

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ**

СУЛТАНІВСЬКІ ЧИТАННЯ

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА
В КОМПАРАТИВНИХ ВИМІРАХ**

**(НА ПОШАНУ ПАМ'ЯТІ ДОКТОРА ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК, ПРОФЕСОРА
М. В. ТЕПЛІНСЬКОГО ТА ДОКТОРА ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК,
ПРОФЕСОРА В. Г. МАТВІЙШИНА)**

Збірник статей

Випуск III

Видається з 2010 року

Івано-Франківськ
«Симфонія форте»
2014

УДК 82:82.0+82.091+82(091)+378.14+81

ББК 83+74.268.0

С 89

*Друкується за рішенням вченої ради
Інституту філології Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника (протокол № 7 від 18.02.2014 р.)*

РЕЦЕНЗЕНТИ:

д-р філол. наук, проф. **В. П. Казарін** (Сімферополь); д-р філол. наук **Н. Р. Мазепа** (Київ); д-р пед. наук, проф. **Л. Ф. Мірошниченко** (Київ); д-р філол. наук, проф. **Л. К. Оляндер** (Луцьк).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

д-р філол. наук, проф. **І. В. Козлик** (*голова редколегії*); д-р філол. наук, проф. **Р. Б. Голод**; д-р філол. наук, проф. **М. І. Голянич**; д-р філол. наук, проф. **В. В. Грещук**; д-р пед. наук, проф. **О. О. Ісаєва**; д-р філол. наук, проф. **О. А. Карпов** (Російська Федерація); д-р пед. наук, проф. **Ж. В. Клименко**, д-р пед. наук, проф. **О. М. Куцевол**; канд. пед. наук, доц. **А. М. Мартинець** (*відповідальний секретар*); д-р філол. наук, проф. **С. М. Луцак**; д-р філол. наук, проф. **Н. В. Мафтин**; д-р філол. наук, проф. **К. Прус** (Польська Республіка); д-р філол. наук, проф. **І. С. Скоропанова** (Республіка Білорусь); д-р філол. наук, проф. **С. І. Хороб**; д-р філол. наук, проф. **М. Яцкевич** (Польська Республіка).

*Адреса редакції: 76018, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
кафедра світової літератури (гуманітарний корпус, ауд. 405)*

С 89 **Султанівські читання.** Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах. (На пошану пам'яті доктора філологічних наук, професора М. В. Теплінського та доктора філологічних наук, професора В. Г. Матвіїшина). Readings in Honour of Sultanov. Topical Problems of Literary Studies in Comparative Dimensions. Issue III Збірник статей / редкол.: І. В. Козлик (голова) й ін. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2014. – Вип. III. – 420 с.

ISBN 978-966-286-026-9

Збірник наукових статей, який є підсумком роботи III Всеукраїнської науково-практичної коеференції «Султанівські читання» (Івано-Франківськ, 2013), присвячений актуальним проблемам літературознавства, методики викладання літератури та лінгвістики, які належить до фахових сфер творчої спадщини докт. філол. наук., проф. М. В. Теплінського, докт. філол. наук., проф. В. Г. Матвіїшина та канд. пед. наук., доц. Ю. І. Султанова.

УДК 82:82.0+82.091+82(091)+378.14+81

ББК 83+74.268.0

ISBN 978-966-286-026-9

©Автори статей, 2014
© Кафедра світової літератури
ПНУ імені Василя Стефаника, 2014

ЗМІСТ

МЕТОДОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА І ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Козлик І. В. Методологічні орієнтири літературознавчої спадщини М. В. Теплінського	6
Криворучко С. К. Сучасна перспектива наукових здобутків Володимира Григоровича Матвіїшина	13
Lutsak S. Dynamizm jako kategoria dominująca w pracach literaturoznawczych Romana Gromiaka	20
Свенцицкая Э. М. «Чужое слово» в поэзии русского модернизма: философские аспекты	31
Мартинець А. М. До питання про генезу поняття «національний образ»	37
Голод Б. Р. Диференціація та функціональне призначення лінгвостилістичних засобів вираження іронії в художньому тексті в рецепції вітчизняних та зарубіжних літературознавців	44
Ткач Б. В. Релігійна лірика як теоретико-літературна категорія	52
Панько О. І. Психологічні домінанти дитячої літератури: читацька рецепція	59

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КОМПАРАТИВІСТИКА

Гоч С. В. Українське питання як лейтмотив літературознавчого проекту В. Г. Матвіїшина	69
Білас А. А. Нові риси до портрета Володимира Матвіїшина: перекладознавство та розмовність	77
Кушнір І. Б. М. Гоголь у французьких перекладах: продовження традиції проф. В. Г. Матвіїшина	84
Висоцька Н. О. Шекспіріана Дона Нігро (варіант рецепції класичної спадщини у сучасній драматургії США)	95
Яцкевич Мечислав. Związki Tarasa Szewczenki z Wilnem i Litwą	109
Голод Р. Б. Література «польського позитивізму» в літературно-критичній рецепції І. Франка	121
Кравець Я. І. Василь Стефаник у французькомовному прочитанні	128
Остапович О. Я. Ідіоматична тканина роману Патріка Зюскінда «Парфуми» в перекладі українською мовою	140
Гуляк Т. М. Жіночий детектив І. Роздобудько і Д. Сейерс: компаративний аспект	149

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Девдюк І. В., Кучера А. М. Імпресіоністичні тенденції в англійській літературі перших десятиліть ХХ ст.	156
---	-----

Яцків Н. Я. Засоби портретної характеристики у романі братів Гонкурів «Жерміні Ласерте»	162
Ткачук Т. О. Контroversійність сприйняття творчості С. Пшибишевського у польському літературознавстві	170
Вульчинська Магдалена. Czy umarli mówią z nami? O nieziemskich rozrywkach młodopolskich literatów	175
Мінцис Е. Є. Мариністика Джозефа Конрада: лінгвостилістичний аспект	183
Андрусів У. Б. Асоціативне поле концепту <i>любов</i> у поетичній картині світу Яна Твардовського	189
Тереховская А. В. «Руслан и Людмила»: сказка или поэма? К вопросу о жанровой и языковой специфике произведения А. С. Пушкина	196
Белинская Е. В. Творческий диалог на рубеже веков: трансформация обрядового пространства в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон» и повести И. А. Бунина «Деревня»	206

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Хороб С. І. Театральність поетичної драматургії Олександра Олеся	214
Мафтин Н. В. Роль стильових елементів у моделюванні архітектоніки малих епічних форм прози Ю. Яновського	225
Чобанюк В. Я. Колористична семантика в структурі художнього тексту Григорія Косинки	237
Залевська О. М. Художнє мислення Ростислава Єндика: дискурс експресіонізму	241
Процюк Л. Б. «Вертеп» Людмили Старицької-Черняхівської в контексті української барокової драматургії	246
Білокінь С. О. Автор та герой як учасники інтелектуальної гри (на матеріалі української інтелектуальної романістики ХХ століття)	251
Коржик У. З. Жанрова різноманітність візуалів Миколи Луговика	258

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРИ: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

Куцевол О. М. Проблема формування кваліфікованого читача в методичній спадщині Юрія Султанова	266
Ніколенко О. М. Сучасний світ і реформування літературної освіти в Україні	278
Мацевко-Бекерська Л. В. «Феномен юаси» і сучасна літературна освіта	289
Сафарян С. І. Формування читацької компетенції школярів в умовах особистісно орієнтованого навчання світовій літературі	299

Кавецька Л. А. Робота вчителя та учня з підручником: типовий підхід і творча ініціатива.....	307
Глеб О. В. Особливості інтерпретації лірики у старших класах з поглибленим вивченням української літератури	314
Скоморовська Н. Б. Використання проблемного підходу для розвитку критичного мислення учнів	321
Зорій М. В. Аналіз інтертекстуальної основи твору Оси Ган Шведер «Сни шовкопряда» як шлях до розуміння тексту читачем	329
Козиева В. В. Духовно-нравственное воспитание школьников в процессе лингвистического анализа художественного произведения (на примере изучения повести Э. Портер «Поллианна»	336
Соколова Т. Є., Гарна С. Ю. Удосконалення літературної освіти школяра за допомогою програм самореалізації особистості	345
Ціко І. Г. Методичні принципи формування етнокультурних знань учнів 5-7 класів у процесі вивчення світової літератури	353

МОВОЗНАВСТВО

Пена Л. І. Діалектизми в ідіостилі Галини Турелик	359
Берегова Т. И., Мазурук И. Н. Проявления градации процессуального признака в творчестве Иосифа Бродского доэмигрантского периода	366
Тишківська Н. Я. Графічні засоби текстотворення у постмодерністській прозі	374
Пелехата О. М. Семантичні особливості функціонування деад'єктивів з -nie у творі Jarosława Iwaszkiewicza «Matka Joanna od Aniołów»	383
Барчук М. В. Росіянізми в українській літературній мові Галичини середини ХІХ століття (на матеріалі перемиських друків та «Зорі Галицької»)	388
Думчак І. М. Явище антонімії в українських пареміях	392
Калашніков Г. Д. Спортивна термінологія як засіб формування професійних якостей студентів спортивних спеціальностей	397
Мицан Д. М. Параметричні прикметники у складі соматичних фразеологізмів української, російської і польської мов	406
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	413

**МЕТОДОЛОГІЧНІ ОРІЄНТИРИ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ СПАДЩИНИ М. В. ТЕПЛІНСЬКОГО**

Стаття є спробою методологічної рефлексії наскрізних засад гносеолого-евристичної діяльності М. В. Теплінського.

Ключові слова: літературознавство, методологія, історія літератури, традиція.

Коли Марко Веніамінович Теплінський наполягав на тому, що все-таки є така професія – літературознавець, доводячи це назвою своєї підсумкової книги [див.: 5], то, мабуть, відчував певну неочевидність її існування, за якої воно, це існування, не видається саме по собі зрозумілим, а вимагає обґрунтування і пояснень. І такі передчуття, викликані у професора М. В. Теплінського великим досвідом наукової роботи, не є ні поодинокими (порівняйте, наприклад, з тезою М. П. Марковського про властиву гуманітарним наукам свідомість непевності свого статусу [3, с. 7]), ні безпідставними. Адже гуманітарна наука (як і наука загалом), будучи явищем культури, має штучне походження, а значить, для свого існування вимагає постійних свідомих зусиль, у тому числі перманентної (само)рефлексії. Ось чому вона постійно вимагає виправдання (легітимації) власного існування, потребує (від)творення власних основ (грунту), які не можна сформулювати раз і назавжди. Це стан постійного нелінійного становлення, провідним чинником джерелом якого є традиція, тобто орієнтація на єдиний горизонт, який в царині науки про літературу охоплює, з одного боку, традицію історичного еволюції літературознавчої думки, а з іншого – сучасні літературознавчі практики, причому і ті, що живляться традицією, і ті, що розгортаються на її запереченні. Сучасний літературознавець, якщо він хоче бути справжнім фахівцем, «в принципі не здатен творити без занурення у мову традиції» [2, с. 273], а сам феномен літературознавчої гносеологічної роботи надається до об'єктивного досягнення лише як складова єдиного цілого пізнавальної гуманітарної діяльності.

Як відомо, М. В. Теплінський працював у сфері академічного літературознавства. Базові параметри наукових студій вченого та його наукової школи належать до тих складових первісно сциєнтично (але не

сцієнтистськи) орієнтованої традиції академічної науки про літературу, які не втрачають чинності і в постсцієнтистський період, принаймні, поки гуманітарні науки пов'язані з процесом інтелігібельного та придатного до трансляції своїх результатів об'єктивного пізнання.

До таких методологічних засад, зокрема, належать:

1. Спрямованість свідомості ученого на об'єкт дослідження (художній твір, його творчу історію, художній образ, літературний процес тощо), який сприймається як такий, що існує незалежно (наскільки це реально можливо) від суб'єкта пізнання і має самостійне значення. Завдяки такій настанові будь-яка велика робота чи маленька розвідка М. В. Теплінського є не розмовою / бесідою з приводу чогось зовнішнього щодо фахового предмета, є не приводом для самовираження літературознавця, а постає завжди відповідальною оповіддю про *щось* таке, що має автономне значення і яке ще потрібно осягнути, і сам процес такого осягнення – освоєння – присвоєння цього *щось* гуманітарієм як носієм «дієво-історичної свідомості» фіксує конкретний науковий літературознавчий текст.

2. Повага до об'єктного матеріалу своїх досліджень, що обумовлює сталу гносеологічну цінність вагової частини його праць. Про що б не писав учений, перед читачем постають як живі і ситуації з тим чи тим твором або літературною подією, і письменники, і критики, а сама інтерпретація твору розігрується як дійство зі своєю гносеологічною інтригою. Таке ставлення до об'єктно-предметної сфери власної гуманітарної діяльності є проявом Платонові *любви до прекрасного*, народження якої давньогрецький філософ пов'язував з можливістю людини хоча б на якийсь час пригадати «істинний світ» [2, с. 273]. Звідси, мета гуманітарного пізнання – це завжди повернення до живого, це завжди подолання інертного, механічного, автоматичного, узвичаєного, змертвілого: «Для душі, обтяженої земними турботами, яка втратила крила настільки, що вона вже не силах піднятися до вершин істинного, залишається лише один шлях, коли у неї знову починають виростати крила і повертається здатність здійснення» [2, с. 273].

3. Індивідуально-особистісне ставлення до досліджуваного явища. Літературознавець не може належним чином написати про той чи той літературно-художній твір або творчість письменника, якщо він не встановить зі своїм об'єктом індивідуальний рецептивний зв'язок і гносеологічно не тематизує його у певній актуальній предметній площині. У цьому сенсі показовою є робота М. В. Теплінського над вивченням роману М. Г. Чернишевського «Що робити?», підсумком якої став російськомовний посібник для вчителів «Вивчення творчості М. Г. Чернишевського», що побачив світ 1981 року в київському

видавництві «Радянська школа». Ученому вдалося актуалізувати творчість М. Г. Чернишевського як наукову проблему завдяки тому, що він віднайшов такий перцептивний ракурс чи кут зору у підході до неї, який дозволив подолати характерну для неї негативну інерцію сприймання. Звернувшись до студіювання основних рівнів власне художньої системи роману «Що робити?» (жанр, сюжет, хронотоп, образ автора і форми вираження авторської свідомості), М. В. Теплінський зміг евристично оприявнити ті пласти у письменницькому досвіді М. Г. Чернишевського, які дозволяють встановити продуктивний контакт / діалог з сучасною рецептивною свідомістю.

4. Орієнтація на максимально реконструйовану емпіричну базу щодо об'єкта літературознавчого пізнання, в основі якого є традиційна настанова академічної науки, згідно з якою, говорячи словами Х. Л. Раміреса, істинне чи хибне – «це щось, що збувається не через наше рішення. Це щось дане – факт» [4, с. 42]. Вказана реконструкція охоплює: а) власне текстові факти (на різних структурних рівнях художнього твору); б) історико-літературні факти, пов'язані з творчою історією твору та естетичним рівнем літературної свідомості в певний період її еволюції; в) основні закономірності й антизакономірності, які визначають найбільш показові тенденції літературного процесу на конкретному етапі його розгортання; г) основні факти, що характеризують особливості функціонування досліджуваного об'єктного матеріалу у просторово-часовій динаміці історичного існування культури (сюди входить встановлення і врахування особливостей, форм і способів рецепції) тощо. Тому не випадково звичними для праць М. В. Теплінського виявилися вислови на кшталт: «Кількість подібних прикладів можна продовжити» [5, с. 6]; «Усі ці факти відбивають певну закономірність» (с. 15); «Дослідник помилився передовсім у датуванні» [5, с. 22].

Саме орієнтація на максимальну повноту часто-густо суперечливих фактів зумовлює ступінь повноцінності наукової роботи як відповідального гносеолого-евристичного вчинку, убезпечує її від впливу чужих науці чинників (на зразок ідеологічних схем, які безпосередньо підпорядковували собі численні історико-літературні праці за радянських часів, чи прямолінійного переносу схем зі однієї наукової сфери в іншу без врахування її специфіки та особливостей цілепокладань), а значить, перешкоджає виникненню псевдодосліджень з такими ж псевдорезультатами, які нікого ні до чого не зобов'язують як в межах конкретної наукової галузі, так і поза ними. Саме настанова на знання усієї доступної в наявних умовах повноти фактів передбачає справжню свободу наукової творчості, її самостійність й автономність, і обумовлює дійсну пізнавальну цінність її результатів.

Опора на фактичну верифікацію робить метод роботи літературознавця з матеріалом більш гнучким, а його судження чи висновки – коректними і переконливими. Ось декілька прикладів з праць М. В. Теплінського: «Звичайно, не будь-який журнал міг стати центром особливої літературної школи. Для цього потрібно було...» [5, с. 8]; «Зрозуміло, що далеко не всіх співробітників того чи того журналу можна автоматично вважати учасником даної літературної школи» [5, с. 8]; «Певна річ, на сторінках журналу друкувалися і такі письменники, які жодного відношення до літературної школи „Отечественных записок” не мали» [5, с. 10]; «Звичайно, далеко не всі російські журнали змогли стати центрами суспільно-політичного і літературного життя. В історії російської журналістики ми знаємо передовсім два таких журнали... – «Современник» і «Отечественные записки»... Після закриття «Отечественных записок» таких журналів вже не було. ...Щоправда, і в кінці ХІХ століття були випадки, коли письменник «прикріплювався» до одного якогось журналу, як це сталося в Короленка («Русское богатство»), та це було вже не правилом, а винятком. Ми не можемо назвати, наприклад, улюблений журнал Чехова, з яким він назавжди зв’язав би свою літературну діяльність» [5, с. 16]; «...витриманість загальної лінії журналу, своєрідна журнальна політика буває притаманна не тільки прогресивним виданням. Наприклад, катковські «Русский вестник» і «осковские ведомости».... Історики літератури не мають права ігнорувати подібні видання («Северная пчела» Булгаріна і т. і.). Без їх вивчення уявлення про ідейно-політичну боротьбу доби залишиться неповним» [5, с. 24]; «...можна зустріти таке судження: «На перших порах в «Русском вестнике» співробітничали знамениті російські письменники, поети, діячі науки». Проте відомо, що це відбувалося не тільки «на перших порах» видання журналу» [5, с. 24]; «І все ж, як би там не було, необхідно ясно усвідомлювати, що сучасне розташування частин <незавершеної поеми Некрасова> «Кому на Русі жити добре» не відповідає ні задуму поета, ні його прямому волевиявленню, що розміщення «Бенкету...» у кінці поеми було викликане свого часу суто технічними, виробничими причинами, які не мають жодного текстологічного значення» [5, с. 72].

Класикою емпіричного літературознавчого дослідження є для мене розділ з докторської монографії М. В. Теплінського 1966 року «„Отечественные записки” (1868–1884): Історія журналу. Літературна критика», де йдеться про закриття цього російського періодичного видання [передрук див.: 5, с. 36–59].

