

ISSN 2227-1864

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

# **ВІСНИК**

**ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

**імені В. Н. КАРАЗІНА**

*Серія «ФІЛОЛОГІЯ»*

ВИПУСК 83

**Заснована 1965 р.**

**Харків-2019**

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 23.12.2019)

**Редакційна колегія:**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E-mail: [philology@karazin.ua](mailto:philology@karazin.ua), [rus.lit@karazin.ua](mailto:rus.lit@karazin.ua), [visnyk.philology@karazin.ua](mailto:visnyk.philology@karazin.ua)

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

[http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk\\_Philology.html](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html), (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

ISSN 2227-1864

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

# The Journal

OF

V. N. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY

*Series "PHILOLOGY"*

ISSUE 83

# Вестник

ХАРЬКОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА

имени В. Н. КАРАЗИНА

*Серия "ФИЛОЛОГИЯ"*

ВЫПУСК 83

Founded in 1965

Kharkiv-2019

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 23.12.2019)

#### **Editorial board:**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E-mail: [philology@karazin.ua](mailto:philology@karazin.ua), [rus.lit@karazin.ua](mailto:rus.lit@karazin.ua), [visnyk.philology@karazin.ua](mailto:visnyk.philology@karazin.ua)

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

[http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk\\_Philology.html](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html),

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

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

Вестник является специализированным изданием в области филологических наук (литературоведение) (Приказ МОН Украины № 747 от 13.07.2015 г.)

Утверждено к печати решением Ученого совета Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина (протокол № 13 от 23.12.2019)

**Редакционная коллегия:**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E-mail: [rus.lit@karazin.ua](mailto:rus.lit@karazin.ua), [philology@karazin.ua](mailto:philology@karazin.ua)

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

[http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk\\_Philology.html](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html) (Open Journal System)

Статьи печатаются в авторской редакции. Статьи прошли внутреннее и внешнее рецензирование.

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

© Харьковский национальный университет  
имени В. Н. Каразина, 2019

## ЗМІСТ

### Жанрові трансформації і розширення дискурсивних властивостей художнього тексту

<i>Підгорна А. Б.</i> Репрезентація концепту ТОТАЛІТАРИЗМ в романі Джорджа Орвелла «1984».....	9
<i>Смаглій І. В.</i> Імагологічні моделі у трилогії «Експедиція „Гондвана”» Леоніда Тендюка.....	16
<i>Черниш А. Є.</i> Тотемна залежність персонажів роману С. Процюка «Тотем» .....	21
<i>Шерстюк Н. О.</i> Різновиди хронотопу у новелі «Вбивство на вулиці Морґ» Едгара По.....	26
<i>Антонович С. О.</i> Сюжетно-композиційна організація драматичних творів українських еміграційних митців середини ХХ століття.....	31
<i>Костенко Г. М.</i> Концепт «вікторіанства» у романі А. С. Байєтт «Володіти».....	36
<i>Матвієнко В. Е.</i> Екзистенційний модус смерті у збірці «Блокпост» Бориса Гуменюка .....	42
<i>Федоренко Л. О.</i> «Фатцер» Бертольта Брехта і Гайнера Мюллера як Lehrstück-драматургія.....	47

### Аналіз художнього тексту і цілісність художнього твору

<i>Перинець К. Ю.</i> Особливості репрезентації острівного тексту в повісті Туве Янссон «Літня книжка».....	54
<i>Кушнірова Т. В.</i> Тип «множинного» наратора в оповідній структурі художнього тексту .....	59
<i>Мацапура Л. В.</i> Готична традиція в повісті Н.В. Гоголя «Портрет» (На прикладі творів Г. Уолпола, В. Ірвінга, В. Скотта, Е. По).....	64
<i>Калениченко О. М.</i> Музичний код і музичний екфразис в новелі І. Франка «Вільгельм Телль».....	70
<i>Гребенщикова О. Г.</i> Літературна кінематографічність у творчості С. Колбас'єва (на прикладі оповідання «"Консервний" завод»).....	75

### Текст – контекст – інтертекст: спосіб моделювання художньої реальності

<i>Горболіс Л. М.</i> Хореографічний код новелістики Володимира Корнійчука .....	81
<i>Криницька Н. І.</i> Альтернативна історія США в романах Філіпа Діка «Людина у високому замку» (1962) та Філіпа Рота «Змова проти Америки» (2004).....	88
<i>Наместюк С. В.</i> Функціональність класичних зразків та їхні ремінісценції у рецепції письменника .....	98
<i>Цепкало Т. О.</i> Фольклорно-міфологічна символіка лунарних образів у поезії Василя Голобородька .....	103
<i>Чижевська А. О.</i> Типології оповіді англо-американської наративної школи.....	109

### Когнітивно-еволюційні дослідження мови

<i>Попов С. Л.</i> Конструкція <i>У кого єсть хто/что</i> як ергативний рудимент російської граматики: когнітивно-еволюційна інтерпретація семантики.....	114
<b>Вимоги до оформлення публікації.....</b>	<b>122</b>

## TABLE OF CONTENTS

### Genre transformations and expansion of discursive properties of a literary text

<i>Pidhorna Anna</i> Representation of the concept TOTALITARIANISM in George Orwell's novel "1984".....	9
<i>Smahlii Ilona</i> The imagological models in the trilogy «Gondwana "Expedition"» by Leonid Tendiuk.....	16
<i>Chernysh Anna</i> The totemic dependence of the characters of S. Protsyuk's Novel "Totem".....	21
<i>Sherstiuk Nataliia</i> The types of the chronotope in the short story "The Murders in the Rue Morgue" by Edgar Poe.....	26
<i>Antonovych Svitlana</i> The plot-composition organization of dramatic works of Ukrainian emigration writers in the middle of the twentieth century..	31
<i>Kostenko Anna</i> The concept of Victorianism in A. S. Byatt's "Possession".....	36
<i>Matviienko Victoria</i> The existential mode of death in the collection "Blockpost" by Borys Humeniuk.....	42
<i>Fedorenko Larysa</i> "Fatzler" by Bertolt Brecht and Heiner Müller as Lehrstück-dramaturgy.....	47

### Literary text analysis and the integrity of the work of fiction

<i>Perynets Kateryna</i> Features of representation of Island Text in Tove Jansson's story "The Summer Book".....	54
<i>Kushnirova Tetiana</i> Type of "multiple" narrator in the narrative structure of the artistic text.....	59
<i>Matsapura Ludmila</i> Gothic tradition in N. V. Gogol's story "Portrait" (On the example of the works by G. Walpole, W. Irving, W. Scott, E. Poe).....	64
<i>Kalenichenko Olga</i> Musical code and musical ecfraasis in the novel by I. Franco "William Tell".....	70
<i>Hrebenshchykova Oleksandra</i> Literary cinematography in the work of S. Kolbasyev (on the example of the story «"Canning" Factory»).....	75

### Text – context – intertext: a way to simulate fiction reality

<i>Horbolis Larysa</i> Choreographic code of short stories by Volodymyr Korniychuk .....	81
<i>Krynytska Nataliya</i> Alternative US History in Philip Dick's Novel <i>The Man in the High Castle</i> (1962) and Philip Roth's Novel <i>The Plot Against America</i> (2004).....	88
<i>Namestiuk Svitlana</i> The functionality of classic plots and their reminiscences in the writer's reception .....	98
<i>Tsepkalo Tetiana</i> Folklore and mythological symbolism of Lunar images in the poetry of Vasyl Holoborodko .....	103
<i>Chyzhevska Anna</i> <i>Narrative typologies of the English-American Narrative School</i> .....	109

### Cognitive Evolutionary Studies in Language

<i>Popov Sergey</i> Construction <i>У кого есть кто/что</i> as an ergative remnant of Russian grammar: cognitive evolutionary interpretation of semantics.....	114
<b>Publication requirement</b> .....	123

# СОДЕРЖАНИЕ

## Жанровые трансформации и расширения дискурсивных свойств художественного текста

<i>Подгорная А. Б.</i> Репрезентация концепта ТОТАЛИТАРИЗМ в романе Джорджа Оруэлла «1984».....	9
<i>Смаглий И. В.</i> Имагологические модели в трилогии «Экспедиция „Гондвана”» Леонида Тендюка.....	16
<i>Черныш А. Е.</i> Тотемная зависимость персонажей романы С. Процюка «Тотем» .....	21
<i>Шерстюк Н. А.</i> Разновидности хронотопа в новелле «Убийство на улице Морг» Э. По.....	26
<i>Антонович С. А.</i> Сюжетно-композиционная организация драматических произведений украинских эмиграционных писателей середины XX века.....	31
<i>Костенко А. Н.</i> Концепт «викторианства» в романе А. С. Байетт «Обладать».....	36
<i>Матвиенко В. Э.</i> Экзистенциальный модус смерти в сборнике «Блокпост» Бориса Гуменюка.....	42
<i>Федоренко Л. А.</i> «Фатцер» Бертольта Брехта и Хайнера Мюллера как Lehrstück-драматургия.....	47

## Анализ художественного текста и целостность художественного произведения

<i>Перинец Е. Ю.</i> Особенности репрезентации островного текста в повести Туве Янссон «Летняя книга» .....	54
<i>Куширирова Т. В.</i> Тип «множественного» нарратора в повествовательной структуре художественного текста.....	59
<i>Мацапура Л. В.</i> Готическая традиция в повести Н. В. Гоголя «Портрет» (На примере произведений Г. Уолпола, В. Ирвинга, В. Скотта, Э. По).....	64
<i>Калениченко О. Н.</i> Музыкальный код и музыкальный экфрасис в новелле И. Франко «Вильгельм Телль».....	70
<i>Гребеничкова А. Г.</i> Литературная кинематографичность в творчестве С. Колбасьева (на примере рассказа «„Консервный” завод»).....	75

## Текст – контекст – интертекст: способ моделирования художественной реальности

<i>Горболис Л. М.</i> Хореографический код новеллистики Владимира Корнейчука.....	81
<i>Криницкая Н. И.</i> Альтернативная история США в романах Филипа Дика «Человек в высоком замке» (1962) и Филипа Рота «Заговор против Америки» (2004).....	88
<i>Наместюк С. В.</i> Функциональность классических образцов и их реминисценций в рецепции писателей .....	98
<i>Цепкало Т. А.</i> Фольклорно-мифологическая символика лунарных образов в поэзии Василия Голобородько.....	103
<i>Чижевская А. А.</i> Типологии повествования англо-американской нарративной школы.....	109

## Когнитивно-эволюционные исследования языка

<i>Попов С. Л.</i> Конструкция <i>У кого есть кто/что</i> как эргативный рудимент русской грамматики: когнитивно-эволюционная интерпретация семантики .....	114
Требования к оформлению публикаций.....	124



## **Жанрові трансформації і розширення дискурсивних властивостей художнього тексту**

УДК 811.111'25'42

DOI: 10.26565/2227-1864-2019-83-01

### **Representation of the concept TOTALITARIANISM in George Orwell's novel "1984"**

*А. Б. Підгорна*

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри  
теорії та практики перекладу гуманітарного факультету,  
Національний університет «Запорізька політехніка»;  
e-mail: levchenkoanna79@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1832-7100>*

---

The article studies linguistic representation of the concept TOTALITARIANISM in George Orwell's novel "1984". This concept is the key one in the novel since the description of the totalitarian regime specificity and operation can be considered the message the author intends to convey in the dystopia. The author shows how totalitarianism works, which mechanisms put it into action and help to maintain the control over citizens who have to exist in the country where tyranny reigns. The conceptual analysis of the novel's key concept reveals the language means used by the writer to reflect the totalitarian regime to the fullest. Due to the fact that the totalitarian government never openly admits that they want total control, Orwell also represents the concept TOTALITARIANISM through other concepts and their verbalization, viz. the concepts POWER, FEAR, PROPAGANDA, and SURVEILLANCE. They are associated with the features typical of the society ruled by totalitarianism, i.e. all-pervading power (the concept POWER), citizens' constant fear of being punished by the Party (the concept FEAR), unlimited day-and-night control and ideology testing (the concept SURVEILLANCE), imposition of the only "correct" idea and denial of any other views (the concept PROPAGANDA). All these subconcepts are represented through their direct nomination as well as their derivational paradigm and collocations with words which activate the corresponding concept. Therefore, the comprehensive study of the novel and clear understanding of its messages made possible through the conceptual analysis can be viewed as a chance to see a warning for both contemporary and future generations.

**Key words:** totalitarianism, conceptual analysis, concept, verbalization, name of the concept, concept activators

#### **Підгорна А. Б. Репрезентація концепту ТОТАЛІТАРИЗМ в романі Джорджа Орвелла «1984»**

Стаття присвячена дослідженню лінгвальної репрезентації концепту ТОТАЛІТАРИЗМ в романі Дж. Орвелла «1984». Цей концепт є ключовим у романі, адже репрезентацію специфіки та функціонування тоталітарного режиму можна вважати основною ідеєю роману. Автор намагався показати, яким чином працює тоталітаризм, які механізми запускають його в дію і як підтримуються контроль над розумом громадян, які вимушені існувати у країні, де панує тиранія. Лінгвоконцептуальний аналіз ключового концепту роману, що пропонується у статті, показує за рахунок яких мовних засобів автор досягає найточнішої репрезентації світу тоталітаризму. Зважаючи на те, що тоталітарна влада ніколи відкрито не визнає того, що вони намагаються повністю контролювати дії і, навіть, думки громадян, Орвелл репрезентує концепт ТОТАЛІТАРИЗМ через інші концепти та їх вербалізацію. Так, влада, страх, пропаганда та спостереження є тим інструментарієм, що тримає людей під контролем. Саме тому вважаємо, що актуалізація однойменних концептів допомагає автору творити відтворити світ тоталітаризму без безпосереднього найменування ключового концепту роману. Окрім самого імені концепту, вищезокреслені концепти вербалізуються також синонімами до імені концепту та іншими одиницями, що асоціюються із концептом, включаючи і доволі незвичні колокації, аналіз яких, однак, дозволяє віднайти приховані значення аналізованих концептів. При дослідженні засобів вербалізації також приділялася увага атрибутивним одиницям, які, використовуючись у поєднанні із активізаторами концептів, виявляли авторське ставлення до певного поняття. Окрім того, слід підкреслити домінуючу кількість абстрактних іменників, що несуть додаткове стилістичне забарвлення та посилюють відчуття невпевненості у майбутньому, що є характерною рисою політики тоталітаризму. В цілому, аналіз мовних одиниць-активізаторів показав, що переважна більшість концептів роману об'єктивується лексичним шляхом, хоча окрему увагу привернуло частотне застосування пасивного стану, що також підкреслює непрямим шляхом залежність громадян від рішень керівників країни, де панує тоталітаризм.

**Ключові слова:** тоталітаризм, концептуальний аналіз, концепт, вербалізація, ім'я концепту, одиниці-активізатори

#### **Подгорная А. Б. Репрезентация концепта ТОТАЛІТАРИЗМ в романе Джорджа Оруэлла «1984»**

Статья посвящена исследованию лингвальной репрезентации концепта ТОТАЛІТАРИЗМ в романе Дж. Оруэлла «1984». Этот концепт – ключевой в романе, т.к. передача специфики и функционирования тоталитарного режима можно считать основной идеей исследуемой антиутопии. Автор стремился показать, каким образом работает тоталитаризм, какие механизмы запускают его в действие и поддерживают контроль над разумом граждан, которые вынуждены существовать в стране, где царствует тирания. Концептуальный анализ ключевого концепта романа выявляет, за счет каких языковых средств писатель смог наиболее точно представить тоталитарный режим. Из-за того, что тоталитарная власть никогда открыто не признает, что они хотят полного контроля, Оруэлл также репрезентирует концепт ТОТАЛІТАРИЗМ через

другие концепты и их вербализацию. Другими словами, власть, страх, пропаганда и постоянное наблюдение за людьми являются теми инструментами, которые держат людей под контролем. В связи с этим считаем, что актуализация указанных концептов помогает автору воссоздать мир тоталитаризма без непосредственного наименования ключевого концепта романа. Кроме самих имен концептов они вербализуются также синонимами к имени концепта и другими единицами, которые ассоциируются с концептом, включая и достаточно непривычные коллокации, анализ которых, в свою очередь, помогает найти скрытые значения анализируемых концептов. При исследовании способов вербализации также уделялось внимание атрибутивным единицам, которые при использовании вместе с активизаторами концептов выявляют отношение автора к определенному понятию. Кроме этого, следует подчеркнуть доминантное количество абстрактных существительных, которые придают дополнительную стилистическую окраску и усиливают ощущение неуверенности в будущем, что собственно является одной из характеристик политики тоталитаризма.

**Ключевые слова:** тоталитаризм, концептуальный анализ, концепт, вербализация, имя концепта, единицы-активизаторы

---

George Orwell's dystopia "1984" is considered one of the most significant literary works of the 20<sup>th</sup> century [5]. However, the story told in the novel does not only give a very straightforward presentation of the past, it also remains quite topical for the present time. The totalitarianism techniques and manipulation methods described by Orwell are, on the one hand, clearly reminiscent of Stalin's and Hitler's regimes and, on the other hand, remind readers of some present-day governments, at least, in the way how ordinary people can be manipulated and made to think in the way that is desirable by those in power. The analysis of the author's messages hidden in the language can help to decipher both Orwell's literary world and the existing reality.

It cannot be said that Orwell's novel has been left without any attention throughout the years. But in most cases it has been considered from the literary point of view and in recent years – from the perspective of translation studies [1; 2]. The cognitive aspect of the novel's value has been recognized lately [12], but not thoroughly analyzed yet. Therefore, it can be said that the novel still hides a lot for researchers to reveal. Thus, the objective of this article is to show how the key concept TOTALITARIANISM is represented in the novel and how the linguistic means of its representation can be interpreted to derive deeper understanding of Orwell's message, which is still up to date.

It is common knowledge that although the literary world is a non-real world, it is undoubtedly based on its author's world perception and basic views that form his/her mentality. The representation of the totalitarian regime in "1984" definitely rests on George Orwell's almost lifelong anti-Stalinist ideas. From the early 1930ies Orwell wrote about "the hypocrisy of the British Empire and those who upheld it under a banner of freedom and enlightenment" [13]. His anti-totalitarian views became strong after fighting with the Loyalists in Spain in 1937, where he was wounded by fascists and where he witnessed the brutal Communist suppression of the revolutionary parties in the Republican alliance [6].

The main character of the novel under consideration is a 39-year-old man, Winston Smith, who lives in a state, named Oceania, where every aspect of life is under government control – family

life, social life, sex, history, thoughts, and feelings. The novel depicts, "with very great power, the horrors of a well-established totalitarian regime" [8, c. 71]. This regime uses its people "against themselves like pawns" [11, c. 2]. The total control of the government deprives the main character and all others of any privacy. Even memories do not belong to individuals in that state of totalitarianism and manipulation. Past is erased and all evidence is ruined so that no one is able to prove anything which is not wanted by the Party in power.

The main tools of Oceania's ruling Party are propaganda and surveillance. Thanks to them, people in Oceania are under control and made to do what is wanted. Those who protest or, at least, show even a slightest sign of unorthodoxy disappear – "vaporize" from life and from all records as if they had never existed. In Orwell's novel, both propaganda and surveillance are taken to extreme limits: total surveillance and total propaganda [14, c. 49]. The reader can see all kinds of propaganda described in the novel. It can be said that "persuasive power of every medium, technique and genre of communication is exploited to its maximum potential and single-mindedly put to work" [14, c. 50]. People cannot escape all those messages. They are bombarded with facts which are far from being true, but which are presented as the only truth possible. And people swallow this lie because it is the only information available to them. Everything which is unwanted by the government is erased from existence. As the main character explains, "the chosen lie would pass into the permanent records and become truth" [9, c. 58]. Winston Smith knows exactly how it happens because he works in the Ministry of Truth whose main aim is to fabricate the "right" truth, the one that will make citizens do what the Party wants and ignore the things that are sure to be outrageous for a thinking personality.

Analyzing the novel with the view of revealing the means of the concept TOTALITARIANISM representation, it is evident that there is no explicit way of naming the regime reigning in Oceania. It requires the reader's background knowledge to comprehend that total and undeniable power, overwhelming fear of Oceania's citizens, ubiquitous propaganda and surveillance described by Orwell on the pages of the novel are obvious indicators of totalitarianism. Similarly to the main character who knows the truth but is afraid of protesting openly, Orwell implies that the reader will understand the message even without the transparent linguistic nominations. It seems that the

author himself fears the consequences of direct nominations. That is why metaphoric nominations, paraphrases, and paradoxes which need to be deciphered are frequent in the novel.

To uncover the true meaning of the key concept, linguists can, first of all, refer to dictionaries which define the noun which is the name of the concept and, in addition, form certain associations with the concept under analysis. Thus, dictionaries define totalitarianism as follows:

- *centralized control by an autocratic authority* [7];

- *the political concept that the citizen should be totally subject to an absolute state authority* [7];

- *a system of government that is centralized and dictatorial and requires complete subservience to the state* [4];

- *a form of government in which the ruler is an absolute dictator (not restricted by a constitution or laws or opposition etc.)* [10];

- *the principle of complete and unrestricted power in government* [10];

- *a political system in which those in power have complete control and do not allow anyone to oppose them* [3];

- *absolute power, especially when exercised unjustly or cruelly* [10];

- *a political doctrine advocating the principle of absolute rule* [10].

As a result, it is possible to derive the main characteristics of the concept TOTALITARIANISM, which are common to the majority of the definitions given above. In most cases the concept is described with the help of such adjectives as *complete* and *absolute* as well as the participle *centralized*. Besides, the explanation of the concept often takes the nouns *power*, *control*, and *authority*. The negative connotation which the concept implies is expressed through such units as *not restricted*, *unrestricted*, *unjustly*, and *cruelly*. The totalitarian regime is accompanied by complete “*subservience*” and makes any opposition impossible (*not allow anyone to oppose them*). These key words and word-combinations define the notion TOTALITARIANISM, create the nominative field of the corresponding concept, and find peculiar collocations in the conceptual system of G. Orwell’s “1984” verbalizing simultaneously the concepts POWER (the nouns *power* and *authority*) and SURVEILLANCE (*complete/absolute control*) as well as building up close associations with the concepts PROPAGANDA and FEAR which are inherent in the totalitarian regime that spread false slogans, aggression, and terror. However, it should be said that contrary to the concept TOTALITARIANISM, the other supportive concepts, such as the abovementioned POWER, SURVEILLANCE, PROPAGANDA, and FEAR, find more transparent and, at times, even abundant linguistic representation.

Thus, it would be relevant to study verbalization of each abovementioned supportive concept. The first one under consideration is POWER which finds its direct nomination 70 times in the novel. It is worth noticing that the Cambridge Dictionary defines the noun *power* as “*an ability to control people and events; the amount of political control a person or group has in a country*” [3]. It is easy to observe associative and conceptual connections between the notions *power* and *control* as if “*power*” presupposes “*control*” whereas “*control*” makes “*power*” possible. It is also necessary to pay attention to word-combinations in which one of the components is the noun *power*: *hypnotic power*, *enormous power*, *mere power*, *frightening power*, *pure power*. All these collocations are used to make a deliberate emphasis on the single-party regime of power as well as on the impossibility of democratic rule establishment in the totalitarian state, which can be illustrated with the citation from the novel: “*It was possible, no doubt, to imagine a society in which WEALTH, in the sense of personal possessions and luxuries, should be evenly distributed, while POWER remained in the hands of a small privileged caste. But in practice such a society could not long remain stable*” [9, c. 240]. In this sentence the author graphically points out two words through capitalization in order to underline the opposition of ideas – the one which any government should follow (*wealth* in the meaning “*welfare*”) and the one which the government of Oceania pursues (*power* meaning “*control*”).

In G. Orwell’s “1984” there are also a range of derivatives from the noun *power* which nominates the concept: *powerful* (17 times), *overpowering* (1 time), *overpoweringly* (1 time), *powerless* (1 time). However, more conceptually strong are such metaphoric constructions as *power-hungry people*, *nerve of power*, *calm power*, *overwhelming preponderance of power*, and some others. It is obvious that the lexical unit *power* functioning in the metaphoric expressions accentuates the significance of the corresponding concept in the novel.

As mentioned before in reference to the dictionary definition of the word *power*, one of the main units associated with it is the noun *control*. This noun can be found on the pages of the novel 26 times whereas the corresponding verb in its different forms (both active and passive) – 15 times. The derivatives *controllable* and *uncontrollably* are found 2 and 3 times in the text correspondingly. One of the metaphoric expressions characterizing Oceania’s regime is *reality control*. It proves the absolute power of the government that can manipulate the citizens’ minds and change the reality. The unit *control* can also be found in the word-combinations *full control* (2 times) and *controlled insanity*, for example, *the prevailing mental condition must be controlled insanity* [9, c. 237]. This citation seems to point out that even madness must not be allowed without the Party’s permission.

Moreover, the concept POWER is also activated with the help of structures typical of the novel under study. For instance, the reader can encounter such word-combinations as *enormous face* (3 times),

*Ministry of Truth/Love/Peace/Plenty* (55 times), *Inner Party* (27 times), *arrests* (4 times), *confessions* (8 times), *executions* (4 times), *invincible* (2 times) and some others. All these examples assist in describing the Party's policy and realizing the danger which Oceania's citizens live in.

One of the main characters – O'Brien, who tortures and executes people in the cells of the Ministry of Love, openly explains the key motivating factor which rules the totalitarian idea and is often skillfully decorated with the appropriate make-up so that it could be described as a triumph of reason, justice, and democracy: "*The object of power is power*" [9, c. 332]. So, since the Big Brother is an abstract character and is found only in descriptions of placards or when mentioned by other characters, he is presented as someone inaccessible, illusive, and mysterious. O'Brien, in his turn, embodies the totalitarian regime. He functions as an executioner who spreads the state's ideology and personifies the tyranny. The main slogan of the Party, which says "*Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past*" [9, c. 44], proves the absence of any choice for those who live in Oceania.

In order to create the atmosphere of the totalitarian regime and reflect the psychological state of those who live under this rule, the author introduces many descriptions which smoothly correlate with the actions of the characters. For example, Orwell skillfully describe the torturing process and people's sufferings as well as the buildings where torturing takes place. He lets his readers in the atmosphere of horror and despair so that they could better understand the characters' behaviour. In general, though, in the novel "1984", like in any modernist novel, descriptions outnumber actions because the key objective of the novel is to get readers acquainted with lifestyle and daily routine of the imagined world. The emphasis is made on what that terrible world looks like rather than on what happens.

For that reason the semantic field of the concept FEAR is characterized by a variety of verbalization means. The most productive way of the concept FEAR linguistic realization in the novel under study is direct nomination with the help of the noun *fear* (20 times). Special attention should be paid to such word-combinations as *mingled fear*, *twinge of fear*, *terrible fear* (2 times), *frenzies of fear* [9]. These combinations with the component *fear* are used to strengthen the emotiveness as well as to emphasize a significantly higher degree of terror and panic experienced by the characters. This technique helps to recreate the society depicted and to convey the feeling of dismay spread due to Big Brother's policy. A peculiar example of emotional tension is the expression "*hideous ecstasy of fear*" [9, c. 19]. Each new word in this word-combination augments the intensity of fear expressed.

Along with the main lexeme *fear*, there are its derivatives to represent the concept, for example, *fearless* or *fear-ridden*. The author portrays the image of Big Brother as "*fearless protector*" in order to oppose him to the images of Oceania's citizens who, in contrast to Big Brother who has nothing to be scared of (*fearless*), exist in constant tension due to the dread of being punished for their thoughts (*fear-ridden*). The noun *fear* is often found in combination with other nouns: *fear and hatred*, *fear and disgust*, *fear and anger*, *fear and vindictiveness* [9]. Orwell shows that fear spread by the Party stimulates hatred and disgust making people long for revenge. Describing Oceania, the author names it "*a world of fear and treachery and torment*" [9, c. 336].

However, the unit *fear* is not the only one to activate the concept FEAR. Orwell often refers to the noun *terror* (8 times) meaning "extreme fear" as well as its derivative form *terrible* (13 times). This noun can often be observed in the metaphoric expressions: *a life of terror*, *horrible pang of terror*, *black terror*. The noun *horror* is very close in its meaning to the noun *terror* and means "*an intense feeling of fear, shock, or disgust*" [4]. It is also quite noticeable in the novel (10 times). The same can be said about its derivative form *horrible* (8 times) meaning "*marked by or arousing painful and intense fear, dread, dismay, or aversion*" [7]: *horrible thing*, *slightly horrible*, *horrible way*, etc.

In addition to the abovementioned nouns (*fear*, *terror*, *horror*), there are others which can also be viewed as activators of the concept FEAR. Among them there is *dread*, *dreadful*, *uneasiness*, *dismay*, *panic*, *alarmed feeling*, *restless*, *hostility*, *nervous tic*, *anxiety*, and others. Special attention should also be paid to the noun *fright*, its derivatives *frightening*, *frightened*, *frightful* and different word-combinations with it, such as "*scream with fright*" and "*be blue with fright*" [9, c. 12]. The use of idiomatic expressions strengthens the effect the noun produces and proves its importance for the overall conceptual sphere of the novel.

The other interesting idiom found on the pages of the novel is "*heart was thumping like a drum*" [9, c. 25]. Depicting the character's feelings, the author builds up certain associations which activate the concept FEAR in the reader's mind. The following example performs the same function. Describing Winston's handwriting as "*small but childish*" [9, c. 11], Orwell underlines how strong the fear controlling Smith is when he starts writing down his notes in the diary. The linguistic means mentioned above enable the author to reflect the atmosphere of totalitarianism reigning in the society. The people of Oceania live in constant fear that they might have a thought which differs from the Party's ideology. They fear because they are well aware that "*thoughtcrime does not entail death: thoughtcrime IS death*" [9, c. 36]. It must also be underlined that the abstract nouns *darkness* [9, c. 5] and *transparency* [9, c. 140] acquire specific meanings and imply that "*Big Brother Is Watching You*" [9, c. 4]) and everything is obvious to him since he can see both through walls and thoughts.

The other concept that is closely connected to the concept TOTALITARIANISM is SURVEILLANCE. According to the Cambridge dictionary, “*surveillance is the act of watching a person or a place, esp. a person believed to be involved with criminal activity or a place where criminals gather*” [3]. The direct nomination of the concept can be found only once on the pages of the novel, but the other lexical units, i.e. *examination* and *watching* which can be viewed as synonyms to *surveillance*, are more frequent. For example, the lexeme *watching* can often be seen in the slogan of the Party: BIG BROTHER IS WATCHING YOU. This phrase is used three times throughout the novel and it evokes overwhelming fear each time. In addition, the slogan is also graphically emphasized, which enhances the effect.

The concept SURVEILLANCE is verbalized with the help of other nouns which denote different means of surveillance: *telescreens*, *cameras*, *microphones*. Describing telescreens, Orwell says: “*With the development of television, and technical advance which made it possible to receive and transmit simultaneously on the same instrument, private life came to the end*” [9, c. 259]. People do not know when they may be watched because wiretapping and video monitoring devices can be anywhere they go – in the forest, flat, or bedroom. In addition to telescreens, cameras, and microphones, people may meet *patrols* all the time: “*patrols ..., who examined the papers of any Party member they found there and asked awkward questions*” [9, c. 148]. If the patrol notices that a party member is outside during the working hours or at night, such behavior is viewed as deviant, which is equal to a *thoughtcrime*.

From the grammatical point of view, it is worth noticing that there are many passive constructions used in the novel. It underlines that citizens of Oceania are seen as objects and emphasizes that all their actions have already been defined and are being done for them by someone else. Residents are marionettes in Big Brother’s hands: *be picked up and recognized, be seen as well as heard, being watched, be overheard, be scrutinized*. These constructions describe processes which can assist in achieving the goal – surveillance and control.

One of the main features which characterizes the totalitarian regime and helps the government control the minds of the nation is propaganda. So, PPOPAGANDA is another concept closely associated with TOTALITARIANISM. In the novel the concept PROPAGANDA unfolds through constant reference to the word *victory* when naming everyday things since the main tool of pressure used by the Party is the state of war which the country is in. In general, the lexical unit *victory* is mentioned 43 times in the novel, even though while reading the text it becomes clear that Oceania is not really in the state of war and has no real enemy to be defeated: *victory mansions, victory gin, victory cigarettes, victory coffee, victory square* [9].

The direct nomination of the concept through the noun *propaganda* is used only three times in the text. And this is not strange since the Party implements its policy implicitly pretending they are following the goals of the public welfare and security. The Cambridge dictionary defines the notion *propaganda* as “*information or ideas that are spread by an organized group or government to influence people’s opinions, esp. by not giving all the facts or by secretly emphasizing only one way of looking at the facts*” [3]. The Party’s activities described in the novel undoubtedly correspond to the definition of the term, the key characteristic of which is imposing the “*only one way of looking*” as the only correct one on other people. In most cases, propaganda is realized by a group of people (“*an organized group or government*”) who have certain law-making/law-enforcing rights and who hold senior positions. Due to the abovementioned it is possible to consider the lexical unit *influence* to be an equivalent activator of the concept described. It is often found in the novel including the passive forms of the corresponding verb. One more meaningful example of the lexeme use is the word-combination *sobering influence*, which implies that the Party’s policy is so unreasonable that it even produces a sobering effect.

G. Orwell counterposes the Party to the citizens. Therefore, it is quite predictable that the novel is based on contrasts, for example, the black-and-white colour of Newspeak, the language promoted by the Party: “*The keyword here is blackwhite. Like so many Newspeak words, this word has two mutually contradictory meanings. Applied to an opponent, it means the habit of impudently claiming that black is white, in contradiction of the plain facts*” [9, c. 267]. It is a means of propagandizing the Party’s ideas. It is applied to the opponent who tends to say that black is white, even though it contradicts the obvious facts. This idea divides the world into the right one (the world created by the Party) and the wrong one. If you think that  $2+2=4$ , but the Party says that it equals 5, your idea is whiteblack whereas the other is blackwhite.

The Party bosses actively promote treachery and demolition of all family values. The child who betrays the parents and informs on their anti-Party remarks becomes automatically “*a child hero*”. Moreover, children are often the ones who become traitors because it is easy to manipulate them and foist obedience principles on them from their early years. Such understanding of the concept PROPAGANDA is activated in the novel with the help of the following lexemes: *to overhear, to denounce, to be frightened, a compromising remark*, and others.

To sum up, it can be said that the conceptual core of G. Orwell’s novel “1984” is the concept TOTALITARIANISM, which does not find direct implementation on the pages of the novel but activated through other subconcepts. The analysis of several dictionary definitions of the term *totalitarianism* has led to revealing the significance of such notions as POWER, FEAR, SURVEILLANCE, and PROPAGANDA. They are associated with the features typical of the society ruled by totalitarianism, i.e. all-

pervading power (the concept POWER), citizens' constant fear of being punished by the Party (the concept FEAR), unlimited day-and-night control and ideology testing (the concept SURVEILLANCE), imposition of the only "correct" idea and denial of any other views (the concept PROPAGANDA). All these subconcepts are represented through their direct nomination as well as their derivational paradigm and collocations with words which activate the corresponding

concept. Thus, the message read through all those concepts activated on the pages of the novel is that total control by those in power, propaganda, surveillance and life in fear create, as a result, the nation of people who are not only afraid but consequently unable to think critically. Therefore, the comprehensive study of the novel and clear understanding of its messages made possible through the conceptual analysis can be viewed as a chance to see a warning for both contemporary and future generations.

### Література

1. Картель О. Н. «Новояз» и неологизмы в романе «1984» Дж. Оруэлла. Идеи. Поиски. Решения : сборник статей и тезисов X Междунар. науч. практ. конф., м. Минск, 23 ноября 2016 г. Часть 5. Мн. : БГУ, 2017. С. 49–55.
2. Сосніна Т. В. Способи відтворення квазіреалій у перекладі роману Дж. Оруела «1984». Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Кам'янець-Подільський, 2012. Вип. 30. С. 308–312.
3. Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/> (access date: 17.08.2019).
4. Lexico / powered by Oxford. URL: <https://en.oxforddictionaries.com> (access date: 13.08.2019).
5. McCrum R. The Masterpiece That Killed George Orwell. The Guardian. 10 May 2009. URL: <https://www.theguardian.com/books/2009/may/10/1984-george-orwell> (access date: 21.08.2019).
6. Menand L. Honest, Decent, Wrong. The New Yorker. 19 Jan. 2003. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2003/01/27/honest-decent-wrong> (access date: 22.08.2019).
7. Merriam-Webster. URL: <https://www.merriam-webster.com> (access date: 15.08.2019).
8. Mohamed C. The Abolition of the Past : History in George Orwell's "1984". IPEDR. Vol. 17. 2011. P. 71–76.
9. Orwell G. 1984. Planet eBook. URL : <https://www.planetebook.com/free-ebooks/1984.pdf> (access date: 02.06.2018).
10. Roget P. M. Thesaurus of English Words and Phrases. L. : Penguin Books, 1964. 575 p.
11. Sessions L. A Teacher's Guide to the Signet Classic Edition of George Orwell's "1984". New York : Penguin, 1991. 18 p.
12. Stadnicka M. Possible Worlds, Impossible Worlds and Mental Spaces in George Orwell's "Nineteen Eighty-Four". Academia. 2019. URL : [https://www.academia.edu/38555788/Possible\\_Worlds\\_Impossible\\_Worlds\\_and\\_Mental\\_Spaces\\_in\\_George\\_Orwells\\_Nineteen\\_Eighty-Four](https://www.academia.edu/38555788/Possible_Worlds_Impossible_Worlds_and_Mental_Spaces_in_George_Orwells_Nineteen_Eighty-Four) (access date: 22.08.2019).
13. Wengraf L. The Orwell We Never Knew. International Socialist Review. № 32. Nov.-Dec. 2003. URL: <http://www.isreview.org/issues/32/orwell.shtml> (access date: 22.08.2019).
14. Yeo M. Propaganda and Surveillance in George Orwell's "Nineteen Eighty-Four": Two Sides of the Same Coin. Global Media Journal. Vol. 3, № 2. 2010. P. 49–66.

### References

1. Kartel, O. N. (2017). «Novoyaz» i neologizmy v romanye "1984" Dz. Oruella ["Newspeak" and neologisms in G. Orwell's novel "1984"]. Idei. Poiski. Reshenia [Ideas. Searches. Solutions]. Proceedings of the 10th International Scientific and Practical Conference (Minsk, November 23, 2016). Minsk : BGU, vol. 5, pp. 49–55.
2. Sosnina, T. V. (2012). Sposoby vidtvorennia kvazirealii u perekhadi romanu Dz. Oruela "1984" [Means of quasi-realias reproduction in the translation of G. Orwell's novel "1984"]. Naukovi pratsi Kamianets-Podilskogo natsionalnogo universitetu imeni Ivana Ogiienka. Filologichni nauky [Scientific Works of Kamianets-Podilskiy National Ivan Ohiienko University. Philological Studies]. Kamianets-Podilskiy, vol. 30, pp. 308–312.
3. Cambridge Dictionary. [Electronic Dictionary] Available at: <https://dictionary.cambridge.org/ru/>
4. Lexico / powered by Oxford. [Electronic Dictionary] Available at: <https://en.oxforddictionaries.com>.
5. McCrum, R. (May 10, 2009). The Masterpiece That Killed George Orwell. The Guardian. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2009/may/10/1984-george-orwell>.
6. Menand, L. (Jan.19, 2003). Honest, Decent, Wrong. The New Yorker. Available at: <https://www.newyorker.com/magazine/2003/01/27/honest-decent-wrong>.
7. Merriam-Webster. [Electronic Dictionary] Available at: <https://www.merriam-webster.com>.
8. Mohamed, C. (2011). The Abolition of the Past: History in George Orwell's "1984". IPEDR, vol. 17, pp. 71–76.
9. Orwell, G. (n.d.). 1984. Planet eBook. 393 p. Available at: <https://www.planetebook.com/free-ebooks/1984.pdf>.
10. Roget, P. M. (1964). Thesaurus of English Words and Phrases. L. : Penguin Books, 575 p.
11. Sessions, L. A. (1991). Teacher's Guide to the Signet Classic Edition of George Orwell's "1984". New York: Penguin, 18 p.

12. Stadnicka, M. (2019). Possible Worlds, Impossible Worlds and Mental Spaces in George Orwell's "Nineteen Eighty-Four". *Academia*. Available at: [https://www.academia.edu/38555788/Possible\\_Worlds\\_Impossible\\_Worlds\\_and\\_Mental\\_Spaces\\_in\\_George\\_Orwells\\_Nineteen\\_Eighty-Four](https://www.academia.edu/38555788/Possible_Worlds_Impossible_Worlds_and_Mental_Spaces_in_George_Orwells_Nineteen_Eighty-Four).

13. Wengraf, L. (Nov.-Dec. 2003). The Orwell We Never Knew. *International Socialist Review*, № 32. Available at: <http://www.isreview.org/issues/32/orwell.shtml>.

14. Yeo, M. (2010). Propaganda and Surveillance in George Orwell's "Nineteen Eighty-Four": Two Sides of the Same Coin. *Global Media Journal*, vol. 3, № 2, pp. 49–66.

**Підгорна Анна Борисівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу гуманітарного факультету, Національний університет «Запорізька політехніка» (вул. Жуковського, 64, Запоріжжя, Україна); e-mail: [levchenkoanna79@gmail.com](mailto:levchenkoanna79@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0003-1832-7100>

**Подгорная Анна Борисовна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики перевода гуманитарного факультета, Национальный университет «Запорожская политехника» (ул. Жуковского, 64, Запорожье, Украина); e-mail: [levchenkoanna79@gmail.com](mailto:levchenkoanna79@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0003-1832-7100>

**Pidhorna Anna Borysivna**, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Theories and Practices of Translation Faculty of Humanities, Zaporizhia National Technical University (Zhukovskogo str., 64, Zaporizhzhia, Ukraine); e-mail: [levchenkoanna79@gmail.com](mailto:levchenkoanna79@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0003-1832-7100>

## Імагологічні моделі у трилогії «Експедиція „Гондвана”» Леоніда Тендюка

*І. В. Смаглий*

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства,  
Український державний хіміко-технологічний університет;  
e-mail: berehotaku@gmail.com; https://orcid.org/0000-0002-9900-6167*

У статті досліджується проблематика імагології на матеріалі трилогії «Експедиція „Гондвана”» Л. Тендюка. Розглянуто основоположний для імагології концепт «свій» – «чужий», порушуються питання стереотипів національного мислення щодо образів інших народів, зокрема й таких, з якими існують ворожі або дружні стосунки. При цьому образ «чужого», розкриваючись через рецептивно-оцінювальний апарат, характеризує власне суб'єкт з його самосвідомістю і системою цінностей.

Протистояння у творі двох ворогуючих країн – Радянського Союзу та Америки – втілюється в моделі «свій» ↔ «абсолютно чужий». Усвідомленні героєм Василем Гайовим та його товаришами «неоднорідності» «чужих» свідчить про суб'єктивну симпатію як базис імагологічних уявлень. Їхні уявлення про «хороших» американців втілюються в моделі «свій» ↔ «чужий», які потенційно можуть бути своїми.

Знайомство головного героя із в'єтнамцем Чангом переводить останнього в стан «свого» і скріплюється довірою та взаєморозумінням із ним та іншими піддослідними в'єтнамцями. Така модель взаємин будується за схемою «я (свій)» ↔ «абсолютно чужий» → «свій». Під цю схему підпадає і знайомство з Лотою, яка безпеліційно визнається за «своюю», хоча й працює на ворога.

Зустріч дослідників із тубільцями атолу Хібоко репрезентує зіткнення різних культур, але під час спілкування між ними опозиційна модель «свій» – «чужий» трансформується в ієрархічну, бо аборигени визнають вищість прибульців як богів. Перебування моряків серед тубільців можна зобразити як модель «я (свій)» → «чужий».

«Свій» простір на кораблі «Садко» для героя Гайового засвідчений рецепцією на тактильному, вербальному, гастрономічному, мистецькому рівнях. Корабель як мінімодель рідної землі стає центром упорядкованого «свого» простору, що протиставляється хаосу «чужого».

**Ключові слова:** імагологія, свій, чужий, інший, ворог, опозиція, модель

### **Смаглий И. В. Имагологические модели в трилогии «Экспедиция „Гондвана”» Леонида Тендюка**

В статье исследуется проблема имагологии на материале трилогии «Экспедиция „Гондвана”» Л. Тендюка. Рассмотрен основоположный для имагологии концепт «свой» – «чужие», поднимаются вопросы стереотипов национального мышления в аспекте образов других народов, с которыми установлены вражеские или дружественные отношения. При этом образ «чужого», раскрываясь через рецептивно-оценивающий аппарат, характеризует собственно субъект с его самосознанием и системой ценностей.

Противостояние в произведении двух вражеских стран – Советского Союза и Америки – воплощено в модели «свой» ↔ «абсолютный чужой». Осознание героем Василием Гайовым и его товарищами «неоднородности» «чужих» свидетельствует о субъективной симпатии как базе имагологических представлений. Их представления о «хороших» американцах воплощаются в модели «свой» ↔ «чужие, которые потенциально могут быть своими».

Знакомство главного героя с вьетнамцем Чангом переводит последнего в статус «своего» и скрепляется доверием и взаимопониманием с ним и другими подопытными вьетнамцами. Такая модель отношений строится по схеме «я (свой)» ↔ «абсолютный чужой» → «свой».

Встреча исследователей с аборигенами атолла Хибоко представляет столкновение разных культур, но во время общения между ними оппозиционная модель «я» – «чужой» трансформируется в иерархическую, поскольку аборигены признают верховенство пришельцев как божественных существ. Пребывание моряков среди аборигенов можно изобразить как модель «я (свой)» → «чужой».

«Свое» пространство на корабле «Садко» для героя Гайового проявлено на тактильном, вербальном, гастрономическом уровнях. Корабль как минимодель родной земли становится центром упорядоченного «своего» пространства, что противопоставляется хаосу «чужого», где моряки подвергались испытаниям.

**Ключевые слова:** имагология, свой, чужой, иной, враг, оппозиция, модель

### **Smahlii I. V. The imagological models in the trilogy «Gondwana „Expedition”» by Leonid Tendiuk**

The article researches the problems of imagology on the material of the trilogy «Gondwana „Expedition”» by L. Tendiuk. The concept of ours – stranger is fundamental to the imagology, questions of the stereotypes of the national thinking as for the images of other nations are raised, and those who have hostile or friendly relationships. And the image of the stranger is revealed with the receptive evaluation apparatus, defines the subject with its self-consciousness and value system.

The opposition by the opponents of two warring countries – the Soviet Union and America – realizes in the model of your ours and absolute stranger. The awareness of the heterogeneity of the hero Vasyl Haiovyi and his companions testifies about subjective sympathy as the basis of the imagological representations. Their ideas about good Americans show in the model our people ↔ strangers who could potentially be our.

Introducing of the main character with Vietnamese Chang transforms the latter into a state of our and certified with trust and understanding with him and other experimental Vietnamese. This model of relationships is built on the scheme I (our) ↔ absolute stranger → our. This scheme also shows the acquaintance with Lota, who is recognized as our although working on the enemy.

The meeting of the researchers with the natives of Atoll represents the clash of different cultures, but it transforms into a hierarchical opposition model of ours – stranger recognizing the conversation between them, because the natives recognize the superiority of the stranger as divine beings. The presence of sailors among the natives can be described as a model of I (ours) → stranger. The ship as a minimodel of native land becomes the center of orderly space that opposes to the chaos of the stranger.



Key words: *imagology, ours, stranger, other, enemy, opposition, model*

Літературна творчість Леоніда Тендюка – письменника, журналіста, мореплавця – нараховує більше десятка прозових творів, оповідання для дітей, кілька книг нарисів і п'ять збірок поезій. Зважаючи на досить екзотичну для української літератури тему – мариністику, якій присвячено більшість творів, – можна говорити про неабияке її збагачення, про що свідчать нагороди письменника: премії імені Лесі Українки та В. Сосюри.

Але творчість Л. Тендюка, зокрема трилогія «Експедиція „Гондвана”» нечасто потрапляла в поле зору критиків (Л. Горlach, Б. Олійник, М. Медунця) і не була досліджена в імагологічному ключі, що й зумовлює актуальність дослідження. У рамках нашої розвідки буде розглянуто аспекти художньої імагології з метою проаналізувати особливості оприявлення образів «свій» – «чужий» у художньому світі повісті «Експедиція „Гондвана”».

Імагологія (лат. *imago* – образ) – дисципліна, що вивчає образи «інших», «чужих» для суб'єкта культур, країн, народів. Основи понятійного апарату розробили дослідники Ж. М. Карре, М.-Ф. Гіяр, Х. Дизеринк, Й. Леерсен, Д.-А. Пажо, М. Швидерска, Д. Наливайко, В. Хорев та інші. Вони вводять основоположний для імагології концепт «свої» – «чужі», порушують питання образності, стереотипів, національного мислення, етнотипу, моделі поведінки тощо. Українська дослідниця С. Котова, розглядаючи історію імагології та теоретичні засади, пропонує тлумачення цього поняття з чотирьох інтенціональних позицій, серед яких «„художня імагологія” як відгалуження компаративістики» [2, с. 23]. Незважаючи на закладені теоретичні підвалини, імагологія потребує подальшого розгляду й розробки, зокрема в українському літературознавстві, де на сьогодні маємо лише окремі розвідки В. Будного, У. Карпенко-Іванової, І. Басенка, С. Посохова.

Як служно зауважує С. Посохов, «Сьогодні спостерігається зростання інтересу саме до того, що раніше стосовно таких уявлень називалося «упередженості» та «спотворення». Стало ясно, що етнічні образи народжені в ході взаємодії складних процесів, перш за все, процесів самоідентифікації» [6, с. 29]. У ключі цієї думки варто згадати історика культури Дж. Лірсена, який розглядає національні стереотипи, що формуються залежно від політичних обставин. Країни-вороги подаються в негативному світлі з відповідним нагнітанням ксенофобії. Країни, дружні чи нейтральні, зображуються у привабливому ключі, викликаючи ксенофілію [8]. Таким чином, образ «чужого», розкриваючись через рецептивно-оцінювальний апарат, характеризує власне суб'єкт з його самосвідомістю і системою цінностей.

Дослідник-культуролог В. Миронов говорить про пізнавання іншої культури шляхом інтерпретації й адаптації в «умовах змістової розбіжності. Головним засобом цього є мова, знання якої є важливою передумовою розуміння іншої культури» [5, с. 151]. У творі Л. Тендюка простежується відсутність мовного бар'єру дослідницького екіпажу «Садко»: кожен із них не лише ерудований у технічному чи гуманітарному профілі, але й володіє кількома іноземними мовами. На відміну від них американці є представниками зосередженого на собі конгломерату, які спілкуються винятково рідною мовою, а іноземну використовують лише з метою психологічного впливу на полонених, їхнього приниження.

В епізоді зустрічі радянських полонених дослідників із викрадачами-американцями можна визначити два стереотипні імагологічні коди. Перший втілений з точки зору радянських дослідників: ворог-американець перекручує українську мову на німецький манер, при цьому уособлюючи своєю вимовою «чужого», ненависть до якого підсилюється в реципієнта накладанням образу нациста часів Другої світової з усім асоціативним рядом, що з нього випливає: «я думаль», «мертвайль», «казаль», «розумійль» [7, с. 145]. Другий код показує стереотип уже з боку американця, для якого будь-яка радянська людина є шаблоном росіянином: «Хоч серед нас нікого не звали Іваном, підводний сторож говорив: «Лублу руській Іваня!» [7, с. 158].

Полонені радянські дослідники, апріорі відчуваючи бар'єр між собою та американцями, користуються міжмовною омофонією, щоб висміяти незнайомця: «...ти осел, – українською мовою відповів йому (американцеві – І. С.) Кім Михайлович». – «Я – о, велл? – перепитав бовдур. – Хорошо!» [7, с. 145]; «Це такий мерзотник, як і ти, – докинув Данило». – «Мороз... мер... змерз... замерз, – перегортаючи сторінки словника, загундосив він (американець – І. С.)» [7, с. 146]; «Личить, як корові сідло». – «Karawell? Karawella? – запитував він. – О'кей!» [7, с. 158] (виділення в тексті наше. – І. С.). Вербальне приниження стає єдиним засобом показати різницю між ними й акцентувати на тому, що вони – чужі один одному. У той час як американці намагаються різними способами подолати цей бар'єр: вони рятують одного із підводних дослідників, надають йому медичну допомогу, розв'язують усю команду після нетривалого полону і надають певну свободу руху, пропонують співпрацю і винагороду в обмін на інформацію; і вже згодом, не зумівши домовитись із дослідниками, загрожують зробити їх піддослідними «людинорібами».

Розрізнення свій – чужий людиною базується на біологічних засадах тілесної схожості чи несхожості. У трилогії Л. Тендюка «інакшість» у зовнішніх характеристиках американців доповнює опозицію між ними і радянськими моряками, хоча часто досягається пошуком штучної експлікації:

«банькаті очі», «затхлий дух» «містера Осла». Головний герой Василь Гайовий акцентує увагу на окремих тілесних деталях, які вочевидь, не є особливими, але суб'єктивно стають характеристиками «чужого». Підвищення соціального рангу ворога (керівника Бетлера) стає причиною для нівелювання його приналежності не лише до «брата за розумом», але й до живої істоти загалом: «Жодного зайвого поруху. В інтонації голосу – метал. Різко окреслені, ніби пригвинчені, щелепи. Такий же ніс. З-під сорочки проступали – окремі деталі робота, подумав я, – костомахи грудей, а очі... очі були скам'янілі й нерухомі. Такий погляд у мерців та ще, мабуть, у привидів» [7, с. 146].

Тобто вимальовується опозиція свій (людина) – чужий (механізм, об'єкт). Психологічно таке приписування рис неодолюваного зумовлене бажанням знищити ворога, але, оскільки вбивство не вписується в цінності головного героя, він витісняє образ людини образом робота, який не є живим, відтак – його можна знищити, зламати, як і будь-яку машину. Інше порівняння – із живим мерцем – скорельовує на опозицію живий – неживий, відсилаючи до народного уявлення про «той світ», перейшовши до якого, будь-яка людина стає «чужою» [1, с. 389]. Вступати в контакт із таким мерцем категорично забороняється народною традицією як на вербальному рівні, так і на рівні обміну речами, спільних дій, а його знищення чи відлякування стають обов'язковими. Відтак герої відчувають себе втягнутими в протистояння, де супротивник не має права на існування: «Не може такого бути, щоб ці нелюди жили, а ми гинули» [7, с. 149]. Протистояння опонентів двох ідеологічно-культурних платформ викреслюється в моделі «свій» ↔ «абсолютний чужий».

Також можна простежити диференціацію у свідомості героя у стані «чужих»: «Тільки вони (американці, які полонили моряків. – І.С.) <...> не з того племені, що наші улюбленці Том Соєр і Гекльберрі Фінн, – підтримав товариша я. – Аби Марк Твен дізнався про «діяння» своїх землячків, він би, мабуть, вигукнув: «Боже, мені соромно, що я американець!» [7, с. 154]. Означенням «наші улюбленці» засвідчено те, що дослідники усвідомлюють «неоднорідність» «чужих», а також те, що суб'єктивна симпатія може базуватися на інфантильності художніх уявлень. Шаблонна харизма вигаданих героїв Марка Твена, асоціація їх з безтурботним періодом дитинства у свідомості Василя Гайового є не менш реальною, ніж люди, які полонили його з товаришами. Таким чином, накреслюється модель «свої» ↔ «чужі, які потенційно можуть бути своїми».

Зовнішність є одним із важливих чинників для створення різниці між свій – чужий. Під час

зустрічі з американцями первинна антипатія радянських дослідників стає призмою їхнього бачення і щодо тілесних характеристик. Інший вектор розвитку між свій – чужий можна спостерігати у контакті дослідників з «людинорибамі». У перших епізодах зустрічі з невідомим біологічним видом моряки відчувають шок і відразу: «з океанарію піднімалося кілька видовжених, із розчепіреними руками й ногами постатей: голомозі, білі, ніби привиди» [7, с. 184]; «Ці широко розкриті, сповнені невимовної муки очі, тонкі, з ластами руки. З-під безкровної, землястої кольору шкіри випирали ребра» [7, с. 197]. «Людинороби» порівнюються в уяві головного героя з капта – водяними з повісті Акутагави Рюноске «В країні водяних», тобто знову повстає паралель із істотами потойбіччя.

Але якщо з американцями мова стає засобом підкреслення різниці між представниками двох систем, то у випадку з «людинорибамі» вона допомагає подолати відразу до ксеноморфа – істоти, не схожої на людину. Спусковим моментом у зміні ставлення стає момент бійки Гайового з Чангом-людинорібою. Знання в'єтнамської мови Василем Гайовим автоматично перетворює його на «свого» для Чанга, і модель стосунків уже починає будуватися на рівні «свій» – «свій». Почувши благання, Гайовий відмовляється від наміру вбити супротивника, а подальше зближення між дослідниками і «людинорибамі» відбувається на ґрунті спільної ненависті до американців. З моменту прийняття до лав «своїх» Чанга знімається акцент на тілесній різниці, вчинках (потенційний тероризм) між моряками і піддослідними. Очевидно, що суб'єктивність фокусу зору не лише на зовнішніх ознаках «чужих», але й «своїх», з різницею в повноцінності оцінки.

На думку О. Леонтович, процес взаєморозуміння досягається рухом від зовнішнього до внутрішнього від усвідомлення поверхневої різниці до проникнення у сутність культур і пошук тих глибинних властивостей, які можуть стати об'єднувальною силою між ними – основою людського взаєморозуміння [3, с. 7]. У повісті Л. Тендюка передумовою до налагодження контакту із Чангом-людинорібою стає ремінісценція про перебування Василя Гайового у В'єтнамі, його знайомство з місцевою легендою про чарівного хлопчика на ім'я Чанг та військові злочини американців у В'єтнамі.

У межах художнього світу Л. Тендюка повне взаєморозуміння, як і непорозуміння, становлять виражені ідеальні конструкти. Для Василя Гайового та його товаришів межа між «чужий» і «свій» абсолютна і чітка. Коротке спілкування з Чангом переводить його в абсолютний стан «свого» і скріплюється довірою моряків і їхнім взаєморозумінням із ним та іншими піддослідними. Така модель структурується за вектором «я (свій)» ↔ «абсолютний чужий» → «свій».

За такою ж моделлю будується контакт із Лотою – жінкою, що була «дресировальницею і

наглядачкою за людинорибами й дельфінами» [7, с. 235]. Можна зауважити, що у творі не створюється опозиція на гендерному рівні, а навпаки дослідники ідуть на контакт, намагаючись якомога швидше зняти комунікативний бар'єр. Таке ставлення позиціонує жінку апріорі як «свою». Тоді як контакт із Чангом був зумовлений культурним контекстом і підготовлений ремінісценцією В. Гайового, ставлення до Лоти може пояснюватися лише її статтю, оскільки вона не лише незнайома радянським дослідникам, але й працює на американців, беручи участь у негуманних дослідах. Дослідники не лише комунікують із жінкою, але й забирають її з собою, мотивуючи тим, що вона не з доброї волі потрапила до лабораторії, а як обслуговуючий персонал для американців. При цьому Лота не позиціонує себе як жертва чи заручниця останніх, тому її «порятунок» і прийняття в команду втікачів виглядають досить суперечливими.

Зустріч дослідників із тубільцями атолу Хібоко репрезентує зіткнення різних культур, відтак перед утікачами постає загроза нівелювання або асимілювання. Автор зображує зіткнення представників двох цивілізацій, використовуючи афірмативний сценарій, відомий із зустрічі індіанців Південної Америки та іспанців: «вони, за чийось владним велінням, несподівано впали ниц. Полежавши так нерухомо, звелися на коліна. І, заломивши руки та звертаючись у бік нашої піднебесної домівки (човен, який занесло на дерево. – І. С.), навперебій загаласували» [7, с. 444]. Таким

чином опозиційна модель «свій» – «чужий» трансформується в ієрархічну, де аборигени визнають вищість прибульців як божественних істот. Після того, як з'ясувалося, що дослідники не прибули з неба, останні зробили спробу влитися до «своїх» серед аборигенів – почали доводити свою корисність завдяки праці. Відтак цю імагологічну модель можна зобразити як «я (свій)» → «чужий».

Возз'єднання з командою на кораблі «Садко» є поверненням на «малу батьківщину». Автор зображує рецепцію «своїх» на кількох рівнях: тактильному («Василь Окань, що непомітно підійшов ззаду, схопив мене на оберемок» [7, с. 529]), вербальному («Він базикав казна-що, але зараз і це мені було миле» [7, с. 530]), гастрономічному («Після урочистої зустрічі почалося частування. Столи гнулися від усіляких страв» [7, с. 530]), мистецькому («У центрі експозиції висіла картина, названа маляром «Повернення трьох» [7, с. 531]). Корабель як мінімодель рідної землі (його охарактеризовано як «рідний», «охайний, чистий» [7, с. 530]) стає тим центром упорядкованого «семіотичного простору», про який писав Ю. Лотман, з перетинами на різних рівнях просторів, «дискретність яких буде відзначена межами між ними» [4, с. 264].

Отже, у трилогії «Експедиція „Гондвана”» Л. Тендюка презентуються імагологічні моделі «свій» ↔ «абсолютний чужий», «свої» ↔ «чужі, які потенційно можуть бути своїми», «я (свій)» ↔ «абсолютний чужий» → «свій», «я (свій)» → «чужий». «Інакшість» оприявлена в зовнішніх характеристиках, мові, культурних мітах радянських моряків, американців, тубільців.

## Література

1. Войтович В. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2005. 664 с.
2. Котова С. «Образ чужого» і «образ ворога»: «імагологія» в сучасних міждисциплінарних гуманітарних дослідженнях // Вісник КНУ імені Т.Шевченка. Історія. № 4. 2015. С. 20–24.
3. Леонтович О. Русские и американцы: парадоксы межкультурного общения. Волгоград: Перемена, 2002. 344 с.
4. Лотман Ю. Семіосфера. Санкт-Петербург: Искусство–СПб, 2010. 704 с.
5. Миронов В. Философия и метаморфозы культуры. Москва: Алтей, 2005. С. 150–152.
6. Посохов С. «Свої», «чужі», «інші»: проблеми та перспективи імагології // Харківський історіографічний збірник. 2016. Вип. 15. С. 28–41.
7. Тендюк Л. Експедиція «Гондвана». Київ: Веселка, 1989. 542 с.
8. Leerssen J. Imagology: history and method. URL : <http://www.imagologica.eu/pdf/historymethod.pdf> (дата звернення: 02.09.2019).

## References

1. Voitovych, V. (2005) *Ukrainska mifolohiia* [Ukrainian mythology]. Kyiv : Lybid. [in Ukrainian]
2. Kotova, S. (2015) «*Obraz chuzhoho*» і «*obraz voroha*»: «*imaholohiia*» v suchasnykh mizhdystyplinarnykh humanitarnykh doslidzhenniakh [«The image of a stranger» and «enemy image», «imagology» in the modern interdisciplinary humanities researches]. *Visnyk KNU imeni T.Shevchenka*. no. 14, pp. 20–24.
3. Leontovich, O. (2004) *Russkie i amerikantsyi: paradoksy mezhkulturnogo obscheniya* [Russians and americans: paradoxes of intercultural communication]. Volgograd : Peremena. [in Russian]
4. Lotman, Yu. (2010) *Semiosfera* [Semiosphere]. Sankt-Peterburg : Iskusstvo–SPb. [in Russian]

5. Mironov, V. (2005) *Filosofiya i metamorfozyi kulturyi* [Philosophy and metamorphoses of culture]. Moscow : Aletey. [in Russian]
6. Posokhov, S. (2016) «Svoi, «chuzhi», «inshi»: problemy ta perspektyvy imaholohii» [«Yours», «stranger», «others»: problems and perspectives of the imagology». Kharkivskiy istoriografichnyi zbirnyk. vol. 15, pp. 28–41.
7. Tendiuk, L. (1989) *Ekspedytsiia «Hondvana»* [Gondwana „Expedition”]. Kyiv : Veselka. [in Ukrainian]
8. Leerssen, J. [Imagology: history and method]. URL : <http://www.imagologica.eu/pdf/historymethod.pdf>

**Смаглий Ілона Володимирівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства, Український державний хіміко-технологічний університет (вул. Гагаріна, 8, Дніпро, Україна); e-mail: [berehotaku@gmail.com](mailto:berehotaku@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-9900-6167>

**Смаглий Ілона Владимировна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры украиноведения, Украинский государственный химико-технологический университет (ул. Гагарина, 8, Днепр, Украина); e-mail: [berehotaku@gmail.com](mailto:berehotaku@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-9900-6167>

**Smahlii Iona**, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian studies, Ukrainian State University of Chemical Technology (8, Naharyna str., Dnipro, Ukraine); e-mail: [berehotaku@gmail.com](mailto:berehotaku@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-9900-6167>

## Тотемна залежність персонажів роману С. Процюка «Тотем»

А. Є. Черниш

кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови і літератури,  
Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка;  
e-mail: ukrlit@sspu.edu.ua; <https://orcid.org/0000-0001-6183-7312>

---

Стаття присвячена психологічному розкодуванню тотемної залежності одного з головних героїв роману С. Процюка – батька Віктора. Тотем у творі змодельований як метафора людської деструкції, що полягає у прояві блуду, страху, ненависті, аморальності, безвідповідальності, моральної та психологічної індиферентності, інстинктивних бажань до інтиму, патологічному уявленні про світ, викривлених формах стосунків між людьми тощо. Він базований на похоті й зневірі, що знищують персонажів на різних рівнях становлення – особистісному, психологічному, культурному, національному. Встановлено, що батько Віктора у романі С. Процюка змодельований з декількох позицій – батька, чоловіка й коханця. Функціональне навантаження батьківської місії у творі зводиться до ненависті до свого сина Віктора, його психологічної травматизації; функція Вікторівського батька як чоловіка полягає у виформовуванні дискурсу морального та фізичного мазохізму, базованого на похоті, байдужості до почуттів Марії, а також створенні напруги і соціальної дистанції між колишнім подружжям; найрозлогіше тотемна залежність героя представлена у його функції коханця, залежного від жіночого тіла й утіхи, спрямованого на отримання фізичного задоволення й вироблення власної філософії вільних стосунків.

Тотем у романі обґрунтований як деструктивний механізм, що має властивість передаватися генетично, програмує наступні покоління інфіковані тотемом, на автодеструкцію, тотемну залежність, дисгармонію, моральне і навіть фізичне виродження. Встановлено, що герой був індиферентним до сім'ї та соціального життя через свою безвідповідальність, аморальність, легковажність, авантюризм, здатність до численних адюльтерів. Вплив тотему призвів героя до морального виродження й вразливості до інстинктивності. Руйнівний вплив тотему наприкінці життя призвів до усвідомлення батьком Віктора марнотності, суєтності й проминальності життя, розвінчуючи пафос адюльтерства й авантюризму.

**Ключові слова:** тотем, інстинкт, деструкція, індиферентність, психопростір

### Черныш А. Е. Тотемная зависимость персонажей романа С. Протьюка «Тотем»

Статья посвящена психологическому декодированию тотемной зависимости одного из главных героев романа С. Протьюка – отца Виктора. Тотем в произведении смоделирован как метафора человеческой деструкции, заключается в проявлении блуда, страха, ненависти, аморальности, безответственности, моральной и психологической индиферентности, инстинктивных желаний к интиму, патологическом представлении о мире, искаженных формах отношений между людьми. Образ отца Виктора в романе представлен с нескольких позиций – отца, мужа и любовника. Тотем в романе обоснован как деструктивный механизм, имеющий свойство передаваться генетически, программируя следующие поколения на автодеструкцию, тотемную зависимость, дисгармоничность, моральное и даже физическое вырождение. Установлено, что герой был индифферентным к семье и социальной жизни через свою безответственность, безнравственность, легкомыслие, авантюризм, способность к многочисленным адюльтерам.

Автор приходит к выводу, что роман С. Протьюка «Тотем» обозначает деструктивное влияние тотема как ключевой метафоры, как символического кода к постижению жизнеустройства и миропредставление одного из главных героев произведения – отца Виктора. Своим отношением к родным людям он сформировал дискурс психологического и физического мазохизма, которые приблизили его к звероподобию как одному из ключевых деструктивных проявлений тотема, который психически, морально и даже физически постепенно уничтожал героя.

**Ключевые слова:** тотем, инстинкт, деструкция, индифферентность, психологическое пространство

### Chernysh Anna. The Totemic Dependence of the Characters of S. Protsyuk's Novel «Totem»

The article is devoted to the psychological decoding of the totem dependence of one of the main characters of the novel by S. Protsyuk – Victor's father. The totem in the work is modeled as a metaphor for human destruction, which is manifestation of fornication, fear, hatred, immorality, irresponsibility, moral and psychological indifference, instinctual desires for intimacy, pathological perception of the world, distorted forms of relationships between people. It is based on lust and despair, destroying characters at different levels of becoming – personal, psychological, cultural, national. It is established that Victor's father in S. Protsyuk's novel is modeled from several positions – father, husband and lover. Functional load of the father's mission in the work is reduced to hatred of his son Victor, his psychological trauma; the function of Victor's father as a husband is to form a discourse of moral and physical masochism based on lust, indifference to Mary's feelings, as well as creating tension and social distance between the former spouses; the heroic totemic dependence of the hero is most clearly represented in his function as a lover, dependent on the female body and comfort, aimed at obtaining physical pleasure and developing his own philosophy of free relations.

The totem in the novel is justified as a destructive mechanism that has the ability to transmit genetically, programming the next generations infected with the totem, on self-destruction, totem dependence, disharmony, moral and even physical degeneration. It is established that the hero was indifferent to family and social life due to his irresponsibility, immorality, frivolity, adventurism, ability to numerous adulterers. The influence of the totem has led the hero to a moral degeneration and a vulnerability to instinct. The destructive influence of the totem at the end of life led to the awareness of Victor's father of the vanity, vanity and impermanence of life, unraveling the pathos of adultery and adventurism.

**Keywords:** totem, instinct, destruction, indifference, psycho-space

---

Проблемно-тематичний діапазон творчості С. Процюка підпорядкований актуальним, але зачасти болісним темам із життя сучасного українця. На всіх рівнях його творів наскрізно звучить тема антиколоніалізму, травмованості людини впливом радянської ідеології, а також деструктивними і викривленими формами сприйняття світу. Його проза визначається координатами психологізму, трагізму й катастрофічності, зачасти потребує особливих технік дешифрування – постколоніальних практик прочитання тексту, практики шизоаналізу, деконструктивістських методів осягнення змісту творів. Окремі аспекти осягнення творчого методу С. Процюка, постколоніального дискурсу його романів, психологічної основи й оніричного простору присвячені студії О. Пухонської, О. Юрчук, Є. Барана, Б. Стрільчика.

Романи С. Процюка потребують уважного й поглибленого аналізу. Як зауважує О. Юрчук, «його творчість намагаються підігнати під різноманітні шаблони, серед яких особливе місце належить маркеру «хворобливий», що проявляється в психіатричному романі, оспівуванні невротизму й сексу, проповідуванні заскоченого патріотизму» [2, с. 139]. Безсумнівно, аналіз творів С. Процюка передбачає врахування особливостей формування роману-психографії, роману-травми, антиколоніального роману / постколоніального роману, роману соціальної клініки, базові елементи яких примхливо синтезуються у його прозописі. Одним із таких показових глибоко психологізованих творів є роман «Тотем», що продукує появу нового героя в контексті новітньої літератури незалежного періоду – деструктивного, аморального, виродженого, психічно нестабільного, хворобливого, позначеного викривленою і патологічною свідомістю. Мета статті – з'ясувати вплив тотему як джерела психічної і фізичної деструкції на процеси світоставлення й психологічної організації персонажів роману С. Процюка.

Роман С. Процюка «Тотем» розкриває процес потрапляння у тотемну залежність і непростий шлях до тотемного звільнення. Тотемом у творі автор означає вплив базових інстинктивних проявів, стадних бажань, нищівних психічних процесів, що деструктують людину на різних рівнях – особистісному, психічному, культурному, соціальному і навіть національному. Тотем, базований на похоті й зневірі, породжує руйнацію персонажів, у той час, як Верховний Тотем, означений вірою у Христа, любов'ю і мудрістю, дарує людині просвітлення. Кожен із персонажів роману С. Процюка «Тотем» – Віктор, батько Віктора, Марія, Владислава, Микита Крещук, Михайло Юркевич – пройшов

свій складний шлях до тотемної залежності чи звільнення.

Деструктивний вплив тотему на свідомість та ідентичність особливо гостро відчували Віктор, його батько, Михайло Юркевич. Їхній психопростір означений категоріями страху, блуду, залежності, гріху, аморальності й нечистивості. Образ батька Віктора у романі С. Процюка означено з декількох позицій – батька, чоловіка і коханця. Прикметно, що автор твору не зазначає імені одного з головних персонажів, означуючи його лише функціонально й рольово – батька Віктора. Ймовірно, пасивне й байдуже ставлення до найрідніших людей призвело до знеособлення персонажа, який понад усе цінував лише власну хіть і задоволення від інтиму з жінками, забуваючи про інші місії, покладені на нього – батька, чоловіка, захисника родини.

Власне батьківська функція персонажа зводиться до усвідомленого ненависного ставлення до свого сина. Його дратувало майже все, що стосувалося Віктора: «Він кричав на Віктора, що той носить некрасиву... зачіску (зовнішність сина, котра є подразником для батька – прекрасний матеріал для психіатрії сімейних відносин), багато і жадібно їсть (коли нас бісять звуки при поглинанні їжі кимось із близьких, вважаймо, ми приїхали у глухий кут, з якого існують лише радикальні шляхи виходу), дивиться на батька неправильним поглядом» [1, с. 4-5]. Ненависне ставлення до сина, постійна роздратованість, невдоволення сімейним життям поклато початок подальшої травматизації Вікторової свідомості й ідентичності. Як зауважує С. Процюк, у дитинстві Віктор походив радше на загнаного звірка, аніж на сина, який відчував ніжну синівську потребу у батьковій опіці. Відтак тотемна запрограмованість на деструктивність залежність від агресії, похоті, страху були закладені Віктору від самого дитинства у процесі негативного й недоброчливого батьківського виховання: «Віктор добре пам'ятає цей жах батьківського приходу з роботи, цей порожньо-ненависний погляд, що може спопелити. Які казки? Які прогулянки? Іноді, щоправда, батько пробував поговорити з Віктором, але, натикаючись на залякані очі звірка, котрий чекає неминучого лиха, махав рукою і зачинявся у своїй кімнаті» [1, с. 5]. Синівсько-батьківські стосунки вкладалися у координати жаху й страху від обопільного спілкування, породжені ненавистю до появи Віктора, який від самого зачаття був осоружний і непотрібний своєму батькові. Початкові і несвідомі засновки до Вікторової деструкції, тобто руйнівної тотемної залежності, закладені йому ще до його народження. Відтак тотем як деструктивний механізм набув генетичної властивості передаватися у спадок, що згодом виформувалося у дискурс нелюбові, апатії, байдужості, ненависті, психічної деструкції. «Але щодо Віктора, то будь-які міркування видаються смішними і недоречними, адже цей недоносок (як я його ненавиджу!) є жертвою нелюбові» [1, с. 65], – зауважує Вікторів батько, означуючи своє ставлення до сина. Відсутність бажання мати

дитину, підтримувати здорові батьківсько-синівські стосунки, цікавитися життям сина після розлучення з Марією позбавили батька Віктора відповідальності за його життя, психічне здоров'я, моральне виховання. Він, звільнений від будь-яких батьківських обов'язків, не почував своєї провини у знедоленні Віктора: «Дзвонив тобі, виконуючи свій обов'язок, хоча у мене, за великим рахунком, перед тобою немає жодних обов'язків. І тепер мені байдуже – є ти чи нема, здоровий чи хворий, у лікарні чи на смітнику, бо іншого шляху для тебе не бачу» [1, с. 151], – зауважує С. Процюк.

По відношенню до своєї дружини Марії батько Віктора також знаходився у безвідповідальній і пасивній позиції. Його не цікавило шлюбне життя і формування здорової сімейної атмосфери. Він був байдужий до почуттів Марії, оскільки від самого одруження не приховував розчарування у шлюбі, жаліючи себе як невдачу, якому довелося одружитися через незаплановану вагітність: «Я потрапив до другої категорії – невдах, облутаних подружньою павутиною. Марія завагітніла. І розпочалася інша історія... Малосімейна мишоловка (для отримання якої мої інтелегентні батьки-міщухи не поворухнули і пальцем), повзунки, дитячі верески, – хлопець народився дуже неспокійним і нервовим – дефіцити, суспільні катаклізми, до яких мені ніколи не було діла» [1, с. 18]. Індиферентний до сім'ї і до соціального життя, він був зациклений лише на плеканні своєї похоті. Вікторів батько, знаходячись у сильній позиції чоловіка-самця, прагнув у будь-який спосіб позбавитися статусу жертви сімейного життя, що гнітило його. Він, корінний містянин, видавав свою плебейськість за міщанство й аристократизм, переконував передусім себе і свою дружину в особливий статусності своєї персоні, поклавши початки до формування соціальної і психологічної нерівності між ним та Марією. «Я ж корінний міщанин, може, не зовсім «корінний», але у третьому чи четвертому коліні – це факт. І мені приємно було хизуватися перед нею власним родоводом і причетністю. Байдуже, що той «родовід» могли складати плебейські сини і дочки (вдаючись до сумнівних лексем, якщо вже заговорили про міський садизм і сільський мазохізм чи про георасизм), що ціле життя горбатіли на заводах чи займалися вологим прибиранням помешкань» [1, с. 16], – зауважує С. Процюк, вдаючись до художнього осмислення постаті батька Віктора. Дискурс психологічного мазохізму формує не лише його впевненість у геокультурній вищості, а й власне психофізичне знущання над тілом Марії, яка, навіть попри небажання, боялася образити свого чоловіка відмовою. Батька Віктора не зупиняла у задоволенні своєї похоті й примітивних інстинктів ні вагітність Марії, ані її

психологічний і фізичний дискомфорт від злягання зі своїм чоловіком. Він завжди і передусім дбав лише про власний комфорт: «Я був надто темпераментний, і спав з Марією аж до народження дитини. Та що там спав, я замордував її своїм бажанням, тоді я був би, здається, затрахов кілька жінок одночасно, і через кілька годин хотілося ще і ще, Маріїні форми трішки заокруглилися, що надавало мені шаленої охоти володіти нею кілька разів на день» [1, с. 11-12]. Задоволення від сексу Вікторів батько отримував значно більше, ніж від кохання до Марії. Вона була для нього лише об'єктом, наближеним до приватної власності. З її почуттями до нього він ніколи не рахувався. «А мені із першого сімейного досвіду найбільше запам'яталася лише нехіть до перечитування «книжки» Маріїного тіла у сто перше і викурювання безлічі цигарок на кухонному квадратіку малосімейки. [...] Я не мав жалю, що покидаю Марію і Віктора як результат наших перших перечитувань тепер вже малоцікавої книжки» [1, с. 66]. Ймовірно, така байдужість, прохолодність, пасивність у шлюбному житті пояснюється прагненням Вікторів батька до авантюризму. Його адюльтери – результат морального виродження, породженого повною перемоогою базових інстинктів над волею і моральною дисципліною, а також гріховності, що стала результатом плекання у собі деструкції тотему. Відтак його перша родина – Марія та Віктор – опинилися на маргінесі його психіки, що була не спроможна до співчуття, любові, відповідальності, позаяк дискурс його психологічної свідомості вибудований на категоріях безвідповідальності, аморальності, непостійності, інстинктивності, моральній жорстокості. Вікторів батько у стосунках з Марією досяг апогею байдужості й безвідповідальності, звівши їхні стосунки до огиди, ненависті, апатії і порожнечі, прирікши шлюб на доконечний розрив: «Не відчуваю, Маріє, до тебе нічого, навіть огиди, окрім порожнечі. Good buy назавше» [1, с. 101], – резюмує герой свої шлюбні стосунки. Щоправда, життя змусило батька Віктора згодом переглянути своє ставлення до кохання, до шлюбу й взаємності як необхідної складової любові. Лише згодом, втративши свою чоловічу міць й поступово викорінюючи свій блуд і хіть, перемагаючи деструктивного тотема-звіра у собі, він з теплом і подякою згадуватиме щирість почуттів своєї першої дружини Марії. Усвідомлюючи марнотність свого безглузкого життя, маркованого зляганнями й короткочасними сексуальними стосунками з безліччю жінок, батько Віктора поступово наблизився до розуміння скінченності свого авантюризму й адюльтерства як форм автодеструкції, що розщепили його свідомість і психіку, наповнивши психодискурс відчуттям проминальності, безглуздості, аморальності й невідворотності: «Ще пройде кілька років, і буду, як розбещений старець Маодзедун, лише пускати слину при вигляді голої жінки. А тоді – хоч петлю

на шию, бо що ще, окрім жінок, триматиме мене на світі? Дружина теперішня не любить, каже, що змарнувала свій вік зі мною, дочка має власне життя, далі заведе дітей, зять, пенсія; мамо рідна, яка на мене чекає безпролазна нудьга і рутинна!» [1, с. 152].

Прикметно, що герой роману відзначається високим рівнем самокритичності, адже він здатний до аналізу своєї психоперсони. Вікторів батько припускає, що його вчинки і поведінка не вкладаються у координати здорових шлюбних і соціальних відносин. Він цілком самокритично підходить до своєї пихи і розбещеності, усвідомлюючи свою патологічну залежність від сексуальної хіті: «Напевне, я вам не сподобався як людина (курсив автора. – А. Ч.)? Звісно, самовпевнений і цинічний раб (пан?) жіночої плоті. Так, слід визнати, що жіноче тіло є моєю найбільшою пристрастю» [1, с. 35], – зауважує С. Процюк у романі. Його численні сексуальні відносини з жінками позбавлені будь-яких зобов'язань, прив'язаностей, взаємозалежностей. Вони ґрунтовані виключно на задоволенні від фізичного зближення, відтак вільні від будь-якої відповідальності. Швидкоплинні романи та стосунки з жінками сприяли виробленню філософії незалежних стосунків, що позбавляло його морального гніту, психологічного дискомфорту чи мук сумління. У свідомості батька Віктора потяг до мимовільних сексуальних зносин є своєрідною формою компенсації за неповноту його психічної стабільності, вразливість його психоідентичності, що зазвичай передбачає утривалені стосунки, психологічну й моральну залежність дарувати й отримувати любов, сталість і передбачуваність шлюбних взаємин. «Може, ви спитаєте, для чого це роблю, адже двічі одружений і двічі «одітнений»? Ха-ха-ха! Можливо, ви гадаєте, що я сексуально стурбований? Ще раз сміюся, але вже тихіше, бо кожен бабій і спідничник, женофіл чи любитель кунігулісу має приховану статеву вразливість, проблему із ідентифікацією особистості, сублімативні втечі (коли адюльтери є заміном алкогюлю чи наркотиків, екстремальних видів спорту або війни чи її імітації, бо кожен маскуліну дуріє по-своєму) чи сексуальні неврози» [1, с. 36], – зауважує С. Процюк у романі. Він повсякчас вдавався до авантюризму сексуальних відносин як патологічної форми отримання задоволення від життя. Ймовірно, причиняти біль зрадами й відчувати свою вищість над жінками приносило йому моральне задоволення й виражало його

самодостатність, за якою криється страх відмови, посередництва, чоловічої неповноцінності. Надмір свого чоловічого запалу Вікторів батько сублімував у психофізичне задоволення від сексу, перетворивши його на хобі. Щоправда, він свідомий своєї непомірної і непогамовної вдатності до любові без кохання, що вважає швидше своєю перевагою, аніж недоліком, позбавляючи себе прив'язаностей та відповідальності перед жінками: «Моє донжуанське хобі виключає кохання. Кажуть, всі історії Казанови базувалися на величезній любові до жіночого ества, а всі історії Дон-Жуана – на такій же прихованій ненависті. Я обрав третій шлях, не почувуючи ні любові, ні ненависті, лише фізіологічний інтерес, через що рідкісні душевні порухи лякають мене...» [1, с. 85]. Очевидно, його приваблювали довіра, взаємність і пристрасність, якими йому відповідали жінки, позбавлені інтересу до пролонгації стосунків. Короткотривалі й миттєві сексуальні стосунки з жінками формували відчуття його чоловічої міці й водночас забезпечували йому комфортне становище у ситуації безвідповідальності й невибагливості.

Отже, роман С. Процюка «Тотем» означає деструктивний вплив тотему як ключової метафори, як символічного коду до досягнення життєустрою і світоуявлення одного з головних героїв твору – батька Віктора. Дискурс його існування складала руйнівні для людини концепти – ненависть до сина, байдужість до дружин і психопатологічне уявлення про стосунки з жінками, базовані виключно на отриманні фізичного задоволення. Своїм ненависним й апатичним ставленням до сім'ї Вікторів батько поклав початок подальшої травматизації свого сина Віктора та дружини Марії. Базовими елементами психологічного становлення батька Віктора як персонажа роману є безвідповідальність, аморальність, хтивість, плебейськість. Своїм ставленням до найрідніших людей він сформував дискурс психологічного й фізичного мазохізму, що наблизили його до звіроподоби як одного з ключових деструктивних проявів тотему, що психічно, морально й навіть фізично поступово знищував героя. Численні адюльтери, ненависне ставлення до сина та колишньої дружини, соціальна пасивність призвели до тотемної залежності, що спричинила згодом усвідомлення марнотності й облудливості обраного шляху. Тотемна залежність героїв роману С. Процюка може бути доповнена науковими студіями про психічну й фізичну травматизацію персонажів, психологічними портретами героїв, означених травмованою і множинною особистостями, а також художніми засобами психологізації героїв твору, що має подальшу перспективу літературознавчих досліджень.



### Література

1. Процюк С. Тотем. Івано-Франківськ: Типовіт, 2007. 192 с.
2. Юрчук О. У тілі імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії. К.: ВЦ «Академія», 2013. 224 с.

### References

1. Protsyuk, S. (2007) Totem [Totem]. Ivano-Frankivsk: Typovit. [in Ukrainian]
2. Yurchuk, O. (2013) U tili imperii: Ukrainska literatura u svitli postkolonialnoi teorii [In the Body of Empire: Ukrainian Literature in the Light of Postcolonial Theory]. K.: Academy. [in Ukrainian]

**Черниш Анна Євгеніївна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови і літератури, Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка (вул. Роменська, 87, Суми, Україна); e-mail: [ukrlit@sspu.edu.ua](mailto:ukrlit@sspu.edu.ua); <https://orcid.org/0000-0001-6183-7312>

**Черныш Анна Евгеньевна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры украинского языка и литературы, Сумской государственной педагогической университет им. А. С. Макаренко (ул. Роменская, 87, Сумы, Украина); e-mail: [ukrlit@sspu.edu.ua](mailto:ukrlit@sspu.edu.ua); <https://orcid.org/0000-0001-6183-7312>

**Chernysh Anna**, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian Language and Literature, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko (87, Romenskaya str., Sumy, Ukraine); e-mail: [ukrlit@sspu.edu.ua](mailto:ukrlit@sspu.edu.ua); <https://orcid.org/0000-0001-6183-7312>

УДК 821.111(73)По-32  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-83-04

## Різновиди хронотопу в новелі «Вбивство на вулиці Морг» Едгара По

*Н. О. Шерстюк*

*доктор філософії, викладач кафедри іноземних мов  
з латинською мовою та медичною термінологією,  
Українська медична стоматологічна академія;  
e-mail: nataliasherstiuk@gmail.com; https://orcid.org/0000-0002-2755-9627*

---

У статті аналізуються особливості часопростору в новелі «Вбивство на вулиці Морг» американського письменника XIX століття Едгара Аллана По. Метою статті є ґрунтовний аналіз художнього хронотопу як особливого способу впливу на читача та виокремлення особливостей часу і простору в аналізованому творі. Е. По був зачинателем «детективної новели», жанровими особливостями якої є опис дедукції героя, тонкий ґрунтовний аналіз події, узагальнені логічні, математично точні міркування. Константними у такому типі новел є образ детектива, котрий веде розслідування (Огюст Дюпен). Основним видом хронотопу в «детективній» новелі є реальний, історичний хронотоп, оскільки місце і час ретельно виписані, автор неодноразово акцентує увагу на просторових топосах, котрі виформовують неповторний авторський стиль. Герой через ракурс бачення наратора детально портретується, причому психологічний чинник ближче до фіналу підсилюється, що дає можливість виокремлювати ознаки особистісного хронотопу.

У реальний історичний хронотоп органічно влітаються й вигадані, однак ґрунтовно виписані топоси чи предмети, які представляють певний простір, що несуть символічне навантаження (неіснуючі вулиці Парижа, бібліотека, кімната тощо). Автор майстерно поєднує реальні та вигадані топоси, створюючи неповторний детективний сюжет. Усі топоси взаємопов'язані та доповнюють один одного, що приводить до глибокого осмислення художньої реальності. Будь-який тип часопростору у новелах (реальний, містичний, історичний, соціально-побутовий) пов'язаний із глибоким психологізмом, що дає можливість відтворити події та знайти правильне рішення для розкриття злочину. Ракурси бачення наратора та героїв оповіді на одну і ту ж подію розширюють межі хронотопу, наділяючи його додатковими ознаками. Такий взаємозв'язок хронотопів у новелі формує не лише складний художній світ новели, а й дає можливість віднести аналізований твір до літератури романтизму.

**Ключові слова:** Е. По, «Вбивство на вулиці Морг», мотив, хронотоп, час, простір, наратив, топос, детектив

### **Шерстюк Н. А. Разновидности хронотопа в новелле «Убийство на улице Морг» Э. По**

В статье анализируются особенности времени и пространства в детективной новелле «Убийство на улице Морг» американского писателя XIX века Эдгара Аллана По. Целью статьи является подробный анализ художественного хронотопа как особого способа воздействия на читателя и выделение особенностей времени и пространства в новелле «Убийство на улице Морг» Э. По. Главным в новеллах является реальный и исторический хронотоп, поскольку место и время события реально выписаны, автор неоднократно акцентирует внимание на пространственных топосах, которые создают неповторимый авторский стиль.

Писатель мастерски сочетает реальный и ирреальный хронотоп, создавая детективный сюжет. Все хронотопы взаимосвязаны и дополняют друг друга, что приводит к отображению художественного пространства произведения. Любой вид времени и пространства в новелле (реальный, ирреальный, исторический, социально-бытовой) связан с глубоким психологизмом, что дает возможность воссоздать события и найти правильное решение при раскрытии преступления. Такая взаимосвязь топосов в новелле формирует не только сложный художественный мир, но и дает возможность отнести анализируемое произведение к литературе романтизма.

**Ключевые слова:** Э. По, «Убийство на улице Морг», мотив, хронотоп, время, пространство, нарратив, топос, детектив

### **Sherstiuk Nataliia. The types of the chronotope in the short story «The Murders in the Rue Morgue» by Edgar Poe**

The article is devoted to the analysis of the time and space peculiarities in the short story «The Murders in the Rue Morgue» by the American writer of the 19th century Edgar Allan Poe. The aim of the article is a analysis of artistic chronotope as a special way of influencing the reader and distinguishing the features of time and space in the analyzed work. E. Poe was the initiator of the «detective short story», the genre features of which are the description of the deduction of the character, the analysis of the event, generalized logical, mathematically accurate reasoning. The image of detective Auguste Dupin is the main in the short story.

There are the real and historical chronotope in this detective short story. The author repeatedly focuses on spatial topos that form a unique authorial style. The character, through the perspective of the narrator's vision, is portrayed in detail, with the psychological factor closer to the finale intensifying, which allows to distinguish the features of personal chronotope. Real historical chronotope uses fictional topos or objects that represent a certain space that carry a symbolic load (the non-existent streets of Paris, the library, the room, etc.). The author skillfully combines real and fictional events to create a unique detective story. All topos are interconnected and complementary, leading to a deep understanding of artistic reality. Real, mystical, historical and social chronotopes are associated with deep psychology, which makes it possible to recreate events and find the right solution to solve the crime. The perspectives of the narrator and the short story's characters on the same event extend the boundaries of the chronotope, giving it additional features. This interconnection of chronotopes in the short story not only shapes the complex artistic world of the nineteenth century, but also makes it possible to refer the analyzed work to the literature of romanticism.

**Key words:** E. Poe, «The Murders in the Rue Morgue», motive, chronotope, time, space, narrative, topos, detective

---

**Постановка проблеми.** Едгар Аллан По (Edgar Allan Poe (1809 – 1849)) є одним із представників американського романтизму, котрий нині вважається класиком світової літератури. Він є зачинателем детективного жанру й першим американським письменником, котрий почав працювати в жанрі короткого оповідання. Його перу належать такі твори як: «Падіння дому Ашерів» («The Fall of the House of Usher», 1839), «Провалля і маятник» («The Pit and the Pendulum», 1842), «Чорний кіт» («The Black Cat», 1843), «Овальний портрет» («The Oval Portrait», 1842), «Вбивство на вулиці Морґ» («The Murders in the Rue Morgue», 1841), «Таємниця марі Роже» («The Mystery of Marie Roget», 1842), «Викрадений лист» («The Purloined Letter», 1844) та ін. Попри те, що творчість письменника наразі досить популярна, ще залишається багато прогалин у рецепції його творчості, тому наразі наше дослідження є досить актуальним.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Як літературна категорія хронотоп став об'єктом вивчення у працях відомих дослідників давно. Художній час і художній простір найбільш повно і всебічно досліджено в працях Д. С. Ліхачева «Поетика давньоруської літератури», Н. К. Гей «Мистецтво слова», де окреслено функції, структуру, властивості даних категорій. Б. А. Успенський у своєму дослідженні «Поетика композиції» приділяє значну увагу проблемі хронотопу автора, М. С. Каган у роботі «Простір і час в мистецтві як проблема естетики і науки» виокремлював основні аспекти простору і часу з онтологічної, гносеологічної і психологічної точки зору, окреслюючи при цьому функції даних категорій. Функціонування категорій часу і простору у художньому світі Е. По уже ставало предметом наукових досліджень (К. Д. Бальмонт у роботі «Нарис життя Едгара По», Ю. В. Ковальов «Едгар Аллан По, новеліст і поет», Л. В. Карасьов «Маятник Едгара По» та інші). Проте ґрунтовного аналізу хронотопу на матеріалі новел Е. По ще не було здійснено у сучасному літературознавстві.

Ми маємо на меті здійснити ґрунтовний аналіз новели «Вбивство на вулиці Морґ» Е. По, окреслити особливості часу і простору, встановити їх взаємозв'язок, що дозволить віднести аналізований твір до літератури романтизму.

**Постановка завдання.** Метою нашого дослідження є ґрунтовний аналіз художнього хронотопу як особливого способу впливу на читача та виокремлення особливостей часу і простору в новелі.

**Виклад основного матеріалу.** Детективний жанр належить до такого роду літератури, що довгий час залишався поза увагою серйозної критики. Часом дослідники неоднозначні в оцінці творів детективного жанру, оскільки не бачать художньої цінності у малих жанрових формах такого стибу. Однак наразі цей жанр є всевітньо

популярним та набуває певних поетологічних рис, які стають константними у цьому жанровому різновиді. Теоретиком детективного жанру прийнято вважати Г. К. Честертона, котрий опублікував у 1902 році статтю «На захист детективної літератури» [8, с. 17]. З того часу було видано безліч критичних розвідок, що стосувалися детективу. Відомі критичні статті Я. Маркулан, А. Вуліс, А. Адамова, Г. Анджапарідзе, знаних дослідників детективного жанру. Детективна новела, що є різновидом детективного жанру, упродовж еволюції виробила певні канони, правила, що стали класичними жанровими ознаками цієї модифікації. «Перед автором сучасного детектива постає одвічна проблема – бути оригінальним у межах канону», – зазначає Г. Анджапарідзе в «Передмові» до монографії Т. Кестхей [2, с. 281]. На думку Г. Анджапарідзе, детектив є «замкненою структурою», де не допускаються смислові коливання в сюжеті та розв'язка сюжету будується за певними принципами. Саме через свій нормативний характер у межах детективного жанру так важко створити щось нове, зацікавити читача [3, с. 39]. Основи детективного жанру було закладено у творчості Е. По, чий естетичні погляди відрізнялися аналітичністю, раціоналізмом, певною нормативністю.

Говорячи про фундаторство Е. По у царині жанру детективу, Артур Конан Дойл зазначав: «Едгар Аллан По посіяв, із властивою йому геніальною недбалістю, насіння, з якого проросло безліч сучасних літературних форм, був батьком детективного жанру і окреслив його межі з такою повнотою, що я не уявляю, як нащадки зможуть створити нову площину, яку б вони наважилися назвати власною...» [6, с. 30].

Літературно-естетична теорія Е. По є, насамперед, апологією «малої жанрової форми». Осмислюючи переваги й недоліки великих жанрових форм, він зазначав: «Сумарний, абсолютний ефект навіть кращої епічної поеми у фіналі дорівнює нулю» [10, с. 176]. Письменник вважав, що художній твір задля створення максимального емоційного ефекту має прочитуватися «за один раз», що дозволяють робити лише малі жанрові форми [10, с. 177].

Володіючи майстерністю створення детективних сюжетів, Е. По створює низку його класичних зразків. У трьох відомих його новелах («Вбивство на вулиці Морґ», «Таємниця Марі Роже» і «Викрадений лист») сюжет розгортається навколо постаті Огюста Дюпена, створеного художньою уявою письменника. Дюпен – не поліцейський, не детектив, а людина, що має неабиякі аналітичні здібності, участі у розслідуванні не бере, але допомагає розкрити злочин. Герой майстерно оцінює ситуацію, розуміє мотиви та вистежує злочинця. Дюпен – ще один детективний герой, що доповнює когорту схожих персонажів (Шерлок Холмс (А. Конан Дойль) та інспектор Мегре (Ж. Сіменон).

«Вбивство на вулиці Морг» є довершеним зразком детективного жанру, що вийшов із-під пера Е. По. Автор умисно вводить у назву два французькі слова «Rue Morgue», створюючи атмосферу таємничості й жаху, оскільки «morgue» у звичному для сучасного читача значенні «морг» було вперше вжито в англійській мові на початку XIX століття (1821 р), і на момент його використання письменником було неологізмом. Просторовий чинник цієї новели окреслюється уже в назві, оскільки актуалізується топос «мертвого» місця. Е. По вибудовує новелу відповідно до своїх естетичних принципів: у ній немає нічого випадкового, кожний епізод, кожна деталь підпорядковується меті – розкриттю злочину. Кожен із елементів структури твору має чинити певний емоційний ефект на читача [4, с. 98]. Художній простір новели окреслюється історичними топосами Парижа: «Residing in Paris during the spring and part of the summer of 18 –, I there became acquainted with a Monsieur C. Auguste Dupin» [7, с. 204], а героєм стає француз – Огюст Дюпен. «This young gentlemen was of an excellent – indeed of an illustrious family, but, by a variety of untoward events, had been reduced to such poverty that the energy of this character succumbed beneath it, and he ceased to bestir himself in the world, or to care for the retrieval of his fortunes» [7, с. 205]. Реальний часопростір покликаний відстежити події та розкрити таємницю злочину.

Хронотоп у новелі «Вбивство на вулиці Морг» Е. По є надзвичайно важливим, адже саме час і простір відіграють важливу роль у творах детективного жанру. У детективах дія має прямолінійну основу, однак час від часу наратор «вирушає в минуле, в невідомість, щоб реконструювати розігрувані події» [6, с. 210]. У детективній новелі художній простір організований особливо, письменник розроблює топос «замкненої кімнати», яка зазвичай містить певну таємницю чи загадку. «A small room in the front of the house, on the fourth story, at the head of the passage was open, the door being ajar. This room was crowded with old beds, boxes, and so forth» [7, с. 234]. Замкнена зсередини кімната, у якій відбулося вбивство, – константний топос детективної літератури. Письменники епохи романтизму охоче експериментували з ідеєю замкненого простору. Вони успадковують цей інтерес від авторів передромантичної літератури, творців «готичних романів» (М. Гоголь, Енн Редкліфф, О. Бальзак, Д. Шлегель та ін.).

Замкнений простір у новелах Е. По насичений символікою. Замкнена кімната, в якій скоєно вбивство, – це і є той «обмежений простір», де злочин стає знаком згубного розпаду світу. Діяльність героя-детектива можна інтерпретувати і як прагнення зруйнувати цей простір, зробити його межі «розмитими», «впустити» туди справедливість і людяність. Такий спосіб інтерпретації, на нашу думку, є відтворенням романтичної естетики, яку сповідував автор.

На фоні історично-соціального хронотопу, представленого топосами Парижа, топос міста детально описується. Цей простір самодостатній, неквапливий, замкнений і такий, що живе власним життям. Сам автор, за свідченнями сучасників, ніколи не відвідував Париж. Для автора-романтика цей простір стає екзотичним місцем, де можуть трапитися дивні події. Оповідач не констатує хронологічні межі оповіді, однак настільки ґрунтовно прописує простір, що здається, ніби наратор добре знав цю місцевість. Дюпен і оповідач знайомляться в бібліотеці на вулиці Монмартр, реальний топос, відомий тим, що тут у XIX-XX столітті зустрічаються спільноти художників. Історична реальність впливає на художню, витворюючи неповторний художній світ. Саме місто Париж у новелі виступає символом аристократії та вишуканості. Вулиця Монмартр, де зустрілися герої, свідчить про те, що вони обидва, ймовірно, належали до мистецької еліти, були людьми освіченими та знаними в суспільстві.

Будинок, де мешкають герої, – це старий, зображений гротескно дім у немодній і незвичайній частині Сен-Жермен (старомодна, але досі аристократична частина Лівого берега Парижа). А вулиця, на якій трапляється подія, вигадана і знаходиться у реально існуючій частині Парижа, в Quartier St. Roch. Е. По досить детально описує реальний хронотоп, уводячи у нього вигадані топоси.

Екзотика топосу, на нашу думку, для Е. По полягала в тому, що в зображуваному культурному хронотопі перетиналися різні культурні етноси, що є надзвичайно важливим у детективній літературі. Свідчення у новелі були взяті не лише у французів, але й у представників інших культур: Поліна Дюбур, прала; П'єр Моро, тютюнник; Ізидор Мюзе, жандарм; Анрі Дюваль, мосяжник; Оденгаймер, власник ресторану; Жюль Мінью, банкір «Мінью й син»; Адольф Лебон, служник банку «Мінью й син», Поль Дюма, лікар, Олександр Етьєн, лікар (хірург), але й італієць Альберто Монтані, кондитер; англієць Вільям Бед, кравець; іспанець Альфонсо Гарсіо, підприємець та мешканець Нідерландів Оденгаймер, власник ресторану. А французький моряк, член екіпажу судна із Мальти, тільки-но повернувся з Борнео, привізши із собою винування трагедії. Наратор наповнює реальний історичний топос представниками інших національностей, що дає можливість сформувати детективний сюжет. Екзотика топосу, на нашу думку, для Е. По слугувала для окреслення перетину різних культурних епох, що є надзвичайно важливим у детективній літературі.

Оповідь у новелі «Вбивство на вулиці Морг» ведеться від першої особи, тому читач дізнається про події через ракурс бачення не детектива, а свідка, котрий дає подіям власну оцінку. Оповідач бачить усе ніби «збоку», чим збільшує напругу та актуалізує аналітичний чинник. У реальний

часопростір органічно вплітається містичний хронотоп, який зображує історію таємничого вбивства. Сам злочин овіяний містикою, оскільки саме після його скоєння герой розв'язує складну загадку. Читачу важко зрозуміти, що відбувається. Важливим у такого роду літературі є дослідити підказки, які повідомляє оповідач, та спробувати розгадати загадку разом із генієм-детективом, Дюпеном. Ця історія стає головоломкою як для наратора, так і для читача, котрий розслідує таємницю разом із головним героєм.

Цілком логічними у розгадуванні головоломки є деталі, згадані наратором наче випадково. Зокрема згадка про Франсуа Відока, постать, що була надзвичайно відома у Європі XIX століття. Дається лише інформативна довідка, яка стає елементом дедукції та структурним штрихом реального хронотопу. «The genius of Eugène François Vidocq lay in one simple principle. In order to catch a criminal, you had to be able think like a criminal» [9]. Франсуа Відок – одна з колоритних і вельми популярних постатей європейського життя першої половини XIX століття. Історія життя Відока могла б скласти захоплюючий сюжет для пригодницького роману: бродяга, злодій, дуелянт, каторжник, «король пагонів», таємний агент, «своя людина» в злочинному світі. З часом Відок очолив паризьку кримінальну поліцію. За перші шість років перебування на цій посаді він ув'язнив сімнадцять тисяч злочинців. Відок був діяльним, сміливим і розумним. Він першим заговорив про необхідність профілактики злочинів та про класову природу буржуазного правосуддя. Кінець фантастичної кар'єри Відока настав досить швидко й був закономірним. Вершители правосуддя не могли пробачити йому кримінального минулого, злочинці – поліцейського сьогодення. Відок пішов у відставку, знищивши списки поліцейських інформаторів і багатотисячну картотеку професійних бандитів. На нашу думку, Е. По добре знав біографію Відока, оскільки про нього часто писали в американській пресі, і він міг бути знайомий із справжніми або підробленими документами, що публікувалися в США в тридцять роки XIX століття.

На фоні реального хронотопу Дюпен крок за кроком відновлює картину злочину, а читач услід за оповідачем робить власні висновки. Однак таємниця вбивства розкривається у фіналі новелі, через монологічне мовлення матроса – господаря орангутанга й свідка вбивства «As the sailor looked in, the gigantic animal had seized Madame L'Esplanaye by the hair, and was flourishing the razor about her face, in imitation of motions of a barber. With one determined sweep of its muscular arm it nearly severed her head from her body» [7, с. 277]. Така форма оповіді сприяє ефекту раптовості, чим

викликає необхідний вплив на читача. Таємниця розгадана, але відчуття жаху залишається, оскільки це відчуття реальності є основою романтичної традиції, у якій витримана новела. Е. По, почасти як і у всіх його новелах, залишає певну недомовленість: за межами розслідування Дюпена залишається історія мадам Л'еспане та її дочки. Відповідно до законів жанру, таємниці в детективних новелах Е. По розкриваються завдяки аналітичним здібностям детектива Дюпена. Він ґрунтовно аналізує всі факти злочину й робить несподіваний та єдино правильний висновок.

Таким чином, творчість відомого американського письменника XIX століття Е. По досить цікава та багатогранна. Він був майстром короткого оповідання, зачинателем детективного жанру, тонким поетом-ліриком. У жанрі короткої новели він уславився своїми «детективними новелами», жанровими особливостями яких є опис дедукції героя, тонкий ґрунтовний аналіз, узагальнені логічні, математично виважені твердження. Константою детективних новел автора є особистість, що веде розслідування. У новелі «Вбивство на вулиці Морг» такою особистістю стає детектив-початківець Огюст Дюпен, постать якого виформувалася в багатій уяві письменника. Дюпен – не поліцейський, не детектив, а людина, що має неабиякі аналітичні здібності, безпосередньої участі у розслідуванні не бере, але допомагає розкрити злочин.

Часопросторова площина у новелі такого стибу вибудована відповідно до жанру. Домінантним у даному творі стає реальний, історичний хронотоп, оскільки місце і час події реально виписані, автор неодноразово акцентує увагу на просторових топосах, що витворюють неповторний авторський стиль. Герой через ракурс бачення наратора детально портретується, причому психологічний чинник персонажа ближче до фіналу підсилюється, укрупнюючись до особистісного хронотопу. Для новел характерний ірреальний хронотоп, який передається через містичні предмети чи топоси (саме місто Париж, бібліотека, кімната тощо). Автор майстерно поєднує реальний та ірреальний хронотоп, створюючи неповторний детективний сюжет. Ці хронотопи взаємопов'язані та доповнюють один одного, що приводить до деталізації художньої дійсності. Будь-який вид часопростору в новелі (реальний, ірреальний, історичний, соціально-побутовий) підсилюється психологічними мотивами, що дає можливість глибше «зануритися» у суть конфлікту та знайти виважене рішення. Такий взаємозв'язок різних видів часопростору формує не лише складний художній світ твору, а й дає можливість віднести аналізований твір до літератури романтизму.

## Література

1. Айзенцвайг У. Интервью с Аленом Роб-Грийе. *Как сделать детектив* / за ред. Н. Партугимова. Москва : Радуга, 1990. 320 с Москва : Радуга, 1990. С. 273-278.
2. Анджапаридзе Г. Детектив : жесткость канона и вечная новизна. *Как сделать детектив* / за ред. Н. Партугимова. Москва : Радуга, 1990. С. 79-292.
3. Ван-Дайн С. С. Двадцать правил для писания детективных романов. *Как сделать детектив* / за ред. Н. Партугимова. Москва : Радуга, 1990. 320 с Москва : Радуга, 1990. С. 38-41.
4. Гиленсон Б. А. История литературы США : Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Академия, 2003. С. 97-99.
5. Кестхейи Т. Анатомия детектива. Будапешт : Корвина, 1989. 266 с.
6. Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По : Новеллист и поэт. Ленинград, 1984. 298 с.
7. По Е. А. Вбивство на вулиці Морг = The murders in the rue Morgue Edgar / Едгар Аллан По = Allan Poe; пер. з англ. Ю. Лісняка, В. Горбатка; худож. – оформлювач В.М. Карасик. – Харків: Фоліо, 2018. 300 с. (Вид. з парал. текстом). – Англ. та укр. мовами.
8. Честертон Г. К. В защиту детективной литературы. *Как сделать детектив* / за ред. Н. Партугимова. Москва : Радуга, 1990. С. 16-19.
9. Conliffe, C. Eugène François Vidocq, French Criminal turned Detective. Available at: <https://muckrack.com/ciaran-conliffe/articles>
10. Poe E. A. Prose and Poetry. Moscow : Raduga, 1983. Pp. 176-177.
11. Poe, E. A. The Mystery of Marie Roget. Available at: [http://xroads.virginia.edu/~HYPER/POE/m\\_roget.html](http://xroads.virginia.edu/~HYPER/POE/m_roget.html) (дата звернення: 17.07.2019).
12. Poe, E. A. The Purloined Letter. Available at: <https://poestories.com/read/purloined> (дата звернення: 02.08.2019).

## References

1. Aizentcvaig, U. (1990) Interviu s Alenom Rob-Griie. Kak sdelat detektiv / za red. N. Partugimova. Moskva : Raduga, pp. 273-278.
2. Andzhaparidze, G. (1990) Detektiv : zhestkost kanona i vechnaia novizna. Kak sdelat detektiv / zv red. N. Partugimova. Moskva : Raduga, 1990, pp. 279-292.
3. Van-Dain, S. S. (1990) Dvadcat pravil dlia pisaniia detektivnykh romanov. Kak sdelat detektiv / za red. N. Partugimova. Moskva : Raduga, pp. 38-41.
4. Gilenson, B. A. (2003) Istoriia literatury SSHA : Ucheb. posobie dlia stud. vyssh. ucheb. zavedenii. Moskva : Akademiia. [in Russian]
5. Kestkheii, T. (1989) Anatomiiia detektiva. Budapesht : Korvina. [in Russian]
6. Kovalev, Iu. V. (1984) Edgar Allan Po : Novellist i poet. Leningrad : Khudozhestvennaia literatura. [in Russian]
7. Poe, E. A. (2018) Vbyvstvo na vulytsi Morh = The murders in the rue Morgue Edgar / Edhar Allan Po = Allan Poe; per. z anhl. Yu. Lisniaka, V. Horbatka; khudozh. – oformliuvach V.M. Karasyk. – Kharkiv: Folio. [In Ukrainian]
8. Chesterton, G. K. (1990) V zashchitu detektivnoi literatury. Kak sdelat detektiv / za red. N. Partugimova. Moskva : Raduga, pp. 16-19. [in Russian]
9. Conliffe, C. Eugène François Vidocq, French Criminal turned Detective. Available at: <https://muckrack.com/ciaran-conliffe/articles>
10. Poe, E. A. (1983) Prose and Poetry. Moscow : Raduga.
11. Poe, E. A. The Mystery of Marie Roget. Available at: [http://xroads.virginia.edu/~HYPER/POE/m\\_roget.html](http://xroads.virginia.edu/~HYPER/POE/m_roget.html)
12. Poe, E. A. The Purloined Letter. Available at: <https://poestories.com/read/purloined>

**Шерстюк Наталія Олександрівна**, доктор філософії, викладач кафедри іноземних мов з латинською мовою та медичною термінологією, Українська медична стоматологічна академія (вул. Козака, 5, Полтава, Україна); e-mail: [nataliasherstiuk@gmail.com](mailto:nataliasherstiuk@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-2755-9627>

**Шерстюк Наталья Александровна**, доктор философии, преподаватель кафедры иностранных языков с латинским языком и медицинской терминологией, Украинская медицинская стоматологическая академия (ул. Козака, 5, Полтава, Украина); e-mail: [nataliasherstiuk@gmail.com](mailto:nataliasherstiuk@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-2755-9627>

**Sherstiuk Nataliia Oleksandrivna**, PhD in Philosophy, the teacher of The Department of Foreign Languages with Latin Language and Medical Terminology, Ukrainian medical stomatological academy (5 Kozaka str., Poltava, Ukraine); e-mail: [nataliasherstiuk@gmail.com](mailto:nataliasherstiuk@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-2755-9627>

## Сюжетно-композиційна організація драматичних творів українських еміграційних письменників середини ХХ століття

С. О. Антонович

кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії української літератури,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: antonovich\_svetl@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-8553-820X>

Статтю присвячено дослідженню сюжетно-композиційної організації драматичних творів українських еміграційних письменників середини ХХ століття. З'ясовано, що особливості побудови п'єс відзначаються здебільшого експериментальним характером, зокрема йдеться про широке залучення в художню тканину драми таких її компонентів, як пролог, епілог, інтермедійні вставки тощо. Композиційні можливості творів демонструє піранделлівська схема "п'єса-в-п'єсі" ("театр-у-театрі"), яка увиразнює специфіку доби, показує її алогізм та непорядкованість, а також сприяє пошукам як у сфері змісту, так і форми. Прийом сюжетного обрамлення, порушуючи логіку зображуваних подій, розкриває взаємозв'язок між театром та глядачем (показовими є п'єси І. Костецького, І. Чолгана, А. Юриняка та ін.). Наголошено: уведення "ведучих" (Пролог як дійова особа) у текст драми покликане пояснити її сюжетно-образну парадигму, нагромадження організаційних компонентів, що допомагає адекватній рецензії зображуваного (здебільшого комедії І. Чолгана). У таких композиційних частинах драм як пролог, епілог, інтермедії письменники концентрують увагу читача на актуальних, концептуально важливих для розуміння епохи питаннях. Ідея трансформованого прологу, рідше – епілогу є знаковою в еміграційній драматургії, адже вона, заявлена як сфера "присутності" автора, виявляє прагнення особистості (митця-емігранта) осмислити та висловити своє розуміння зображуваного. Інтермедійні вставки розширюють уявлення про твір: вони виконують функцію емоційного акомпанементу до основних подій, зосереджують увагу реципієнта на ідейно-філософській сутності п'єси, поєднують структурні частини тексту, активізують аналітичне сприйняття твору читачем. Доведено, що пошуковий характер аналізованих п'єс є неодмінною рисою драматургічного набутку українських еміграційних письменників середини ХХ століття.

**Ключові слова:** еміграція, драматургія, п'єса, композиція, сюжет

### Антонович С. А. Сюжетно-композиционная организация драматических произведений украинских эмигрантских писателей середины XX века

Статья посвящена исследованию сюжетно-композиционной организации драматических произведений украинских эмигрантских писателей середины XX века. Доказано, что особенности построения пьес носят в основном экспериментальный характер, в частности речь идет о широком привлечении в художественную канву драмы таких ее компонентов, как пролог, эпилог, интермедии и др. Композиционные возможности произведений демонстрирует пиранделловская схема "пьеса-в-пьесе" ("театр-в-театре"), которая подчеркивает специфику эпохи, показывает ее алогизм и неустойчивость, а также способствует поискам как в области содержания, так и формы. Прием сюжетного обрамления, нарушая логику изображаемых событий, раскрывает взаимосвязь между театром и зрителем (показательными являются пьесы И. Костецкого, И. Чолгана, А. Юрияка и др.). В работе отмечается, что "ведущие" (Пролог как действующее лицо) в тексте драмы призваны объяснить ее сюжетно-образную парадигму, организационные компоненты, помогают адекватно воспринять изображаемое (в основном комедии И. Чолгана). В таких композиционных частях драм как пролог, эпилог, интермедии писатели концентрируют внимание читателя на актуальных, концептуально важных для понимания эпохи вопросах. Идея трансформированного пролога, реже – эпилога является знаковой в эмигрантской драматургии, ведь она, заявленная как сфера "присутствия" автора, обнаруживает стремление личности (художника-эмигранта) осмыслить и выразить свое понимание изображаемого. Интермедии расширяют представление о произведении: они выполняют функцию эмоционального акомпанементу к основным событиям, концентрируют внимание реципиента на идейно-философской сущности пьесы, сочетают структурные части текста, активизируют аналитическое восприятие произведения читателем. Поисковый характер рассматриваемых пьес является неременной чертой драматургического наследия украинских эмигрантских писателей середины XX века.

**Ключевые слова:** эмиграция, драматургия, пьеса, композиция, сюжет

### Antonovych S.O. The plot-composition organization of dramatic works of Ukrainian emigration writers in the middle of the twentieth century

The article is devoted to the study of plot-composition organization of dramatic works of Ukrainian emigrants-writers in the middle of the twentieth century. It has been found out that the features of the plays' structure are mostly experimental by nature, including the wide involvement of such components as the prologue, the epilogue, the interlude inserts and so on to the drama. The compositional possibilities of the works are outlined in L. Pirandello's scheme "play-in-the-play", which expresses the specificity of the epoch, demonstrates its disorder, as well as facilitates searches in both content and form. Reception of the framing, in violation of the logic of the portrayed events, reveals the relationship between the theater and the viewer (plays by I. Kostetskyi, I. Cholhan, A. Yuryniak and others are illustrative). It is emphasized that the introduction of the "master of ceremonies" (Prologue as an actor) in the text of the drama is intended to explain its plot-shaped paradigm, the accumulation of organizational components, which helps an adequate reception of the portrayed (mostly I. Cholhan's comedies). In such dramatic compositional parts as the prologue, the epilogue, the interludes the writers focus readers' attention on topical issues of conceptual importance for understanding the epoch. The idea of a transformed prologue, more rarely an epilogue, is significant in emigration dramaturgy, because it declared as the sphere of the "presence" of the author, expresses the desire of the individual (the emigrant artist) to comprehend and express the understanding of the character. The interlude inserts broaden the concept of the work: they serve as an emotional accompaniment to the main events, focus the recipient on the ideological and philosophical essence of the play, combine structural parts of the text, activate the analytical readers' perception of the work. It is proved that the search character of the analyzed plays is an indispensable feature of the dramatic acquisition of Ukrainian emigrants-writers of the middle of the twentieth century.

**Keywords:** emigration, dramaturgy, play, composition, plot

Сюжетно-композиційна структура тексту відіграє важливу роль в осмисленні зображуваного, демонструючи результати авторського мислительного процесу. Вона стає показником митцевої світоглядної настанови й усвідомлення кардинальних змін у житті людства, зокрема ХХ століття. Відчуття суцільного безладдя, характерне для минулої епохи, значно вплинуло й на свідомість українських еміграційних драматургів середини минулого століття, рефлектуючи й у творчий процес.

Варго зазначити, що проблема сюжетно-композиційних особливостей драматургії ще не досить вивчена літературознавцями, хоча спроби встановити закономірності побудови драми існують ще з часів Аристотеля. Суттєвими є праці О. Вальцеля, А. Карягіна, В. Лесика, В. Сахновського-Панкєєва, А. Торшина, Е. Фесенко, В. Халізева та ін. Велике значення в опрацюванні проблеми композиції має “Словник театру” П. Паві [7].

Мета статті полягає у вивченні специфіки сюжетно-композиційної організації драматичних творів українських еміграційних митців середини ХХ століття. Відповідно до мети поставлено завдання 1) визначити закономірності побудови п’єс і роль композиційних вставок у них; 2) з’ясувати особливості сюжетотворення.

Українські еміграційні драматурги середини ХХ століття часто послуговуються прийомом обрамлення. Ідея “п’єси-в-п’єсі”, або “театру-в-театрі”, бере свій початок від п’єси Л. Піранделло “Шість персонажів у пошуках автора”, у якій виразно звучить проблема співвідношення реальності й умовності. Запозичену піранделлівську схему (“гра” в театрі) знаходимо в таких творах українських драматургів, як “Генерал”, “Розгром” І. Багряного, “Героїня помирає в першому акті” Л. Коваленко, “Близнята ще зустрінуться”, “Дійство про велику людину” І. Костецького, “Справжня наречена” А. Юриняка, у частині творів І. Чолгана, головним чином, це “Замотеличене теля”, “Замотеличене теля 2”, “Останнє втілення Лиса Микити”, “Діти Дажбога” та інші. Така схема, безглузда з точки зору логіки розвитку сюжету та послідовності композиційних компонентів, є виграшною в контексті метафізичного абсурду.

У п’єсах митці вибудовують символічний образ театру, який може трактуватися в значенні паралельного світу. Наприклад, у п’єсі “Генерал” І. Багряного оповідач у своєму сні йде в театр на виставу із циклу про минуле України, зокрема про німецьку окупацію в роки Другої світової війни. Побачена ним вистава контрастує з епохою, свідком якої, за твором, є оповідач [1, с. 398].

У п’єсі “Близнята ще зустрінуться” І. Костецького також наявна піранделлівська схема. Зовнішня дія відбувається на сцені театру. Вона представлена повідомленням про кризу в театрі персонажем, названим Прологом (“не знають, як виставляти” [5, с. 191]), та інтермедіями. Основна дія (внутрішня) постає власне побаченим дійством – “маскований баль під новий рік під час окупації” [5,

с. 193]. “Творення” дійовими особами “театру” характеризується, якщо вдаватися до визначення А. Камю, “абсурдною радістю” [5, с. 75]. “Творити – означає жити двічі”, – стверджує філософ [5, с. 75]. Дійові особи п’єс українських емігрантів ніби переконують: щоб усвідомити сенс існування, потрібно пройти кілька життів. Персонажі намагаються віднайти нову реальність, протиставляючи її навколишній (це Пролог із драми “Близнята ще зустрінуться” І. Костецького, численні персонажі комедій І. Чолгана, зокрема Автор в “Останньому втіленні Лиса Микити”, Оповідач у “Дітях Дажбога” та ін.). Дійові особи фактично реагують бунтом проти світобудови як такої.

Своєрідно драматурги трактують ідею “три” в театр у п’єсах із нечітким зовнішнім та внутрішнім колами дії (“Справжня наречена” А. Юриняка, “Героїня помирає в першому акті” Л. Коваленко). З п’єси “Справжня наречена” читач дізнається, що Ліна й Віктор, персонажі твору, напередодні весілля розігрують друзів, улаштуючи сцену зі зрадою нареченого. Поступово інші дійові особи несвідомо стають учасниками вистави. У кінці твору плутанина з’ясовується. А. Юриняк своєрідно інтерпретує формулу “театр-у-театрі”. Експериментаторство автора полягає в тому, що одна п’єса є “розритою”, “розчищеною” в іншій. Вистава з “подвійним жениханням” [10, с. 25] Віктора, за задумом драматурга, становить собою окремий художній світ.

Оригінальну структуру має повість-вертеп “Розгром” І. Багряного. Основна дія зображується як спогад-марення оповідача, який, припускаємо, у минулому також був свідком описуваних подій. Його голос присутній у пролозі й епілозі, в інтермедійних вставках, названих “павзами-антрактами”. Кожна з п’яти “відслон” починається невеликою вступною частиною, у якій автор коротко зазначає основний перебіг воєнних дій на окупованій території України [2].

Композиційні елементи тексту (пролог, епілог, інтермедії, поділ на “відслони”, сцени) слугують компенсацією можливого змістового хаосу за рахунок чіткої текстової структури. Така практика широко застосовується в літературі логічного абсурду (згадаймо твори Л. Керолла про Алісу). Формальне значення образу оповідача також репрезентує організаційне начало. Функція персонажа полягає в тому, щоб структурно “пояснити” розташування компонентів твору, “подрібнити” сюжетну послідовність подій. Образ оповідача стає структурним стрижнем художньої тканини тексту, знайомлячи читача з основним ходом подій п’єси (внутрішнє коло формули “театру-в-театрі”).

Прийомом сюжетного обрамлення часто користується І. Чолган. У п’єсі “Діти Дажбога” піранделлівська формула дає можливість Оповідачеві, одному з дійових осіб, розповісти про нещодавні події (“таборове дійство” [9, с. 294]), відтворюючи їх ніби на сцені перед глядачем. Такий персонаж одночасно діє й коментує зображуване,



звертаючись до публіки. Він може пришвидшити події (“перериваємо десятихвилинний монолог пані Язичинської і переходимо до моменту, що штовхає акцію вперед” [9, с. 297]) або відтворити минуле (“Пробачте, що відриваю вас від вашого свята. Допоможіть мені, будь ласка, розставити декорації, – так, як це було спочатку. [...] Вони ще протестують, але стрілка часу повертається назад. За хвилину тло буде готове” [9, с. 294]).

Схема “п’єси-в-п’єсі” сприяє художньому дослідженню українськими драматургами питання про стосунки між театром і глядачем та про роль аудиторії. Так, І. Костецький у п’єсі “Близнята ще зустрінуться” використовує характерну на той час ідею: глядач не повинен забувати, що він перебуває в театрі (публіка – центр театральної події). Автор вводить специфічний образ персонажа, який з’являється перед аудиторією зі вступним словом [5, с. 191–193]. І. Костецький викладає своє розуміння стосунків театр-глядач: “...ніхто з наших часів не готовий до того, що, прийшовши в театр, він потрапить таки в театр” [5, с. 191] (налаштованість на споглядання, видовище, а не на співпереживання), коли вистава мала б бути “дуже драматична, з гострою ситуацією, з психологічним переживанням” [5, с. 193]. Драматург залишає настанови про те, як грати – “засобами чистого театру: розвішати завіси, розмалювати обличчя – і грати” [5, с. 192]. Як авторитетно стверджує С. Павличко, в еміграційному колі українських письменників, зокрема і в самого І. Костецького, превалює думка, що театр – найслабше місце української культури, тому він рішуче вимагає радикальних змін [8, с. 346]. Композиційна будова “п’єси-в-п’єсі” сприяє експериментальним пошукам у сфері як змісту, так і форми.

Українські еміграційні драматурги, використовуючи композиційну схему “театр-у-театрі”, уводять у текст п’єс образ так званого “ведучого”, а також включають ірреальні моменти, зокрема сни, спогади, марення тощо. Частиною цієї традиції в середині ХХ століття є твори І. Костецького (“Близнята ще зустрінуться”, “Дійство про велику людину”), Л. Коваленко (“Героїня помирає в першому акті”), І. Чолгана (“Замотеличене теля”, “Замотеличене теля 2”, “Останнє втілення Лиса Микити”, “Діти Дажбога” тощо), А. Юриняка (“Справжня наречена”) та ін.

Складовою драм українських діаспорних письменників є такі структурні компоненти, як пролог, епілог й інтермедійні вставки (“Близнята ще зустрінуться” І. Костецького, “Розгром” І. Багряного тощо). У п’єсу “Близнята ще зустрінуться” І. Костецький вводить пролог та дві інтермедії. Вони становлять собою окремий смисловий центр, у якому автор обговорює актуальні проблеми сучасного театру. Ця складова структури контрастує з внутрішньою дією (“баль”). “Утручання” в текст вищезазначених компонентів порушує ланцюг викладу основних подій, маніпулюючи увагою реципієнта.

Українські діаспорні драматурги середини ХХ століття, наприклад І. Багрянний, І. Костецький, Ю. Косач, І. Чолган та ін., широко використовують інтермедійні вставки в п’єсах, символічно продовжуючи традиції нашої літератури, відомі ще з XVII–XVIII століть. Скажімо, у комедіях І. Чолгана інтермедійні вставки часто пов’язані з основним змістом творів ідейно або образом головного персонажа (“Сон української ночі, або Мандрівка чумака Мамає до кола світу”, “Хождение Мамає по другому світу”, “Мамає невмирущий”, “Дума про Мамає”). В інтермедіях драматург розкриває ментальні особливості нації (переважно висміює), використовує фольклорні сюжети, образи, зображує комічні, часом анекдотичні ситуації. Так, у третій інтермедії “Хождения Мамає по другому світу” І. Чолган змальовує символічну сцену Мамає зі Смертю, у результаті якої чумаки хитрістю одурює Смерть [9, с. 176–177]. За допомогою структурних компонентів письменник звертає увагу читачів на основну думку твору, підбиває підсумки або коментує зображуване. Цікаво, що в п’єсі “Дума про Мамає” інтермедії постають як єдині елементи між сценами, що демонструють різні моменти з історії українського народу. Символічним, наприклад, є розташування другої інтермедії, названої “Плач панни Ярославни”, між періодами “України Княжої” та “України Козацької” [9, с. 482–483]. Головним чином, інтермедійні вставки в комедіях І. Чолгана – динамічні й побудовані на раптових поворотах подій. Вони відтворюють ментальні особливості українського народу, його звичаї, традиції тощо, розширюють уявлення про твір, створюючи ілюзію сюжетної компенсації змісту й ефект емоційного акомпанементу до основної п’єси.

Часто події, які драматурги описують в інтермедіях, є віддаленими від основного смислу твору. Скажімо, І. Костецький вводить дві інтермедії в п’єсу “Дійство про велику людину”, причому перша – “Інтермедія з Місяцем” [6, с. 328–329] – пов’язана з основним розвитком дії тільки ідейно (це питання війни та миру), друга – “Інтермедія з Брехуном” [6, с. 351–353] – зовсім не пов’язана. Тут драматург порушує питання морально-етичного та філософського характеру. У другій інтермедії в саркастичному ключі автор висміює судову систему. Такі вставки відволікають від динамічного сюжету й виконують функцію, близьку засобам прийому “відчуження” Б. Брехта.

Ю. Косач у п’єсі “Дійство про Юрія-Переможця” вводить інтермедію, у якій розповідає про діяльність мандрованих філософів, і так звану “інтермедію інтермедії”, що зображує репетицію виступу “пивоізів” [4]. Ці художні вставки порушують подієву канву. Їхня піднесена емоційна тональність та експресія контрастують з похмурістю й абсурдним світовідчуттям героїв основного тексту.

Українські еміграційні драматурги урізноманітнюють сюжетно-композиційні особливості п’єс, послуговуючись прологами й епілогами. У деяких творах ці компоненти побудови

відіграють концептуальну роль. У них автори порушують основні проблеми драми, створюючи своєрідний ідейний клімат. Так, у пролозі й епілозі з “Провулку Св. Духа” І. Чолган актуалізує питання боротьби українського народу за самовизначення та самоствердження, які осмислюються в ході твору [9].

Цікавою організацією цих компонентів стосовно основної тканини п’єси відзначається “Дума про Мамая” І. Чолгана. Автор подає “Пролог і епілог укупі”, порушуючи традиційне розташування вказаних сцен. Зокрема, заключну частину драматург розміщує між вступною й основною та зазначає, що це своєрідний підсумок усієї його попередньої творчості [9].

Незвичні риси має пролог до “Блакитної авантури” І. Чолгана. Його автором є такий собі В. Куліш, що й зазначається в підзаголовку. Тут митець зображує процес набору акторів до Театру-Студії. Ця частина безпосередньо не пов’язана з основним сюжетом п’єси, у якому розповідається про діяльність підступного Романа Птаха. І. Чолган удається до творчого експерименту, фактично до компіляції двох текстів різних авторів. За своєю природою пролог В. Куліша є ідейно завершеним твором. Із розвитком подій власне “Блакитної авантури” його єднає діяльність Театру-Студії, куди змушують вступити Р. Птаха [9]. Однак логічний дисонанс між цими складовими п’єси виразно звучить на сюжетно-композиційному рівні.

І. Костецький використовує ідею трансформованого прологу п’єси “Близнята ще

зустрінуться” й уводить однойменний персонаж. Цей образ діє як у вступній частині, так і в інтермедіях. Ідеологічним та функційним “двійником” його є Розпорядник балю – безпосередній учасник подій у п’єсі, який фактично виконує роль режисера на балу. І. Костецький використовує відому тенденцію в художній літературі, відповідно до якої драматурги вводять у свої тексти “ведучого”, “оповідача”, “голос від автора” тощо. За п’єсою “Близнята ще зустрінуться”, звернення Прологу до глядачів має вплинути не на емоційну сферу аудиторії (викликати співчуття), а на інтелектуальну, аналітичну, адже він розповідає, коментує, постає в незвичному ракурсі. Така поведінка викликає підвищений інтерес, критичне ставлення публіки. Розпорядник балю (він же Пролог) представляє постійний перехід дії від показу до коментування й навпаки, посилюючи епічне начало в драматичному творі. Цей персонаж розкриває диспропорцію у взаєминах сценічних компонентів, будучи центром вистави, її “керівником”.

Таким чином, особливості сюжетно-композиційної організації драматичних творів українських еміграційних письменників середини ХХ століття мають здебільшого експериментальний характер. У п’єсах автори активно використовують ідеї “п’єси-в-п’єсі”, вставки у вигляді прологу, інтермедій, епілогу. Творча енергія емігрантів долучає їх до мистецьких пошуків, притаманних епосі ХХ століття.

## Література

1. Багрянний І. Генерал: комедія-сатира // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори / [упор. та авт. передм. Лариса Залеська-Онишкевич]. Київ; Львів: Час, 1997. С. 397–495.
2. Багрянний І. Розгром: повість-вертеп. [Б. м.]: Прометей, 1948. 125 с.
3. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство; [пер. с фр.; общ. ред., сост. и предисл. А. М. Руткевича; ред. Д. М. Носов]. М.: Политиздат, 1990. С. 23–92.
4. Косач Ю. Дійство про Юрія-Переможця: трагедія // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори / [упор. та авт. передм. Лариса Залеська-Онишкевич]. К.; Львів: Час, 1997. С. 319–396.
5. Костецький І. Близнята ще зустрінуться // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори / [упор. та автор передм. Лариса Залеська-Онишкевич]. К.; Львів: Час, 1997. С. 189–251.
6. Костецький І. Дійство про велику людину // Тобі належить цілий світ: вибрані твори; [упор. і автор ст. М. Р. Стех]. К.: Критика, 2005. С. 312–380.
7. Паві П. Словник театру; [наук. ред.: В. Клековкін; пер. з фр. М. Якубьяк; передм. А. Юберсфельд]. [Львів]: ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 639, [1] с.
8. Павличко С. Теорія літератури; [упоряд. Віра Агеєва, Богдан Кравченко; передм. Марії Зубрицької]. К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. 679 с.
9. Чолган І. Дванадцять п’єс без однієї: зібрані драматичні твори 1945–1989; [передм. В. Ревуцький; комент. та прим. В. Нагloch; заг. ред. У. Любoвич-Старосольська]. Нью-Йорк: ОУП “Слово” накладом ОУП “Самопоміч”, 1990. 517 с.
10. Юриняк А. Справжня наречена: комедія в 3-х діях: (з життя української молоді на американському континенті); [передм. автора]. Новий Ульм: Укр. вісті, 1967. 42 с.

## References

1. Bahrianyi, I. (1997) Heneral: komediia-satyra//Blyzniatashchezustrinutsia. Antolohiiadramaturhiiukrainskoidiiaspory/[upor. taavt. peredm. Larysa Zaleska-Onyshkevych]. Kyiv; Lviv: Chas, pp. 397–495.
2. Bahrianyi, I. (1948) Rozghrom: povist-vertep. [B. m.]: Prometei.
3. Kamiu, A. (1990) Mif o Sizifie.Esseoabsurdie//Buntuiushchii chelovek. Filosofiia. Politika. Iskustvo; [per. s fr.; obshch. red., sost. ipredysl. A. M. Rutkevicha; red. D. M. Nosov]. M.: Polytyzdat, pp. 23–92.
4. Kosach, Yu. (1997) Diistvopro Yuriiia-Peremozhtsia: trahediia//Blyzniatashchezustrinutsia. Antolohiiadramaturhiiukrainskoidiiaspory/[upor. taavt. peredm. Larysa Zaleska-Onyshkevych]. K.; Lviv: Chas, pp. 319–396.
5. Kostetskyi, I. (1997) Blyzniatashchezustrinutsia//Blyzniatashchezustrinutsia. Antolohiiadramaturhiiukrainskoidiiaspory/[upor. taavtorperedm. Larysa Zaleska-Onyshkevych]. K.; Lviv: Chas, pp. 189–251.
6. Kostetskyi, I. (2005) Diistvoprovelykuliudynu//Tobinalazyhttsilyisvit: vybranitvory; [upor. i avtorst. M. R. Stekh]. K.: Krytyka, pp. 312–380.
7. Pavi, P. (2006) Slovnykteatru; [nauk. red.: V. Klekovkin; per. z fr. M. Yakubiak; peredm. A. Yubersfeld]. [Lviv]: LNU im. IvanaFranka.
8. Pavlychko, S. (2002) Teoriiialiteratury; [uporiad.ViraAheieva, BohdanKravchenko; peredm. MariiZubrytskoi]. K.: Vyd-voSolomiiPavlychko “Osnovy”.
9. Cholhan, I. (1990). Dvanadtsiatpiesbezodniiei: zibrandidramatychnitvory 1945–1989. U. Liubovych-Starosolska (Ed.). Niu-York: OUP “Slovo” nakladom OUP “Samopomich”.
10. Yuryniak A. Spravzhnianarechena: komediia v 3-kh diiakh: (z zhyttiaukrainskoimolodinaamerykanskomukontynenti); [peredm. avtora]. NovyiUlm: Ukr. visti, 1967.

**Антонович Світлана Олександрівна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії української літератури, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: antonovich\_svetl@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-8553-820X>

**Антонович Светлана Александровна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории украинской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: antonovich\_svetl@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-8553-820X>

**Antonovych Svitlana**, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian Literature, V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: antonovich\_svetl@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-8553-820X>

## Концепт «вікторіанства» у романі А. С. Байєтт «Володіти»

*Г. М. Костенко*

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри  
теорії та практики перекладу гуманітарного факультету,  
Національний університет «Запорізька політехніка»;  
e-mail: annakostenko1971@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-3496-8354>*

Актуальність даного дослідження зумовлена значним інтересом дослідників до надбань вікторіанської доби та потребою у комплексному вивченні вікторіанської лінгвокультури та її втіленні в сучасному англійському романі. Вікторіанський текст стає популярним для сучасного англійського роману, і вивчення нового жанру роману, що відображає тяжіння сучасної англійської прози до традицій літератури епохи вікторіанства, представляється в даному контексті особливо важливим. «Вікторіанський текст» – це незамкнена система інтегрованих текстів, що характеризуються смисловою та мовною цілісністю, із загальною текстовою орієнтацією на епоху вікторіанства. А «вікторіанський роман», відповідно, є узагальнюючим терміном для всіх романів англійських прозаїків, написаних у вікторіанський період історії Великої Британії. Основними рисами неовікторіанського роману є історіографічність, іронія, пародія, «одержимість історією» тощо.

У цій роботі ми будемо мати справу з так званим етнокультурним концептом «вікторіанства», що притаманний певній епосі і певній культурі, але представлений соціальними категоріями (Шлюб, Оселя, Сім'я, Свобода, Життя) у трансформаційних змінах щодо їх існування за універсальними категоріями Часу і Простору і в межах художнього тексту певного типу, у даному випадку роману А. С. Байєтт «Володіти». У цьому неовікторіанському романі Байєтт концентрує актуальні для вікторіанства ідеї у перетині – межах двох десятків листів своїх героїв, і «вікторіанські зв'язки» між ними постають більш яскравими ніж у вікторіанській дійсності. Сюжетні перекички з вікторіанської літературою, що містяться в романі А. С. Байєтт, є наочним прикладом зустрічі двох текстів – сучасного і вікторіанського.

**Ключові слова:** концепт, лінгвокультура, контекст, вікторіанство, вікторіанський роман, А. С. Байєтт

### **Костенко А. Н. Концепт «викторианства» в романе А. С. Байетт «Обладать»**

Актуальность данного исследования обусловлена значительным интересом исследователей к достижениям викторианской эпохи и необходимостью в комплексном изучении викторианской лингвокультуры и ее воплощении в современном английском романе. Викторианский текст становится популярным для современного английского романа, и изучение нового жанра романа отражает приверженность современной английской прозы традициям литературы эпохи викторианства, что представляется особенно важным в данном контексте. «Викторианский текст» – это незамкнутая система интегрированных текстов, характеризующихся смысловой и языковой целостностью, с общей текстовой ориентацией на эпоху викторианства. А «викторианский роман», соответственно, является обобщающим термином для всех романов английских прозаиков, написанных в викторианский период истории Великобритании. Основными чертами неовикторианского романа является историографичность, ирония, пародия, «одержимость историей» и другие.

В этой работе мы будем иметь дело с так называемым этнокультурным концептом «викторианства», который присущ определенной эпохе и определенной культуре, но представлен социальными категориями (Брак, Жилище, Семья, Свобода, Жизнь) в трансформационных изменениях с точки зрения их существования в универсальных категориях Времени и Пространства и в пределах художественного текста определенного типа, в данном случае романа А. С. Байетт «Обладать». В этом неовикторианском романе Байетт концентрирует актуальные для викторианства идеи у противопоставлении – в пределах двух десятков писем своих героев, и «викторианские связи» между ними кажутся более яркими, чем в викторианской действительности. Сюжетные перекички с викторианской литературой, содержащиеся в романе А. С. Байетт, является наглядным примером встречи двух текстов – современного и викторианского.