5. Вірність принципу історизму (в його не-об’єктивістському сенсі). Професор М. В. Теплінський при дослідженні історико-літературних проблем, з одного боку, враховував стадіальні особливості розвитку

літературного процесу, конкретний еволюційний етап даного письменника, творчу історію досліджуваного твору (авторський задум і авторську волю, чернетки і варіанти тощо), рецептивні свідчення, а з другого – історичну обмеженість (+ мотивацію) методології і теоретичних засад літературознавчого чи літературно-критичного дискурсу. Ось декілька прикладів з праць М. В. Теплінського: «Більшість учених наполягають на історичному походженні і розвитку реалізму. Цей погляд ми вважаємо справедливим і обґрунтованим» [5, с. 7]; «Поняття «читацький успіх» потребує обов'язкової розшифровки. ...У наші дні читачі не сприймають «Злочин і кару» у світлі тих вражень і асоціацій, які свого часу викликав «Русский вестник». ...у XIX столітті суспільно-політична позиція і репутація журналу були зовсім не байдужими і для читачів, і для письменників» [5, с. 24–25].

Літературознавча діяльність М. В. Теплінського розгорталася на усвідомленні того, що мета науки – нова проблематизація об'єктного матеріалу, яка дозволяє розширити контекст його розгляду завдяки формуванню системи питань, відповідь на які дозволить розрядити ситуацію, просунувши її на нові пізнавальні горизонти.

Наприклад, у статті М. В. Теплінського «Про деякі завдання вивчення журнального контексту» читаємо: «...вивчення твору з урахуванням журнального контексту розкриває допоміжні можливості поглибленого аналізу його у зіставленні з іншими матеріалами, які опубліковані чи у тому ж номері журналу, чи в сусідніх номерах. У цьому разі можна говорити про *мікро-контекст*. Його доцільно використовувати, коли йдеться про відповідність твору або загалом творчості того чи іншого автора загальному напрямку журналу» [5, с. 24]; «Поняття про *макро-контекст* (і відповідне вивчення усього багатства змісту періодичного видання) дозволяє і літературознавцям, й історикам журналістики по-новому сприймати об'єкт свого вивчення. Це особливо важливо при дослідженні російської журналістики XIX століття, історія якої розвивалася у нерозривному зв'язку з історією російської літератури» [5, с. 29–30]. І щодо вивчення власне журналістики: «Одним з актуальних завдань дослідження проблеми <літературної школи в журналі> є порівняльний аналіз російських журналів з провідними журналами західноєвропейських країн другої половини XIX століття, які зазвичай не ставали центрами особливих літературних шкіл» [5, с. 18].

Професор М. В. Теплінський – учений, який дуже дорожив свідомістю, «що існує не тільки *пам'ять мистецтва*, а й *пам'ять науки*, що творчі та людські заповіді наших дорогих учителів не забуті» [5, с. 216], – виходив з того, що в літературознавстві як гуманітарній науці є засадничі орієнтири, які не втрачають чинності за будь-яких

методологічних новацій. До них, зокрема, належать «ерудиція, необхідність історичної точності і цінності ретельного аналізу „обставин”» [1, с. 263] – тобто те, на що завжди спиралася академічна наукова традиція.

Водночас учений усвідомлював, так би мовити, пролонгованість фахових цілей науки про літературу, які у своєму формулюванні мають векторний, а не локальний, одномоментно-результативний гатунок. З огляду на це будь-які еволюційні розгалуження (школи, течії, напрями з їх методологічними підходами) набувають значення в залежності від того, чи дозволяють пропоновані ними новації рухатися у сфері первісно заданих базових векторів, чи ні. Але сама площина цілепокладання (якщо утримуватися в легітимних межах фахової компетенції певної діяльності) у основних своїх складових залишається незмінною, як, відповідно, незмінно обов'язковими залишаються й певні етапи роботи з літературознавчим матеріалом. Усе це базувалося у М. В. Теплінського на твердому переконанні, що будь-які методологічні новації мають значення лише у тому разі, коли вони не заперечують автономність і самоцінність художньої літератури як мистецтва слова, її амбівалентність, багатозначність і полімотивованість.

6. Дотримання фахових меж у дослідженні суміжного або різноякісного (за походженням) об'єктного матеріалу. Так, обґрунтовуючи право літературознавства на вивчення історії літературних журналів, М. В. Теплінський зазначав: «Цілком правомірним при цьому було б застосування літературознавчих методів дослідження: адже у даному випадку аналіз повинен здійснюватися насамперед в інтересах і цілях літературознавчої науки» [5, с. 34].

7. Орієнтація на діалогічну нарацію, що передбачає відкритість до полеміки, прозорий методологічний вибір. Якщо звернутися до категорій Е. Фромма, то можна сказати, що евристична практика М. В. Теплінського за своїми базовими орієнтирами розгорталася у модусі буття, а не присвоєння. Учений завжди уважно ставився до інших позицій, аналізуючи які прагнув досягнути їх підґрунтя, внутрішню логіку, порівнював їх між собою, і тільки після скрупульозного аналізу виносив свій вердикт. Він добре розумів, що шлях до істини не можна присвоїти, і що індивідуальні зусилля окремого дослідника покликані далі просунути усіх, цілу науку, яка твориться колективно. Він глибоко розумів нерозривність зв'язку, взаємозалежність між усіма (минулими і теперішніми, і, навіть майбутніми) учасниками пізнання.

При цьому для М. В. Теплінського літературознавча студія була об'єктивованим через текстову фіксацію, відкритим для Іншого (реципієнта) рухом у гносеологічному пошуку, де цей Інший може / має

стати повноцінним учасником конкретної пізнавальної пригоди / історії. А щоб запропонувати нову пізнавальну Гру і цим продовжити вже історично започатковану пізнавально-евристичну історію, потрібно здійснити чіткий вибір і виробити продуману власну позицію щодо досліджуваних явищ. І таку чесну дослідницьку позицію завжди мав вихованець школи конкретного літературознавства 1940-х років, доктор філологічних наук, професор Марко Веніамінович Теплінський.

Аннотация

Статья представляет собой попытку методологической рефлексии исходных оснований гносеолого-эвристической деятельности М. В. Теплинского.

Ключевые слова: *литературоведение, методология, история литературы, традиция.*

Summary

The article presents an attempt at methodological reflection of the basis of the gnosiological heuristic activity of M. V. Teplinsky.

Key words: *literary criticism, methodology, history of literature, tradition.*

Література

1. Барт Р. Две критики / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика; Поэтика: Пер. с фр. / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – С. 262–269.
2. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного: Пер. с нем. / Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – С. 266–323.
4. Марковський М. П. Роль гуманістики в сучасному суспільстві / М. П. Марковський. – Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2007. – 64 с. – («Університетські діалоги», № 2).
5. Рамірес Х. Л. Поновлення Риторики як основи громадянства і освіти / Х. Л. Рамірес. – Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2008. – 96 с. – («Університетські діалоги», № 7).
6. Теплинский М. В. Профессия: литературовед / М. В. Теплинский. – Ивано-Франковск: Гостинець, 2007. – 336 с.

СУЧАСНА ПЕРСПЕКТИВА НАУКОВИХ ЗДОБУТКІВ
ВОЛОДИМИРА ГРИГОРОВИЧА МАТВІЙШИНА

В. Г. Матвіїшин досліджував тенезу і контакти європейської художньої літератури, де український фактор займав рівноправне місце серед інших національних літератур. Ідея дослідити художній образ Мазепи у західноєвропейській літературі відбилася у його статтях, де намічена перспектива дослідження, широта і глибина якого може перерости у докторську дисертацію, в якій доречно застосувати сучасні літературознавчі підходи: поєднати новий історизм із фемінізмом. Досліджуючи образ Мазепи у романтичних поемах Д.-Г.-Н. Байрона і В. Гюго В. Г. Матвіїшин відмітив емоційну піднесеність у відтворенні психологічного портрету; в «екзотичності» «східної тематики» розкрив соціально-політичні проблеми; у барвистості образної системи розгледів «синкретичне поєднання художніх засобів», серед яких використання музичних знаків, утворення природних пейзажів; виокремив градаційне наростання психологічної напруги в «яскравих метафорах», «образах-символах», які передають «національно-визвольну домінанту».

Ключові слова: Мазепа, художній образ, портрет, проблематика, метафори, символи, синкретизм, ідея, національно-визвольна домінанта, В. Г. Матвіїшин.

Художні образи в літературі як форма одиничного, індивідуального, вузькофактографічного мають в основі чуттєвість та уособлюють загальність. У центрі уваги письменників, читачів і науковців залишається художній образ людини. Актуальним є осмислення місця української культури в світовому дискурсі, взагалі, та інтерпретація художніх образів відомих українців у літературних текстах, зокрема, для кращого розуміння «свого» і «чужого» у мультикультурному розвитку цивілізації. Потужний внесок у цій сфері зроблено українським літературознавцем і лінгвістом Володимиром Григоровичем Матвіїшином (1935–2012). Ідеї образів-знаків відомих українців у художній літературі, які розвивав В. Г. Матвіїшин, не втратили дослідницького інтересу, а навпаки, лише починають вивчатися у вітчизняному літературознавстві. Підтвердженням цього є ґрунтовна монографія української дослідниці Тетяни Михайлівни Марченко «Образ Богдана Хмельницького у літературі російського романтизму» 2009 р. [2], в якій на рівні поезики проаналі-

зовано втілення історичної постаті українського гетьмана у різноманітних художніх образах російських творів.

Однак, задовго до появи цієї монографії В. Г. Матвіїшин досліджував генезу і контакти європейської художньої літератури, де український фактор займав рівноправне місце серед інших національних літератур. У статтях В. Г. Матвіїшина зосереджена увага на слов'янських та козакофільських мотивах у творах П. Меріме, жанрово-стильових аспектах твору «Богдан Хмельницький» П. Меріме, інтерпретації Берестецької битви 1651 р. у мемуарах П.-Ж. Шевальє і Ж.-Б. Шерера та творчості П. Меріме, художньому образі Мазепи у західноєвропейській літературі.

Окремо слід говорити про ідею В. Г. Матвіїшина дослідити художній образ Мазепи у західноєвропейській літературі, яка відбилася у його статтях «Образ гетьмана Івана Мазепи у західноєвропейській літературі XIX ст.» 1992 р. [3], «Образ гетьмана України Івана Мазепи у західноєвропейському красному письменництві» 1997 р. [5], «Українські інтерпретації стилістично-естетичних особливостей поеми В. Гюго «Мазепа»» 2000 р. [6], «Іван Мазепа в європейському красному письменництві» 2009 р. [10], «Гетьман Іван Мазепа у західноєвропейському письменництві: трансформація і образна систематика» 2013 р. [13], «Українські інтерпретації образних особливостей поеми В. Гюго «Мазепа»» 2013 р. [14].

В. Г. Матвіїшин у статті «Українські інтерпретації образних особливостей поеми Віктора Гюго «Мазепа»» [14] порівнює поему Дж.-Г. Байрона «Мазепа» 1818 р. із поемою В. Гюго «Мазепа» 1829 р. та дає низки, які можуть прислужитися молодим вченим як детальний план для фундаментального дослідження.

Перш за все у статті «Гетьман Іван Мазепа у західноєвропейському письменництві: трансформація і образна систематика» [13] В. Г. Матвіїшин називає різномовні та різножанрові об'єкти, у яких слід досліджувати художній образ Мазепи, серед яких французькою – праця Ф. Вольтера «Історія Карла II», англійською – поема Д.-Г.-Н. Байрона «Мазепа», французькою – поема В. М. Гюго «Мазепа», французькою – праця М. де Вогює «Мазепа, легенда та історія», німецькою – драма Р. Готшалля «Мазепа», німецькою – драма Мая «Королівство степів», німецькою – роман Мютцельбурга «Мазепа», польською – роман Ф. Гавронського «Пан гетьман Мазепа», польською – роман Б. Залеського «Дума про Мазепу», польською – драма В. Богданка «Іван Мазепа», польською – драма Ю. Словацького «Мазепа», чеською – драма І. Фріча «Мазепа», шведською – драма А. Єнсена «Мазепа», російською – поема О. Пушкіна «Полтава», російською – поема К. Рилєєва «Войнаровський»;

а в статті «Українські інтерпретації образних особливостей поеми В. Гюго «Мазепа»» [14] українською – поема В. Сосюри «Мазепа» р. Слід відмітити, що В. Г. Матвійшин вводить в обіг тексти, які не відомі українському читачу та, навіть, відкриває імена письменників, ще не досліджених вітчизняним літературознавством, хоча вони зверталися до української історії.

В. Г. Матвійшин вказує на інтермедіальність образу Мазеви, коли відмічає його реалізацію в різних видах мистецтва: у живописі та музиці. Окремою темою, на його думку, може стати культурознавче дослідження образу Мазеви в живописі, для якої В. Г. Матвійшин також відмічає об'єкти і, навіть, вказує в яких музеях вони знаходяться.

Аналізуючи образ Мазеви у романтичних поемах Д.-Г.-Н. Байрона 1818 р. і В. Гюго 1829 р. В. Г. Матвійшин відмічає емоційну піднесеність у відтворенні психологічного портрету, оскільки гетьман зображений як «мужня людина, на долю якої випали неймовірні страждання та муки» [14, 338]. Саме романтики порушили проблему національно-визвольних рухів, де симпатії інтелектуалів були на боці повсталих народів, до яких належить і українська нація. В. Г. Матвійшин наголошує, що «східна тематика» із її «екзотичністю» [14, с. 339] допомогла В. Гюго розкрити актуальні у той період соціально-політичні проблеми, які привертали увагу Європи. Барвистість образної системи В. Гюго, на думку В. Г. Матвійшина, полягає у «синкретичному поєднанні художніх засобів» [14, с. 339], серед яких використання музичних знаків, утворення природних пейзажів. Улюбленим творчим прийомом В. Гюго В. Г. Матвійшин вважає зображення руху та градаційне наростання психологічної напруги, що виявляється у «яскравих метафорах», «образах-символах», для того, щоб передати «національно-визвольну домінанту» [14, с. 339].

В. Г. Матвійшин підкреслює, що поема В. Гюго позбавлена «ліричного драматизму», оскільки «сюжет переключено в епічне русло» [14, с. 339]. В епічному просторі герой стає компонентом, на відміну від поеми Д.-Г.-Н. Байрона, якій притаманна сповідальна манера. Спільність поем Д.-Г.-Н. Байрона і В. Гюго В. Г. Матвійшин убачає у «відповідниках-ремінісценціях на рівні образів та картин, що дуже близькі за фабульним змістом» [14, с. 340]. Провідним у В. Гюго дослідник вважає створення «образу-символу натхнення», на тлі якого зображуються історична постать Мазеви та Україна. В. Г. Матвійшин звертає увагу на градацію руху «стрімкого бігу», душевні страждання героя, нанизування «патетично-емоційних» епітетів. В. Г. Матвійшин виокремлює домінуючі слова: «вогонь, кров, світло і темінь, червоний і чорний кольори» [14, с. 340]. Ідея В. Гюго, як вказує В. Г. Матвійшин, – це «тернистий шлях будь-якого генія до всезагального визнання» [14, с. 340].

Психологічна напруга досягається імпресіоністичною манерою, специфічною рухливістю, що В. Г. Матвійшин виявляє в поетичних повторах, які, навіть, перерахував: «Слово «le feu» (вогонь) В. Гюго вживає тричі, слово «lt sang» (кров) – чотири рази, окрім того вжито низку похідних від цих ключових слів, що створюють кольорову палітру» [14, с. 341]. Лейтмотивом поеми В. Гюго В. Г. Матвійшин вважає поєднання «фатально-трагічної долі І. Мазепи з долею будь-якої людини, що поставила собі за мету втілити в життя свої геніальні задуми» [14, с. 342].

Таким чином, В. Г. Матвійшин виявив прогалини в українському літературознавстві, які пояснив історико-політичними причинами: «Все, що пов'язувалось <...> із <...> ідеєю про окремішність української нації, самобутність її культури, вважалось крамольним <...> Коріння такого ставлення <...> беруть початок зі зловісного указу Петра I від 1720 р., спрямованого на знищення української мови і літератури та повну асиміляцію українського народу. З того часу цензурні комітети переслідували українську історіографію, філософію, писемність» [13, с. 79]. В. Г. Матвійшин вказує, що навіть Ф. Вольтер, який дав поштовх до рецепції постаті Мазепи у літературі, у статті «Історія Карла XII» 1731 р. розкрив його у «романтичному ореолі мученика» [13, с. 82], згодом змінив свої погляди під тиском політичних обставин, коли «став членом Російської академії наук, а тому був у дружніх стосунках з царським двором, на замовлення Катерини II написав «Історію Росії за Петра Великого», додавши окремий розділ про запоріжців, яких, ідучи за офіційною російською історіографією, тенденційно змалював бандитами» [13, с. 83].

В. Г. Матвійшин зауважує, що художній образ Мазепи в літературі сформувався під впливом легенди про цю видатну людину. Біографема про інтимний зв'язок гетьмана із дружиною польського вельможі, яку оприлюднив Ф. Вольтер, передує у поемі Д.-Г.-Н. Байрона та втілилася в інших літературних творах. В. Г. Матвійшин вказує, що «міф» про Мазепу вигадав польський літератор Ян Хризостом Пасек – шляхтич XVII ст., який «все це видумав з метою димафації Мазепи за нібито особисту образу» [13, с. 83]. Однак, вважає В. Г. Матвійшин, цей «міф», який за життя ганьбив, знеславляв, принижував людську гідність гетьмана, приніс йому славу й визнання після його смерті завдяки літературі. Ідея поеми Д.-Г.-Н. Байрона, на думку В. Г. Матвійшина, в тому, що «особиста мужність однієї людини могли відігравати вирішальну роль у національно-визвольному русі» [13, с. 86]. В. Г. Матвійшин стверджує, що відповідно романтичній концепції Д.-Г.-Н. Байрон створює образ «великої людини» Мазепи, коли порушує проблеми «національної і особистісної свободи», «боротьби з державним насиллям чужих імперій, роль особистості в історичному процесі» [13, с. 86]. В. Г. Матвійшин вказує, що фаворитом

польського короля Мазепа став завдяки непересічному розуму: «За дорученнями короля І. Мазепі довелося декілька разів виконувати нелегкі дипломатичні місії в Україні, кожного разу добиваючись успіху. Маючи можливість відвідати Німеччину, Францію та Італію, Мазепа ще більше поглибив свої знання, вивчив декілька іноземних мов <...> був поетично обдарованою людиною <...> нині відомі лише декілька його творів» [13, с. 83-84], які дослідник наводить у статті.

На думку В. Г. Матвіїшина, Д.-Г.-Н. Байрон розкрив велику славу Мазепи в Європі, оскільки він боровся за свій народ. У поемі не відбилися історичні тенденції доби, оскільки акцент зроблено на муках і стражданнях героя, що зумовлюють і пояснюють його славу.

На часі переосмислити художній образ Мазепи у літературі, що дасть можливість краще уявити розвиток історико-літературного процесу, взагалі, та місце України і її представників у культурному дискурсі, зокрема. На думку В. Г. Матвіїшина, постать Мазепи стала міфологемою у світовій літературі, що уособлює «жертвну мужність і стоїцизм» [13, с. 102].

Феміністичні критики поч. ХХІ ст. [1; 15; 17] переглядають літературний канон, досліджують художні образи, демонструють ступінь патріархальності. Прибічники нового історизму поч. ХХІ ст. [1; 16; 18] зіставляють літературні та нелітературні тексти, щоб виявити творче відбиття історичних фактів, зосереджуються на питаннях державної влади, на патріархальних структурах, процесі колонізації. Таким чином, у своїх статтях В. Г. Матвіїшин намітив перспективу дослідження, широта і глибина якого може перерости у докторську дисертацію, де можна застосувати сучасні літературознавчі підходи у ключі нового історизму у поєднанні із фемінізмом.

Аннотація

В. Г. Матвишин исследовал генезу и контакты европейской художественной литературы, где украинский фактор занимал равноправное место среди других национальных литератур. Идея изучить художественный образ Мазепы в западноевропейской литературе отразилась в его статьях, где намечена перспектива исследования, широта и глубина которого может перерасти в докторскую диссертацию, в которой уместно использовать современные литературоведческие подходы: соединить новый историзм с феминизмом. Исследуя образ Мазепы в романтических поэмах Д.-Г.-Н. Байрона и В. Гюго В. Г. Матвишин отметил эмоциональную приподнятость в воссоздании психологического портрета; в «экзотичности» «восточной тематики» раскрыл социально-политические проблемы; в красочности образной

системи розглядел «синкретическое соединение художественных средств», среди которых использование музыкальных знаков, создание природных пейзажей; выделил градационное нарастание психологического напряжения в «ярких метафорах», «образах-символах», передающих «национально-освободительную доминанту».

Ключевые слова: Мазепа, художественный образ, портрет, проблематика, метафоры, символы, синкретизм, идея, национально-освободительная доминанта, В. Г. Матвишин.

Summery

V. G. Matviyishyn studied genesis and contacts of European fiction, where Ukrainian factor was equal to other national literatures. The idea to investigate Mazepa's image in West European literature affected his articles, where the outlined perspective of the research, width and depth of which can be developed into thesis, where it is reasonable to apply literary approaches: to combine new historicism with feminism. While studying Mazepa's image in D.-G.-N. Bayron and V. Gyugo's romantic poems V. G. Matviyishyn marked emotional sublimity in the reproduction of psychological portrait; in the «exotism» of «eastern themes» he revealed socio-political problems; in the vividness of image-bearing system he reviewed «syncretic combination of artistic means» among which there is an application of music signs, creation of natural landscapes; he singled out graded intensification of psychological tension in «vivid metaphors», «images-symbols» which convey «national liberation dominant».

Key words: Mazepa, image, portrait, range of problems, metaphors, symbols, syncretism, idea, national liberation dominant, V. G. Matviyishyn.

Література

1. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство та культурологія / П. Баррі; [пер. з англ. О. Погинайко]. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
2. Марченко Т. М. Образ Богдана Хмельницького в літературі російського романтизму / Т. М. Марченко. – Донецьк : Норд-Пресс, 2009. – 296 с.
3. Матвіїшин В. Г. Образ гетьмана Івана Мазепи у західно-європейській літературі ХІХ ст. / В. Г. Матвіїшин // 500-річчя українського козацтва і Галичина : матеріали міжвуз. наук.-теорет. конф. – Івано-Франківськ, 1992. – С. 109–110.
4. Матвіїшин В. Г. Історична повість «Богдан Хмельницький» Проспера Меріме як джерело українознавства / В. Г. Матвіїшин // Джерела : науково-методичний вісник. – Івано-Франківськ, 1996. – С. 26–33.

5. Матвіїшин В. Г. Образ гетьмана України Івана Мазепи у західно-європейському красному письменстві / В. Г. Матвіїшин // Обрії. – Івано-Франківськ, 1997. – № 1(4). – С. 32–38; № 2(5). – С. 34–38.

6. Матвіїшин В. Г. Українські інтерпретації стилістично-естетичних особливостей поеми В. Гюго «Мазепа» / В. Г. Матвіїшин // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету (Лінквопакс-VIII). Філологія, педагогіка і психологія в антропоцентричних парадигмах. – Київ : Видавничий центр КДЛУ, 2000. – Вип. 3 В. – С. 472–474.

7. Матвіїшин В. Г. Слов'янофільські та козакофільські мотиви у творчій спадщині Проспера Меріме / В. Г. Матвіїшин // Обрії. – Івано-Франківськ, 2001. – № 2(13). – С. 60–67.

8. Матвіїшин В. Г. Берестецька битва 1651 року в оцінці французьких мемуаристів П'єра-Жана Шевальє, Жана-Бенуа Шерера та письменника Проспера Меріме / В. Г. Матвіїшин // Історико-культурна спадщина Прикарпаття : науковий збірник на пошану Петра Арсенича, з нагоди його 70-річчя та 44-річчя історико-краєзнавчої діяльності. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2006. – С. 430–437.

9. Матвіїшин В. Українське козацтво у творчій інтерпретації Миколи Гоголя і Проспера Меріме / В. Г. Матвіїшин // Прикарпатський вісник НТШ : науковий журнал. – Івано-Франківськ, 2008. – № 2(2). – С. 78–85.

10. Матвіїшин В. Г. Іван Мазепа в європейському красному письменстві / В. Г. Матвіїшин, І. М. Макаровський // Політична діяльність гетьмана Івана Мазепи. Серія : Українська національна ідея. Дослідження, переклади, публікації. – Івано-Франківськ, 2009. – Вип. XII. – С. 74–122.

11. Матвіїшин В. Г. Слов'янофільські та козакофільські мотиви у творчій спадщині Проспера Меріме / В. Г. Матвіїшин // Зарубіжна література в школах України. – Київ, 2009. – № 3. – С. 2–7.

12. Матвіїшин В. Г. Українське козацтво у творчій інтерпретації Миколи Гоголя і Проспера Меріме / В. Г. Матвіїшин // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – Івано-Франківськ, 2009. – № 1. – С. 78–85.

13. Матвіїшин В. Г. Гетьман Іван Мазепа у західноєвропейському письменстві: трансформація й образна систематика / В. Г. Матвіїшин // Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії та вшанування пам'яті Володимира Матвіїшина / упоряд. Н. Яцків. – Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – С. 79–103.

14. Матвіїшин В. Г. Українські інтерпретації образних особливостей поеми В. Гюго «Мазепа» / В. Г. Матвіїшин // Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії та вшанування пам'яті Володимира Матвіїшина / упоряд. Н. Яцків. – Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – С. 338–343.

15. Фізер І. М. Американське літературознавство: Історико-критичний нарис / І. М. Фізер. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 108 с.
16. Chese C. Romanticism. Longman Critical Readers, 1993.
17. Moi T. The Making of an Intellectual Woman / T. Moi. – Oxford : Oxford University Press, 2008. – 368 p.
18. Wilson R., Dutton R. New Historism and Renaissance Drama. – Longman, 1992.

УДК 82.0

Switlana Lucak
(Івано-Франківськ)

DYNAMIZM JAKO KATEGORIA DOMINUJĄCA W PRACACH LITERATUROZNAWCZYCH ROMANA GROMIAKA

W artykule zostały proanalizowane prace R. Gromiaka – założyciela recepcyjno-komunikatywnego podejścia w literaturoznawstwie ukraińskim. Zakcentowano, że centralna dla jego instrumentarium kategoria dynamizmu zaświadcza stopniowe przekształcenie dialektycznych jednostek w dialogiczne i ontologiczne.

Słowa kluczowe: dynamizm, kreatywność, recepcyjno-komunikatywne podejście, sprzeczność.

Sformułowanie problemu badawczego i jego znaczenie. Roman Gromiak syn Teodora – profesor, kierownik katedry teorii literatury i literaturoznawstwa porównawczego Tarnopolskiego Narodowego Uniwersytetu Pedagogicznego imienia Wołodymyra Gnatiuka – jest słusznie uważany za założyciela podejścia recepcyjno-komunikatywnego do analizy kreatywności w literaturoznawstwie ukraińskim.

Pojęcie «dynamizm» w jego pracach naukowych poświęconych ujawnieniu wzajemnego oddziaływania podmiotów komunikacji artystycznej funkcjonuje, naszym zdaniem, jako kategoria wielowartościowa. Powyższy status pojęcia uzasadniony jest skierowaniem ontologiczno-poznawczym opinii badacza co do charakteru zarówno sztuki słownej w całości, jak i struktury utworu literackiego w szczególności oraz osobliwości istnienia i postrzegania jedności artystycznej. Wypowiadając się na temat powyższych problemów profesor akcentuje w jednym ze współczesnych artykułów, że utwory literackie «żyją jedynie w funkcjonowaniu recepcyjno-komunikatywnym i pozostają w świecie obiektywnym jako całokształt tekstów –

systemów znakowych» [17, 246]. Dowodem tych przepisów jest **celem** tego artykułu.

Wykład głównego materiału i obgruntowanie otrzymanych wyników. Przytoczone twierdzenie jest prawidłowym podsumowaniem długotrwałych badań przez R. Gromiaka problemów filozoficzno-estetycznych krytyki literaturnej i ogólnej teorii postrzegania, rozpoczętych jeszcze za czasów, kiedy za jedynie poprawną w oficjalnej nauce radzieckiej była uznawana tzw. metodologia marksistowsko-leninowska. Korzystając z najlepszych osiągnięć dialektyki i omijając, na ile to było możliwe, radzieckie klisze ideologiczne, badacz nawet wtedy już mówił o zasadniczej roli czynników subiektywnych w dziedzinie estetycznej. W szczególności w stosunku wzajemnym procesu twórczego autora i recypienta profesjonalnego on widział «mechanizm oceny», dzięki któremu otwiera się szlak do rozumienia przeżycia estetycznego [5, 70]. W licznych artykułach z lat 60–80 XX wieku R. Gromiak analizował pod względem nastawienia dialektycznego składnik dynamiczny i statyczny świadomości estetycznej, struktury całości artystycznej, procesów postrzegania i pod. Skupimy uwagę na wspomnianych kwestiach bardziej dokładnie. W celu uwyrażnienia domującego w pracach profesora konceptu «dynamizm», proponujemy ich krótkie streszczenie w postaci tabeli*. Dając w taki sposób Tekstowi «przemawiać» samodzielnie, będziemy budować tylko charakterystyczną mozaikę idei, komentując je przy okazji zgodnie z własnym nastawieniem.

Ogólnoteoretyczne problemy dziedziny estetycznej

<i>Specyfika sztuki słownej</i>
Powstanie domniemanych obrazów wzrokowych, słuchowych i pod. w trakcie postrzegania utworów artystycznych jest «zjawiskiem regularnym», spowodowanym charakterem sygnałowym słowa [22, 58]. Właśnie w taki sposób «specyfikę sztuki słownej» tłumaczył jeszcze I. Franko, pisząc: «cechy poety (wyrazy, wiersze) chociaż leżą także nieruchomo na papierze, ale w naszej wyobraźni reprodukuja ruch, zmianę, olbrzymią różnorodność przejawów życiowych» [13, 52].
<i>Świadomość estetyczna</i>
W strukturze świadomości estetycznej jest obecny składnik dynamiczny i statyczny [11, 137]. Skala oceny utworu kształtuje się przez «zeprzeciwstawienie» [11, 139]. Przy tym «jeden stosunek wartości (krytyk – utwór) jest «nadbudowywany»

* W tej części artykułu będziemy cytować prace R. Gromiaka (okres lat 1966–1996), zawarte w zbiorze autorskim «Dawne i współczesne: Wybrane artykuły literaturoznawcze» (Tarnopol, 1997).

nad innym (autor – rzeczywistość), natomiast zasady subiektywności i obiektywności są wzajemnie uwarunkowywane» [11, 140].
<i>Proces twórczy i literaturny</i>
Pomiędzy rzeczywistością obiektywną a artystyczną «pośrednikiem występuje proces twórczy, myślenie artystyczno-obrazowe mistrza» [3, 19]. Proces twórczy jest indywidualny, kształtuje się w nim proces historyczno-literaturny. Współdziałają one jako tradycja i nowatorstwo [8, 102].
<i>Ogólne regularności postrzeżenia</i>
«Postrzeżenie ludzkie, gusty estetyczne w znacznej mierze uwarunkowują utwór, utwór rozwija postrzeżenie, gusty, a zarazem wyraża progres w dziedzinie twórczości artystycznej» [15, 16]. «Dzięki zderzeniu pomysłów, wrażeń wytwarza się bogatsze postrzeżenie utworu i powstaje głęboka rozkosz, którą kończy się postrzeganie naprawdę estetyczne, które żywi zarówno duszę, jak i rozum» [15, 16].
<i>«Estetyka ruchoma» jako nauka o specyfice literatury</i>
«Teoria jako ujawnianie treści sztuki, jako system jej zasad, reguł wyodrębnia stałe w zmiennym świecie faktów» [6, 116]. Ta «estetyka ruchoma» łączy aspekt historyczno-genetyczny i funkcjonalno-estetyczny [6, 117]. O. Wołkova słusznie zauważyła, że estetyka współczesna wymaga zestawienia i przeniknięcia wzajemnego teorii różnych gatunków [6, 126–127].

System przytoczonych rozważań R. Gromiaka stwierdza korelację ciągle formułowanych przez naukowcę zasad estetyki i poetyki «ruchomej» wraz z kategorią «zdjęcia» w hegelowskiej regule dialektycznej myślenia ruchomego dotyczącej również świata duchownego w całości [32, 421]. Zasadą «zaprzeczenia zaprzeczenia» jest do cna nasiąknięta zaproponowana przez profesora metodologia analizy dziedziny estetycznej. Jego markery dynamiczne widoczne są przede wszystkim w poniższych aspektach:

- przyrodą sygnałową wyrazu jest uwarunkowany dynamizm wewnętrzny wszystkich składników procesu twórczego – indywidualnego (na etapach mimesis, wyrażenia w słowie, obrazie lub strukturze artystycznej; postrzegania, czyli oszacowania i interpretacji przez czytelnika) oraz historyczno-literaturnego;
- współzależność składnika dynamicznego i statystycznego świadomości estetycznej znajduje swój przejaw w dialektyce kreatywnej subiektywnego i obiektywnego, tradycyjnego i nowatorskiego, racjonalnego i intuitywnego;
- mechanizmem wewnętrznym realizacji podobnych regularności dynamicznych są sprzeczności lub «zdjęcie», dzięki któremu tworzy się ich synteza artystyczna;
- w zakresie poetyki dynamicznej wymienione zagadnienia można rozpatrywać przez modelowanie komunikacji artystycznej z załączeniem pozostałych rodzajów sztuki.

Nastawienie dialektyczne obserwuje się również w refleksjach R. Gromiaka co do przyrody dynamizmu całości artystycznej i procesów jej postrzegania. Przytoczmy ich znowu w postaci tabeli z wykorzystaniem metody strukturalizmu problemowego narratywu naukowego.

Problemy estetyczne całości artystycznej

<i>Treściwa forma</i>
«Sedno całkowicie przenika treść (nie wchodząc z nim w proste stosunki «część / całość». – S. L.) i jest odsłaniana przez mistrza w procesie poznawczo-twórczym» [3, 20].
<i>Obraz artystyczny i język</i>
W obrazie «zlały się w jedną całość zarówno fakt, jego ocena, jak i stosunek emocjonalny człowieka» [15, 11]. Istotę zjawisk pisarz wyraża w obrazach; w celu ich obiektywacji autor korzysta z języka artystycznego [3, 20].
<i>Utwór artystyczny</i>
Jest to podmiot «określający sposób postrzegania» [3, 17], dynamiczny obraz treściwy utkany z «potoku nieruchomego» wyrazów [1, 86].
<i>Forma gatunkowa</i>
Formy gatunkowe to «jedność sprzeczności», «trwała stałość» [2, 43], która umożliwia «wyśledzenie regularnego i indywidualnie niepowtarzalnego», «racjonalnie przemyślnego» i tego, co «wyłoniło się intuitywnie» [8, 103].
<i>Kompozycja</i>
W utworze element pojedynczy nie istnieje, jedynie w «ich szczepieniu», współzależności «ujawnia się zamysł» [3, 21].

Całokształt przytoczonych twierdzeń zaświadcza ważne znaczenie kategorii «dynamizm» w na ogół biorąc dialektycznie skierowanej koncepcji naukowcy. Potoczność, procesowość, funkcjonowanie to są kluczowe pojęcia, za pomocą których R. Gromiak uzasadnia współzależność treści i formy utworu artystycznego. Przy tym naukowiec wyróżnia, naszym zdaniem, następujące regularności dynamicznego tworzenia znaczenia:

- formalna treściwość utworu – wynik wewnętrznego dynamizmu procesu twórczego;
- przejawia się ona w «nieruchomym» od strony zewnętrznej potoku wyrazów, obrazów, form gramatycznych, które, zawierając fakty obiektywne i subiektywne, logiczne i intuitywne, ocenę i stosunek emocjonalny, świadomość epoki i indywidualne wyczucie świata mistrza, stają się «trwałą stałością»;
- utworzona w taki sposób całość dynamiczna wyjaśnia przez ciekłość i szczepienie obrazów istotę zjawisk, ideę i intencję autora, wciągając recypienta do procesu kreatywnego.

Postrzeganie estetyczne jest podstawowym problemem w przeanalizowanych pracach R. Gomiaka. Poszczególne przykłady opinii naukowcy przytaczamy w poniższej tabeli.

Postrzeganie estetyczne	
<i>Postrzeganie jako proces</i>	
«Pełnowartościowe postrzeganie frazesu artystycznego zaczyna się od oczekiwania na główne słowo, przez pryzmat którego ona później jest pojmowana ostatecznie» [24, 36]. Kończy się ono konstruowaniem pojęcia «z elementów doświadczenia nabytego w różne sposoby» [24, 37]. Możemy mówić o «nieustannym odwrotno-postępującym, mającym kształt spirali charakterze tworzenia postrzeżenia» [24, 37].	
<i>Regularności postrzegania</i>	
W trakcie postrzegania «każdy element wstępuje w coraz rozmaitsze połączenia, dzięki czemu «obraca» nowymi znaczeniami» [3, 22]. Pogłębia postrzeganie zabarwienie osobiste	
<i>Czynniki i warunki postrzegania</i>	
Postrzeganie jest uwarunkowane: 1) rozumieniem natury utworu, 2) osobliwościami czytelników (poziomem ogólnego rozwoju, zwinnością procesów psychicznych), 3) czasem i warunkami czytania 4) rozumowaniami światopoglądowymi 5) wykończeniem [15, 13], 6) własnym doświadczeniem emocyjnym, jasnością przeżycia [15, 15]; 7) poziomem ważności dla czytelnika poszczególnych elementów struktury utworu [3, 17].	
<i>Postrzeganie utworów różnych rodzajów literackich</i>	
Na sprzeczności wrażenia polega «wewnętrzna konieczność elementów interpretacji obrazów <...> rozległego utworu epicznego» [3, 28]. W trakcie postrzegania prozy epicznej i utworów dramatycznych «najczęściej powstaje mniej więcej zozległy obraz wyobraźni». Przy «postrzeganiu liryki wyobraźnia buduje ogólne wrażenie zmysłowe, w którym wybuchają chwiejne obrazy-pojęcia zmysłowe» [22, 57]. Czytanie sztuki wymaga rozwiniętej wyobraźni teatralnej [22, 59], gotowości utrzymywać w pamięci wrażenie od wcześniej schwyconych elementów i sytuacji, konkretyzując i rozwijając je we wzajemnym-moddziaływaniu [7, 78–79].	