**Ключевые слова:** концепт, лингвокультура, контекст, викторианство, викторианский роман, А. С. Байетт

### **Kostenko A. N. The Concept of Victorianism in A. S. Byatt's "Possession"**

The late 1990s – early 2000s was a time of numerous projects dedicated to the Victorian age and the Victorian novel as a specific phenomenon that inspires the modern novel development. The English postmodern novel with its typical narrative, time transferal to Victorian England, weaving of time layers, invokes current research interest. The relevance of this study is caused by considerable interest of researchers in the Victorian era heritage and by need of a comprehensive study of Victorian linguoculture and its implementation in the modern English novel. The Victorian text influences a new genre of the novel that reflects the gravity of modern English prose to the traditional literature of Victorian era, assumed to be particularly important in this context. The analysis of A. S. Byatt's "Possession" in the Russian literary criticism was made only by O. A. Tolstykh; in the Ukrainian science, this work was investigated by O. Boynitska in the context of searching the past, so this subject is not investigated enough, and in our opinion is new and relevant, especially from the perspective of the "Victorian era" concept embodied in the novel.

The aim of the paper is to analyze the "Victorian era" concept peculiarities in the intercultural context, on the basis of A. S. Byatt's "Possession" as a Victorian novel. The paper takes into account the reproduction of concepts of Marriage, Home, Family, Freedom, Life, as components of "Victorian era." The Victorian family is often represented through the place of their dwelling; therefore, the great Victorians' works are overwhelmed by interior descriptions (Dombey's house, Miss Havisham's home, Mr. Rochester's Castle). However, in "Possession," there is an obvious contrast of Victorian buildings to the same structures in the XX century: the past prime – the modern decline. All the secrets and delusions hidden behind the facades of supposedly respectable buildings result in distorting facts and, to some extent, to violating the rights of ownership to the memories of the past. This gives another meaning to the title of the novel – "possession," that is ownership, possession of letters, memory, truth.

**Key words:** concept, linguoculture, context, Victorianism, Victorian novel, A. S. Byatt

Кінець 90-х років ХХ століття – початок ХХІ століття стали часом появи численних проєктів, присвячених вікторіанству і вивченню особливого феномена постмодерністської літератури кінця ХХ століття – захопленості сучасного роману минулим взагалі і вікторіанською епохою зокрема. Англійський постмодерністський роман з характерною для нього оповіддю, переносом часу дії у вікторіанську Англію, переплетенням тимчасових планів викликає в даний час великий дослідницький інтерес. **Актуальність** даного дослідження зумовлена значним інтересом дослідників до надбань вікторіанської доби та потребою у комплексному вивченні вікторіанської лінгвокультури та її втіленні в сучасному англійському романі. Вікторіанський текст стає популярним для сучасного англійського роману, і вивчення нового жанру роману, що відображає тяжіння сучасної англійської прози до традицій літератури епохи вікторіанства, представляється в даному контексті особливо важливим. Поняттям та проблемою «вікторіанського роману» займаються як видатні вітчизняні літературознавці Т. Красавченко, О. Джумайло, О. Товстих, Н. Соловйова, так і зарубіжні літературознавці, такі як М. Бредбері, С. Джойс, К. Каплан, К. Флінг, Д. Шиллер та ін. Аналізом роману А. С. Байєтт «Володіти» у російському літературознавстві займалася лише О. Товстих; в українському літературознавстві цей твір розглядала О. Бойницька з точки зору подорожі у пошуках минулого, і тому ця тема вважається недостатньо дослідженою і, на наш погляд, є новою та актуальною, особливо з точки зору аналізу втілення концепту «вікторіанства» на сторінках роману.

**Метою** цього дослідження є аналіз особливостей представлення концепту «вікторіанства» у міжкультурному контексті на прикладі «вікторіанського роману» А. С. Байєтт «Володіти».

Концепт можна розглядати із двох сторін: як лінгвістичне і філософське поняття. Варто відокремлювати термін «концепт» від суміжних «поняття» та «значення» як одиниць різних сфер віднесеності та наповнення. Варто вважати концепт категорією ширшою за поняття та значення, що поєднує у собі елементи обох, при цьому, маючи додаткові характеристики суб'єктивності (асоціативного та емоційного наповнення) та лінгвокультурної спрямованості. У дослідженнях кінця ХХ – початку ХХІ століття простежується тенденція щодо формування структури концепту як складного явища, в якому виділяються окремі взаємообумовлені частини [3, с. 16]. Концепт має визначену структуру, хоча він і не може бути представлений як жорстка структура, подібно значенню слова. Це пов'язано з його активною динамічною роллю в процесі мислення – він весь час функціонує, актуалізується в різних своїх складових частинах

та аспектах, поєднується з іншими концептами та відштовхується від них [4, с. 58].

Лінгвокультурологічний підхід до розуміння концепту полягає в тому, що концепт визнається базовою одиницею культури, її концентратом. Представники даного напрямку (Н. Арутюнова, А. Вежбицька, С. Воркачев, В. Карасик, Д. Лихачов, В. Маслова, Ю. Степанов та інші) розглядають концепт як ментальне утворення, марковане етносемантичною специфікою, що є закономірним кроком у становленні антропоцентричної парадигми гуманітарного, зокрема, лінгвістичного знання. У межах художнього тексту можна розглядати концепт як відкриту динамічну смислову структуру, «що може породжувати різні смисли і з часом нарощувати нові, має ментальну природу, відображаючи сутнісні ознаки дійсності та її сприйняття людиною певної доби, і є основою художньої картини світу письменника» [6, с. 75].

У цій роботі ми будемо дотримуватися лінгвокультурологічного підходу до вивчення концепту, тому що цей підхід розглядає концепт у рамках проблеми «мова – свідомість – культура» з точки зору його місця у системі цінностей в житті людини, культури, історії, асоціаціях, які він викликає. Ми будемо мати справу з так званим етнокультурним концептом «вікторіанства», притаманним певній епосі і певній культурі, але представлений соціальними категоріями (Шлюб, Оселя, Сім'я, Свобода, Життя) у трансформаційних змінах щодо їх існування за універсальними категоріями Часу і Простору і в межах художнього тексту певного типу.

«Вікторіанський роман» на сторінках сучасної англійської прози представлений у вигляді особливого вікторіанського тексту, що вбирає в себе текст вікторіанської епохи в цілому. В основі вікторіанського тексту лежить так званий вікторіанський міф – ідеалізоване в силу своєї віддаленості від ХІХ століття уявлення про вікторіанство як про період найвищого розквіту і благоденства англійської нації [5, с. 11]. Таким чином, поняття «вікторіанська традиція» у свідомості сучасних англійських письменників міфологізується. «Вікторіанський роман» стає таким собі архетипом і розглядається вже як сукупність усього, що було написано про вікторіанство. Нові історики, руйнуючи кордони між історією і літературою, вважають, що історія і література можуть бути «інтертекстуальними», тобто історія не лише запис про минулі події, але й риторичний текст, який тісно пов'язаний з ідеологією, ціннісними судженнями та оповіданнями істориків [10, с. 1046].

В епоху вікторіанства шанування будинку і сім'ї отримало характер культу. Головною метою будинку і сім'ї, разом із створенням комфортної обстановки, було відособлення приватного життя від зовнішнього світу і демонстрація життєвого благополуччя. «Мицність сімейного зв'язку створила в Англії і домашній побут абсолютно

оригінальний, не схожий на домашній побут німця і француза. Ніде немає тієї замкнутості сімейного кола, того домашнього порядку і комфорту. Ці чорні цегляні будинки, що захищають з обох боків вулицю своїми сумовитими, можна сказати тюремними стінами, представляють усередині такий затишок, що можуть полонити найзапеклішого безхатченка і дати йому зрозуміти ціну сімейного життя» [2, с. 353].

Сім'я у вікторіанську епоху була особливою турботою суспільства. Характери членів сімейств проявлялися в стилі їх життя, в будинках і, залежно від їх корисності і міри людяності, могли викликати суворе засудження суспільства. Невипадково в творах великих вікторіанців величезне місце займають описи інтер'єрів – будинок Домбі холодний і незатишний, усі меблі в чохлах, а люстра звисає зі стелі як сльоза. Будинок міс Хевішем схожий на бастион, де похоронені людські почуття; будинок містера Гредграйнда називається «Кам'яний притулок», і він цілком виправдовує свою назву. Замок містера Рочестера з роману «Джейн Ейр» відрізняється аристократичним порядком і смаком до прекрасного.

Будинок і сім'я створюють неповторний колорит і роману А. С. Байетт «Володіти», дія якого починається в Лондонській бібліотеці, де «усе дихало історією» [8, с. 4], за визнанням головного героя Роланда Мітчелла, і де відчувається незрима присутність померлих авторів (Роланд згадує вікторіанців Карлайла, Джордж Еліот і вигаданого поета Рендолфа Еша). До того ж навіть книги у сховищі вкриті особливим пилом, «*a black, thick, tenacious Victorian dust, a dust composed of smoke and fog particles accumulated before the Clean Air acts*» [8, с. 5]. В описі пилу вікторіанської епохи слід звернути увагу на визначення «*tenacious*» (чіпкий, не відпускаючий), тобто минуле ніби не хоче відпускати сьогодні і через книги проникає у наш світ.

Водночас упродовж роману постійно спостерігається протиставлення вікторіанського будинку XIX століття і таких же споруд у XX столітті. Роланд, що живе у підвалі вікторіанського будинку, порівнює своє житло з печерою через його похмурість і тьмяність [8, с. 19]. У минулому розкішне житло лінколнширських Бейлі, побудоване у стилі вікторіанської готики, лише зовні зберігає колишню пишність. Усередині ж усе занепало і вицвіло, і тільки «зимовий куточок», колись оспіваний Крістабель Ла Мотт, здавалося, отримав безсмертя. Але кімната Крістабель підтовстим шаром все того ж вікторіанського пилу зберігає пам'ять і таємниці минулого. Тут присутні необхідні елементи традиційного вікторіанського житла, не раз представлені у літературі: ліжко із запоною в алькові, чорне бюро з хитромудрим різьбленням, низьке сидіння,

стара скриня, пара капелюшних картонів і, звичайно ж, ляльки.

Детальний опис ляльок створює і певний «вікторіанський» настрій, і натякає на їх важливу роль у сюжеті роману (під ляльковим ліжечком зберігається справжнє листування вікторіанських поетів Рендолфа Еша і Крістабель Ла Мотт, створених уявою А. С. Байетт). Детально описані фарфорові личики і лайкові руки ляльок, золоте або чорне шовковисте волосся, сині скляні очі, плонений нічний чіпець з мереживною облямівкою, рудуватий шовковий капот з перлинними гудзичками [8, с. 91, 93]. Пошуки «кладу» супроводжуються віршем Крістабель Ла Мотт про таємницю, яку лялька збереже краще за друга. Проте складно розгледіти щось під нальотом пилу, що покриває усе в кімнаті.

Сучасний вигляд будинку Крістабель є отаким символічним віддзеркаленням уявлення про вікторіанську епоху. Роланд і Мод, що роздивляються будинок Крістабель, не можуть не дивуватися його новизні: *The house was spick and span, three storeys high, with sash windows. Prettily sprigged curtains hung on carved wooden rings from a brass rail* [8, с. 229].

Усе відреставровано, усе відчищено і пригладжено; фасад будинку здається чи то благодушним, чи то морально спустошеним (*bland or blind*). Роланд розуміє, що стіни, напевно, були чумазішими, і будівля, напевно, виглядала старішою, коли була ще новою. Мод же підводить підсумок їх спогляданням, називаючи будинок «постмодерністською цитатою» [8, с. 230]. Це не вікторіанський будинок, не дивлячись на те, що він був побудований у ту епоху; це гра у вікторіанську епоху, вікторіанські почуття і відчуття. Знімаючи пил минулого, ми ніби позбавляємо той час його чарівності, несхожості; відчищаючи стіни від бруду прожитих років, ми ніби викидаємо ці роки у кошик історії. Так, кухня Крістабель Сабіна згадує, що, коли перед приїздом Крістабель вони намагалися звільнити від пилу важкі гардини з ліжка, то разом з пилом вони зруйнували усю красу золотого візерунку і залишилися лише лохми тканини [8, с. 367].

Ще одним важливим джерелом інформації про минуле стають щоденники вікторіанської епохи, вплетені у сюжет роману як, наприклад, щоденник Бланш Гловер, що представляє вікторіанський погляд на оселю взагалі: «*A home is a great thing, if it is certainly one's own home, as our little house is*» [8, с. 50]. І життя в цьому будинку дуже нехитре: легкий обід «у дусі Вордсворта» [8, с. 51], прогулянка парком, увечері музика і спів дуєтом, читання обраних місць з улюблених книг. Проте міф про фортецю стін будинку розвінчує сама Бланш, яка відчуває, як хтось Чужий (вона називає його «*Prowler*» [8, с. 52]), що можна переключити як бродяга і навіть злодій) вторгається в їх світ, розбиває їх стале життя.

На думку К. Франкен, будинок, в якому мешкали Бланш і Ла Мотт у Річмонді, є різновидом художньої утопії. «Віфанія – це житловий простір, який порівнюється з кімнатою, в якій усамітнювалася Мелюзіна, і з баштою, містом проживання Чарівниці Шалота» [9, с. 101]. Можна вважати це припущення обґрунтованим, оскільки будинок є забороненим для відвідувачів, так само як і Бланш і Крістабель не прагнуть покинути його (подібно до героїнь вищеназваних міфів). Рендолф Еш неодноразово порівнює будинок і Крістабель з легендарним островом Шалот: «немов якесь безсловесне закляття зробило ці гаї і зелені лужки забороненими – забороненими, як Ваше житло, як Шалот для лицарів, як сплячий ліс з казки, що обріс по узліссях колючою шишиною» [8, с. 228].

Інший приклад вікторіанського щоденника є записи Елен Еш, дружини поета Рендолфа Еша. Дослідниці цих щоденників Беатріс Нест спершу життя Елен здається «безладним і нецікавим», але поступово Беатріс «зжилася з її турботами, стала перейматися її станом, з її бездіяльністю у деякі дні у кімнаті з опущеними шторами; разом з Елен тривожила, чи не пошкодить борошніста роса давно вже відцвілі троянди, чи не впадуть у безвір'я знедолені приходські священники» [8, с. 128]. Елен являє собою приклад жінки, що повністю присвятила себе чоловікові і будинку, такий собі ідеал вікторіанської жінки.

Однак, незважаючи на подібні спроби створити враження сумлінної домогосподарки та відповідати стереотипу вікторіанської жінки, щоденник Елен наводить на думки, чи не є він спробою ввести в оману читача, точніше, відволікти, відвернути увагу від того, що насправді має значення (спершу такі думки з'являються у дослідниці щоденника Елен, Беатріс Нест). Як зазначає О. Бойніцька, Елен гарно пише і має неабияку здатність майстерно й захопливо оповідати навіть про дріб'язкове: «Очевидно, що її щоденник більше говорить про те, чого в ньому немає, що замовчується. Усе інше, якщо й має значення, то саме таке – наголосити на відсутньому, зробити відчутними й помітними порожнечі, білі плями» [1, с. 26].

Доля ж Крістабель повністю руйнує уявлення про спосіб життя вікторіанських жінок, які проводять увесь свій вільний час на дивані. Вона, на відміну від своїх сучасниць, не боїться залишатися незаміжною; як вона говорить, не боїться самотності, страх перед якою, «як і багато, що нам нав'язане, брехня. Може, на вигляд донжон і похмурий і грізний, але він наш оплот; у його стінах нам дана така свобода, яку вам, що мають свободу об'їхати увесь світ, немає нужди собі уявляти. І не визнайте мої запевнення за лицемірство. Самотність моя – мій скарб, краще, що у мене є» [8, с. 152].

Для Крістабель проблема звільнення жінок відбивається в творчості – вона пише поему на відому бретонську легенду про місто Іс, яке

поглинуло море, при цьому жіночий світ підводного царства протиставлений індустріально-технічному світу Парижа, що живе за чоловічими законами. Творчість дає Крістабель відчуття свободи і незалежності, при цьому в одному з листів Рендолфу вона скаржиться на те, як приймають твори жіночого пера у вікторіанському суспільстві: *The best we may hope is – oh, it is excellently done – for a woman. And then there are Subjects we may not treat – things we may not know* [8, с. 197].

Далі, з властивою добре вихованій вікторіанській леді упокорюванням, Крістабель погоджується, що обмежений кругозір і можливо недостатня жвавість розуму жінки не зрівняються з розумовим горизонтом і величиною думки чоловіка, але проте вона твердо переконана, що обкреслені межі жінкам сьогодні тісні: *We are not mere candle holders to virtuous thoughts – mere chalices of Purity – we think and feel, aye and read – which seems not to shock you in us, in me, though I have concealed from many the extent of my – vicarious – knowledge of human vagaries* [8, с. 197].

Здається, що Крістабель з іронією повторює слова, що характеризують істинну вікторіанську леді, – благочестивість, праведність. Вона не хоче, щоб її вірші називали просто «милими дрібницями» (як відізвався про них один відомий поет, ім'я якого Крістабель не розкриває [8, с. 198]), приємним проведенням часу, поки у неї не з'являться «приємніші і важливіші обов'язки». Еш повністю розділяє переконання Крістабель; він зізнається, що не з чуток знає, яким лихом може обернутися для жінки несвобода, якими шкідливими, обтяжливими, згубними для її здібностей можуть стати обмеження, що накладаються суспільством [8, с. 203].

Листи, взагалі, виконують важливу композиційну функцію. Як говорить Роланд, *«letters are a form of narrative that envisages no outcome, no closure. His time was a time of the dominance of narrative theories. Letters tell no story, because they do not know, from line to line, where they are going»* [8, с. 145]. Загальновідомі листи Рендолфа Еша до зустрічі з Крістабель є чемними, тактовними, часто дотепними, іноді навіть глибокими, але вони не містять жодного натяку на безпосередній інтерес до адресата, будь то видавець, літературні однодумці, або супротивники, або – наскільки можна судити з листування, що збереглося, – власна дружина. Листи до Крістабель повністю руйнують уявлення, що склалося, про цього класика. Просячи Крістабель про чергову зустріч, він прибігає в листі до невластивої йому пристрасності: *I will renounce all, all my heart's happiness, I say – to see you brighten and flare as you were wont. I would do all in my power that you might sparkle in your sphere as ever before – even renounce my so-much-insisted-upon claim on you* [8, с. 217].

Зовнішня стриманість вікторіанського джентльмена насправді приховує пристрасну і чутливу натуру, двоїстість і суперечність якої є віддзеркаленням двоїстості і суперечності вікторіанської епохи, заснованої на жорсткій класовій системі: з одного боку, дотримання зовнішньої пристойності і гідності, а з іншого, широке поширення проституції, важкої дитячої праці. Саме поняття вікторіанської моралі подвійне, бо містить в собі як позитивну, так і негативну коннотацію, оскільки набір строгих моральних установок (принцип скромності) нерідко лицемірно використовувалися (прояви святенництва). Як пише І. С. Шевченко, недивно, що концепт MODESTY / СКРОМНІСТЬ виступає в дискурсі і у своїй другій іпостасі – як святенництво, причому прямі номінації СВЯТЕННИЦТВА – prudery у вікторіанському дискурсі не виявлені; у XIX столітті вони присутні в підтексті і експліцитний проявляються лише в XX столітті, звідси переважання евфемізації і табу на опис людських емоцій [7, с. 79–80].

Таким чином, роман Антонії Байєт «Володіти» представляє цілий корпус псевдовікторіанського тексту на основі історичного і літературного матеріалу. Сім'я у вікторіанську епоху викликала особливу турботу суспільства; характери членів сімейств

проявлялися в стилі їх життя, в будинках і, залежно від їх корисності і міри людяності, могли суворо засуджуватися суспільством. Невипадково у творах великих вікторіанців величезне місце займають описи інтер'єрів (будинки Домбі, будинки міс Хевішем, замок містера Рочестера). Усі таємниці і недомовки, що ховаються за фасадами нібито респектабельних будівель, у результаті призводять до спотворення фактів і в деякому розумінні – до порушення прав власності на пам'ять про минуле. Це надає ще одне значення розкриттю заголовка роману – «possession» – власність, володіння листами, пам'яттю, істиною.

У своєму творі письменниця намагається відтворити атмосферу епохи вікторіанства за допомогою щоденників, двох десятків листів своїх героїв, а також сюжетних перегуків з вікторіанською літературою, що містяться в романі А. С. Байєт і є наочним прикладом зустрічі двох текстів – сучасного і вікторіанського. У постаті Крістабель Ла Мотт можна побачити жінку нового часу, майже сучасницю самої А. С. Байєт за своїми судженнями, думками, вчинками. Але якщо згадати Джейн Остін, сестер Бронте, то Крістабель Ла Мотт як жінка і як письменниця може вважатися взірцем вікторіанської доби, з певним урахуванням сучасних поглядів на минуле.

## Література

1. Бойніцька О. Подорож у пошуках минулого в романі А. Байєт «Володіти» *Сучасні літературознавчі студії*. 2009. Вип. 6. С. 23–29.
2. Михайлов М. Л. Лондонские заметки. Михайлов М. Л. Сочинения : В 3 т. Т. 3 : Критика и библиография. Записки. Москва : ГИХЛ, 1958. URL: [http://www.rusbook.com.ua/russian\\_classic/mihaylov\\_ml/londonskie\\_zametki.9817](http://www.rusbook.com.ua/russian_classic/mihaylov_ml/londonskie_zametki.9817) (дата звернення: 25.08.2019.).
3. Семенюк І. С. Мовні засоби відтворення концепту ЗЛОЧИНЕЦЬ у сучасній американській художній прозі та публіцистиці : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2008. 256 с.
4. Стернин И. А. Методика исследования структуры концепта. *Методологические проблемы когнитивной лингвистики* / под ред. И. А. Стернина. Воронеж : Воронежский государственный университет, 2001. С. 58–65.
5. Толстых О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература : автореф. дис. на получение научн. степ. канд. филол. наук : 10.01.03. Екатеринбург, 2008. 24 с.
6. Фісак І. Категорія «концепт» у сучасному науковому дискурсі. *Філологічні науки*. 2014. № 17. С. 69–77.
7. Шевченко И. С. Дискурсообразующие концепты викторианства: СКРОМНОСТЬ vs. ХАНЖЕСТВО. *Когниция, коммуникация, дискурс*. 2010. № 2. С. 73–84.
8. Byatt A. S. *Possession*. N. Y. : Vintage International, 1991. 556 p.
9. Franken, Ch. A. S. *Byatt : Art, Authorship, Creativity*. N. Y. : Palgrave Macmillan, 2001. 181 p.
10. Hong Zh. Byatt's "possession" of the Victorian cultural reconstruction and reality contrast. *Advances in Economics, Business and Management Research*. 2017. Vol. 29. P. 1043–1047.

## References

1. Boynitska, O. (2009). Podorozh u poshukakh mynulogo v romani A. Byatt "Volodity" [Traveling in search of the past in A. Byatt's novel "Possession"]. *Suchasni literaturoznavchi studii. Vypusk 6. Podorozh yak literaturoznavcha ta kulturologichna problema*. Kiev : KNLU, pp. 23–29.
2. Mikhailov, M. L. (1958). Londonskiye zametki [London notes]. [Elektronnyi source] Available at : [http://az.lib.ru/m/mihajlow\\_m\\_1/text\\_0210.shtml](http://az.lib.ru/m/mihajlow_m_1/text_0210.shtml).



3. Semeniyuk, I. S. (2008). Movni zasoby vidtvorennia kontseptu ZLOCHYNETS u suchasnyi amerikanskyi khudozhnyi prozi ta publitsistytsi [Linguistic means of reproducing the concept of the CRIMINAL in contemporary American fiction and journalism]. Zhytomyr : I. Franka ZhSU.

4. Sternin, I. A. (2001). Metodika issledovaniia struktury kontseptu [The technique of researching the concept structure]. In I. A. Sternin (Ed.), *Metodologicheskiye problemy kognitivnoi lingvistiki* (pp. 58–65). Voronezh : Voronezh State University.

5. Tolstykh, O. A. (2008). Anglyiskyi postmodernistskyi roman kontsa XX veka I viktorianskaya literature : intertekstualnyi dialog (na materiale romanov A. S. Byatt i D. Lodge) [The English postmodern novel of the late XX century and the Victorian literature : intertextual dialogue (on the material of A. S. Byatt's and D. Lodge's novels)]. [PhD Thesis], Yekaterinburg : USU.

6. Fisak, I. (2014). Kategoriiia "Kontsept" u suchasnomu naukovomu dyskursi [The category of "concept" in modern scientific discourse]. *Filologichni nauki [Philological sciences]*, no. 17, pp. 69–77.

7. Shevchenko, I. S. (2010). Diskursoobrazuyushchiie kontsepty viktorianstva: SKROMNOST vs. KHANZHESTVO [Victorianism's discourse-forming concepts: MODESTY vs. HYPOCRICY]. *Kognitsiia, komunikatsiia, diskurs*, no. 2, pp. 73–84.

8. Byatt, A. S. (1991). *Possession*. N. Y. : Vintage International.

9. Franken, Ch. (2001). *A. S. Byatt : Art, Authorship, Creativity*. N. Y. : Palgrave Macmillan.

10. Hong, Zhou. (2017). Byatt's "possession" of the Victorian cultural reconstruction and reality contrast. *Advances in Economics, Business and Management Research*, 29, pp. 1043–1047.

**Костенко Ганна Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу гуманітарного факультету, Національний університет «Запорізька політехніка» (вул. Жуковського, 64, м. Запоріжжя, Україна); e-mail: [annakostenko1971@gmail.com](mailto:annakostenko1971@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0003-3496-8354>

**Костенко Анна Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики перевода гуманитарного факультета, Национальный университет «Запорожская политехника» (ул. Жуковского, 64, г. Запорожье, Украина); e-mail: [annakostenko1971@gmail.com](mailto:annakostenko1971@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0003-3496-8354>

**Anna Kostenko**, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Theories and Practices of Translation Faculty of Humanities, Zaporizhia National Technical University (Zhukovskogo str., 64, Zaporizhzhia, Ukraine); e-mail: [annakostenko1971@gmail.com](mailto:annakostenko1971@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0003-3496-8354>

УДК 821.161.2-1-3.09:159.922.23:355.01  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-83-07

## Екзистенційний модус смерті у збірці «Блокпост» Бориса Гуменюка

*В. Е. Матвієнко*

*аспірантка, Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка;  
e-mail: porokina.v@ukr.net*

---

У статті зроблено спробу дослідити екзистенційний модус смерті у збірці Б. Гуменюка «Блокпост». Досліджено місце творчості письменника серед інших творів про війну в новітній українській літературі. Увагу зацентовано на традиційних образах та міфологемах, які письменник осмислює по-новому. Модус смерті у творчості письменника інтерпретується через специфіку зображення часо-просторової єдності, зокрема в тексті простежується лінійний часовий потік, у якому відображаються форми минулої пам'яті, категорія вічності та специфіка оприявлення національної пам'яті у житті після війни. Виявлено, що у більшості поезій збірки «Блокпост» спостерігається зміна локусу (перетин порогу дому, перехід зі світу живих у світ померлих). Модус смерті досліджується за допомогою філософських категорій екзистенціалізму, оскільки герої творів Б. Гуменюка щоразу опиняються в межових ситуаціях, які змінюють сприйняття життя та смерті. Часто в героїв збірки відбувається усвідомлення зміни власного «Я» після зустрічі зі смертю, проте це їх не лякає, а змушує гостріше відчувати тонку межу між двома світами, усвідомити, що смерть – це необхідна жертва війни. Для письменника характерне онтологічне сприйняття смерті, що проектується в систему буттєвих пріоритетів героїв. Образ смерті представлений багатьма проєкціями й набуває характеру універсальної категорії, стає позатекстовим елементом. Досліджено, що у текстах Б. Гуменюка сон є допоміжною категорією у тлумаченні модуса смерті, оскільки саме у сні не існує межі між життям та смертю. Значну увагу зосереджено на ставленні героїв та автора-наратора до смерті, зокрема смерть набуває таких антиномічних значень: жертвна смерть та безглузда смерть.

**Ключові слова:** модус смерті, екзистенційний досвід, міфологема, локус, часовий потік, форми пам'яті, цикл буття

### **Матвієнко В. Э. Экзистенциальный модус смерти в сборнике «Блокпост» Бориса Гуменюка**

В статье сделана попытка исследовать экзистенциальный модус смерти в сборнике Б. Гуменюка «Блокпост». Исследовано место творчества писателя среди других произведений о войне в новейшей украинской литературе. Внимание акцентировано на традиционных образах и мифологемах, которые писатель осмысливает по-новому. Модус смерти в творчестве писателя интерпретируется в силу специфики изображения временно-пространственного единства, в частности в тексте прослеживается линейный временной поток, в котором отражаются формы прошлой памяти, категория вечности и специфика олицетворения национальной памяти в жизни после войны. Выявлено, что в большинстве стихотворений сборника «Блокпост» наблюдается изменение локуса (пересечение порога дома, переход из мира живых в мир умерших). Модус смерти исследуется с помощью философских категорий экзистенциализма, поскольку герои произведений Б. Гуменюка каждый раз оказываются в пограничных ситуациях, которые меняют восприятие жизни и смерти. Часто у героев сборника происходит осознание изменения собственного «Я» после встречи со смертью, однако это их не пугает, а заставляет острее почувствовать тонкую грань двух миров. Для писателя характерно онтологическое восприятие смерти, которое проектируется в систему бытийных приоритетов героев. Образ смерти представлен многими проєкциями и приобретает характер универсальной категории, становится внетекстовым элементом. Доказано, что в текстах Б. Гуменюка сон является вспомогательной категорией при толковании модуса смерти, поскольку именно во сне не существует грани между жизнью и смертью. Значительное внимание уделяется отношению героев и автора-рассказчика к смерти, в частности смерть приобретает такие антиномические значения: жертвенная смерть и нелепая смерть.

**Ключевые слова:** модус смерти, экзистенциальный опыт, мифологема, локус, временной поток, формы памяти, цикл бытия

### **Matviienko V. E. The existential mode of death in the collection «Blockpost» by Borys Humeniuk**

The article is devoted to investigation of the existential mode of death in B. Humeniuk's Blockpost collection. The place of creativity of the writer among other works about war in modern Ukrainian literature is investigated. The focus is on traditional images and mythologems, which the writer are rethinking, giving them new shades of meaning. The mode of death in the writer's creative work is interpreted by the specificity of the image of temporal-spatial unity, in particular the text traces a linear time stream, which reflects the forms of past memory, the category of eternity and the specifics of national memory in the life after the war. It is revealed that in most of the poems of the Blockpost collection there is a change of locus (crossing the threshold of the house, transition from the world of the living to the world of the dead). The modus of death is explored through the philosophical categories of existentialism, as the heroes of B. Humeniuk's works are found themselves every time in boundary situations that change the perception of life and death. The writer is characterized by an ontological perception of death, which is projected into the system of everyday priorities of the characters. It is determined that death is only a link in the cycle of being, since it is always life-changing. Therefore, the creativity of the writer is characterized by a life-affirming pathos, which speaks of the humanistic direction of the text. Much attention is focused on the attitude of heroes and narrators to death, in particular death acquires the following antinomic features: sacrificial death and senseless death.

**Key words:** death mode, existential experience, mythologem, locus, temporal flow, memory forms, life cycle

---

Сьогодні зростає інтерес літературознавців до творів про війну, оскільки така література фіксує неперехідні цінності українського народу, показує українців у момент виняткового національного єднання, потужного вияву найкращих душевних рис і сили духа кожного свідомого громадянина, які стають на захист своєї землі. Пафос і психологізм творів про АТО несуть катарсисну, терапевтичну, формувальну функції, впливаючи на читачів стильовим форматом тексту, емоційністю і красою слова, художніми експериментами й глибокими інтелектуальними рішеннями, філософськими й соціально-політичними відкриттями. Літературна версія війни на Сході України сьогодні репрезентується різноманітними жанрами прози, поезії та драматургії: романи Г. Вдовиченко «Маріупольський процес», С. Талан «Оголений нерв» та Є. Положія «Іловайськ», кіноповість Б. Жолдака «УКРИ», цикл прозових мініатюр О. Клеменсена «Літо-АТО», поетичні збірки Б. Гуменюка «Вірші з війни» та Л. Якимчук «Абрикоси Донбасу», п'єса М. Старожицької «Котел» та ін. Серед них збірка Б. Гуменюка «Блокпост» займає особливе місце. Б. Гуменюк на початку війни був добровольцем у батальйоні «Азов», потім – заступником командира батальйону «ОУН», який стоїть у селі Піски, – одна з найгарячіших точок у зоні воєнних дій. Безпосередньо побачене та відчуте на війні стало основою цієї збірки, що є достеменним художнім фактом людського болю на війні. У ній немає військового пафосу, навпаки – разюча впевненість, відвертість. 22 роки мовчання письменника, повна відстороненість від літературного процесу, а потім несподіваний вибух страждання, болю, разом із тим повної рішучості, готовності за будь-яку ціну зберегти найдорожче – рідну землю.

Сьогодні темі війни присвячені праці таких учених: І. Борисюк, Л. Горболіс, Н. Головченко, О. Деркачова, С. Підпригора, О. Пухонська Я. Поліщук та ін. У літературознавчому аспекті творчість та особистість Б. Гуменюка досліджували Я. Поліщук, Б. Пастух, Н. Головченко. Проте корпус пов'язаних із внутрішнім світом героя проблем у збірці «Блокпост» ще не був об'єктом вивчення. Тому мета нашої статті полягає в тому, щоб дослідити екзистенційний модус смерті в художньому осмисленні Б. Гуменюка у збірці «Блокпост».

Мистецтво часів війни, за словами Я. Поліщука, «приречене балансувати на крихкій межі життя та смерті, насильства й болю, знечулення й перечуленості, приміряє на себе своєрідну естетику – страждання й смерті» [5, с. 187]. Така екзистенційна естетика простежується й у творчості Б. Гуменюка. Його збірка «Блокпост» – це незаангажована окопна правда, оскільки сам автор є безпосереднім учасником воєнних дій.

Традиційні образи й міфологеми у творчості Б. Гуменюка найчастіше пов'язані зі стихіями землі та повітря, які накопичують у собі екзистенційний досвід смерті, страждання й болю. Земля, яка для українця завжди була мірилом цінностей, матір'ю-землею, що дає життя, у віршах Б. Гуменюка постає як страждення, виснажена від автоматів та градів, бо кричить від вибухів, «заїдається кров'ю», «зорана снарядами», «важко дихає», стає пустелею. Проте земля постає тут не лише осердям життя, а й смерті, оскільки окопи «... сьогодні для нас тимчасове житло / А завтра стануть нашими могилами» [1, с. 159]. Міфологема неба у збірці «Блокпост» зображена як магічна субстанція, яка очищає душу воїна від страждання та болю й увиразнюється постійним звертанням до Бога: «А тут стільки неба! / Неба якого вистачить усім» [1, с. 151], «...з неба спускались янголи / В білому / Наче санітари Господа / Щоб забрати чисті душі / Подалі від сплюндрованих тіл» [1, с. 223] тощо.

Така зміна локусу (перехід зі світу живих у світ померлих) спостерігається у більшості поезій збірки «Блокпост». Маємо на увазі не лише сходження героїв на небо («В один день усі троє вкрились небом / В один день усі троє стали небом / ...небо схотіло усіх трьох» [1, с. 165]), а й перетин порогу дому, що символізує вихід із рідного простору у великий чужий світ, який для багатьох героїв закінчується смертю. У вірші «Розбудив ранковий холод» простір будинку спочатку постає як захисник героя від ворожих куль, але в кінці твору спостерігаємо різку відчуженість, намагання вирватися «З чужої пам'яті / З чужої хати» [1, с. 197]. Епітет «чужий» підсилює тимчасовий ефект щастя та укриття, адже сама хата, старий гуцульський килим, лавка, пластмасова люстра, незручна пружина в ліжку, які здаються своїми, рідними насправді у крові. Тут письменник удається до сюрреалістичної передачі дійсності. Марення, яке відбувається зранку – межа між ніччю й днем / темним і світлим / світом мертвих і живих, – змушує героя здригтися від згаданого слова кров, оскільки «кров усе пам'ятає». І якщо на початку твору тональність розповіді плавно перетікає з одного спогаду в інший, то в кінці оповідач намагається якнайшвидше перетнути площину чужого простору, розуміючи, що тут на нього чекає смерть. Топос дому в даному випадку втрачає свою сакральність, набуваючи характерних ознак антидому, тобто відбувається деструкція основної функції будинку – захисту від зовнішнього чужого світу. Разом із тим образ дому набуває екзистенційних ознак. Перетворившись на антидім, він підсилює відчуття тривоги та смерті: «Дивне це відчуття / Відчуті раптову близькість чужого дому» [1, с. 197].

Герой поезії «Центуріони» перетинає поріг рідної хати, що символізує материнське лоно, свідомо наражаючи себе на небезпеку. Драматизм у цьому творі досягає свого апогею в останній частині, коли «стеля обвалилася в хаті», тобто

разом із утратою рідного простору людина втрачає своє життя.

Символічним є зображення жінки – «кримської татарки українки», котра сидить на порозі хати в очікуванні на переїзд. Відомо, що поріг у системі вірувань був не лише межею двох світів, а й місцем єднання двох родових вогнів під час весілля [див. про це: 2]. Проте сива жінка приречена на нещасливу долю, бо не може стати дружиною (боїться запалити вогнище, відчинити дім), а отже й матір'ю, оскільки змушена вийти за межі свого простору, де її чекає невизначене майбутнє. Тому простір (двір) порівнюється з небіжчиком. Своєрідне поховання власного дому (чисто прибрано, немов чекають покійника) символізує поховання жіночої долі.

Для Б. Гуменюка гостре відчуття несправедливості та болю не є випадковим, адже екзистенційне світовідчуття – це основа генетичного коду української нації. Недарма устами загиблого вояка виголошується сповнена болю істина: «Виявляється вмирати зовсім не боляче / Жити боляче / У вас на землі усім так боляче! / Навіть звідси видно як вам боляче / Усе ваше життя – / Біль біль біль», а далі: «Заздрю вашому болю / І мрію колись повернутися... / Навіть якщо доведеться ще раз / Пройти крізь біль» [1, с. 152]. Тут ідеться про екзистенційну межу, близькість світу живих до світу мертвих, а інколи й зовсім розмитість пограниччя між ними, бо після бою здається, що «Наче вже не залишилось межі / Яку не було б перейдено» [1, с. 146].

Слушною є думка С. Тодорової про те, що «такі події розривають потік персонального буття у повсякденному житті, провокують екзистенційну ситуацію, підривають сталу ієрархію цінностей і відносин, і закидають людину в інший простір і час (сакральний), в інше буття (надбуття)» [6, с. 183]. На війні не діють закони причин і наслідків, не спрацьовує звична логіка, здоровий глузд, залишаються лише небезпека і надія, ризик вибору і жорстокість розплати. Сам письменник-наратор відчуває внутрішні зміни в людині, що яскраво представлено у мініатюрі «Інші люди»:

- По виразу очей бачу – твоя душа досі переживає того, кого вбило твоє серце і твій розум?

- Є трохи.

- Звикай. Тепер ти будеш іншою людиною.

- Наскільки іншою?

- Геть іншою. Ось із цим виразом очей.

- Надовго?

- Та на все [1, с. 149].

Усвідомлення зміни власного «Я» після зустрічі зі смертю не лякає письменника, а змушує гостріше відчути тонку межу двох світів,

усвідомити, що смерть – це необхідна жертва війні, бо «У війні свій бог / Свої жерці й капелани» [1, с. 151]. Люди, які свідомо обирають шлях воїна, починають «...належати життю значно менше / Аніж вони належать смерті / І це їх свідомий триб» [1, с. 165].

Позиція жертвовної смерті репрезентується й у словах одного з дідів – сусіда письменника, останнім бажанням якого є і «в смерті прислужитися своїй країні»: «Коли прийдуть душогиби, я піду їх зустрічати з короваем, а ви в той коровай динаміту напхаєте, і я себе підірву, ну і тих, – як про якісь буденні речі говорив чоловік про ймовірні обставини власної смерті, так щоб і в смерті прислужитися своїй країні» [1, с. 69]. Герої Б. Гуменюка впевнені, що жертва на війні не даремна, у них простежується чітка громадянська позиція, без пафосу й патетики.

Усвідомлена жертвовність, лицарство, самозреченість, прагнення за будь-яку ціну зберегти державу й націю є невід'ємними складовими міфологеми смерті. Для автора збірки сприйняття смерті поза локусом «поле бою» унеможлиблюється завдяки переконливій громадянській позиції, яка наскрізно простежується протягом усього твору. Саме тому смерть «в бою на ратному полі» звучить «дзвінко» і виглядає «красиво», а по душі воїнів, які завжди чисті, прилітають янголи. Сакральний символ янгола – посланця Бога, посередника між Ним і людиною – з підсиленою вказівкою на білий колір («...з неба опускалися янголи / В білому») засвідчує продовження життя воїнів в іншому світі.

Безглуздою є смерть людей, які намагаються «...відсидітися у барах і у кав'ярнях...відлежати на дивані перед телевізором, не вийде відплакатися у-мене-робота-жінка-діти-я-ходжу-до-церки-я-гей-чи-то-пак-паціфіст» [1, с. 199]. Такі люди «...вмирили тупо / Наче жили в бочці / За сніданком, дорогою на роботу чи за кухлем пива» [1, с. 223]. Слово «бочка» акцентує на замкненості простору, його відмежуванні від навколишніх проблем, а оскільки бочка – посудина, створена людиною, то ця замкненість є штучним вакуумним утворенням, у якому живуть «неживі люди». Такий простір є чужим для Б. Гуменюка, тому, з'являючись в ньому, письменник якнайшвидше намагається врятуватись у рідних окопах: «...і бігом-бігом-бігом на передову, на війну, подалі від цього вашого «мирного життя», подалі від цього страхіття» [1, с. 155].

Для творчості Б. Гуменюка характерним є те, що міфологема смерті розглядається як межева ланка у циклі буття людини. Образ смерті представлений багатьма проєкціями й набуває характеру універсальної категорії, стає позатекстовим елементом, який філософськи осмислюється автором. Смерть у збірці трактується як перехід особистості до нового життя. «Існування в єдиному поетичному просторі двох світів (видимого і невидимого) дає читачеві шанс на справедливість, – наголошує Б. Пастух, – Бог не

покидає після смерті мучеників, Він забирає їх до себе» [3, с. 56].

Промовистою є картина зустрічі письменника під час сну за кермом з одним із загиблих побратимів – юним поетом-воїном. Зображення життя на небі сакралізується завдяки своєрідній інтерпретації образу юнака, «Який жодного разу не встиг вистрілити у бік ворога / І написав одного-єдиного вірша / Про землю схрон і любов» [1, с. 129]. Дещо зромантизований образ хлопця доповнюють образи-янголі раніше загиблих воїнів, завдяки чому створюється ідеальна картина життя з іншого світу. А одруження на небесах – єдність зі своєю коханою (котра була вбита на Майдані) – символізує спокій, який чиста душа віднайшла в іншому світі.

Міфологема смерті у збірці «Блокпост», як уже зазначалося вище, є однією з межових ланок у циклі буття. Саме тому життя є тією логічною категорією, яка змінює смерть, тому що природа та Всесвіт існують і живуть за своїми законами, які не під силу порушити навіть війні. У вірші «Заповіт», що, за словами Я. Поліщука, є перегуком із народно-баладною традицією оплакування померлих у бою [див. про це: 4], міфологема циклічності буття розкривається у системі біблійного трактування і міфологічних уявлень предків.

Як засвідчує збірка Б. Гуменюка «Блокпост», цикл життя репрезентується у системі трьох поколінь:

1) оновлення природи після війни: «Було б добре якби на тому місці (де загинули воїни) було поле / Колосилося жито / ... Ви можете собі уявити який хліб родитиме поле / Де лежать бійці? / Було б добре якби на тому полі були луки / І багато-багато квітів / І бджола над кожною квіткою» [1, с. 159];

2) картина, пов'язана з еротичною доміантою, символічним актом плетіння вінків – єднання доль: «Щоб надвечір приходили закохані / Плели вінки / Кохалися до ранку» [1, с. 159];

3) продовження життя у новому поколінні: «А вдень щоб приходили молоді батьки / З малими дітьми», а далі «Не перешкоджайте дітям приходити до нас» [1, с. 159] – апелювання до форм пам'яті минулого.

Онтологічне сприйняття смерті є одним із головних уявлень міфологічної картини світу українців. У збірці «Блокпост» смерть, у розумінні автора, з одного боку є об'єктивною за своєю логічністю фактором, інколи навіть необхідною під час війни: «Бо це війна, бо це – статут, бо на нас напали, бо це ми обороняємося, бо так – правильно» [1, с. 133], «Я вчора вмер / Бо так треба / Щоб перемагати» [1, с. 151], з іншого – важкий удар, бо навіть вірші не хочуть писатися після смерті побратимів.

Глумачення міфологеми смерті у збірці Б. Гуменюка не можливо без розкриття специфіки зображення природи часу. Часовий потік у збірці «Блокпост» лінійний, оскільки репрезентується минулим, теперішнім і майбутнім. Минуле виражається у спогадах героїв про «вишневе варення», «велосипед із саморобними педалями», «запах рідної хати», «смак влєжаних грушок», «гудіння бджіл над квітником» тощо. Саме межова ситуація, у якій знаходиться людина, відчуючи наближення смерті, підсвідомо відкриває форми минулої пам'яті.

Теперішнє – це життя на передовій, яке для героїв збірки «не вимірюється ані годинником, ані календарем», бо час «вимірюється життям товаришів... твоїм власним життям» [1, с. 124]. Для письменника час на війні має дуальну природу, що виявляється у зіставленні миті й вічності. З одного боку спостерігаємо протяжність часового потоку, що виявляється в монотонному повторенні одних і тих самих дій кожного дня: солдати щодня чистять зброю, копають окопи, траншеї; з іншого – коротку мить, яка на війні вирішує все, бо «мить вирішує, хто стріляє першим, хто житиме» [1, с. 124]. Проте саме вічність у розкритті специфіки часу несе у собі найбільшу смислову навантаженість, адже для героїв збірки пережити війну означає пережити вічність. Увесь простір навколо письменника у теперішньому житті поділений на площини, які утворюють своєрідний годинник: «Мерехтлива зірка зійшла над кущем / ... І подалася навскіс на другу годину / ... Терикон від мене на дванадцятку / Донецьк – на першу / Аеропорт – на одинадцятку» [1, с. 180].

Майбутнє пов'язане з оприявленням національної пам'яті у житті після війни: «На пам'ять про нас (воїнів) їжте хліб з поля / Де ми полягли [1, с. 159]. Плинність часу – невідворотній процес: «Там де лежали РПГ кулемет автомати СВД каски бронжилети / Поволі поволі почала підніматися приталована трава» [1, с. 108]. Він має властивість послідовно змінювати свій стан, тобто переходити з імпульсивних спалахів пам'яті у довготривалі спогади. Трава постає тут як символ вічності, бо якою б страшною та руйнівною не була війна, природа продовжує рухатися за своїми законами: «Дитина мусить народитися / Потяг повинен доїхати до своєї кінцевої зупинки / Сонце має догоріти» [1, с. 109].

Отже, міфологема смерті у збірці «Блокпост» Б. Гуменюка має дуальну природу та пов'язується з традиційними образами неба й землі, які письменник осмислює по-новому. З одного боку смерть представляє неперервність існування (на прикладі зміни поколінь). З іншого ж – це порушення людського спокою, гармонійного перебування на цьому світі. Різновекторність міфологеми смерті інтерпретується через специфіку зображення топосу й часу, а також репрезентується у ставленні героїв до неї.

### Література

1. Гуменюк Б. Блокпост : Вірші. Новели. Публіцистика. Київ, 2016. 336 с.
2. Мельник Д. Втеча з дому як стратегія здобуття екзистенційної ідентичності. Наукові записки. Серія «Культурологія». 2012. Вип. 9. С. 314–318.
3. Пастух Б. Метафізика страждання у «Віршах з війни» Бориса Гуменюка. Дивослово. 2016. № 9. С. 55–58.
4. Поліщук Я. Ars Masacrae, або про те, чи є поезія на війні. Слово і Час. 2016. № 7. С. 3–11.
5. Поліщук Я. Війна та література. Дніпро, 2016. Вип. 2. С. 186–194.
6. Тодорова С. М. Особливості деяких екзистенціалів персонального буття людини. Наукове пізнання: методологія та технологія. 2013. № 1 (30). С. 181–185.

### References

1. Humeniuk, B. (2016) Blockpost [Blockpost]. Kyiv : Academia.
2. Melnyk, D. Vtecha z domu yak strategiia zdobuttya ekzistencijnoi identichnosti [Escape from Home as a strategy of gaining existential identity]. [Elektronnyi source] Available at: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl\\_2012\\_9\\_36](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl_2012_9_36)
3. Pastuh, B. (2016) Metafizika strazhdannya u «Virshah z vijni» Borisa Gumeniuka. Divoslovo [Metaphysics of suffering in «Poems from War» by Boris Humeniuk]. Kyiv no 9, pp. 55–58.
4. Polishchuk, Ya. (2016) Ars Masacrae, abo pro te, chi e poeziya na vijni. Slovo i Chas [Ars Masacrae or whether poetry is at war]. Kyiv no 7, pp. 3–11.
5. Polishchuk, Ya. (2016) Vijna ta literatura [War and literature]. Dnipro no 2, pp. 186–194.
6. Todorova, S.M. Osoblivosti deyakih ekzistencialiv personal'nogo buttya lyudini. [Feature of certain existential personal life of the person]. [Elektronnyi source] Available at: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npmt\\_2013\\_1\\_36](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npmt_2013_1_36)

**Матвієнко Валерія Едуардівна**, аспірантка, Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка (вул. Роменська, 87, Суми, Україна); e-mail: [porokina.v@ukr.net](mailto:porokina.v@ukr.net)

**Матвиенко Валерия Эдуардовна**, аспирантка, Сумской государственной педагогической университет им. А. С. Макаренко (ул. Роменская, 87, Сумы, Украина); e-mail: [porokina.v@ukr.net](mailto:porokina.v@ukr.net)

**Matviienko Valeriia Eduardivna**, PhD student, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko (87, Romenskaya str., Sumy, Ukraine); e-mail: [porokina.v@ukr.net](mailto:porokina.v@ukr.net)

## «Фатцер» Бертольта Брехта і Гайнера Мюллера як Lehrstück-драматургія

*Л. О. Федоренко*

*кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури,  
Навчально-науковий інститут іноземної філології,  
Житомирський державний університет імені Івана Франка;  
e-mail: fvm34@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-5278-7034>*

Об'єктом цієї розвідки є жанр Lehrstück («навчальна п'єса»), основоположником якого був Бертольт Брехт (1898–1956), а послідовником і реформатором – Гайнер Мюллер (1919–1995). В статті розглянутий фундаментальний комплекс Lehrstück-драматургії обох німецьких драматургів, об'єднаний назвою «Фатцер». Окрім сюжетно-подієвої основи, дослідження зосереджується також на зонговому дискурсі. Зонги як різновид «тексту у тексті», ліро-епічний компонент у драматургічній площині є, як відомо, характерною ознакою (пост)-брехтівської драматургії, а також одним із головних її структурних компонентів. Зонги є одним із численних засобів «ефекту очуження» (V-Effekt), якими послуговувався також Гайнер Мюллер. У драматурга ці віршовано-музичні вставки виконують функцію аналітичного авторського коментаря. Введення зонгів відповідає принципу монтажу, до якого вдаються Брехт і Мюллер аби «очужити» сценічну дію. Монтажна техніка передбачає, що театральне дійство – це не гомогенна система, а є «зліпленою», «сконструйованою» площиною з різних неоднорідних «матеріалів». Важливим елементом «Фатцера», як і інших Lehrstück, є проєкції. Як своєрідні підрядники лібрето, вони демонструють підтекст твору, який становить основну «навчальну» наповнюваність драми Брехта і Мюллера. Проєкції є не просто механічним допоміжним засобом, основна їхня роль – перешкоджати повному чуттєвому заглибленню глядача, переривати його інертне прямування за ходом п'єси. Тобто, проєкції роблять вплив театального видовища опосередкованим. За формою представлення у п'єсі «Фатцер» можна виділити вербальні та ілюстративно-демонстративні проєкції, які розкривають зміст сцени, до якої вони відносяться, роз'яснюють ключові моменти епізоду, демонструють авторську позицію, наводять цитати.

**Ключові слова:** Lehrstück, «навчальна п'єса», постбрехтівський театр, «ефект очуження», V-Effekt, зонг, проєкція

### **Федоренко Л. А. «Фатцер» Бертольта Брехта и Хайнера Мюллера как Lehrstück-драматургия**

Объектом данного исследования является жанр Lehrstück («учебная пьеса»), основоположником которого был Бертольт Брехт (1898–1956), а последователем и реформатором – Хайнер Мюллер (1919–1995). В статье рассмотрен фундаментальный комплекс Lehrstück-драматургии обоих немецких драматургов, объединенный под названием «Фатцер». Кроме сюжетно-повествовательной основы, исследование сосредотачивается также на сонговом дискурсе. Сонги как разновидность «текста в тексте», лиро-эпический компонент в драматической плоскости являются, как известно, характерной особенностью (пост)-брехтовской драматургии, а также одним из основных ее структурных компонентов. Сонги представляют собой одно из важных средств «эффекта очуждения» (V-Effekt), к которым прибегал также Хайнер Мюллер. У драматурга данные стихотворно-музыкальные вставки выполняют функцию аналитического авторского комментария. Введения сонгов соответствует принципу монтажа, которым пользовались Брехт и Мюллер с целью «очуждения» сценического действия. Монтажная техника предполагает, что театральное действие является не гомогенной системой, а «слепленной», «сконструированной» из различных неоднородных «материалов» плоскостью. Важным элементом «Фатцера», как и других Lehrstück, выступают проециции. В качестве своеобразных подстрочников либретто, они демонстрируют подтекст произведения, который представляет основную «учебную» наполняемость драм Брехта и Мюллера. Проекции представляют собой не просто механическое вспомогательное средство – главная их роль состоит в препятствии полного чувственного погружения зрителя и инертного следования за ходом действия. Таким образом, проекции придают влиянию театрального зрелища опосредственности. По форме выражения в пьесе «Фатцер» можно выделить вербальные и иллюстративно-демонстративные проекции, которые раскрывают содержание сцены, разъясняют ключевые моменты эпизода, демонстрируют авторскую позицию, приводят цитаты.

**Ключевые слова:** Lehrstück, «учебная пьеса», постбрехтовский театр, «эффект очуждения», V-Effekt, сонг, проекция

### **Fedorenko Larysa. "Fatzter" by Bertolt Brecht and Heiner Müller as Lehrstück-dramaturgy**

The object of this study is the genre of Lehrstück ("learning play"), whose founder was Bertolt Brecht (1898 - 1956), a follower and reformer – Heiner Müller (1919 - 1995). The article examines the fundamental complex of Lehrstück-dramaturgy of both German playwrights, united under the name "Fatzter". In addition to the story-narrative basis, the study also focuses on song discourse. Songs as a kind of "text in the text", the lyro-epic component in the dramatic plane is, as it is known, a characteristic feature (post)-Brecht dramaturgy, as well as one of its main structural components. Songs is an important means of "V-Effekt", which was also used by Heiner Müller. These poetic-musical inserts serve as an analytical author's commentary. The introduction of the songs corresponds to the principle of assemblage, which was used by Brecht and Müller in order to "alienate" the stage action. Assemblage technique assumes that the theatrical action is not a homogeneous system, but a "assembled" "designed" of various heterogeneous "materials" plane. An important element of "Fatzter", as well as other Lehrstücks, are projections. As a kind of libretto liners, they demonstrate the subtext of the work, which represents the main "learning" filling of the dramas of Brecht and Müller. The Projections are not just a mechanical auxiliary – their main role is to prevent the full sensual immersion of the viewer and inert follow the course of action. Thus, the projections give the action an indirect effect. In the form of expression in the play "Fatzter" it is possible to distinguish verbal and illustrative-demonstrative projections, which reveal the content of the scene, explain the key moments of the episode, demonstrate and quote the author's position.

**Key words:** Lehrstück, "learning play", post-Brecht theatre, "alienation effect", V-Effekt, song, projection

Об'єктом аналізу цієї статті є так звана Lehrstück-драматургія<sup>1</sup>, яку розвинув у своїй творчості Бертольт Брехт (1898 – 1956), створивши п'єси з прагматичною спрямованістю на аналітичну позицію реципієнта. Мистецьку лінію свого видатного попередника продовжив Гайнер Мюллер (1919 – 1995) – яскравий представник німецького постдраматичного театру [1, с. 193-198; 6].

Lehrstücke Брехта і Мюллера вже ставали об'єктом літературознавчого аналізу численних науковців, серед яких Ніколаус Мюллер-Шьоль ("Das Theater des "konstruktiven Defaitismus": Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller"), Гаральд Мюллер ("Müller Brecht Theater"), Забіна Пампер'єн ("Ideologische Konstanten – Ästhetische Variablen: Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller"), Фальк Шрейлов ("Heiner Müllers *Der Lohndrucker* und seine intertextuellen Verwandtschaftsverhältnisse") [див. також: 5, 7]. Розвідка французької літературознавиці Франсін Маєр-Шеффер «Гайнер Мюллер і Lehrstück» ("Heiner Müller et le "Lehrstück", 1992) є наразі одним з найґрунтовніших літературознавчих досліджень щодо еволюції жанру Lehrstück у творчості Г. Мюллера.

Попри значний інтерес філологів до постбрехтівського театру і до Lehrstück-драматургії зокрема, до сьогодні існує літературознавча лакуна в аспекті досліджень п'єси «Фатцер» – незавершеного твору Б. Брехта, який знайшов своє продовження, а також сценічне втілення в драматургії Г. Мюллера. У цій статті ми ставимо за мету проаналізувати поетику «Фатцера» в драматургії обох німецьких драматургів.

Lehrstück-фрагмент «Фатцер» (1927 - 1931) є найоб'ємнішим та найфундаментальнішим твором брехтівського «навчального» надбання. Близько 550 аркушів, написаних переважно від руки, містять численні сцени, монологічні й діалогічні уривки, приблизно п'ятдесят сюжетних ескізів і теоретичних текстів. Робота над п'єсою була розпочата у 1927 році, коли виникли основні сюжетні нариси п'єси, пізніше названі «Фатцер-документом».

<sup>1</sup> Lehrstück (форма множини: Lehrstücke) – в буквальному перекладі з німецької мови означає «повчальна п'єса». Але відповідно до авторської інтенції Брехта Lehrstück є «навчальною вправою» (learning-play). До корпусу брехтівських Lehrstücke належать п'єси, написані ним в період з 1929 по 1935 роки: «Переліт через океан» ("Der Ozeanflug"), «Баденська навчальна драма про згоду» ("Das Badener Lehrstück vom Einverständnis"), «Захід» ("Die Maßnahme"), «Виняток і правило» ("Die Ausnahme und die Regel"), «Горації і Куриції» ("Horatier und die Kuratier") та «Той, що каже так, і той, що каже ні» ("Der Jasager und Der Neinsager") [2; 8].

Слід зазначити, що у своїй початковій концепції «Фатцер» розглядався драматургом як Schauspiel (театральна вистава). Лише з 1929 року до наявного каркасу п'єси починає напластовуватися Lehrstück-драматургія. Відомо, що у 1932 році Брехт припиняє роботу над «Фатцером».

Г. Мюллер віднайшов частину текстового матеріалу із «Фатцер-фрагмента» в 1950-ті рр. у першому номері часопису «Спроби». Відтоді «Фатцер» стає для нього, за його власними словами, «об'єктом заздрощів» [12, с. 7]. Мюллер називає цей драматичний матеріал «віковичним текстом з погляду мовної якості та густоти» [12, с. 7]. Драматург звертається до архіву Бертольта Брехта, де зберігається близько 400 сторінок різноманітного матеріалу до «Фатцера». За словами Мюллера, він розклав всі ці 400 сторінок по своїй кімнаті і, ніби граючись у пазли, підбирав на свій розсуд, яка частинка до якої підходить [12, с. 8]. Так виникала подієво-драматургічна канва, матеріал якої створювався одним митцем, а колажувався й впорядковувався іншим митцем (Див. рис. 1).

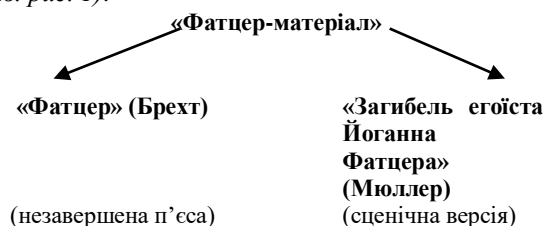


Рис.1. «Фатцер» у творчості Бертольта Брехта і Гайнера Мюллера

Сюжет драми звертається до воєнних подій 1917 року. Чотири солдати самовільно тікають із фронту до містечка Мюльгайм. Таким ексцентричним чином вони виявили свій рішучий протест проти Першої світової війни, сподіваючись у такий спосіб її «ліквідувати». Серед солдатів – головний антивоєнний «ідеолог» і лідер дезертирів Йоганн Фатцер. Чоловіки знаходять прихисток у тісній кімнатці одного з них (Каумана), де мешкає також його дружина. Дезертири перебувають у стані постійної емоційної напруги та неспокою, побоюючись, що їх можуть рано чи пізно викрити, а отже, розстріляти як зрадників. Переховуючись у квартирі Каумана, вони вирішують за будь-яких обставин триматися вкупі та організувати загальний народний бунт проти безглуздої війни.

Революційний дух твору розбавляється суто побутовими моментами, в яких і виявляється егоїзм та безпринциповість їхнього лідера Фатцера. Чоловіки заклопотані щоденними пошуками «хліба насущного», і, коли їм вдається встановити контакт з перевізниками продовольчих вагонів, здавалося б, їхня основна проблема відтепер усунута. Проте, коли успіх акції залежав лише від Фатцера, він підвів усіх, записившись на зустріч із партнерами.



Мотивуючи свій безвідповідальний вчинок тим, що, мовляв, він «людина вільна» і може робити все, що хоче, Фатцер, втім, пообіцяв прийти на зустріч наступного вечора – в останній можливий строк. Проте і наступного дня Фатцер не з'явився.

Своє надмірне самолюбство герой продемонстрував і в стосунках з дружиною Каумана. Живучи під одним дахом з жінкою (нехай і з дружиною приятеля), Фатцер не міг не скористатися з нагоди спокусити її. І знову у Фатцера знайшлася на це відмовка – адже сам Кауман не в спроможності виконувати свій подружній обов'язок, тому він, Фатцер, виявився тут напрочуд доречним.

Наполягаючи на своїй свободі й не терплячи загальної «дисципліни», Фатцер поривається втекти від товаришів, йде навіть на спроби самогубства. Його товариші теж, вкрай натерпівшись від примх та вибриків інфантильного приятеля, розуміють, що рано чи пізно він призведе до загрози існування усіх жителів квартири. Тому вони вирішили позбутися Фатцера.

Очевидним є, що вирок Йоганну Фатцеру вирішений в душі естетики «Lehrstück-драматургії»: одинак-індивідуаліст відсторонений як некорисний суспільству індивід, засуджується за надмірний егоїзм та нездатність до дисциплінованого співіснування у колективі.

Сюжет драми демонструє двояку конфліктну структуру. Це насамперед, конфлікт групи чоловіків з навколишньою реальністю. Група відокремлюється від суспільних процесів свого часу (Перша світова війна та криза 1917/1918 років), аби штучно самоствердитися як ізольований соціальний мікроорганізм. В одному із коментарів «Фатцер-документу», який зачитується хором, зазначається:

«Їхня одісея почалася з помилкової думки, на яку їх наштовхнув індивідуаліст Фатцер, ніби вони самотужки зможуть покласти край війні. Таким чином, відділившись від маси, аби жити, вони втрачають своє життя з самого початку і більше ніколи не повертаються до маси» [11, с. 162].

Другий конфлікт – внутрішній: між «егоїстом» Йоганном Фатцером та трьома його товаришами по службі. Це протистояння посилюється ситуацією суперництва чоловіків за свою співмешканку. Таке співіснування героїв, набуваючи дедалі нових запеклих сутичок і чвар, врешті-решт, закінчується вбивством Фатцера. Його товариші теж невдовзі гинуть.

Досить схожа проблематика у співвідношенні «трое проти одного», але на вищому рівні абстрагованості, спостерігається в «Баденській навчальній драмі про згоду» Б. Брехта [2, с. 46–70]. У п'єсі розгортається протистояння групи монтерів і одного пілота, який «надто величний», «надто багатий», «надто винятковий», і саме через це його існування в соціумі стає неможливим. Цей сценарій колективних взаємовідносин

розвивається чи не в більшості Lehrstücke Брехта та Мюллера: «Баденська навчальна драма про згоду», «Свята Іоанна скотобоєнь», «Хлібна лавка», «Асоціальний мерзотник Ваал», «Той, що каже так, і той, що каже ні», «Захід», «Маузер», «Бюшінг». Образ нерозважливого революціонера-бунтаря кочує з однієї п'єси в іншу, підкреслюючи авторське переконання в тому, що лише спільні зусилля й організована боротьба, що позбавлені особистісних амбіцій і химер, досягають поставленої мети.

Структурно «Фатцер» у брехтівській версії поділяється на сюжетний текст («Фатцер-документ») і текст-коментар («Фатцер-коментар») (Див. рис. 2)

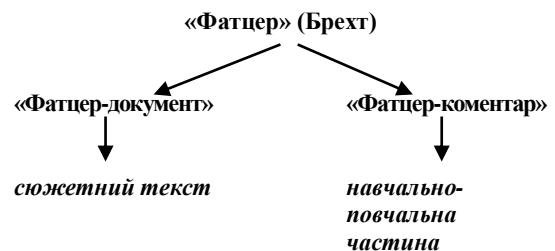


Рис.2. Структура «Фатцера» Бертольта Брехта

«Фатцер-документ» як власне сюжет був первинним, натомість «Фатцер-коментар» з'явився лише у третій редакції п'єси «Фатцер-3» (публікація в збірнику «Спроби» № 1, червень 1930 р.). Даючи авторське роз'яснення щодо функції комплексу «Фатцер» як Lehrstück, Брехт вказує, що він призначений, насамперед, для «навчання того, хто пише» [14, с. 22], а також є «предметом дослідження і вивчення» для «школярів», які, як підкреслює драматург, можуть розуміти текст по-своєму [14, с. 22]. Отож, автор не претендує на абсолютну істину, його місія – організувати дослідження:

«Написавши текст, я не розраховую ставити в ньому крапку – це право надається іншим. Мені достатньо того, що я сам себе навчаю. Я лише керую дослідженням – робити ж висновки належить глядачеві» [14, с. 22].

Пригадаємо, що в коментарі до «Баденської навчальної драми» автор фіксує схожу думку щодо призначення Lehrstück: «для самопізнання творців і тих, хто бере участь у постановці, а не для розваги публіки» [13, с. 32]. Концепція «самопізнання» прослідковується і в наступному коментарі до «Фатцера», де автор наголошує на довільних діях з матеріалом п'єси з експериментальною метою для «самопізнання» [14, с. 19].

Частину під назвою «Фатцер-коментар» складають частково поетичні, частково прозові тексти теоретичного характеру. У комплексі «Фатцер» вони не є однорідними та виконують потрійну функцію: 1) як лірико-поетичний

додаток до основного тексту (роль своєрідних ліричних відступів); 2) як вказівки для учасників гри; 3) як власне коментарі, які зачитуються в певні моменти розвитку сюжету у «Фатцер-документі». Останні коментують дії (як правило, хибні), помилки й похибки головного героя. Зачитуються вони спеціальним коментатором з хору (порівн. «Баденська навчальна драма»), а також самими персонажами, в тому числі Йоганном Фатцером.

Серед вказаних трьох груп можна виділити чотири види коментарів за змістом: 1) коментарі про критику; 2) державу<sup>1</sup>; 3) позиції; 4) вчення [14, с. 16]:

Хибні дії, хибна поведінка

Думки, які сьогодні виникають, виникають для того, щоб представити правильним чином те, що сьогодні робитиметься; проте, якщо все, що зроблене сьогодні, є хибним, тоді хибним є і те, що замислювалося [14, с. 17].

Наскрізною стрічкою в Lehrstücke проходить мотив двоїстої класової природи людей (порівн.: ... бо є два класи людей:/ Експлуататори та невігласи («Баденська навчальна драма про згоду»)) та можливість подолання цієї субординації насильством (...допоможе лише насильство там, де панує насильство («Свята Іоанна скотобоєнь»)). У «Фатцер»-коментарі «Двокласовість людського суспільства» відбувається дискусія між персоніфікованими героями «В» (вчення) та «М» (маса):

«В: Скільки існує сортів людей?

М: Два.

В: Які саме?

М: Панівні й підвладні.

В: Це добре, що є два сорти людей?

М: Ні.

В: Комуś це потрібно, що є два сорти людей?

М: Панівний вид того бажає.

В: А хто не бажає, щоб так було?

М: Підвладні не хочуть, щоб було два сорти людей.

В: То кому треба ліквідувати два сорти людей?

М: Підвладним.

В: А хто такі підвладні, що хочуть ліквідувати два сорти людей?

М: Вони – велика неподільна маса.

М: Як ліквідувати два сорти людей?

В: Силою.

М: Хто має це зробити?

В: Велика неподільна і непоборна маса.

М: Кажуть, що сила – це зло.

В: Хто каже?

М: Панівний вид каже, що сила – це зло.

В: То як розпізнати панівний вид?

М: По тому, що він каже: сила – це зло.

В: А хто знає, що лише силою можна ліквідувати два сорти людей?

М: Ми! Велика неподільна і непоборна маса.

Брехт детально планує роботу над фрагментом: а) спочатку вивчаються коментарі (вказівки для учасників гри); б) дія відтворюється учасниками; в) фрагмент критикується усно і письмово; г) внаслідок глибокого аналізу відбувається зміна вихідного матеріалу (зміни теж фіксуються письмово) [14, с. 21]. Щодо «Фатцер-коментаря», то, за рекомендацією Брехта, особливо важкі місця мають вивчатися напам'ять ще до їх осмислення [14, с. 21]. Крім того, коментарі теж підлягають зміні:

«[...] В такий спосіб вказівки коментаря теж можна повсякчас змінювати. Вони переповнені хибними істинами! Якщо зараз вони певною мірою відповідають нашому часу й нашим чеснотам, то в інші часи вони виявляться цілком непридатними» [13, с. 73].

«Фатцер-коментар» має генетично-функціональний зв'язок з брехтівською збіркою прозових повчально-дидактичних текстів «Історії про пана Койнера» (1926-1956). Сам образ пана Койнера розвинувся з фігури драматичного персонажа «Фатцер-документа» Коха (в інших редакціях: Науке, Кіаул, Койнер) [14, с. 236]. Так звані «коментатор» та «мудрець» з «Баденської навчальної драми про згоду», «Асоціального мерзотника Ваала», «З нічого не буде нічого» тощо були прототипами фігури Койнера і виконували в тексті ряд важливих функцій: насамперед, вводили в сюжет елементи рефлексії, «очужували» дію, а також коментували відтворені жести й позиції, створюючи тим самим передумови для їх критики та аналізу.

У сценічній версії «Фатцера» Гайнер Мюллер інакше організовує й колажує драматургічний матеріал свого видатного попередника. Так, «Загибель егоїста Йоганна Фатцера» складається із «Фатцер-документа», який є навчально-повчальним коментарем до подієвої площини твору, і власне сюжетної канви (Див. рис. 3).