Podsumowując przytoczone opinie R. Gromiaka, określimy następujące twierdzenia kluczowe:

- formowanie postrzeżenia ma odwrotno-postępujący charakter o kształcie spirali;
- wewnętrzny mechanizm realizacji wspomnianej zasady to niezgodność, sprzeczność; zmuszając myśl recypienta ciągle zestawiać sytuację

wyobrażoną z treścią utworu, zarządzają one w sposób antynomijny procesem narastania rozkoszy estetycznej;

- charakter sytuacji wyobrażonej zależy od przynależności rodzajowej utworu: epos wymaga szczepienia myślowego widoków rozwiniętych, liryka – «chwijnych» obrazów zmysłowych, dramat – widzianych wcześniej scen i sytuacji;

- łańcuszek zapalenia «ognia» emocji wygląda wzorowo jak niżej: nastawienie się → oczekiwanie na główne słowo, podmiot kontekstowy → niewyraźne wyobrażenie → zastanowienie.

Otóż w pracach z okresu lat 60–80 XX wieku R. Gromiak szczegółowo przeanalizował dynamiczne regularności dziedziny estetycznej przez zmodelowanie ze względu nastawienia dilektycznego kreatywnych procesów w płaszczyźnie współzależności autor ↔ świat artystyczno-obrazowy ↔ recypient. Istotne znaczenie przy tym naukowiec określił dla opracowania metodologii analizy dynamizmu dziedziny estetycznej przydatnej do adekwatnej reprezentacji artystycznych procesów komunikatywnych, spowodowanych właśnie przez charakter literatury jako sztuki słowa.

Powyższy aspekt dynamiczno-dialogiczny problematyki teoretyczno-literaturoznawczej stał się głównym w instrumentarium badawczym, a następnie spowodował pewne przesunięcie ośrodka poszukiwań R. Gromiaka ze sfery estetyki i krytyki literaturnej do dziedziny najnowszej ontologii literaturoznawczej. Z tego powodu w artykułach współczesnych profesor zaznacza: omówienie w istocie dynamiki procesu kreatywnego przewiduje rozumienie «problemów ontologicznych twórczości literaturnej» [17, 246], które, z kolei, zmieniają charakter współczesnej teorii literatury, ponieważ:

- rozróżnienie pojęć «utwór» i «tekst», zrobione po raz pierwszy w podręczniku R. Welleka i O. Warrena, pozwala na «stawianie oporu izolacjonizmowi i hermetycznemu rozpatrzeniu literatury jako zjawiska autonomicznego» [19, 32];

- «synteza organiczna» szeregu nauk [19, 32] (prawdopodobnie fenomenologii, psychologii twórczości, estetyki receptywnej, semiotyki i pod.) przy kompleksowym badaniu kwestii porozumienia autora i recypienta rodzi «problem wybiórczości (selekcyjności) faktów literaturnych, ich klasyfikacji» [19, 37], to znaczy metodologicznie sprawdzonego modelowania zjawisk dynamicznych komunikacji artystycznej z uwzględnieniem czynników obiektywnego/subiektywnego, intelektualnego / intuitywnego, świadomego / nieświadomego, kanonicznego / niezwykłego, niezbędnego / docelowego i pod.

Dla bardziej wizualnego wyobrażenia sobie zasad **metodologii receptywno-komunikatywnej** sformułowanych przez R. Gromiaka, ponownie skor-

zystemy z metody problemowego struktutowania narratywu naukowego w odpowiedniej tabeli*.

<i>Podstawa estetyczna metodologii</i>
«Aby utrzymać się w dziedzinie literaturoznawstwa i podtrzymywać komunikację z powodu literatury właśnie jako sztuki słowa mającego potencjał emocyjny, badacz-komparatysta musi nie tylko opierać się na własnym doświadczeniu czytelnika, ale również dbać o aktualizację doświadczenia receptywnego swego słuchacza / czytelnika» [10, 47].
<i>Kontekstowy charakter podejścia (dyskursjalizacja)</i>
<p>W kontekście współczesnej nauki humanitarnej teoria literatury ma charakter kontekstowy [19, 35];</p> <p>Ważne jest «akcentowane wyodrębnienie synchroniczności i wzajemnego wzmacniania (interferencji) wysiłków historyczno-literaturnych, teoretyczno-estetycznych i kulturologicznych» [20, 35].</p>
<i>Ważność teoretyczna metodologii w procesie literaturoznawczym</i>
<p>Dzięki werbalizacji dychotomii dominantowej «życie artystyczne» / «recepja międzyliteraturna» – przez uzupełnienia i polemiki – «ulegają zmianie paradygmaty naukowe, wzbogacają się metodologie, ożywia się nauka narodowa określonej branży» [20, 39];</p> <p>«Mechanizmem rozruchowym destrukcji zużytych już wtedy (w latach 70–80 XX wieku w byłym Związku Radzieckim. – S. L.) paradygmatów «procesu literaturnego», «dialektyki tradycji i nowatorstwa» przejawia się podejście <i>receptywno-komunikatywne</i> do opanowania tekstów dawnych i tworzonych w sytuacjach przejściowych» [20, 35].</p>
<i>Podstawy skuteczności wybranego instrumentarium badawczego</i>
<p>«Fenomen bezpośredniego odczytywania tekstów, na podstawie którego kształtuje się postrzeganie estetyczne utworów artystycznych, – <...> jest przesłanką pomysłowych interpretacji, sprytnych metodyk, najbardziej niespodzianych teorii» [12, 313];</p> <p>Gotowość «do samoodnowy, do radykalnego przeuczenia się» nie powinna być transformowana w «próby bezmyślnie nakładać, jako matryce, cudze metodyki na inny materiał»; nie mogą być przyjęte również «usiłowania zamknąć się na własnej “specyficzności”» [4, 23].</p>

* W tej części atrykułu będziemy cytować prace R. Gromiaka (okres lat 1997–2007), zawarte w zbiorze autorskim «Orientacje. Refleksje. Dyskursy. 1997–2007» (Tarnopol, 2007) oraz inne czasopisma i zbiory z tego okresu.

***Perspektywiczne kierunki badań zbieżnych z paradygmatem
receptywno-komunikatywnym***

Poetyka receptywno-komunikatywna: badanie parametrów receptywno-komunikatywnych piękna artystycznego zabezpiecza «funkcjonowanie tekstów w zmiennych wspólnotach ludzi» [23, 188];

Fenomenologia literaturoznawcza: idee R. Ingardena o «dualności istnienia utworu literackiego», jego wielostrefowość, schematyczność wskazujące na perspektywiczność redukcji przy postrzeganiu przedmiotu estetycznego (konkretyzacji), mimo to, że powodowały liczne polemiki, «aktywnie kształtowały metodologię literaturoznawczą» [10, 45];

Kognitywistyka: «teksty o strukturze wielojęzycznej potrzebują interpretacji intertekstowej, psychoetnicznej», klucz do osiągnięcia ich poetyki «leży w rzeczywistości pozatekstowej – w charakterze stosunków międzynarodowościowych, w relacji “osoba – narodowość – państwo”» [9, 122];

Antropologia literaturoznawcza: analiza przez I. Frankę twórczości I. Neczuja-Lewickiego jako «olbrzyma duchowego w ciele pigmeja» podjął «problem autora fizycznego, biograficznego i wyobrażonego, fikcyjnego, tekstowego» [23, 196];

Komparatywistyka: dla niej są ważne studia typologiczne, badanie relacji kontaktowo-genetycznych, pojmowanie tych «dziedzin stosunków», w których kompetentnie działa filolog jako czytelnik, tłumacz, badacz, wykładowca [10, 47];

Narratologia: jest w stanie przez system własnych równoważników konceptualnych modelować instancje oporowe «systemu komunikatywnego na poziomie empirycznym: pisarz (realny autor) – utwór literacko-artystyczny (świat artystyczno-obrazowy) – recypient (realny typ czytelnika)»; jej priorytetem powinno być wyszukiwanie «oddźwięku narodowych początków praktyk narracyjnych w modelach formatu uniwersalnego» [14, 19].

Całokształt przytoczonych pozycji podejścia receptywno-komunikatywnego do analizy kreatywności, sformułowanych przez R. Gromiaka, zaświadcza jedność przesłanek konceptualnych w Tekście Naukowym profesora. Prace ostatniego dziesięciolecia bowiem uzasadniły skuteczność opracowanego przez niego wcześniej instrumentarium do kształtowania nowych paradygmatów metodologicznych.

Wyniki. Syntezę ciągłości i następności idei naukowych R. Gromiaka w zakresie dynamizmu procesu twórczego oraz adekwatnych metodyk jego modelowania spróbujemy wyrazić w taki sposób:

- badanie dynamizmu wewnętrznego wszelkich składników procesu twórczego, współzależności komponentu ruchomego i statycznego świadomości estetycznej spowodowało powstanie głębokich podsumowań fenomenologiczno-ontologicznych;

- modelowanie przejawów dialektyki kreatywnej subiektywnego / obiektywnego, tradycyjnego / nowatorskiego, racjonalnego / intuitywnego, kolektywnego / indywidualnego w treściwości formalnej utworu (jako całości dynamicznej) stało się podstawą sądów kognitywistycznych i narratologicznych;

- analiza odwrotnie-postępującego o kształcie spirali charakteru tworzenia postrzeżenia i procesu narastania rozkoszy estetycznej przez pryzmat dialektycznej kategorii «zdjęcia» została zmodyfikowana w badanie akcjonalności komunikacji artystycznej;

- określenie konieczności załączenia teorii pozostałych rodzajów sztuki w zakresie estetyki i poetyki «ruchomej» zasadniczo wpłynęło na rozumienie charakteru kontekstowego współczesnej teorii literatury, a więc sięgnęło paradygmatów komparatystyki, recepcji międzyliteraturnej i literaturoznawczej, antropologii.

Dialogiczność i międzydyscyplinarność metodologii receptywno-komunikatywnej, sformułowanej i апробованей w licznych pracach naukowych R. Gromiaka wyraziście świadczy o dynamizmie metodologicznym we współczesnym literaturoznawstwie ukraińskim, adekwatnym do sytuacji polikulturalności i globalizacji w *naszym społeczeństwie*.

Аннотация

В статье анализируются труды Р. Громяка – основателя рецептивно-коммуникативного подхода в украинском литературоведении. Центральная в инструментарии ученого категория динамизма свидетельствует о постепенной трансформации диалектических установок автора в диалогические и онтологические.

Ключевые слова: динамизм, креативность, рецептивно-коммуникативный подход, противоречия.

Анотація

У статті проаналізовано праці Р. Гром'яка – фундатора рецептивно-комунікативного підходу в українському літературознавстві. Вказано, що центральна в його інструментарії категорія динамізму засвідчує поступову трансформацію діалектичних установок у діалогічні й онтологічні.

Ключові слова: динамізм, креативність, рецептивно-комунікативний підхід, протиріччя.

Summery

The author analyzes R. Hromiak's works – a famous founder of the receptive-communicative approach to the analysis of the creative work in the Ukrainian literary criticism. It is mentioned that central category of dynamism in the professor's scientific set of instruments assures the gradual transformation of the scientist's dialectic methodological fixed ideas into the

conversational, as a result the central part of Hromiak's research was transformed from the aesthetic sphere and the literary criticism to the field of the newest ontology of the literary work.

Key words: *dynamism, creative work, receptive-communicative approach, contradictions.*

Przypisy

1. Гром'як Р. Т. Грані й глибини Франкового трактату // Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 86–90.
2. Гром'як Р. Т. До вивчення джерел розвитку літературних видів і жанрів // Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 42–45.
3. Гром'як Р. Т. До проблеми сприймання літературного твору // Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 17–32.
4. Гром'як Р. Т. Есеїзм і проблема науковості сучасного українського літературознавства / Р. Т. Гром'як // Філологічні семінари. – Вип. 4: Сучасна наука про літературу («больові точки»): [матеріали IV засідання семінару «Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства», яке відбулося 18 грудня 2000 року]. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2001. – С. 19–27.
5. Гром'як Р. Т. Естетика і критика: філософсько-естетичні проблеми художньої критики / Р. Т. Гром'як. – К.: Мистецтво, 1975. – 224 с.
6. Гром'як Р. Т. Естетика – теорія літератури – літературна критика: до постановки питання // Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 116–129.
7. Гром'як Р. Т. Естетичне сприймання п'єси // Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 75–85.
8. Гром'як Р. Т. Жанр у творчому процесі // Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 101–108.
9. Гром'як Р. Т. Іван Франко і проблема формування національної свідомості в процесі українсько-польських стосунків // Гром'як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007 / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль: Джура, 2007. – С. 113–124.
10. Гром'як Р. Т. Літературна рецепція в компаративістичних студіях / Р. Т. Гром'як // Біблія і культура. – 2001. – № 3. – С. 45–48.
11. Гром'як Р. Т. Методологические основы литературно-художественной критики: [автореферат докторської дисертації, захищеної в грудні 1980 року в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка у Києві] //

Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне : Вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 130–155.

12. Гром'як Р. Т. Міжлітературна рецепція, текстова інтерференція та обрії літературознавця // Гром'як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007 / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – С. 310–316.

13. Гром'як Р. Т. Повість І. Франка «Перехресні стежки» у світлі його праці «Із секретів поетичної творчості» // Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне : Вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 46–53.

14. Гром'як Р. Т. Проблема включення українських традицій у сучасну наратологію / Р. Т. Гром'як // *Studia metodologica* : Філологія. Філософія. – Вип. 16 : [матеріали міжнародної конференції з наратології у Тернополі 23-24 жовтня 2003 року]. – Тернопіль: РВВ ТНПУ, 2005. – С. 10–19.

15. Гром'як Р. Т. Проблеми естетичного сприймання в літературній критиці І. Я. Франка // Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне : Вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 9–16.

16. Гром'як Р. Т. Про визначення поезики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка // Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне : Вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 204–210.

17. Гром'як Р. Т. Про різномірність (гетерогенність) українського літературного процесу ХХ століття : Проблеми опису та інтерпретації // Гром'як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007 / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – С. 242–247.

18. Гром'як Р. Т. Текст літературно-художнього твору : Епістемологічно-когнітивні роздуми // Гром'як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007 / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – С. 268–288.

19. Гром'як Р. Т. Теорія літератури : Підходи і дефініції // Гром'як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007 / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – С. 26–38.

20. Гром'як Р. Т. Триптих із літературознавства в надвечір'я / Р. Т. Гром'як // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 32–45.

21. Гром'як Р. Т. Українське літературознавство у контексті світової культури ХХ століття : Тенденції розвитку, проблеми функціонування, дискурсалізація // Гром'як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007 / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – С. 205–241.

22. Гром'як Р. Т. Уява в естетичному сприйманні художньої літератури // Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне : Вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 54–60.

23. Гром'як Р. Т. Феноменологія естетики Івана Франка // Гром'як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007 / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – С. 174–204.

24. Гром'як Р. Т. Цілісне сприймання художнього твору // Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 33–41.

25. Философский энциклопедический словарь / [редакторы-составители Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко]. – Москва: ИНФРА-М, 2000. – 576 с.

УДК 82-108”19”

Элина Свенцицкая
(Донецьк)

«ЧУЖОЕ СЛОВО» В ПОЭЗИИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА: ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ

В статье рассматриваются философские и культурные предпосылки актуализации чужого слова и различные модели его осмысления в поэзии рубежа XIX-XX веков. Выявлена сложная конфликтность авторского сознания, которая вплотную подводит к ситуации «диктата языка», о которой говорил И. Бродский.

Ключевые слова: диалог культур, автор, циклическое время, имперсонализм

В поэзии серебряного века слово является предметом напряженной рефлексии, многостороннего осмысления, направленного как вовнутрь, для уяснения его состава, взаимоотношения его элементов, так и вовне, для соотнесения его с иными феноменами – с Логосом, с языком. Слово о слове – сквозная тема русского модернизма, и в процессе его развертывания слово представляется и как онтологическая значимость, и как конкретная культурная актуальность. Именно с этим связана особая интенсивность взаимодействия поэтического слова с мировым культурным контекстом, стремление к «диалогу культур». Одновременно в этот период еще не складывается ситуация привычности такого стремления, когда, выявив какую-либо отсылку к чужому тексту, читатель ликует, критик взыскует, а литературовед тоскует. Рубеж веков – тот уникальный и краткий период, когда складывается и начинает действовать в системе культуры ощущение одновременности культур, обусловленное, как пишет И. Ю. Искржицкая, «установкой человеческого разума на понимание каждой культуры – античной, средневековой, нововременной – как собеседника, обнаруживающего с наличными образами культур, свои потенциальные, нереализованные смыслы» [6, с. 19].

Обратим внимание, что именно в этот период не только в России, но и в других странах, возникают такие философские концепции, которые постулируют различные варианты существования человечества, человеческой мысли и создаваемой культуры как единого универсума: «всеединство» В. Соловьева, «ноосфера» В. Вернадского, «пневматосфера» П. Флоренского. Именно в ситуации принципиального единства, ощущения внутренней духовной взаимосвязанности и взаимозависимости становится возможной трансформация времени, та «целина времен», о которой говорит О. Мандельштам в статье «Слово и культура»: «А я говорю – вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катулл» [7, с. 41]. Не только у О. Мандельштама, у целого ряда мыслителей рубежа веков возникает представление о специфической нелинейности культурного и литературного развития. О том же самом, например, пишет Ф. Степун, размышляя о шпенглеровском «Закате Европы»: «Есть в «Закате Европы» одинокие, глухие места, в которых Шпенглер, оговариваясь, что здесь история, боящаяся слов, говорит о мировой душе... В той мировой душе все вечно пребывает; в ней и поныне живы потерянные трагедии Эсхила не как созданные формы, но как-то иначе, в какой-то несказуемой, неразрушимой первосущности» [8, с. 15]. Собственно философским и культурософским основанием актуализации «чужого слова» здесь является представление о развитии не как о поступательности, а как круговороте, цикле, спирали. В чем основание и каковы последствия такого культурософского мышления?

В самом общем виде можно сказать, что основание – в самой ситуации рубежа веков. Общеизвестно, что рубеж веков – это время общекультурного кризиса: кризиса гуманизма, кризиса слова. Что касается кризиса слова, то он выражается одновременно и в рефлексии над его значимостью (тут и реактуализация философии имеславия, и декларации всемогущества слова: «Молчат гробницы, мумии и кости, / Лишь слову жизнь дана» (И. Бунин), «Солнце останавливали словом, / Словом разрушали города» (Н. Гумилев)), и в столь же напряженной рефлексии над несостоятельностью слова в осуществлении функции универсального посредничества между личностью и миром (началось еще с тютчевского стихотворения «Silentium!», а далее «Но для речей единственных / Не знаю здешних слов» (З. Гиппиус); «Останься пеной, Афродита, / И слово в музыку вернись» (О. Мандельштам).

Две данные тенденции абсолютно взаимообусловлены, ведь они имеют общий источник – неприятие отдельной реальности искусства, стремление вывести слово из этих рамок все равно куда – в бытие или небытие. Кроме того, здесь логика была от обратного: если худо-

жественное слово творит мир произведения, то может оно творить и мир реальный, то есть стать тем Словом, которое «Вначале было». Конечно, поэты прекрасно знали, что «В начале было» не слово, а Логос, то есть некое нерасчлененное множество значений, суть которого пытались постичь в философском дискурсе. Но в их логике это нерасчлененное множество, как некий спектр потенциальных возможностей, оказывается предпочтительнее, чем определенность выбора.

В этом, собственно, основание неомифологического мышления серебряного века: довести до предела ощущение связности всего со всем, а следовательно, несамодостаточности отдельного явления. Самодостаточной же оказывается только слитность, где все предметы и явления содержатся как неразвернувшиеся возможности – и потому так важен для поэта поиск мифологической родины – им владеет не только «тоска по мировой культуре», но и тоска по целокупности, по некой надличностной и надвременной общности, которой он должен быть причастен. При этом проблема причастности здесь опять-таки осмыслена своеобразно: из двух ее составляющих: часть сакрального целого внутри личности и личность как часть сакрального целого – акцент делается на их взаимообусловленности, и главным оказывается именно процесс вхождения единственного в Единое, однако без утраты своей единственности. Об этом говорит классическое определение соборности у Вяч. Иванова: «Соборность есть такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной неповторимой и самобытной сущности, своей целокупности творческой свободы, которая делает каждую изглаголанной, новым и для всех нужным словом. В каждой слово приняло плоть и обитает со всеми, и во всех звучит разное, но слово каждой находит отзвук во всех, и все – одно свободное согласие, ибо все – одно слово» [5, с. 100].

Обратим внимание, что поиски новых путей направлялись парадоксальным образом не к будущему, а к прошедшему. Не только философская категория соборности, не только ивановский дионисизм, не только концепции теургии и мистерии – очень ко многому в этом культурном контексте можно было отнести слова А. Белого: «Новизна современного искусства – лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами» [2, с. 143]. При этом ощущение «стареющей культуры» парадоксальным образом связано со «страстным переживанием новых форм», с «цветущей сложностью культуры» (Вяч. Иванов). В этом плане апелляция к уже пережитому могла диктоваться бессознательным стремлением к удержанию и продлению такого промежуточного состояния как наиболее продуктивного для данного культурного организма.

Концентрированным выражением этого постоянно возобновляющегося стояния на грани, над бездной, представляющемся тоже невозможным и одновременно единственно необходимым временным циклом была одна из лейтмотивных ситуаций: слитность жизни и смерти, начала и конца. Достаточно вспомнить речь С. Дягилева «В час итогов» («мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре» [4, с. 47], статью Г. Федотова «Четырехдневный Лазарь» («оно явно смердит, как четырехдневный Лазарь. Но может быть, в творческой глубине... зреет семя новой жизни» [9, с. 5]). В этих высказываниях очень явственно звучит мысль об обреченности смерти и рождении через эту смерть новой жизни.

Что происходит в данной ситуации с поэтом? Как минимум, возможны две реакции. Первая – упоение цикличностью, потому что в ней – бесконечность собственного существования, возможность вернуть пережитое прошлое: «И потому, что я постиг/ Всю жизнь, пройдя с улыбкой мимо, / Я ласково влагаю в стих, / Что все на свете повторимо» (С. Есенин). Другая – полярная – понимание повторности как безвыходности, замкнутости, в которой суть переживаемого мгновения неумолимо стирается («Все это было, было, было – / Свершился дней круговорот» (А. Блок). Потому поэт, находясь в циклическом времени, стремится ощущать его линейность, и, следовательно, неповторимость, что означает не замыкание, а наоборот размыкание пределов жизненного круга. Именно с этой точки зрения писал А. Блок в поэме «Возмездие»: «Но ты, художник, твердо веруй / В начала и концы. Ты знай, / Где стерегут нас Ад и Рай». А. Блок, который раньше написал «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека», где до предела выразил безысходность вечного возвращения, причем даже развеяв последние иллюзии о том, что за пределами бытия будет иное: «Умрешь – начнешь опять сначала». Очень симптоматично, что он говорит именно о нетождественности и множественности («начала и концы»), при этом постулируя иное, нециклическое движение времени, но еще более симптоматично, что он здесь употребляет слово «веруй». Наличие и расчлененности начала и конца, – это предмет веры, убедиться в этом нельзя. Между тем в следующей строчке А. Блок парадоксально атрибут знания прилагает к Аду и Раю – традиционным предметам веры. Получается, что взаимоотношения начал и концов еще более непознаваемы, чем взаимоотношения Ада и Рая, но художнику необходимо их различать. А, с другой стороны «Тебе дано единой мерой / Измерить все, что видишь ты», – то есть объединить именно на основе этого различия, а не слить воедино.

Не случайно А. Ахматова, явно отвечая на эти строки А. Блока, в Пятой из «Северных элегий» идет по пути увеличения количества объектов, которые нужно различать: «Мне ведомы начала и концы, / И

жизнь после конца, и что, / О чем теперь не надо вспоминать...». Следует обратить внимание на слово «ведомы» – имеется в виду интуитивное, изначальное знание, сродни вере. Кроме того, с усилением множественности нарастает неопределенность, а необходимость различения остается столь же твердо заданной. На блоковский завет А. Ахматова отвечает, прежде всего, усталостью: в ситуации А. Блока была двойственность, и найти опору было легче, но тот, кому «ведомы начала и концы» рано или поздно обречен изведать «жизнь после конца», и не только изведать ее как состояние, но и осознать, что наступающее после конца, – тоже жизнь, ведущая за собой тот несказуемый уже жизненный опыт, о котором даже не надо вспоминать.

Собственно, здесь и можно увидеть проблему чужого слова во всей ее глобальности. То, что слово в серебряном веке цитатно, реминисцентно, отсылочно, стало общим местом. Но странно, что поэт, комбинируя цитаты из чужих текстов, говорит в результате свое. Существование поэтов в сплошь оговоренном мире проблематизирует статус собственного слова поэта. Возможно ли оно вообще, если к своему предмету поэт пробирается сквозь «упругую среду чужих слов» [1, с. 122]? Это действительно проблемная ситуация, тем более, что, как и слово вообще, чужое слово является не только универсальным посредником (как в случае С. Есенина и других новокрестьянских поэтов), но и универсальным препятствием, трансформирующим авторскую интенцию. Не случайно, например, когда у А. Блока, А. Белого, В. Брюсова возникает стремление обратиться к «страшному миру» – миру обыденных людей и обыденной боли – в их произведениях сразу начинают звучать некрасовские интонации, иногда даже не очень накладываясь на символистскую поэтику. Дело в том, что они воспринимают этот обыденный мир не непосредственно, а через чужой текст, который и начинает довлеть над авторским видением.

Так возникает та диалектика повторения и неповторимости, о которой говорила А. Ахматова: «Не повторяй – душа твоя богата – / Того, что было сказано когда-то. / Но, может быть, поэзия сама – / Одна великолепная цитата?». Ее же творчество – пример того, как именно путь поэта разворачивает чужие слова таким образом, что они начинают говорить уже не о том, о чем говорили раньше, но означивать данную поэтическую личность по мере ее развертывания в жизненно-творческий путь. Например, к своей музе А. Ахматова с самых ранних стихотворений прилагает эпитет «смуглая» – без отсылок к чужому тексту. Так постепенно кристаллизуется определенная черта творческой индивидуальности, и в конце концов ей находится соответствующее точное, но чужое слово. Ей говорю: «Ты Данту диктовала / Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

Здесь отрефлектирована подлинная проблема: Муза, то есть средоточие поэзии, оказывается не своей, а чужой, а точнее постулируется общий источник и дантовского «Ада», и ахматовской поэзии, где уже нет деления на свое и чужое. Но по мере развертывания творческого пути возникает присвоение чужого, и одновременно отчуждение своего: «Седой венец достался мне не даром, / И щеки, опаленные пожаром, / Уже людей пугают смуглотой». Как известно, смуглота Данте пугала его современников, потому что они считали, что он действительно посетил Ад. В ситуации, стоящей за ахматовским текстом, происходит пересечение граней между жизнью и творчеством. Ахматова не только этот текст обращает на себя, объясняя, почему ей и Данте диктовала одна и та же Муза, она одновременно переносит свой текст и обращает на себя, и этот момент пересечения границы между жизнью и творчеством, между эпохами и творческими индивидуальностями. Собственно, свое слово и возникает именно как интенция, направленная одновременно и на чужое слово, и на свою собственную жизнь, выстраивающая их по определенным закономерностям. Это тот стержень, о котором пишет А. Блок в своем дневнике: «Стержень, к которому прикрепляется все многообразие образов, мыслей, завитушек, — должен быть; и должен он быть вечным, неизменным при всех обстоятельствах...» [3, с. 225].

Таким образом, рассмотрев философские и культурные предпосылки актуализации чужого слова и различные модели его осмысления, мы выявили сложную конфликтность авторского сознания. С одной стороны, апелляция к мифу, к циклическому времени, к уже сказанному ведет к снятию индивидуальности, к чему-то родственному философскому имперсонализму. С другой стороны, именно в этой ситуации авторское сознание как энергия, формирующая, переосмысливающая и мифологические ситуации, и чужие слова, проявляется предельно напряженно. Становится понятно, что в той мере, в какой поэт пытается переосмыслить культурную традицию, культурная традиция пересоздает творческую интенцию поэта, создавая посредством нее то приращение смысла, которое ей, традиции, необходимо. Именно здесь формируется ситуация «диктата языка», о которой говорит в своей Нобелевской лекции И. Бродский, — и это, конечно, еще не бартовская «смерть автора». Однако безусловно, что статус автора также трансформируется: автор уже не единоличный творец своего произведения, а как ответственный исполнитель авторской сверхзадачи, заключающейся прежде всего в установлении баланса между «языками культуры», создании новых смыслов не непосредственно, а в точках пересечения смыслов уже созданных.

Анотація

В статті розглянуто філософські й культурні передумови актуалізації чужого слова й різні моделі його осмислення в поезії межі XIX-XX сторіч. Виявлено складну конфліктність авторської свідомості, яка приводить до ситуації «диктату мови», про яку говорив Й. Бродський.

Ключові слова: діалог культур, автор, циклічний час, імперсоналізм

Summary

The article covers the philosophic and cultural basis of other's words actualization and different models of its understanding in poetry of XIX-XX ages. A complicated conflict nature of the author's mind is shown. Such nature leads directly to the situation of «language's dictate» mentioned by I. Brodskiy.

Key words: culture dialogue, author, cycle time, impersonalism

Література

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1979. – 424 с.
2. Белый А. Символизм / А. Белый. – М., 1910.
3. Блок А. Дневники // Собрание сочинений в 8 т. / А. Блок – М.-Л., 1963. – Т.7. – С.19 – 429.
4. Дягилев С. В час итогов / С. Дягилев. – Весы, 1905. – №4. – С. 46-47.
5. Иванов Вяч. Родное и вселенское / Вяч. Иванов. – М., 1997.
6. Искржицкая И. Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма / И. Ю. Искржицкая. – М., 1997.
7. Мандельштам О. М. Слово и культура // О. М. Мандельштам – М., 1987.
8. Степун Ф. Освальд Шпенглер и «Закат Европы» / Ф. Степун. – М., 1922.
9. Федотов Г. Лицо России / Г. Федотов. – Париж, 1988.

УДК 82.0 : 7.035.9

Алла Мартинець
(Івано-Франківськ)

ДО ПИТАННЯ ПРО ГЕНЕЗУ ПОНЯТТЯ «НАЦІОНАЛЬНИЙ ОБРАЗ»

У статті висвітлено окремі точки зору на поняття «національний образ» та ряд супутних йому понять, а також вказано на окремі критерії щодо визначення цих понять.

Ключові слова: національний образ, етнообраз, національна картина світу.

Погляди на світ і людину, змінюючись у залежності від ряду чинників, до яких належать (часо-просторові, етнографічні, філософські, лінгвістичні тощо) перебувають у постійному русі. Відповідно змінюються й усі супутні цьому поняттю складові, які є іманентно вираженими щодо окремої спільності. У своєму розвитку картина світу будь-якого етносу проходить довгий шлях становлення, зберігаючи при цьому стиржневі ознаки ідентифікації. «Очевидне також і те, що ці етнічні якості не застигли й позачасові, а мають історичний характер. Тому, на противагу есенціалістичному, тобто сутнісному, підходу, заснованому на переконанні, що нації існують об'єктивно й кожній із них притаманний власний національний характер, у 2-ій половині ХХ ст. поширився дискурсивний підхід, що розглядає етнокультурні відмінності радше як соціо-комунікативні традиції і практики, аніж об'єктивні сутності, швидше як форми ідентифікації (ототожнення), аніж ідентичності (тотожності)» [1].

Національні літератури, будучи повною мірою відкритими для засвоєння універсальних духовних цінностей, водночас намагаються зберегти етнічну самоідентифікацію, адже важливим є те, «якою сіткою координат певний народ осягає світ і, відповідно, який космос (у давньому сенсі слова: яка будова світу, світопорядок) вибудовується перед його очима» [2, с. 44]. Отже, кожна національна література, поглинаючи культурні надбання ззовні, намагається зберегти свою неповторність та самобутність і перед усім це представлено національними образами у літературах народів світу.

На превеликий жаль літературознавчі словники не містять чіткого визначення щодо поняття «національний образ». Проаналізувавши окремі дослідження, що прямо чи дотично торкаються даної проблеми, авторами яких є Д. Андрєєв, М. Бахтін, Г. Гачев, Д. Дюришин, В. Матвійшин, Д. Наливайко та інші, дозволимо собі сформулювати варіант поняття, яке могло б бути, наступним чином: національний образ це – сутність, що передається на генетичному рівні від покоління до покоління представляючи естетичні смаки та ідеали, етичні та моральні норми взаємовідносин і поведінкової моделі та формує потребу їх відтворення й наслідування.

Оскільки кожна національна література (певною мірою) є відображенням життя конкретного народу, то її творення, як і буття конкретного народу, базується на співвідношенні філософських, психологічних та інших категорій. Інакше кажучи, для того, щоб зрозуміти

специфіку, виокремити риси національного образу необхідно осмислити суттєві проблеми буття нації.

Аспектно поняття «національний образ» представлено в роботах філософсько-культурологічного, етнологічного, політологічного, соціо-культурного характеру.

Так, в українській науці ця проблема у аспекті етнопсихологічних інтересів описана в дослідженнях В. Яніва й чималої кількості його попередників та наступників, що працювали і працюють у даній галузі.

Розглядаючи проблему національного образу, не можна обійти увагою близькі за своїм значенням наукові дефініції, які фактично поєднуються з вище названим поняттям чи частково/ повністю накладаються на нього. До їх числа належать: «національний характер», «менталітет», «картина світу», «психологічний портрет народу», етно-образ тощо. Зупинимося на окремих думках щодо цих понять.

Г. Лозко вважає, що поняття «національний характер» охоплює типові якості та психологічні особливості етнічної групи, яка має спільну територію, мову, історію, культуру, звичаї, символи, що відрізняють її від сусідніх народів [4].

В. Сухарєв та М. Сухарєв використовують у своєму дослідженні термін «психологічний портрет народу» [12].

Менталітет, за думкою В. Шкурова – це система переконань, уявлень і поглядів індивідууму або суспільної групи, відтворення сукупного досвіду попередніх поколінь [14]. Ключовими словами в визначенні менталітету є картина світу, набір духовних цінностей, не завжди усвідомлена система життєвих координат та підсвідомих стереотипів.

Щодо поняття «картина світу», цікаві міркування знаходимо у працях М. Хайдеггера. Автор зауважує, що картина світу – це зображення світу, яке не обмежене лише космосом. І навіть природа з історією в їх взаємопроникненні не вичерпують світу. «При слові «картина» ми думаємо перш за все про зображення чогось. Картина світу буде тоді відповідно полотном суцього в цілому. Картина світу, однак, говорить про більше. Ми маємо на увазі тут сам світ, саме його, суще в цілому, як воно стає визначальним для нас... Картина світу, сутнісно зрозуміла, означає таким чином не картину, що зображає світ, а світ, який розуміється у сенсі такої картини... Де справа доходить до картини світу, там виноситься кардинальне рішення стосовно суцього в цілому. Буття суцього шукають і знаходять у представленні суцього» [12, с. 49].

Не дивлячись на окремі відмінності усі ці поняття базуються на образності, адже образ – це певне відображення дійсності у свідомості людини.

Філософія пропонує розуміти образ як альтернативу абстрактно логічним (понятійним) формам відображення дійсності. Образне відображення називають ще конкретно-чуттєвим і воно є наслідком прямого відображення дійсності. С. Раппопорт висловлює міркування згідно котрих образ – це цілісна картина дійсності, результат її інтелектуального відображення, який не може бути розчленованим [10].

Враховуючи інформацію філософів, літературознавці пропонують свої міркування щодо тлумачення поняття образ. Безперечним залишається твердження вчених, що в центрі художніх творів, як правило, знаходиться людина, її зображення в окремих історичних, соціальних та політичних ситуаціях.

Образ виділяється як індивідуальна, узагальнена картина людського життя. Будучи категорією естетичною створюється за допомогою вигадки. Відсутність єдиного погляду на природу художнього образу веде до різного тлумачення його сутності в літературознавстві. Про це свідчать праці Г. Абрамовича, М. Гуляєва, А. Дрьомова, М. Храпченка та інших учених.

Однією з основних причин, які зумовлюють невизначеність даного терміну, є те, що дослідники вибирають різні позиції, розглядаючи проблему образу.

П. Палієвський стверджує, що в основу образу покладено категорію історизму [6], яка вказувала на нестатичність, змінний характер образу. Літературознавець З. Паперний в основі творення образу бачить категорію «відображення і пізнання дійсності в її живій конкретності» [7].

Про образ як категорію спільного й індивідуального йдеться в дослідженнях А. Дрьомова, І. Єгорова, О. Левидова, П. Пустовойта.

М. Храпченко переконує, що образ, як «одна із найважливіших внутрішніх основ мистецтва», є одне ціле, що включає в себе чотири фактори-характеристики: зображення дійсності, емоційне навантаження, естетичну значимість, настанову на сприйняття [13]. Г. Поспелов стверджує, що образність в мистецтві – це, насамперед, форма, зумовлена змістом [8].

Єдність цих індивідуальних точок зору дозволяє сприймати художній образ як діалектичну систему, зумовлену єдністю суб'єктивного і об'єктивного, ідеального і реального, форми і змісту. На основі синтезу цих протилежних сфер існування образ являє собою те єдине в літературі. Що дозволяє пізнати світ у всій його багатогранності.