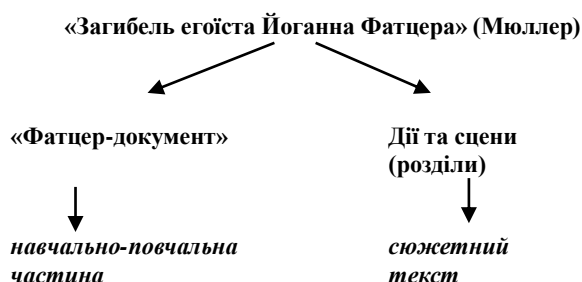


Рис. 3. Структура сценічної версії «Фатцера» Гайнера Мюллера

<sup>1</sup> Термін «державна» вживається в «Lehrstück-теорії» Брехта, як нам здається, насамперед, для позначення колективу як апарату політичної влади в суспільстві.

«Фатцер-документ» як навчально-повчальний коментар представлений у вигляді зонгів, виконується хором і супроводжується проєкціями. Зонговий дискурс як різновид «тексту у тексті» та ліро-епічний компонент у драматургічній площині є, як відомо, характерною ознакою брехтівської драматургії, одним із головних її структурних компонентів. Зонги є одним із численних засобів «ефекту очуження» (V-Effekt), якими послуговувався драматург. Гайнер Мюллер теж застосовував ці віршовано-музичні вставки як аналітичний авторський коментар.

Зонги досить часто виконують ілюзійну, викривальну функцію. Вони є, за словами Олександра Чиркова, *художньою провокацією*, оскільки руйнують логічний розвиток подій, показують те, що ніхто не хоче помічати, пародіюють загальновідомі істини, доводять до абсурду загальноприйняте, переводять звичайне у план незвичайного [9, с. 35-36]. У такий спосіб досягається *ефект ошуканого чекання* глядача / читача.

Зонги – це свого роду апарте, промова персонажа, що адресується не співрозмовнику, а самому собі, а також публіці. Це слова, які ніби ненароком зриваються з вуст протагоністів і так само випадково «підслуховуються» глядачами, проте глядачі і є безумовним адресатом зонгів. Ці «моменти внутрішньої правди» – адже в апарте герої ніколи не лукавлять, бо самого себе ніхто, як правило, не обманює – надають подієвій динаміці своєрідної перерви, під час якої глядач отримує час (і матеріал) для роздумів, (само)рефлексії, оцінки чи переоцінки явищ та власних цінностей, для прийняття рішення.

Зонги представлені як відносно самостійне ліро-епічне утворення у драматургічній канві, водночас семантично вони тісно пов'язані з текстовим цілим. У такий спосіб зонги виконують текстотвірну функцію, оскільки вони впливають на семантику твору, завдяки чому драматичний твір набуває епічних рис [3; 4].

Введення зонгів відповідає принципу *монтажу*, до якого вдаються Брехт і Мюллер аби «очужити» сценічну дію. Монтажна техніка передбачає, що театральне дійство – це не гомогенна система, а є «зліпленою», «сконструйованою» площиною з різних неоднорідних «матеріалів»: діалогічний дискурс переривається повсякчас ліро-епічними компонентами; в музичний план, витриманий в одній стилістиці, раптом «вмонтовуються» джазові елементи, актори в ході вистави обмінюються ролями – усіма цими прийомами драматурги користується, аби ще раз наголосити: Це лише театр. Лише мистецтво. Все тут штучне і несправжнє. Все відбувається не насправді.

Важливим елементом «Фатцера», як і усіх *Lehrstück*, є *проєкції*. Як своєрідні підрядники лібрето, вони демонструють підтекст твору, який становить основну «навчальну» наповненість драми Брехта і Мюллера. Так майже до кожної

сцени «Фатцера» передбачається проєкція титрів або фотодокументів, що залишаються протягом усього епізоду. Проєкції є не просто механічним допоміжним засобом, основна їхня роль – перешкоджати повному чуттєвому «проникненню» глядача, переривати його механічне прямування за ходом п'єси. Тобто, проєкції роблять вплив театрального видовища опосередкованим.

Проєкції п'єси є неоднорідні за своєю функцією і візуальним представленням. За функціональними особливостями можна розрізнити такі види проєкцій у п'єсі «Фатцер», які виконують функцію ілюстративних коментарів у тексті та на сцені (Див. рис. 4)

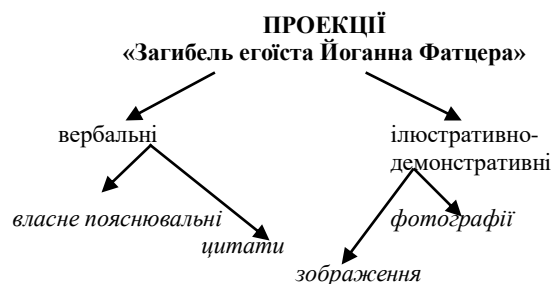


Рис. 4. Різновиди проєкцій у «Загибелі егоїста Йоганна Фатцера» Г. Мюллера

За формою представлення можна виділити *вербальні та ілюстративно-демонстративні* проєкції, які розкривають зміст сцени, до якої вони відносяться, роз'яснюють ключові моменти епізоду, демонструють авторську позицію, наводять цитати. До вербальних проєкцій відносяться:

*власне пояснювальні коментарі:*

проєкція «Заслабкі, щоб захищатися, ми переходимо у наступ» (розділ IV, «Фатцер-документ 9»);

проєкція «Ми припиняємо / Ми припиняємо війну / В очікуванні ранку / Що буде, те залишилося» (розділ VI, «Фатцер-документ 11»);

*цитати:*

проєкція «Фрідріх: Війна війні» (розділ I, «Фатцер-документ 2»).

До ілюстративно-демонстративних проєкцій можна віднести:

*зображення:*

проєкція «Демонстрація військової техніки» (розділ I, «Фатцер-документ 1»);

проєкція «Демонстрація наслідків війни» (розділ I, «Фатцер-документ 2»);

проєкція «Картина: постріл» (розділ II, «Фатцер-документ 4»);

проєкція «Революційні війни на чотирьох континентах» (розділ III, «Фатцер-документ 5»);

проєкція «Політична карта світу» (розділ III, «Фатцер-документ 7»);

проєкція «Black» (розділ IV, «Фатцер-документ 8»);

проекція «Рурська місцевість» (розділ VII, «Фатцер-документ 12»);

проекція «Державні мужі» (розділ VII, «Фатцер-документ 13»);

*фотографії:*

проекція «Лібкнехт Люксембург Майнгоф» (розділ I, «Фатцер-документ 3»);

проекція «Ленін» (розділ III, «Фатцер-документ 5»);

проекція «Фотографія космосу» (розділ III, «Фатцер-документ 6»);

проекція «Брехт» (розділ V, «Фатцер-документ 10»).

П'єса «Фатцер» Брехта / Мюллера є насамперед мистецтвом для аматорів експериментально-дослідницького характеру. Вона розглядалася авторами не як художній твір, а як навчальна процес-гра з чітким методичним комплексом тренувальних вправ, за яким передбачалося відтворення наданих зразків, критика зразків (усна і/або письмова), зміна зразків. Фрагментарність «Фатцера» відкриває можливість для процесу доповнення, переробки, зміни тексту, що є власне метою Lehrstück. Характерними особливостями п'єси є також наявність коментарів та хорів (лівий і правий). У «Фатцері» вперше з'являється фігура пана Койнера.

Наприкінці 1970-х рр. Г. Мюллер припиняє займатися жанром Lehrstück. У 1977 році у листі до німецького дослідника Lehrstück Р. Штайнвера драматург напише, що для нього тема Lehrstück вичерпана і йому немає що більше сказати щодо

цього: «Християнська епоха «Заходу» минула ... я гадаю, ми повинні розпрощатися з Lehrstück до наступного світового потоку» [10, с. 232]. В драматургії Г. Мюллера з'являються натомість вампірські сцени, моторошні казки, танці смерті, а характерними рисами його драм стають відсутність сюжету, фабули в сенсі логічної причинно-наслідкової послідовності подій, а також дійових осіб та драматично-діалогічного представлення. За словами Г. Мюллера, тепер «немає жодних підстав для діалогу, тому що більше немає ніякої історії» [1, с. 195].

Висновки.

У статті ми розглянули «Фатцер» як спільну драму Бертольта Брехта і Гайнера Мюллера та як фундаментальний твір Lehrstück-драматургії у творчій спадщині обох драматургів. Зонги як ліро-епічні вкраплення в драматичній канві, проекції, монтажна техніка належать до «ефектів очування» дійства, якими послуговувалися німецькі автори задля руйнування театральної ілюзії та збудження у реципієнта (глядача/читача) діалектичного мислення.

Перспективи майбутніх досліджень ми вбачаємо в подальшому філологічному аналізі Lehrstück-драматургії постбрехтівського театру у творчості Гайнера Мюллера та Альфреда Дьобліна. Зважаючи на мисленнєво-аналітичну складову Lehrstück, художній інструментарій Lehrstück, перспективною площиною досліджень є також Lehrstück та інтелектуальна драма, зокрема постмодерністська інтелектуальна драма.

## Література

1. Асмут Бернхард. Вступ до аналізу драми. Пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова]. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 220 с. Перекладено з оригіналу: Bernhard Asmuth, Einführung in die Dramenanalyse. 7. Auflage (ISBN: 978-3-476-17188-7) published by J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH Stuttgart, Germany. Copyright © 2009
2. Брехт Б. "Lehrstücke" ("навчальні" п'єси) [укладач Л. О. Федоренко; за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова]. Житомир : ПП "Рута", 2009. 224 с.
3. Возненко Н.В. Стилiстика сонгiв у Бертольта Брехта: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.04. Харківський національний ун-т ім. В.Н. Каразіна. Харків, 2002. 19 с.
4. Федоренко Л. О. Поетика "Lehrstücke": музика і зонги. Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблем перекладу: Всеукраїнська наукова конференція пам'яті доктора філологічних наук, професора Д. І. Квеселевича (1935-2003), 15–16 травня 2014 р.: тези доповідей. Житомир, 2014. 126 с. С. 104–107.
5. Федоренко Л. О. Розвиток жанру Lehrstück в драматургії Хайнера Мюллера. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка : науковий журнал. Філологічні науки. [гол. ред. П. Ю. Саух, відп. ред. Н. А. Сейко]. Житомир: Вид-во Житомирського держ. ун-ту імені І. Франка, 2017. Вип. 2 (86).153 с. С.135–139.
6. Федоренко Л. Х. Мюллер vs. В. Шекспір: «Гамлет-машина» як авторська концепція постдраматичного театру. Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: зб. наук. праць (філолог. науки). № 4. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. С. 157–160.
7. Федоренко Л. О. Lehrstück: виникнення та еволюція жанру (на матеріалі драматургії Бертольта Брехта і Хайнера Мюллера. Філологічні трактати. Т. 9, № 3. Суми, 2017. С.151–156.
8. Федоренко Л.О. Lehrstück» як авторська інтенція Бертольта Брехта. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Житомир, 2011. № 59. Філологічні науки. С. 193–196.
9. Чирков О. С. Бертольт Брехт. Життя і творчість. Класики зарубіжної літератури. К.: Дніпро, 1981. 159 с.
10. Auf Anregung Bertolt Brechts : Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten. Herausgegeben von Reiner Steinweg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1978. 328 S.
11. Assoziales Theater: Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis / Gerd Koch, Reiner Steinweg, Florian Vaßen (Hrsg.). Erstausg. Köln: Prometh Verlag, 1983. 304 S.

12. Brecht B. Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer - Bühnenfassung von Heiner Müller. Edition Suhrkamp, 1994. 122 S.
13. Steinweg R. Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt a.M. : Suhrkamp Verlag, 1976. 520 S.
14. Steinweg R. Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. 2., verb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1976. 284 S.

### References

1. Asmuth B. (2014) Einführung in die Dramenanalyse. Per. z nim. S. Sokolovska, L. Fedorenko, za nauk. red. doktora filologichnykh nauk, prof. O. Chirkov. Zhytomyr, ZDU im. I. Franka Publ. 220 p. (In Ukrainian)
2. Brecht B. (2009). Lehrstücke (navchal'ni p'yesy) [Lehrstücke (learning plays)]. (L. O. Fedorenko, O. S. Chirkov, Ed.). Zhytomyr, Ruta Publ. 224 p. (In Ukrainian)
3. Voznenko N.V. (2002) Stylistyka sonhiv u Bertol'ta Brekhta [Song style by Bertolt Brecht]: avtoref. dys. kand. filol. nauk: 10.02.04. Kharkiv's'kyj natsional'nyj un-t im. V.N. Karazina. Kharkiv, 2002. 19 p. (In Ukrainian)
4. Fedorenko L. O. (2014) Poetyka "Lehrstücke": muzyka i zonhy [Poetics of "Lehrstücke": music and songs]. Suchasnyj stan i perspektyvy lnhvistychnykh doslidzhen' ta problem perekladu: Vseukrains'ka naukova konferentsiia pam'iaty doktora filolohichnykh nauk, profesora D.I. Kvesevelycha (1935-2003), 15 – 16 travnia 2014 r.: tezy dopovidej. Zhytomyr, 2014. 126 p. P. 104-107. (In Ukrainian)
5. Fedorenko L. O. (2011). Rozvytok zhanru Lehrstück v dramaturhii Khajnera Miullera [Development of the genre Lehrstück in Heiner Müller's Dramaturgy]. Visnyk Zhytomyrs'kogo derzhavnogo universytetu imeni Ivana Franka. Filologichni nauky, 2 (86). 153 p, pp. 135-139. (In Ukrainian)
6. Fedorenko L. (2014) Kh. Miuller vs. V. Shekspir: «Hamlet-mashyna» iak avtors'ka kontseptsiiia postdramatychnoho teatru [H. Müller Vs. Shakespeare: The Hamlet Machine as the Author's Concept of Post-Drama Theater] Brekhtiv's'kyj chasopys (Brecht-Heft): staty, dopovidi, ese: Zbirn. nauk. prats' (filoloh. nauky): № 4, Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka, 2014. 162 p, pp. 157-160. (In Ukrainian)
7. Fedorenko L. O. (2017) Lehrstück: vynyknennia ta evoliutsiia zhanru (na materiali dramaturhii Bertol'ta Brekhta i Khajnera Miullera) [Lehrstück: genesis and development of the genre (on the material of Bertolt Brecht's and Heiner Müller's dramaturgy)] // Filolohichni traktaty. Sumy, 2017. T. 9, № 3, pp.151-156. (In Ukrainian)
8. Fedorenko L. O. (2011). Lehrstück yak avtors'ka intentsiia Bertol'ta Brekhta ["Lehrstück" as the author's intent of Bertolt Brecht]. Visnyk Zhytomyrs'kogo derzhavnogo universytetu imeni Ivana Franka. Filologichni nauky, 59, pp. 193-196. (In Ukrainian)
9. Chyrkov O. S. (1981) Bertol't Brekht. Zhyttia i tvorchist' [Bertolt Brecht. Life and creativity]. Klasyky zarubizhnoi literatury. K.: Dnipro, 1981. 159 p. (In Ukrainian)
10. Auf Anregung Bertolt Brechts : Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten. Herausgegeben von Reiner Steinweg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1978. 328 S. (In German)
11. Assoziales Theater: Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis / Gerd Koch, Reiner Steinweg, Florian Vaßen (Hrsg.). Erstaug. Köln: Prometh Verlag, 1983. 304 S. (In German)
12. Brecht B. Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer - Bühnenfassung von Heiner Müller. Edition Suhrkamp, 1994. 122 S. (In German)
13. Steinweg R. Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1976. 520 S. (In German)
14. Steinweg R. Das Lehrstück : Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. 2., verb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1976. 284 S. (In German)

**Федоренко Лариса Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури, Навчально-науковий інститут іноземної філології, Житомирський державний університет імені Івана Франка (вул. Велика Бердичівська, 40, Житомир, Україна); e-mail: fvm34@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-5278-7034>

**Федоренко Лариса Александровна**, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры германской филологии и зарубежной литературы, Учебно-научный институт иностранной филологии, Житомирский государственный университет имени Ивана Франко (ул. Великая Бердичевская, 40, Житомир, Украина); e-mail: fvm34@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-5278-7034>

**Larysa O. Fedorenko**, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Germanic Philology and Foreign Literature, Educational and Research Institute of Foreign Philology, Zhytomyr Ivan Franko State University (40, Velyka Berdychivska Str., Zhytomyr, Ukraine); e-mail: fvm34@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-5278-7034>

## Текст – контекст – інтертекст: спосіб моделювання художньої реальності

821.161.2

DOI: 10.26565/2227-1864-2019-83-14

### Хореографічний код новелістики Володимира Корнійчука

*Л. М. Горболіс*

*доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури,  
Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка;  
e-mail: gorbolisspu@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4775-622X>*

---

У статті на матеріалі новел «Хризантема» (У ритмі вальсу), «Викрадали Ксеню, викрадали...» (Напівфеєрія у ритмі танго), «Олекса» (Трагіполька на два боки), «Ми танцюємо» (У ритмі запального гопака) сучасного українського письменника Володимира Корнійчука досліджується специфіка художнього втілення хореографічного матеріалу на різних рівнях – жанровому, сюжетотворчому, настроєво-інтонаційному, проблемно-тематичному, образотворчому, ритмічному, синтаксичному. Кожен твір, з огляду на підзаголовки, має свій хореографічний код, що розкриває приховану мелодичну лінію, увиразнює подієвість, маркує динамічний малюнок твору у відповідне смислове русло, адже завдяки танцю (його мотивам) твори В. Корнійчука збагачуються новими психологічними змістами, створюючи оригінальну образну модель. Танець у новелах письменника реалізується у різних художньо-смислових форматах. Вальс у «Хризантемах» рухає сюжет, є кульмінацією стосунків героїв, промовистий виразник почуттів персонажів. Художнє освоєння в новелі «Викрадали Ксеню, викрадали...» танцювальної форми танго – вдала спроба автора оновити сучасну малу прозу. Музична форма польки майстерно витримана в творі «Олекса», ритмічний малюнок новели «Ми танцюємо» увиразнюється за допомогою вербальних повторів (фрагментів репетиційної роботи з дитячим хореографічним колективом). Незважаючи на різноаспектність освоєння хореографічних конструкцій, спільним для новел є оригінально заявлений ритм. Інтермедіальний підхід до аналізу новел Володимира Корнійчука забезпечує різноаспектне й глибоке прочитання складних текстів, де музика й хореографічний матеріал є органічною складовою літературного твору, засобом характеристики героїв, їхнього складного світу переживань та емоцій. Пара текстуальності налаштовує читача на перспективний діалог із текстом, максимально сприяє декодуванню вербалізованих у тексті хореографічних показників – ритм, фігури, такт, драматизм ситуації, тональність міжособистісних стосунків виконавців танцю.

**Ключові слова:** новела, герой, танець, сюжет, інтермедіальність, хореографічна композиція, музика

#### **Горболіс Л. М. Хореографический код новеллистики Владимира Корнейчука**

В статье на материале новелл «Хризантема» (В ритме вальса), «Похищали Ксению, похищали ...» (Полуфеерия в ритме танго), «Алекса» (Трагиполька на две стороны), «Мы танцуем» (В ритме зажигательного гопака) современного украинского писателя Владимира Корнейчука исследуется специфика художественного воплощения хореографического материала на разных уровнях – жанровом, сюжетотворческом, настроенческо-интонационном, проблемно-тематическом, изобразительном, ритмическом, синтаксическом. Каждое произведение, учитывая подзаголовки, имеет свой хореографический код, раскрывает скрытую мелодичную линию, подчеркивает событийность, маркирует динамический рисунок произведения в соответствующее смысловое русло, ведь благодаря танцу (его мотивам) произведения Владимира Корнейчука обогащаются новыми психологическими смыслами, создавая оригинальную образную модель. Танец в новеллах писателя реализуется в различных художественно-смысловых форматах. Вальс в «Хризантемах» движет сюжет, является кульминацией отношений героев, красноречивым выразителем чувств персонажей. Художественное освоение в новелле «Похищали Ксению, похищали ...» танцевальной формы танго – удачная попытка автора обновить современную малую прозу. Музыкальная форма польки искусно выдержана в произведении «Алекса», ритмический рисунок новеллы «Мы танцуем» выразительнее с помощью вербальных повторов (фрагментов репетиционной работы с детским хореографическим коллективом). Несмотря на разноаспектность освоения хореографических конструкций, общим для новелл является оригинально заявленный ритм. Интермедиаальный подход к анализу новелл Владимира Корнейчука обеспечивает разноаспектное и глубокое прочтение сложных текстов, где музыка и хореографический материал являются органической составляющей литературного произведения, средством характеристики героев, их сложного мира переживаний и эмоций. Паратекстуальность настраивает читателя на перспективный диалог с текстом, максимально способствует декодированию вербализованных в тексте хореографических показателей – ритм, фигуры, такт, драматизм ситуации, тональность межличностных отношений исполнителей танца.

**Ключевые слова:** новелла, герой, танец, сюжет, интермедиаальность, хореографическая композиция, музыка

#### **Horbolis L. M. Choreographic code of short stories by Volodymyr Korniychuk**

In the article on the material of the short stories «Chrysanthemum» (in the rhythm of the waltz), «Adducted Ksenia, abducted ...» (Semi-extravaganza in the rhythm of the tango), «Oleksa» (Tragedy polka on two sides), «We are Dancing» (In the rhythm of the incendiary hopak) by contemporary Ukrainian writer Volodymyr Korniychuk explores the specifics of the artistic embodiment of the choreographic material at different levels – genre, plot creation, mood-intonation, problem-thematic, visual, rhythmic, syntactic. Each work, taking into account the subtitles, has its own choreographic code, which reveals a hidden melodic line, emphasizes the

event, marks the dynamic pattern of the piece in the appropriate sense. So, thanks to the dance (its motives) Volodymyr Kornychuk's works are enriched with new psychological meanings, creating an original figurative model. The dance in short stories is implemented in various artistic and semantic formats. The waltz in «Chrysanthemums» drivesthe plot and is the culmination of the relations of heroes, an eloquent exponent of the characters' feelings. Artistic mastering of the dance form of tango in the short story «Adducted Ksenia, Abducted ...» is a successful attempt of updating modern small prose by the author. The musical form of the polka is skillfully sustained in the work of «Oleksa»; the rhythmic pattern of the short story «We are Dancing» is more expressive with the help of verbal repetitions (fragments of rehearsal work with the children's choreographic collective). Despite of the different aspects of the development of choreographic constructions, the original rhythm is common for short stories. An intermedial approach to the analysis of short stories by Volodymyr Kornychuk provides a diverse and deep reading of complex texts, where music and choreographic material is an organic component of a literary work, a means of characterizing the heroes, their complex world of feelings and emotions. Paratextuality sets the reader to a promising dialogue with the text, maximizes the decoding of choreographic indicators, verbalized in the text, which are rhythm, figures, tact, dramatic situation, tonality of interpersonal relationships of dance performers.

**Key words:** short story, hero, dance, plot, intermediality, choreographic composition, music

Тематично й жанрово розмаїту українську літературу початку ХХ століття цікавить межові ситуації, психологія людини, парадигма її переживань, вражень, емоцій, а також утаємничене в її внутрішніх структурах. З метою максимально точного відтворення складного світу, сфери підсвідомого героїв письменники активно апелюють до найрізноманітніших художніх засобів, прийомів, почасти звертаючись до різних видів мистецтва (кіно, музики, живопису тощо). Проза В. Корнійчука – музикознавця, хореографа, театрознавця, залюбленою в мистецтво особистості – яскравий узірець активного залучення до літературного твору музики, про що вже мали нагоду писати [3]. Не залишилась поза увагою і поетична творчість письменника [1]. Різноманітний доробок В. Корнійчука став об'єктом дослідження літературознавців В. Герасимюка, О. Логвиненко, А. Мойсієнка, М. Слабошпицького, мистецтвознавців І. Сікорської, Г. Степанченко, Б. Сюті, А. Терещенко та ін. Наразі йтиметься про хореографічні включення в новелах письменника.

Кожен із обраних для аналізу творів має підзаголовок – «Хризантема» (У ритмі вальсу), «Викрадали Ксеню, викрадали...» (Напівфеєрія у ритмі танго), «Олекса» (Трагіполька на два боки), «Ми танцюємо» (У ритмі запального гопака), – що від початку налаштовують читача на перспективний діалог із текстом. Виразний хореографічний сегмент у новелах В. Корнійчука формує фабулу, відображає ритм, тональність, інтонаційність стосунків героїв (скажімо, в певний період), визначає загальну настроєвість творів, «координує» синтаксичні конструкції новел.

Синтез літератури й музики «у виконанні» В. Корнійчука – ефективний спосіб себе-вираження, можливість зафіксувати в літературному творі «духовну біографію» (І. Франко), адже автор, як уже мовлено, – хореограф, якому відомі секрети танцю. До кожного твору, з огляду на згадані вище підзаголовки, слушно обирати свій хореографічний код, що розкриває приховану мелодичну лінію, увиразнює подієвість, маркує динамічний малюнок твору у відповідне смислове русло, адже завдяки танцю (чи його мотивам) твори В. Корнійчука збагачуються

новими психологічними змістами, створюючи оригінальну образну модель.

У кожній із новел письменника танець художньо оприявлений на різних рівнях: настроєвому, ритмічному, сюжетному, образотворчому. Скажімо, в «Хризантемі» вальс представлено як повноцінний танець, транслятор почуттів, переживань, вражень і сподівань героїв; подіє вість новели «Викрадали Ксеню, викрадали...» відповідає композиційній структурі танго; новела «Олекса» виконана в ритмі польки з трагічною домінантою. Попри, на перший погляд, різноаспектність освоєння хореографічних конструкцій, спільним для новел В. Корнійчука є оригінально заявлений у творах ритм.

Як відомо, ритму підпорядковане все життя людини: ритм дихання й серця; ритм доби й пір року; ритм роботи й перебіг часу тощо. Серед складових мистецтва танцю американська дослідниця Д. Хамфрі переконливо називає саме ритм: «Людина має чотири джерела ритмічної організації. Перше, апарат дихання – співу – мови, який формує фразування, і ритм фраз. Потім частково несвідомий ритм функцій: серцебиття, перистальтика, скорочення і розслаблення м'язів, хвилі відчуттів у нервових закінченнях. Наступне – у руховому механізмі, ногах, які підтримують людину одна за одною в процесі пересування в просторі... Останній – це емоційний ритм: сплески і спади почуттів, з акцентами, які не тільки надають потужну ритмічну модель, але є мірою для оцінки емоційних ритмів інших» [цит. за: 5, с. 39]. Ритми танців, емоцій і переживань героїв, їхніх стосунків із іншими людьми розгорнуто представлені у прозі українського письменника В. Корнійчука.

У новелі «Викрадали Ксеню, викрадали...» зазначені прикметні «атрибути» драматичного твору – дійові особи (пряма вказівка на складність стосунків чи драматизм подій) та заувага про місце дії: «Відбувається у 60-х роках ХХ століття на Буковині» [4, с. 65]. Феєричний скерунок твору підтверджує образ Лук'яна Кобилиці – легендарного народного героя, лідера буковинських гуцулів, шукача правди, речника справедливості й захисника інтересів бідних та ініціатора селянського спротиву. Головний герой новели – молодий хлопець, закоханий у «чарівну білявку» Ксеню. Він часто відвідує її на роботі, не наважуючись освідчитися, а одного пізнього вечора за давнім народним звичаєм викрадає дівчину й привозить до свого дому, батьківської оселі. Саме в

момент викрадення, коли дівчина, нічого не розуміючи, помічає, що її везуть дорогою на Путилу, вона просить допомоги в Лук'яна Кобилиці – народний месник з'являється як гарант її безпеки. Такий штрих із ірраціональною домінантою у структурі новели В. Корнійчука 1) підкреслює тонку організацію Ксені, «щільне» перебування її вразливої натури в контексті народних традицій, культурних набутків краю, 2) увиразнює морально-етичний та екзистенційно-психоаналітичний аспекти новели.

Викрадена Ксеня дізнається про мотиви вчинку й щиро прихильність до неї закоханого хлопця: «Страх кудись утік, а звідкись прибігло до Ксені роздратування. Але вдала, що рада і вдячна» [4, с. 67]. Дівчина просить відвезти її додому того ж вечора. «Коли привіз (хлопець. Л. Г.), то вибачався» [4, с. 67]. Автор із сумом та нотками розчарування підсумовує: «Викрадали Ксеню, викрадали з Вижниці у Путилу. Тільки зупинились десь на півдорозі...» [4, с. 67].

В основу новели В. Корнійчука «Викрадали Ксеню, викрадали...» закладено драматургію й ритм танго. Швидкоплинність описаних у творі подій відповідає темпу цього танцю. Композиція, хореографічний малюнок танго, пристрась чоловіка й жінки, а також сум, мінливість щастя корелюються зі змістом стосунків у новелі письменника. Відомо, що завдяки глибокому, звучному супроводу музичного інструмента бандеона танго стало напруженим танцем. «Поети, які писали слова для танго, як правило, говорили про долю, випробування, почуття і переживання, самотність» [5, с. 142]. Як зауважують дослідники, з приходом нового тисячоліття танго «залишається тією музичною формою, що поєднує мелодійність, ліричність, красу і ритмічний драйв» [5, с. 144]. Це жагучий, чуттєвий, пристрасний, медитативний танець, у якому чоловік і жінка говорять про свої почуття дотиками; танець без визначеної хореографії, як, власне, спонтанним та не вповні продуманим є вчинок закоханого юнака з новели В. Корнійчука викрасти дівчину Ксеню – кожен із героїв вчасно не виповів головного, сокровеного, що й спричинило невинуватне розставання небайдужих один до одного молодих людей.

Послідовність різноманітних фігур танго уповні підпорядковане миттєвому натхненню. Цей танець допомагає людям відчувати, що вони – єдине ціле, як і герої аналізованого твору В. Корнійчука. Краса танго досягається завдяки імпровізації, індивідуальній неповторності пари, яка трактує музику, що звучить, своїми рухами, поглядами й енергетикою тіл, адже показові характеристики танго – близькість тіл, доторки, гранична обережність у веденні партнерки, пристрась. У новелі В. Корнійчука «Викрадали Ксеню, викрадали...» за словами юнака «Де та

білявка», ніби «за кадром» залишилися нереалізовані «доторки» скромного й толерантного хлопця, який до рішення «викраденої» повернутися додому поставився з повагою та гідністю.

Краса взаємин двох закоханих молодих людей у новелі В. Корнійчука розкривається «маломовністю» героїв і водночас ініціативою юнака викрасти дівчину, в яку закоханий. У танго теж веде чоловік – партнер не лише керує рухами, а й уважно стежить за простором, де виконується танець (враховуючи, скажімо, присутність інших пар тощо). Дещо спонтанна дія головного героя В. Корнійчука, як і непередбачувана реакція Ксені відповідають хореографії учасників танго (наприклад, відвертання голови дівчини в танці/відмова Ксені хлопцю в новелі тощо).

З часом танго стало танцем утрачених душ, відображенням нещасного кохання, меланхолії, суму за мінливим часом, а отже, в танці домінують жалібні й ностальгійні мотиви; він не має щасливого фіналу, як, власне і розлука-фінал у новелі українського письменника. Згодом Ксеня зустрілася з «викрадачем» через 15 років. Суть взаємин, непроминальність почуттів небайдужих один одному людей автор розкриває за допомогою лаконічного, проте надзвичайно чуттєвого діалого-розчарування:

- Чому ж ви тоді пішли від мене?

- А чому ж ви так погано викрадали мене? Потрібно було б не пускати» [4, с. 67], «...але *дивно* *якось подивились одне одному у вічі* (курсив мій. – Л. Г.)» [4, с. 68].

Це і є одна з художньо відображених промовистих ознак танго – погляд очей у танцювальній мікроситуації «лице в лице». У цих коротких репліках із глибоким почуттям такту поєднано тужливе, сумне, давно знане обома героями, проте так і не промовлене вчасно – це те розчарування, що його кожен із героїв утаємничував у собі довгих 15 років.

Інший смисловий формат танцю простежується в новелі В. Корнійчука «Хризантема», у якій розповідається про нетривалі в часі почуття немолодої жінки («ніби і не молода, і не вродлива, але якась дивна» [4, с. 52]) до молодого чоловіка-колеги. Вальс у сюжетній канві твору – у хронології стосунків героїв – посідає ключову позицію, адже саме в танці двоє колег зосереджують пильну увагу на свої міжособистісні стосунки. Танець слушно потрактовувати як центр, кульмінацію емоцій двох людей, де важливий кожен рух, дотик, погляд, дихання. Тіло Алли Миколаївни у вальсі не просто танцює – воно відчуває, думає, мріє. Тому вальс для обох героїв – це дещо більше, ніж вербальне спілкування, у ньому є особливі тонкощі: «Він з відтінками її веде, з нюансами...» [4, с. 53]. В. Корнійчук детально описує танець, акцентуючи на промовистих його характеристиках: «О, цей тендітний граційний вальс! Легкий, як вітерець. Молодик так ото випишує з нею кола на підлозі, пише gondo, ніби різьбить по дереву фігури вальсу, тонко і пластично <...> Як вона стрепенулася,



затремтіла і прикипіла до грудей <...> Пальці поскрипували <...> Він ...музичні паузи витримує, майже нечутно ту ручку тримає, не те що *piano* (тихо. – Л. Г.), він навіть *pianissimo* (дуже тихо. – Л. Г.) її веде» [4, с. 52-53]. Геометрія тіла, а також ритм і настроєвість не лише запрограмовані «правилами» вальсу, а й продюзовані внутрішньою культурою героїв. Відчуття самотності Алли Миколаївни поглинають музика й танець, динаміка танцю внутрішньо узгоджується з динамікою емоцій і переживань жінки. Танець стає вираженням не лише почуттів, емоцій, аз огляду на «включеність» героїв у вальс та максимальне дотримання танцювальної культури (скажімо, шляхетне ставлення чоловіка до свого тіла та тіла партнерки) ще й вираженням певних смислів. У творах доволі чітко простежується ритміка музичного супроводу, пропорція фігур (стосовно один одного, стосовно простору кімнати), симетрія, виразна мова тіла, наприклад, рук Алли Миколаївни. Зауважмо: про одяг героїв, позицію тіл або акцентування на ногах, талії у творі не йдеться. Акцент – руки, точка максимального емоційного враження молодого чоловіка, що запам'ятовується йому надовго. Це ключова деталь-емоція.

Вальс сприяє самозаглибленню героя, «він не робить ніяких перепадів, переходів. А вони (пальці партнерки. – Л. Г.) все одно поскрипують, як кришталеві черевички. Він боїться, що і сама Алла Миколаївна розсиплеться, розвіється на вітрі<...>, бо він за Аллу Миколаївну відповідає<...>Отож він тендітно так її веде, граційно вальсує. А вона ні на йоту від нього не відстає...» [4, с. 53]. Я вже мала нагоду зауважувати, що «вальс у тексті розширює межі художньої реальності, його змальовано чуттєво, тілесно – через плавність рухів, потиск рук, зіткнення енергій і, що важливо, у міру пропорційно (не перевантажує текст і не обтяжує героїв, він їх характеризує» [3, с. 24]. Отже, письменник отілеснює вальс, презентує героїню за допомогою відчуттів молодого чоловіка: «Він ще не чув, він ще не бачив і не знав такого випадку, щоб її пальці так поскрипували в його руках, як сніг під ногами – рип-рип, рип-рип» [4, с. 52]. Це повторюване порипування внутрішньо підтримує 1) ритм новели, 2) ритм вальсу. Подивування героя порипуванням рук партнерки актуалізує приховане захоплення цією вже немолодою жінкою. Музика пробуджує танцювальні рефлексії («А хміль танцю злегка б'є п'янкими молоточками у свідомість і заколисує тіло. І тоді молодика підхоплює щось незрозуміле в повітря...» [4, с. 52]), наповнює їх відповідним смислом. Узаємозв'язок танцювальних рухів і засобів музичної виразності визначає вектор розвитку стосунків персонажів.

У новелі відтворена чітка координація рухів героїв і музики, а також хореографічні здібності,

техніка виконання танцю чоловіком і жінкою, відчуття ритму, слухові навички і навіть акторська майстерність. Маючи танцювальний досвід, вони імпровізують у почуттях. Вальс у новелі В. Корнійчука «Хризантема» – це історія переживань і короткотривалих почуттів двох людей. Кожен із героїв, виконавців вальсу, по-своєму глибоко розумів значенність жестів, темпу, хореографічного малюнку тощо. Ця засимволізована мова спілкування відкриває для героя нові грані особистості колежанки Алли Миколаївни. Танець продукує *подію* в душах героїв, породжує таємницю особливих емоційних переживань двох різних за віком людей. «Хороший танець – це завжди історія. Звичайно, вона розповідається без слів, на мові рухів, але всі елементи класичної театральної постановки в танці завжди присутні: осмислене переміщення по сцені, використання декорацій..., звук, драматична перипетія...» [2, с. 27]. Важливо наголосити, що кожен із героїв новели В. Корнійчука «Хризантема» перебував у танці з власної волі, без примусу, що надає їхнім тілам, а отже й стосункам, природності, вивершеності. Вони обоє зосереджені на рухах, дотиках, що закономірно для емоційного виконання композиції; їхня хореографічна техніка координована не лише композицією вальсу, а й внутрішніми переживаннями.

Як засвідчує новела, хореографічний малюнок «у виконанні» молодого чоловіка й Алли Миколаївни продуманий, правильний, урівноважений, толерантний. Прикметна внутрішня і зовнішня робота чоловіка, який доволі близько відчуває й глибоко розуміє партнерку, тому веде її обережно, граційно («Він веде її і боїться – не дай Боже розсиплеться...» [к с. 54]), щоб не образити в танці. Хореографічний текст вальсу, артикуляційна робота частин тіла допомагають обом партнерам зануритися в себе. Письменник удається до деталей танцю («музичні паузи витримує», «*pianissimo* її веде», «не робить ніяких перепадів, переходів», «граційно вальсує»), проте все ж головним у творі є почуття, переживання героїв, психофізичний рівень стосунків, адже, як стверджують дослідники, «у кожного руху є свій психофізичний сенс, без урахування якого постановка (йдеться про танець. – Л. Г.) виглядає так само, як нескладний набір слів у тексті» [2, с. 28]. Для Алли Миколаївни вальс із молодим колегою став своєрідною танцювально-руховою терапією: «А вона ні на йоту від нього не відстає, не втомлюється і не зізнається, що третьої молодості: вона у своїй першій молодості з ним танцює» [4, с. 53-54]. Це усвідомлений рух, без внутрішньої метушні, бо вже через кілька днів вона стала одягатися на роботу якимось незвично, по-святковому. Танець вносить суттєві зміни в життя Алли Миколаївни – вона сподівається продовження взаємин із молодим чоловіком: влаштує для колег святкування 8 Березня, чекає на святі й свого партнера по танцю. «Вона чекала цього дня, як молодості своєї до себе в гості. Чекала і ще більше світлішала, сліпучо сяяла, як хризантема. Вона не

тільки свята свого чекала, вона чогось більшого чекала...» [4, с. 54], – зауважує автор. Однак він не прийшов – «жінка згасла, як хризантема осінньої пори...» [4, с. 54]. Для акцентування на утаємничених переживаннях героїв В. Корнійчук обрав вальс – танець закоханих, і не випадково, адже вальс засвідчує внутрішню близькість людей, що, власне, підтверджує і прикінцевий абзац-характеристики героя: «Тільки звично, як і раніше, поскрипували її пальці, навіть на відстані він їх чув, як і тоді, того вечора. Він їх скрізь чув, де б не був і що б не робив – чув. Вулицею іде – чує, учительській сяде – чує, хоч плач. І в голові його тихо-тихо, як у безмовності океану, – рип-рип, рип-рип...» [4, с. 54]. Додамо, що введені автором повтори «чує», «тихо-тихо», «рип-рип» утримують кореспондовану вальсом ритмічність новели.

Художньо відображеній плинності подій у новелі «Олекса» ритмічно близька полька. Цей танець є важливим чинником організації тексту В. Корнійчука, своєрідною матрицею, що на ній вибудовується сюжет твору. Автор розповідає щемливу історію закоханих Олекси й Ганни. Тихий і спокійний зачин твору – опис краєвидів села Долоні. З погляду особливостей komponування твору нічна тиша села сприяє художній подачі звукової моделі твору, адже після опису тиші перший музичний акорд новели презентують танці хлопців і дівчат, які йдуть від молотарок та комбайнів «і танцюють так босими ногами, що аж кров з п'яток цвиркає..., аж курява дибки стає» [4, с. 55]. Танці засвідчують ритм, ладову гармонію в рухах другорядних героїв. Отже, ладово-ритмічний зачин твору заявлено.

Від збірною образу молоді письменник переходить до презентування головного героя Олекси – високого парубка у широких штаних, білій сорочці та з гармошкою попід пахвою. Деталь – гармошка – не лише індивідуалізує протагоніста, а й 1) пролонгує обрану автором музичну лінію твору, 2) започатковує щільну розповідь про головного героя новели. Олекса сідає на табуретку посеред села, «одягає ремені і...» [4, с. 55]. Звук, тембр, ритмічність, тональність, динаміку видобутої з гармошки музики в нічній тиші В. Корнійчук фіксує за допомогою прийому персоніфікації: «Вдарить грім по клавішах, аж здригнулося село, й пішло в танок. Сонні й викупані у вранішніх туманах білі хатки, що оце принишки під стріхами, вшкварили такої польки на два боки, що аж стріхи-козирки позбивались набакир» [4, с. 55]. У цьому фрагменті уважний до деталей письменник акцентує на ключовому для твору музично-хореографічному сегменті, що корелюється з підзаголовком новели – трагіполька на два боки.

Експресивний опис польки у новелі конкретизується показовими фігурами цього танцю: «Спочатку притупили невидимою

правою ногою, далі лівою, поставивши її на каблук, і, пирснувши в пелени-присьби, пішли навприсядки, закуржлявши довкола дерев» [4, с. 55]. За допомогою музики Олекси, метафорично описаного танцю сільських хат В. Корнійчук з майстерною вишуканістю передає стан закоханості, світ переживань молодого хлопця. У наступних рядках новели автор не лише відтворює масштаби впливу музики, а найперше їх гармонію, злагодженість, адже від потужної музики Олекси світ не здригнувся, а завертівся: «Аж у березі осокори прокинулись, заворушилися й собі втнули скількоро там химерних вихилясів... І завертівся довкола світ. І стояв такий гул, що аж риба в ставках заграла й, спінивши воду, собі пішла в танок...» [4, с. 55]. Отже, рух і ритм об'єктів довкілля (хат, осокорів, риби) формують гул – потужну звукову лінію твору, яка рухає сюжет новели й проектується на ширі взаємини двох молодих людей – Олекси й Ганнусі, адже саме «так Олекса щовечора викликав свою Ганнусю на Долоню: настирливо, задиркувато, аж у поблизьких рукавах-вьярках ...було чути ту польку» [4, с. 55]. Про ширі й пристасні стосунки двох молодих закоханих людей В. Корнійчук говорить: «Ганнуся стала позад Олекси, поклавши руки йому на плече, і їм обом здавалося, що довкруз них танцює світ» [4, с. 55]. Так полькав художньому тексті В. Корнійчука (на цьому етапі подачі інформації про героїв) заявлена доволі повно.

Далі поданий у тексті лаконічний діалог хлопця й дівчини фіксує конфлікт – батько не віддає Ганнусю за Олексу. Про поглиблення конфлікту свідчить і коротка розмова сина з матір'ю:

« - Мамо, я привів у хату жінку.

- Привів, сину, не мені, собі. Тобі з нею і жити...»

Ганнуся стояла нишком у куточку й скося поглядала на тітку Настю вже як на матір...» [4, с. 56].

Це друга частина новели – в повному обсязі. У ній, як бачимо, йдеться про рішучість героя, його спробу розв'язати конфлікт, поєднатися у шлюб з коханою дівчиною.

Початок третьої частини новели виконаний у показовій звуковій тональності («Молотарка гула й тряслась, мов навіжена, підстрибувала, наче в пропасниці...» [4, с. 156]), що передає напруженість, стривоженість ситуації, адже тут поруч із Ганнусею перебуває двоє хлопців-залицяльників, яким вона раніше «дала гарбуза». За намовою батька дівчини вони викрадають Ганнусю й повертають додому. Так гул молотарки порівняно з гулом від танцю хат, осокорів і риби смисловоперереформувалися, адже у творі починає окреслюватися трагічна лінія розвитку сюжету (у підзаголовку новели, нагадаємо, зазначено: трагіполька).

У четвертій частині новели стисло, без пояснень, позаяк вони не потрібні, говориться про втечу Ганнусі від батьків у дім Олекси та початок війни. Так трагічна складова новели увиразнюється, а в п'ятій заключній частині твору логічно

вивершується, адже розповідається про загибель Олексі-солдата, за яким, як за стіною, «могли сховатися Ганнуся з дітьми, односельчани і вся країна» [4, с. 57]. На полі бою із в'язкою гранат він знищив танк, підірвавши й себе – клубок полум'я поглинув ворога, Олексю і гармошку. Це останній акорд життя Олексі; у смертоносних звуках вибуху гинула його гармошка з нереалізованою музикою.

Дещо окремо (з огляду на специфіку літературного опрацювання хореографічного матеріалу) в шерензі обраних для аналізу творів В. Корнійчука перебуває новела «Ми танцюємо», що має підзаголовок «У ритмі запального гопака. Музичний розмір – 2/4». Автор поділяє твір на чотири частини – фігури, як він їх називає. Гомодієгетичний таратор Дмитро Андрійович оповідає фрагменти системної хореографічної роботи з дітьми. Ритм, темперамент *запального гопака*, як зазначено в підзаголовку, витримується в усіх частинах, кожна з яких відображає певний етап роботи наставника у процесі репетицій, виступу на сцені тощо. Так у першій частині ритм фіксують короткі речення, як-от: «Ду...А довкола діти. Щебечуть ластів'ятами. Навперербій. Навперейми. Навпрошки. Аж захлинаються» [4, с. 71].

У другій частині (фігурі) темп утримується й урізноманітнюється повторами (у чотирьох позиціях) такого промовистого фрагмента: «Двері – трах-бах, хлопці надвір і з двору. Невгамовні. Невпинні. Безтурботні» [4, с. 71], що має свій ритм. Ритмічність новели підсилюють вербально відтворені такти, що мають показати красу й гармонію хореографічних рухів: «Почали, і... Так, так...Але пауза, пауза, Наталочко! Раз, два, три, а на чотири – пауза. Там, там, там – стоїмо, її ж потрібно відчутти й витримати, цю паузу» [4, с. 71], «...чотири такти вперед, чотири назад, руки унизу, ще раз, а на четвертий – угорі... Прошу, стали, і...» [4, с. 72]. Письменник детально відтворює роботу наставника з удосконалення хореографічної майстерності дітей. Завдання керівника – відпрацювати з вихованцями рухи, розкрити образний характер, передати стиль твору.

Ритмічну лінію підтримують і такі заявлені в різних частинах новели повтори: «Дмитре Андрійовичу, а Твердохліб б'ється» [4, с. 71], «Дмитре Андрійовичу, а Чепурний сніг за комір кидає» [4, с. 72], «Дмитре Андрійовичу, а Шпак щипається» [4, с. 72]. Такі повтори в новелі смислово корелюються з повторами фігур у танці та музиці. Керівник колективу вчить дітей відчувати й розуміти танець, підходити до його виконання осмислено: «Танець – це думка. Це постійна думка, а без думки немає танцю...» [4, с. 73]. Виховний процес у колективі спирається

на отримані хореографічні знання, уміння й навички. Дмитро Андрійович намагається виховати в дітей художній смак, відчуття композиційної довершеності хореографічного виконання тощо. Злагоженість дитячого ансамблю, культуру поведінки виконавців та спільну танцювальну підготовленість засвідчує виступ дітей під час концерту, їхній стан, внутрішня готовність до танцю та його переживання: «А діти забули про все на світі, окрім танцю. Вони на сцені. Вони танцюють, і край. Хоч сцені трісни і розчохнісь – вони танцюють. А глядач плеще їм у долоні. І все у такт. Ритмічно, аж заразливо. Підбадьорені ось так, діти іще потужніше у такт – ступають каблучками, носочками, ніби у дерев'яну підлогу цвяхи заганяють: ось так...» [4, с. 75]. Як бачимо, в описі танцю відтворено запал, темп, ритм. Зауважена в новелі й реакція зали: «А глядач не стерпів і собі навсидячки гопака пішов. Носок, каблук – притуп. Носок, каблук – притуп. Та під боки, та у боки, сусіда під ребро. А той другого – штрик. І пішло, і покотилося по залу – усі танцюють: діти, глядачі і я. За лаштунками, у думці. Але у такт, всі у такт: і крісло, і лави, і стільці, й інструменти, і софіти – все танцює...» [4, с. 75].

Фігура 4 (четверта частина) засвідчує дотримання письменником у літературному творі зазначеного в підзаголовку музичного ритму 2/4. Ритмічність забезпечують, як і в попередніх частинах, короткі синтаксичні конструкції: «Праворуч хати. Ліворуч хати. А посередині – дорога... Далі – кінчається. Праворуч – прірва. Ліворуч – прірва. А посередині – стежка, єдина стежка, що веде до мого дому...» [4, с. 75]. Триразовий повтор «Ду селом тихим і сонним. Крюківщиною» у цій частині логічно довершує музично-хореографічну матрицю новели В. Корнійчука.

У новелах В. Корнійчука – музикознавця, хореографа, театрознавця – за допомогою танцю (у різних формах і виявах) відтворено складний світ переживань вражень, емоцій, сферу підсвідомого героїв, неповторних індивідуальностей. Синтез літератури, музики й танцю в обраних для аналізу творах митця – ефективний спосіб вираження індивідуального стилю письменника, можливість зафіксувати в літературному творі свої знання, відчуття й розуміння танцю, адже автор – хореограф, якому відомі секрети танцю. Проза В. Корнійчука помітно вирізняється серед творів сучасної української літератури виразною музичністю, глибоким психологізмом, потужним драматичним компонентом, експериментальністю у відтворенні світу переживань героїв. За допомогою танцю автор створює оригінальну систему образів, розкриває приховану мелодичну лінію, увиразнює подієвість, маркує динамічний малюнок твору у відповідне смислове русло, акцентує на головному в сюжетній канві, урізноманітнює жанрову специфіку сучасної прози.

## Література

1. Боровко М. Галактика болю, або роздум над книжкою «КольороМузика слова» Володимира Корнійчука. Літературна Україна. 2018. 13 грудня С. 10.
2. Василенко Л. М. Основні напрямки акторської майстерності в хореографії. Мистецька освіта: історія, сьогодення, перспективи: Матеріали міжнародної наукової конференції / Відпов. ред. Н. А. Сегеда. Мелітополь: Вид-во мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького, 2015. С. 27-31.
3. Горболіс. Л. Із секретів творчості Володимира Корнійчука: інтермедіальний вектор осмислення. Слово і Час. 2018. № 6. С. 22 -32.
4. Корнійчук В. КольороМузика Слова. К.: Жнець, 2016. 192 с.
5. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. пос. / О.О. Бігус, О.О. Маншилін, Д. О. Кондратюк та ін. К.: Ліра-К, 2017. 246 с.

## References

1. Borovko, M. (2018) Halaktyka bolyu, abo rozдум nad knyzhkoyu «KoloroMuzyka slova» Volodymyra Korniyuchuka. [A galaxy of pain, or reflection on the book «Colors of Music of the Word» by Volodymyr Korniyuchuk.] Literary Ukraine. 13 hrudnya (p.10).
2. Vasilenko, L.M. (2015) Osnovni napryamky aktorskoji maysternosti v khoreohrafiyi. [Main directions of acting skills in choreography.]. N.A. Sehed (Eds.), Mystetskaosvita: istoriya, sohodennya, perspektyvy: Proceedings of mizhnarodnoi naukovoji konferentsiyi (pp. 27-31). Melitopol: Melitopol Bogdan Khmelnytsky State Pedagogical University [in Ukrainian].
3. Horbolis, L. (2018) Iz sekretiv tvorchosti Volodymyra Korniyuchuka: intermedialnyy vector osmyslennya. [From the Secrets of Volodymyr Korniyuchuk's Creativity: An Intermediate Vector of Thinking.] Word and Time. no. 6, pp. 22 -32.
4. Korniyuchuk, V. (2016) Kol'oroMuzykaslova. [Color of Music of the Word] Kyiv: Zhnets. [in Ukrainian].
5. Bigus, O.O., Manshilin, O.O., Kondratyuk, D.O. et al. (2017) Suchasnyytanets. Osnovy teoriyi i praktyky [Modern Dance. Fundamentals of Theory and Practice]. Kyiv: Lira-K. [in Ukrainian]

**Горболіс Лариса Михайлівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури, Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка (вул. Роменська, 87, Суми, Україна); e-mail: gorbolisspu@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4775-622X>

**Горболіс Лариса Михайлівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри українського язика и літератури, Сумской государственной педагогической университет им. А. С. Макаренко (ул. Роменская, 87, Сумы, Украина); e-mail: gorbolisspu@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4775-622X>

**Horbolis Larysa**, Doctor of Sciences (Philology), Professor of the Department of Ukrainian Language and Literature, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko (87, Romenskaya str., Sumy, Ukraine); e-mail: gorbolisspu@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4775-622X>

УДК 821.111(73)-94Дік+821.111(73)-94Рот  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-83-15

## Альтернативна історія США в романах Філіпа Діка «Людина у високому замку» (1962) та Філіпа Рота «Змова проти Америки» (2004)

*Н. І. Криницька*

*кандидат філологічних наук, доцент,  
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка;  
докторант, кафедра теорії та історії світової літератури ім. проф. В. І. Фесенко,  
Київський національний лінгвістичний університет;  
e-mail: nataliakrin@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9591-542X>*

У статті пропонується порівняльний аналіз романів Філіпа К. Діка «Людина у високому замку» (1962) та Філіпа Рота «Змова проти Америки» (2004) з точки зору ролі національної культурної міфології США, передусім «американської мрії», у часи випробувань. Обидва твори належать до жанру альтернативної історії з елементами антиутопії та автобіографії. Порівнюються жанрові, сюжетні й нарративні особливості цих романів і телесеріалу «Людина у високому замку» (2015–2019): альтернативне історичне тло подій, суб'єктивні та об'єктивні чинники можливості запропонованого авторами ретропрогнозу Другої світової війни, організація сюжету та нарративного простору в романах. Альтернативне тло подій (успіх тоталітарного нацистського проекту в США) детально змальовано в обох письменників, проте реальність Діка (окупація США країнами «осі» та втрата національної гідності) більш трагічна, ніж у Рота, який показує тимчасове відхилення від правильного курсу своєю країною, що не призводить до втрати незалежності. Структура творів відрізняється: мультикультурна поліфонія із трьома світами, шістьма сюжетними лініями та сімома фокалізаторами у Діка та лінійність із одним фокалізатором і зосередженням на «єврейському питанні» у Рота, – проте обоим авторам вдається створити переконливу картину можливого занепаду гуманістичного та демократичного проектів. Розглянуто проблематику романів, зокрема вказано на підводне камінь «американської мрії»: масову свідомість, відсутність критичного мислення, споживацтво, популізм, гонитву за успіхом, антисемітизм, расизм, ксенофобію, надмірне захоплення концепцією «плавильного тигля» тощо. Основний метод порятунку «американської мрії» для авторів – доведення від супротивного: показуючи глобальну історію через локальну, вони поступово розвінчують тоталітарні проекти, які спочатку можуть виглядати вельми привабливо, адже спираються на кращі міфи та очікування масового суспільства.

**Ключові слова:** американська література, альтернативна історія, антиутопія, наукова фантастика, кіномистецтво, національна культурна міфологія, «американська мрія»

**Криницькая Н. И. Альтернативная история США в романах Филипа Дика «Человек в высоком замке» (1962) и Филипа Рота «Заговор против Америки» (2004)**

В статье предлагается сравнительный анализ романов Филипа К. Дика «Человек в высоком замке» (1962) и Филипа Рота «Заговор против Америки» (2004) с точки зрения роли национальной культурной мифологии США, прежде всего «американской мечты», во времена испытаний. Оба произведения принадлежат к жанру альтернативной истории с элементами антиутопии и автобиографии. Сравняются жанровые, сюжетные и нарративные особенности этих романов и телесериала «Человек в высоком замке» (2015–2019): альтернативный исторический фон событий, субъективные и объективные факторы возможности предложенного авторами ретропрогноза Второй мировой войны, организация сюжета и нарративного пространства в романах. Альтернативный фон событий (успех тоталитарного нацистского проекта в США) подробно описан обоими авторами, однако реальность Дика (окупация США странами «оси» и потеря национального достоинства) более трагична, чем у Рота, который показывает временное отклонение от правильного курса своей страной, не приводящее к потере независимости. Структура этих произведений различна: мультикультурная полифония с тремя мирами, шестью сюжетными линиями и семью фокализаторами у Дика и линейность с единственным фокализатором и сосредоточением на «еврейском вопросе» у Рота, – но обоим авторам удается создать убедительную картину возможного упадка гуманистического и демократического проектов. Рассмотрена и проблематика романов, в том числе подводные камни «американской мечты»: массовое сознание, отсутствие критического мышления, потребительство, популизм, погоня за успехом, антисемитизм, расизм, ксенофобия, чрезмерное увлечение концепцией «плавильного тигля» и т.д. Основной метод спасения «американской мечты» для авторов – доказательство от противного: показывая глобальную историю через локальную, они постепенно развенчивают тоталитарные проекты, которые сначала могут выглядеть весьма привлекательно, поскольку опираются на лучшие мифы и ожидания массового общества.

**Ключевые слова:** американская литература, альтернативная история, антиутопия, научная фантастика, киноискусство, национальная культурная мифология, «американская мечта»

**Krynytska N. I. Alternative US History in Philip Dick's Novel The Man in the High Castle (1962) and Philip Roth's Novel The Plot Against America (2004)**

The paper gives a comparative analysis of Philip K. Dick's novel *The Man in the High Castle* (1962) and Philip Roth's novel *The Plot Against America* (2004) focusing on the role of the US national cultural mythology, primarily the American Dream, in the time of trials. Both works belong to the genre of alternative history with elements of dystopia and autobiography. The genre, plot and narrative peculiarities of these novels and the TV series *The Man in the High Castle* (2015–2019) are compared, namely: the alternative historical background of events, the subjective and objective factors of possibility of the World War II alternative retrospective suggested by the authors, the plot and narration in the novels. The alternative background (the success of a totalitarian Nazi project in the USA) is detailed in both novels, but Dick's reality (the US occupation by the Axis countries and loss of national dignity) is more tragic than Roth's reality, which shows a temporary deviation from the right course of his country that does not lead to the loss of independence. The structure of these works differs: multicultural polyphony with three worlds, six storylines

and seven focalizers in Dick's novel and linearity with a single focalizer and a focus on "The Jewish question" in Roth's book, but both authors succeed in showing a convincing picture of a possible decline of humanistic and democratic projects. On the basis of such analysis, the problems of novels, in particular, the pitfalls of the American Dream are considered: mass consciousness, lack of critical thinking, consumerism, populism, pursuit of success, anti-Semitism, racism, xenophobia, over-enthusiasm for the "melting pot" concept, etc. The main method of restoring the American Dream for both authors is the proof by contradiction: by displaying global history through the local, they are gradually debunking totalitarian projects, which at first may seem very attractive, because they are based on the best myths and expectations of the mass society.

**Keywords:** American literature, alternative history, dystopia, science fiction, cinema, national cultural mythology, American Dream

Зворотнім боком гордості громадян США за свою країну – оплот демократії та «рай на землі» – є страх утратити «американську мрію» (American dream), краще у світі суспільство з рівними можливостями, який стає свідомим чи підсвідомим імпульсом створення багатьох антиутопій, розвитку жанрів постапокаліптики та альтернативної історії. Усі ці твори традиційно розглядаються в межах наукової фантастики (НФ), стаючи різновидом мисленнєвого експерименту (thought-experiment – «what if»). Зупинимося детальніше на альтернативній історії (alternate history або alternative history), синонімічні назви: альтернативний всесвіт (alternate universe), алоісторія, тобто інша історія (allohistory), ухронія – утопічна реконструкція (uchronia), параісторія – псевдонаукова історія (parahistory) [13, с. 453], контрїсторія [16] тощо. Інколи як синонім застосовується термін «контрфактична історія» (counterfactual history), хоча частіше він уживається щодо форми історіографії. Пропонується також розмежування між альтернативною історією (моделювання суб'єктивно та об'єктивно вірогідного варіанту ретропрогнозу) та контрфактичною історією (моделюванням ретропрогнозу, для якого або суб'єктивні, або об'єктивні, або обидві передумови були відсутні) [5].

У контексті переосмислення національної культурної міфології й ідеології США особливу увагу викликають художні приклади альтернативної історії важливих періодів цієї країни, з-поміж яких виділяються дві «больових точки» – Громадянська війна 1861–1865 рр. та Друга світова війна. У першому випадку (реальність трагічна та розколює країну, адже перемогу святкує лише частина населення) фантасти намагаються лікувати рани нації, показати шляхи до об'єднання Півночі та Півдня проти спільного ворога, як робить, наприклад, Гаррі Гаррісон у трилогії «Зірки та смуги» (*Stars and Stripes Trilogy*, 1998–2002). У другому випадку (реальність трагічна, але об'єднує країну та завершується спільною тріумфальною перемогою) автори наважуються на мисленнєвий експеримент поразки США та союзників проти країн «осі», тобто нацистського блоку, або співпраці американського уряду з гітлерівським. Цей експеримент, спрямований на виявлення потенційно слабких місць власної країни, можна уподібнити з «краш-тестом» для колісниць

американської державності зі статуєю Свободи в якості манекена.

Серед таких варіантів художнього ретропрогнозу знаходимо два бестселери: роман Філіпа Кіндред Діка «Людина у високому замку» (*The Man in the High Castle*, 1962) та роман Філіпа Рота «Змова проти Америки» (*The Plot Against America*, 2004). Попри очевидні спільні проблематику та жанр (альтернативна історія й антиутопія) згаданих романів, доробок цих письменників-тезок ніби існує в паралельних світах різних читачьких аудиторій. Єдине відоме нам порівняння цих романів міститься в тезах до конференції, запропонованих Вільямом Брауном у 2006 р., де автор зосереджується на політиці, владі та параної у творах [6]. Пояснення відсутності таких досліджень убачаємо в упередженості «високочоліх» фахівців щодо наукової фантастики, яскравим представником якої є Філіп Кіндред Дік (Philip Kindred Dick, 1928–1982). На жаль, значний внесок цього автора до усвідомлення переходу від модерну до постмодерну був оцінений лише Крістофером Палмером у роботі «Філіп К. Дік: Збудження і жах постмодерну» (2003). Крім К. Палмера [17, с. 108–132], творчість фантаста та роман «Людина у високому замку» зокрема вивчалися Марком Вільсоном, Кессі Картер, Лаурою Кемпбелл, Джоном Рідером, Адамом Робертсом, Лоренцо ді Томмазо, Сергієм Трохачовим, Семюелем Умландом, Кетрін Хейлз, Карен Хеллексон та ін., а в Україні – автором цієї статті [2; 3; 4]. «Людина у високому замку» – єдиний твір Діка, удостоєний премії НФ «Г'юго» (1963), обласканий критиками більше за ідею, ніж за її втілення, пристрасно не любий автором і вельми шанований читачами. Нова хвиля інтересу до роману піднялася у 2015 р., у зв'язку з виходом першого сезону однойменного телесеріалу режисера Девіда Семела за сценарієм Френка Спотніца за мотивами книги, і триває до сьогодні: четвертий, останній сезон має вийти восени 2019 р. У 2017 р. з'явився довгоочікуваний переклад твору українською мовою [1].

Публікація роману визнаного метра сучасної американської літератури Філіпа Рота (Philip Roth, 1933–2018) «Змова проти Америки» в 2004 р. теж викликала суспільний резонанс, зокрема численні дискусії щодо альтернативної історії [11], проблеми «американської мрії» та єврейської ідентичності [8], зв'язку з подіями 11 вересня 2001 р. [20], з політикою Дж. Буша-молодшого [12; 14; 18] та ін. Фантасти, до речі, відразу визнали Рота «своїм»: роман отримав премію «The Sidewise Awards for Alternate History» (вручається за кращі тексти в

жанрі альтернативної історії) і був у фіналі Меморіальної премії Джона Кемпбелла за кращий НФ роман. Незабаром вийде й однойменний телевізійний серіал Девіда Саймона на основі книги. Варто додати, що наголошені Діком і Ротом проблеми стосуються не лише США, а й залишаються загрозою для всього сучасного світу, де панує масова культура та все більш успішними стають популістські політичні проекти.

Тому вважаємо актуальним і перспективним здійснення порівняльного аналізу романів Філіпа К. Діка «Людина у високому замку» та Філіпа Рота «Змова проти Америки» з точки зору ролі національної культурної міфології, передусім «американської мрії», у часи випробувань. Для досягнення такої мети плануємо вивчити жанрові, сюжетні й нарративні особливості обох творів і телесеріалу «Людина у високому замку», а саме: альтернативне історичне тло подій, суб'єктивні та об'єктивні чинники можливості запропонованого авторами ретропрогнозу, організацію сюжету та нарративного простору в романах. Такий аналіз дозволить водночас розглянути й проблематику романів, зокрема побачити підводне каміння «американської мрії», здатне зруйнувати успішний державний проект.

Почнемо з альтернативного історичного тла подій у творах. Дія роману Філіпа Діка «Людина у високому замку» відбувається на території США, переважно в Сан-Франциско, в 1962 р., через 15 років після капітуляції США перед країнами «осі» та розділу країни між переможцями: східне узбережжя належить нацистській Німеччині, а західні штати – більш толерантній до завойованих народів імперській Японії. Південні Сполучені Штати – квазінезалежна держава з маріонетковим урядом; штати Скелястих гір і значна частина Середнього Заходу поки що незалежні, оскільки не представляють економічного інтересу для переможців.

В альтернативній історії завжди є точка біфуркації, або «точка зв'язку» (nexus point) чи «пункт (петля, шарнір) Джонбара» (Jonbar hinge, термін із роману Джека Вільямсона «Легіон часу», 1938 р.) [13], а саме початок розбіжностей подій у творі з реальною історією. У Діка таким моментом є суб'єктивний фактор – вбивство президента США Франкліна Делано Рузвельта в 1933 р. Йому на зміну прийшов тодішній віце-президент Джон Гарнер, а потім – Джон Брікер. Обидва президенти не змогли відродити Америку після Великої Депресії та проводили політику ізоляціонізму, тому США не підтримали Велику Британію та інших союзників у війні з Німеччиною та країнами «осі», і союзники програли. Росія окупована ще в 1941 р., більшість слов'янських народів знищена, решта – поміщені в резервації, Україна – лише «бездонний резервуар пшениці» [10,

с. 24] (тут і далі – пер. з англ. – наш. – Н.К.). Технологічно розвинені німці (це на основі цих «надлюдей»-арійців Дік згодом створюватиме своїх андроїдів у романі «Чи мріють андроїди про електричних овець?», 1968) широко застосовують атомну енергію, винаходять атомну та водневу бомби, високими темпами розвивають телебачення, авіацію та космонавтику; Середземне море висушено та перетворено на орні землі, євреї та африканські народи майже стерті з лиця землі.

В альтернативній реальності роману Філіпа Рота «Змова проти Америки» точка біфуркації теж пов'язана з Рузвельтом (ФДР): він, який урятував країну після Депресії, але вже набриднув населенню за два терміни перебування в Білому домі, програє президентські вибори 1940 р. улюбленцю мас Чарльзу Ліндбергу, героїчному пілоту, прихильнику ізоляціонізму, який робить ставку на політику миру та підписує Пакт про ненапад з Гітлером, закриваючи очі на страждання мільйонів європейців. У реальному житті Ліндберг, який першим без посадок перетнув Атлантичний океан на одномісному літаку в 1927 р., дійсно певний час симпатизував нацистам, яких уважав єдиними здатними знищити кривавий більшовицький режим, та виступав за ізоляціонізм США. Отже, альтернативна історія і для Діка, і для Рота рухається за причинно-наслідковим зв'язком «немає ФДР – є ізоляціонізм + поразка перед Гітлером або співпраця з ним». Приділяючи значну увагу саме постаті Рузвельта, письменники вочевидь відзначають роль особистості в історії, тобто важливість суб'єктивних чинників у розвитку історичних подій.

Перейдемо тепер до розгляду вірогідності поразки американської (і, відповідно, будь-якої демократичної) системи в протистоянні з авторитарною й тоталітарною, спираючись на об'єктивні чинники того часу, показані в обох романах. На нашу думку, величезним досягненням цих авторів і, відповідно, вдалим попередженням читачам, є показ «м'якого варіанту» руйнації демократичних інституцій та національних ідеалів. Цей альтернативний варіант, з одного боку, морально важко сприймати патріотичним читачам із чіткою системою цінностей (Де масовий опір німцям чи японцям? Чому новому режиму опираються лише одиниці, і то якось незграбно? Де герої-підпільники? Де партизанський рух? Де мільйонні демонстрації проти загарбників або злочинів нацистів?), але, з іншого боку, і Дік, і Рот змальовують відверто чесну картину, як легко маніпулювати економічно нестабільним, неоднорідним у культурному, етнічному, расовому, релігійному планах суспільством із масовою свідомістю, граючи на його суперечностях і інстинктах, як тихо й непомітно воно втрачає імунітет проти фашизму, антисемітизму та ксенофобії, як свої зраджують своїх, національну гідність і честь, як більшість спокійно пристосовується до принципів нових хазяїв. При цьому письменники відображають різні стадії

національного падіння: якщо для Рота воно не доходить до окупації країни та триває недовго, лише 2 роки (1940–1942), до таємничого зникнення під час польоту Ліндберга та дострокових виборів президента й повернення Рузвельта до влади, то Дік, зосередившись на Тихоокеанському узбережжі, де панують вельми гуманні порівняно з німцями японці, показує вже давно окуповану, колоніальну країну з американцями як людьми другого гатунку, яким дозволено лише обслуговувати нових хазяїв, а національна культура США зведена до сувенірного бізнесу, позаяк «Американа» (предмети історії та побуту зниклої країни: зброя, запальнички, годинники, комікси тощо) користується попитом у переможців (тут Дік ніби віддзеркалює ситуацію з американськими індіанцями в сучасній їй країні) [7]. Ось думки американця Френка Фрінка, героя «Людини у високому замку»: «У 1947 році в День Капітуляції він майже збожеволів. Пристрасно зненавидивши японців, присягнувся помститися, закопав у підвалі свою зброю на триметрову глибину, попередньо дбайливо обернувши її рясно змастивши, щоб у цілості й схоронності відкопати її в день, коли почнеться повстання. Однак час – великий цілитель. Цього тоді він не взяв до уваги. Коли він тепер згадував про ці надії <...>, у нього виникало таке відчуття, ніби він перечитує поживклі щоденники школяра, перегортає хлоп'ячі мрії <...> Тепер це далеко в минулому. У перші ж місяці, тоді, в 1947 році, він зустрічався і розмовляв, напевно, не менше ніж з кількома тисячами японців, а його бажання творити насильство над будь-яким з них, або над усіма відразу так ніколи й не матеріалізувалося. Тепер же воно було просто недоречним» [10, с. 9].