Специфіка художнього образу полягає у можливості конструювання письменником конкретних моделей життя. Саме тому національний образ-персонаж, створений митцем це – по-особливому відтворена духовність народу, втілена в матеріальний світ у складній системі проявів

взаємодії, взаємозв'язку Психеї та Космосу. У сприйнятті художника світ постає одухотвореним, сповненим живих імпульсів та спорідненій людським прагненням. Переробляючи власні враження в національний художній образ, митець створює художню концепцію світобачення, тобто художній твір.

У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» зазначається, що концепція моделі світу письменником як правило вибудовується крізь призму бачення героїв, які є яскравими особистостями зі складною гамою почуттів, переживань, психічних станів [3, с. 457].

Як зазначає В. Будний одна із галузей літературознавчої науки – імагологія серед наукових зацікавлень «актуальних для сучасного суспільства» визначає проблеми «національної та культурної ідентичності, «деколонізації» тощо». І далі вчений зауважує про потребу уточнення терміну, покликаного визначати галузь компаративістики, що вивчає зображення інших народів та країн «скажімо – літературна етноімагологія» [1].

Цікавим є міркування науковця щодо термінологічної доцільності: «Відповідно предметом цієї компаративної галузі є літературний етнообраз, під яким розуміємо такий літературний образ, що конструює не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи певні їхні ознаки як «типові» для відповідної країни, «характерні» для цілого народу. Гадаємо, цей термін чіткіше окреслює й літературну природу, і тематичне наповнення таких образів, на відміну од занадто широких понять «національний образ» або ж просто «образ» (як у праці Мішеля Кадо «L'Image de la Russie dans la vie intellectuelle française», 1967), специфічне застосування яких стає зрозумілим із контексту, хоча не раз авторові доводиться уточнювати їх значення в тексті» [1].

Оскільки літературі в культурі кожної національності відводиться немаловажливим місце стає зрозумілим, що саме вона пропонує зафіксований в ній національний образ, характерний виключно для носіїв/творців літератури. Досліджуючи реалізм Д. Наливайко сказав про це явище як найповніше: «... неозброєним оком видно, наскільки рельєфно французька реалістична література XIX ст. відрізняється від англійської, англійська – від німецької німецька – від російської і т.д. Ці відмінності не сходять до зовнішньої подібності форми, вони охоплюють також внутрішній структурний рівень реалістичної художньої творчості» [5, с. 67]. І далі: «У принципі, кожен художній напрям, розвиваючись на національному ґрунті, набуває певних національних особливостей, тією чи іншою мірою стає національно своєрідним. Але при цьому рівень і роль цього елементу національної своєрідності в різних художніх

системах є різною, навіть дуже різною. Одна річ – класицистичні напрями ХУ–ХУІІІ ст. з їх у сутності своїй наднаціональною, спільно європейською естетикою і поетикою, виведеною з античних взірців і «законів краси» і зовсім інша – романтизм, який відкрив національні джерела літератури, міфологію та фольклор і прагнув, принаймні в деяких, далеко не маргінальних течіях, вибудовувати, виходячи з них, свою художню парадигму» [5, с. 68].

Найповніше в доробках зарубіжних літературознавців поняття «національний образ» представлено в роботах Г. Гачева «Национальные образы мира» (1988), Ж. Женетта «Figures-3» (1993), Ю. Лотмана «Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история» (1996), Ж. Дюрана «Les structures anthropologiques de l'imaginaire» (1997), К. Леві-Стросса «Структурна антропологія» (2000).

Своєрідно проблему національних образів дослідив Г. Гачев. Про свій погляд на проблему він зазначив наступне: «Нас цікавить, не національний характер, а національні погляди на світ, не психологія, а так би мовити, гносеологія, національно-художня «логіка», склад мислення: якою сіткою координат даний народ охоплює світ, відповідно, який космос (у давньому розумінні слова: як лад світу, світопорядок) вибудовується перед його очима. Цей особливий «поворот», у якому виокремлюється буття даного народу, – і складає національний образ світу» [2].

Варто зауважити, що далеко не всі науковці однозначно сприймають припущення Д. Гачева щодо критеріального визначення досліджуваного поняття. Так, С. Андрусів піддала сумніву зумовленість національного світовідчуття виключно природою. Дослідниця послідовно доводить свою точку зору спираючись на порівняння іманентних чинників для українського та російського народів. «У народів-сусідів українців і росіян ландшафт приблизно однаковий – рівнинний, однак національні образи світу неоднакові. На відміну од росіянина, українцеві притаманна сентиментальна прив'язаність до місця, схильність пускати коріння й будувати на безмежному просторі свій дім, творити власний мікрокосм у макрокосмі. Силіві лінії українського світу також укладаються у вертикаль, і, незалежно від рівнинної чи гірської території, це спрямованість угору («Дивлюсь я на небо...») і вниз – у землю: прарослина хліборобського роду – жито, що символізує життя, піднімається вгору, а потім повертається вниз, щоби стати ґрунтом для нового життя. Усталений спосіб національного бачення світу С. Андрусів схильна пов'язувати з етнічною пам'яттю народу, його етногенезом. Народи, які колись вели кочовий спосіб життя (а в російському етносі є сильні угро-фінські й тюркські елементи), успадкували ментальний код (чи інстинкт) – невпинно рухатися вширину чи вдалину, затримуючись ненадовго, поки

вистачає паші для коней і худоби. Натомість у хліборобських народів постійна праця на землі і залежність від цієї єдиної годувальниці породжує стійку прив'язаність до свого ґрунту і рідного краю. Силві лінії образу світу в таких народів укладаються не в ширину-далину, а як у рослини – у вертикаль [9]».

Не залишає потреби заперечувати тезу, згідно якого національний образ світу відбиває самосвідомість народів, їхнє відчуття власної етнічної ідентичності. Та як зауважує В. Будний, «трактування цієї етнічної тотожності, національного характеру не раз буває дискусійним і суперечливим не лише в публіцистичних, а й у наукових працях [1]».

За П. Рікером, ідентичність певної спільності значною мірою збудована з «ідентифікацій стосовно цінностей, норм, ідеалів, моделей, героїв», в яких ця спільність «себе впізнає» [11, с. 148].

Дозволимо собі підвести невеликий підсумок усього вище зазначеного. На сьогодні у наукових колах відсутні однозначні визначення щодо поняття національний образ, не проведено чіткої межі між вартісністю чи запереченням щодо потреби використовувати поняття в дослідженнях з літератури та визначення системи критеріальних ознак.

Аннотація

В статъе освещены отдельные точки зрения на понятие «национальный образ» и ряд сопутствующих ему понятий, а также указано на отдельные критерии по определению этих понятий.

Ключевые слова: национальный образ, этнообраз, национальная картина мира.

Summary

The article provides some points of view on the concept of "national image" and a number of accompanying concepts; it is pointed out certain criteria for the definition of these concepts.

Key words: national image, ethnic image, national picture of the world.

Література

1. Будний В. Розгадка чарів цїрцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етно[Електронний режим] / Режим доступу: <http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option>
2. Гачев Г. Национальные образы мира / Г. Гачев. – М.: Сов. писатель, 1988. – 448 с.
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
4. Лозко Г. Українське народознавство / Г. Лозко. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.

5. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика: навч. посібник / Д. Наливайко – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.: порт.

6. Палиевский П. В. Литература и теория: учеб. пос. / П. В. Палиевский. – М.: Сов. Россия, 1979. – 288 с.

7. Паперный З. С. О художественном образе / З. С. Паперный. – М.: Госполитиздат, 1961. – 72 с.

8. Пospelов Г. Н. Эстетическое и художественное / Г. Н. Пospelов. – М.: Изд-во Москв. Ун-та, 1985. – 360 с.

9. Проблема національного характеру і національний образ світу [Електронний режим] / Режим доступу: <http://uastudent.com/problema-nacionalnogo-harakteru-i-nacionalnyj-obraz-svitu/>

10. Раппопорт С. Художественное представление и художественный образ: Эстетические очерки / С. Раппорт. – М. – 1973. – Вып. 3. – С.45–94.

11. Рікер П. Сам як інший. – К.: Дух і Літера, 2000. – 458 с.

12. Сухарев В.О., Сухарев М.В. Психологія народів і націй / В.О. Сухарев, М. В. Сухарев. – Дніпропетровськ: Сталкер, 1997. – 400 с.

13. Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа / М. Б. Храпченко. – М.: Худ. лит., 1982. – 330 с.

14. Шкуратов В. А. Историческая психология: научн. пособие / В. А. Шкуратов. – М., 1994. – 484 с.

УДК 81'38: 82.09

Богдан Голод
(Івано-Франківськ)

ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЖЕННЯ ІРОНІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ В РЕЦЕПЦІЇ ВІТЧИЗНЯНИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ

У статті представлено погляди провідних світових та вітчизняних літературознавців на питання визначення явища іронії, її функцій та лінгвостилістичних засобів її вираження, і саме тому особливу увагу приділено лінгвістичному аспекту дослідження. Методологія дослідження та різні підходи до вивчення згаданої категорії комічного розглядаються в еволюційному розвитку. Визначено спільні та відмінні риси у їхніх підходах, здійснено спробу виявити критерії диференціації та функціональне призначення лінгвостилістичних засобів вираження іронії.

Ключові слова: іронія, лінгвістика, функція, підхід, семантика, контекст, прагматика.

Проблема диференціації лінгвостилістичних засобів вираження іронії здавна привертала увагу філософів і мистецтвознавців. Однак і досі у вітчизняному літературознавстві все ще відчувається брак загально-прийнятих дефініцій на визначення генетико-типологічної сутності іронії, її функціонального призначення та лінгвостилістичних засобів її реалізації в художньому тексті. Аналізуючи попередній науковий доробок, Оксана Калита підсумовує, що з мовної точки зору, вивчення явища іронії передбачає три основні підходи до розгляду цієї стилістичної категорії:

1. Традиційний, логіко-семантичний (Н. Саліхова, О. Шонь, М. Баїдасарян, С. Походня).
2. Прагматичний (І. Байбакова, Г. Лимарьова, Г. Прокоф'єв, Н. Ланчуковська, В. Жаров, Т. Андрієнко).
3. Когнітивно-гносеологічний (О. Потебня, М. Степанов, Ю. Лотман [4]).

У межах традиційного підходу С. Походня за засобами й умовами реалізації розрізняє асоціативну та ситуативну іронію. Ситуативна іронія виникає внаслідок контрасту між ситуативним контекстом, з одного боку, і прямим значенням слова, словосполучення і речення – з іншого, та реалізується в мікро- та макроконтекстах (у межах речення і абзацу). Це такий тип іронії, який відчувається у тексті відразу. Ситуативна іронія створюється за рахунок використання великої кількості стилістичних прийомів на різних рівнях.

- На лексичному рівні – мовні одиниці, що належать до розмовного стилю мови, зокрема вульгаризми, варваризми, а також метафори, метонімії, гіперболи.
- На синтаксичному рівні – різноманітні типи повторів, а також зевгми, оксюмори, каламбури, риторичні питання, вставні та видільні конструкції.
- На лексико-семантичному рівні – епітети, образні порівняння, антитези, гра слів тощо.

С. Походня відзначає, що за допомогою цих засобів створюється подвійна структура контексту – з одного боку, змалювання ситуації, а з іншого – її коментування та оцінка автором чи персонажем. Як правило, цей тип іронії залежить від контексту, що рідко виходить за межі абзацу. Асоціативна іронія є більш складною та значущою. Вона реалізується у мегахконтексті (у межах усього тексту). Асоціативна іронія створюється на текстовому рівні внаслідок використання ситуативного повторювання (ретроспекції) в поєднанні з іронічною алюзією, а також за допомогою гротеску, абсурду [6].

Прагматичний аспект вивчення явища іронії зосереджений здебільшого навколо інтонації та інших фонетичних засобів передачі комічного підтексту. Сюди можна зачислити і такі невербальні засоби вираження іронії, як жести, міміка тощо.

Серед прихильників когнітивно-гносеологічного підходу, слід передусім назвати О. Потебню. Науковець намагався зрозуміти механізми формування іронічного підтексту і досліджував також лінгвістичні засоби вираження феномену іронії. Аналізуючи та підсумовуючи погляди О. Потебні, лінгвісти Г. Боярко та Г. Проценко зазначають: «Ефективним і широко представленим у художній літературі лексичним засобом комічного є зіткнення в одному контексті різностильової лексики. Причому, варто підкреслити, що чим більше стилістично далекі одна від одної лексеми, що стикаються, чим вони стилістично контрастніші, тим більший комічний ефект вони можуть викликати. Почуття комічного в цьому випадку викликається несподіваністю появи логічно невиправданого стилістичного матеріалу» [3, с. 45].

Дослідники наголошують, що «несподіваність і алогічна стилістична підстановка, спрямовані на зниження конкретної думки і створюваного письменником образу або навпаки, на логічне піднесення їх – завжди викликають комічне враження. Отже, очікуване і почуте або прочитане – це окремі ланки процесу мислення, поява стилістично несподіваного мовного матеріалу – одна із форм невиправданого очікування» [3, с. 46]. Як бачимо, велику увагу О. Потебня та інші науковці приділяли саме мисленню та пізнанню, а також тому, які образи здатна іронія та інші категорії комічного викликати в суб'єктивному баченні читача.

О. Калита також стверджує, що «представники цих підходів порізного визначають статус іронії: як тропа (О. Ахманова, Л. Мацько); як стилістичної фігури (А. Щербина); як стилістичного прийому (І. Гальперін, Т. Буйницька), як стилістичного ефекту, або колориту, стилетворчої риси, що є відображенням специфічної форми критичного, емоційного освоєння дійсності (В. Виноградов, Л. Щерба, І. Білодід, С. Походня); як типу мовленнєвого акту або його компонента (Л. Прокоф'єв, Т. Андрієнко, Н. Ланчуковська); як виду дискурсу (Б. Алліман, Ч. Гліксберг, Д. Мук, Н. Ніколіна)» [4].

Для з'ясування специфіки іронії як лінгвістичного явища слід враховувати всі аспекти її вивчення та розглянути її у всій різноманітності проявів і функцій в усному та писемному мовленні, беручи до уваги лінгвістичні та паралінгвістичні засоби її вираження.

Олена Шонь наголошує, що іронія розглядалася як троп ще в античній риторичі і полягає, на переконання давніх літературознавців, у

зміні значення лексичної одиниці на протилежне. Пізніше іронію стали розуміти як тип антифразису – тропа, який тлумачиться як різновид енантіосемії і полягає в «навмисному, спеціально заданому вживанні мовної одиниці з протилежним значенням або конотацією» [9, с. 23]. Іронія у межах антифразису, який також реалізується як астеїзм, засіб творення евфемізмів та дисфемізмів, полягає у тонкій насмішці для вираження негативного ставлення за допомогою позитивної характеристики [1, с. 185].

Оксана Калита стверджує, що основними засобами вираження іронії є:

1. паралінгвістичні – кінесика (жести, міміка) та інтонація (логічний наголос, паузи, тембр, тон, мелодика);
2. вербальні – від одного слова до цілого тексту [4].

У нашому дослідженні, ми, безумовно, звернемо передусім увагу на лінгвостилістичні засоби вираження іронії у тексті, а тому зосередимось більше на вербальних засобах. Водночас слід пам'ятати, що й паралінгвістичний аспект є дуже важливим і може також бути присутнім у тексті. Здійснюючи практичне дослідження конкретних художніх творів, можна неодноразово натрапити на приклади, коли автор мовними засобами пояснює інтонацію персонажів, описує їхню міміку та жести. Підтвердженням цього є те, що в деяких наукових працях наголошується на особливих просодичних якостях іронічного висловлювання: провокувальній інтонації, для якої характерні легка лабіалізація, підвищення діапазону голосу, стрибкоподібний малюнок мелодики. Також іронічні фрази можуть відрізнятися від неіронічних такими параметрами: вищою частотою основного тону, більшою тривалістю та інтенсивністю, висхідно-нисхідним тоном тощо [4].

У процесі комунікації можливими є так звані комунікативні шуми – «різноманітні форми порушень та/або деформації повідомлень, які утруднюють процес передавання або сприйняття інформації» [2, с. 342]. Згідно із спостереженнями В. Півоева, основними перешкодами для адекватної рецепції іронії є:

- 1) недостатній загальний кругозір (тезаурус);
- 2) односторонній підхід без урахування контексту;
- 3) нерозвиненість почуття стилістичної норми;
- 4) упередженість тлумачення, невміння стати на точку зору співрозмовника;
- 5) відсутність почуття гумору [5, с. 63].

Д. Мюкке вважав важливими метакомунікативними маркерами іронії паралінгвістичні та фонологічні сигнали. Іронічними, на думку дослідника, можуть бути жести, вираз обличчя, погляди, поклони, аплодисменти, посмішка тощо. Серед фонологічних маркерів вчений

називає лабіалізацію, назалізацію, підвищену емоційність або, навпаки, пом'якшеність тону, паузи, удаване покашлювання тощо [10, с. 371]. Підсумовуючи сказане, зазначимо, що використання паралінгвістичних і просодичних засобів як маркерів іронічної інтенції мовця є ефективним засобом в усному спілкуванні. Якщо контекст повідомлення недостатній, то використання паралінгвістичних та просодичних сигналів може стати єдиним приводом для надання висловлюванню іронічного смислу [4, с. 72].

Ще один важливий для нашого дослідження аспект полягає в розумінні іронії як тропа, тісно пов'язаного з проблемою мовної номінації. Адже нерідко тропи виступають засобами вторинної okazіональної номінації, в основі якої – семантична двоплановість, яка створюється узуальними значеннями й okazіональними асоціативними смислами [4, 70]. Дослідження питань мовної номінації виявляють, що експресивно-образна стилістична інформація, яка виникає при такій семантичній двоплановості, ґрунтується на співвідношенні з певним предметом через вказівку на інший предмет чи ознаку, що передбачає зіставлення двох предметів (явищ, процесів тощо) на основі різноманітних відношень, які між ними існують у реальній дійсності чи в свідомості комуніканта. У сучасному мовознавстві до засобів номінації зачисляють не лише лексичні одиниці, але й будь-які інші елементи мовної системи, які служать для означення об'єктів, зв'язків, процесів, якостей, відношень. Існують такі види номінації: лексична (через слово і словосполучення), пропозитивна (через речення) і дискурсивна (через текст) [8, с. 248].

Отже, іронічної експресії може набути елемент мови будь-якого рівня завдяки певним синтагматичним відношенням між значеннями різноманітних одиниць тексту. У зв'язку з цим С. Походня ввела поняття «іронічний смисл», під яким розуміється зміст, який прямо протилежний буквальному і створюється засобами усіх мовних рівнів [6, с. 5]. О. Калита вважає, що іронічний смисл не є простим запереченням буквального, а виникає внаслідок зіткнення двох взаємовиключних значень, що реалізуються одночасно [4].

Прийнято вважати, що процес формування іронічного смислу складається з трьох етапів. Розпочинається він у свідомості іронізуючого суб'єкта і передбачає як перший підготовчий етап оцінку ситуації чи об'єкта. На його основі складається уявлення про об'єкт, відбувається суб'єктивізація, іронічне осмислення об'єкта, у яке входять «ціннісна рефлексія, пізнання ціннісного значення (ціннісного потенціалу) об'єкта ставлення, порівняння його з вихідним ідеалом суб'єкта, виявлення внутрішніх протиріч в об'єкті і ступеня невідповідності ідеалу» [5, с. 28]. Другий етап іронізування – об'єктивізація іронічного ставлення, повідом-

лення іронічної інформації співрозмовникові-реципієнту. На третьому етапі відбувається декодування іронічного смислу з боку реципієнта [4, с. 71].

У структуру іронічного висловлювання обов'язково входить аксіологічний (оцінний) компонент. Складовими елементами оцінки є суб'єкт, предмет, характер і підстава. За своїм характером оцінка може бути абсолютною чи відносною: добре – байдуже – погано, а також: краще – рівноцінно – гірше. Підґрунтям оцінки є те, відносно чого здійснюється оцінювання. Ним може бути почуття суб'єкта, який оцінює, чи певний зразок, ідеал, стандарт, інша оцінка. Таким чином, передумовами іронії є «наявність» у суб'єкта іронії позитивного «ідеалу» чи «підґрунтя», а також переконання в значущості свого уявлення про ідеал» [5, с. 26]. Іронія найчастіше будується на використанні в зовнішньому плані позитивної оцінки, а у внутрішньому, прихованому плані – негативної. Це пов'язано з тим, що позитивне судження вважається нормативним, а критичне сприймається як виняток, відхилення від норми.

Інтенсивність іронічної насмішки може бути різною: її діапазон варіюється від дружньої і доброзичливої – до злої, гострої, саркастичної. Ступінь насмішки залежить від емоційної насиченості критики, яка виражається іронією. Шкала іронічної критики включає значення, пов'язані як з позитивною, так і з негативною іронією [7, с. 165].

На думку Оксани Калити, «вибір форм і засобів вираження іронії зумовлений рядом факторів: суб'єктивним та об'єктивним співвідношенням ціннісних потенціалів суб'єкта й об'єкта іронії, моральними обмеженнями й контекстом, характером стосунків і соціальним статусом співрозмовників» [4].

У повсякденному розмовному мовленні іронія виконує такі функції:

1) полемічну – через удаване сприйняття іншої думки автор іронії доводить протилежне судження;

2) емоційно-оцінну – засобами іронії автор висловлювання дає оцінку подіям, фактам, явищам, уникаючи при цьому категоричності;

3) ексклюзивну – зміцнення позиції мовця за рахунок заперечення позиції адресата [7, с. 160];

4) фатичну – ґрунтується на потребі взаєморозуміння, встановлення стійкого емоційно-ціннісного контакту, привертання уваги співрозмовника;

5) інтимізуючу – інтимізує стосунки між мовцями через іронічну гру, яка є своєрідним інтелектуальним тестом, в основі якого лежить упевненість мовця у здатності адресата достойно розкрити його [7, с. 163];

- 6) саморегулюючу – іронізуючи, мовець звільняється від почуття незадоволення, реалізуючи свій критичний намір;
- 7) когнітивну – іронія є засобом мислення і пізнання дійсності;
- 8) функцію висміювання.

Спираючись на цю класифікацію, науковець наголошує на тому, що «здійснення будь-якої з перелічених функцій не тільки не суперечить одночасній реалізації інших, а й передбачає їх», а також, що «функції іронії в художньому тексті такі ж, як і в розмовному мовленні (оскільки композиційною частиною художнього тексту часто є діалоги та полілоги), але через специфіку художнього мовлення іронія виконує такі додаткові функції:

- 1) характерологічну – завдяки іронії діалектика характеру персонажа немовби набуває стереофонічності;
- 2) композиційну – іронія структурує текст, визначає роль його композиційних частин (експозиції, розвитку дії, кульмінації, розв'язки, епілогу);
- 3) художню – іронія є засобом образного зображення дійсності;
- 4) стилетворчу – іронія може визначати ознаки ідіолекту письменника чи стильові риси групи письменників, об'єднаних одним літературним напрямом, однією літературною школою» [4].

Явище іронії, як і лінгвостилістичні засоби його вираження, завжди привертало увагу науковців. Класифікацією цих засобів і функцій іронії, займались свого часу С. Походня, В. Півоев, О. Калита, Д. Мюкке, О. Шонь та інші.

Питання функцій та лінгвостилістичних засобів вираження іронії, як це часто буває у лінгвістиці, розглядаються значною мірою суб'єктивно, і кожен науковець своїми дослідженнями висвітлює це поняття з іншого боку. Тільки врахувавши всю багатовекторність розрізнених наукових досліджень зазначеної проблеми, можна прийти до зважених висновків щодо генетико-типологічної сутності зазначеного феномену (до об'єктивного через інтерсуб'єктивне).

Дати чітку дефініцію поняттю іронії важко ще й через те, що воно має перехідний характер між площинами філософії та естетики, мовознавства та літературознавства. Однак, загальноприйнято вважати, що неповторність творчої манери того чи того письменника, його авторський почерк значною мірою залежать від пріоритетного використання певних форм вираження іронічного підтексту.

Тож проблеми, які вимагають подальшого детального вивчення, пов'язані з необхідністю врахування ролі частотності вживання відповідних лінгвостилістичних засобів у забезпеченні оригінальності й своєрідності індивідуального авторського стилю письменника.

Аннотация

В статье представлены взгляды ведущих мировых и отечественных литературоведов на вопросы определения явления иронии, ее функций и лингвостилистических средств ее выражения, и именно поэтому особым вниманием наделён лингвистический аспект исследования. Методология исследования и различные подходы к изучению упомянутой категории комического рассматриваются в эволюционном развитии. Определены общие и отличительные черты в их подходах, совершена попытка проявить критерии дифференциации и функционального назначения лингвостилистических средств выражения иронии.

Ключевые слова: ирония, лингвистика, функция, подход, семантика, контекст, прагматика.

Summary

The views on questions concerning the irony phenomenon determination, its functions linguistic and stylistic means of its expression of prominent international as well as native literary studies scientists are presented in the article. This is why special attention is paid to the linguistic side of the investigation. The methodology of the investigation and different approaches to studying the mentioned comic category are observed in its evolutionary development. Common and distinct features are singled out, an attempt is made to find the differentiation criteria and functional purpose of the linguistic and stylistic means of irony expression.

Key words: irony, linguistics, function, approach, semantics, context, pragmatics.

Література

1. Ахманова Н. Д. Словарь лингвистических терминов / Н. Д. Ахманова. – М., 1966. – 607 с.
2. Бацевич Ф. С. Основы комунікативної лінгвістики / Ф. Бацевич. – К., 2004. – 342 с.
3. Боярко Г. В. Погляди О. О. Потебні на смішне і вивчення мовних засобів комічного / Г. В. Боярко, Г. П. Проценко // Літературознавчі студії. – К., 2011. – С. 43–47.
4. Калита О. М. Лінгвістична сутність іронії та семантичні механізми формування іронічного смислу / Оксана Калита // Українська мова. – 2006. – № 2. – С. 67–74.
5. Пивоев В. М. Ирония как эстетическая категория: дисс. ... канд. филос. наук. 09.00.04 / В. М. Пивоев. – Л., 1981. – 171 с.
6. Походня С. И. Языковые виды и средства реализации иронии / С. И. Походня. – К., 1989. – 128 с.

7. Прокофьев Г. Л. Ирония как прагматический компонент высказывания (на материале английского языка): Дисс. ... канд. филол. наук / Г. Л. Прокофьев. – К., 1988. – 206 с.
8. Серебренников Б. А. Языковая номинация (общие вопросы) / Б. А. Серебренников. – М., 1977. – 360 с.
9. Шонь О. Б. Мовностилістичні засоби реалізації гумору, іронії і сатири в американських коротких оповіданнях: Дис. ... канд. філол. наук / О. Б. Шонь. – Л., 2003. – 225 с.
10. Muecke D. C. The compass of irony / D. C. Muecke – London, 1969. – 386 p.

УДК 82-141.09

Богдана Ткач
(Івано-Франківськ)

РЕЛІГІЙНА ЛІРИКА ЯК ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНА КАТЕГОРІЯ

У статті йдеться про зв'язок релігійної лірики як теоретико-літературної категорії з релігією на основі англомовних досліджень Н. Фрая, Т.С. Еліота, Дж. Сантаяни та російських дослідників: Т. Жирмунської, А. Любомудрова, В. Захарова. Розглядається питання стосунку поезії загалом та релігійної поезії як такої з релігією. В теоретичному аспекті пропонується підхід до вивчення релігійної лірики на основі онтології релігійного компоненту в художньому тексті.

Ключові слова: релігійна поезія, релігія, Біблія, екстралітературний чинник, функціональність, релігійна насиченість, канон, догма.

Дослідження сфери перетину літератури та релігії у вітчизняному літературознавстві позначене працями С. Абрамовича, В. Антофійчука, І. Бетко, І. Даниленко, І. Качуровського, З. Лановик, І. Набитовича, А. Нямцу, О. Яковини та інших науковців. Але якщо в Україні дана проблематика набула чималої актуальності у зв'язку з відродженням призабутої духовності та необхідністю подолання наслідків довготривалого панування атеїстичного режиму, то західне літературознавство має чималу історію аналітичних міркувань про взаємовплив релігії та літератури. Найбільш фундаментальними в англомовному світі є дослідження Н. Фрая, Т. Еліота та Дж. Сантаяни.

Н. Фрай намагається дослідити Біблію з точки зору літературознавця. Результатом цього дослідження постає книга «Великий код:

Біблія і література» (1982). Розглядаючи біблійний текст як літературний, дослідник виходить з переконання, що «Біблія ніяк не є насамперед літературним твором» [8, с. 93] і акцентує на тому, що Біблія – це «щось більше ніж літературний твір» [8, с. 312]. Таким чином Н. Фрай вказує на первинність релігії в Біблійному тексті, який є фактом літератури, вочевидь не художньої за своїм прямим призначенням, але такої, що містить ознаки художності, інакше чи змогли б елементи Біблії сформувати міфологічний універсум «на якому базується західна література до XVIII ст. і якими все ще оперує» [8, с. 9]. Для нього Книга книг є «ключовим елементом у нашій власній образній традиції» [8, с. 19]. Н. Фрай приділяє багато уваги зв'язку Біблії з міфологією. Для нього твердження «Біблія – це оповідь і Біблія – це міф є принципово тим самим твердженням» [8, с. 67]. Однак Біблія безумовно є фактом літератури за своєю формою. Художність як літературна категорія безумовно притаманна Книзі книг, хоча основна її функція – релігійна. Наше дослідження загалом цікавиться художньою літературою, зокрема ліричною поезією, де художність – основний критерій її вартості, а релігійний елемент є не другорядним, але визначальним елементом в структурі лірико-поетичного тексту. Н. Фрай вважає, що «зазвичай священна книга пишеться з такою концентрацією поетичності, що наближається до поезії» [8, с. 29].

Проте, коли говорять, що релігія користується послугами поезії для своїх цілей, треба розуміти, що іншого оприявлення свого шляху власного здійснення, існування на синкретичній стадії, та й на стадії не сформованості окремої естетичної сфери свідомості (наприклад, раннє Середньовіччя) релігія не мала. А у випадку з релігійною лірикою слід враховувати власне синкретичну форму первісно-генетичного зв'язку релігії з мистецтвом слова за якої питання про те, що було першим – релігія чи поезія втрачає слушність, тому що поетичність в умовах синкретизму є не засобом, яким послуговується релігія для своїх потреб, а є поряд з ритуалом єдиною можливим способом оприявлення релігійного почуття.

Т. Еліот автор есе «Релігія і література» (1935). Головна думка його роботи полягає в тому, що «літературну критику потрібно доповнювати критикою з певної етичної та богословської позиції» [10]. Дослідника цікавить не релігійна література як така, а накладання «нашої релігійності до критики будь-якої літератури» [10]. Для уточнення він розділяє три типи релігійної літератури: власне релігійна література (поруч з історичною чи науковою); література, яка за своїм спрямуванням призначена популяризувати релігію та «релігійна» чи «духовна» поезія. Останній тип належить до сфери нашої зацікавленості. Т. Еліот вважає,

що характеристика поезії як релігійної не завжди передбачає чітку межу даного явища: «для більшості людей «релігійна поезія» є поезією другого сорту», оскільки вважається, що релігійний поет має справу з обмеженою частиною зображуваного предмета і залишає поза своєю увагою те, що «люди вважають своїми головними пристрастями» [Див. про це: 10]. Однак не слід збувати, що нас цікавить релігійна лірика саме як явище мистецтва слова. Отже первісною постає художність такого поетичного тексту, а вже потім релігійна насиченість. Т. С. Еліот говорить про сучасну йому, а тим більше актуальну сьогодні, кризу релігійного сприйняття життя. При чому, дослідник вважає, що релігійне почуття, як і поетичне, неоднаковою мірою розвинене у різних країнах та змінюється з часом, навіть при умові, що віра та доктрина залишаються незмінними. Навіть, коли реципієнт не сприймає на віру той чи інший постулат, він може його принаймні зрозуміти до певної міри. Але якщо зникає релігійне почуття, то самі слова, через які воно мало бути виражене залишаються позбавленими змісту [Дет., 10].

Але зрештою, питання стосунку релігій та літератури звужується на особі власне критика, який аналізує той чи інший твір, в даному випадку ліричний. Адекватне розкриття глибинного релігійного чи антирелігійного коду поезії залежить від ерудованості та іманентних потенцій реципієнта. Семантичне коло тексту безмежно розширюється перед читачем, який має «ключі» до цього тексту. Проте не слід абсолютизувати проблему адекватності прочитання релігійної лірики тому, що, по-перше, виникає питання: адекватність стосується чого – конкретної релігії (віри, церкви, концепції), тобто екстралітературних чинників, чи навпаки – відповідності художній природі певного тексту як прояву вторинної моделюючої системи, тобто як твору мистецтва (внутрішньо літературний чинник). Щодо останнього, то на перше місце виходить питання про повноцінність сприйняття твору саме як факту мистецтва, а не чогось іншого, чим цей твір може ще бути. І саме це питання належить до фахової зацікавленості науки про літературу.

Релігійна лірика як теоретико-літературна категорія тісно пов'язана з релігійними канонами, догмами уявленнями. У передмові до праці «Витлумачення поезії та релігії» Дж. Сантаяна пише, що поезія та релігія є тотожними по своїй суті і відрізняються лише тим, як «співвідносяться з практичними питаннями» [7, с. 28]. Він називає поезію релігією, «коли вона втручається у життя», а «релігія, коли вона просто відображає життя, виявляється нічим іншим, аніж поезією» [7, с. 28]. Вирішуючи питання про те, чи існує фундаментальна різниця між релігією і поезією, науковець приводить за приклад релігію греків та євреїв називаючи її поезією. Дж. Сантаяна міркує, що віршотворець, сам того не усвідом-

люючи, завжди постає носієм певного релігійного повідомлення: «поет відкриває свою пророчу роль і присвячує себе тому, що стає наче Гомер чи Данте, відданим виразником існуючої релігії, або, наче Лукрецій чи Вордсворт, глашатаєм тієї релігії, у можливість якої вірить. Такі поети усвідомлюють свою найвищу місію, натомість інші, попри силу їх генія не в змозі зрозуміти силу свого вищого призначення» [7, с. 256].

Безперечно, релігійний світогляд притаманний кожній людині імпліцитно. Мислячи в тих категоріях та системах, в яких він вихований, письменник не завжди усвідомлює, наскільки його тексти просякнуті його ж релігійним світобаченням. Для європейського письменника безперечною є християнська модель світоустрою. Читач-християнин, вихований у тій самій традиції, не відчуває ні перешкод, ані незручностей під час читання такого тексту; він узагалі може не звернути увагу на християнську кодовість тексту, оскільки вона іманентно притаманна і йому, читачеві. Однак наше дослідження цікавить роль релігійних концептів у художньому тексті. Питання про функціональне призначення релігійної насиченості тексту належить до сфери зацікавленості науки про літературу.

Розглядаючи зв'язок релігії та мистецтва слова західне літературознавство по замовчуванню розглядає вплив християнської релігії як такої без розрізнення на течії, конгломерати, секти. У русистиці здебільшого приділяється увагу питанням зв'язку російської літератури та більш конкретно православного християнства (Т. Жирмунська, А. Любимудров, В. Захаров та ін.) Історико-літературна праця Т. Жирмунської «Библия и русская поэзия» (1999), в якій автор ретельно досліджує тексти поетів Золотої доби на предмет присутності в них біблійних цитат чи алюзій носить як описовий так і аналітичний характер. Пошук здійснюється крізь призму біографічних фактів та обставин життя віршотворців. Автор приділяє багато уваги особистим релігійним поглядам митців, відтак дослідження насичене фразами типу «християнин до мозга костей, Василий Андреевич (*йдеться про Жуковського – Б. Т.*) оставил нам, сверх всего сказанного, несколько стихотворений характеризующих его именно в этом качестве» [2, с. 51]. Відтак читач намагається зрозуміти: чи то високодуховні вірші вказують на релігійність поета, чи його релігійність апріорі визначає духовну насиченість поезій. Хоча й сама дослідниця, цитує думку М. Струве «говорити про релігійний світ поета завжди небезпечно і навіть двозначно, бо поет звітує лише перед таємничою музою, божеством, а не Богом, Аполлоном, не Христом» [2, с. 170]. Однак ідентифікація будь-який біблійних конструкцій та впливів у текстах здійснена вкрай скрупульозно, тому фраза «...тема «Біблія і Боратинський» зовсім не вичерпується цитатами з Писання чи вживанням слів культового значення» ще більше посилює інтерес до даної наукової праці. Цікавими є

думки автора стосовно творчості Ф. Тютчева, поезії якого містять чимало євангельських мотивів, проте «не завжди потребують посилення на першоджерело, оскільки він подає не поетичні паралелі – він мислить біблійними образами. Однак в деяких випадках розшифровка дозволяє глибше сприйняти його багатопланові порівняння, метафори та інше» [2, с. 90]. Стосовно творчості О. Блока дослідниця помітила, що в збірці «Вірші до Прекрасної Дами» релігійні мотиви переважають над казковими, однак їх не варто розцінювати як релігійні за своєю суттю, оскільки вони є скоріше ігровими, декоративними [2, с. 160]. Загалом же дослідження містить яскраві зразки російської поезії Золотого віку, де однозначно присутній релігійний компонент в тій чи іншій мірі.

Насправді, вживання біблійної лексики, антропонімів, топонімів не є беззаперечною вказівкою на релігійну насиченість художнього тексту. Слід розрізняти, коли така релігійність є зовнішньою, тобто декоративною, а отже не відіграє функціональної ролі в структурі твору і коли ліричний твір є справді релігійним, тобто релігійним за світоглядними установами, які визначають суть цієї поезії.