Утім, у телеекранізації роману [15], яка є вільним розширенням і продовженням кожної сюжетної лінії книги, гра Діка на півтонах значно втрачена заради досягнення успіху в масового глядача: тут акценти розставлені чіткіше, багато насильства і «чорно-білих» героїв, наявна запекла боротьба між поневоленими американцями та окупантами як на Заході країни, так і на Сході, американці капітулюють лише після ядерного удару по Вашингтону, нацисти намагаються елімінувати все американське минуле, але не залишаються безкарними: національне приниження США сягає піку під час повалення гітлерівцями статуї Свободи, але у відповідь підпільники здійснюють вдалий захват на Гімлера тощо. Телесеріал успішно використовує побудований Діком всесвіт, лоскочучи нерви глядачів показом свастик на вулицях Нью-Йорка, однак заспокоюючи їх тим, що вільна Америка не здається, а отже, перемога можлива. Натомість у романі Діка на опір окупантам, і то переважно заради самооборони, здатні одиниці

американців, решта звикла до «нового порядку», віддає належне цивілізованості японців та технологічній розвиненості німців, які все ж таки кращі за «червоних», тобто СРСР. Імовірно, для Діка певну небезпеку для виживання демократії представляють споживацька психологія, домінування матеріалізму над ідеалізмом, гонитва за успіхом, грошима й науково-технічним прогресом, любов до динаміки й комфорту, байдужість: у романі показано, як поневолені американці знизу вгору, часто – із захопленням, дивляться на більш розвинених японців та німців, а мешканці вільних штатів Скелястих гір або Середнього Заходу часто прагнуть виїхати до більш багатих окупованих територій. Письменник ніби із сумом визнає, що демократичні ідеали його країни тримаються на міцному економічному базисі, і без нього статуя Свободи може сильно похитнутися.

Зупинимося детальніше на особливостях втілення сюжету й організації нарративного простору в романах Діка та Рота, що дозволить побачити масштабність показу альтернативної історії авторами.

Сюжет книги Діка складається із шести рівнозначних ліній, слідуючи за персонажами, які переплетені безліччю зв'язків. У поліфонічному романі «Людина у високому замку» сім фокалізаторів, точки зору яких від третьої особи передають погляди представників різних націй та політичних таборів (4 американці, 1 японець та 2 німці): Роберт Чілден, власник магазину «Художні промисли Америки» з продажу антикваріату колекціонерам, передусім японцям; єврей Френк Фрінк (уроджений Фінк), працівник компанії «Віндем-Метсон», що спеціалізується на репродукції (фактично підробці) предметів американської старовини; Нобусуке Тагомі, торговий аташе в японському представництві в Сан-Франциско; Джуліана Фрінк, колишня дружина Френка, інструктор із дзюдо; Рудольф Вегенер, він же «Містер Бейнс», офіцер німецької військової розвідки; Віндем-Метсон, власник корпорації з виготовлення підробок старовини; Гуго Рейсс, рейхсконсул Німеччини в Сан-Франциско.

Передамо стисло шість сюжетних ліній роману:

1. Протистояння переможців – німців і японців: після відходу Гітлера від влади та смерті Бормана в Рейху йде боротьба за владу між рейхсміністром народної освіти та пропаганди Йозефом Геббельсом та шефом СД Рейнхардом Гейдріхом; Геббельс та його прихильники таємно готують масований ядерний удар по Японії; Рудольф Вегенер від імені Гейдріха працює в Сан-Франциско з метою попередити японців та переконати їх підтримати свого шефа.

2. Розвиток бізнесу Френка Фрінка та його друга, Еда МакКарті, з виробництва біжутерії, вплив їхніх талановитих ювелірних виробів на американців і японців; конкуренція з компанією «Віндем-Метсон»: Френк звинувачує компанію в підробці американських артефактів, після цього



Віндем-Метсон здає єврея Френка поліції для депортації німцям.

3. Духовні пошуки буддиста Нобусуке Тагомі, що призводять до вбивства німецьких агентів та порятунку Френка Фрінка.

4. Вплив на суспільство популярної фантастичної книги Готорна Абендсена (він і є таємничою «Людиною у високому замку») «І обважніє сарана» (*The Grasshopper Lies Heavy*, назва – біблійна цитата), де Німеччина та Японія програли війну: події, описані в цьому романі, ближче до «нашої» реальної історії, але повністю з нею не збігаються; книга заборонена в Німеччині та на окупованих нею територіях, але в Японії і її колоніях продається вільно. У телесеріалі за мотивами роману Ф. Діка замість книги розповсюджується кінохроніка іншого світу, де зокрема союзники виграють війну.

5. Роман Джуліани, колишньої дружини Френка Фрінка, з Джо Чінаделлою, італійським ветераном війни, який виявляється агентом німецьких спецслужб, підсланим усунути Абендсена, що живе в Шаєнні, штат Вайомінг, на північ від Колорадо: Джуліана вбиває Джо й рятує письменника.

6. Проблема вибору між честю й гідністю та бажанням догодити окупантам торговця Роберта Чілдена: по ходу дії він розкриває масштабну кампанію виробництва фальшивих предметів американської старовини, і, нарешті, приходить до гордості за свою національну культуру, зрозумівши значення оригінальної творчості Фрінка та МакКарті для відродження своєї країни.

Деякі головні герої (Нобусуке Тагомі, Френк та Джуліана Фрінк, Готорн Абендсен) використовують для керівництва своїм життям давню китайську «Книгу змін» – «І цзин» («І-цзин»). Усі вони певною мірою автобіографічні для Діка, який сам при написанні твору звертався до гадання за допомогою гексаграм «І цзин» (недарма у його романі 6 сюжетних ліній), але залишився розчарованим результатом, бо «Книга» дає ті поради, які хоче почути той, хто ворожить: «Вона <...> говорить роздвоєним язиком» [9, с. 4].

У попередніх публікаціях ми намагалися розкрити онтологічні особливості роману «Людина у високому замку» на основі двійкового коду «І цзин», проблеми реальності в романі й моделей світу «китайська шкатулка / тор» та «Інь-Ян» [2; 4]. Дозволимо собі побіжно згадати ці особливості. Перша онтологічна модель у творі Діка – «китайська шкатулка» («матрьошка») – «світ у світі». Світ 1 – наш власний, тобто реальний світ кінця 1950-х років, сприйнятий свідомістю Діка, який пише книгу. Світ 2 – той, де живуть герої «Людини у високому замку», серед яких – своєрідний двійник Діка, письменник Готорн Абендсен. Світ 3 – реальність роману Абендсена «І обважніє сарана», де один із моментів –

перемога над Німеччиною і Японією – є вірним для нашого світу 1, проте багато моментів помилкові (перемога завойована США і Британією при подальшому домінуванні Британії; Росія (СРСР) як безнадійно відстала країна не береться до уваги). І, нарешті, в романі є натяк на ще один світ: під час медитації Тагомі на короткий час потрапляє в незнайомий йому Сан-Франциско. Це або Америка «Сарани» (світ 3), або наш світ 1. Якщо це світ роману Абендсена, то онтологічну модель Діка можна назвати «китайською шкатулкою». Якщо ж це прорив зі світу тексту до реального світу, то коло, точніше, тор, замикається, утворюючи закільцьований тунель реальностей. У кожному випадку йдеться про вибір з двох реальностей, про якийсь двійковий код. Ця онтологічна модель «світ як китайська шкатулка / тор» нескінченна і двійста за своєю природою саме через неможливість для читача вибрати єдину правильну реальність і нерозривно пов'язана з другою моделлю – «світ як символ Тайцзі» (тобто Інь-Ян), адже саме на чергуванні Інь-Ян будується двійковий код «І цзин», а сам символ Тайцзі часом зображується як сукупність 64 гексаграм. Із семи фокалізаторів п'ятеро проходять шлях від невпевненості або депресії (стану Інь) до відкриття своєї внутрішньої правди, усвідомлення істинного шляху (стану Ян). Тому роман має не єдиний фінал, а кілька своєрідних фіксацій переходу подій у нову фазу. Лише два фокалізатори – німецький барон Рейсс і американський бізнесмен Віндем-Метсон, що цинічно наживається на національній трагедії, не показані Діком у розвитку: націонал-соціалізм і капіталізм – дві сторони однієї медалі для письменника. Книга Діка – антиутопія для американської масової свідомості, яка благополучно розв'язується у фіналі (все гаразд, ми перемогли, і це – внутрішня правда), при повному ігноруванні того, що внутрішньої правди знову немає, є лише правильна вивіска-симулякр [див. 2; 4].

Реальність роману Філіпа Рота «Змова проти Америки» теж антиутопічна, але передана завдяки єдиному фокалізатору – маленькому Філіпу, alter ego автора, хлопчику семи-дев'яти років із єврейської родини, яка мешкає разом з єдиновірцями у кварталі міста Ньюарк, штат Нью-Джерсі. На відміну від калейдоскопу реальностей Діка, Рот пропонує нам мікроскоп для вивчення вірусів свого суспільства, який дозволяє побачити, що певні чинники можливості антиутопічного сценарію (антисемітизм, небажання жертвувати своїм комфортом і втручатися в «європейську війну», масова свідомість, якою легко маніпулювати) існували і в Америці його дитинства. Навіть коли Рот намагається показати панораму цього минулого, мікроскоп стає не калейдоскопом, а підзорною трубою, у фокусі уваги якої єдине болюче для автора питання – єврейське. Вічний страх погромів («perpetual fear» [19, с. 1]), успадкований від європейських предків, і страх утратити Америку рівних можливостей, яка стала

безпечною «землею обітованою» для вже трьох поколінь родини Ротів (до створення держави Ізраїль США були єдиною країною, де єврейські іммігранти почували себе майже на рівних з іншим білим населенням), – магістральні для лінійного сюжету дещо автобіографічного роману, де нарація ведеться від першої особи. Філіп згадує: «Щоранку в школі я салютував американському прапору. Разом з однокласниками розчував пісні про те, яка у нас чудова країна. Я шанував всі національні свята і звичаї – феєрверк на День незалежності, індичка в День подяки, два матчі один за одним у День поминання. Америка була моєю батьківщиною.

А потім республіканці висунули Ліндберга – і все змінилося» [19, с. 4–5].

Дорослішання Філіпа та його страхи втратити свою «американську мрію» показані в умовах ніби непомітних, невідворотно повзучих, але радикальних змін у країні: «Ліндберг виявився першою з живих американських знаменитостей, кого я навчився ненавидіти, точнісінько як Рузвельт був першою знаменитістю, кого я навчився любити, – і таким чином його висунення в кандидати від республіканців і майбутній на Виборах-1940 поєдинок із Рузвельтом виявилися удвічі пофарбовані для мене в особисті тони: американський син американських батьків, учень в американській школі в одному з міст Америки, я вперше зрозумів – усе, що я досі сприймав як даність, опинилося під сумнівом і під загрозою» [19, с. 7].

Якщо для Діка справжня Америка майже втрачена й залишається у вигляді популярних в окупантів артефактів, то в альтернативній історії Рота майстерно передано, як крок за кроком ця країна втрачає себе, як відкриваються в суспільстві «вікна Овертона» і щось неприйнятне вчора вже не шокує сьогодні. Спочатку більшість американців обожають Ліндберга («Лінді») – втілення героїчного духу нації – потім Ліндберг на чолі комітету «Америка понад усе» вирішує взяти участь у президентських перегонах, і вся вулиця Самітавеню, де живуть Роти, із жахом стежить за новинами, знаючи про його контакти з нацистами, однак маси американців згодні з Ліндбергом, що Рузвельту та його друзям-ділкам вигідна війна, а США вона не потрібна, і навіть духовний єврейський лідер рабин Лайонел Бенгельсдорф підтримує Лінді. Бенгельсдорф утілює думки тієї частини іммігрантів, які приймають концепцію Теодора Рузвельта про неприпустимість «подвійної лояльності»: «Кожен, хто стверджує, що він і американець, і ще хтось, не є американцем» [19, с. 34]. Для рабина та його прихильників, з-поміж яких – старший брат Філіпа Сенді та сестра матері Евелін, яка навіть згодом виходить заміж за Бенгельсдорфа, – розвиток

американських ідеалів означає максимальне розчинення в «плавильному тиглі» нації, відмову від етнічної, расової, релігійної «обмеженості». Можливо, саме в цій концепції «плавильного тигля» Рот бачить міну вповільненої дії, яку можуть використати прихильники тоталітаризму при бажанні отримати владу в його демократичній країні. І далі письменник показує, як ця міна діє: згодом популіст Ліндберг, який слухає поради Бенгельсдорфа, уже не дозволяє собі відвертих антисемітських висловів, а рабин роз'яснює народу в радіопередачах, що контакти пілота з нацистами були розвідувальною місією заради покращення військового потенціалу США, а найголовніше для країни – це мир за будь-яку ціну та життя «синів протестантських родин і синів католицьких родин, і синів єврейських родин» [19, с. 39]. Рабин ніби легітимізує («робить кошерним», за словами кузена Філіпа Елвіна [19, с. 40]) Ліндберга для великої кількості американців, і пілот із легкістю перемагає на виборах іншого Рузвельта, Франкліна Делано.

В очікуванні найгіршого хлопчик бачить символічний кошмар, у якому на 12 марках серії «Джордж Вашингтон» замість першого президента США – Гітлер, а на 10 марках серії «Національні парки» «прямо поверх гір, лісів, річок, гірських піків, гейзерів, кратерів, скелястих берегів, темно-синіх вод і пінистих водоспадів, поверх усього, що вважалося в Америці самим синім, найзеленішим, найбільшим, а тому потребувало невсипущого захисту, тепер була надрукована чорна свастика» [19, с. 51–52].

На щастя, кошмар Філіпа не стає реальністю – ані в нашому світі, ані у світі роману. Проте протягом двох років правління Ліндберга народна любов та підтримка його дій зростають, іде в тінь Рузвельт, замовкають опозиційні газети та радіопередачі, США солідарні з нацистами на міжнародній арені, підтримуючи ембарго на постачання зброї для знесиленних Британії та СРСР, які борються з Гітлером... З'являються спроби розпоршити по країні єврейське населення за допомогою добровільної трудової програми «З простим народом» (міських підлітків єврейського походження агітують працювати 8 тижнів на фермах у глибинці, і багатьом з учасників програми, зокрема брату Філіпа Сенді, вона до вподоби), а згодом – урядової програми переселення всіма родинами 4,5 мільйонів міських євреїв у глибинку «Гомстед-42» (агітація у стилі міфології фронтиру фактично спрямована на створення нової смуги осілості). Письменник майстерно передає, як важко опиратися пропаганді (у Діка теж ідеться про колосальну небезпечність популіста, «нікчеми та демагога» Геббельса), як меншість пристосовується до більшості, як заспокоюються (адже до погромів та концтаборів справа не дійшла) та приймають нові правила життя майже всі євреї з оточення Ротів, як елементарно з героя війни можна зробити зайву людину та персону нон грата в очах суспільства. Болючий приклад такої трансформації – доля кузена Елвіна, пристрасного антифашиста, який

вирушає в Європу воювати добровольцем, у першому ж бою втрачає ногу та повертається майже нікому, крім родичів, не потрібною, розчарованою, зламанною людиною, за якою стежить ФБР і ніхто, крім бандитів, не бере на роботу.

Непорушними скелями, які не піддаються масовому зомбуванню, для Філіпа залишаються його батьки Герман та Бесс, з великою любов'ю, розумінням та повагою змальовані з власних батьків письменника, вихідців з України, та журналіст Волтер Вінчелл, запеклий борець із новим режимом і згодом кандидат в президенти, вбивство якого стає каталізатором кінця цього режиму, після чого до влади знову повертається обраний на дострокових виборах Рузвельт, та історія США з 1942 р. плине у відомому нам руслі. Утім, письменник до останніх сторінок роману зберігає свою гру на півтонах, залишаючи відкритими болючі питання: Чи дійсно все це було «змовою проти Америки» з боку нацистів, які викрали сина Ліндберга та шантажували його? Зникнення Ліндберга – це нещасний випадок, самогубство, втеча чи щось інше? Чи дійшло б у США до погромів та загибелі ста двадцяти двох людей, якби єврей Вінчелл не розпочав свою передвиборчу агітацію по країні з нищівною критикою улюбленця американців Лінді? Злим чи добрим генієм для євреїв був рабин Бенгельсдорф, який співпрацював з урядом Ліндберга? Адже, з одного боку, він допомагав реалізувати програми маргіналізації або асиміляції одновірців, але, з іншого, саме його моральний вплив на родину Ліндбергів, можливо, утримував президента від «остаточного вирішення єврейського питання», як вимагали нацисти. Наприкінці твору Рот надає «справжній літопис життя ключових персонажів» [19, с. 363], доводячи, що його ретропрогноз має право на існування, позаяк відповідає реальним політичним поглядам та вчинкам описаних у романі історичних постатей. Однак, як показує автор, навіть у найгіршому випадку втрата демократичного курсу його країною може бути лише недовгим небезпечним віражем. Письменник зворушливо описує мужність своїх батьків і брата, які рятують хлопчика Селдона, колишнього сусіда, вивезеного у глибинку, де його мати вбивають; своїх сусідів – євреїв, італійців, які пліч-о-пліч захищають їхній квартал від погромів; усіх «людей доброї волі», для яких поховання Вінчелла стає сигналом до початку боротьби з режимом. Цей роман – зізнання сімдесятирічного автора в любові до Америки – країни, де успішний антисемітський, тоталітарний чи фашистський сценарій є неможливим. Письменник ніби прокидається після кошмару, з полегшенням усвідомлюючи, що «американській мрії» поки що нічого не загрожує.

Хоча традиційно творчість Рота, а не Діка асоціюється з постмодерном, саме другий приділяє більше уваги проблемі ілюзорності реальності, «фейковості» артефактів і історії як науки взагалі; його герої часто усвідомлюють неправильність власного світу та намагаються прокинутися від сповненого зла марення, вони ніби усвідомлюють, що є героями якогось тексту, сценарій якого не в змозі переписати. Наприклад, наприкінці роману «Людина у високому замку» розвідник Вегенер розмірковує: «Моторошна дилема нашого життя. Куди не поверни, всюди безмірне зло. Усі альтернативи однакові. Ми можемо тільки сподіватися. Можливо, в якомусь іншому світі, все не так. Краще. Там є чітке розмежування між добром і злом» [10, с. 246]. У Діка саме книги – давня «І цзін» та сучасна «І обважніє сарана» – є відображенням чи навіть творцями справжньої реальності. На відміну від іудео-християнського світогляду Рота, християнсько-буддистсько-даоський світогляд Діка ближче до нашої доби мультикультуралізму й глобалізації, а сумніву піддається не тільки «американська мрія», а й уся реальність – адже і слово «great» означає не лише мрію, але й сон. У його романі японці приносять свою культуру американцям, проте й самі багато запозичують у них. Молода японська пара Казуро захоплюється джазом; японське радіо, засуджуючи жорстокість німців, цитує Євангеліє: «Яка користь людині здобути світ увесь, а занепасти свою душу?». Тагомі, вбивши агентів СС із колту сорок четвертого калібру часів Громадянської війни, як буддист страждає тому, що завдав шкоди живим істотам, знаходячи паралелі з християнським поняттям провини у проповіді пуританина Котона Мезера, а за розрадою звертається до китайської «Книги змін» і до виготовленого американцем Френком амулета у вигляді срібного сяючого на сонці трикутника – для Тагомі цей предмет несе Дао, а нам він нагадує і «всевидяче око» на одному доларі та великій державній печатці США. «Дао – це те, що спочатку світло, а потім п'ятьма. Воно є причиною взаємодії двох основних сил і таким чином зумовлює оновлення. Завдяки цьому стримується розпад світу. Всесвіт ніколи не зникає тому що, як тільки здається, що світ огортається темрявою, що вона і справді бере верх над світлом, тут же в самих глибинах темряви зароджуються паростки світла. Такий шлях розвитку. Коли зерно падає, воно падає на землю, в ґрунт. І там, глибоко внизу, невидиме погляду, воно проростає і дає початок нового життя» [10, с. 106].

Насамкінець зробимо висновки на основі проведеного аналізу романів Філіпа К. Діка «Людина у високому замку» та Філіпа Рота «Змова проти Америки», а також телесеріалу на основі книги Діка, що представляють альтернативну історію з елементами антиутопії та автобіографії. Альтернативне тло подій (успіх тоталітарного нацистського проекту в США) детально змальовано в обох авторів, проте картина Діка (окупація США країнами «осі» та втрата національної гідності)

більш трагічна, ніж у Рота, який показує тимчасове відхилення від правильного курсу своєю країною, що не призводить до втрати незалежності. Хоча структура творів відрізняється – мультикультурна поліфонія із трьома світами, шістьма сюжетними лініями та сімома фокалізаторами у Діка та лінійність із єдиним фокалізатором та зосередженням на «єврейському питанні» у Рота, обом авторам вдається створити переконливу картину можливого занепаду гуманістичного та демократичного проєктів. Романи Діка й Рота постмодерні й діалектичні, насичені грою на півтонах, тоді як телесеріал розширює сюжетні лінії та кількість персонажів і підсилює «чорно-білі» контрасти, втрачаючи притаманний цим книгам показ непомітності й буденності зла для тих, хто знаходиться в полі дії пропаганди.

Напевно, якщо «Людина у високому замку» – найменш фантастичний роман у доробку Діка, то «Змова проти Америки» Рота – найбільш фантастичний твір, який він нам залишив, тому завдяки своїм ретропрогнозам зі спільною проблематикою ці різні письменники ніби роблять крок назустріч один одному й зустрічаються біля статуї Свободи, бо їх обох непокоїть майбутнє своєї країни. Імпульсом написання цих творів стало побоювання авторів утратити «американську мрію» та демократичні інституції, а основним методом порятунку цієї мрії і Дік (а згодом і автор сценарію серіалу Спотніц), і Рот роблять доведення від супротивного: показуючи глобальну історію через локальну, вони поступово розвінчують тоталітарні проєкти, які не приносять щастя навіть переможцям, хоча спочатку можуть виглядати вельми привабливо, адже спираються на кращі міфи та очікування, якими живе масове суспільство. У цих книгах і меншою мірою – у кінострічці – вказано на підводне каміння та міни вповільненої дії для сучасного світу, зокрема масову свідомість, якою легко

маніпулювати, відсутність критичного мислення в більшості населення, споживацтво, домінування матеріалізму над ідеалізмом, популізм, гонитву за успіхом будь-якою ціною, байдужість до інших та любов до комфорту, антисемітизм, расизм, ксенофобію тощо. Рот додає до списку небезпек для США надмірне захоплення концепцією «плавильного тигля», бо від тотальної американізації до уніфікації – лише один крок. Це для письменників – об'єктивні чинники можливості реалізації тоталітарного сценарію навіть у демократичній країні, передусім за умови економічної кризи та нестабільності.

Але і Дік, і Рот вірять у суб'єктивні чинники історії, у роль особистості в часи випробувань. Ключовий момент, який призвів до поразки США в альтернативній реальності обох авторів – вихід із політичної гри Франкліна Рузвельта, без якого національна деградація стала можливою. Поки залишається хоча б один – або єврейський батько Герман Рот, або німецький аристократ Рудольф Вегенер, або японський державний діяч Тагомі, або кожен із нас, здатний упізнати вовків і в овечій шкурі й залишитися самостійно мислячою людиною навіть в епіцентрі пропаганди, – темрява не може взяти верх над світлом факелу статуї Свободи.

Жанр альтернативної антиутопічної історії навчає нас не боятися дивитися в очі темряві або у свої власні – у дзеркалі. У подальшому вважаємо перспективним залучити до порівняння інші твори цього жанру в США на тему перемоги країн «осі» – повість Сіріла Корнבלата «Дві долі» (*Two Dooms*, 1958), романи Нормана Спінрада «Залізна мрія» (*The Iron Dream*, 1972), Еріка Нордена «Остаточне вирішення» (*The Ultimate Solution*, 1973), оповідання Гаррі Тьортлдава «Остання стаття» («*The Last Article*», 1988), романи Бреда Ліневівера «Місяць із криги» (*Moon of Ice*, 1988) та Лео Рутмана «Зіткнення орлів» (*Clash of Eagles*, 1990) тощо й простежити в діяхронії взаємозв'язок між цими творами та ідеологією й соціально-політичною ситуацією в США.

## Література

1. Дік Ф. К. Людина у високому замку / пер. з англ. І. Серебрякова. Київ: Комубук, 2017. 320 с.
2. Криницька Н. І. Проблема реальності в романе Филипа К. Діка «Человек в высоком замке». Материалы XXXIV Международной конференции ОИКС «Отображение истории в культуре США» (Москва, 12–17 декабря 2008 г.). М.: МГУ, 2010. С. 225–234.
3. Криницька Н. І. Екранізації науково-фантастичних творів Філіпа Кіндред Діка в контексті масової культури. *Держава та регіони: науково-виробничий журнал*. Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2014. № 4 (39). С. 42–47. (Серія «Гуманітарні науки»).
4. Криницька Н. І. Онтологічні моделі в романі Філіпа К. Діка «Людина у високому замку» (*The Ontological Models in Philip K. Dick's Novel The Man in the High Castle*). *Аспекти дослідження іноземних мов і лінгвометодичні основи викладання*: збірник статей. Вип. 17. Полтава, 2016. С. 28–32.
5. Латов Ю. В. Ретропрогнозирование (контрфактическая история) как разновидность исследований PATH DEPENDENCE и QWERTY-эффектов. «20 лет исследования QWERTY-эффектов и зависимости от предшествующего развития»: интернет-конференция (15.04.05–5.06.05). URL: <http://ecsocman.hse.ru/text/16213312/> (дата звернення: 14.09.2019).

6. Brown W. L. Alternate Histories: Power, Politics, and Paranoia in Philip Roth's *The Plot Against America* and Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*. *The Image of Power in Literature, Media, and Society: Selected Papers*, 2006 Conference, Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery. Pueblo, CO, Colorado State University-Pueblo. P. 107–111.
7. Carter C. The Metacolonization of Dick's *The Man in the High Castle*: Mimicry, Parasitism and Americanism in the PSA. *Science-Fiction Studies*. 1995. Vol. 67, No. 22, Part 3 (November). P. 333–342.
8. Chard-Hutchinson M. 'Perpetual Fear': Repetition and Fantasy in *The Plot Against America* by Philip Roth. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*. 2009. Vol. 7, Issue 2. P. 145–150.
9. DePerez D. An Interview with Philip K. Dick. *Science Fiction Review*. 1976, No. 19, Vol. 5, no. 3. P. 6–12.
10. Dick Ph. K. *The Man in the High Castle*. NY: Vintage, 1992. 259 p.
11. Geraci G. The Sense of an Ending: Alternative History in Philip Roth's *The Plot Against America*. *Philip Roth Studies*. 2011. Vol. 7, Issue 2. P. 187–204.
12. Halio J. L. *The Plot Against America*. *Shofar*. 2006. Vol. 24, Issue 2. P. 204–206.
13. Hellekson K. Alternate history. *The Routledge Companion to Science Fiction* / Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, eds. London: Routledge, 2009. P. 453–457.
14. Jacobi M. J. Rhetoric and Fascism in Jack London's *the Iron Heel*, Sinclair Lewis's *It Can't Happen Here*, and Philip Roth's *the Plot Against America*. *Philip Roth Studies*. 2006. Vol. 6, Issue 1. P. 85–102.
15. *The Man in the High Castle*. TV Series (2015–). Amazon Studios. Produced by Ridley Scott and Frank Spotnitz. URL: [https://www.imdb.com/title/tt1740299/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt1740299/?ref_=nv_sr_1) (Last accessed 14.09.2019).
16. Morley C. Memories of the Lindbergh Administration: Plotting, Genre, and the Splitting of the Self in *The Plot Against America*. *Philip Roth Studies*. 2008. Vol. 4, Issue 2. P. 137–152.
17. Palmer Ch. Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern. Liverpool: Liverpool University Press, 2003. 259 p.
18. Parrish T. *The Plot Against America*. *Philip Roth Studies*. 2005. Vol. 1, Issue 1. P. 93–101.
19. Roth Ph. *The Plot Against America*. Boston: Houghton, 2004. 391 p.
20. Shiffman D. *The Plot Against America* and History Post-9/11. *Philip Roth Studies*. 2009. Vol. 5, Issue 1. P. 61–73.

## References

1. Dik, F. K. (2017). *Lyudyna u vysokomu zamku [The Man in the High Castle] / per. z angl. I. Serebryakova*. Kyiv : Komubuk. [in Ukrainian].
2. Krinitskaya, N. I. (2010). Problema realnosti v romane Filipa K. Dika «Chelovek v vysokom zamke» [The Problem of Reality in Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*]. *Materialy XXXIV Mezhdunarodnoy konferentsii OIKS «Otobrazheniye istorii v kulture SSHA» (Moskva, 12–17 dekabrya 2008 g.)*, M.: MGU, pp. 225–234.
3. Krynyska, N. I. (2014). Ekranizatsiyi naukovy-fantastychnykh tvoriv Filipa Kindreda Dika v konteksti masovoyi kultury [Screen Adaptations of Philip Kindred Dick's Sf Works Within the Context of Mass Culture]. *Derzhava ta rehiony: naukovy-vyrobnychyy zhurnal. Zaporizhzhya : Klasychnyy pryvatnyy universytet*, No 4 (39), pp. 42–47.
4. Krynyska, N. I. Ontolohichni modeli v romani Filipa K. Dika «Lyudyna u vysokomu zamku» (The Ontological Models in Philip K. Dick's Novel *Man in the High Castle*). *Aspekty doslidzhennya inozemnykh mov i linhvometodychni osnovy vykladannya: zbirnyk statey*. Vyp. 17. Poltava, 2016. S. 28–32.
5. Latov, Yu. V. (2005). Retroprognozirovanie (kontrfakticheskaya istoriya) kak raznovidnost issledovaniy PATH DEPENDENCE i QWERTY-effektov [Retro-prediction (counterfactual history) as a kind of researching PATH DEPENDENCE and QWERTY effects]. «20 let issledovaniya QWERTY-effektov i zavisimosti ot predshestvuyushchego razvitiya»: internet-konferenciya (15.04.05–5.06.05). Available at: <http://ecsocman.hse.ru/text/16213312/>.
6. Brown, W. L. (2006). Alternate Histories: Power, Politics, and Paranoia in Philip Roth's *The Plot Against America* and Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*. *The Image of Power in Literature, Media, and Society: Selected Papers*, 2006 Conference, Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery. Pueblo, CO, Colorado State University-Pueblo, pp. 107–111.
7. Carter, C. (1995). The Metacolonization of Dick's *The Man in the High Castle*: Mimicry, Parasitism and Americanism in the PSA. *Science-Fiction Studies*, vol. 67, no. 22, part 3 (November), pp. 333–342.
8. Chard-Hutchinson, M. (2009). 'Perpetual Fear': Repetition and Fantasy in *The Plot Against America* by Philip Roth. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, vol. 7, issue 2, pp. 145–150.
9. DePerez, D. (1976). An Interview with Philip K. Dick. *Science Fiction Review*, No. 19, vol. 5, no. 3. pp. 6–12.
10. Dick, Ph. K. (1992). *The Man in the High Castle*. NY: Vintage, 1992.
11. Geraci, G. (2011). The Sense of an Ending: Alternative History in Philip Roth's *The Plot Against America*. *Philip Roth Studies*, vol. 7, issue 2, pp. 187–204.
12. Halio, J. L. (2006). *The Plot Against America*. *Shofar*, vol. 24, issue 2, pp. 204–206.
13. Hellekson, K. (2009). Alternate history. *The Routledge Companion to Science Fiction* / Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, eds. London : Routledge, pp. 453–457.
14. Jacobi, M. J. (2006). Rhetoric and Fascism in Jack London's *the Iron Heel*, Sinclair Lewis's *It Can't Happen Here*, and Philip Roth's *the Plot Against America*. *Philip Roth Studies*, vol. 6, issue 1, pp. 85–102.

15. The Man in the High Castle. TV Series (2015– ). Amazon Studios. Produced by Ridley Scott and Frank Spotnitz. Available at: [https://www.imdb.com/title/tt1740299/?ref =nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt1740299/?ref =nv_sr_1).
16. Morley, C. (2008). Memories of the Lindbergh Administration: Plotting, Genre, and the Splitting of the Self in *The Plot Against America*. *Philip Roth Studies*, vol. 4, issue 2, pp. 137–152.
17. Palmer, Ch. (2003). *Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern*. Liverpool: Liverpool University Press.
18. Parrish, T. (2005). The Plot Against America. *Philip Roth Studies*, vol. 1, issue 1, pp. 93–101.
19. Roth, Ph. (2004). *The Plot Against America*. Boston: Houghton.
20. Shiffman, D. (2009). *The Plot Against America and History Post-9/11*. *Philip Roth Studies*, vol. 5, issue 1, pp. 61–73.

**Криницька Наталія Ігорівна**, кандидат філологічних наук, доцент, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка (вул. Остроградського, 2, Полтава, Україна); докторант, кафедра теорії та історії світової літератури ім. проф. В. І. Фесенко, Київський національний лінгвістичний університет; e-mail: nataliakrin@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9591-542X>

**Криницкая Наталья Игоревна**, кандидат филологических наук, доцент, Полтавский национальный педагогический университет имени В. Г. Короленко (ул. Остроградского, 2, Полтава, Украина); докторант, кафедра теории и истории мировой литературы им. проф. В. И. Фесенко, Киевский национальный лингвистический университет; e-mail: nataliakrin@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9591-542X>

**Krynytska Nataliya Igorivna**, PhD in Philology, Associate Professor, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (Ostrogradskogo str., 2, Poltava, Ukraine); doctoral student, Department of Theory and History of World Literature named after prof. V. I. Fesenko, Kyiv National Linguistic University; e-mail: nataliakrin@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9591-542X>

## Функціональність класичних зразків та їхніх ремінісценцій у рецепції письменників

*С. В. Наместюк*

*кандидат філологічних наук, кафедра іноземних мов ВДНЗУ України,  
Буковинський державний медичний університет;  
e-mail: lapetitelarousse83@gmail.com; https://orcid.org/0000-0001-5572-0046*

Будучи полісемантичним за своєю генезою явищем, література перебуває в систематичному процесі конструктивних перетворень попереднього досвіду, базується на транзиті багатовікових традицій, на функціонуванні ТСО (теорія традиційних сюжетів та образів). Мета нашої роботи це аналіз загальної проблематики рецепції, трансформації та нового генерування тесту-сиквелу на прикладах порівняння творчості М. Гоголя та М. Булгакова. Розглянуті методології уможливили новий погляд на рецепцію та функціональність класичних зразків. Використані рецептивна платформа, теорія ТСО, теорія інтертекстуальності, наратологічний аспект, тощо, дали підґрунтя для нових, досі ще не досліджених наукових висновків. Відомі традиційні мотиви, сюжети, персонажі займають у теорії транзитивності свою нішу, не втрачаючи актуальності завдяки нескінченному діалогу «автор – реципієнт». Цей культурологічний транзит має свої закономірності, що викарбовується у рецептивному сегменті науки про літературу, починаючи з проблеми розуміння тексту, що сходить аж до розшифрування екзегези. М. Булгакову як класичному письменнику, що формувався у кризовому часі та хиткому просторі, довелося не лише успадкувати традицію, але й ревно оберігати її від немотивованого літературного блюзнірства радикально нових часів. Саме він у своєму творчому ставленні до класичного матеріалу та його переробок виступає яскравим представником «касти охоронців традиції». Його останній роман, який увібрав у себе колосальну літературну спадщину – від легенд до класичного матеріалу, безперечно, дає нам право ідентифікувати цей головний булгаківський текст як метароман.

Функціональність класичних зразків та їхніх ремінісценцій у рецепції письменника апелюють до питання інтертекстуальності. У контексті теорії ТСО ми дослідили вплив М. Гоголя на творчість М. Булгакова. Йдеться про осучаснення гоголівського тексту, уможливлене численними мікроструктурними компонентами. Крім того, ми звернули увагу на театральні інтерпретації М. Гоголя, в яких завуальоване питання актуалізації класичного матеріалу. У фейлетоні «Пригоди Чичикова» письменник контамінував найколотніших героїв М. Гоголя та за допомогою минулого висміяв реальність тогочасності.

**Ключові слова:** транзит традиції, реципієнт, «поштовховий» текст, рецептивний сегмент, внутрішня форма

### **Наместюк С. В. Функциональность классических образцов и их реминисценций в рецепции писателей**

Будучи полисемантическим явлением за своим генезисом, литература находится в систематическом процессе конструктивных преобразований предыдущего опыта, базируется на транзите многовековых традиций, на функционировании ТСО. Цель нашей работы это анализ общей проблематики рецепции, трансформации и нового генерирования теста-сиквела писателями, на примере сопоставления работ Н. Гоголя и М. Булгакова. Рассмотренные методологии актуализировали новый взгляд на рецепцию и функциональность классических образцов. Использование рецептивной платформы, теория ТСО, теория интертекстуальности, наратология и т.д., дали почву для новых, еще не исследованных научных выводов. Известны традиционные мотивы, сюжеты, персонажи занимают в теории транзитивности свою нишу, не теряя актуальности благодаря бесконечности диалога «автор – реципиент». Этот культурологический транзит имеет свои закономерности, изображается в рецептивном сегменте науки о литературе, начиная с проблемы понимания текста и до расшифровки экзегезы. Писателю, который формировался в кризисном времени и зыбком пространстве, пришлось не только наследовать традиции, но и ревностно оберегать ее от немотивированного литературного кощунства радикально новых времен. Именно он в своем творческом отношении к классическому материалу и его трансформациям выступает ярким представителем «касты охранников традиции». Его последний роман, который вобрал в себя колоссальное литературное наследие – от легенд до классического материала, безусловно, дает нам право идентифицировать этот главный булгаковский текст как метароман.

Функциональность классических образцов и их реминисценции в рецепции писателя апеллируют к вопросу интертекстуальности. В контексте теории ТСО мы исследовали влияние Гоголя на творчество М. Булгакова. Речь идет о осовременивании гоголевского текста, которое стало возможным благодаря присутствию микроструктурных компонентов. Кроме того, мы обратили внимание на театральные интерпретации Гоголя, в которых завуальирован вопрос актуализации классического материала. В фельетоне «Похождения Чичикова» М. Булгаков контаминировал колоритных героев Гоголя и с помощью прошлого высмеял реалии своего времени.

**Ключевые слова:** транзит традиции, реципиент, «толчковый» текст, рецептивный сегмент, внутренняя форма

### **Namestiuk S.V. The functionality of classic plots and their reminiscences in the writer's reception**

Being a polysemantic phenomenon, the literature is in a systematic process of constructive transformations of previous experience, based on the transit of centuries-old traditions, on the functioning of TTP (theory of traditional plots). The purpose of our work is to analyze the general problems of reception, transformation and new generation of test sequels by the writers by juxtaposition of Gogol's and Bulgakov's novels. These methodologies provided a new perspective on the reception and functionality of classic designs. The use of the receptive platform, the theory of TTP, the theory of intertextuality, narratology, etc., have provided the basis for new, unexplored, scientific findings. The well-known traditional motives, plots, characters occupy their niche in the theory of transitivity, without losing relevance due to the endless dialogue «author – recipient». This cultural transit has its regularities, which are engraved in the receptive segment of the science of literature, beginning with the problem of understanding the text, which goes back to deciphering the exegesis. Bulgakov, as a classic writer, formed in a time of crisis and shaky space, not only had to inherit the tradition, but also zealously protect it from the unmotivated literary blasphemy of radically new times. It is in his creative attitude to classical material and his alterations that he is a striking representative of the «caste of the guardians of tradition». His latest novel, incorporating a tremendous literary legacy – from legends to classical material – undoubtedly gives us the right to identify this main Bulgakov text as a meta-romance.

The functionality of classical plots and their reminiscences at the reception of the writer appeal to the question of intertextuality. In the context of TCT theory, we examined M. Gogol's influence on M. Bulgakov's work. The update of the Gogol text, made possible by numerous microstructural components. In addition, we drew attention to the theatrical interpretations of M. Gogol, which veiled the issue of actualization of classical material. In the feuilleton «Chichikov Adventures», the writer contaminated M. Gogol's most colorful characters using the past ridiculed the realities of the day.

**Keywords: the transit of tradition, recipient, «push» text, receptive segment, internal form**

Ще Платон та Аристотель порушували філософські питання, що спиралися на різницю сприйняття проблеми співрозмовниками [1, с. 284]. Естетика сприйняття прочитаного, побаченого визнавала мистецтво як таке, що здатне до катарсису, первісно слугуючи аргументом для риторики. Проблему сприйняття у специфічному ракурсі досліджував у XVII ст. Г. Лейбніц, який увів до наукового обігу поняття перцепції та аперцепції (перцепція виступає загальною властивістю усіх речей, а аперцепція – нашою уявою про ці речі, тобто сприйняттям). Згодом А. Баугарген, послідовник Г. Лейбніца, пропонує власну версію – «Теорію про чуттєве знання», яка репрезентує принципи аргументації внутрішнього суб'єктивізму акту сприйняття. Згодом ця теорія знайшла продовження у дослідженнях інших науковців. Завершальним етапом закріплення основ рецептивної теорії є наукові праці І. Канта. На його думку, пізнання досягається шляхом сполучення споглядань і світосприйняття та являє собою апріорне впорядкування подій, що проявляється в конструюванні предметів на основі відчуття й аперцепції [11].

У подальшому становленні рецептивної теорії важливою була роль В. Дільтея [5]. Із виходом його праці «Історія духу» німецька інтелектуальна думка підготувала новий напрям у літературознавстві. Нарешті, констанська лекція Г. Яусса (1967) зафіксувала самостійність рецептивного методу, постулюючи феномен суб'єктивного сприйняття світу, культури, літературного тексту як нового наукового об'єкта.

У своїй лекції Г. Яусс презентував термін «горизонт очікувань», що позначав сукупність естетичних, соціально-політичних, психологічних та інших уявлень, які характеризують становлення автора до суспільства, а також ставлення читача до твору [15, с. 59]. Така позиція проектує й новий погляд на теорію запозичень, за вперш вона важлива при відповіді на запитання чому той чи інший автор наважився деформувати запозичену форму. Акцентуючи нероздільність історії та літератури, вчений співвідносив історичне і естетичне поняття, а також наголошував на вагомості часових контекстів. Лінгвіст спроектував структуру горизонту й діалогічності. Йдеться про увиразнення горизонтів читання: прогресивний – горизонт першого читання, ретроспективний – друге читання, конкретизація в зміні горизонту – історичне розуміння. Йому належить також ідея про естетичну ідентифікацію з літературними

героями та їх функціями (асоціативна, адміративна, співчутлива, катарсична, іронічна). Варто згадати про дискурс фікційного і реального в яуссівській концепції, рецепцію і вплив, традицію і вибір. У подальшому методологічну основу рецептивної теорії доповнили праці В. Ізера про імпліцитного читача («Імпліцитний читач», 1972), що слід інтерпретувати як потенційного, абстрактного адресата, здатного зрозуміти твір у процесі читання. Він прихований, антитетичний експліцитному читачеві. До того ж у працях В. Ізера йшлося про закладені в тексті функції послання (в ньому міститься імпліцитний читач). Неабиякий літературний резонанс мала стаття М. Наумана «До проблеми естетики впливу» [6]. Процес читання як діалог між автором та читачем інтерпретував надалі У. Еко, говорячи про так званий відкритий твір. [12]. На відміну від закритого, відкритий твір – це текст, що містить у своїй структурі можливості для творчої взаємодії із читачем [12; 13; 14]. Під цю категорію підпадає і матеріал ТСО (теорія традиційних сюжетів та образів).

Українські рецептивні студії розпочинаються з окремих питань, висвітлених І. Франком («Із секретів поетичної творчості», 1898) [9, с. 45-119.]. У XX ст. О. І. Білецький розвивав потєбніанську ідею про читача [2], [4, с. 9-16]. Наукові здобутки вченого продовжив І. Дзюба, який у цьому аспекті досліджував історичний досвід літературознавства, наголошуючи на науковій цінності лише окремих ідей. Крім того, слід відмітити наукові спостереження Г. Сивоконя, рецептивні студії М. Ігнатенка, дослідження процесу читання як соціокультурного феномену і категорії читача в книзі М. Зубрицької.

Зокрема, О. Потєбня, який певною мірою розширив та продовжив лейбніцьку теорію перцепції та аперцепції, розтлумачує сприйняття літературного матеріалу через призму «єдності й загальності образу» [7, 8, с. 25]. Він об'єктивує та розкриває «внутрішню форму» тексту, кризь діалог «творець – реципієнт»: «Слухач може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета досягнути ідею його твору» [8, с. 30]. Висновкові положення вченого також дотичні до теорії традиційних сюжетів, образів, мотивів, які дослідник пояснює довго тривалістю (традиційністю) функціонування твору та розумінням сенсу, який вкладений у цей твір.

Зрештою, важко не погодитися з максимою О. Потєбні, що слово і поетичний твір «кінчає тим, що перестає бути собою» [8, с. 30]. Саме з цим фактом і пов'язана креативність ТСО. Таким чином, процес написання форми, а потім її продуктивна рецепція іншими митцями – це не лише складний комунікативний механізм, але й нові можливості жанротворення. В даному контексті важлива думка



Р. Гром'яка, який, опираючись на вчення Р. Інгардена, обґрунтував «фікційність, інтенціональність мистецтва слова, <...> підняв закономірне питання про якість рецепції, її види і саморефлексію» [3, с. 45-48]. Таким чином, рецептивний горизонт тексту неможливо сприймати без урахування співвідношення його з минулою традицією. Спостереження Є. Мелетинського, О. Веселовського, В. Проппа, О. Фрейденберг, В'яч. Іванова, В. Топорова, Д. Затонського підтверджують це положення. Так, авторський науковий стиль Д. Затонського постає переконливим зразком такого підходу.

В аспекті теорії наративу рецептивна теорія означає читання тексту за допомогою компетенцій «імплицитного», вбудованого читача. Метою означеного імплицитного формату причитування тексту є виявлення саме авторських інтенцій та креативна полеміка з ними, що генерує нову форму. Базуючись на вищеназвані методології ми спробували окреслити паралелі між двома видатними письменниками Гоголь-Булгаков. Адекватно реконструйована реципієнтом-послідовником (Булгаковим) авторська ідея (Гоголя) справляє на нього першорядний вплив, робить повною мірою позитивним цей специфічний діалог.

Виразним прикладом функціональності транзитивних форм у літературній практиці М. Булгакова постає продовження «Мертвих душ» М. Гоголя – фейлетон «Пригоди Чичикова», де вживається прийом часового перенесення (пізніше, у 1934 р., М. Булгаков, як відомо, створив сценарій за «Мертвими душами», дозволивши собі деформувати персонифіковану джерела, вилучивши з неї Коробочку). М. Булгаков опублікував свій невеликий фейлетон «Пригоди Чичикова» 24 вересня 1922 року в московській газеті «Накануне». Події відбуваються в Москві в 20-х рр., тобто в період НЕПу, коли, за словами Булгакова, настав «торговий ренесанс» та оживилися підприємці найрізноманітнішого гатунку.

Оскільки сюжетні пролонгації (продовження) створюються, відштовхуючись від питання «Що якби...?» (позначення-критерій А. Нямцу), мотивацією цієї дії переважно стає прагнення надати традиційному сюжету логічного завершення з позиції сучасності. Такі варіанти традиційних структур відповідають логіці еволюції персонажів у новій художній дійсності, зберігають основні риси традиційних ситуацій і мотивувань, які гарантують пізнаваність твору. Частіше за все продовжуються традиційні структури, побудовані за принципом «нанизування» колізій і ситуацій, об'єднаних наскрізним героєм. Осучаснення гоголівського тексту відбувається за допомогою прямої вказівки «на часовий континуум, який ускладнюється завдяки численним мікроструктурним компонентам».

У булгаківському фарсовому епізоді з участю «жартівника-сатани» неможливо не побачити негативної оцінки автора тих подій, які відбулися під впливом катастрофічного зламу попереднього устрою. Авторський сарказм М. Булгакова реалізує метафору подорожі: персонажі здійснюють реальний транзит зі зниклої епохи у нову дійсність. У своєму фейлетоні «Пригоди Чичикова» письменник контамінував найкolorитніших героїв Гоголя та за допомогою минулого висміяв реалії тогодення, які буквально копіювали попередні звичаї. Своєрідною формою «продовження» традиційних структур є «перенесення» загальновідомих колізій або персонажів у нову соціокультурну дійсність з одночасним акцентом на генетичний зв'язок свого героя з класичним зразком. Зазначимо, що «Пригоди Чичикова», де М. Булгаков «повідомляє» про подальше життя гоголівських персонажів у ХХ ст., за своєю жанровою формою може бути означений як фейлетон-сиквел.

Варто звернути увагу й на поетику заголовка, оскільки в даному разі він також постає важливим формально-змістовим рівнем тексту, ефективним засобом переосмислення традиційних структур. Заголовки, можуть, наприклад, акцентувати факт осучаснення використаного традиційного матеріалу. Повна назва булгаківського фейлетону – «Пригоди Чичикова або мертві душі». Отже, інверсована назва означає, що твір перевертає кінець на початок, є продовженням, яке описує подальше життя гоголівських персонажів.

Доволі часто в творах М. Булгакова ідею задуманого можна прочитати в двох-трьох перших фразах, потім іде лише деталізація. У цьому прикладі достатньо прочитати перші слова «прологу», щоб відчуті трагічний сенс на перший погляд доволі жартівливого твору. Потішник-сатана відкрив браму пекла, та все його військо-ватага кинулась на нову країну... Що ж може трапитися з державою, в якій хазяйнують слуги диявола? – таке риторичне питання виникає в кожного реципієнта.

Як бачимо, в процесі функціонування ТСО роль класики з точки зору діахронії та синхронії стає багатозначною, культурно-історичні та інші контексти виявляють характер її зближень та розходжень з епохою-реципієнтом. При цьому «характер переакцентуалізації традиційних поведінкових та аксіологічних моделей виявляється комплексом факторів, які в свою чергу тісно пов'язані з онтологічними домінантами історичного рухомого духовного континууму» [6, с. 145]. Особливої уваги потребують в цьому річці й театральні інтерпретації Гоголя, виконані М. Булгаковим із завуальованою актуалізацією класичного першоджерела. У Художньому театрі йшла його постановка «Мертвих душ» (1930-1932), де він дозволяв собі неабияку свободу «співтворчості» з генієм.

Хоча в ці роки видатному письменнику доводилося «стримувати своє творче дихання», оскільки, як і більшість письменників тієї епохи, він

вирішував питання, не пов'язані із творчістю, а саме переймався горезвісним «квартирним питанням», він міг утішитися тим, що при цьому принаймні жив знаннями та творчою уявою. М. Булгакову, як класичному письменнику, що формувалася у кризовому часі та хиткому просторі, довелося не лише успадковувати традицію, але й ревно оберігати її від немотивованого літературного блюзнірства радикально нових часів. Саме він у своєму творчому ставленні до класичного матеріалу та його переробок постає яскравим представником «касти охоронців традиції». М. Науман у коментарі до булгакознавчих студій славіста Р. Янгирова наводить головний висновок дослідника про те, що «письменник жадібно поглинав і перетравлював усю матерію, всю сукупність наявної культури, і було б дивно, якби він, живучи в Києві та Москві і виявляючи інтерес до мистецтва і кіно, не переплавляв це в мові своєї прози»[6]. Його останній роман, який увібрав у себе колосальну літературну спадщину – від легенд до класичного матеріалу – безперечно, дає нам право ідентифікувати цей

головний булгаківський текст як мета роман, який неодноразово «переписується».

Таким чином, аналіз транзитивної сюжетної фабули з точки зору рецептивних засад, разом з теорією персоносфери та наративу, крім того, що суттєво розширює вектори сучасної теорії, пропонує нові критерії визначення новоутворених жанрових форм літератури. Рецепція є посередником між сучасністю та минулим, механізмом збереження і передачі досвіду, який мотивує реальне життя культури. Звідси, висновуємо, що головною причиною наслідування художнього спадку є типові реалії культурно-історичної дійсності. Саме вони «реанімують» конкретні явища світової культури. В залежності від відстані між часом написання твору та епохою-реципієнтом традиційні форми видозмінюються. При цьому певною мірою змінюється й первинна актуальність проблематики. Констатуємо, що за своєю жанровою формою булгаковські продовження творчості Гоголя можуть бути означені як фейлетони-сиквели. Дана класифікація жанрів та аналіз їх трансформацій є актуальним напрямом для подальших досліджень.

## Література

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–680.
2. Белецкий А.И. Русская литература и античность. Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. М.: Наука, 1961. С. 174–179.
3. Гром'як Р. Проблема включення українських традицій у сучасну наратологію. *Studia methodologica: наук. зб.* Тернопіль: ТНПУ, 2005. Вип. 16. С. 10–20.
4. Дзюба І. Білецький і Потебня. (Ідеї О. Потебні в працях І. Білецького). *Слово і час*. 1994. № 11/12. С. 9–16.
5. Дильтей В. Типы мировоззрения и обнаружения их в метафизических системах. *Новые идеи в философии: сб. статей*. СПб.: Образование, 1912. №1. С. 47–98.
6. Науман М. Литературное произведение и история литературы. М.: Радуга, 1984. 233 с.
7. Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 282 с.
8. Потебня О. Думка й мова (фрагменти). *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературо-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 1996. С. 25–39.
9. Франко І.Я. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах. Франко І.Я. Зібрання творів: в 50 т. Київ: Наук. думка, 1976. Т. 31. С. 33–44.
10. Червінська О.В., Зварич І.М., Сажина А.В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: наук. посібник. Чернівці: Книги–XXI, 2009. 284 с.
11. Червінська О.В. Рецептивні ресурси тексту та психологічний потенціал читача. *Питання літературознавства: наук. зб.* Чернівці: Рута, 2008. Вип. 76. С. 109–116.
12. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
13. Яусс Х.Р. История литературы как провокатор литературоведения. *Новое лит. обозрение*. 1995. № 12. С. 34–84.
14. Górski K. Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia. *Stylistyka polska*. Warszawa, 1973. 280 s.
15. Jassus H.R. *Literaturgeschichte als Provocation Literaturwissenschaft*. Konstanz, 1967. 296 s.

## References

1. Aristotel (1983). *Poetika // Aristotel. Sochineniya: v 4 t.* [Aristotel. Works: in 4 vol]. Moscow : Mysl, Vol. 4, pp. 645–680.
2. Belecki, A. I. (1961) *Russkaya literatura i antichnost. Vzaïmosvyazi i vzaimodejstviya nacionalnyh literatur.* [Belecki A. The Russian literature and the Antiquity] [The interconnexion and the interaction of national literatures]. Moscow: Nauka, pp. 174–179.
3. Gromyak, R. (2005) *Problema vklyuchennya ukrayynskikh tradicij u suchasnu naratologiyu.* [Grom'yak R. The problem of the introduction of Ukrainian traditions in the modern naratology]. *Studia methodologica: nauk. zb. Ternopil: TNPU. Vol. 16,* pp. 10–20.
4. Dzyuba, I. (1994) *Bileckij i Potebnya. (Ideji O. Potebni v pracyah I. Bileckogo).* [Dzyuba I. The ideas of O. Potebnia in I. Bilecki's works] *Slovo i chas.* № 11/12, pp. 9–16.
5. Diltey, V. (1912) *Typy mirovozreniya i obnaruzheniya ih v metafizicheskikh sistemah.* [Diltey V. The types of mentality and their presence in methaphisical systems]. *Novye idei v filosofii: sb. statej.* SPb.: Obrazovanie, №1, pp. 47–98.

6. Nauman, M. (1984) Literaturnoe proizvedenie i istoriya literatury. [Nauman M. Literary artworks and the history of literature]. Moscow : Raduga.
7. Potebnya, A.A. (1989) Slovo i mif. [Potebnya A. The word and the Myth] Moscow : Pravda.
8. Potebnya, O. (1996) Dumka j mova (fragmenti). [Potebnya A. The thought and the word (fragments)] Slovo. Znak. Diskurs. Antologiya svitovoyi literaturo-kritichnoyi dumki XX st. Lviv: Litopis, pp. 25–39.
9. Franko, I.Ya. (1976) Internacionalizm i nacionalizm u suchasnih literaturah. [Franko I. Internationalisms and nationalisms in the modern literature] Franko I.Ya. Zibrannya tvoriv: v 50 t. Kiyiv: Nauk. dumka,. Vol. 31, pp. 33–44.
10. Chervinska, O.V., Zvarich, I.M., Sazhina, A.V. (2009) Psihologichni aspekti aktualnoyi recepciyi tekstu [Chervinska O. Psychological aspects of the texts' actual reception]: Teoretiko-metodologichnij poglyad na suchasnu praktiku slovesnoyi kulturi: nauk. posibnik. Chernivci: Knigi–HHI.
11. Chervinska, O.V. (2008) Receptivni resursi tekstu ta psihologichnij potencial chitacha. [Chervinska O. Receptive resources to the text and the psychological potential of the reader]. Pitannya literaturoznavstva: nauk. zb. Chernivci: Ruta,. Vol. 76, pp 109–116.
12. Eko, U. (2003) Iskusstvo i krasota v srednevekovoj estetike.[Eko U. Art and beauty in medieval aesthetics].SPb.: Aletejya.
13. Yauss, H.R. (1995) Istoriya literatury kak provokator literaturovedeniya. [Yauss H. The history of literature as a provocator of literary criticism]. Novoe lit. obozrenie.. № 12, pp. 34–84.
14. Gorski K. (1973) Aluzja literacka. Istota zjawiskai j ego typologia. [Gorski K. Literary allusion. The essence of the phenomenon and its typology]. Stylistyka polska. Warszawa,.
15. Jassus, H. R. (1967) Literatur geshihteals Provocation Literaturwihssenschaft. [Jassus H. Literature served as Provocation of Literary Studies]. Konstanz

**Наместюк Світлана Валеріївна**, кандидат філологічних наук, кафедра іноземних мов ВДНЗУ України, Буковинський державний медичний університет (Театральна площа, 2, Чернівці, Україна); e-mail: lapetitarousse83@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-5572-0046>

**Наместюк Светлана Валерьевна**, кандидат филологических наук, кафедра иностранных языков ВГУЗУ Украины, Буковинский государственный медицинский университет (Театральная площадь, 2, Черновцы, Украина); e-mail: lapetitarousse83@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-5572-0046>

**Namestiuk Svitlana**, PhD in Philology, Department of Foreign Languages, Bukovinian State Medical University (Teatralna Sq., 2, Chernivtsi, Ukraine); e-mail: lapetitarousse83@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-5572-0046>

## Фольклорно-міфологічна символіка лунарних образів у поезії Василя Голобородька

Т. О. Цепкало

кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури,  
Херсонський державний університет;  
e-mail: tanuysya@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-2690-3390>

У статті досліджується інтерпретація лунарних символів лірики В. Голобородька у фольклорно-міфологічному ключі. Поезія представника Київської школи аналізується відповідно до міфологічних уявлень світової культури та етнонаціональних ментальних принципів. Міфологічне мислення митця репрезентується через уснопоетичну систему образів, аксіологічні та онтологічні поняття тощо. Встановлюється, що в інтерпретації міфологеми місяця В. Голобородько звертається до казкових сюжетів, фантастичних елементів, фольклорних символів, магічних та ритуальних дій, трансфігуративних метаморфоз та ін. Метафори-симфори в художніх текстах автора розкодовуються через пояснення індивідуально-авторського світобачення. Визначається, що лунарні символи в поезії «киянина» можуть перетворюватися на предмети, плавати у воді, магічно впливати на природу та людину, на здоров'я та силу, взаємодіяти із духами, мавками, русалками, трансформуватись у чуттєвий образ. В ліриці В. Голобородька символ місяця використано у текстах, що стилізуються під фольклор (казки, легенди, ритуали, замовляння тощо). Ірраціональне осягнення образу нічного світла стає основою в моделюванні міфопоетичної картини світу представника Київської школи поезії. Доводиться, що міфотворчість будь-якого письменника реалізується через етноментальні засади світобачення, архаїчні геноми людства, народнопоетичні елементи, колективне підсвідоме та особистий емпіричний досвід митця. Конкретно-чуттєві образи в ліричних творах функціонують відповідно до прадавніх уявлень та вірувань, аналітично-образотворчої мисленнєвої роботи, індивідуального сприйняття понять та навколишньої дійсності, особливого емоційного стану. Лунарні символи в поезії В. Голобородька трактуються у взаємодії з іншими уснопоетичними образами, що традиційно притаманні українському фольклору.

**Ключові слова:** символ, міфологема, фольклор, міфомислення, міфопоетична картина світу, лунарні образи, світобачення

### Цепкало Т.А. Фольклорно-мифологическая символика лунарных образов в поэзии Василия Голобородько

В статье исследуется фольклорно-мифологическая интерпретация лунарных символов лирики В. Голобородько. Поэзия представителя Киевской школы анализируется в соответствии с мифологическими представлениями мировой культуры и этнонациональных ментальных принципов. Мифологическое мышление писателя представляется через уснопоетическую систему образов, аксиологические и онтологические понятия и др. Устанавливается, что в интерпретации мифологеми луны В. Голобородько использует сказочные сюжеты, фантастические элементы, фольклорные символы, магические и ритуальные действия, трансфигуративные метаморфозы и др. Метафоры-симфоры в художественных текстах автора расшифровываются через объяснение индивидуально-авторского мировоззрения. Определяется, что лунарные символы в поэзии «киевлянина» могут превращаться в предметы, плавать в воде, магически воздействовать на природу и человека, на здоровье и силу, взаимодействовать с духами, нимфами, русалками, трансформироваться в чувственный образ. В лирике В. Голобородько символ месяца использовано в текстах, которые стилизируются под фольклор (сказки, легенды, ритуалы, заговоры и т.д.). Иррациональное постижение образа ночного светила становится основой в моделировании мифопоэтической картины мира представителя Киевской школы поэзии. Доказывается, что мифотворчество любого писателя реализуется через этноментальные основы мировоззрения, архаичные геномы человечества, народнопоэтические элементы, коллективное подсознательное и личный эмпирический опыт автора. Конкретно-чувственные образы в лирических произведениях функционируют в соответствии с древними представлениями и верованиями, аналитически-изобразительной мыслительной работой, индивидуальным восприятием понятий и окружающей действительности, особым эмоциональным состоянием. Лунарный символы в поэзии В. Голобородько интерпретируется во взаимодействии с другими уснопоетическими образами, традиционно присущим украинскому фольклору.

**Ключевые слова:** символ, мифологема, фольклор, мифомышление, мифопоэтическая картина мира, лунарные образы, мировоззрение

### Tsepkało T.O. Folklore and Mythological Symbolism of Lunar Images in the Poetry of Vasyl Holoborodko

The article considers the interpretation of the lunar symbols of V. Goloborodko's poetry in the folklore and mythological context. The poetry of this representative of the Kyiv School is analyzed in line with mythological representations of both world culture and ethno-national mental principles. The mythological thinking of the artist is represented through the verbal poetical system of images, axiology and ontology concepts, etc. The article establishes that, in the interpretation of the lunar mythology, V. Holoborodko refers to fairy tales, fantasy elements, folk symbols, magical and ritual actions, transfigurative metamorphoses, etc. The simile metaphors in the author's artistic texts are decoded through explanations of the author's individual cosmology. It is determined that the lunar symbols in the poetry of the "Kyiv man" are capable of transforming into objects, can float in water, magically affect nature and man, health and vigor, interact with spirits, dryads, mermaids, transform into a sensual image. In the poems by V. Goloborodko, the symbol of the Moon is used in the texts that are stylized as folklore (fairy tales, legends, rituals, spells, etc.). Irrational perception of the image of the Night Orb becomes the basis for modeling the myth-poetic world picture of the representative of the Kiev School of Poetry. The paper proves that the myth-making of any writer is implemented through the ethno-mental foundations of the worldview, the archaic genomes of humanity, folk-poetic components, the collective subconscious and the empirical personal experience of the artist. Particular sensual images in poetic works operate in line with ancient ideas and beliefs, analytical and visual cognitive process, individual perception of concepts and the surrounding reality, specific emotional state. Lunar symbols in the poetry of V. Holoborodko are interpreted in conjunction with other verbal poetic images traditionally inherent in Ukrainian folklore.

**Keywords:** symbol, mythology, folklore, myth thinking, myth poetic picture of the world, lunar images, worldview

Міжкультурні процеси в мистецтві та літературі зумовлюють розвиток аксіологічної сфери буття людини, що впливає на творчий потенціал поета та реалізується через художній міфологізм. Конкретно-чуттєві образи, мотиви, сюжети, символи в поетичному тексті відтворюють як етнонаціональні уявлення, так і загальносвітові культурні надбання, що лежать в основі міфології. Р. Марків наголошує на цілісності міфологічного мислення та його здатності до узагальнення, стверджуючи, що міф «проникає у структуру літературного твору через фольклор, створюючи при цьому глибинний смисловий підтекст художньої реальності» [9, с. 18]. Таким чином, уснопоетична система образів та значень лежить в основі міфотворчості, виражаючи етноментальні засади світобачення та універсальні онтологічні поняття.

Художні тексти представника Київської школи поезії Василя Голобородька відзначаються закоріненням в українську фольклорну та міфологічну традиції, що реалізують символічні значення конкретно-чуттєвих образів митця. Т. Пастух стверджує, що саме народнопоетична спадщина «постачала Голобородьку-поету «сировину» для його образної мозаїки. І що його творча свідомість функціонувала за законами міфологічного формульного мислення, яке імплікувало «старий» матеріал у «нові» мистецькі рішення» [11, с. 273]. Художня картина світу письменника апелює до міфологічних та етноментальних принципів українського народу.

Детальний аналіз фольклорних елементів у ліриці В. Голобородька здійснено в монографії Ю. Шутенко. Поетикальні особливості та символічні коди творчості поета розглядала О. Кузьменко. Міфопоетика художнього мислення митця стала об'єктом вивчення Л. Дударенко, І. Дзюби, Т. Пастуха та ін. Усі науковці констатують глибоку міфо-фольклорну основу поетичних текстів представника Київської школи поезії та модерну інтерпретацію традиційних образів та мотивів.

**Метою** нашої розвідки є аналіз фольклорно-міфологічної символіки в інтерпретації лунарних образів у поезії Василя Голобородька. **Завдання** дослідження: виявити образ нічного світила та фольклорні елементи в ліриці представника Київської школи; проаналізувати вплив уснопоетичної та міфологічної традиції на трактування лунарних символів митцем; довести взаємодію художньої творчості з міфомисленням та українськими народнопоетичними зразками.

У монографії Ю. Шутенко досліджуються казкові особливості лірики В. Голобородька як реалізація уснопоетичного начала у його творчості: «Детальний розгляд поезії В. Голобородька, тісно пов'язаних з народною

казкою, продемонстрував неоднорідність і багатство художнього переплавлення фольклорної традиції. Твори мають різну насиченість казковими мотивами, образами» [16, с. 197]. В інтерпретації письменником лунарних символів віднаходимо фантастичні елементи у вірші «Чаклун несамохіть» зі збірки «Пастух квітів» (1965), що має казковий сюжет: «Він нахилився над криницею, / а в ній плавав ріжок місяця, / і, щоб не проковтнути його, / він довго / думав, як напитися води, / а пити дуже хотілося, / і він рішуче нахилився над водою – / ріжок місяця обтік губи, язик / і застряг у горлі. / Він відійшов від криниці, а в горлі, / наче краватка-метелик на сорочці, / світився місяць. // Коли ми підійшли за ним пити воду, / то місяця у криниці уже не було» [4, с. 96]. Відповідно до назви вірша тут відображено чарівні мотиви, хоча слово «чаклун» у тексті твору не зустрічається. У народному уявленні чаклун – це «той, хто магічними діями впливає на природу й людей (у давнину – волхв)» [6, с. 633], «волхви зазвичай гадали на найрізноманітніших речах: по сонцю, зорях і місяцю» [6, с. 113]. Також уважалось, що чаклуни та відьми в купальську ніч крадуть усі небесні світила [3, с. 277]. Із розповіді ліричного героя дізнаємось, що його супутник чарівним чином зумів випити місяць із криниці, тамуючи спрагу. Криниця є поширеним фольклорним образом та віддавна вважалась символом «здоров'я і сили, багатства і родючості» [1, с. 370]. Вода, почерпнута з криниці до сходу сонця, називалась непочатою та вважалась магічною, а тому використовувалась у замовляннях, ворожіннях тощо. Таким чином, у вірші «Чаклун несамохіть» реалізується міфологічний код праслов'янської культури.

Міфомислення є універсальною та константною категорією, що безпосередньо впливає на людську психіку. За О. Веселовським, «процес, що здійснювався в голові людини, яка створювала міфи, тотожний тому, котрий відбувається в голові сучасного поета» [2, с. 117]. Фізіологічні та психологічні процеси архаїчної психіки, що породила міфи, за К.-Г. Юнгом, тотожні тим процесам, що функціонують у підсвідомості сучасної людини. Вчений доводив наявність архетипів у межах колективного підсвідомого, що реалізувалось у сновидіннях, неврозах, мареннях та творах мистецтва. Колективне несвідоме – це не тільки оприявлення минулого, а також сховище «зародків майбутніх психічних ситуацій і ідей» [17, с. 39]. Виявом людської свідомості є міф як «результат аналітично-образотворчої роботи думки» [9, с. 18] та міфологізм як «конкретизація фольклоризму літератури» [12, с. 53]. Образний тип мислення митця лежить в основі взаємодії уснопоетичної традиції та міфології. О. Фрейденберг зазначає: «Основну роль при переході міфології у фольклор відіграє народження реалістичного світосприйняття у формі понять. Поняття вивітрували з міфу його конкретні і прямі

сенси. Це і заклало основу фольклору, який відтворив весь спадок міфології, сприйнятий, однак, реалістичним світосприйняттям» [15, с. 16]. Отже, в літературному творі оприявнюється творчий потенціал автора, що експлікується через фольклорно-міфологічні образи, мотиви, сюжети.

У вірші В. Голобородька «Мовчки світяться...» із збірки «Синя радість» віднаходимо етноментальні уснопоетичні символи: «мовчки світяться крихкі чорнобривці / високих побачень / вогняні рамі виламують зорі / вічних облич / що дихають хустром забутих ігор / медове крило вітає непохованих не розшуканих / зими таять червоні казки нижче надії / місяці лялі / над вірними краплинами» [4, с. 262]. Метаморфози, що відбуваються з нічними світилами в поетичному тексті, відтворюють міфологічне світобачення митця, реалізоване через поєднання традиційної образної семантики та індивідуально-авторських трактувань смислових відтінків. За О. Фрейденберг, фольклорна та міфологічна система значень як способи осмислення світу відрізняються одна від одної, а «міфологічний образ чи міфологічне уявлення є семантичною реакцією первісної думки на відчуття предмета саме в його чуттєвій наявності» [15, с. 33]. У поезії В. Голобородька спостерігається синтез архаїчного розуміння навколишнього середовища та особистого світовідчуття. Чорнобривці, що символізують «рідну домівку, рідний край, юнацьку красу» [6, с. 643], уявляються на асоціативному рівні в контексті чарівних трансформацій як нічні світила, що осявають темряву нарівні з вогнями, місяцем та зорями. Також можна констатувати синестезійне сприйняття образу чорнобривців, що водночас поєднує візуальні, тактильні та акустичні відчуття. До останнього ми відносимо мовчання як протилежність звуку, що також осягається чуттєво. Якщо чорнобривці символізують чоловічу красу, то зорі уособлюють жіночу вроду [6, с. 254]. У тексті представника Київської школи поезії зірки співвідносяться із «вічними обличчями», що не позбавлене міфологічного підґрунтя, адже саме із цими нічними світилами наші пращури пов'язували людське життя: «кожна людина має на небі свою зірку, і коли вона народжується, Бог запалює зірку, а коли вмирає, з неба котиться й зірка» [6, с. 254]. Наші предки використовували образ зірок у замовляннях: «Зорі замовлянь – жіночі й, сказати б, молодші божества порівняно з Місяцем» [3, с. 202]. Відповідно до цих астральних світил зверталися також і в ритуалах, алюзією на котрі у вірші «Мовчки світяться...» вважаємо згадку про забуті ігри, що часто лежать в основі обрядодійства. На міфопоетичні витоки ритуалу вказував В. Тернер, зазначаючи, що це «стереотипна послідовність дій, котрі

включають жести, слова й об'єкти, виконуються тільки на спеціально підготовленому місці й призначаються для впливу на природні сили або на істот в інтересах і цілях виконавців» [14, с. 32]. У змісті вірша В. Голобородька прямої вказівки на суб'єктів виконання обряду немає, проте навколишні реалії підпорядковані магічним метаморфозам, завдяки чому відбувається вітання «непохованих нерозшуканих». Так, Е. Кассіер пов'язує міфічну свідомість із періодикою та ритмікою людського буття, «що виявляється у ритуалах переходу з однієї фази життя до іншої: весілля, народження, материнство, смерть тощо. При цьому у кожній фазі виявляється інше «я» людини, індивідуальне життя вимагає як зміна смерті/народження. Не розмежовуються сон і дійсність, майже відсутня опозиція буття/небуття, бо народження часто трактується як повернення мертвого» [7, с. 296]. Саме про таке повернення описується в поезії «Мовчки світяться...», адже вітання непохованих і нерозшуканих є результатом магічно-містичного обряду, що передбачає спілкування з духами. Медове крило як міфічний образ у художній картині світу митця також несе особливе смислове навантаження, адже крила – це «символ лету, а водночас духовного піднесення» [6, с. 315], якими можуть бути наділені як духовні сили, ангели, так і нечиста сила, чорти. У контексті вірша, очевидно, мається на увазі сакральна сила, адже означення крила медовим набуває ритуального значення, оскільки мед – це «продукт роботящих бджіл – Божих пташок» [6, с. 357]. Так само означення місяця лялі можна пояснити опосередковано через декодування символіки льону, що в народнопісенній традиції уособлював дівочу красу та цнотливість, а також «був у давнину символом побрання, бо вживаний в обрядових хороводних піснях» [6, с. 343]. Таким чином, можна трактувати лунарні образи як жіночі символи, що характерне для світової світоглядної традиції, тоді як в праслов'янських віруваннях місяць постає в чоловічій подобі. Отже, художнє міфомислення В. Голобородька сублімується із синкретичною первісною культурою.

Міфологічно-фольклорний образ, за Р. Марківим, «співвідноситься з міфологічно-ритуальною сферою національної чи інонаціональної традиції, володіє певною сукупністю ознак, що є основою для семантично-функціональної переорієнтації в ході трансформації у літературному контексті, яка виражається у появі чи зміщенні етико-естетичних смислових рівнів, розширенні семантичного поля, трансфігурації основних ознак, «евфемізації» та індивідуалізації образу» [9, с. 38]. Так, у поетичних творах В. Голобородька спостерігається переосмислення традиційного світобачення українського народу, уснопоетичної символіки та індивідуально-авторське трактування міфологічних образів, мотивів та сюжетів, розкодування яких вимагає інтелектуальної підготовки читача.

Архаїчне світобачення відображено також у вірші В. Голобородька «Блакитна дівчина», з назви котрого читач може уявити цілком конкретний візуальний образ. Проте вже з першої строфи реципієнт бачить дівочу постать такою, якою вона сама себе сприймає крізь призму відображення від водяної поверхні: *«Десь у глибокому лісі є озерце, / де ти дивився у дзеркальце: / подвоюєш своєю присутністю блакитну квітку, / блакитною бачиши себе від блакитного погляду, / мавкою травневої ночі, / освітленою місячним світлом»* [4, с. 32]. Лунарний образ у поетичному тексті представника Київської школи відіграє важливу роль, адже завдяки місячному сяйву уможливується зорове сприйняття нічної природи, описаної у вірші. Ефемерна постать у результаті споглядання себе та довкілля у плесі озера набуває блакитного забарвлення. В народних уявленнях лісові дівчата мали тонкий прозорий одяг та були безтілесними [3, с. 285]. Саме таку ілюзію створює автор опосередковано через дзеркальне відображення та блакитний погляд. Колір, обраний митцем для відтворення героїні твору, глибоко символічний, оскільки уособлює «благородство, ніжність і вірність, і легкий сум через розуміння конечності прекрасного і неповторного в людському житті та недосяжності вічного, як недосяжна блакить...» [1, с. 425]. І хоч мавки у праслов'янській міфології – це «душі померлих дітей» [3, с. 285], так звані лісові духи, для яких місяць постає їхнім сонцем і визначає їм час для забав та розваг, проте автор переосмислює традиційні етнонаціональні погляди та трактує їх відповідно до індивідуального світобачення: *«Що далі відходиш від лісового озера, / то більше розширюються, з кожним кроком, твої очі. / Що лишилося тепер у твоїй постаті від блакитної дівчини? / Лише блакитний погляд / карих очей, / широко розкритих світові, / що хвиля за хвилею / відбирає воду / твого лісового відображення. / Чому б тобі не було лишитися / на березі лісового озера, / мавкою гойдатися на березовому гіллі!»* [4, с. 325]. Відхід блакитної дівчини від озера в інтерпретації автора загрожує їй зникненням. Очевидно, водоймище було рідною домівкою лісовиці, де вона була захищена та непомітна для інших. Лісові хащі відбирають її силу, символізуючи чужий простір. Тому тут можна говорити про міфологізм художнього мислення В. Голобородька, адже це поняття Р. Марків пояснює як «трансформовану у словесно-мистецькій системі сукупність ідей, образів, мотивів, що походять від міфу і впливають на

ідейно-символічне наповнення літературного твору; як спосіб поетичної організації матеріалу в літературному творі через використання наближеної до сконструйованої міфологічним мисленням чи семантично перетвореної в надрах уснопоетичної творчості (міфологічний фольклоризм) системи образів, яка у творі діє як мистецький засіб вираження певних вихідних, стійких національних духовних констант, поглиблення смислових рівнів твору» [9, с. 35–36]. Таким чином, міфопоетична модель світу В. Голобородька характеризується культурною стереотипізацією та ускладнюється смисловими модифікаціями індивідуально-авторського емпіричного досвіду.

Переосмислення міфологічних мотивів на основі народнопісенного матеріалу в ліриці представника Київської школи зумовило ускладнення метафоризації та вплинуло на формування особливого поетичного стилю митця. Так, метафорами-симфорами рясніє вірш «Гітара дівувала», де фольклорні образи набувають абсолютно нового змісту: *«гітара дівувала / ревнувала до струмка / квіти ходили / у місячному танку // закохані цілий вечір / піаністовими пальцями // грали коло хат / на клавішах лавок»* [4, с. 107]. Загальна картина вечірнього села із хатами, лавками, струмком, квітами та місяцем описана автором відповідно до ірраціонального сприйняття світу та із застосуванням колажної техніки письма, що розгортається «як мовне моделювання, з якого здійснюється поєднання різнорідних сегментів наявного етно-лінгвістичного простору; як об'єднання гетерогенних конотацій, що супроводжують ці сегменти» [11, с. 228]. Образні нашрування на традиційні уснопоетичні символи поглиблюють та трансформують етноментальні онтологічні уявлення, реалізуючи унікальний міфосвіт письменника.

Отже, лунарні образи в ліриці В. Голобородька увиразнюють індивідуально-авторське переосмислення традиційних фольклорно-міфологічних символів. Використовуючи у віршах казково-фантастичні елементи, митець апелює до загальнокультурних артефактів, етноментальних кодів, архаїчного світобачення. Нічне світило в герметичних текстах представника Київської школи поезії зазнає чарівних метаморфоз, постає синестезійним образом, оприявнює ірраціональне сприйняття дійсності, моделює міфопоетичну картину світу В. Голобородька.

Дослідження окремих міфологем у художніх текстах представників Київської школи поезії є доцільними та перспективними, оскільки реалізують розкодування імпліцитних смислів герметичної поезії.

## Література

1. Багнюк А. Символи українства : художньо-інформаційний довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. 512 с.
2. Веселовский А. Неизданная глава из «Исторической поэтики» А.Н. Веселовского / [предисловие и комментарии В.М. Жирмунского]. Русская литература. 1959. №3. С. 89–123.
3. Войтович В. Українська міфологія. Вид. 2-ге, стереотип. Київ : Либідь, 2005. 664 с.
4. Голобородько В. Летюче віконце : вибрані поезії / вступ. ст. І.М. Дзюби. Київ : Укр. письменник, 2005. 463 с.
5. Дударенко Л. Поетична Київська школа: ідейні та естетичні параметри : монографія. Київ : Неопалима купина, 2009. 240 с.
6. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник Київ : Довіра, 2006. 703 с.
7. Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос. Москва, Санкт-Петербург : «Университетская книга», 2000. 684 с.
8. Кузьменко О. Поетика Василя Голобородька. Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. 196 с.
9. Марків Р. Міфологічний фольклоризм в українській літературі початку ХХ століття (на матеріалі творів Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.07. «Фольклористика». Львів, 2008. 222 с.
10. О'Коннелл М., Эйри Р. Знаки и символы : иллюстрированная энциклопедия / пер. И. Крупичевой. Москва : Эксмо, 2009. 256 с.
11. Пастух Т. Київська школа поетів та її оточення (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років) : монографія. Львів, ЛНУ ім. І. Франка, 2010. 698 с.
12. Росовецький С. Фольклорно-літературні зв'язки : Компаративний аспект. Київ, Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2001. 277 с.
13. Топоров В. Миф. Ритуал. Образ. Символ : исследования в области мифопоэтического. Москва : Прогресс – Культура, 1995. 624 с.
14. Тернер В. Символ и ритуал / Состав. и автор предисл. В.А. Бейлис. Москва, «Наука», 1983. 277 с.
15. Фрейденберг О. Миф и литература древности. Москва : Наука, 1998. 800 с.
16. Шутенко Ю. Фольклорна традиція та авторське «Я»: поезія Василя Голобородька : монографія. Київ, «Наукова думка», 2007. 356 с.
17. Юнг К.-Г. Архетип и символ / пер. с нем. В. Библихина. Москва : Ренессанс, 1991. 343 с.

## References

1. Bagnyuk, A. (2010) Simvoli ukrayinstva. [Symbols of Ukrainian]. Ternopil : Navchalna kniga – Bogdan. [in Ukrainian]
2. Veselovskij, A. (1959) Neizdannaya glava iz «Istoricheskoy poetiki» A.N. Veselovskogo. [Unreleased chapter from «Historical Poetics» by A.N. Veselovsky]. Russkaya literatura. 1959. no. 3. pp. 89-123. [in Russian]
3. Vojtovich, V. (2005) Ukrayinska mifologiya. [Ukrainian mythology]. Kiyiv : Libid. [in Ukrainian]
4. Goloborodko, V. (2005) Letyuche vikonce. [Flying window]. Kiyiv : Ukr. pismennik. [in Ukrainian]
5. Dudarenko, L. (2009) Poetichna Kiyivska shkola: idejni ta esteticzni parametri. [Poetic Kyiv School: Ideological and Aesthetic Parameters]. Kiyiv : Neopalima kupina. [in Ukrainian]
6. Zhajvoronok, V. (2006) Znaki ukrayinskoyi etnokulturi. [Signs of Ukrainian ethnoculture]. Kiyiv : Dovira. [in Ukrainian]
7. Kassirer, E. (2000) Izbrannoe: Individ i kosmos. [Selected: The individual and the cosmos]. Moskva, Sankt-Peterburg : «Universitetskaya kniga». [in Russian]
8. Kuzmenko, O. (2005) Poetika Vasilya Goloborodka. Doneck : Shidnij vidavnichij dim. [in Ukrainian]
9. Markiv, R. (2008) Mifologichnij folklorizm v ukrayinskij literaturi pochatku HH stolittya (na materialy tvoriv Olgi Kobilyanskoyi, Mihajla Kocyubinskogo, Lesi Ukrajinki). [Mythological folklore in early twentieth-century Ukrainian literature (based on the works by Olga Kobylyanska, Mykhailo Kotsyubynsky, Lesya Ukrainka)]. [PhD Dissertation]. Lviv. [in Ukrainian]
10. O'Konnell, M., Ejri, R. (2009) Znaki i simvoly : illyustrirovannaya enciklopediya. [Signs and Symbols]. Moskva : Eksmo. [in Russian]
11. Pastuh, T. (2010) Kiyivska shkola poetiv ta yiyi otochennya (moderni stilovi techiyi ukrayinskoyi poeziyi 1960-90-h rokiv). [Kyiv School of Poets and its Surroundings (Modern Style Streams of Ukrainian Poetry of the 1960s-90s)]. Lviv, LNU im. I. Franka. [in Ukrainian]
12. Rosoveckij, S. (2001) Folklorno-literaturni zv'yazki : Komparativnij aspekt. [Folklore-Literary Links: A Comparative Aspect]. Kiyiv, Vid.-poligraf. centr «Kiyivskij universitet». [in Ukrainian]
13. Toporov, V. (1995) Mif. Ritual. Obraz. Simvol : issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo. [Myth. Ritual. Image. Symbol]. Moskva : Progress – Kultura. [in Russian]
14. Terner, V. (1983) Simvol i ritual. [Symbol and ritual]. Moskva : Nauka». [in Russian]



15. Frejdenberg, O.(1998) Mif i literatura drevnosti. [The myth and literature of antiquity]. Moskva : Nauka. [in Russian]
16. Shutenko, Yu. (2007) Folklorna tradiciya ta avtorske «Ya»: poeziya Vasilya Goloborodka. [Folk tradition and author's self: poetry by Vasyl Holoborodko]. Kiyiv : «Naukova dumka». [in Ukrainian]
17. Yung, K.-G. (1991) Arhetip i simvol. [Archetype and symbol]. Moskva : Rennans. [in Russian]

**Цепкало Тетяна Олександрівна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури, Херсонський державний університет (вул. Університетська, 27, Херсон, Україна); e-mail: tanuysya@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-2690-3390>

**Цепкало Татьяна Александровна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры украинской литературы, Херсонский государственный университет (ул. Университетская, 27, Херсон, Украина); e-mail: tanuysya@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-2690-3390>

**Tsepkało Tetiana Oleksandrivna**, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian Literature, Kherson State University (27, Universitetska str., Kherson, Ukraine); e-mail: tanuysya@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-2690-3390>

## Типології оповіді англо-американської нарративної школи

*А. О. Чижевська*

*аспірант, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка;  
e-mail: solgan@ukr.net*

---

У статті розглядається історія становлення та розвитку типологій оповіді англійських та американських дослідників ХХ століття, які залишаються актуальними і в сучасній наратології.

Під «нарративними типологіями ХХ століття» науковці розуміють типологічні класифікації романного повісткування, які уможливають розгляд і класифікацію інваріантних компонентів оповіді, нарративних структур і способів їх вираження. Їхні принципи були закладені представниками англо-американської наукової школи (розроблені Г. Джеймсом, П. Лаббоком, уточнені Н. Фрідманом, У. Бутом) та отримали в науці назву «індуктивної типології техніки оповіді». Динамічний розвиток нарративних теорій привів до послідувочої деталізації внутрішньо текстової комунікації і виділенню в ній двох перспектив, заявлених ще античною філософією: дієгезиса (дискурсивного аспекту повісткування) і мімезиса (його візуального аспекту, показу). Так, американський науковець Норман Фрідман продовжив традицію П. Лаббока у розгляді форм романної оповіді, сконцентрувавши увагу на понятті «точки зору», запропонував ретельно розроблену систему її різновидів. Під іншим кутом зору проблему нарративних форм і наратора розглядав американський філолог У. Бут, стверджуючи, що будь-яка оповідь – це одна з форм риторики, за допомогою якої автор захищає свої інтереси, таємні або явні, зумовлюючи реакцію читача на свій твір.

Досліджуючи на прикладах відомих романів категорії присутності / відсутності розповідача в історії, яка розповідається і його зовнішньої / внутрішньої позиції щодо неї, представники англо-американської наукової школи розробили детальну типологію романних оповідних форм в аспекті «точки зору» та «голосу» оповідача, що стало їхнім головним здобутком в наратології. Зазначена типологія плідно використовується в сучасних наукових студіях нарративу та його форм, поширившись від лінгвістики та літературознавства до психолінгвістики, прагматики, соціолінгвістики, когнітивістики, гендерних досліджень та ін.

**Ключові слова:** наратологія, нарративний модус, типологія оповіді, нарративні форми, точка зору, голос оповідача, категорії присутності / відсутності

### **Чижевская А. А. Типологии повествования англо-американской нарративной школы**

В статье рассматривается история становления и развития типологий повествования английских и американских исследователей ХХ века, которые остаются актуальными и в современной нарратологии.

Под «нарративными типологиями ХХ века» ученые понимают типологические классификации романного повествования, которые делают возможным рассмотрение и классификацию его инвариантных компонентов, нарративных структур и способов их выражения. Их принципы были заложены представителями англо-американской научной школы (разработаны Г. Джеймсом, П. Лаббоком, уточнены Н. Фридманом, У. Бутом) и получили в науке название «индуктивной типологии повествования». Динамическое развитие нарративных теорий привело к последующей детализации внутренней текстовой коммуникации и выделению в ней двух перспектив, заявленных еще античной философией: диэге́зиса (дискурсивного аспекта повествования) и мимезиса (его визуального аспекта, показа). Так, американский ученый Норман Фридман продолжил традицию П. Лаббока в рассмотрении форм романного повествования, сконцентрировав внимание на понятии «точки зрения», предложил тщательным образом разработанную систему ее разновидностей. Под другим углом зрения проблему нарративных форм и наратора рассматривал американский филолог У. Бут, утверждая, что любое повествование – это одна из форм риторики, с помощью которой автор защищает свои интересы, тайные или явные, предопределяя реакцию читателя на свое произведение.

Исследуя на примерах известных романов категории присутствия / отсутствия рассказчика в истории, которая рассказывается и его внешней / внутренней позиции относительно нее, представители англо-американской научной школы разработать детальную типологию романных повествовательных форм в аспекте «точки зрения» и «голоса» рассказчика, что стало их главным достижением в нарратологии. Данная типология плодотворно используется в современных научных студиях нарратива и его форм, распространившись от лингвистики и литературоведения до психолінгвістики, прагматики, соціолінгвістики, когнітивістики, гендерних досліджень та ін.

**Ключевые слова:** нарратология, нарративный модус, типология повествования, нарративные формы, точка зрения, голос рассказчика, категории присутствия / отсутствия

### **Chyzhevska A. Narrative typologies of the English-American Narrative School**

The article deals with the becoming and development history of the English and American researchers narrative typologies of XX centuries, that remain actual in modern narratology. Under "narrative typologies of XX century" scientists understand typology classifications of novels narration, that do possible consideration and classification of its invariant components, narrative structures and their expressions methods. Their principles were formed by the representatives of English-American scientific school (were worked out by H. James and P. Lubbock, and specified by N. Friedman, W. Booth) and got the name "The inductive typology of narration" in science. Dynamic development of narrative theories resulted in the subsequent of internal text communication and selection in her two prospects, that were declared yet by ancient philosophy: diégesis (discursive aspect of narration) and mimesis (his visual aspect, show). So, American scientific Norman Friedman continued P. Lubbocks tradition in consideration of novel narrations forms, gave attention on a "Points of view" concept, offered the carefully worked out system of its varieties. Under other visual angle the problem of Narrative forms and Narrator was examined by the American philologist W. Booth, asserting that any

the narrations - it one of rhetoric forms, by means of that an author protects the "interests secret or obvious, predetermining the reaction of reader on the work".

Investigating on the examples of well-known novels the category of presence / absence of teller in history, that is told and his external / internal position in relation to it, representatives of English-American scientific school formulated the detailed typology of novel narrative forms in the aspect of "point of view" and tellers "voice", that became their main achievement in narratology. This typology is fruitfully used in the modern scientific studios of narrative and its forms, spreading from linguistics and literary criticism to psycholinguistics, pragmatic, sociolinguistics, gender researches.

**Keywords:** narratology, narrative mode, typology of narration, narrative form, point of view, voice of teller, category of presence / absence

**Постановка проблеми.** Наратологічні дослідження літературних творів, які тривають уже понад століття, залишаються у полі зору сучасних науковців. Причини подібної зацікавленості бачаться нам, перш за все, в тому, що наратологічні принципи аналізу художніх текстів виявилися продуктивними, вони дозволяють, крім усього іншого, виявляти в предметі відповідних аналітичних практик смисли, що були недоступними для традиційних підходів. Також актуальним є дослідження певних наративів за допомогою моделей, класифікацій та типологій, розроблених науковцями минулого століття, які доводять свою продуктивність у сучасній філологічних розвідках. Саме такою ми вважаємо типологію наративних форм, сформовану англо-американською наративною школою ХХ століття, розгляд і застосування якої залишається актуальним і сьогодні.

Задля глибшого розуміння та ефективнішого використання зазначеної типології у літературознавчих дослідженнях ми пропонуємо детальніше ознайомитися з історією її становлення та розвитку в англістиці ХХ століття, що і є **темою** нашої статті.

Під «наративними типологіями ХХ століття» науковці (Я. Лінтвельт, Дж. Принс, Ц. Тодоров, В. Фогель, С. Четмен, Дж. Андерс, В. Шмід, В. Штанцель, Л. Мацевко-Бекерська, М. Ткачук, О. Ткачук, І. Папуша) розуміють типологічні класифікації романного повіствання, які уможливають розгляд і класифікацію інваріантних компонентів оповіді, наративних структур і способів їх вираження, аналіз модусу їх репрезентації.

Принципи наративної типології ХХ століття були закладені представниками англо-американської наукової школи (розроблені Г. Джеймсом, П. Лаббоком, уточнені Н. Фрідманом, У. Бутом) та отримали в науці назву «індуктивної типології техніки оповіді» [1, с. 166], оскільки її логіка ґрунтується на переході від часткового (інтерпретація конкретних художніх творів) до загального (науково-теоретичні висновки). Динамічний розвиток наративних теорій привів до послідуоючої деталізації внутрішньої текстової комунікації і виділенню в ній двох перспектив, заявлених ще античною філософією (Арістотель, Платон): дієгезиса (дискурсивного аспекту повіствання) і мімезиса (його візуального аспекту, показу).

Типологія наративних форм, як і її окремі категорії, отримали подальше теоретичне потрактування та практичну інтерпретацію в дослідженнях філологів ХХ-ХХІ століть. Так, американський науковець Норман Фрідман продовжив традицію П. Лаббока у розгляді форм романної оповіді, сконцентрувавши увагу на понятті «точки зору», запропонував ретельно розроблену систему її різновидів. Услід своєму попереднику, він скомбінував категорії модусу і голосу повіствання, пропонуючи розрізняти «суб'єктивну розповідь» (subjective telling), здійснювану «видимим» наратором, і «об'єктивний показ» (objective showing), за яким стоїть «знеособлений» оповідач, що викладає події від третьої особи. Конкретизуючи типологію П. Лаббока, Н. Фрідман виокремив у своїй класифікації, наведеній у роботі «Point of view in fiction» (Точка зору в прозі) (1955-1975 pp.) вісім наративних форм.

1. «Редакторське всезнання» (editorial omniscience) – форма, якій характерна оглядовість, безапеляційність і авторське «вторгнення» у розповідь шляхом «загальних міркувань про життя, вдачі і звичаї, які можуть прямо або побічно пов'язуватися з історією, яка розповідається» [5, с. 121]. Приклади цієї форми повіствання Н. Фрідман убагає в романах «Том Джонс» Г. Філдінга, «Війна і мир» Л. Толстого.

2. «Нейтральне всезнання» (neutral omniscience) – форма, спрямована на «об'єктивацію» оповіді, яка відрізняється від редакторського всезнання, насамперед, відсутністю прямого втручання автора: «автор говорить в безособовій манері, оповідаючи від третьої особи» [4, с. 145], як, наприклад, у романах «Контрапункт» О. Хакслі, «Тесс з роду д'Обервіллей» Т. Харді.

3. «Я – свідок» (I as witness) – форма, в якій автор відмовляється від своєї позиції всезнання і передає свій голос персонажу історії, котрий говорить з читачем від першої особи, є «більш-менш залученим у дію, більш-менш добре знає головних героїв» [4, с. 150]. Тобто, «я – свідок» може розповідати тільки те, що він знає у результаті безпосереднього спостереження над подіями, що відбуваються. На думку Н. Фрідмана, таким обмеженим знанням володіють Марлоу в романі «Лорд Джим» Дж. Конрада і Нік в «Великому Гетсбі» Ф. Фіцджеральда.

4. «Я – головний герой» (I as protagonist), коли герой-протагоніст, на протигагу периферійному положенню «я – свідка», займає центральне місце в дії роману, в результаті чого його «точка зору» стає для читача фіксованим центром орієнтації, як у

романах «Великі сподівання» Ч. Діккенса та «Чужий» А. Камю.

5. «Множинне часткове всезнання» (multiple selective omniscience) – форма, яка характеризується усуненням «явного» наратора і сприйняттям романного світу через обмежене, «часткове» знання кількох персонажів. Тобто, читач має справу зі змінним центром орієнтації, який переходить від одного персонажа до іншого. Цю форму Н. Фрідман демонструє на прикладі роману В. Вулф «До маяка».

6. «Часткове всезнання» (selective omniscience) – форма, в якій також відсутній «видимий» наратор, а зображувана дійсність сприймається через обмежене, «часткове» знання одного персонажа: «Тут читач замість того, щоб сприймати історію через свідомість кількох персонажів, обмежується свідомістю єдиного персонажа». Таку розповідь з фіксованим центром орієнтації, науковець убаचाє, наприклад, в романі Дж. Джойса «Портрет художника замолоду» [4, с. 154].

7. «Драматичний модус» (dramatic mode) – форма, якій притаманна «драматизація» душевного стану персонажів, де переважає техніка внутрішнього монологу, «потоків свідомості». «Інформація, якою володіє читач в драматичному модусі, обмежена, переважно, діями та словами персонажів, автор може додати деякі уточнення [...] на зразок сценічних ремарок, однак він ніколи прямо не вказує на особливості їх сприйняття [...], їхні думки або почуття» [4, с. 155]. Ця форма розповіді, на думку Н. Фрідмана, найяскравіше виражена в романі Г. Джеймса «Незручний вік».

8. «Камера» (the camera) – форма, яка полягає в абсолютному усуненні автора: «Метою тут є передача певної реальності без якого-небудь відчутного вибору або організації матеріалу, тобто таким чином, як вона розгортається перед реєструючим її медіумом». В якості прикладу наводиться початок роману К. Ішервуда «Прощання з Берліном», де оповідач так і заявляє: «Я – камера, з відкритим об'єктивом, реєструюча абсолютно все, абсолютно пасивно, без роздумів. Чоловіка, який голиться, стоячи обличчям до вікна, жінка в кімоно, яка миє волосся. Коли-небудь все повинно бути виявлено, ретельно відтворено, зафіксовано» [5, с. 130]. Однак у свої подальші класифікації (1967, 1975 рр.) дослідник не включав зазначену форму розповіді, оскільки дійшов висновку, що прийом «камери» суперечить самій суті розповідного мистецтва, яке являє собою «процес абстрагування, вибору, відкидання непотрібного та упорядкування матеріалу» [5, с. 131].

Під іншим кутом зору проблему наративних форм і наратора розглядає американський філолог У. Бут у роботі «Риторика прози» (The Rhetoric of Fiction), стверджуючи, що будь-яка оповідь (narrative) – це одна з форм риторики, за

допомогою якої автор захищає «свої інтереси (commitments), таємні або явні, зумовлюючи реакцію читача на свій твір» [3, с. 71]. Науковець починає власне дослідження з модусу античної філософії «Telling and Showing», представляє авторитарний показ у творах Гомера та «Декамероні» Дж. Бокаччо, аналізує авторську множинність голосів. Відправною точкою теорії У. Бута є твердження, що розповідь не може показувати, а показ – це лише спосіб повіствування, а отже, протиставлення між ними неправильне. Тому концепція показу використовується послідовниками Г. Джеймса [6] занадто розпливчасто та імпресіоністично, тоді як слід акцентувати увагу на різниці між ситуацією, яка є драматичною, і драматичним викладом ситуації. За словами науковця, є два способи драматичної репрезентації сцени:

– показувати персонажів, драматично пов'язаних один з одним, коли їхні мотиви пересікаються, від чого залежить результат дії;

– створювати враження, що історія відбувається сама по собі, «герої, що існують у драматичних стосунках щодо глядача, не опосередковуються оповідачем і розшифровуються лише через наскрізне узгодження слова зі словом і слова з ділом» [2, с. 185-186.].

У II-V розділах цієї частини науковець, на прикладах сучасної йому прози, репрезентує чотири головні правила успішного роману, а саме «справжній роман має бути реалістичним» (True Novels Must Be Realistic); «Усі автори мають бути об'єктивними» (All Authors Should Be Objective), «Справжні митці пишуть лише для себе» (True Artists Write Only for Themselves); «емоції, віра і читацька об'єктивність» (Emotions, Beliefs, and the Reader's Objectivity). Дотриматись цих правил автору дозволяє правильно обрати форму нарації. Проаналізувавши головні складові романної оповіді, У. Бут укладає власну типологію наративних форм, до якої входять наступні компоненти:

1) Особа (найбільш змінна категорія, задля визначення якої мало зазначити, що розповідь ведеться від першої чи третьої особи, а слід встановити конкретні якості розповідачів, що впливають на конкретні наслідки їхньої розповіді. Вибір першої особи у якості розповідача, на думку науковця, іноді надмірно обмежує автора, оскільки «Я» у багатьох випадках має недостатній доступ до необхідної інформації. Тому автори, особливо у великих романах, часті змінюють перспективу, з якої ведеться розповідь, називаючи наратора, який розповідає свою власну історію, у третій особі та додаючи його власні коментарі у першій особі (наприклад «Історія Генрі Есмонда» та «Ярмарок марнотратства» В. Теккерея, «Мандри Гулівера» Дж. Свіфта, «Бочка Амонтильядо» Е. По, «Том Джонс Г.Філдінга», «Посли» Г. Джеймса та ін.). Можливість такої заміни У. Бут виправдовує тим, що функціональні особливості наративу застосовуються як до першої, так і до третьої особи) [3, с. 150].

2) Драматизований та недраматизований наратори – найважливіший фактор відмінності в розповідному ефекті роману, який полягає у тому, чи драматизовано розповідача у його розповіді, чи поділяє автор його переконання і характеристики. Виходячи з цього, У. Бут розрізняє між «імпліцитним автором» (the implied author) («друге я» автора або «чудова версія себе, «другого себе»», наприклад у романах «Вбивці» Е. Хемінгуей, «Пані Боварі» Г. Флобера, «Тристрам Шенді» Л. Стерна), «недраматизованим наратором» (undramatized narrator) (оповідач, який не має ніяких особистих характеристик, наприклад, у казках) та «драматизованим наратором» (dramatized narrator) (автор драматизує свого розповідача, представляючи його настільки ж яскраво, як і те, про що він розповідає). Науковець наголошує, що оповідач кардинально відрізняється від імпліцитного автора, який його створює, наприклад, у романах «Тристрам Шенді» Л. Стерна, «У пошуках втраченого часу» М. Пруста, «Серце темряви» Дж. Конрада та ін.). Найефективнішими нараторами в сучасній йому прозі У. Бут вважає розповідачів від третьої особи, називаючи їх «центрами свідомості», через які автори фільтрують свої наративи, які додають розповіді власної інтенсивності, будучи або «високо полірованими дзеркалами, що відображають складний психічний досвід, або досить каламутними, прив'язаними до почуттів «очима-камерою» [3, с. 151-153].

3) Спостерігачі та оповідачі-агенти. Серед драматизованих оповідачів У. Бут виокремлює просто спостерігачів (наприклад «я» в творах Г. Філдінга «Том Джонс», Дж. Мередіта «Егоїст» чи Дж. Чосера «Троїл і Крессіда») та оповідачів-агенти, які мають певний вплив на перебіг подій у романі (від незначного залучення Ніка у «Великому Гетсбі», через велику віддачу і сприйняття Марлоу в «Серці Темряви», до центральної ролі Тристрама Шенді, Молла Фландрії, Гекльберрі Фінна) [3, с. 153].

4) Сцена та резюме. Акцентуючи відмінність між показом і розповіддю, У. Бут стверджує, що розповідачі та спостерігачі, будь то перша або третя особа, можуть презентувати власну розповідь як сцену (наприклад, романи «Вбивці», «Незручний вік», твори Айві Комптон-Бернетт і Генрі Гріна) чи як резюме (те, що П. Лаббок назвав «картиною» [7, с. 64]) (наприклад, казки Аддісона в *The Spectator* (британський щотижневик)), або, найчастіше, як їх поєднання. Наразі сценічність, на думку науковця, не є визначальним фактором «художнього ефекту» твору, контраст між сценою і резюме свідчить про різну точку зору та різний тип оповідача [3, с. 154].

5) Коментар. Наратори, які одночасно і розповідають, і зображають, за словами У. Бута, різняться залежно від кількості та виду коментарів, які вони можуть додати у прямому

зв'язку з подіями у сцені. Науковець розрізняє такі види коментарів, як-от: а) просто декоративні, б) такі, що слугують риторичній меті та не є частиною драматичної структури і в) ті, що є невід'ємною складовою драматичної структури, як у «Тристрамі Шенді» [3, с. 154].

6) Самосвідомі наратори. Різниця між спостерігачами і оповідачами полягає, на думку дослідника, в тому, наскільки вони усвідомлюють себе як наратори («Том Джонс» Г. Філдінга, «Тристрам Шенді» Л. Стерна, «Барчестерські вежі» Е. Троллопа, «Доктор Фаустус» Т. Манна), чи обговорюють особливості свого письменства (Гекльберрі Фінн), чи начеб то не підозрюють, що вони пишуть, думають, говорять або «відображають» історію («Чужий» А. Камю, «Перукар» Р. Ларднера, «Жертва» С. Беллоу) [3, с. 155].

7) Варіації дистанції. Наративні форми, за спостереженням У. Бута, помітно відрізняються залежно від ступеня і виду дистанції, що відокремлює їх від автора, читача та інших персонажів розповіді: від ідентифікації до повної опозиції; на будь-якій вісі цінностей: моральній, інтелектуальній, естетичній; на відстані у часі та просторі. Оповідач може бути віддаленим від імпліцитного автора морально (Джейсон – Фолкнер, перукар – Ларднер, оповідач – Філдінг в «Джонатан Вайлді»), інтелектуально (Твен і Гек Фінн, Стерн і Тристрам Шенді, Річардсон і Клариса), фізично або у часі. Однак більшість авторів віддалені від найкомпетентнішого оповідача тим, що лише вони знають, як закінчиться твір. Оповідач, як і імпліцитний автор, також може бути віддаленим від персонажів своєї розповіді морально, інтелектуально і часово (зрілий оповідач і його молодше «Я» у «Великих Очікуваннях» Ч. Діккенса); морально і інтелектуально (Фаулер оповідач і Пайл американець у «Тихому американці» Г. Гріна); морально і емоційно («Намисто» Г. Мопассана і «Монахи в Ланцеоні» О. Хакслі). Оповідач, як і імпліцитний автор, може бути віддаленим від читача, наприклад, фізично і емоційно («Метаморфози» Кафки); морально і емоційно (Пінкі в «Брайтонський льодяник» Г. Гріна, скупий у «Гадючнику» Ф. Моріака). Усвідомлення цих видів дистанцій стає підґрунтям запропонованої науковцем термінологічної дефініції «надійного» та «ненадійного» наратора, які активно використовуються в сучасних дослідженнях: «Я назвав оповідача надійним, коли він говорить або діє відповідно до норми своєї роботи (тобто, норми імпліцитного автора), ненадійним, коли він цього не робить [3, с. 158].

У третій частині книги У. Бут розглядає «імперсональну нарацію» (impersonal narration) як тип безособової оповіді, поділяючи її на прийоми «авторської тиші» (Authorial Silence), «виходу автора» (Exit Author), «таємного спілкування» між автором і читачем («Secret Communion» between Author and Reader), які, на думку науковця, призводять до плутанини у визначенні оповідної

дистанції, аж до головоломки, до проблеми з розумінням авторської іронії.

Отже, можна зробити висновок, що теоретичні засади англійської нарративної школи ХХ століття стали підґрунтям розвитку сучасної наратології. Головним здобутком науковців ми вважаємо те, що, досліджуючи на прикладах відомих романів категорії присутності / відсутності розповідача в історії, яка розповідається і його зовнішньої / внутрішньої позиції щодо неї, вони розробили

детальну типологію романних оповідних форм в аспекті «точки зору» та «голосу» оповідача. Зазначена типологія плідно використовується в сучасних наукових студіях наративу та його форм, поширившись від лінгвістики та літературознавства до психолінгвістики, прагматики, соціолінгвістики, когнітивістики, гендерних досліджень тощо. Перспективи подальшого дослідження розглянутих типологій вбачаються в їхньому застосуванні в царині когнітивного літературознавства, когнітивної психології та комунікативної філософії.

### Література

1. Ильин И. П. Постмодернизм : словарь терминов / И. П. Ильин. М. : ИНИОН РАН - INTRADA, 2001. 384 с.
2. Booth W. C. «Distance and Point-of-View: An Essay in Classification». *Essays in Criticism*, Volume XI, Issue 1, January 1961. 236 p.
3. Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1961. 455 p.
4. Friedman N. *Form and meaning in fiction*. Athens: The University of Georgia Press, 1975. 420 p.
5. Friedman N. *Point of view in fiction // The theory of the novel*. Ed. by Stevick Ph. N. Y., 1967. P. 108-139.
6. James H. *The Art of Novel // Published in Longman's Magazine 4 (September 1884)*, and reprinted in *Partial Portraits (1888)*. 350 p.
7. Lubbock P. *The craft of fiction*. L.: Filiquarian Publishing, 1957. 232 p.

### References

1. Il'in, I.P. (2001) Il'in Ilya. Postmodernizm: slovar' terminov [Ilyin I.P. Postmodernism: a dictionary of terms]. Moskau : INION RAN - INTRADA. [in Russian]
2. Booth W.C. (1961) Wayne C. Booth. «Distance and Point-of-View: An Essay in Classification». *Essays in Criticism*. Chicago and London : The University of Chicago Press. [in English]
3. Booth W. C. (1961) Wayne C. Booth. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London : The University of Chicago Press. [in English].
4. Friedman N. (1975). Norman Friedman. *Form and meaning in fiction*. Athens : The University of Georgia Press. [in English].
5. Friedman N. (1967). Norman Friedman. *Point of view in fiction // The theory of the novel*. Ed. by Stevick Ph. N. Y., pp. 108-139. [in English].
6. James H. (1884). Henry James. *The Art of Novel // Published in Longman's Magazine 4 (September 1884)*, and reprinted in *Partial Portraits (1888)*. [in English].
7. Lubbock P. (1957). Percy Lubbock. *The craft of fiction*. London: Filiquarian Publishing. [in English].

**Чижевська Анна Олександрівна**, аспірант, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка (вул. Остроградського, 2, Полтава, Україна); e-mail: solgan@ukr.net

**Чижевская Анна Александровна**, аспирант, Полтавский национальный педагогический университет имени В. Г. Короленко (ул. Остроградского, 2, Полтава, Украина); e-mail: solgan@ukr.net

**Chyzhevska Anna**, PhD student, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University (Ostrogradskogo str., 2, Poltava, Ukraine); e-mail: solgan@ukr.net

## Аналіз художнього тексту і цілісність художнього твору

УДК 821.511.111

DOI: 10.26565/2227-1864-2019-83-09

### Особенности репрезентации островного текста в повести Туве Янсон «Летняя книга»

*Е. Ю. Перинец*

*кандидат філологічних наук, старший викладач  
кафедри мовної підготовки І міжнародного факультету,  
ДЗ «Дніпропетровська медична академія МОЗ України;  
e-mail: katrinperinets@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-3221-3070>*

В статье исследуется специфика репрезентации островного текста в повести Туве Янссон «Летняя книга». Опираясь на работы по изучению и описанию локальных текстов, островной текст рассматривается как сверхтекстовое целое, знаковая манифестация острова, отраженная в произведении финской писательницы. В качестве конституционных признаков островного текста повести выделены мифологема рая, мотивы жизни/смерти, рождения/увядания, взросления/старения и специфическая «островная ментальность» героев.

Выявлено, что соотнесение образа рая с образом острова актуализирует центральную для произведения мифологема рая, центрирующую и соединяющую воедино мотивы островного текста повести. Освоение этого сакрального райского пространства приводит к упорядочению жизни островитян и к их гармоничному сосуществованию. С другой стороны, традиционная для островной литературы мифологема рая может интерпретироваться по-другому – настоящим раем становятся детские годы, проведенные на острове-доме.

Магистральными мотивами островного текста «Летней книги» представляются мотивы рождения/увядания, взросления/старения, буквально воплощенные в образах девочки и бабушки; природы летом и природы осенью. Важную сюжетообразующую функцию выполняет актуализация мотива жизни/смерти, когда семья тяжело переживает утрату мамы Софии, а сама девочка учится принимать законы бытия. Таким образом, реализуется мифологический хронотоп, отличающийся цикличностью и воспроизводимостью.

Показано, что «островную ментальность» героев определяет оппозиция свой/чужой. Островитяне подчиняются своим законам и отторгают «других», не принимающих их амбивалентное мироощущение. Естественной границей на пути к острову выступает топас моря, связанный как с космогоническими, так и с эсхатологическими мотивами.

**Ключевые слова:** локальный текст, островной текст, мифологема, мотив, ментальность, топас

#### **Перинец К.Ю. Особливості репрезентації острівного тексту в повісті Туве Янссон «Літня книжка»**

У статті досліджується специфіка репрезентації острівного тексту в повісті Туве Янссон «Літня книжка». Спираючись на роботи з вивчення локальних текстів, острівний текст розглядається як надтекстова єдність, знакова манифестація острова, оприявлена у творчості фінської письменниці. В якості конституційних ознак острівного тексту повісті виявлені мифологема раю, мотиви життя/смерть, народження/зів'янення, дорослішання/старіння та специфічна «острівна ментальність» героїв.

Виявлено, що співвіднесення образу раю з образом острова актуалізує центральну для твору мифологема раю, що об'єднує в єдине ціле мотиви острівного тексту повісті. Освоєння цього сакрального райського простору приводить до впорядкування життя остров'ян і до їх гармонійного співіснування. З іншого боку, традиційна для острівної літератури мифологема раю може бути інтерпретована по-іншому – справжнім раєм стають дитячі роки, проведені на острові-будинку.

Магістральними мотивами острівного тексту «Літньої книжки» є мотиви народження/зів'янення, дорослішання/старіння, буквально втілені в образах дівчинки та бабусі; природи влітку та природи восени. Важливу функцію виконує актуалізація мотиву життя/смерть, коли сім'я важко переживає втрату мами Софії, а сама дівчинка вчиться приймати закони буття. Таким чином, реалізується мифологічний хронотоп, що відрізняється циклічністю та постійним повторенням.

Показано, що «острівну ментальність» героїв визначає опозиція свій/чужий. Остров'яни підкоряються своїм законам та не приймають «інших», які не розуміють їх амбивалентне світлоощущення (відкритість та закритість одночасно). Природною межею на шляху до острова виступає топас моря, пов'язаний як з космогонічними, так і з есхатологічними мотивами.

**Ключові слова:** локальний текст, острівний текст, мифологема, мотив, ментальність, топас

#### **Perynets K.Yu. Features of representation of Island Text in Tove Jansson's story «The Summer Book»**

Features of representation of Island Text in Tove Jansson's story «The Summer Book» studied in this article. Based on the work on the study and description of Local Texts, the phenomenon of Island Text is considered as supertext whole, the symbolic manifestation of the island, reflected in the work of the Finnish writer. The mythologeme of paradise, the motives of life/death, birth/wilting, growing up/aging and the specific «island mentality» of the heroes are highlighted as constitutional features of Island Text of the story.

It was found out that correlation of the image of paradise with the image of the island actualizes the mythologeme of paradise, which is central for the work and unites the motives of Island Text of the story. Exploration of this sacred paradise space leads to the regularization of the life of the islanders and their harmonious coexistence. On the other hand, the mythologeme of paradise, which is traditional for island literature, can be interpreted in a different way – childhood spent on the island-home become real paradise.

The motives of life/death, birth/wilting, growing up/aging are the main motives of Island Text of «The Summer Book», they are literally embodied in the images of a girl and a grandmother; nature in summer and nature in autumn. Thus, the mythological chronotope is realized, characterized by cyclicality and reproducibility.

It is shown that the «island mentality» of the heroes is determined by the concept of ours/stranger. The islanders obey their laws and reject the «others» who do not accept their ambivalent attitude. The topos of the sea is the natural border on the way to the island, associated with cosmogonic (water is a life) and with eschatological (water can bring a death) motives.

**Keywords:** Local Text, Island Text, mythologeme, motive, mentality, topos

**Постановка проблемы.** Уже не первое десятилетие в литературоведческой науке ведется активная работа по исследованию определенных пространственных структур – локальных текстов. Импульсом к изучению феномена послужила известная работа В. Топорова, в которой вычленяются «субстратные» элементы, лёгшие в основу петербургского текста. Эта концепция оказалась удивительно продуктивной моделью, что привело к появлению целого массива исследований локальных текстов в украинской (С. Андрусив, Л. Оляндер, В. Левицкий, О. Харлан и др.) и российской (Н. Меднис, В. Абашев, М. Селеменова, А. Люсий, Е. Андрюкова, Н. Малыгина, Д. Бураго, Е. Перинец и др.) литературе.

Стратегии выделения и описания локальных текстов в работах учёных осуществляются различными подходами, но их объединяет магистральная идея о том, что локальный текст представляет собой корпус «текстов о месте», где само «место» наполняется дополнительными характеристиками. Локальный текст может формироваться как вокруг городов (петербургский, московский, киевский, львовский и др.), так и вокруг регионов или внегородского пространства (волинский, крымский, слобожанский, провинциальный и др.). Локальные тексты, образуя многослойные сверткоструктуры, одновременно могут выступать как текст культуры (город, местность как текст) и текст литературы.

Подобная художественная трактовка применима к ещё одной пространственной модели – острову. Остров, прочитанный как текст, и выступающий текстом литературы, образует свой особый текстовый «пласт» – островной текст. Выявление подобного художественного феномена в прозе финской писательницы Туве Янссон окажется продуктивным как для исследования нового сверткострукста, так и для ее творчества в целом.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Особый статус острова и его жителей, отображаемый в островных сюжетах, рассматривается в работе Т. Цивьян [6]; не менее значимой является диссертация Л. Горницкой [1], где подробно исследуется мифологема острова в русской литературе. Вопрос о выделении островного текста и особенностей его символики поднимается в статье Л. Морской [3]. Как видим, спорадические попытки описать и исследовать

островной текст нуждаются в более глубоком анализе.

**Выделение нерешенных ранее частей общей проблемы.** В творчестве финской писательницы Туве Янссон проблема островного текста не освещалась, по крайней мере подобных работ на русском языке найти не удалось. Повесть «Летняя книга» (1972) вообще осталась вне фокуса литературоведческого анализа, что свидетельствует о новизне и перспективности работы в этом направлении.

**Целью данной публикации** является выявление особенностей репрезентации островного текста в повести Туве Янссон «Летняя книга».

**Изложение основного материала.** В Финляндии насчитывается 789 островов, соединенных с материковой частью дорогами или сообщающихся посредством транспорта. Таким образом, остров, с одной стороны, является частью «большой земли», а, с другой, сохраняет своё географическое и символическое значение – оторванности, изолированности от остальной сухопутной территории. Подобная двойственность запечатлена в повести Туве Янссон «Летняя книга», где остров становится «обитаемым» в летние месяцы, являясь аналогом дачи, а в остальное время – «закрытым», непригодным для жизни местом.

Можно предположить, что повесть имеет автобиографические черты, так как сама писательница проводила свое детство на небольшом островке, а затем и жила на купленном ею острове. Но тем не менее художественный двойник реального острова показан достаточно условным местом, на котором располагается дом-дача такой же «условной» семьи. Автор не называет их имён, ограничиваясь общей номинацией «бабушка», «отец», «мама», «подруга», «сосед». Конкретное имя есть лишь у центрального персонажа произведения – девочки Софии, образ которой совмещает как типичные, так и реальные (автобиографические) черты. Поэтому, в первую очередь, для становления её характера и естественного взросления важен тоpos острова, образ которого обладает своим набором символических знаков. Здесь она учится плавать (глава «Утреннее купание»), выращивать цветы (главы «Сад», «Большая пластиковая кишка»), общаться с новыми друзьями и соседями (главы «Вероника», «Сосед», «Визит»). Главной функцией островного пространства становится возможность научить ребенка чувствовать окружающий мир, а также жить в гармонии с природой и принимать ее законы.

Автор не показывает «материковой» жизни этой семьи, в фокусе писательницы оказывается их



летнее пребывание на даче-острове. В каждое новое посещение София становится старше и мудрее, что согласуется со скандинавскими фольклорными традициями, в которых посещение острова уподобляется инициации героя [4, с. 42]. По такому же принципу строятся тексты путешествий, связанные с островами, – это путь с материка на остров [6, с. 155]. Если в первой главе София охарактеризована «маленькой», и начинается действие в «тёплом раннее июльское утро» [7, с. 5], то в последней – девочка становится старше, а события происходят в августе, когда «на дворе лето, но оно уже отжило своё» [7, с. 147].

Немаловажным аспектом художественной репрезентации взросления Софии являются её страхи и переживания в начале повести, когда остров с заколдованным лесом представляется ей большим и страшным, а в её снах «остров постепенно наступал на их дом, все ближе и ближе» [7, с. 9]. Чувство страха и незащищенности сменяются мнимым (а для ребёнка реальным) ощущением власти над стихией и над островом: «Больше не существовало ни материка, ни других островов, только этот маленький клочок суши, окруженный водой, безнадежно отрезанный грозным штормом от остального мира и забытый всеми, кроме Бога, выполняющего просьбы» [7, с. 138]. Символично, что в последней главе бабушка как будто в последний раз любуется природой острова, что намекает на быстротечность человеческой жизни, в то время как остров после их отъезда «насколько это возможно, предстаёт в первоизданном виде» [7, с. 148]. Таким образом манифестируется мотив *рождения/увядания, взросления/старения* в островном тексте «Летней книги». Таковую же сюжетообразующую функцию выполняет актуализация мотива *жизни/смерти*, когда семья тяжело переживает утрату мамы Софии, а сама девочка учится принимать законы бытия.

Бесконечные диалоги между Софией и её бабушкой акцентируют на проблеме взросления и воспитания ребёнка и раскрывают его внутренний мир. В детском сознании только формируется представление о рае и аде, боге и дьяволе, но в то же время эта отсылка к библейскому учению играет важную роль в формировании островного текста повести. Так, бабушка объясняет внучке, что «рай похож на этот сад» [7, с. 31] (сад на острове), что согласуется с функциями островного пространства в литературном произведении, где его пространство «используется для исследования и создания мостов между миром реальным и миром воображаемым. Остров часто принимает форму утопии/дистопии, Эдема, Аркадии, некоего государства, метатекста, места пересечения культур» [3, с. 113]. Следовательно, соотношение образа рая с образом острова актуализирует центральную

для произведения *мифологему рая*, центрирующую и соединяющую воедино мотивы островного текста повести. Для героев повести упорядочение космоса души становится невозможным без освоения этого сакрального райского пространства [8, с. 397].

Обособленность особого пространства острова-рая подчёркивается островным укладом жизни и характером её обитателей. Показательна в этом ракурсе глава «Вероника», с самого начала повести дающая представление о мироощущении островитян. Девочка Вероника страдает от привычек обитателей острова, в особенности своей сверстницы Софии. Суть их постоянных ссор и обид поясняет бабушка: «Здесь жителям было невдомек, что девочке непривычен сам их размеренный быт, в такт медленному летнему ритму. Больше, чем моря, шума деревьев в ветреную ночь и муравьев, она боялась их самих с их особым укладом жизни» [7, с. 24]. Таким образом, остров и островитяне «отвергают» чужаков, в особенности тех, кто не готов подчиняться заведенному порядку. Эту характерную черту островных жителей подчеркивает Т. Цивьян: «Особость острова, не только реального, но и метафорического, острова как знака распространяется на его жителей; поэтому правомерным является говорить об островной ментальности, на которой лежит печать той же двойственности, одновременно открытости и закрытости, осознания собственной уникальности» [6, с. 155]. Подобная амбивалентность нарочито манифестируется автором: «Жизнь на острове, в которой всем определены свои роли, все имеет свое, и только свое, место, может показаться ужасной человеку со стороны. Она проходит согласно раз и навсегда заведенному ритуалу, на самом деле столь прихотливому и случайному, что можно подумать, будто мир кончается за горизонтом» [7, с. 25]. Ощущение «будто мир кончается за горизонтом» в особенности в летнее время удивительно точно характеризует «островную ментальность» героев, оторванных и изолированных от большой земли и чувствующих полное единение с природой в пределах своего острова-дома-рая. Любое вторжение на их территорию рассматривается как посягательство на их свободу: «Мы хозяева острова, а все остальные пусть убираются восвояси» [7, с. 27]. Закономерно, что в островном тексте «Летней книги» оппозиция *свой/чужой* не только определяет природу локального текста, но и вписывается в рамки созданного райского образа.

Топос моря оказывается физической и метафорической границей островного Эдема, выполняя как созидательные, так и разрушительные функции. Помимо его естественной функции (места, откуда вылавливают рыбу), в повести оно наполняется символическим значением, связанным с космогоническими и эсхатологическими представлениями. Жизнь островитян подчинена «настроениям» моря, что особенно заметно на примере поведения Софии, у которой наблюдаются

частые смены настроения и переменчивые состояния. С другой стороны, море таит в своих глубинах много опасностей, а необузданная стихия может стать причиной гибели людей: «Живя у моря, необходимо обладать знаниями, воображением и быть всегда начеку» [7, с. 64]. Немаловажным в этом контексте является упоминание о Венеции, города, который «постепенно погружается в море» [7, с. 36]. Стоит отметить переключки с венецианским текстом, ядерным субстратом которого являются эсхатологические мотивы [2], обыгрываемые писательницей в произведении. В мифологическом контексте путь по воде (с материка на остров) означают путь в иной мир, акцентируя на обособленности острова-рая.

**Выводы.** Островной текст представляет собой сверхтекстовое целое, знаковую манифестацию острова, отраженную в художественных произведениях этой тематики. Одним из вариантов репрезентации островного текста является повесть Туве Янссон «Летняя книга». Конституционными признаками островного текста произведения можно назвать *мифологему рая, мотивы жизни/смерти, рождения/увядания, взросления/старения и специфическую «островную ментальность» героев.*

Ключевыми мифологемами, формирующими островной текст, становится

представление об острове как о рае, Эдеме, Аркадии, где люди научились жить в согласии и в гармонии с природой. Но автор вносит в традиционную схему новые коннотации: детство как лучший период жизни человека представляется настоящим раем, а остров – местом, где возможно понять и почувствовать эту истину. Поэтому немаловажным мотивом островного текста «Летней книги» представляются мотивы *жизнь/смерть, рождения/увядания, взросления/старения*, буквально воплощенные в образах девочки и бабушки; природы летом и природы осенью. Реализуется *мифологический хронотон*, который «отличается цикличностью, воспроизводимостью, его пространственно-временные образы синкретичны» [5, с. 48].

Оппозиция *свой/чужой* определяет «островную ментальность» героев, подчиняющимся своим законам и довольно сурово относящимися к «другим», не принимающих их амбивалентное мироощущение. В роли естественной границы на пути к острову выступает *топос моря*, связанный с космогоническими (вода – это жизнь), так и с эсхатологическими (вода может нести гибель) мотивами. Представляется, что более детальное исследование топоса моря в повести Туве Янссон «Летняя книга» (в сопоставлении с другими литературными произведениями) окажется **перспективным направлением** дальнейшего анализа островного текста.

## Литература

1. Горницкая Л. Мифологема острова в русской литературе: генезис, структура, семантика: автореферат дис. кандидата филологических наук: 10.01.01. Волгоград. 2012. 19 с.
2. Меднис Н. Сверхтексты в русской литературе. URL : <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=7> (дата обращения: 02.09. 2019).
3. Морская Л. Символика островного пространства в литературе // Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика. 2014. Т. 14. Вып. 3. С. 112–115.
4. Сафрон Е. Мифологема острова в скандинавском фольклоре // Ученые записки Петрозаводского гос. университета. 2018. № 6 (175). С. 41–45.
5. Соловьева Н. Особенности пространственно-временной организации мифологической и сказочной картин мира // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 10 (64). Ч. 3. С. 48–54.
6. Цивьян Т. Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика. Москва: Наука. 2008. 390 с.
7. Янссон Туве Літня книжка: повість. Львів: Видавництво Старого Лева. 2017. 160 с.
8. Perynets K. The phenomenon of provinciality in the creative activity of V. Makanin // Молодий вчений. 2019. № 1 (65). С. 396–399.

## References

1. Gornitskaya, L. (2012) Mifologema ostrova v russkoy literature: genesis, struktura, semantika [Mythologeme of the island in the Russian literature: genesis, structure, semantics]. PhD Thesis, Volgograd. [in Russian]
2. Mednis, N. Sverhteksty v russkoy literature [Supertexts in the Russian Literature]. [URL : <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=7> [in Russian]

3. Morskaya, L. (2014) Simvolika ostrovnogo prostranstva v literature [Symbolism of Islands in Literary texts]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Seriya Filologiya. Zhurnalistika*. V. 14. Ch. 3. pp. 112–115. [in Russian]
4. Safron, E. (2018) Mifologema ostrova v skandinavskom folklore [Mytholegema of the island in scandinavian folklore]. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*. № 6 (175). pp. 41–45. [in Russian]
5. Soloveva, N. (2016) Osobennosti prostranstvenno-vremennoy organizatsii mifologicheskoy i skazochnoy kartin mira [The features of special-temporal organization of mythological and fabulous worldviews]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. Tambov : Gramota, № 10 (64). Ch. 3. pp. 48–54. [in Russian]
6. Tsiyyan, T. (2008) Antichnost. Yazyik. Znak. Mif i folklor. Poetika. [Antiquity. A Language. A Sign. Myth and folklore. Poetics.]. Moscow : Nauka. [in Russian]
7. Yansson, Tuve (2017) Litnya knizhka [The summer book]. Lviv : Vidavnistvo Starogo Leva. [in Ukrainian]
8. Perynets, K. (2019) The phenomenon of provinciality in the creative activity of V. Makanin. *Molodiy vcheniy*. № 1 (65). pp. 396–399.

**Перинець Катерина Юріївна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри мовної підготовки І міжнародного факультету, ДЗ «Дніпропетровська медична академія МОЗ України» (вул. Володимира Вернадського, 9, Дніпро, Україна); e-mail: [katrinperinets@gmail.com](mailto:katrinperinets@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0003-3221-3070>

**Перинець Катерина Юрьевна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры языковой подготовки I международного факультета, ГУ «Днепропетровская медицинская академия МЗ Украины» (ул. Владимира Вернадского, 9, Днепр, Украина); e-mail: [katrinperinets@gmail.com](mailto:katrinperinets@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0003-3221-3070>

**Perynets Kateryna Yuriivna**, PhD in Philology, A Senior Teacher, SI «Dnipropetrovsk Medical Academy of the Ministry of Health of Ukraine», the I International Faculty, the department of Language training (9, Volodymyr Vernadsky str., Dnipro, Ukraine); e-mail: [katrinperinets@gmail.com](mailto:katrinperinets@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0003-3221-3070>

## Тип «множинного» наратора в оповідній структурі художнього тексту

*Т. В. Кушнірова*

*доктор філологічних наук, професор кафедри германської філології та перекладу,  
Полтавський національний технічний університет імені Ю. Кондратюка;  
e-mail: kuta2608@gmail.com; https://orcid.org/0000-0003-3489-2767*

У статті всебічно та ґрунтовно розглядається поняття «наратив» як літературознавча категорія, окреслюються його конститутивні ознаки, досліджуються структурні елементи. Попри значну кількість наукових розробок, присвячених цьому поняттю, залишається ще безліч лагун, які потребують розгляду. У роботі «наратив» - це певний погляд на світ, світовідчуття, що проектується через ракурс бачення наратора, котрий може бути різним, у залежності від маски, яку він приміряє. Наративні складники можуть бути різними у кожному окремому тексті, що залежить від манери ведення оповіді, особливостей індивідуально-авторського міфу. У статті деталізовано типи нараторів, які кожен дослідник окреслює, виходячи із власних напрацювань та тверджень. Поряд з уже відомими типами наратора у статті виводиться новий тип, «множинний» наратор, що представляє сукупність голосів, ракурс «дійсності», котрий здатен амбівалентно визначати дієзміс. Кожен із структурних голосів такого типу наратора наділений особистісними рисами та сповідує власну ідеологію. «Множинний» оповідач характерний для творів, що мають складну сюжетно-композиційну структуру, або є оригінальною жанровою формою. У таких оповідних структурах наратор має можливість через ракурс бачення кожного із персонажів створювати власну «дійсність», власний авторсько-індивідуальний міф. Це передовсім характерно для сучасних жанрових форм побудованих за новими жанровими канонами, наприклад, романні форми, створені у форматі «talk show» чи у формі коротких повідомлень тощо. «Множинний» наратор формує структуру, забезпечує сюжетно-композиційну єдність, «веде» сюжетну оповідь та впливає на жанрову модифікацію твору. Структурні чинники «множинного» наратора мають здатність суб'єктивно спостерігати за сюжетом, викладати власне бачення дійсності та по-своєму співіснувати із внутрішньотекстовими наративними інстанціями: наратором, реципієнтом, автором-деміургом, ознаки яких тісно переплітаються у сучасному тексті.

**Ключові слова:** наратив, наратор, «множинний» наратор, наратор, стиль, структура

### **Кушнірова Т.В. Тип «множественного» наратора в повествовательной структуре художественного текста**

В статье всесторонне рассматривается понятие «нарратив» как литературоведческая категория, определяются его конститутивные признаки, исследуются структурные элементы. В статье «нарратив» - это «определенный взгляд на мир, некое мироощущение, которое может быть разным, в зависимости от маски рассказчика». Нарративные составляющие в тексте могут быть разными, что зависит от манеры повествования, особенностей индивидуально-авторского мифа. В работе детализированы типы нарраторов, анализируются их отличительные черты. В статье рассматривается новый тип наратора, «множественный» нарратор, представляющий совокупность голосов, ракурс «действительности», который способен амбивалентно осмысливать действительность. Каждый из структурных элементов такого типа наделен личностными характеристиками и исповедует собственную идеологию. «Множественный» нарратор присутствует в произведениях, имеющих сложную сюжетно-композиционную структуру, или которые являются оригинальной жанровой формой. В таких повествовательных структурах нарратор имеет возможность через ракурс видения каждого из персонажей создавать собственную «действительность», собственный авторско-индивидуальный миф. Это прежде всего характерно для современных жанровых форм, построенных по новым жанровым канонам: романские формы, созданные в формате «talk show» или в форме коротких сообщений и т.д. «Множественный» наратор формирует структуру, обеспечивает сюжетно-композиционную целостность, «ведет» повествование и влияет на жанровую модификацию произведения. Структурные элементы «множественного» наратора обладают способностью субъективно «видеть» сюжет, подавать свое видение действительности и по-своему взаимодействовать с внутритекстовыми нарративными инстанциями: нарратором, реципиентом, автором-демиургом, признаки которых переплетаются в современном тексте.

**Ключевые слова:** нарратив, наратор, «множественный» наратор, наратор, стиль, структура

### **Kushnirova T.V. Type of "multiple" narrator in the narrative structure of the artistic text**

The present article is concerned with the concept of "narrative" as a literary category, its characteristics and structural elements. In literary studies one can find a lot of scholarly works devoted to this problem, however there are still many questions that deserve further and more detailed consideration. The author of the article concretizes the idea of "narrative", analyzes the main narrative theories, compares the basic concepts of narratology in the scientific works of outstanding scholars.

This is narrator's projection and world-view, his/her view of life, the so-called glance at the world. The narrator may be different, he/she can take on different masks. Narrative components may be various in each specific case, that is in every particular text. It depends on narration style and the peculiarities of the author's myth. This article presents the types of narrator, in particular, the so-called "multiple" type of the narrator (the assemblage of voices, the angle of "reality"), who sees and perceives the artistic world ambivalently. All the structural elements of such narrator's type are endowed with individual features and have their own outlook. The "multiple" narrator can be found in the works of original genre with complex compositional and narrative structure. In such narrative structures, the narrator can create his own "reality", his own author's myth through the view angle of each character.

This is typical of modern genre forms, built on the new genre canons, such as novel forms of the "talk show" format or "sms" - novel. The "multiple" narrator forms the structure, provides plot-compositional unity, "leads" narrative story and influences the genre modification of the literary work. Structural types of "multiple" narrator can perceive the reality subjectively and have the ability to present their own vision of reality and interact with other narrative components: narrator, recipient, author-demiurge, the signs of which are closely interwoven in the modern text.

**Key words:** narrative, narrator, the "multiple" narrator, narrator, style, structure

**Постановка проблеми.** Все більш важливими у сучасній філологічній науці стають розвідки, що стосуються трактування поняття «нарація», «наратив», «наратор», «наратор» тощо. Дослідники неодноразово торкалися цього питання, окреслюючи певні риси нараторології, як-от: наративні ознаки у художньому тексті, моделі нарації, образ наратора, його місце і значення у тексті, типи наратора тощо (Мацевко-Бекерська Л., Бехта І, Папуша І., Ткачук О., Поліщук В, Коваленко К. та ін.), проте залишається ще багато лакув, пов'язаних із наративною структурою твору, які потребують детального тлумачення. Тому метою нашої розвідки є аналіз основних тенденцій сучасного літературознавства у царині нараторології, осмисленні поняття «наратив», «наратор», а також окреслення поняття «множинний наратор», що є жанровою особливістю сучасних романних форм.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Загалом поняття «наратив» у сучасній філологічній науці застосовується досить активно, існує безліч розвідок, що стосуються даного питання. Дослідники намагаються окреслити конститутивні ознаки нраративу, виокремлюють певні домінантні складники, саме від яких, на їхню думку, в індивідуально-авторському міфі залежить рецепція тексту читачем. «Наратив» – «об'єкт та акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) наратором, адресоване одному (кільком) нараторові» [2, с.476]. На нашу думку, поняття «наратив» включає у себе не лише тип оповіді (від першої чи від третьої особи), композиційну структуру, ступінь вимислу та закодованість певних ідей та смислів. Домінантними у наративній системі стає і об'єкт, персонаж, котрий по-різному взаємодіє із внутрішньотекстовими наративними інстанціями: наратором, наратором, реципієнтом, автором-деміургом, риси яких тісно переплітаються у сучасному тексті.

Кожен із дослідників, що займалися цією проблемою наративну структуру тексту розглядали по-своєму та окреслювали власні іманентні ознаки. Нараторологія як окрема дисципліна сформувалася в руслі досліджень французьких семіотиків (К. Бремона, А. Греймаса) наприкінці 60-х рр. ХХ ст. Ці вчені доводили хибність структуралістської моделі світосприйняття й осмислювали мистецтво з точки зору комунікативних бачень про природу дійсності. Провідні літературознавці доби наративної структури твору (Р. Барт, Ж. Женетт, Я. Лінтвельт, Дж.Прінс, С. Четмен, В. Шмід та ін.). Наративними проблемами цікавляться й українські літературознавці (Л. Мацевко-Бекерська, І.Бехта, М.Ткачук, Р.Гром'як, І. Папуша, К.Коваленко та ін.).

Однією із домінант компонентів наративної структури художнього твору є образ наратора, який у філологічній науці трактується по-різному. Теоретичний і практичний рівні наратора як важливого суб'єкта літературної оповіді на прикладі конкретних творів представлено у дослідженнях українських літературознавців: Л.Мацевко-Бекерської, М. Легкого, Т. Черкашиної, Г. Максименко, С. Сіверської, І. Бехти, К. Коваленко. І.А. Бехта окреслює термін «наратор» як «суб'єкт свідомості, який безпосередньо втілений у тексті і з яким має справу читач» [1, с.214]. У художньому творі наратор формує структуру оповіді та забезпечує сюжетну та композиційну цілісність. «Наратор буває більш чи менш явним (експліцитним), обізнаним, всюдисущим, самосвідомим і надійним, він може розміщуватися на більшій чи меншій дистанції від наратованих ситуацій і подій, персонажів і/або наратора» [6, с.84].

У словниках подається традиційне усталене визначення, яке доводить, що наратор – той, хто розповідає в тексті. У наративі функціонує щонайменше один наратор, котрий існує на тому ж дієгетичному рівні, що і наратор, до якого він апелює. У наративі може бути різна кількість нараторів, котрі по чергово ведуть оповідь [6, с.83]. На нашу думку, таке твердження є продуктивним, оскільки у сучасному наративі окреслюється тип «множинного» наратора, що має різновекторне фокусування.

Одним із центральних завдань наратора (оповідача, розповідача), є здатність вести сюжетну оповідь та впливати на жанрову модифікацію твору. Наратор може одночасно «членувати матерію тексту на самостійні смислотворчі фрагменти, а також максимально конденсувати загальне значення твору» [5, с.49]. Наратор у тексті є всюдисущим та всевидящим, здатним проникати у свідомість героїв, що передбачає здатність до асиміляції з абстрактним автором, суб'єктивовано спостерігати за сюжетом та мати власну точку зору на події, репрезентовані у тексті. В. Шмід констатує, що «наратор сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, наділений визначеними антропоморфними рисами мислення і мови» [7, с.38].

Наратор як суб'єкт мовлення свою позицію передає через «голос», відповідну «точку зору» («точки зору»), їхню взаємодію, зіставлення, протиставлення, що визначає взаємозв'язок між різними рівнями художнього твору (фабульним, сюжетним, мовним, образним, просторовим, жанровим тощо), що є важливим чинником стилю (загального та індивідуального авторського). Часом образ наратора передається через відповідний «ракурс бачення», що має тричленну структуру: ракурс героя, ракурс автора та ракурс «дійсності» (А.Есалнек), що перебувають у тісному взаємозв'язку і у кожному творі виформовується по-різному, та впливає на жанрову модифікацію та стильову визначеність твору. Суб'єкт мовлення

може психологічно зближатися із автором, тоді оповідь набуває суб'єктивних рис. Іноді оповідач віддаляється від автора і стає самостійною сюжетною одиницею з власним характером та світобаченням.

Типологія наратора у літературознавстві почала розроблятися досить давно і представлена різнопланово. Широко відома чотиричленна типологія класифікаційної моделі для вирізнення наративних типів Ж.Женетта, яка передбачає чотири різновекторні позиції наратора: гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (розповідає історію, в якій він не є персонажем), гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (оповідач другого ступеня, котрий розповідає історію, в яких, як правило, відсутній («текст у тексті»), гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (розказує власну історію, в якій він фігурує як персонаж), гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (оповідач другого ступеня, що розповідає власну історію) [3, с.397]. Постаць наратора та його взаємозв'язок із дієгезисом досліджував і В.Шмід, який стверджував, що «дієгетичним будемо називати такого наратора, який оповідає про самого себе як про фігуру в дієгезисі. Дієгетичний наратор фігурує у двох планах – і в оповіді (як її суб'єкт), і оповідній історії (як об'єкт). Недієгетичний же наратор оповідає не про самого себе як про фігуру дієгезису, а лише про інші фігури» [7, с.81]. Український літературознавець Л.Мацевко-Бекерська, спираючись на уже відомі теорії зазначає, що «ключовим для встановлення типів наратора можна вважати як двояке його поводження у реальній для фікційного світу події, так і двоякий спосіб здійснення розповіді про цю подію» [5, с.39]. Сучасна дослідниця І.Бехта виокремлює три основні типи нараторів у прозовому творі: ауторіальний наратор у формі «він», персональний у формі «я» або у формі дійової особи, що говорить від імені «я», персоніфікований, позначений якимось іменем [1, с.69]. Авторка виокремлює ауторіального наратора - наднаратора, котрий володіє повною інформацією, об'єктивно оцінює та може втручатися в інтерпретацію подій. Персональний наратор, на думку дослідниці, це той, що бере участь у подіях і приміряє маску спостерігача, свідка тощо. Персоніфікований наратор – це власне ідентифікований герой твору.

Часом у основу типології наративу покладено міру втручання автора у наратив: авторське всезнайство з продуктивним використанням 1-ї особи, нейтральне всезнайство (авторське невтручання з використанням 3-ї особи), наратор-очевидець, наратор-персонаж; колективний наратор, одиничний наратор; драматичний наратор (зовнішній опис персонажів) тощо. Тип такого

нاراتиву залежить від втручання автора у оповідь та міру його присутності у структурі художнього тексту [1, с.23]. Ця класифікація, на нашу думку, є продуктивною, однак необхідно окреслювати роль автора у наративі у кожному окремому тексті, зважаючи на жанрові, стильові, особливості не лише тексту, але й автора та доби в цілому.

Дослідження Н.Фрізман стає поштовхом для розвитку теорії про множинність нараторів у тексті, оскільки автор виокремлює тип «колективного» наратора, що може бути присутнім у тексті. Ми ж констатуємо наявність у художніх текстах «множинного» наратора, різні голоси якого наділені особистісними рисами та сповідують власну ідеологію. Це стосується передовсім творів, що мають складну сюжетно-композиційну структуру, або наділені ознаками оригінальних жанрів.

Найпростішим проявом «множинного» наратора можна вважати роман Д.Фаулза «Колекціонер» (1963), де бачення однієї ситуації бачиться із кількох позицій, що є різко протилежними. Оповідь у тексті ведеться з позиції ретроспекції, твір має щоденникову форму. «Колекціонер» складається з чотирьох частин, де три частини подані крізь ракурс бачення «закоханого» чоловіка, Фредеріка Клегга, а одна частина – сповідь ув'язненої ним дівчини, Міранди. Твір створено таким чином, що одна й та ж подія подається з різних ракурсів бачення, що різняться між собою. Дві останні частини – своєрідний фінал трагічної історії, що фокусується через свідомість психічно хворої людини (Клегга), оскільки у цей час через хворобу (фізичну) Міранда вже не здатна тверезо мислити й аналізувати події. Щоденникова форма роману актуалізує два особистісних хронотопи, що є різко протилежними та демонструють деградацію персонажів. Така наративна стратегія дає можливість побачити і «відчути» ситуацію амбівалентно, із різних точок зору, іноді полярних, але необхідних для усвідомлення ситуації. Наприклад, Клегг вважає себе колекціонером, котрий має у своєму арсеналі рідкісні зразки метеликів, тоді як Міранда позиціонує героя вбивцею, котрий знищує не лише живу істоту, але й не має естетичного смаку.

Досить ґрунтовно у наративній ситуації прописані особистісні хронотопи. Клегг - пересічна особистість, що бачить себе унікальною. Герой вважає, що суспільство вороже налаштоване до нього, тому безпечніше почувається на самоті. Клегг – закомплексована особистість, улюбленою справою якої було колекціонування метеликів. Проте раптовий щасливий випадок (виграш значної суми) виводить його із розряду пересічних до унікальних особистостей (як він сам себе позиціонує), що призводить до психологічної деградації. Любов Фредеріка до колекціонування вийшла на «новий рівень»: він вирішив замінити метеликів жінками. Першою жертвою стала Міранда. Викравши дівчину, Фредерік намагається в усьому їй догодити: готує їжу, за потреби прибирає, купує різні речі тощо, однак не може

перебороти власні комплекси та свою непристосованість до життя у соціумі. Герой повільно деградує: намагаючись втекти від самотності, він хоче примусити дівчину покохати себе, однак у фіналі стає вбивцею (хоча сам заперечує цей факт) і справжнім маніяком, оскільки знаходить нову жертву для своєї «колекції». До таких висновків доходить читач у фіналі, оскільки у даному творі голос автора відсутній, і читач своє ставлення до героя формує упродовж оповіді. Про те, що із героєм щось негаразд, реципієнт вперше замислиться після прочитання щоденника Міранди, освіченої художниці, котра зовсім по-іншому позиціонує героя.

Приклади безпосередньо «множинного» наратора можна простежити і у зразках новітньої літератури, оскільки сучасні романні форми тяжіють до оригінальних жанрів. Представник сучасної британської літератури Джуліан Барнс постійно експериментує із наративною структурою своїх творів. Цікавою для нас є його диалогія «Як усе було» («Talking it over», 1991) та «Кохання і т.д.» («Love, etc.», 2000), які виписані за допомогою новітніх наративних технік (про наративні особливості романної спадщини Д.Барнса уже йшлося у наших розвідках [4]). Мелодраматична історія, створена у дусі комедії моралі та комедії дель арте, подається через ракурс усіх героїв-оповідачів, котрі беруть участь у дискусії щодо складних питань буття. Герої роману (Стюарт, Джиліан і Олівер) детально обговорюють ситуацію, що склалася у їхній родині, у напруженому діалозі намагаються знайти вихід із складного становища, переконати один одного у правильності своїх суджень.

Назва романів, як і його сюжет, передбачає безліч інтерпретацій, де стрижнем стає складна система суб'єктів оповіді. Наративна стратегія романів ґрунтується на відсутності ракурсу автора, що передбачає певну «свободу» у читацькому сприйнятті, не обтяжену авторськими інтенціями. Важливим наративним відкриттям автора у романі є сповідальний, майже товариський, тон героїв, які звертаються безпосередньо до читача і намагаються залучити його до дискусії та переконати його у правильності саме своїх суджень.

Наративною особливістю романних форм є формальний рівень, побудований за принципом, коли кожен із героїв може висловити власну точку зору щодо іншого персонажа чи подій загалом. Причому події висвітлюються кожним героєм суб'єктивно. Саме формальний чинник, що є складником естетичної гри письменника, слугує містком, що об'єднує усіх персонажів у єдине сюжетне ціле. Формальний складник диалогії характеризується змінністю. У першому романі у домінуючій позиції стоїть змістовна складова, тоді як форма твориться на кшталт драматичного твору, де кожен герой

проголошує монолог, який чується й іншими героями роману, й читачами. У другому романі змістовий складник виходить у константну позицію, поступаючись місцем формальному чиннику. Роман «Кохання і так далі» формально являє собою структуру, яка складається із безлічі коротких монологів, які проголошуються кількома нараторами. Герої роману спілкуються наче у форматі сучасних відео («ток-шоу») чи інформаційних технологій (вайбер тощо), які передбачають обмін розлогими повідомленнями між багатьма користувачами. Діалог ведуть кілька головних героїв: Стюарт, Джиліан та Олівер, до яких часом приєднуються діти (Марі і Софі), колега Джиліан та коханка Стюарта Еллі, колишня дружина-американка Стюарта Террі, мати Джиліан, мадам Уайетт, та ще кілька епізодичних персонажів. Героями різнобічно, крізь різне фокусування висвітлюється мелодраматична історія кохання та зради. Події, довжиною в життя, героями детально проглядаються та аналізуються. Персонажі полемізують щодо минувшини, намагаючись розібратися у складних конфліктних ситуаціях.

Риторичність стає стильовою особливістю диалогії. Герої спілкуються у сповідальному форматі з увяним слухачем, часом запитують його про щось, повчають, вимагають пояснень чи поради. Риторичність прози збільшується ближче до фіналу, де майже у кожному монологі присутні різні форми звертання. Мотив-мовлення - «а як ви думаєте?» - зустрічається майже в кожному монологі, оскільки стосунки героїв зайшли у глухий кут і достойно вийти із ситуації вони не можуть. Цілком логічним є останній монолог матері Джиліан про те, що життя саме розставить всі «крапки над і», треба просто жити, насолоджуючись кожною миттю, оскільки ніхто не знає, коли «годинник кожного зупиниться».

**Висновки.** Поняття «наратив», не дивлячись на значну кількість розвідок, наразі повністю не сформоване. Дослідники намагаються окреслити конститутивні ознаки терміну, виділяючи певні домінуючі складники, оскільки саме від манери ведення оповіді, викладу матеріалу в індивідуально-авторському міфі залежить рецепція тексту читачем. Однак важко схарактеризувати нові оповідні форми, що не «вписуються» в уже окреслені «межі» наративу. Для сучасних оповідних форм характерний «множинний» наратор (сукупність голосів, ракурс «дійсності»), який амбівалентно визначає дієгезис. Наратор такого типу (найпростіший тип «множинного» наратора може налічувати від двох оповідачів) формує структуру, забезпечує сюжетно-композиційну єдність, має здатність вести сюжетну оповідь та впливати на жанрову модифікацію твору. Сюжет у таких жанрових формах не подається лінійно, він розірваний, перервний, часопростір фрагментарний, подрібнений, та такий, що «клеїться» у свідомості читача. Бачення із різних фокусів одночасно дає можливість всебічно розглядати романну ситуацію,

«нейтрально» проникати у внутрішній світ персонажів, незалежно спілкуватися із читачем, співіснувати з ним, вступати у полеміку. Саме можливість зміни ракурсу бачення на описувану історію чи її фрагменти сприяє поглибленню сюжету, а також ускладнює психологічний портрет персонажів: світ

літературного твору стає об'ємним, цікавим для спостереження та проникнення у нього. «Множинний» тип наратора стає у сучасних творах тим фактором, що дозволяє заглибитися у сюжет, окреслити власне ставлення до певного персонажа чи події та дати незалежну оцінку ситуації.

### Література

1. Бехта І. А. Авторське експериментаторство в англомовній прозі ХХ століття. Львів : ПАІС, 2013. 268 с.
2. Гром'як Р. Т. Літературознавчий словник-довідник. К.: ВЦ «Академія», 2006. 752с.
3. Женетт Ж. Введение в архитекст. Фигуры: в 2 т. Т.2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
4. Кушнірова Т. В. Наративні стратегії у романних формах кінця ХХ – початку ХХІ століття. Полтава: Видавництво «Сімон», 2018. 121с.
5. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця ХІХ-початку ХХ століть у дзеркалі наратології: [монографія]. Львів: Сплайн, 2008. 408с.
6. Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
7. Шмид В. Нарратология. – М. : Языки славян. культуры, 2003. 312 с.

### References

1. Bekhta, I.A. (2013) Avtorske eksperymentatorstvo v anhlomovnij prozi XX stolittia [Author experimentation in twentieth-century English prose] Lviv : PAIS. [in Ukrainian].
2. Hrom'iak, R.T. (2006) Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk [Literary reference dictionary]. Kyiv : Akademiia. [in Ukrainian].
3. Zhenett, Zh. (1998) Vvedenie v arkhitekst. Figury [Introduction to arhytekst. Figures]. Moskva : Izd-vo im. Sabashnikovykh. [in Russian].
4. Kushnirova, T.V. (2018) Naratyvni stratehii u romannykh formakh kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Narrative strategies in novel forms of late XX - early XXI century]. Poltava : Simon. [in Ukrainian].
5. Matsevko-Bekerska, L.V. (2008) Ukrainska mala proza kintsia XIX-pochatku XX stolit u dzerkali naratolohii [Ukrainian prose of the late nineteenth and early twentieth centuries in the mirror of narratology]. Lviv : Splain. [in Ukrainian].
6. Tkachuk, O. (2002) Naratolohichni slovnyk [Narratological dictionary]. Ternopil : Aston. [in Ukrainian].
7. Shmid, V. (2003) Narratologija [Narratology]. Moskva : lazyki slavian. Kultury. [in Russian]

**Кушнірова Тетяна Віталіївна**, доктор філологічних наук, професор кафедри германської філології та перекладу, Полтавський національний технічний університет імені Ю. Кондратюка (просп. Першотравневий, 24, Полтава, Україна); e-mail: kuta2608@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-3489-2767>

**Кушнірова Татьяна Витальевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры германской филологии и перевода, Полтавский национальный технический университет имени Ю. Кондратюка (просп. Першотравневый, 24, Полтава, Украина); e-mail: kuta2608@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-3489-2767>

**Kushnirova Tetiana Vitaliivna**, Doctor of Sciences (Philology), Professor, Department of Germanic Philology and Translation, Poltava National Technical Yuri Kondratyuk University (24, Pershotravnevy ave., Poltava, Ukraine); e-mail: kuta2608@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-3489-2767>



УДК 821.111: 821.161.1  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-83-11

## Готическая традиция в повести Н. В. Гоголя «Портрет» (на примере произведений Г. Уолпола, В. Ирвинга, В. Скотта, Э. По)

**Л. В. Мацапура**

кандидат філологічних наук, викладач кафедри мовної підготовки іноземних громадян,  
Харківський національний медичний університет;  
e-mail: matsapura19@gmail.com

Статья посвящена исследованию влияния готической традиции на повесть Н. В. Гоголя «Портрет». Использование типологического подхода позволило выявить некоторые параллели, не достаточно чётко очерченные в научной литературе, между повестью Гоголя «Портрет» и романом «Замок Отранто» Г. Уолпола, рассказами «Таинственный портрет» В. Ирвинга, «Комната с гобеленами, или дама в старинном платье» В. Скотта и «Овальный портрет» Э.А. По. В результате сопоставительного анализа указанных текстов автор статьи выделяет нарратологические приёмы создания атмосферы страха и ужаса, характерные для готической литературы, а также мотивы тайны, родового проклятия, возмездия и оживающего портрета.

В исследовании также подчеркивается различие в использовании элементов готической поэтики с точки зрения эволюции жанра, начиная со становления жанрового канона в романе Г. Уолпола «Замок Отранто» и заканчивая элементами трагедии в рассказе В. Ирвинга «Таинственный портрет».

Особое внимание уделяется анализу мотива оживающего портрета, который является сюжетобразующим для всех рассматриваемых произведений, что позволяет проследить его трансформацию. В романе Г. Уолпола мотив оживающего портрета тесно связан с мотивом возмездия. В рассказах В. Ирвинга и В. Скотта этот мотив является проявлением сверхъестественного, готическим элементом, выражающим развлекательный, эскапистский характер подобной литературы. В рассказе Э.А. По мотив оживающего портрета приобретает онтологический характер, что сближает его с повестью Гоголя.

Данное исследование позволяет сделать вывод, что связь повести Гоголя «Портрет» с готической традицией была не с какими-то определёнными её представителями, а носила типологический характер. Автор статьи акцентирует внимание на творческом переосмыслении Гоголем готической традиции, что привело писателя к художественным открытиям в области поэтики.

**Ключевые слова:** готический роман, готическая традиция, мотив, типологические связи, поэтика

### Мацапура Л. Готична традиція в повісті М. В. Гоголя «Портрет» (на прикладі творів Г. Уолпола, В. Ірвінга, В. Скотта, Е. По)

Стаття присвячена дослідженню впливу готичної традиції на повість М.В. Гоголя «Портрет». Використання типологічного підходу дозволило авторів виявити деякі паралелі, не досить чітко окреслені в науковій літературі, між повістю М.В. Гоголя «Портрет» і романом «Замок Отранто» Г. Уолпола, оповіданнями «Таємничий портрет» В. Ірвінга, «Кімната з гобеленами, або дама в старовинній сукні» В. Скотта і «Овальний портрет» Е.А. По. В результаті порівняльного аналізу зазначених текстів автор статті виділяє нарратологічні прийоми створення атмосфери надприродного і жахливого, характерні для готичної літератури, а також мотиви таємниці, родового прокльону, відплати і мотив оживаючого портрету.

У дослідженні також підкреслюється відмінність у використанні елементів готичної поезики з точки зору еволюції жанру, починаючи із становлення жанрового канону в першому готичному романі Г. Уолпола «Замок Отранто» і закінчуючи елементами трагедії в розповіді В. Ірвінга «Таємничий портрет».

Особлива увага приділяється аналізу мотиву оживаючого портрета, який є сюжетотворюючим для всіх зазначених творів, що дозволяє авторів прослідити його трансформацію в різних текстах. У романі Г. Уолпола мотив оживаючого портрету тісно пов'язаний з мотивом неминучої відплати і встановленням справедливості. В оповіданнях В. Ірвінга і В. Скотта цей мотив є проявом надприродного, готичним елементом, що виражає розважальний, ескапістський характер подібної літератури. В оповіданні Е.А. По мотив оживаючого портрету набуває онтологічного характеру, що зближує його з повістю М. Гоголя.

Дане дослідження дозволяє зробити висновок, що зв'язок повісті Гоголя «Портрет» з готичною традицією був не з якимись певними її представниками, а носив типологічний характер. Автор статті акцентує увагу на творчому переосмисленні Гоголем готичної традиції, що привело письменника до художніх відкриттів у області поезики.

**Ключові слова:** готичний роман, готична традиція, мотив, типологічні зв'язки, поезика

### Ludmila Matsapura. Gothic tradition in N. V. Gogol's story "Portrait" (on the example of the works by G. Walpole, W. Irving, W. Scott, E. Poe)

The article is devoted to studying of Gothic tradition influence in the N.V. Gogol's story "Portrait". The use of a typological approach allowed the author to identify some parallels not clearly outlined in scientific literature, between N. Gogol's short story "Portrait" and G. Walpole's novel "The Castle of Otranto", the short stories "The Adventure of the Mysterious Picture" by V. Irving, "The Tapestry Chamber, or The Lady in the Sacque" by V. Scott, and "The Oval Portrait" by E.A. Poe. As a result of a comparative analysis of these texts, the author of the article identifies the narratological techniques for creating an atmosphere of terror and horror, characteristic for Gothic literature, as well as the motifs of mystery, birth curse, retribution and a living portrait.

The study also emphasizes the difference in the use of elements of Gothic poetics in terms of the evolution of the genre, from the emergence of the genre canon in G. Walpole's novel "The Castle of Otranto" to travesty in W. Irving's story by W. Irving "Mysterious portrait."

Special attention is paid to the analysis of the motif of the living portrait, which is a plot-forming for all the considered works, which allows us to trace its transformation.

In all works, the motif of the living portrait performs a story-forming function. In G. Walpole's novel the motif of a living portrait is closely connected with the motif of retribution. In the stories of W. Irving and W. Scott, this motif is a manifestation of the supernatural, Gothic element expressing the escapist nature of such literature. In the story of E.A. Poe the motif of the living portrait becomes ontological, which brings it closer to the story of Gogol.

This study concludes that the connection of Gogol's "Portrait" with Gothic tradition was not with any certain representatives of it, but was typological in nature. The author of the article focuses on Gogol's creative reinterpretation of the Gothic tradition, which led the writer to artistic discoveries in the field of poetics.

**Key words:** gothic novel, gothic tradition, motif, typological connections, poetics

В рецепции повести Гоголя «Портрет», начиная с момента её публикации в сборнике «Арабески» (1835), доминировала традиция истолкования этого произведения как фантастического. О готическом характере повести начали писать только с начала 2000-х годов. Об этом свидетельствует коллективная монография «Готическая традиция в русской литературе» (2008) под редакцией Н.Д. Тамарченко [4], в которой повесть Гоголя «Портрет» рассматривается в сопоставлении с готическим романом Ч.Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» [10].

Мы не будем останавливаться на сравнении гоголевского «Портрета» с произведениями других русских писателей, связанных с изображением роли художника в обществе, его судьбы или мотива портрета. Подобный анализ сделан в работе В.Д. Денисова «Мир автора и миры его героев» [5], в которой исследователь проводит параллели между «Портретом» Гоголя и повестями «Живописец» (1834) Н.А. Полевого, «Художник» (1833) А.В. Тимофеева, «Живописец (истинное происшествие)» (1832) В.И. Карлгофа и повестью Н.А. Мельгунова «Кто же он?» (1831).

Целью данной статьи является анализ готической составляющей в повести Гоголя «Портрет» с акцентом на роли мотивов таинственного, сверхъестественного, ужасного в её структуре, а также на в контексте этого произведения. В рамках типологического подхода попытаемся наметить параллели, не достаточно чётко очерченные в научной литературе.

Мотив оживающего портрета, такой важный в повести Гоголя, впервые встречается в романе Г. Уолпола «Замок Отранто» (1764). В.Э. Вацуро в монографии «Готический роман в России» (2002) назвал его «первым в точном смысле готическим романом», отмечая, что именно в этом произведении были сформулированы основные принципы романа нового типа: соединение «средневекового» и «современного повествования», «фантастических вымыслов первого и правдоподобия второго»; «правдоподобия характеров и поведения в необычайных обстоятельствах» [2, с. 8-9].

Действие романа Уолпола происходит Италии на рубеже XII-XIII веков. В соответствии с законами жанра в основе развития событий лежат мотивы тайны рождения и родового проклятия, вторжения в

жизнь героев сверхъестественного и необъяснимого, а основным местом действия является готический замок Отранто. Уже в начале романа автор описывает страшные события, связанные с неожиданной и невероятной смертью юного Конрада, сына Манфреда - владельца замка, упоминается старинное пророчество, в соответствии с которым «замок Отранто будет утрачен нынешней династией, когда его подлинный владелец окажется слишком велик, чтобы обитать в нём» [12, с. 60]. Пророчество сбывается: в день бракосочетания на Конрада неожиданно упал огромный шлем, и отец увидел раздавленное тело сына. «Ужасная картина, которая предстала перед ним, полнейшая загадочность происшедшего несчастья и в особенности возвышающееся перед ним исполинское и диковинное явление – все это подействовало на Манфреда так, что он лишился дара речи», – пишет автор [12, с. 61–62]. Тайна смерти Конрада раскрывается постепенно. Вначале поступает сообщение, что шлем, раздавивший сына Манфреда удивительно похож на тот, который был на статуе Альфонсо Доброго, бывшего владельца замка. Однако эта статуя стояла в церкви и непонятно, каким образом шлем оказался в совершенно другом месте. Необъяснимым и таинственным кажется поведение отца умершего жениха, который неожиданно предлагает невесте своего погибшего сына, Изабелле, выйти за него замуж. В тот момент, когда злодей пытается настичь убегающую девушку, происходит невероятное. Манфред увидел, как портрет его деда, висящий над скамьей «явственно вздохнул, и грудь его поднялась и опустилась». Изабелла, стоявшая к нему спиной, не заметила, как он шевельнулся, но услышала какой-то вздох. «...Вдруг портрет покинул раму и, сойдя на пол, с угрюмым и скорбным видом стал перед Манфредом», а затем велел следовать за ним. Когда Манфред хотел зайти в горницу вслед за призраком, незримая рука захлопнула перед ним дверь» [там же].

Тайна ожившего портрета в романе Г. Уолпола тесно связана с мотивом возмездия. В конце романа злодей Манфред вынужден сознаться, что скрывал историю о том, что его дед Рикардо во времена крестовых походов, мажордом Альфонсо Доброго, отравил своего хозяина и провозгласил себя наследником его замка. Заложниками этого преступления стали его потомки. Автор описывает, при каких обстоятельствах погибают дети Манфреда – его сын Конрад и дочь Матильда. Родовое сходство, установленное при помощи портрета, помогает установить прямого наследника Альфонсо Доброго. Мотив возмездия за

совершенные преступления реализуется во многих фантастических эпизодах романа. Так, когда Манфред узнаёт, что его дочь умерла, послышался удар грома, ляг огромных нечеловеческих доспехов и колыхнулась земля. «В то мгновение, когда Теодор появился во дворе, стены замка рухнули под воздействием какой-то могучей силы, и среди развалин восстала разросшаяся до исполинских размеров фигура Альфонсо» [12, с. 204].

Роман Уолпола «Замок Отранто» и повесть Гоголя «Портрет» – произведения разные в жанровом и сюжетном отношении. В России, как доказал В. Э. Вацуру, английский текст романа и его французский перевод были известны немногим аристократам, и Гоголь вряд ли был знаком с этим произведением [2, с. 7-35]. Русский перевод этого романа был опубликован только в 1967 году. Однако невозможно не признать, что между романом английского писателя и повестью Гоголя «Портрет» существуют типологические связи.

Авторы обоих произведений искусно передают чувство страха перед столкновением со сверхъестественным. Реальное и ирреальное тесно переплетаются в структуре созданных ими художественных текстов, при этом присутствие ирреальных сил не всегда находит достаточное объяснение. Указанные произведения сближают не только мотивы тайны, страха и ужаса, но и мотив оживающего портрета. В. Э. Вацуру заметил, что «портрет в готическом романе – как правило, не предмет, а сюжетообразующий мотив» [2, с. 188]. И в романе Уолпола «Замок Отранто», и в повести Гоголя портрет выполняет сюжетообразующую функцию. Он связан с вторжением в жизнь героев мистических, фантастических событий, которые труднообъяснимы, а также с тайной, которая раскрывается в конце произведения. Ю. В. Манн пишет, что «Гоголь отодвигает носителя фантастики в прошлое, оставляя в последующем времени лишь его влияние» [7, с. 73]. Так, дьявол в образе ростовщика оживает на полотне, созданном талантливым художником, который переступил черту в изображении нечистой силы. Он продолжает сеять зло и от соприкосновения с ним погибают те, кто принимает предложенные им условия договора и поддается дьявольскому искушению. Таким образом, функция портрета в повести Гоголя – искушать тех, кто не уверен в своей силе, призвании и вере. В романе Уолпола портрет и связанный с ним призрак Альфонсо Доброго выполняет функцию возмездия и предупреждения нового зла. Он оживает в тот момент, когда Изабелле грозит опасность со стороны Манфреда. Заметим, что в обоих произведениях оживление портрета происходит на фоне мистического пейзажа – лунного сияния.

Примером переосмысления готической традиции, в частности мотива оживающего портрета, в западноевропейской и американской литературе 1830–1840-х годов, является рассказ В. Ирвинга «Таинственный портрет» («The Adventure of the Mysterious Picture»), впервые опубликованный в сборнике «Рассказы путешественника» в 1824 году. Первый (анонимный) русский перевод этого рассказа был напечатан в журнале «Атеней» в 1829 году. Можно предположить, что Гоголь был знаком с рассказом Ирвинга по этой публикации.

Ситуация, положенная в основу «Таинственного портрета», восходит к готическим романам К. Рив и А. Радклиф: гости, собравшиеся в покоях старого замка, ночью рассказывают занимательные истории о призраках. Это сюжетное клише встречается и в романах В. Скотта «Антикварий» (1816) и «Приключения Найджела» (1822). Уже в самом начале рассказа В. Ирвинга ощутимо определённое снижение, переосмысление темы таинственного. Рассказчик описывает компанию охотников, которая собралась в доме баронета во время охотничьего сезона. Присутствующие готовы были послушать очередную историю о таинственных происшествиях, «не проснись и не зевни громко и сладко один грузный старый охотник, безмятежно проспавший весь вечер. Его зевок разогнал чары. Привидения мгновенно исчезли (как если бы послышалось пение петуха), и все заторопились на боковую [6, с. 15]. Завязка рассказа не содержит описаний, готовящих читателей к восприятию ужасного. Наоборот, среди присутствующих слышатся смех и шутки. Не меньше десятка гостей выразили желание провести ночь в комнате с привидениями, при этом хозяин иронично заметил, что никто из них не будет предупреждён, кому в его доме предстоит ночлег в таком месте, потому что в его доме «едва ли найдется хоть одна комната недостойная привидений» [6, с. 15].

Далее повествование ведётся от имени рассказчика, который вскоре задремал в кресле, оказавшись в комнате, стены которой были увешаны закопчёнными портретами, а ножки кресел изображали звериные лапы. Травестирование темы мистического и ужасного в рассказе Ирвинга сказывается в том, как автор передаёт состояние человека после обильного обеда и ужина. «...Меня стали одолевать дикие и страшные сновидения. Предательский обед и предательский ужин ополчились против моего душевного спокойствия: меня терзал кошмар в образе жирного бараньего бока; плум-пудинг свинцом угнетал мою совесть, грудная косточка каплуна преследовала ужасающими пророчествами, и дьявольски переперченная ножка индейки мелькала в моем воображении в самых разнообразных сатанинских обликах» [6, с. 15]. Лексика, обычно используемая в мистических текстах (*кошмар, преследовала, дьявольски*) в приведенном отрывке способствует созданию

комического эффекта. Более того, как правило, после ночных кошмаров герой неожиданно просыпается. Однако рассказчик сообщает, что он «не проснулся», при этом всё происходящее далее, свидетельствует о чёткости восприятия и видения, которые характерны для состояния бодрствования.

Тональность повествования меняется. Заметим, что рассказчик видит всё при свете догорающей свечи: «Огарок время от времени вспыхивал и бросал отсветы на портрет над камином, ранее не замеченный мною. Это была голова или, вернее, только лицо; мне показалось, что глаза портрета были устремлены на меня, и мне стало страшно. Портрет был без рамы, и мне не сразу удалось убедить себя, что передо мною — не живое лицо, как бы вылезавшее из темной дубовой стены» [6, с. 16]. Чем больше герой смотрит на портрет, тем больше ощущает «неясную тревогу и беспокойство», ему кажется, что подобные чувства «вызывают глаза василиска или таинственное обаяние некоторых змей, магнетически действующих на жертву» [там же].

Состояние, в котором находится герой, можно охарактеризовать как промежуточное между явью и сном, граница между которыми очень зыбкая. Чтобы избавиться от гнетущего влияния взгляда, устремившегося на него, рассказчик начинает рассматривать другие портреты – образцы «мрачной живописи», но те были выцветшие и тусклые, и только этот казался ему живым. Стоило ему посмотреть на лицо над камином, как он «весь содрогнулся». Взгляд лица, изображённого на портрете, преследовал рассказчика и тогда, когда свеча догорела. Он продолжал ощущать его даже под одеялом, ему казалось, что он чувствует дыхание и прикосновение к нему лица, тянущееся с противоположной стороны. Постепенно герой начинает понимать, что оказался в той самой комнате с привидениями, о которой шла речь за ужином.

Следует признать, что в этих эпизодах автору удалось передать атмосферу тайны и страха, свойственную готической прозе. Однако развязка таинственных событий, как и начало рассказа, выполнена в совсем ином ключе, чем в готических текстах. Герой рассказа оставляет комнату, «классическое пристанище призраков», проведя остаток ночи на софе в гостиной. За завтраком он пытается скрыть своё состояние, не желая стать предметом насмешек, но его выдаёт горничная, которая сообщает, что джентльмен, спавший в гостиной, забыл свои часы. В присутствии веселящихся охотников он вынужден был признать, что не верит в привидения, но при этом заявил, что встретился у себя в комнате с чем-то странным и непостижимым. После хохота присутствующих баронет попросил прощения у гостя за то, что подверг его своеобразному эксперименту,

однако при этом признался, что в его доме действительно есть комната с таинственным портретом, в которую боится входить слуги, да и сам он боится смотреть на этот портрет.

Размышляя о «таинственных» новеллах В. Ирвинга, вошедших в цикл «Рассказы путешественника», С. Т. Вильямс заметил, что Ирвинг «был хорошо знаком с готической атмосферой и техникой, не заимствуя их из каких-либо определённых книг» [цит. по: 2, с. 375].

В подтверждение сказанному проведём ещё одну параллель. Мотив таинственного портрета встречается в нескольких произведениях Вальтера Скотта. Наиболее яркое воплощение он нашёл в рассказе писателя «Комната с гобеленами, или дама в старинном платье», который был опубликован в русском переводе в 1829 году в журнале «Вестник Европы» (№17). Здесь та же ситуация ночного бдения в старинном замке, восходящая к романам А. Радклиф и С. Ли. Герой этого рассказа, генерал Браун, случайно оказался во владениях своего бывшего приятеля, Лорда Вудвила, и получил приглашение погостить у него неделю. Хозяин пообещал предоставить гостю старинную комнату. После охоты и верховой еды компания собралась за обеденным столом, затем было общение, вино, музыка, бильярд и карточные столы. Автор нарушает последовательность событий и сразу не сообщает, как Браун провёл ночь в старинной комнате с гобеленами. Вместо этого читатель узнаёт, что гость опоздал к завтраку, имел странный вид, более того – сообщил о своём желании покинуть замок. По настоятельной просьбе лорда генерал Браун рассказывает, что он испытал в комнате с гобеленами. Увидев старуху, одетую в старинное платье, ночью расхаживающую по комнате, в которой он находился, генерал был удивлён и испуган. Но настоящий ужас овладел им, когда он увидел лицо старухи, на котором «запечатлелись самые низменные и отвратительные страсти», «черты которого застыли, как у трупа», гость «почувствовал на себе взгляд дьявола, принявшего образ человека» [11, с. 37]. Этот эпизод непосредственно связан с финалом рассказа и мотивом оживающего портрета. Лорд привёл генерала Брауна в картинную галерею замка, где внимание гостя привлёк портрет дамы в старинном платье, в которой он узнал таинственную гостью, посетившую его ночью. Разница была лишь в том, что на её лице не было той демонической злобы, которая была у ведьмы. «На этом портрете изображена одна из моих прабабок, перечень ее черных дел и страшных преступлений уцелел в семейных анналах» [11, с. 37], – сообщил хозяин. Страшные видения героя, связанные с мотивом оживающих изображений, можно обнаружить и в романе В. Скотта «Антикварий».

Между рассказами «Таинственный портрет» В. Ирвинга, «Комната с гобеленами» В. Скотта и повестью Гоголя «Портрет» существуют типологические связи. В частности, их объединяет мотив оживающего портрета, вера героев в

сверхъестественное, умение авторов передать атмосферу страха. При этом мотив ожившего портрета выполняет разные функции. Если у Скотта и Ирвинга такой портрет просто пугает героя, столкнувшегося с необъяснимым, то в повести Гоголя мотив ожившего портрета связан с дьявольским искушением, что позволяет перевести проблематику произведения на онтологический уровень. Таким образом, Гоголь не пересказывал В. Ирвинга и В. Скотта, а создал под их влиянием оригинальное, самобытное произведение, наполняя собственным содержанием готические мотивы. Однако факт типологической близости рассматриваемых произведений трудно отрицать, поскольку и у Ирвинга, и у Гоголя, как заметила Т.Л. Морозова, «портреты зловещих стариков, обладающие таинственной способностью влиять на судьбы своих владельцев», вовлечены в действие, а сверхъестественная сила этих портретов заключена во взгляде [8, с. 162].

Заметим, что контекст гоголевского «Портрета» достаточно широк. Выбирая произведения западноевропейской классики для сопоставления с шедевром Гоголя, мы обращали внимание в первую очередь на наличие в них элементов готики. Следует признать, что в одних текстах связь с готической традицией выражена более ярко, а в других – она только намечена. Например, в небольшом рассказе Э.А. По «Овальный портрет» (1841;1845) готические элементы

преимущественно создают фон для развития действия. События происходят в заброшенном замке, что в нём присутствует атмосфера таинственности и даже упоминается имя Радклиф. Портрет молодой, красивой женщины, увиденный героем этого рассказа, поразил его «абсолютным жизнеподобием», которое «вызвало смущение, подавленность и страх» [9, с. 408]. Однако основу рассказа составляют не эти ощущения, а история художника, влюблённого в искусство, и его жены, портрет которой рисует художник, не замечая, что она умирает, а её жизнь переходит в портрет. Как верно указывает В. Ю. Баль, повесть Гоголя и рассказ Э.А. По сближают онтологические смыслы «живого портрета», поскольку оба писателя обозначили проблему границ, до которых доходит изображение в искусстве [1, с. 14].

Контекст гоголевского «Портрета» трудно исчерпать в одной работе. Заметим, что техника нагнетания страха, использование Гоголем мистических и фантастических мотивов в повести «Портрет» были уникальными для своего времени. К сожалению, современники не смогли оценить её по достоинству. Д. Хапаева замечает, что «Гоголь, как раньше Метьюрин, а позже — Достоевский, был один из тех великих авторов, кто придал литературному кошмару статус подлинной действительности и показал истинную силу его воздействия на публику» [13, с. 238]. Современное развитие литературы свидетельствует о том, что, используя готические элементы в своей повести, Гоголь во многом предвосхитил находки писателей последующих поколений.

## Литература

1. Баль В.Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет» // Вестник Томского госуд. ун-та. Томск, 2009. № 323. С. 13–15.
2. Вацуро В.Э. Готический роман в России. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 544 с.
3. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. Повести / коммент. Г.М. Фридендера. – Москва: Худож. лит., 1984. 294 с.
4. Готическая традиция в русской литературе / под ред. Н. Д. Тамарченко. Москва: Изд-во РГГУ, 2008. 349 с.
5. Денисов В.Д. Мир автора и миры его героев (о раннем творчестве Н.В. Гоголя). Санкт-Петербург: Изд-во РГГУ, 2006. 274 с.
6. Ирвинг В. Портрет дьявола. Собрание мистических рассказов / сост. и коммент. С. Антонова. Москва: Эксмо, 2013. 514 с.
7. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. Москва: Худож. лит., 1988. 413 с.
8. Морозова Т.Л. Гоголь и литература США // Гоголь и мировая литература / отв. ред. Ю.В. Манн. Москва: Наука, 1988. С. 157–187.
9. По Э.А. Овальный портрет // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. / сост. И.С. Ковалева. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. С. 407–409.
10. Самородницкая Е.И. Н. В. Гоголь и Ч. Р. Метьюрин // Готическая традиция в русской литературе. Москва: Изд-во РГГУ, 2008. С. 86–105.
11. Скотт В. Комната с гобеленами, или дама в старинном платье // Торжество тьмы: Готический рассказ XIX–XX веков. Москва: Эксмо, 2010. С. 25–43.
12. Уолпол Г. Замок Отранто. Готическая повесть / перевод с англ. В. Шора. Санкт-Петербург.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 224 с.
13. Хапаева Д. Неоконченные опыты над читателем: Н.В. Гоголь. Петербургские повести // Нева. 2009. №3. С. 218–238.

### References

1. Bal V.Yu. Motiv «zhivogo portreta» v povesti N.V. Gogolya «Portret» // Vestnik Tomskogo gosud. un-ta. Tomsk, 2009. № 323. S. 13–15.
2. Vacuro V.E. Goticheskij roman v Rossii. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 544 s.
3. Gogol N.V. Sobr. soch.: v 7 t. T. 3. Povesti / komment. G.M. Fridlendera. – Moskva: Hudozh. lit., 1984. 294 s.
4. Goticheskaya tradiciya v russkoj literature / pod red. N. D. Tamarchenko. Moskva: Izd-vo RGGU, 2008. 349 s.
5. Denisov V.D. Mir avtora i miry ego geroev (o rannem tvorcestve N.V. Gogolya). Sankt-Peterburg: Izd-vo RGGU, 2006. 274 s.
6. Irving V. Portret dyavola. Sobranie misticheskikh rasskazov /sost. i komment. S. Antonova. Moskva: Eksmo, 2013. 514 s.
7. Mann Yu.V. Poetika Gogolya. 2-e izd., dop. Moskva: Hudozh. lit., 1988. 413 s.
8. Morozova T.L. Gogol i literatura SShA // Gogol i mirovaya literatura / otv. red. Yu.V. Mann. Moskva: Nauka, 1988. S. 157–187.
9. Po. E.A. Ovalnyj portret // Iskusstvo i hudozhnik v zarubezhnoj novelle XIX veka. / sost. I.S. Kovaleva. Leningrad: Izd-vo Leningr. un-ta, 1986. S. 407–409.
10. Samorodnickaya E.I. N. V. Gogol i Ch. R. Metyurin // Goticheskaya tradiciya v russkoj literature. Moskva: Izd-vo RGGU, 2008. S. 86–105.
11. Skott V. Komnata s gobelenami, ili dama v starinnom plate // Torzhestvo tmy: Goticheskij rasskaz XIX–XX vekov. Moskva: Eksmo, 2010. S. 25–43.
12. Uolpol G. Zamok Otranto. Goticheskaya povest / perevod s ang. V. Shora. Sankt-Peterburg.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2011. 224 s.
13. Napaeva D. Neokonchennye opyty nad chitatelem: N.V. Gogol. Peterburgskie povesti // Neva. 2009. №3. S. 218–238.

**Мацапура Людмила Вікторівна**, кандидат філологічних наук, викладач кафедри мовної підготовки іноземних громадян, Харківський національний медичний університет (пр. Науки, 4, Харків, Україна); e-mail: matsapura19@gmail.com

**Мацапура Людмила Викторовна**, кандидат филологических наук, преподаватель кафедры языковой подготовки иностранных граждан, Харьковский национальный медицинский университет (пр. Науки, 4 Харьков, Украина); e-mail: matsapura19@gmail.com

**Matsapura Ludmila**, PhD in Philology, assistant of Department of Language Training for foreign citizens of Kharkiv National Medical University (4 Nauky ave., Kharkiv, Ukraine); e-mail: matsapura19@gmail.com

УДК 821.161.2:82-32 Франко  
DOI: 10.26565/2227-1864-2019-83-12

## Музичний код і музичний екфразис в новелі І. Франка «Вільгельм Телль»

*О. М. Каленіченко*

*доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства,  
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського;  
e-mail: onkalenich@ukr.net; https://orcid.org/0000-0002-2412-9154*

В статті аналізується новела І Франка «Вільгельм Телль» крізь призму музичного коду та музичного екфразиса. Поки ніхто з франкознавців не звернув уваги на сюжетотворчу роль россинівської опери в новелі: але ж в першій частині чотирьохчастної новели молода пара збирається в оперу, а в подальших частинах Франко послідовно розкриває сприйняття героїнею спочатку увертюри до опери, а потім окремих її сцен. Після закінчення опери Оля новелістично несподівано на зовні-подієвому плані новели заявляє, що вона не любить Володка, але на внутрішньому, духовно-психологічному – завдяки словесному опису музики та її сприймання героями – це стає закономірним. За допомогою музичного екфразиса стають зрозумілими і глибина враження Олі від россинівської опери, і психологічна чутливість героїні до почутого. Причому Франко знаходить свою «нішу» в зображенні розуміння героїнею оперної музики: якщо зарубіжні письменники середини XIX століття частіше за все описують почуття та емоції, які викликає в героях музика, то Франко, спираючись на картинну програмність (пейзажі рідної землі та ідеальні уявлення героїні про сімейне щастя), якою Оля супроводжує почуту музику, виявляє багатий внутрішній світ дівчини та її ідеали. Романтична героїко-патріотична опера Россіні «Вільгельм Телль», її музичні образи та сценічна дія стають в новелі «лакмусовим папірцем»: відношення героїв до оперного спектаклю, враження від нього становляться важливим засобом розкриття їх характерів. Поверхневе ставлення Володки до музики як до розваги, з одного боку, та здатність Олі під впливом музики побачити істинний сенс життя, який корегує її світосприйняття від пасторально-романтичного до героїко-романтичного, з другого, дозволяють зрозуміти і різні життєві позиції героїв – інтелігента-приспосуванця у Володки і служіння народу у Олі, та, власне, ідейно-художню концепцію самого письменника.

**Ключові слова:** музичний код, музичний екфразис, новела, опера «Вільгельм Телль» Россіні

### **Каленіченко О. Н. Музыкальный код и музыкальный экфразис в новелле И. Франко «Вильгельм Телль»**

В статье анализируется новелла И. Франко «Вильгельм Телль» сквозь призму музыкального кода и музыкального экфразиса.

Пока никто из франковедов не обратил внимания на сюжетообразующую роль россиниевской оперы в новелле, а ведь в первой части четырехчастной новеллы молодая пара собирается в оперу, в следующих частях Франко последовательно раскрывает восприятие героиней сначала увертюры к опере, а потом отдельных ее сцен. После окончания оперы Оля новеллистически неожиданно на внешне-событийном плане новеллы заявляет, что она не любит Володка, однако на внутреннем, духовно-психологическом – благодаря словесному описанию музыки и ее восприятия героями – это становится закономерным.

С помощью музыкального экфразиса становятся понятными и глубина впечатления Оли от россиниевской оперы, и психологическая чувствительность героини к услышанному. Причем Франко находит свою «нишу» в изображении понимания героиней оперной музыки: если зарубежные писатели середины XIX века чаще всего описывают чувства и эмоции, которые вызывает у героев музыка, то Франко, опираясь на картинную программность (пейзажи родной земли и идеальные представления героини о семейном счастье), которой Оля сопровождает услышанную музыку, выявляет богатый внутренний мир девушки и ее идеалы.

Романтическая героико-патриотическая опера Россини «Вильгельм Телль», ее музыкальные образы и сценическое действие становятся в новелле «лакмусовой бумажкой»: отношения героев к оперному спектаклю, впечатления от него становятся важным способом раскрытия их характеров. Поверхностное отношение Володки к музыке как к развлечению, с одной стороны, и способность Оли под воздействием музыки увидеть истинный смысл жизни, корректирующий ее мировосприятие от пасторально-романтического к героико-романтическому, с другой, позволяют понять и разные жизненные позиции героев – интеллигента-приспособленца у Володки и служения народу у Оли, и, собственно, идейно-художественную концепцию самого писателя.

**Ключевые слова:** музыкальный код, музыкальный экфразис, новелла, опера «Вильгельм Телль» Россини

### **Kalenichenko Olga. Musical code and musical ecfrais in the novel by I. Franco "William Tell"**

The article analyzes the novel by I. Franco "William Tell" through the prism of musical code and musical ecfrais.

So far, none of the French scholars has paid attention to the plot-forming role of the Rossini's opera in the short story, but in the first part of the four-part short story the young couple is going to the opera, in the following parts Franco gradually reveals the heroine's perception of the overture to the opera, and then its individual scenes. After the end of the opera, Olya novelistically unexpectedly, on the external-eventual plane of the novel, declares that she is not in love with Volodko, but on the internal, spiritual and psychological - thanks to the verbal description of the music and its perception by the heroes - this becomes natural.

With the help of musical ecfrais, the depth of Olya's impression of the Rossini's opera and the heroine's psychological sensitivity to what she heard become clear. Moreover, Franco finds his "niche" in the image of the heroine's understanding of opera music: while foreign writers of the mid-19th century most often describe the feelings and emotions that heroes evoke in music, Franco, relying on picture programmability (landscapes of his native land and ideal representations of the heroine about family happiness), which Olya accompanies the heard music, reveals the rich inner world of the girl and her ideals.

Rossini's romantic heroic-patriotic opera "Wilhelm Tell", her musical images and stage performance become a litmus test in the novel: the relationship of the characters to the opera performance, impressions of it become an important way of revealing their

characters. Volodka's superficial attitude to music as entertainment, on the one hand, and Olya's ability under the influence of music to see the true meaning of life, correcting her worldview from pastorally romantic to heroic-romantic, on the other hand, make it possible to understand the different life positions of the heroes - the intellectual adaptive Volodka's service to the people of Olya, and, in fact, the ideological and artistic concept of the writer himself.

**Keywords:** musical code, musical ecfrasis, short story, Rossini's opera "Wilhelm Tell"

**Постановка проблеми.** На сьогоднішній день літературознавці, вивчаючи новелу І. Франка «Вільгельм Телль» (1884), уточнили її тип – «настроєво-психологічний» [3, с. 142] і визначили манеру письма автора – імпресіонізм [2, с. 23]. В той же час дослідники відзначили, що Франко в новелі створює «поетичну концепцію з музичним і малярським тлом» (М. Яцків), «візуально відчутний образ музики. Це мистецтво так званого "auditus colorata" (кольорового слуху)» [2, с. 25].

Проте поки ніхто з франкознавців не звернув уваги на сюжетотворчу роль росси́нєвської опери в новелі: і її назви, і, власне, самого музично-драматичного твору, адже в першій частині чотирьохчастної новели герої збираються в оперу, а в подальших частинах Франко послідовно розкриває сприйняття Олею спочатку увертюри до опери, а потім окремих її сцен. Після закінчення опери героїня новелістично несподівано на зовні-подієвому плані новели заявляє, що вона не любить Володка, що рівносильно її відмові вийти за нього заміж. Що ж відбулося на внутрішньому, психологічному, рівні новели, яка роль музики в такому рішенні дівчини? Чому Франко вибрав саме цю оперу Россіні для відвідування героями?

З нашої точки зору, відповіді на ці питання допоможе розгляд франковської новели під кутом зору музичного коду («використання письменником образів, мотивів, понять, пов'язаних з музикою як мистецтвом в якості значущих одиниць створюваного тексту»), і музичного екфразиса («словесний опис музики, виконання музичних творів і їх сприйняття») [7] (тут і далі переклад з російської мій. – О.К.). Цим і визначається актуальність і наукова новизна статті.

Мета нашої роботи – проаналізувати новелу І. Франка «Вільгельм Телль» крізь призму музичного коду, що допоможе розкрити світобачення не тільки героїні, але й самого письменника, а також уточнити специфіку і роль музичного екфразиса в новелі.

**Основна частина статті.** Вже з тексту перших абзаців новели стає зрозуміло, що Оля – дівчина з романтичною душею, а Володко – раціоналіст-прагматик. З Олею пов'язані експресивні рухи і відчуття, що підкреслюють її підвищену чутливість до навколишнього світу: вона «тремтяча, зворушена», «судорожно обнімає шию молодого чоловіка», говорить, «задихаючись», чекає «гарячих обіймів», «бажає почути ... гаряче, любе слово», «пристрасно» вигукує і таке інше.

Якщо Олі хочеться постійно відчувати себе коханою, жити в оточенні тепла і ласки, то

математик, «доктор філософії і вчитель гімназійний», прагне існувати собі на віху: через тиждень він одружується і у нього буде дружина – «молода, прекрасна дівчина», в опері він чекає, що його «музика успокоїть, уколише», і перед поїздкою в театр він крутиться перед дзеркалом, приміряючи «новий блискучий циліндр» і «чорні глянсовані рукавички», подобається йому і пенсне, яке він «закладає ... на ніс», скоріше за все, щоб виглядати солідніше.

Разом з тим читач розуміє, що Оля відчуває якийсь внутрішній душевний дисонанс, якісь відчуття на підсвідомому рівні не дають їй спокою: «Я чогось така неспокійна, тривожна, якісь такі чуття в мені підіймаються, що й сама боюся заглянути їм у очі» [8, с. 194]. Саме тому дівчина не хоче їхати в театр. Проте Володко байдужий до переживань коханої, для нього це все «бабські капризи», тим паче, що гроші заплачені і за ложу, і за фіакр.

Дослідники творчості І. Тургенева звернули увагу на те, що в романі «Дворянське гніздо» представлено два типи героїв, захоплених музикою. З одного боку, це Паншин і Варвара Павлівна, для яких музика – це «не більше ніж жадання розваг і легкої насолоди»: «ні Паншин, ні Варвара Павлівна не можуть піднятися до висот естетичного споглядання, не розуміють класичної музики» [1]. З іншого боку, Лаврецкий і Ліза Калітіна, які люблять серйозну класичну музику і глибоко її розуміють.

Видно, що Володко подібний Паншину і Варварі Павлівні, оскільки для нього «Вільгельм Телль» Россіні – це всього лише «славна опера».

Оля сприймає росси́нєвську музику зовсім по-іншому.

Виникає питання: чому письменник вибрав саме цю, героїко-романтичну, оперу Россіні?

З одного боку, в «Передмові» до «Вільгельма Телля» Ф. Шиллера (1887) Франко відзначив, що «...Все-таки «Вільгельм Телль» був твором революційним, бо впливав з джерела революційного». І далі – «...Драма ... вийшла вповні і у найкращім значенні сучасна, ... сучасна для кожного часу і кожного народу, що стогне під чужим політичним і суспільним гнітом і бажає з-під нього вибитись на волю» [9, с.120, 123].

З іншого боку, музикознавці прийшли до висновку, що, з'явившись в 1829 році на французькій сцені, «Вільгельм Телль» Россіні «виявився першою народно-патріотичною оперою нової епохи, що утілила прагнення італійського народу до свободи», для якої характерні «незамасковане висловлювання революційно-патріотичної ідеї, різноманітність і сучасність образів, яскрава оригінальність музичної мови»



[4, с. 359, 369]. Крім того, багато з них відносять оперу до течії романтизму.

Розуміється, і літературна, і музична інтерпретація легенди про Вільгельма Телля були співзвучні революційно-демократичній концепції самого письменника, що виступав за національно-визвольний рух в Україні.

Звернувши увагу на «музично-малярські елементи, майстерно імплантовані в текстову тканину твору» [Лапій, с. 90], дослідники не звернули уваги на питання, які допомагають зрозуміти внутрішній світ героїні, її психологію: чому міська дівчина, творчо переживаючи увертюру до опери, створює в своїй уяві пасторальні картини природи рідної землі? Звідки беруться такі перепади настрою у Олі під час слухання дванадцятихвилинної увертюри до «Вільгельма Телля»? Яка еволюція її свідомості відбувається під час слухання оперної музики від увертюри до фіналу?

Перш за все відзначимо, що для романтиків музика займає найвищий ступінь серед всіх видів мистецтв. «Саме музика, з погляду романтиків, тим і глибока, що вона досягає суті світу не у абстрактних поняттях, не в словах – вона бере емоційну сутність світу безпосередньо. <...> Музика веде нас в сфери стихійного відчуття, такого глибокого, що воно не може бути висловлене словами» [6].

І справді, Франко саме за допомогою музики, причому романтичної, вирішив розкрити поетичний світ своєї романтичної героїні, справжню сутність її душі.

Романтики також вважали, що вища форма музики – це «...музика інструментальна, симфонічна. У симфонічній музиці, з погляду романтиків, ... розкривається справжня суть, справжня глибина» [6]. Додамо, що саме в епоху романтизму відбувається розквіт програмної музики.

І в душі Олі виникає своя, «картинна програмність» увертюри [11], заснована на тих образах, які ближче всього її серцю.

Увертюра до опери «Вільгельм Телль» «складається з чотирьох епізодів. Їх послідовність нагадує драматургічну побудову самої опери, що розвивається від пасторалі до героїки. Перший епізод – е-moll'не Andante – починається з оригінального звучання чотирьох виконуючих соло віолончелей. Другий перегукується з симфонічною картиною бурі в четвертому акті. У третьому епізоді мелодія виконуючого соло англійського ріжка малює поетичну картину альпійської природи (на тлі якої розгортається дія опери). І, нарешті, четвертий епізод – блискучий побутовий марш, повний чисто росси́нєвського мелодійного натхнення, італійської жвавості і темпераменту» [4, с. 377].

Цікаво, що Франко «пропускає» через свідомість Олі тільки перші дві частини увертюри, які дозволяють найяскравіше розкрити почуття і переживання героїні.

Під час звучання першого епізоду «їй здавалося, що плине тихою, спокійною рікою посеред пречудових краєвидів. Над нею тепле, темно-голубе небо. Сонце силне золотим промінням додолу. Срібною, діамантами вибиваною стяжкою простяглася тиха, могутча ріка..., її рівні береги покриті темно-зеленими, цвітистими лугами, там знов шумлячими дібровами – у віддалі синіються кришталевою стіною височенні гори... Зі всіх боків чути чудові пісні. <...> Поруч неї він, її любий Володко, такий гарний, як той краєвид, такий ніжний, як те сонячне тепло, такий сердечний і милий, як ті пісні чудові...!» [8, с. 195].

К. Хорват в статті «Романтичні погляди на природу» звертає увагу на те, що романтики приписують природі «відчуття, характерні для людської душі», це «добрий, співчуваючий друг», «носіє моральних цінностей», «віддзеркалення ... ідеального життя, що становить предмет ... мрій». Для романтиків важлива «поезія рідної землі»: «“вільна” природа, відкриття фарб дикої природи – густих лісів, високих гірських вершин, озер...». Культ «рідної землі» отримує у романтиків «нерідко глибоке патріотичне звучання» [10, с. 206, 212, 241, 207, 242].

У «магічному сні» дівчини, як бачимо, широкий простір рідної землі, чисте небо і тепле сонце, зелені луки і густі діброви – це і опис вільної природи, яку всім серцем любить та поетизує героїня, і віддзеркалення ідеального життя, що становить предмет мрій молодій дівчині («шум і гамір містовий плине мутною бурливою рікою попід вікна, не входячи до тої тихої хатини з цвітучими фуксіями та чистими, білими запонами»; 8, с. 196), і знак вищих моральних цінностей, бо чудові пісні, які «зі всіх боків» влітаються в величний, пронизаний світлом пейзаж, наповнюють програмну картину глибоким патріотизмом. Власне, цей пейзаж виявляє і таємні бажання героїні – її коханий мусить органічно вписуватися в нього, він має мати чуйну душу, бути милим і ніжним до неї.

Нарешті починається другий епізод увертюри, який відтворює образи страшної бурі. Тривожний перегомін духових і струнних інструментів підводить до розкотистого тремоло литавр, а потім хвилями висхідні акорди мідних духових інструментів починають стикатися з низхідними пасажами струнних. «Розбурхана фантазія Олі чародійською силою снує нові образи» грізного гірського пейзажу: «Широка ріка звужується, – грізні пошарпані скелі стісняють її. Хвиля, сперта і спінена, розбивається о кам'яні брили... Погідне небо помрячилося. Темні хмари засіли на сніжних чолах гір і перекидаються гнівними словами громів; часом чорні їх лица блискають вогнем ненависті» [8, с. 195].

Разом з тим підсвідомість дівчини імпліцитно підказує їй, що не варто «притулятися цілою своєю істотою до свого товариша, надіятися знайти в нім підпору і розраду», бо замість

підтримки вона почує слова його: «Дай мені спокій, я не маю часу з тобою пеститися, мушу задачі поправляти!» [8, с. 195].

Починається перша дія опери. І, як в рондо, героїчна сцена порятунку Теллем Баумгартена і світла сцена Оліного «магічного сну» про майбутнє щасливе життя в тихому будиночку «з цвітучими ... азаліями на вікнах» і підростаючим сином Стефанком переважають рефреном, що виявляє чужість Володки Оліним надіям і устремлінням: «...Прошу тебе, серце, остав мене, я не маю часу, – мушу задачі поправляти!» [8, с. 197].

Проте музика не тільки підказує героїні, що Володко – сухий раціоналіст, але і загострює перед Олею проблему справжнього сучасного героя: «Чого плачеш тихесенько, флейто, протягаючи свої тони, мов тоненьке павутиння жалоби понад цілою землею? Чи шкода вам того героя, що прощається зі своєю батьківщиною, – чи, може, взагалі болить вас утрачене щастя людське?» [8, с. 197].

Контрастом до переживань дівчини в третій частині новели дається розмова Володки з другом, який збирається видавати щомісячний літературний журнал. Олін жених проявляє себе як пристосуванець, коли ненавмисно проговорюється, що він боїться «скомпрометувати свою кар'єру», друкуючись в цьому виданні, але героїня на рівні свідомості ще цього не чує, оскільки поки повністю йому довіряє.

У четвертому розділі новели письменник Оліними очима описує другу дію опери, яка, на думку музикознавців, «найбільш близька Шиллеру» і «в цілому надзвичайно сильна в драматургічному відношенні. Різноманітність сценічних образів (картина полювання в австрійському таборі, любовний епізод, зустріч Телля з Арнольдом, заклик до помсти за смерть батька і, нарешті, збір швейцарських патріотів) пронизана цілеспрямованим рухом до величезної масової сцени, де представники пригнобленого народу дають клятву боротися за своє звільнення» [4, с. 376]. Причому «герої Росії показані не у абстрактно-піднесеному плані. Навпаки, ці люди з народу відрізняються дивовижною простотою, ліричністю, “людяністю”» [4, с. 370].

На тлі оперної дії, що розгортається на сцені, письменник поглиблено розкриває душевний підйом героїні: «Її очі блищать, її груди б'є високо, ... немов серце її виросло і преться на свободу, до сильніших почувань, до кращих вражень, до великих діл посвячення й любові народної. Як вона любила в тій хвилині свій народ, як радо пішла би за нього на найбільші небезпеки...». Подібно до героїв опери Оля хоче хоч би «раз тільки перебути і перечути таку хвилину, раз тільки з такими великими замислами в груді скупатися в рожевім промінні сонця ... – раз тільки!». Причому героїня чудово розуміє, що виконання її бажання небезпечне, загрожує

смертю. Але ніщо не лякає дівчину: «Як же радо вхопила би Оля таку долю, коли би яка всемогуча рука в тій хвилині подала їй!» [8, с. 198-199].

Проте з Олею знаходиться поряд людина, яка не підтримає її в її прагненні зануритися в боротьбу за світле майбутнє народу. Поки дівчина емоційно бурхливо переживає почуте та побачене зі сцени, Володко то «з виразом глупого задоволення лорнетує сидячі в противній ложі панни», то із задоволенням «вибирає для себе тістечко з тапки, що носив хлопець-рознощик із ложі до ложі» [8, с. 196, 199]. Відповідаючи героїні на її питання про громадську діяльність, Володко прямо їй заявляє: «Знаєш, серденько, той дуже добре знав життя, хто сказав, що хто до тридцяти літ віку не був революціонером, той хіба дурень: але ще більший дурень, хто по тридцятім році віку був революціонером» [8, с. 199].

Переживши катарсис, духовно зміцнівши і утвердившись в думці, що сенс життя сучасної порядної людини полягає в національно-визвольній боротьбі, героїня зовсім інакше починає оцінювати свого коханого: «...В серці його або погас, або й ніколи не палав святий огонь любові для народу. А її він тільки ставить перед очі людські як щит, котрим хоче закрити свою власну безхарактерність і трусливість» [8, с. 199]. Тому й приймає Оля усвідомлене рішення порвати з ним.

Зазначимо, що відкриті Франком можливості картинної програмності інструментальної музики використав В. Короленко у фіналі своєї повісті «Сліпий музикант» (1886).

**Висновки.** Отже, аналіз показав, що музика грає величезну роль в новелі Франка.

Завдяки музичному екфразису стають зрозумілими і глибина сприйняття Олею російської опери, і психологічна чутливість героїні до почутого. Причому письменник знаходить свою «нішу» в зображенні розуміння героїнею оперної музики: якщо зарубіжні письменники середини XIX століття, в тому числі і Тургенев, частіше за все описують почуття та емоції, які викликає в героях музика, то Франко, завдяки картинній програмності, якою супроводжує Оля почуту музику, висвітлює внутрішній світ дівчини та виявляє її ідеали.

Романтична героїко-патріотична опера Росії «Вільгельм Телль», її музичні образи та сценічна дія стають в новелі «лакмусовим папірцем»: відношення героїв до оперного спектаклю, враження від нього становляться важливим засобом розкриття їх характерів. Поверхневе ставлення Володки до музики як до розваги, з одного боку, та здатність Олі під впливом музики побачити істинний сенс життя, який корегує її світосприйняття від пасторально-романтичного до героїко-романтичного, з другого, дозволяють зрозуміти і різні життєві позиції героїв – інтелігента-пристосуванця у Володки і служіння народу у Олі, і, власне, ідейно-художню концепцію самого письменника.

## Література

1. Бельская А.А. «Музыкальный код» романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» *Ученые записки Орловского государственного университета*. 2018. № 3 (80). С. 80–88. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-romana-i-s-turgeneva-dvoryanskoe-gnezdo> (дата звернення 18.08.2019)
2. Голод Р.Б. Иван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. Наук : 10.01.01. Львів, 2006. 39 с.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. : монографія. Вид. 2-ге Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. 280 с.
4. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3: Изд. 5. М.: Музыка, 1981. 472 с.
5. Лапій М. Ідея синтезу мистецтв у пейзажному дискурсі Івана Франка *Українське літературознавство*. 2014. Випуск 78. С. 86–98.
6. Соллертинский И.И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика *Соллертинский И.И. Исторические этюды*. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 90–113. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=238001&p=1> (дата звернення 18.08.2019)
7. Соловьева Е.Е. «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» *Stephanos*. 2016. № 2 (16). С. 119–128. URL: [http://www.stephanos.ru/izd/2016/12\\_2016\(2\)16-2.pdf](http://www.stephanos.ru/izd/2016/12_2016(2)16-2.pdf) (дата звернення 18.08.2019)
8. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 16. Київ: Наукова думка, 1978. 512 с.
9. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 27. Київ: Наукова думка, 1980. 463 с.
10. Хорват К. Романтические воззрения на природу *Европейский романтизм* / отв. ред. И. Неупокоева. М.: Наука, 1973. 204–252 с.
11. Хохлов Ю.Н. Программная музыка. *Музыкальная энциклопедия* : веб-сайт. URL: <http://www.musenc.ru> (дата звернення 18.08.2019)

## References

1. Belskaya A.A. (2018). «Музыкальный код» романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» ["Musical code" of the novel by I.S. Turgenev's "Noble Nest"] *Uchenyye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta – Scientific notes of Oryol State University*, 3, 80–88. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-romana-i-s-turgeneva-dvoryanskoe-gnezdo>
2. Golod R.B. (2006). Ivan Franko ta literaturni napryamy kintsya XIX – pochatku XX stolittya [Ivan Franko and the Literary Directions of the End of XIX – Beginning of XX Century]. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Lviv.
3. Denysyuk I. (1999). *Rozvytok ukrayins'koyi maloyi prozy XIX – poch. XX st. [Development of Ukrainian small prose XIX – beginning XX century]*. Lviv: Academic Express Scientific Publishing Society.
4. Konen V. (1981). *Istoriya zarubezhnoy muzyki [History of foreign music]*. (Issue 3.). Moscow: Music.
5. Lapiy M. (2014). Ideya syntezu mystetstv u peyzazhnomu dyskursi Ivana Franka [The idea of synthesis of arts in the landscape discourse of Ivan Franko]. *Ukrayins'ke literaturoznavstvo – Ukrainian Literary Studies*, 78, 86–98.
6. Sollertinsky I.I. (1963). Romantizm, yego obschaya i muzykal'naya estetika [Romanticism, its general and musical aesthetics]. *Istoricheskiye etyudy [Historical studies]*. Moscow: State Music Publishing House.
7. Solovyova E.E. (2016). «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» ["Musical Code" and "Musical Ecfrasis"]. *Stephanos – Stephanos*, 2, 119–128. Retrieved from [http://www.stephanos.ru/izd/2016/12\\_2016\(2\)16-2.pdf](http://www.stephanos.ru/izd/2016/12_2016(2)16-2.pdf)
8. Franko I.V. 16 et al. (1978). *Zibrannya tvoriv [Collection of works]*. (Vols. 1-50). Kiev: Scientific Thought.
9. Franko I.V. 27 et al. (1980). *Zibrannya tvoriv [Collection of works]*. (Vols. 1-50). Kiev: Scientific Thought.
10. Horvath K. (1973). Romanticheskiye vozzreniya na prirodu [Romantic views on nature]. *Yevropeyskiy romantizm [European romanticism]*. I. Neupokoeva (Ed.). Moscow: Nauka.
11. Khokhlov Yu.N. Programmная музыка [Program music]. *Musical Encyclopedia*. Retrieved from <http://www.musenc.ru>

**Каленіченко Ольга Миколаївна**, доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (майдан Конституції, 11, Харків, 61000, Україна); e-mail: [onkalenich@ukr.net](mailto:onkalenich@ukr.net); <https://orcid.org/0000-0002-2412-9154>

**Калениченко Ольга Николаевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры театроведения, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского (площадь Конституции, 11, Харьков, 61000, Украина); e-mail: [onkalenich@ukr.net](mailto:onkalenich@ukr.net); <https://orcid.org/0000-0002-2412-9154>

**Kalenichenko Olga**, Doctor of Philology, Professor of Theater Science, I. P. Kotlyarevsky Kharkov National University of Arts (Konstytutsii Sq., 11, Kharkiv, 61000, Ukraine); e-mail: [onkalenich@ukr.net](mailto:onkalenich@ukr.net); <https://orcid.org/0000-0002-2412-9154>

## Литературная кинематографичность в творчестве С. Колбасьева (на примере рассказа «„Консервный” завод»)

*А. Г. Гребенщикова*

*кандидат филологических наук, старший преподаватель  
кафедры языковой подготовки I  
Учебно-научного института международного образования,  
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина;  
e-mail: grebenchshikova@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2645-8066>*

В статье представлен анализ приемов кинематографической поэтики в рассказе С. Колбасьева «„Консервный” завод». В корпусе постсимволистских текстов творчество этого автора по-прежнему остается перспективным материалом для изучения, поскольку на сегодняшний момент нам не удалось отыскать масштабных филологических исследований, посвященных его наследию.

В биографии С. Колбасьева много пробелов и темных мест. Тем не менее, энциклопедические справки свидетельствуют о том, что он был другом Н. Гумилева и вместе с К. Вагиновым и Н. Тихоновым состоял в литературной группе «Островитяне». Для анализа нами был взят рассказ «„Консервный” завод» (другое название — «Ветчина с горошком»), написанный, очевидно, между 1923 и 1928 годами. Постсимволистские тексты вообще тяготеют к использованию приемов кинематографа. Сама историческая действительность этого времени в какой-то степени кинематографична: причинно-следственные связи нарушаются, логика утрачивается, бывший цельный мир распадается на фрагменты, «монтажно» соединяемые друг с другом. Киноязык, таким образом, как нельзя лучше отвечал потребностям фрагментарной, мозаичной эпохи. Нам не удалось найти свидетельств отношения Колбасьева к кинематографическому искусству, однако кинематографические принципы использовал в своем творчестве его соратник по «Островитянам» К. Вагинов.

Первая часть рассказа наполнена приметами «литературного кинематографа». В то же время, назвать этот текст образцом кинематографической прозы было бы преувеличением. Однако нельзя не заметить, что наряду с М. Булгаковым, В. Кавериним, Л. Лунцем, В. Катаевым, А. Грином С. Колбасьев тяготеет к эстетике экспрессионизма, что выражается наличием элементов «экспрессивного кинематографа» в постсимволистских текстах указанных авторов.

**Ключевые слова:** кинематографическая поэтика, Колбасьев, литературный кинематограф, монтаж, экспрессионизм

**Гребенщикова О. Г.** Літературна кінематографічність у творчості С. Колбасьєва (на прикладі оповідання «„Консервний” завод»)

У статті представлений аналіз прийомів кінематографічної поетики в оповіданні С. Колбасьєва «„Консервний” завод». У корпусі постсимволістських текстів творчість цього автора як і раніше залишається перспективним матеріалом для вивчення, оскільки на сьогоднішній момент нам не вдалося відшукати масштабних філологічних досліджень, присвячених його спадщині.

У біографії С. Колбасьєва багато прогалин і темних місць. Проте енциклопедичні довідки свідчать про те, що він був другом М. Гумільова і разом із К. Вагиновим і М. Тихоновим перебував у літературній групі «Остров'яни».

Для аналізу нами було взято оповідання «„Консервний” завод» (інша назва — «Шинка з горошком»), написаний, очевидно, між 1923 і 1928 роками. Постсимволістські тексти взагалі тяжіють до використання прийомів кінематографа. Сама історична дійсність цього часу в якійсь мірі кінематографічна: причинно-наслідкові зв'язки порушуються, логіка втрачається, колишній цілісний світ розпадається на фрагменти, «монтажно» поєднані один з одним. Кіномова, таким чином, якомога краще відповідала потребам фрагментарної, мозаїчної епохи. Нам не вдалося знайти свідчень ставлення Колбасьєва до кінематографічного мистецтва, проте кінематографічні принципи використовував у своїй творчості його соратник по «Остров'янам» К. Вагін.

Перша частина оповідання наповнена прикметами «літературного кінематографа». У той же час, назвати цей текст зразком кінематографічної прози було б перебільшенням. Однак не можна не помітити, що поряд з М. Булгаковим, В. Кавериним, Л. Лунцем, В. Катаєвим, А. Гріню С. Колбасьєв тяжіє до естетики експресіонізму, що виражається наявністю елементів «експресивного кінематографа» в постсимволістських текстах зазначених авторів.

**Ключові слова:** кінематографічна поетика, Колбасьєв, літературний кінематограф, монтаж, експресіонізм

**Hrebenschchykova Oleksandra.** Literary cinematography in the work of S. Kolbasyev (on the example of the story «“Canning” Factory»)

The article presents an analysis of the techniques of cinematic poetics in S. Kolbasyev's short story «“Canning” Factory». In the corpus of post-symbolic texts, the work of this author remains a promising material for study, since at the moment we have not been able to find large-scale philological studies devoted to his legacy.

S. Kolbasyev's biography contains many gaps and dark places. Nevertheless, encyclopedic notes indicate that he was a friend of N. Gumilyov and, together with K. Vaginov and N. Tikhonov, was a member of the literary group "Islanders".

For analysis, we took the story «“Canning” Factory» (another name — “Ham and Peas”), written obviously between 1923 and 1928. Post-symbolic texts generally gravitate toward the use of cinema techniques. The historical reality of this time itself is to some extent cinematic: causal relationships are broken, logic is lost, the former whole world breaks up into fragments, “montage” connected to each other. The film language, thus, could not be better suited to the needs of the fragmented, mosaic era. We could not find evidence of Kolbasyev's attitude to cinematic art, but cinematic principles were used in his work by his companion in the “Islanders” K. Vaginov.

The first part of the story is filled with signs of "literary cinema". At the same time, to call this text a model of cinematic prose would be an exaggeration. However, one cannot fail to notice that along with M. Bulgakov, V. Kaverin, L. Lunts, V. Kataev, A. Green S. Kolbasyev gravitates to the aesthetics of expressionism, which is expressed by the presence of elements of "expressive cinema" in the post-symbolic texts of these authors.

**Keywords:** cinematic poetics, Kolbasiev, literary cinema, montage, expressionism

Имя Сергея Адамовича Колбасьева, русского писателя и джазового энтузиаста-просветителя, морского офицера и дипломата, изобретателя оригинальных звукозаписывающих и принимающих изображение устройств, сегодня, спустя 80 лет после его гибели, остается неизвестным не только широкому кругу читателей, но и едва ли не большей части литературоведов. Кинолюбители могут вспомнить картину К. Шахназарова «Мы из джаза» (1983), в которой есть эпизодическая роль капитана, теоретика джаза, по фамилии Колбасьев. Немногочисленные мемуары современников и энциклопедические справки свидетельствуют о том, что Сергей Колбасьев был другом Н. Гумилева и вместе с К. Вагиновым и Н. Тихоновым состоял в литературной группе «Островитяне» [9]. Его дочь Галина, умершая всего десять лет назад, всю жизнь посвятила восстановлению биографии отца, в том числе — определению точной даты и места его гибели. В его жизни было три ареста. После первых двух, в 1933 и 1934 годах, его освобождали, а вот в 1937 году писатель был объявлен врагом народа и осужден. Официальная дата смерти — 30 октября 1937 года — по всей вероятности, не соответствует действительности. По некоторым свидетельствам, Колбасьева перевели в лагерь, где он в составе большой группы заключенных замерз в тайге на лесоповале в феврале 1938 года [6].

В корпусе постсимволистских текстов творчество Сергея Колбасьева по-прежнему остается перспективным материалом для изучения, поскольку на сегодняшний момент нам не удалось отыскать масштабных филологических исследований, посвященных наследию этого автора. Собственно литературоведческими работами можно назвать всего две статьи. Так, Сергей Кириченко рассуждает об этических принципах художника-творца в рассказах С. Колбасьева [4]. Исследователь пытается опровергнуть предположение Ирины Одоевцевой и Георгия Иванова о том, что «Колбасьев, якобы находившийся на службе у чекистов и сопровождавший Николая Гумилёва в поездке по Севастополю, повинен в гибели поэта в 1921 г.» [4, с. 307]. Главной своей задачей С. Кириченко видит реабилитацию доброго имени писателя посредством «изучения личностных свойств» и художественного анализа текстов его рассказов.

Другой, более основательной работой, можно назвать статью Елены Капинос и Елены Куликовой, посвященную анализу поэтики поэмы С. Колбасьева «Открытое море» [3]. В своем исследовании авторы убедительно доказывают, что для Колбасьева важен не только гумилевский

подтекст, но и в значительно большей степени «постгумилевское направление», которое наследует поэтике Н. Гумилева, но при этом существенно отличается от нее «обилием ритмических экспериментов, словесной колористикой и многими другими параметрами» [3, с. 101]. Таким образом, в этой работе реабилитируется уже не «доброе имя писателя», но его творческая самостоятельность.

Первые писательские опыты Колбасьева относятся, по-видимому, к 1921 году. Тогда же произошло знакомство с Н. Гумилевым. Известна реакция В. Брюсова на первые поэтические тексты С. Колбасьева: «С. Колбасьев стремится к простоте речи, хочет действовать на читателя сжатым реализмом своих картин; но очень часто это приводит автора к самой несомненной прозе» [7]. О прозаичности колбасьевских стихов говорил и его товарищ Н. Тихонов. Сложно сказать, повлияли ли эти отзывы на решение Колбасьева, но как бы то ни было, с середины 1920-х годов он сосредотачивается на прозе, причем преимущественно маринистике.

С 1923 по 1928 гг. Колбасьев работал переводчиком в советской дипломатической миссии в Хельсинки. Из написанного в эти годы сохранился, по-видимому, лишь рассказ «Консервный завод» (другое название — «Ветчина с горошком»), который и будет объектом нашего анализа.

Напомним, что постсимволистские тексты вообще тяготеют к использованию приемов кинематографа. Сама историческая действительность этого времени в какой-то степени кинематографична: причинно-следственные связи нарушаются, логика утрачивается, бывший цельный мир распадается на фрагменты, «монтажно» соединяемые друг с другом. Киноязык, таким образом, как нельзя лучше отвечал потребностям фрагментарной, мозаичной эпохи.

Последние десятилетия характеризуются активным вниманием исследователей к вопросам кинопоэтики литературных текстов. Одно из наиболее емких и полных определений литературной кинематографичности дано И. Мартьяновой: «это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [8, с. 9]. Попытаемся проанализировать с этой точки зрения рассказ С. Колбасьева «„Консервный завод“». Нам не удалось найти свидетельств отношения Колбасьева к кинематографическому искусству. Но его, как человека технического склада, изобретателя, кино наверняка

интересовало как минимум своей «механикой», теми возможностями, которые открываются с появлением кинематографа. Кинематографические принципы использовал в своем творчестве соратник Колбасьева по «Островитянам» К. Вагинов [12].

Рассказ «„Консервный” завод» — небольшой текст. Рассказчик, советский дипломат из Хельсинки, попадает в автомобильную аварию и случайно проваливается в погреб. В полубессознательном состоянии он, тем не менее, инстинктивно решает выдать себя за иностранца, практически не говорящего по-русски. Это решение спасает герою жизнь, поскольку выясняется, что в погребе русские эмигранты готовят диверсию: планируют взорвать ленинградские мосты, поместив взрывчатое вещество в банки консервов. Рассказчик решает помешать выполнению этого плана, подменяет банки с консервами банками со взрывчаткой и убегает. В результате он достигает своей цели: мосты целы, диверсанты уничтожены, а сам герой выздоравливает в больнице.

Первое предложение текста не содержит в себе явных кинематографических элементов: «Я слишком поздно заметил, что ножной тормоз не действует» [5]. Но в то же время такое резкое начало — без экспозиции и завязки, когда читатель сразу оказывается внутри ситуации, — уже содержит намек на динамичность предстоящего сюжета, эксплицированную во фразе «тормоз не действует». Синтаксис начальных фраз прост и ритмичен, эпизоды соединяются по принципу монтажа. Тревожность (в рассказе ничего не объяснено, есть только ощущение быстрой езды, как в разгоне погони) и динамичность только усиливаются: «Скорость — семьдесят километров» [5] (пропущен глагол, неточно названа единица измерения км/ч). Дальше — резкое визуальное описание: «Дорога падает крутым коротким спуском, потом сразу влево» [5]. Единственный глагол — в настоящем времени, что указывает на повествовательный, а не описательный характер текста, второй глагол вообще опущен. Следом — несколько коротких предложений, среди которых преобладают односоставные и неполные, — воспринимаются как смена кинематографических кадров: «Правой рукой изо всей силы рванул за пустое место» (крупный план). «Привычка к американским машинам» (общий план). «Там у них цепной тормоз» (крупный план). «А я на большом „Рено”» (общий план). «От этого потерял равновесие» (крупный план). «И себя и машину выпустил из рук» (общий план) [5]. Равномерная смена крупного и общего планов происходит ритмично и плавно: мы видим то героя, то машину целиком, снова героя и снова машину. Вероятно, такого эффекта можно добиться с помощью съемки движущейся камеры, равномерно покачивающейся в такт движению машины. Буквально каждое из первых 10-12

предложений текста можно считать отдельным кадром. Эти предложения-кадры «монтируются» между собой легко и ритмично, погружая читателя в разворачивающуюся ситуацию.

Очевидно, близится катастрофа, и эта катастрофа отчетливо визуализируется — так, словно камера постепенно приближается к зрителю: «В дрожащем стекле я ясно увидел растущий на повороте забор» [5]. В пороговой ситуации чувства героя обостряются («Я даже успел ощутить холод ветра, заметил низкую крышу сарая и под ней закат» [5]), и к традиционным зрению и осязанию присоединяется особое — чувство времени: «Время шло медленно и отчетливо» [5]. Обратим внимание на выбор авторской характеристики: слово *отчетливо* явно визуально окрашено. Отчетливое — т. е. ясно видимое, хорошо различимое во всех деталях. Эта характеристика повторится и в финале рассказа, закольцовывая его: «Над сараем закат. Такой, как был, когда я впервые увидел этот сарай. И так же отчетливо ощущалось время» [5]. Даже когда часы героя разбиваются и он теряет счет времени, *не видя* его, восприятие этого времени оказывается субъективным («Иногда казалось, что я сплю целые сутки, иногда — что я просыпался, не успев заснуть» [5]) и отчетливо зримым. Он всегда видел одно и то же, это были «та же белая лампа и тот же слоеный табачный дым» [5]. Таким образом, само время в тексте оказывается визуализированным.

Вернемся к началу текста. Момент катастрофы описан простыми предложениями, скорее напоминающими ремарки в сценарном тексте. Повествователь обнаруживает «кадровое мышление», он словно дает указания съемочной группе, как должна выглядеть автомобильная авария: «Потом тупой толчок и звон стекла. Автомобиль тяжело прыгнул вверх. Полторы тонны веса» [5]. Насыщенное, сгущенное дискретное описание дополняется визуальными образами и яркими колористическими деталями: «Доски забора взлетели все сразу. Черное дерево пролетело наискось по красному небу» [5]. Катастрофа завершается без шансов на выживание: «Беззвучный удар по всему телу. Конец» [5].

Правда, в лучших кинематографических традициях ожидания зрителя/читателя оказываются обмануты, и повествователь продолжает в том же сценарном стиле: «Нет, не конец. Руки проваливаются в мягкую землю. Земля, качаясь, поддается, и я падаю дальше. Слева давит страшная тяжесть — я из последних сил бросаюсь вперед» [5]. Обратим внимание на некоторую условность описания, связанную со смещенным фокусом сознания повествователя. Момент падения героя в мягкую землю, которая скрывает, поглощает его целиком, может быть легко и успешно реализован средствами кинематографа.

Как только падение заканчивается и герой приходит в себя, его первые впечатления подчеркнуто визуальны, даже графичны. Он видит окружающий мир в резких, простых цветах. Предметы словно внезапно высвечиваются из темноты лучом кинопрожектора и опять погружаются в нее: «Темнота сверху донизу треснула узкой полосой огня», «И прямо мне в глаза блеснуло очками длинное красное лицо», «Очки, блестя, уплывают в голубых облаках, и лицом вниз я падаю в темноту» [5]. Людям, которых встречает герой в этом помещении (тем самым диверсантам), также даны емкие «цветные» характеристики: «красное треугольное лицо в очках», «желтый молодой человек» [5]. Эти характеристики распространяются и на одежду подрывников. Так, герой отчетливо видит «черный засаленный жилет Иванова. На нем маленькие золотые пуговицы» [5]. Повествователь, балансирующий между сном и явью, потерей сознания от боли в сломанной ноге и приходом в себя, лишен возможности видеть мир отчетливо, во всех его красках и деталях. Все, что ему доступно, — выхваченные проблеском сознания отдельные элементы, емкие образные детали, преимущественно цветные.

Следует обратить внимание и на главный источник света в рассказе. Собственно, это первое, что видит повествователь, распахнув дверь погреба подрывников: «В синем дыму висит молочно-белая электрическая лампа» [5]. С одной стороны, свет лампы — прямой, направленный, он похож на свет прожектора. Но с другой стороны, эта лампа висит «в синем дыму», что делает освещение рассеянным, неуловимым. Этот табачный дым, которым туго набита низкая комната, будет всегда встречаться в тексте параллельно с описанием лампы: «Опять та же лампа на длинном грязно-белом шнуре и тот же постоянный дым»; «Всегда та же белая лампа и тот же слоеный табачный дым» [5]. Два образа постепенно сливаются в один, и в спутанном сознании героя они уже неразличимы: «Боль немеет, и молочный свет становится дымным» [5]. Примечательно, что приведенные цитаты относятся к первой части рассказа. Как только герой понял, что присутствующие в погребе люди планируют диверсию, и решил, что его задача — помешать этому, неверный свет лампы не играет больше никакой роли: планы диверсантов разгаданы, осуществиться им не удалось, рассказчик удачно выбрался из сложившейся ситуации.

Таким образом, максимально насыщена кинематографическими приемами преимущественно первая часть рассказа. Дальше визуальность текста значительно уменьшается: на первое место выходит детективный сюжет, и автору, видимо, важно просто довести эту историю до конца, пересказать цепочку событий. На смену мыслям-кадрам приходят события,

которые не нуждаются в том, чтобы их *показать*: достаточно рассказать о них.

Не вполне ясно выписан и финал рассказа. После яркого по своей кинематографичности эпизода, в котором герой объясняет, как ему удалось подменить банки со взрывчаткой другими, в которых еще оставались консервы («никогда не забуду, как, стоя на одной ноге, ворочал банки с этими консервами в темном коридоре. Я не мог отодвинуть плеча от стены — я бы упал. Чтобы стереть угольные цифры с этикеток, приходилось их лизать. Потом писать углем цифры на других банках» [5]), следует не вполне выразительный финал. Рассказ заканчивается словами: «В любой момент могли прийти. Тогда я пропорол бы одну из банок. У меня в жилетном кармане была крепкая вилка» [5].

Назвать рассказ «Консервный» завод образцом кинематографической прозы было бы явным преувеличением. В текстах других авторов, написанных в те же годы, «концентрация кинематографичности» была значительно выше. Вместе с тем, использование подобных приемов нельзя считать случайным. Нам представляется, что «настроенность на визуальное», которая была свойственна эпохе постсимволизма, обуславливала особый тип художественного видения, фокус зрения, присущий представителям различных, порой противоборствующих литературных течений и направлений.

Представляется, что именно этой «сменой оптики» можно объяснить наличие элементов кинематографичности в постсимволистских текстах М. Булгакова, В. Каверина, Л. Лунца, В. Катаева, А. Грина. Каждый из названных авторов в определенной степени тяготел к эстетике экспрессионизма. Так, Е. Скороселова отмечает принципиальное сходство между названными писателями: «в ряде произведений, написанных ими в начале 20-х годов, выражено сходное понимание действительности, создан своеобразный и обладающий известной целостностью художественный мир» [11, с. 103–104]. Российско-советская действительность первой трети XX века, казалось, сама пробуждала экспрессионистическое восприятие мира. В. Терехина справедливо замечает, что для этой эпохи характерно «трагическое мировосприятие, порожденное дегуманизацией общества и крушением традиционных гуманистических ценностей» [10, с. 8].

К приметам экспрессионистической поэтики ученые относят «повышенную, сгущенную выразительность обостренных фраз, ритмов и линий; темы ударных моментов с резко вычерченными контурами; деформацию внешнего мира как деформацию представлений эмоциями» (цит. по М. Голубкову [2, с. 221]).

Подобные черты находим и в рассказе С. Колбасьева «„Консервный“ завод». Примечательно, что воплощаются они преимущественно посредством

кинематографической поэтики. Колбасьев активно использует возможности «цветового» (термин С. Эйзенштейна) кино, что позволяет усилить черты экспрессивности. Следует заметить, что, по наблюдениям В. Бычкова, стилистические приемы экспрессионизма были характерны для многих мастеров еще немного монохромного кино, которое «требовало повышенной экспрессии от собственно визуальных элементов» <...> – обостренного динамизма действия, контрастов света – тени, деформации предметов, использования крупных планов, наплывов,

утрированной жестикуляции, гротескной мимики актеров, создания предельно напряженного ирреального кинопространства и т. п.» [1, с. 340]. Очевидно, цвет в случае колбасьевского литературного кинематографа только усилил экспрессивный эффект повествования.

Таким образом, в ряд известных постсимволистов, тяготевших к поэтике экспрессионизма в 1920-е годы, вполне правомерно будет поставить творчество еще одного «забытого» автора – Сергея Адамовича Колбасьева.

### Литература

1. Бычков В. В. Эстетика: учебник. Москва: КНОРУС, 2012. 528 с.
2. Голубков М. М. Русская литература XX века. После раскола. Москва: Аспект Пресс, 2001. 267 с.
3. Капинос Е. В., Куликова Е. Ю. «Открытое море» С. А. Колбасьева: литературный контекст и поэтика // Критика и семиотика. 2018. № 2. С. 101–126.
4. Кириченко С. Этические принципы художника-творца в рассказах С. А. Колбасьева (С. Колбасьев и Н. Гумилёв) // Мова і культура. 2013. Вип. 16, т. 6. С. 305–311.
5. Колбасьев С. А. „Консервный” завод. URL: [http://az.lib.ru/k/kolbasxew\\_s\\_a/text\\_1928\\_konservnyj\\_zavod.shtml](http://az.lib.ru/k/kolbasxew_s_a/text_1928_konservnyj_zavod.shtml) (дата обращения: 05.10.2019)
6. Колбасьева Г. С. Был ли расстрелян писатель Сергей Колбасьев? URL: <http://vizz.nlr.ru/person/show/5851> (дата обращения: 05.10.2019)
7. Креймер А. Одиссея капитана Колбасьева. URL: [https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm\\_46/alm\\_46\\_206-211.pdf](https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_46/alm_46_206-211.pdf) (дата обращения: 05.10.2019)
8. Мартьянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. Санкт-Петербург: САГА, 2002. 240 с.
9. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: в 3 т.; под ред. Н. Н. Скатова. Москва: ОЛМ А-ПРЕСС Инвест, 2005. Т. 2. З – О. С. 231–232.
10. Терехина В. Н. Экспрессионизм в России: факты и суждения // Вестник литературного института имени А. М. Горького. 2016. № 1. С. 6–17.
11. Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). Москва: ТЕИС, 2003. 358 с.
12. Шлапаков П. В. Театрализация литературы в романе К. Вагинова «Бомбочада» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. Т. 12. № 5(3). С. 818–821.

### References

1. Byichkov V. V. Estetika: uchebnik. Moskva: KNORUS, 2012. 528 s.
2. Golubkov M. M. Russkaya literatura XX veka. Posle raskola. Moskva: Aspekt Press, 2001. 267 s.
3. Kapinos E. V., Kulikova E. Yu. «Otkryitoe more» S. A. Kolbaseva: literaturnyy kontekst i poetika // Kritika i semiotika. 2018. # 2. S. 101–126.
4. Kirichenko S. Eticheskie printsipy hudozhnika-tvortsa v rasskazah S. A. Kolbaseva (S. Kolbasev i N. Gumil'Yov) // Mova i kultura. 2013. Vip. 16, t. 6. S. 305–311.
5. Kolbasev S. A. „Konservnyi” zavod. URL: [http://az.lib.ru/k/kolbasxew\\_s\\_a/text\\_1928\\_konservnyj\\_zavod.shtml](http://az.lib.ru/k/kolbasxew_s_a/text_1928_konservnyj_zavod.shtml) (data obrascheniya: 05.10.2019)
6. Kolbaseva G. S. Byil li rasstrelyan pisatel Sergey Kolbasev? URL: <http://vizz.nlr.ru/person/show/5851> (data obrascheniya: 05.10.2019)
7. Kreymer A. Odisseye kapitana Kolbaseva. URL: [https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm\\_46/alm\\_46\\_206-211.pdf](https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_46/alm_46_206-211.pdf) (data obrascheniya: 05.10.2019)
8. Martyanova I. A. Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoy kinematografichnosti. Sankt-Peterburg: SAGA, 2002. 240 s.
9. Russkaya literatura XX veka. Prozaiki, poetyi, dramaturgi: biobibl. slovar: v 3 t.; pod red. N. N. Skatova. Moskva: OLM A-PRESS Invest, 2005. T. 2. Z – O. S. 231–232.



10. Terehina V. N. Ekspressionizm v Rossii: fakty i suzhdeniya // Vestnik literaturnogo instituta imeni A. M. Gorkogo. 2016. # 1. S. 6–17.
11. Skorospelova E. B. Russkaya proza XX veka: ot A. Belogo («Peterburg») do B. Pasternaka («Doktor Zhivago»). Moskva: TEIS, 2003. 358 s.
12. Shlapakov P. V. Teatralizatsiya literatury v romane K. Vaginova «Bombochada» // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. 2010. T. 12. # 5(3). S. 818–821.

**Гребенщикова Олександра Геннадіївна**, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри мовної підготовки 1 Навчально-наукового інституту міжнародної освіти, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, Україна); e-mail: grebenchshikova@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2645-8066>

**Гребенщикова Александра Геннадьевна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры языковой подготовки 1 Учебно-научного института международного образования, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, Украина); e-mail: grebenchshikova@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2645-8066>

**Oleksandra Hrebenshchykova**, PhD in Philology, Assistant Professor, Language Training Department 1, Institute of International Education for Study and Research, V. N. Karazin Kharkiv National University (4 Svoboda Square Kharkiv, Ukraine); e-mail: grebenchshikova@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2645-8066>

## Когнітивно-еволюційні дослідження мови

УДК 81'1: 811.161.1

DOI: 10.26565/2227-1864-2019-83-19

### Конструкция *У кого есть кто/что* как эргативный рудимент русской грамматики: когнитивно-эволюционная интерпретация семантики

**С. Л. Попов**

*доктор филологических наук, профессор факультета русского языка,  
Институт интернациональных исследований  
Университета имени Сунь Ятсена (Гуанчжоу, Китай);  
e-mail: s.leon.popov@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3257-6245>*

Статья посвящена когнитивно-эволюционной трактовке семантических особенностей конструкции *У кого есть кто/что*. Понятийной основой когнитивно-эволюционного лингвистического направления является признание существования когнитивно-эволюционного алгоритма «восприятие → логичность мышления → логичность языка», где восприятие может быть: 1) абсолютно правополушарным синкретичным: целостным, не позволяющим дифференцировать признаки и, следовательно, в принципе категоризировать познаваемое; 2) в значительной мере правополушарным поверхностным: ориентирующимся на ближайшие, наиболее заметные, «лежащие на поверхности» признаки, категоризация по которым обычно бывает ошибочной; 3) левополушарным альтернативным, то есть ориентирующимся на все наличествующие в зоне восприятия признаки, благодаря чему из них может быть осознанно выбран необходимый для корректной категоризации признак. В статье доказывается, что русская конструкция *У кого есть кто/что* является эргативным рудиментом, характеризующимся двумя синкретичными падежами эргативного строя: эргативным (а не родительным) и абсолютным (а не именительным). Поэтому ни традиционная формальная, ни семантико-синтаксическая трактовка этой порожденной синкретизмом восприятия конструкции не может быть признана абсолютно корректной. Традиционная формальная трактовка этой конструкции не учитывает, что семантически в ней *у кого* – квази-, но субъект (а не объект), а *кто/что* – квази-, но объект (а не субъект). Семантико-синтаксическая трактовка этой конструкции не учитывает, что семантически выраженный в ней формой косвенного падежа субъект неактивен и несамостоятелен, а объект имеет падежную форму субъекта, в силу чего субъект эргативной конструкции по признакам активности и самостоятельности диаметрально противоположен субъекту номинативной конструкции, что вынуждает признать безысходную условность перевода русской эргативной конструкции на другие языки номинативного строя свойственной им номинативной конструкцией и перевода обратного. Признается дидактически полезным при презентации этой конструкции в учебниках и грамматиках отмечать ее неактивносубъектную эргативную рудиментарность и, как следствие, условность падежных форм ее актантов.

**Ключевые слова:** эргативный строй, номинативный строй, падеж, субъект, объект, когнитивно-эволюционный подход, синкретизм

#### Попов С. Л. Конструкція *У кого есть кто/что* як ергативний рудимент російської граматики: когнітивно-еволюційна інтерпретація семантики

Статтю присвячено когнітивно-еволюційному трактуванню семантичних особливостей конструкції *У кого есть кто/что*. Поняттєвою основою когнітивно-еволюційного лінгвістичного напрямку є визнання існування когнітивно-еволюційного алгоритму «сприйняття → логічність мислення → логічність мови», де сприйняття може бути: 1) абсолютно правополушарним синкретичним: цілісним, таким, що не дозволяє диференціювати ознаки і, отже, взагалі категоризувати те, що пізнається; 2) у значній мірі правополушарним поверхневим: таким, що орієнтується на найближчі, найбільш помітні, «такі, що лежать на поверхні», ознаки, категоризація за якими зазвичай буває помилковою; 3) лівополушарним альтернативним, тобто таким, що орієнтується на усі наявні у зоні сприйняття ознаки, завдяки чому з них може бути свідомо обрано необхідну для коректної категоризації ознаку. У статті доводиться, що російська конструкція *У кого есть кто/что* є ергативним рудиментом, що характеризується двома синкретичними відмінками ергативного ладу: ергативним (а не родовим) та абсолютним (а не називним). Тому ані традиційне формальне, ані семантико-синтаксичне трактування цієї породженої синкретизмом сприйняття конструкції не може бути визнано абсолютно коректним. Традиційне формальне трактування цієї конструкції не враховує, що семантично в ній *у кого* – квазі-, але суб'єкт (а не об'єкт), а *кто/что* – квазі-, але об'єкт (а не суб'єкт). Семантико-синтаксичне трактування цієї конструкції не враховує, що семантично виражений в ній формою непрямого відмінку суб'єкт є неактивним і несамостійним, а об'єкт має відмінкову форму суб'єкта, в силу чого суб'єкт ергативної конструкції за ознаками активності та самостійності є диаметрально протилежним суб'єкту номінативної конструкції, що примушує визнати безвідну умовність перекладу російської ергативної конструкції на інші мови номінативного ладу притаманною їм номінативною конструкцією і перекладу зворотнього. Визнається дидактично корисним під час презентації цієї конструкції у підручниках і граматиках відзначити її неактивносуб'єктну ергативну рудиментарність та, як наслідок, умовність відмінкових форм її актантів.

**Ключові слова:** ергативний лад, номінативний лад, відмінок, суб'єкт, об'єкт, когнітивно-еволюційний підхід, синкретизм

**Popov Sergei. Construction У кого есть кто/что as an ergative remnant of Russian grammar: cognitive evolutionary interpretation of semantics**

The article is devoted to the cognitive-evolutionary interpretation of the semantic features of the construction *У кого есть кто/что*. The conceptual basis of the cognitive-evolutionary school of linguistics is the recognition of the existence of the cognitive-evolutionary algorithm "perception → logical thinking → logical language", where perception can be: 1) absolutely right-hemispheric and syncretic: holistic, not allowing to differentiate features and, therefore, to categorize cognoscible; 2) right-hemispheric to a great extent and superficial, focusing on the proximate, most noticeable, "plain to see" features, categorization by which is usually erroneous; 3) left-hemispheric or alternative, that is, focusing on all the features that are present in the perception zone, so that the feature necessary for correct categorization can be consciously selected from them. The article proves that the Russian construction *У кого есть кто/что* is an ergative remnant, characterized by two syncretic cases of the ergative system: ergative (and not genitive) and absolute (and not nominative). Therefore, neither the traditional formal nor the semantic-syntactic interpretation of this perception of the construction generated by syncretism can be recognized as absolutely correct. The traditional formal interpretation of this construction does not take into account that semantically *who has* is a quasi-subject (not object), and *who / what* is a quasi-object (not subject). The semantic-syntactic interpretation of this construction does not take into account that the subject semantically expressed in it by the form of indirect case is inactive and dependent; the object has the case form of the subject, and because of that the subject of the ergative construction is directly opposite to the subject of the nominative construction in terms of activity and independence. Thus, it is important to recognize the hopeless formality of translating this Russian possessive construction into other nominative languages with their own nominative constructions and the reverse translation. It is considered didactically useful to note its inactively subjective ergative rudimentary nature and, as a consequence, the formality of the case forms of its actants, when presenting this construction in textbooks and grammar books.

**Keywords:** ergative system, nominative system, case, subject, object, cognitive evolutionary approach, syncretism

Конструкция *У кого есть кто/что* (мы называем ее конструкцией в расширительном понимании, сознавая, что в нее включены две конструкции, поскольку хотим подчеркнуть конструктивный аспект таких предложений) является отличительной особенностью русской грамматики и широко известной ее трудностью для изучающих русский язык иностранцев, владеющих, например, германскими или романскими языками. Синтаксические трактовки данной конструкции диаметрально противоположны и до сих пор являются источником разногласий между представителями традиционного, формального, и семантического направлений синтаксиса. Между тем имеются достаточные, на наш взгляд, основания сомневаться в корректности обоих этих подходов к трактовке данной конструкции.

Традиционный синтаксис, в том числе школьный, рассматривает части этой конструкции – далее для простоты и наглядности используем конструкцию *У меня есть дом* – как подлежащее *дом*, сказуемое *есть* и косвенное дополнение *у меня*. Семантический синтаксис трактует эти конструкции прямо противоположно: в 1973 году Г. А. Золотова, по всей видимости ориентируясь на переводную, традиционно признаваемую эквивалентной, соотносительность конструкции *У меня есть дом* с англ. *I have the house* или фр. *J'ai la maison*, а возможно и с польск. *Mam dom* или укр. *Маю будинок*, где наблюдаются эквиваленты практически не употребляемой в русском языке номинативной конструкции *Я имею* с характерной для нее активной субъектностью обладания, предложила считать в таких конструкциях *у меня* «поссесивным субъектом» в родительном падеже, а *дом* – связанным с *у меня* поссесивными отношениями «объектом» в именительном падеже [7, с. 108; 8, с. 109]. Вполне понятно, что традиционно ориентированным синтаксистам, привыкшим к

тому, что субъект всегда выражен

именительным падежом, а объект – винительным или каким-то косвенным падежом, необыкновенно трудно соглашаться с тем, что субъект выражается формой косвенного падежа, да еще и с предлогом, а объект вопреки всему тому, на чем держится традиционный синтаксис, оказывается представленным формой именительного падежа. В то же время логика сторонников семантического синтаксиса тоже вполне понятна: любой ученый имеет право абстрагироваться от внешней формальной стороны во имя глубинной сущности и тем самым обеспечить себе возможность видеть глубже и дальше поверхностных формалистов к их существенному неудовольствию (достаточно вспомнить критику формалистами выделенной И. А. Мельчуком и А. К. Жолковским лексической функции *Мам* (высокая степень проявления признака) за то, что она позволяет в некотором роде отождествить словосочетания *жгучий брюнет* и *спать без задних ног*). Тем не менее мы не склонны трактовать предложенное Г. А. Золотовой глубокое рассмотрение как уместное, поскольку сомневаемся в том, что *У меня есть дом* достаточно синонимично и как следствие эквивалентно англ. *I have the house*, фр. *J'ai la maison*, польск. *Mam dom* и укр. *Маю будинок*.

Целью настоящей статьи является когнитивно-эволюционная интерпретация семантических особенностей конструкции *У кого есть кто/что* (на примере конструкции *У меня есть дом*).

Понятийной основой созданного и разрабатываемого нами когнитивно-эволюционного лингвистического направления является признание существования когнитивно-эволюционного алгоритма «восприятие → логичность мышления → логичность языка», где восприятие может быть: 1) абсолютно правополушарным синкретичным: целостным, не позволяющим дифференцировать признаки и, следовательно, в принципе категоризировать познаваемое; 2) в значительной мере правополушарным поверхностным:

ориентиром на ближайшие, наиболее заметные, «лежащие на поверхности» признаки, категоризация по которым часто бывает ошибочной; 3) левополушарным альтернативным, то есть ориентиром на все наличествующие в зоне восприятия признаки, благодаря чему из них может быть осознанно выбран признак, необходимый для корректной категоризации [16, с. 5-105]. По нашему подтвержденному рядом исследований убеждению, когнитивно-эволюционный подход обладает значительной объяснительной силой, поскольку позволяет объяснять причины когнитивной эволюции как в онто- и филогенезе в целом, так и в глоттогенезе в частности. О важности объяснительности говорил еще Аристотель: «Знать, что *есть*, и знать, *почему* есть, – это различное знание...» [3, с. 280]. Предполагающая вопросы типа «почему?» объяснительность является главным требованием лингвистического антропоцентризма вообще и когнитивной лингвистики в частности и в лингвистических исследованиях гармонично дополняет предполагающие вопросы типа «как?» требования структурализма [9, с. 25; 1]. Важно также признать, что «семантические представления суть тени лежащих в их основе мыслительных структур» [9, с. 24-25]. Когнитивно-эволюционный подход позволяет объяснительно интерпретировать семантику конструкции *У кого есть кто/что* (на примере конструкции *У меня есть дом*).

Поскольку у *меня есть* называют посессивной конструкцией, логично сознать, где еще употребляется этот термин, чтобы понять его происхождение. Обратившись к сведениям сравнительного языкознания (что для каждого лингвиста, на чем бы он узко ни специализировался, является процедурой нелишней, ибо все познается в сравнении, в том числе в сфере лингвистики), нетрудно узнать, что этот термин появился не просто для обозначения связанных со значением генитива отношений обладания – он стал употребляться для обозначения такой синтаксической семантики, которая к генитиву не сводится, а именно для обозначения одного из значений эргативнопадежной конструкции, которая имеется в языках эргативного строя. Автор контентиологической, то есть учитывающей выражение субъектно-объектных отношений, типологии языков, продолжателем дела работавшего в этом же направлении И. И. Мещанинова А. Г. Климов убедительно доказал эволюцию языковых строев по следующему алгоритму: нейтральный строй → классный строй → активный строй → эргативный строй → номинативный строй (с возможностью перехода «через строй», то есть минуя его, например перехода от строя активного к строю номинативному) [11].

Эргативный строй, приходящий на смену активному строю, на уровне синтаксиса характеризуется инкорпорированием и на всех языковых уровнях характеризуется лишь различием активного и инактивного начал, имеет только два падежа: эргативный и абсолютный. Эргативная типология на глубинно-синтаксическом уровне – это такая типология, «в рамках которой субъект переходного действия трактуется иначе, чем субъект непереходного, а объект первого – так же, как субъект второго. ... Отсюда вытекает, что эргативная конструкция – это модель транзитивного предложения эргативной типологии, а абсолютная конструкция – это модель ее интранзитивного предложения» [10, с. 48]. Возможные морфологические показатели эргативного строя в глагольно-именной конструкции – эргативный и абсолютный падежи у каждого из имен и эргативный аффикс у глагола – сводятся к трем комбинациям этих показателей: 1) эргативный аффикс у глагола; 2) эргативный аффикс у глагола и эргативный и абсолютный падежи у каждого из имен; 3) эргативный и абсолютный падежи у каждого из имен. Наиболее распространенная в языках комбинация этих показателей – вторая, смешанная [10, с. 42-44].

И. И. Мещанинов в свое время стремился показать все значения эргативного падежа: ассоциируемый с родительным падежом поссессив, ассоциируемый с дательным падежом аффектив и ассоциируемый с предложным падежом локатив [14]. Говоря о поссессивных конструкциях, И. И. Мещанинов называет обозначающий субъекта эргативный падеж «родительным-относительным», а обозначающий прямой объект абсолютный падеж – именно «абсолютным» (этот же абсолютный падеж может иметь и значение именительного падежа в интранзитивной конструкции – об этом сказано выше, но для проблематики настоящей статьи эта информация несущественна). Поссессивность, по И. И. Мещанинову, представляет собой наиболее архаичную, лишь очень условно глагольную постинкорпоративность, например *взятие мое*, то есть «взятие, от меня исходящее», вместо *я беру* [13, с. 127-131]. Рассматривая эскимосский пример *агнам-м тагхаа-а мыкылгихак*, И. И. Мещанинов дает его перевод как «женщина ведет-она-его мальчика», где *агнам-м* «женщина» употребляется в родительно-относительном падеже как разновидности эргативного, а *мыкылгихак* «мальчик» – в абсолютном падеже со значением объектного винительного [14, с. 47-48, 55]. Показателями «она-его» ученый передает значение глагольного суффикса. Но в целом этот перевод в попытке его оосовременить следует признать весьма условным. Пользуясь возможностями современного, равно как и древнего, русского языка, более-менее адекватно передать грамматику эргативной и абсолютной конструкций невозможно, поскольку и в древнем русском, и в современном русском языках нет объединяющего значения родительного, дательного

и предложного падежей падежа эргативного и объединяющего значения именительного и винительного падежей падежа абсолютного. При еще одной, возможно более продуманной, попытке хоть как-то передать значения этого рассмотренного И. И. Мещаниновым примера можно попытаться дать следующий перевод данной конструкции: «у женщины ведение мальчика» (ср. с эквивалентностью современной частотной конструкции *У меня есть дом* и искусственно созданных нами, но всё же понятных *У меня наличие дома* и *У меня имение дома*), – ибо для адекватного понимания «порусски» связать действие с его выраженным эргативным как в том числе протородительным падежом субъектом можно только через отглагольное существительное. Попытка перевести эту эскимосскую конструкцию как «женщины ведение мальчика» привела бы к подчеркиванию не фиксируемой И. И. Мещаниновым семантики поссессивности, а к свойственной современному генитиву семантике принадлежности, что не вполне одно и то же. Нетрудно убедиться в том, что в этих структурно идентичных непроцессуально глагольной конструкции *У меня есть дом* и не отличающейся номинативной глагольностью конструкции *агнам-м тагихаа-а мыкылгихак* ни о какой активности и самостоятельности субъекта действия или состояния речь идти не может. В первой из них *дом есть* у субъекта по не зависящей от него причине, а во второй не женщина управляет действием, а действие управляет ею. И здесь очень важным является понимание того, что неактивность и несамостоятельность субъекта проявляется именно в транзитивных предложениях: когда речь заходит о прямом управлении объектом, о его, как обоснованно считает М. Н. Эпштейн, в той или иной мере преобразовании [21], субъект всегда оказывается не у дел, от которых он отстраняется, словно избегая ответственности за преобразование объекта; в интранзитивном же предложении (см. выше) выраженный формой абсолютного падежа субъект имеет значение именительного падежа, то есть является активным и самостоятельным.

Применение к конструкции *агнам-м тагихаа-а мыкылгихак* показанной выше схемы степеней восприятия, которой оперирует когнитивно-эволюционный подход, позволяет понять, что, во-первых, если в значении одного падежа сочетаются значения нескольких падежей, то это падежный синкретизм, при котором, как известно, составляющие не воспринимаются, а во-вторых (что гораздо важнее), вычленимые в семантике эргативного и абсолютного падежей падежи более частные – и, конечно, не приходится удивляться тому, что это падежи, свойственные языкам номинативного строя, – видны носителям именно номинативных языков, но никак не

носителям языков эргативного строя. Эти два вывода подтверждаются показательными высказываниями об эргативном строе И. И. Мещанинова и А. Г. Климова.

Вот что пишет И. И. Мещанинов о синтаксических особенностях эргативного строя: «представление о субъекте, как действующем лице, отражает в первую очередь восприятие человеком окружающей чувственной среды и своего действия, направленного на изменение природы. ... Но изменения природы, являющейся реальным объектом человеческой деятельности, получают встречное истолкование в сохраняющемся еще неприступном ее для человека состоянии в ее же восприятии как всемогущей, неприступной силы. Тем самым объект становится субъектом. Не зная еще законов природы, используемых человечеством для достижения определенных результатов его трудовой деятельности, мышление общественного коллектива ставит само человеческое общество в подчиненное природе положение, и в результате получается осмысление еще не постигнутых сил природы как действующих самостоятельно от воздействующего на них человека, еще не осознанного в этом его значении. Вырабатывается тем самым ирреальное, мифологическое представление о действующем лице, каковое и можно было бы назвать «мифологическим субъектом» в отличие от «логического субъекта» норм уже нашего мышления [12, с. 35]. «Субъект в этом строе предложения не действует. Ему не принадлежит действие и не через него оно совершается. Наоборот, субъект воспринимает на себя действие, совершаемое независимо от него. Он ощущает на себе результаты того, что происходит вне его активной воли» [13, с. 177]. Как можно убедиться, это качественное, классическое описание перцептивного синкретизма, предпринятое в первой половине XX века не профессиональным этническим психологом, а, несомненно, прозорливым, отличающимся высокоразвитым интеллектом ученым.

А. Г. Климов в свою очередь, будучи ученым второй половины XX века, прямо пишет о том, что в эргативном строе нет падежей помимо эргативного и абсолютного, в значения которых входят значения падежей номинативного строя [11, с. 108-109]. Падежная система эргативного строя – на фоне падежной системы номинативного строя – выглядит состоящей из двух, естественно туманных, падежных синкретов. А. Г. Климов критикует лингвистов, называющих инструменталисом эргативный падеж, в рамках которого семантика инструменталиса «органически слита с семантикой субъекта переходного действия». Не приемля «известное обобщение Ч. Филмора», в котором утверждается идентичность генитива и эргатива в эргативных языках, А. Г. Климов предлагает более точную формулировку: «следовало скорее говорить о выполнении эргативом функций генитива номинативной системы» [11, с. 47-49]. Несложно заметить, что аргументация А. Г. Климова

основывается на признании синкретизма эргативного падежа, в котором субъектно-объектные отношения не столь ясны, как в языках номинативного строя: индоевропейских, уральских, тюркских, монгольских, тунгусо-маньчжурских, дравидийских, сино-тибетских, японском, корейском и некоторых других.

В. М. Алпатов поднимает «вопрос, окончательно не разрешенный в современной лингвистике: является ли, например, различие номинативного и эргативного строя чисто формальным, или же здесь присутствуют различия в семантике или даже различия в языковом представлении о мире (признание последней точки зрения вовсе не обязательно означает принятия стадильности: разные языковые картины мира могут рассматриваться и как равноправные). Ученые, развивавшие в отечественной науке традиции И. И. Мещанинова, как и (не вполне четко и последовательно) он сам, исходят из тесной связи такого рода различий в строе с семантикой. Однако такая точка зрения остается дискуссионной» [2, с. 264]. Осторожность, в том числе оговорчивость, данного комментария позволяет осознать уровень накала эмоций, сопровождающих противостояние лингвистов – эволюционистов и антиэволюционистов, о котором с горечью пишет Президент Международного общества происхождения языка Бернар Бичакджан: «гуманитарии не любят эволюции. Говорить об эволюции в лингвистике неполиткорректно. В биологии вполне корректно и полностью приемлемо говорить, что приобретение постоянной температуры тела было большим шагом вперед с точки зрения эволюции и что адаптивные преимущества теплокровности перевешивают выгоды предшествующего состояния холоднокровности. Но если в лингвистике кто-то скажет, что переход от эргативности к номинативности является большим шагом вперед с точки зрения эволюции и что адаптивные преимущества номинативного синтаксиса перевешивают выгоды эргативной модели, на него немедленно набросятся, и набросятся с полной уверенностью в своей правоте» [4, с. 61].

М. Н. Эпштейн, говоря о плохо развитой, а часто и утраченной переходности русских глаголов, пишет и об интересующей нас конструкции: «Категория переходности связана также с развитием отношений собственности. Известно, что в европейских языках эти отношения выражаются переходной конструкцией: “я имею дом”; в русском – непереходной: “у меня есть дом”. Эта архаическая конструкция сохранилась в русском языке с индоевропейских времен в силу неразвитости имущественных отношений как в общественном бытии, так и в языке и сознании. Получается, что *субъектом* имущественного

отношения выступает сам предмет, дом (он “есть”), а тот, кто им владеет, обозначается как косвенное дополнение (“у меня”») [21]. Очевидно, что М. Н. Эпштейн пытается искать причину посессивности в глубине истории, в частности в исторической неразвитости у русских имущественных отношений, однако, как мы показали выше, эта неразвитость уходит корнями в описанный И. И. Мещаниновым эргативный синкретизм, который может быть выражен воображаемым нами признанием человека, характеризующегося синкретизмом восприятия: то, что у меня нет собственности, зависит не от меня, а от обстоятельств, которыми я скован и изменить которые я не в силах.

С указанным описанием И. И. Мещанинова коррелируют такие зафиксированные А. Вежбицкой особенности современного русского менталитета, как «подчеркивание ограниченности логического мышления, человеческого знания и понимания», «ощущение того, что людям неподвластна их собственная жизнь, что их способность контролировать жизненные события ограничена», «склонность русского человека к фатализму, смирению и покорности», «недостаточная выделенность индивида как автономного агента, как лица, стремящегося к своей цели и пытающегося ее достичь, как контролера событий» [5, с. 34].

Неактивность и несамостоятельность субъекта в рассматриваемой нами эргативной конструкции семантически сближает ее с конструкциями безличными, в которых созвучное описанию И. И. Мещанинова отсутствие активного субъекта не раз отмечалась лингвистами: А. Н. Гвоздевым («неосознанность, непроизвольность, безотчетность») [6, с. 208], Е. С. Скобликовой («результат действий неопределенной совокупности стихийных сил») [18, с. 115], В. В. Бабайцевой и Л. Ю. Максимовым («действие в отрыве от деятеля, как стихийный процесс») [19, с. 101], М. А. Шелякиным («неосознанность, неизвестность, стихийность») [20, с. 114], А. В. Петровым («неактивность субъекта») [15, с. 58-59]. О современном состоянии активности субъекта в русском синтаксисе пишет Т. Б. Радбиль: «Иновационные тенденции в русской грамматике показывают значительное расширение сферы применимости пассивно-возвратных и безличных конструкций, особенно по отношению к концептуализации ситуаций или психических состояний, которые требуют по логике активного «присутствия» агенса» [17, с. 322]. Нет никакого сомнения в том, что семантически близкая к безличности эргативная конструкция *У кого есть кто/что* уже много столетий остается никак не менее частотной, чем конструкции безличные, и нет никаких свидетельств узуальной активизации ее номинативного коррелята *Я имею кого/что* (не считая узуальной активности в определенных социальных кругах стилистически сниженного, грубо вульгарного ответвления его семантики).

Как можно видеть, посессивная конструкция как семантическая, но вовсе не грамматическая разновидность грамматически синкретичного эргативного падежа представляет собой нечто исключительно воображаемое лингвистами – носителями номинативных языков, неуловимо входящее в неперебиваемый на номинативный язык синкрет. В связи с этим необходимо ответить на два следующих из этого вывода вопроса. Первый вопрос: если конструкция *У меня есть дом* по происхождению посессивна в смысле принадлежности к эргативному строю, в котором имеются лишь неделимые эргативный и абсолютный падежи-синкреты, в значениях которых увидеть важные для нас сейчас генитив, номинатив и аккузатив способны только обладающие представлением по аналогии носители номинативных языков, то как в традиционном, формальном смысле *у меня* в рассматриваемой конструкции может считаться родительноподлежащим, а *дом* – именительноподлежащим? Ответ очевиден: с большой натяжкой, то есть с большой долей безысходной условности, поскольку они имеют лишь формы этих падежей, но не их значения, ведь с точки зрения семантики синтаксиса, как показала Г. А. Золотова, *у меня* – вроде как субъект, а *дом* – вроде как объект. Второй вопрос: если *у меня* – субъект, то активен и самостоятелен ли он так же, как субъект номинативной конструкции в форме именительного падежа, и если *дом* – объект, то почему у него форма номинатива? Из этого в свою очередь следует подвопрос: адекватен и системен ли перевод эргативной конструкции *У меня есть дом* такими номинативными конструкциями, как англ. *I have the house*, фр. *J'ai la maison*, польск. *Mam dom* и укр. *Маю будинок*? Ответ: нет, субъект эргативной конструкции в сравнении с субъектом номинативной конструкции не активен и не самостоятелен, что подтверждается когнитивно-эволюционной интерпретацией эргативного падежа как синкретичного и противоречащей субъектности формой косвенного падежа, а *дом*, который согласно своей падежной форме должен быть активным субъектом, противоречиво является объектом в

именительном падеже, и этот перевод невозможно признать адекватным, поскольку хорошо описанную И. И. Мещаниновым неактивность, несамостоятельность субъекта в эргативной русской конструкции некорректно передавать как активность, самостоятельность субъекта номинативной конструкции, и такой перевод невозможно признать системным, поскольку одна конструкция передается совершенно другой конструкцией, – это типичный функциональный перевод с большой долей безысходной, безальтернативной условности.

Таким образом, в статье доказано, что русская конструкция *У кого есть кто/что* является эргативным рудиментом, характеризующимся двумя синкретичными падежами эргативного строя: эргативным, совпадающим по форме с родительным, и абсолютным, совпадающим по форме с именительным. Поэтому ни традиционная формальная, ни семантико-синтаксическая трактовка этой порожденной синкретизмом восприятия конструкции не может быть признана абсолютно корректной. Традиционная формальная трактовка этой конструкции не учитывает, что семантически в ней *у кого* – квази-, но субъект, а *кто/что* – квази-, но объект. Семантико-синтаксическая трактовка этой конструкции не учитывает, что семантически выраженный в ней формой косвенного падежа субъект неактивен и несамостоятелен, а объект имеет падежную форму субъекта, в силу чего субъект эргативной конструкции по признакам активности и самостоятельности диаметрально противоположен субъекту номинативной конструкции, что вынуждает признать безысходную условность перевода русской эргативной конструкции на другие языки номинативного строя свойственной им номинативной конструкцией и перевода обратного. Было бы полезно при презентации этой конструкции в учебниках и грамматиках честно отмечать ее неактивносубъектную эргативную рудиментарность и, как следствие, условность падежных форм ее актантов. Перспективой проведенного исследования следует признать возможность и необходимость аналогичной интерпретации конструкций типа *Мне нравится (кто/что)* (ср. англ. номинативное *I like*), которые тоже являются рудиментами эргативного строя, но в аффертивной их разновидности.

## Литература

1. Абаев В. И. Parerga 2. Языкознание описательное и объяснительное. О классификации наук // Вопросы языкознания. 1986. № 2. С. 27–39.
2. Алпатов В. М. История лингвистических учений: Учеб. пособие. 4-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2005. 368 с.
3. Аристотель. Вторая аналитика // Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 2 / Под ред. З. Н. Микеладзе. М.: Изд-во социально-экономической литературы «Мысль», 1978. С. 255–346.

4. Бичакджан Б. Эволюция языка: демоны, опасности и тщательная оценка // Разумное поведение и язык. Вып. 1. Коммуникативные системы животных и язык человека. Проблема происхождения языка / Сост. А. Д. Кошелев, Т. В. Черниговская. М.: Языки славянских культур, 2008. С. 41-58.
5. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / Пер. с англ.; отв. ред. М. А. Кронгауз; вступ. ст. Е. В. Падучевой. М.: Русские словари, 1996. 416 с.
6. Гвоздев А. Н. Очерки по стилистике русского языка. М.: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1952. 336 с.
7. Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. М.: Наука, 1973. 351 с.
8. Золотова Г. А. Синтаксический словарь: Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса. Изд. 3-е, стереотипное. М.: Едиториал УРСС, 2006. 440 с.
9. Кибрик А. Е. Очерки по общим и прикладным вопросам языкознания (универсальное, типовое и специфичное в языке). М.: Изд-во МГУ, 1992. 336 с.
10. Климов А. Г. Очерк общей теории эргативности. М.: Наука, 1973. 264 с.
11. Климов А. Г. Принципы контенсивной типологии. М.: Наука, 1983. 224 с.
12. Мещанинов И. И. Новое учение о языке. Стадиальная типология. М.: Соцэкгиз, 1936. 344 с.
13. Мещанинов И. И. Общее языкознание. К проблеме стадиальности в развитии слова и предложения. Л.: Учпедгиз, ЛО, 1940. 260 с.
14. Мещанинов И. И. Эргативная конструкция в языках различных типов. Л.: Наука, ЛО, 1967. 248 с.
15. Петров А. В. Семантика безличности // Филологические науки. 2009. № 1. С. 57-64.
16. Попов С. Л. Когнитивные основания эволюции форм русского синтаксического согласования: монография. Харьков: НТМТ 2013. 150 с.
17. Радбиль Т. Б. Основы изучения языкового менталитета: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2010. 328 с.
18. Скобликова Е. С. Современный русский язык. Синтаксис простого предложения: учебное пособие. М.: Просвещение, 1979. 236 с.
19. Современный русский язык: В 3-х ч. Ч. 3.: Синтаксис. Пунктуация: учебное пособие. М.: Просвещение, 1981. 271 с.: ил.
20. Шелякин М. А. Функциональная грамматика русского языка. М.: Русский язык, 2001. 288 с.
21. Эпштейн М. Н. О творческом потенциале русского языка. Грамматика переходности и транзитивное общество // Знамя. 2007. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/3/ep18.html> (дата обращения: 17.07.2019.)

## References

1. Abaev V. I. Parerga 2. YAzykoznanie opisatel'noe i ob'yasnitel'noe. O klassifikacii nauk // Voprosy yazykoznanija. 1986. № 2. S. 27–39.
2. Alpatov V. M. Istoriya lingvisticheskikh uchenij: Ucheb. posobie. 4-e izd., ispr. i dop. M.: YAzyki slavyanskoj kul'tury, 2005. 368 s.
3. Aristotel'. Vtoraya analitika // Aristotel'. Sochineniya v chetyrekh tomah. T. 2 / Pod red. Z. N. Mikeladze. M.: Izd-vo social'no-ekonomicheskoy literatury «Mysl'», 1978. S. 255–346.
4. Bichakdzhan B. Evolyuciya yazyka: demony, opasnosti i tshchatel'naya ocenka // Razumnoe povedenie i yazyk. Vyp. 1. Kommunikativnye sistemy zhivotnyh i yazyk cheloveka. Problema proiskhozhdeniya yazyka / Sost. A. D. Koshelev, T. V. Chernigovskaya. M.: YAzyki slavyanskih kul'tur, 2008. S. 41-58.
5. Vezhbickaya A. YAzyk. Kul'tura. Poznanie / Per. s angl.; отв. ред. М. А. Кронгауз; вступ. ст. Е. В. Падучевой. М.: Русские словари, 1996. 416 с.
6. Gvozdev A. N. Ocherki po stilistike russkogo yazyka. M.: Izd-vo Akademii pedagogicheskikh nauk RSFSR, 1952. 336 s.
7. Zolotova G. A. Ocherk funkcional'nogo sintaksisa russkogo yazyka. M.: Nauka, 1973. 351 s.
8. Zolotova G. A. Sintaksicheskij slovar': Repertuar elementarnyh edinic russkogo sintaksisa. Izd. 3-e, stereotipnoe. M.: Editorial URSS, 2006. 440 s.
9. Kibrik A. E. Ocherki po obshchim i prikladnym voprosam yazykoznanija (universal'noe, tipovoe i specifichnoe v yazyke). M.: Izd-vo MGU, 1992. 336 s.
10. Klimov A. G. Ocherk obshchej teorii ergativnosti. M.: Nauka, 1973. 264 s.
11. Klimov A. G. Principy kontensivnoj tipologii. M.: Nauka, 1983. 224 s.
12. Meshchaninov I. I. Novoe uchenie o yazyke. Stadialnaya tipologiya. M.: Socekgiz, 1936. 344 s.
13. Meshchaninov I. I. Obshchee yazykoznanie. K probleme stadial'nosti v razvitii slova i predlozheniya. L.: Uchpedgiz, LO, 1940. 260 s.
14. Meshchaninov I. I. Ergativnaya konstrukciya v yazykah razlichnyh tipov. L.: Nauka, LO, 1967. 248 s.
15. Petrov A. V. Semantika bezlichnosti // Filologicheskie nauki. 2009. № 1. S. 57-64.
16. Popov S. L. Kognitivnye osnovaniya evolyucii form russkogo sintaksicheskogo soglasovaniya: Monografiya. Har'kov: NTMT 2013. 150 s.
17. Radbil' T. B. Osnovy izucheniya yazykovogo mentaliteta: ucheb. posobie. M.: Flinta: Nauka, 2010. 328 s.
18. Skoblikova E. S. Sovremennij russkij yazyk. Sintaksis prostogo predlozheniya: uchebnoe posobie. M.: Prosveshchenie, 1979. 236 s.
19. Sovremennij russkij yazyk: V 3-h ch. CH. 3.: Sintaksis. Puntuaciya: Uchebnoe posobie. M.: Prosveshchenie, 1981. 271 s.: il.



20. Shelyakin M. A. Funkcional'naya grammatika russkogo yazyka. M.: Russkij yazyk, 2001. 288 s.

21. Epshtejn M. N. O tvorcheskom potenciale russkogo yazyka. Grammatika perekhodnosti i tranzitivnoe obshchestvo // Znamya. 2007. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/ znamia/ 2007/3/ep18.html> (data obrashheniya: 17.07.2019.)

**Попов Сергій Леонідович**, доктор філологічних наук, професор факультету російської мови, Інститут інтернаціональних досліджень, Університет імені Сунь Ятсена (135, вул. Синган Сі, Гуанчжоу, 510275, Китай); e-mail: [s.leon.popov@gmail.com](mailto:s.leon.popov@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-3257-6245>

**Попов Сергей Леонидович**, доктор филологических наук, профессор факультета русского языка, Институт интернациональных исследований Университета имени Сунь Ятсена (135, ул. Синган Си, Гуанчжоу, 510275, Китай); e-mail: [s.leon.popov@gmail.com](mailto:s.leon.popov@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-3257-6245>

**Popov Sergei**, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian, School of International Studies, Sun Yat-sen University, (135, Xingang Xi Road, Haizhu District, Guangzhou, 510275, China); e-mail: [s.leon.popov@gmail.com](mailto:s.leon.popov@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-3257-6245>

## **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](mailto:rus.lit@karazin.ua), [philology@karazin.ua](mailto: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 статті. Друкується ліворуч звичайним шрифтом. Не слід робити всі букви великими.  
4) Анотації (цей структурний елемент не має заголовків «анотація» тощо) подаються українською, російською, англійською мовами. Обсяг анотації - не менш як 1800 знаків, включаючи ключові слова. Перед кожною анотацією наводяться прізвище й ініціали автора та назва статті відповідною мовою (перед англійською анотацією – прізвище, ім'я повністю, назва). До анотацій додаються 5–7 ключових слів; текст анотації друкується звичайним шрифтом через один інтервал.

5) Текст статті. Згідно з вимогами ДАК України змістове оформлення статті має містити такі елементи: а) постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; б) аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячена означена стаття; в) формулювання цілей статті (постановка завдання); г) виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; д) висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. • Текст набирається шрифтом «Times New Roman», розмір – 14 п., міжрядковий інтервал – 1,5. Параметри сторінки: згори, знизу, ліворуч, праворуч – 2 см. • Не допускається заміна тире знаком дефіса і навпаки. • Сторінки не нумеруються. • Абзацний відступ – 0,6 см. Не допускається створення абзацного відступу за допомогою клавіші Tab і знаків пропуску. • Текст вирівнюється по ширині. • Виділення фрагмента тексту можливе напівжирним шрифтом та курсивом (підкреслення не допускається). • Бібліографічні посилання друкуються у квадратних дужках за зразком: [4, с. 25], де перша цифра – номер джерела в списку літератури, друга – номер сторінки. Для зазначення діапазону сторінок використовується знак тире без пропусків ліворуч і праворуч від тире. Нумери сторінок, що відносяться до одного джерела, розділяються комою. Нумери джерел розділяються крапкою з комою. Наприклад: [4, с. 25–27], [4, с. 25; 7, с. 16, 25], [4; 7; 12].

б) Література. Перед списком використаної літератури пишеться слово «Література» звичайним шрифтом. Використані джерела друкуються за абеткою. Кожне джерело починається з абзацу. Оформлення бібліографії з урахуванням Національного стандарту України ДСТУ 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання». До списку обов'язково повинна бути включена література за останні п'ять років.

Після списку літератури необхідно навести References – переведений в латиницю список використаних джерел (транслітерований або перекладений англійською – за наявності англійської версії джерела), який має бути оформлений згідно з міжнародним стандартом APA (American Psychological Association).

Статтю супроводжує на окремій сторінці інформація про автора

- прізвище, ім'я, по батькові;
- науковий ступінь, місце роботи, посада;
- назва закладу, де працює автор, з поштовою адресою та індексом (дані наводяться трьома мовами);
- домашня адреса, електронна адреса, мобільний і робочий телефони;
- ORCID

Статті аспірантів і здобувачів подаються з аргументованим та завіреним відгуком наукового керівника.

Невиконання зазначених вимог буде причиною відхилення запропонованої статті.

**PUBLICATION REQUIREMENTS**  
**FOR “THE JOURNAL OF V. N. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY”, SERIES**  
**“PHILOLOGY”**

“The Journal” accepts scientific papers in volumes from 10 to 24 printed pages. Materials can be presented in Ukrainian, Russian or English languages. It is necessary to prepare the text of the article in both printed and electronic form to publish the manuscript. The article should be sent by e-mail (after an acceptance of paper by the editor-in-chief) to rus.lit@karazin.ua, philology@karazin.ua. Printed and electronic versions must be identical. The text of the article should be carefully edited and checked by the author and authenticated by his signature. The author of the paper is responsible for the errors in the submitted materials. File requirements: the file must be created in the Word editor and stored in \*.doc, \*.docx or \*.rtf format; the file name should be the author’s surname. Use Latin alphabet characters for typing the name of the paper (for example, Butko.doc; Butko.rtf).

The sequence of structural elements and requirements for the composition of the paper:

- 1) UDC. Type on the left side in ordinary font.
- 2) Initials and surname of the author. Type on the left side in ordinary font.
- 3) The title of the paper. Type on the left side in ordinary font. Do not use capital letters for the whole title.

4) Summaries (this structural element does not have any titles as “Summary”, etc.) should be presented in Ukrainian, Russian, and English. The volume of the summary should be at least 1800 printed characters, including keywords. Indicate the author’s surname, initials and the title of the paper in the appropriate language before each summary, (in English variant the full name of author and the title must be provided). 5–7 keywords are added to the summary; the text of the summary is printed in regular single-spaced font.

5) Text of the paper. According to the requirements of the State Accreditation Commission of Ukraine, the article should contain the following structural elements: a) problem statement, in general and its connection with important scientific or practical tasks ; b) analysis of recent researches and publications on this topic, the emphasizing of previously unsolved parts of the general problem the article is devoted to; c) formation of the article purpose (statement of the task); d) presentation of the main research material with a full substantiation of obtained scientific results; e) conclusions of the research and prospects for the further research.

The text is typed in Times New Roman, size 14 p., line spacing is 1.5. Fields: top, bottom, left, right – 2 cm. • A dash is not to be replaced with a hyphen sign and vice versa. • Pages are not numbered. • Paragraph indentation – 0,6 cm. The paragraph indentation is not to be made by using the Tab key and the space bar. • Text alignment is justified • Selection of text fragment is possible in bold and italic (underlining is not allowed). • Bibliographic references are printed in square brackets (for example [4, p. 25]). The first figure is the source number in the list of references, and the second one is the page number. The source number and the page number are separated by a colon. To specify the range of pages, the dash is used without spaces to the left and to the right of the dash. The page numbers of the same source are separated by a comma. The source numbers are separated by a semicolon. For example: [4, p. 25–27], [7, p. 32–33; 12, p. 16, 25], [4; 7; 12].

6) References. Before the list of used literature, the word “References” is written in ordinary font. Used sources are printed in alphabetical order. Each source begins with a paragraph. The bibliography is arranged taking account of the National Standard of Ukraine DSTU 8302: 2015 “Information and documentation. Bibliographic reference. General principles and rules of composition”. The list must necessarily include literature for the last five years.

The article is accompanied by the information about the author on a separate page

- surname, name, patronymic;
- academic degree, place of work, position;
- the name and the address of the institution where the author works in Ukrainian, Russian, and English;
- home address, e-mail, mobile and work phones;
- ORCID

The research papers of the postgraduate students and applicants are submitted with reasoned and certified review from the supervisor.

Failure in following all these requirements will be a reason to reject the proposed paper.

## ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ПУБЛИКАЦИЙ ДЛЯ «ВЕСТНИКА ХАРЬКОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ В. Н. КАРАЗИНА», СЕРИЯ «ФИЛОЛОГИЯ»

В «Вестник» принимаются научные статьи объемом от 10 до 24 печатных страниц. Материалы могут быть представлены на украинском, русском или английском языках. Для публикации материалов в сборнике необходимо подготовить текст статьи в распечатанном виде и в электронной форме. Файл со статьей следует отправить по электронной почте (после принятия статьи ответственным секретарем редакции) в адрес [rus.lit@karazin.ua](mailto:rus.lit@karazin.ua), [philology@karazin.ua](mailto:philology@karazin.ua).

Распечатанный и электронный варианты должны быть идентичными. Текст статьи должен быть тщательно отредактирован и проверен автором и заверен его подписью. За ошибки в представленных материалах отвечает автор статьи. Требования к файлу: файл должен быть создан в редакторе Word и сохранен в формате \*.doc, \*.docx или \*.rtf; файл должен быть назван фамилией автора статьи. Имя файла набирается латинским шрифтом (например, Butko.doc; Butko.rtf).

Последовательность структурных элементов и требования к набору статьи:

1) УДК. Печатается слева обычным шрифтом.

2) Инициалы и фамилия автора. Печатаются слева обычным шрифтом.

3) Название статьи. Печатается слева обычным шрифтом. Не следует делать все буквы большими.

4) Аннотации (этот структурный элемент не имеет заголовков «аннотация» и т.п.) подаются на украинском, русском, английском языках. Объем аннотации – не менее 1800 знаков, включая ключевые слова. Перед каждой аннотацией приводятся фамилия и инициалы автора и название статьи на соответствующем языке (перед англоязычной аннотацией – фамилия, имя полностью, название). К аннотации добавляются 5-7 ключевых слов; текст аннотации печатается обычным шрифтом через один интервал.

5) Текст статьи. Согласно требованиям ДАК Украины содержательное оформление статьи должно содержать следующие элементы: а) постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными и практическими задачами; б) анализ последних исследований и публикаций, в которых начато решение данной проблемы и на которые опирается автор, выделение нерешенных ранее частей общей проблемы, которым посвящена статья; в) формулирование целей статьи (постановка задачи); г) изложение основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов; д) выводы из данного исследования и перспективы дальнейших исследований в данном направлении.

Текст набирается шрифтом «Times New Roman», размер – 14 п., межстрочный интервал – 1,5. Параметры страницы: сверху, снизу, слева, справа – 2 см. • Не допускается замена тире знаком дефиса и наоборот. • Страницы не нумеруются. • Абзацный отступ – 0,6 см. Не допускается создание отступа с помощью клавиши Tab и знаков пропуска. • Текст выравнивается по ширине. • Выделение фрагмента текста возможно полужирным шрифтом и курсивом (подчеркивание не допускается). • Библиографические ссылки печатаются в квадратных скобках по образцу: [4, с. 25], где первая цифра – номер источника в списке литературы, вторая – номер страницы.

Для указания диапазона страниц используется знак тире без пробелов слева и справа от тире. Номера страниц, относящихся к одному источнику, разделяются запятой. Номера источников разделяются точкой с запятой. Например: [4, с. 25–27], [4, с. 25; 7, с. 16, 25], [4; 7, 12].

б) Литература. Перед списком использованной литературы пишется слово «Литература» обычным шрифтом. И использованные источники печатаются в алфавитном порядке. Каждый источник начинается с абзаца. Оформление библиографии с учетом Национального стандарта Украины ДСТУ 8302: 2015 «Информация и документация. Библиографическая ссылка. Общие положения и правила составления». В список обязательно должна быть включена литература за последние пять лет.

После списка литературы необходимо привести References – переведенный в латиницу список использованных источников (транслитерированный или переведенный на английский – при наличии англоязычной версии источника), который должен быть оформлен в соответствии с международным стандартом APA (American Psychological Association).

Статью сопровождает на отдельной странице информация об авторе:

- фамилия, имя, отчество;
- ученая степень, место работы, должность;
- название учреждения, где работает автор, с почтовым адресом и индексом (данные приводятся на трех языках);
- домашний адрес, электронный адрес, мобильный и рабочий телефоны;
- ORCID

Статьи аспирантов и соискателей подаются с аргументированным и заверенным отзывом научного руководителя.

Невыполнение указанных требований будет причиной отклонения предложенной статьи.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Вісник Харківського національного університету  
імені В. Н. Каразіна

*Серія «ФІЛОЛОГІЯ»*  
Випуск 83

Збірник наукових праць

*українською, російською та англійською мовами*

Відповідальний за випуск *Ю. М. Безхутрий*

Комп'ютерне верстання *О. Г. Гребенщикова*

Підп. до друку 26.12.2019

Формат 60x84/8.

Папір офсетний. Друк ризографічний.

Ум. друк. арк. 13,63. Обл.-вид. арк. 17,04.

Наклад 70 пр. Зам. № 96а/19

---

61022 Харків, майдан Свободи, 4, Харківський національний  
університет імені В. Н. Каразіна.

---

Надруковано: Видавництво ХНУ імені В. Н. Каразіна

61022, Харків, майдан Свободи, 4.

Тел.: 705-24-32

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3367 від 13.01.09