Оригінальний підхід до дослідження релігійного компоненту в тексті пропонує А. Любомудров. Науковець займається аналізом зв'язку православ'я та російської літератури і зазначає, що традиція розуміння християнства як «набору моральних правил, при якому всякий прояв природної доброти і співчуття можна назвати християнським вчинком» призвела до нинішнього уподібнення релігії та етики, що нівелює релігію до «постулатів гуманізму та навіть до морального кодексу будівника комунізму» [5, с. 108]. Дослідник наполягає на тому, що православ'я, як, зрештою, і кожна релігія, – «це комплекс догматичних, канонічних, віросповідальних істин» [5, с. 109]. Таким чином науковець вступає в полеміку з В. Захаровим, який при такому підході православними може назвати лише духовні твори [3, с. 7]. В. Захаров притримується позиції, що православ'я не лише в догмах та катехізисі, «але й в стилі життя, світосприйнятті та світорозумінні» [3, с. 7].

Розглядаючи проблему у світлі полеміки А. Любомудрова та В. Захарова видається доцільним проводити дослідження релігійної лірики саме на основі онтології релігійного компоненту в ліричному творі – від давніх архаїчних молитов, де доля особистого звертання до божества прирівнюється до нуля [9, с. 119] до відверто антирелігійної поезії радянської доби, яку теж можна розглядати як релігійну¹ та сучасної лірики, яка, в такому мультикультурному просторі, просто не мислима

¹ Абрамович С. Проблема сучасного вивчення Біблії як джерела літературознавчих сюжетів // Наук. вісник ЧНУ, 2003. – Вип. 163-164. Філософія. – С. 21.

без релігійного контексту. Релігійність як кількість та якість «релігійно маркованих» [Термін – 6, с. 97] вкраплень у творі є змінною величиною. Саме ця варіативність і може бути критерієм аналізу широкого кола лірики з релігійним компонентом.

Неможливо розглядати релігійну лірику в теоретико-літературному плані без урахування її зв'язку з релігією. Однак навряд чи теоретично правильно зводити все різноманіття релігійної лірики в різних національних літературах до роздумів над тим чи іншим догматом. Адже крім світових релігій існує неймовірно широке розмаїття різних релігійно-ідеологічних розгалужень, течій, аж до поза церковних релігій, індивідуальних варіантів (не говорячи вже про еклектичні поєднання і конгломерати свідомості, яка не контролюється і не регламентується ззовні). Тому виявляється слушність застосування до теоретичного і практичного студіювання релігійної лірики як явища мистецтва слова того методологічного підходу, який щодо філософської лірики розробив і запропонував І. Козлик: згідно з цим, сигнальним критерієм відбору об'єктного матеріалу постає приналежність поетичного тексту саме до ліричного, а не будь якого іншого роду літератури, тобто домінування саме родових, а не видових ознак; у випадку з лірикою релігійною видається первинною характеристикою саме зв'язок з релігією, насичення тексту сакральним змістом [4, с. 327].

Таким чином уможливлується збереження балансу в дослідженні релігійної лірики як факту мистецтва слова з урахуванням специфіки релігійної насиченості, яка цікавить науку про літературу саме як функціональний літературний чинник, а не елемент пропаганди.

Аннотація

В статье идет речь о связи религиозной лирики как теоретико-литературоведческой категории с религией на основе англоязычных исследований Н. Фрая, Т. С. Элиота, Дж. Сантаяны и российских исследователей: Т. Жирмунской, А. Любомудрова, В. Захарова. Рассматривается вопрос отношения поэзии в целом и религиозной поэзии как таковой с религией. В теоретическом аспекте предлагается подход к изучению религиозной лирики на основе онтологии религиозного компонента в художественном тексте.

Ключевые слова: *религиозная поэзия, религия, Библия, экстралитературный фактор, функциональность, религиозная насыщенность, канон, догма.*

Summary

The article deals with connection of religious lyrics as a category of literary theory with religion. It is based on researches of N. Frye, T.S. Eliot,

G. Santayana and Russian investigators T. Zhyrmunskaja, A. Liubomudrov, V. Zakharov. There is regarded a question of relation between poetry generally and specifically religious poetry with religion. In theoretical aspect an approach based on ontology of religious component in artistic text is proposed.

Key words: *religious poetry, religion, the Bible, extraliterary factor, functionality, religious saturation, canon, doma.*

Література

1. Абрамович С. Проблема сучасного вивчення Біблії як джерела літературознавчих сюжетів / С. Абрамович // Наук. вісник ЧНУ, 2003. – Вип. 163-164. Філософія. – С. 21.
2. Жирмунская Т. А. Библия и русская поэзия / Т. А. Жирмунская. – М.: «Изограф», 1999. – 180 с.
3. Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Цитата, реминисценция мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Вып. 2. – Петрозаводск, 1998. – 551 с.
4. Козлик І. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. Монографія / І. Козлик. – Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2007. – 591 с.
5. Любомудров А. О православии и церковности в художественной литературе / А. Любомудров // Русская литература. – 2001. – № 1. – С.107-124.
6. Набитович І. Універсум сасгум'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): Монографія / І. Набитович – Дрогобич-Люблін: Посвіт, 2008. – 600 с.
7. Сантаяна Дж. Витлумачення поезії та релігії / Дж. Сантаяна / Пер. З англ. О. Махничева. – Львів: Ініціатива, 2003. – 288 с.
8. Фрай Н. Великий код. Біблія і література / Н. Фрай / З англ. пер. Ірина Старовойт. – Львів: Літопис, 2010. – 362 с.
9. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М.: Наука, 1978. – С. 119-120.
10. Элиот Т. С. Избранное. Том I-II. Религия, культура, литература / Элиот Т. С. // [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://lib.rus.ec/b/301902/read#t25>

ПСИХОЛОГІЧНІ ДОМІНАНТИ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ЧИТАЦЬКА РЕЦЕПЦІЯ

Проаналізовано психологічні домінанти дитячого читацького сприймання, вказано на їхню характерну відмінність для різного віку. У поданому контексті акцентовано на авторській інтенції з огляду на особливості рецепції читачів шкільного та дошкільного віку та їхні психологічні чинники.

Ключові слова: дошкільний та шкільний віки, читач, рецепція, психологічні чинники, система образів.

Упродовж кінця ХХ – початку ХХІ століття у літературознавстві з'явилася низка розвідок, у яких ще раз було акцентовано на ключових завданнях дитячої літератури: навчання, виховання та розвиток. Питання виховного потенціалу дитячої книги прослідковуємо у працях багатьох зарубіжних та українських учених, учителів та психологів, які щоразу роблять висновки про вагомість книги у духовному розвитку дитини, а звідси – і суспільства. Але, як слушно зазначає Марія Зубрицька, «в останні десятиріччя література немовби пережила період тихого витіснення на маргінеси перед яскравою і голосною аудіовізуальною культурою...» [2, с. 23]. Крім того, технологічний прогрес несе в деякій мірі деградацію суспільства, а стосовно дитини взагалі вибудовує пасивну особистість, не здатну думати, мріяти, фантазувати. Важко не погодитись із Борисом Шалагіновим, який писав, що: «Як результат, серед молоді поширюються духовний ескапізм, втеча від слова і поняття, культ бездумної споглядальності на рівні псевдо естетичних слухогалюцінативних вражень чи то від музичних кліпів, чи то від екзотики туристичних мандрів «світ за очі», аби геть із цієї осоружно, пройнятої бездуховним прагматизмом дійсності.» [6, с. 166] Вплив комп'ютера та телебачення є некоординованим, дитина просто опиняється у полоні технологій, різні гаджети її захоплюють найбільше. Отож, як дитячій книзі протистояти цьому тиску? Як залучити читача до пізнання через прочитання? Яким чином здобути перемогу над бездуховним впливом телеіндустрії?

Аналізуючи відповіді на подані запитання, нам необхідно з'ясувати, які є психологічні особливості слухачів-читачів-глядачів, а звідси, що є психологічними домінантами в художній дитячій літературі. Це

допоможе нам окреслити рецептивно-інтерпретаційне тло дитячого сприймання та вирізнити цінність книги в духовному зростанні реципієнта.

Наше завдання є актуальним, оскільки викликане необхідністю виявити чинники впливу на читача, крім того, проблема психологічних домінант дитячої літератури в літературознавстві ще не розглядалась у дискурсі дискусій на українському просторі, але стосовно дорослого реципієнта уже маємо певні надбання. Серед вітчизняних науковців фундаментальними є дослідження О. В. Червінської, І. М. Зварича, А. В. Сажини «Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту» та монографія Оксани Тиховської «Українська народна чарівна казка: психоаналітичний аспект» [5], які аналізують психологічну сторону рецепції тексту. Вперше в українському літературознавстві вчені О. В. Червінська, І. М. Зварич, А. В. Сажина зауважили та висвітлили нові площини традиційних літературознавчих питань: тексту, твору, жанру, автора, читача, естетичного та художнього, літературного, культурного процесів, витоків та засад словесних добутоків, типологічного зв'язку міфу, історії, твору словесності [7].

Пишучи про доцільність вивчення жанру народної чарівної казки, Оксана Тиховська застосувала психоаналітичний метод для тлумачення українських народних чарівних казок, інтерпретувала їх як метафоричні сценарії становлення особистості, котрі є новим для традиційної фольклористики. Її праця наповнює новим змістом відоме, вона аналізує та інтерпретує різні символи народного надбання [5]. Зазначимо, розвідка О. Тиховської є унікальною для аналізу дитячого тексту, бо тут ми простежуємо витoki з народного творчого надбання, більшість творів дитячої літератури зберігають фольклорні сюжети, символи, персонажі і є першоджерелом творення авторської праці.

Щодо досягнень зарубіжних науковців, то на відміну від своїх українських колег, вони дають характеристику молодшому реципієнту. Такі науковця як Марк І. Вест [10], Марія Ніколаєва [12], Лоїс Розенблант, Люсі Ролін [10], Адам Чемберс [8] аналізують різні площини дитячого тексту, доводять значимість друкованого слова для дітей, окреслюють поняття дитячої літератури в інших ракурсах, ґрунтовно відмінних від інтерпретацій попередніх десятиліть. Саме психологічним аналізом дитячого тексту цікавилися Хаміда Босмаян [13] Марк І. Вест [10], Люсі Ролін [10], Д. А. Еплард [9], серед яких праця Люсі Ролін та Марк І. Веста є найґрунтовнішою. Їхня розвідка – це дослідження психологічних підтекстів, системи образів та аналіз дитячої рецепції. Як зауважили автори, аналізуючи інтерпретаційний простір літератури: «Ми можемо сфокусувати увагу на певних образах (Пінокіо, Вілі Вонка, Червона Шапочка та інші), на

авторові, аналізуючи його твір у контексті його життя та оточення; на мові (художні засоби) і, зрештою, на читачеві» (тут і надалі переклад з англ. наш – О. П.) [10, с. 12]. Їхня розвідка переконливо доводить, що характеристика читацьких сподівань дитячого тексту є більш вичерпною, якщо врахувати такі психологічні чинники як вікова специфіка, емоційний стан, соціум, культура. Отже, беручи до уваги молодшого читача, слід враховувати всі складові, відмічені авторами у своїй праці.

Звідси, **метою** нашої наукової статті є простежити читацьку рецепцію у призмі психологічного аналізу дитячої літератури. Тому, відповідно до мети, ми поставили перед собою наступні **завдання**:

1. окреслити специфіку читацького сприймання, врахувавши психолого-вікову класифікацію;
2. пояснити, що зумовлює популярність дитячого тексту з огляду на психологічні ознаки дитячої аудиторії;
3. розкрити особливості системи образів для сучасного читача.

Передусім ідентифікуємо значимість психоаналізу у дослідженні дитячої літератури. Для цього окреслимо наступні терміни: психоаналіз і література та застосування першого при обґрунтуванні останнього. «Психоаналіз (*грец. Psyche – душа і analysis – розкладання*) – започаткована австрійським психіатром та психологом З.Фройдом моністична теорія, а також система поглядів на художню творчість, розбудовану в колізіях свідомого та підсвідомого» [3, с. 566]. Психоаналіз має свою стратегію інтерпретації, відкриває для читача приховане, незрозуміле, що можна пояснити через розкриття поняття несвідомого.

Щодо автора, то «психологічний аналіз апелює до внутрішнього світу митця, до природи тих механізмів творчості, які стають явними саме у формі літературного твору» [4, с. 123]. Якщо взяти до уваги дитячу літературу, то пригадаймо, що здебільшого дорослий є творцем дитячих текстів. На думку З. Фрейда, «особа, її словниковий запас показують в якій мірі дитина живе у дорослому» (переклад наш – О. П.) Люсі Ролін стверджує, що саме цей зв'язок і створює дитячу літературу [10, с. 6]. Оскільки дорослий, пишучи текст, пригадує пережите, фізичне чи емоційне, від дитинства і кореспондує це читачеві. Суголосними є зауваження Хаміди Босмаян, яка, опираючись також на вчення З. Фрейда, вважає, що автор, комунікуючи з читачем, повідомляє про свої власні комплекси. Тому вона наголошує на присутності дорослого при витлумаченні дитячого тексту [13, с. 104]. Отже, у контексті аналізу читацького сприймання, ланцюг автор-текст-читач варто аналізувати через характеристику психологічних особливостей митця, що і визначає його інтенцію, звідси підтекст та вплив на свідомість дитини з огляду на її вікові та психологічні особливості.

Спроба окреслити сприймання малого реципієнта є вдалішою, ніж дорослого. Дитина-читач – передбачувана. Якщо взяти до уваги популярні твори дитячої літератури, їхню тематику та систему образів, ми можемо витлумачити образ ідеального реципієнта та спрогнозувати читацькі сподівання. Відтак важливо: по-перше, подати вікову класифікацію читачів, по-друге, визначити специфіку їхнього сприймання, по-третє ідентифікувати ті площини тексту, які найбільше зворушують читачів, зважаючи на психологію розвитку. Фундаментальною у цьому розумінні є праця Д. А. Еплярда, де він ділить читачів на:

- читач-гравець (дошкільний вік), він є читачем, радше слухачем історій, стає щирим гравцем у своєму світі фантазій, що містить реалії, страхи та бажання і вчиться їх контролювати;
- читач-персонаж (шкільний вік), де читач легко занурюється у світ своїх героїв і зливається з ним;
- читач-мислитель (підліток, 14-20 років), дорослий читач, він знаходиться у пошуках власного я, його захоплюють історії, які проливають світло на сенс життя.
- Читач-інтерпретатор, вміє аналітично мислити та висловлюватися про текст (власне від цього пункту читач сприймається як дорослий і вікова категорія не вказана);
- прагматичний читач – більш серйозно та прагматично використовує та застосовує досвід прочитаного (переклад наш. – О. П.) [9, с. 14].

Цей перелік засвідчує зміну психологічних особливостей читача, вказує на його розвиток під час зростання, формування досвіду.

Психолого-вікову диференціацію етапів вивчення літератури запропонував російський науковець Д. Ельконін. Автор визначає такі основні етапи формування творчих здібностей і здатності до сприймання нового у дітей:

- від народження – формується потреба у спілкуванні, встановлюються емоційні стосунки;
- 1-3 роки – предметно-маніпулятивна діяльність, виникнення своєрідної свідомості, дитиною усвідомлюється власне «я»;
- 3-6 – ігрова діяльність, розвивається уява;
- 6-10 – навчальна, виникає теоретична свідомість і мислення;
- 10-15 – суспільно значуща, диференціюється на трудову, суспільно-організаційну, спортивну, художню;
- 15-18 – навчально-професійна, виникають і розвиваються професійні інтереси, формуються моральні та громадянські риси [4, с. 113].

Отож, порівнявши обидві класифікації, можемо стверджувати, що дитина починає отримувати свій досвід рецепції – інтерпретації тексту в період так званого слухання, коли вона ще самотійно не читає. Цікавою

стосовно цього періоду є розвідка Ольги Гавури [1], яка аналізує етап першого сприймання, стадію «батьківського читання», 3-12 місяців. Це доводить, що ще будучи немовлям, реципієнт комплектує свій усний досвід завдяки слуховим та зоровим рецепторам. Уже тоді дитина формує свою читацьку компетенцію. Окрім «батьківського читання», слухач-глядач доповнює пізнання світу через пасивне сприймання (перегляд телевізійних програм, гра в комп'ютер). Довершує це інформативно-пізнавальне середовище різні зовнішні подразники у вигляді рекламних написів, вивісок, постерів, упаковок. Як результат, дитина вибудовує відповідну модель поведінки та завдяки цьому формує власний досвід. Завдання дорослого – координувати цей етап зростання.

У період з двох років внутрішній світ дитини є хаотичним, повним емоцій, вона не може сприймати так раціонально як дорослий, але прикметно, що надалі саме у цьому віці (2-6) простежуємо уважність до деталей. Д. А. Еплард пояснює, що дитина таким чином накопичує інформацію, спочатку вона «зичить» материнське свідоме, а потім доповнює свій досвід фрагментами почутої історії, побаченим та коментарями. Відомим практиком, що описав цю властивість вирізняти деталі, бачити те, що не бачить дорослий, був Корній Чуковський, якій у своїй праці «Від двох до п'яти» зафіксував це особливе явище [9, с. 33]. Він описав унікальну дотепність дітей, навів феноменальні приклади асоціативної природи слухачів-глядачів.

Природно, що дитяча книга дошкільняти містить багато ілюстрацій, які не тільки доповнюють написане, але і є окремою історією. Прикметно, що картинки є радше кольоровими ніж чорно-білими, вони підпорядковані тексту, тим самим забезпечують уважність та цікавість слухача, несуть свій месидж. Ілюстратор, якщо можливо, завжди працює з автором, погоджує розташування картинок, прогнозує певні читацькі сподівання, створює власні коди в ілюстраціях. Як зазначає дослідниця Марія Ніколаєва, яка аналізувала значимість ілюстрацій при прогнозуванні читацьких сподівань, «Слова привертають увагу до деталей на картинках [...] контролюють сприйняття ілюстраціями, наголошують [...] значимість персонажу [...] навіть метафорично відображають емоційний стан» (переклад наш – О. П.) [12; с. 14, 83, 101]. Отже, завдяки своїй інформативності, ілюстрації залишаються обов'язковою складовою книжок. Цікаво, що наповнюваність ними зменшується пропорційно дорослішанню реципієнта.

Дитина – читач є цілковито відмінною від слухача. Зазначимо, що десь у віці 5-10 років, коли вже діти читають, вони обирають тексти, які є епізодичними та повторюваними. Як зазначає Д. А. Еплард це є історії «з однаковими епізодами, які є дещо змінені автором, з доданими деталями,

але структурно однакові та повторювані [9, с. 65]. Саме це і узагальнює особливості сприймання. Читач-реципієнт, з огляду на подібність сюжетних ліній та типову тематику, стає уважним до вторинних елементів тексту. При цьому твори не повинні бути надто довгими і деталізованими. Текст повинен видавати додаткові елементи частинками, вміщуючи їх у прийнятну для читача структуру твору. Автор, який гармонійно співвідносить інформативність сюжету, пізнавальні властивості тексту та відповідну тематику, може розраховувати на успіх у читачів. Саме тому такий твір гарантує схвалення реципієнта.

З огляду на особливості дитячої психології зазначимо, що домінантною властивістю читацьких сподівань є фантазія. Діти – великі фантазери, вони – «родючі» у застосуванні метафор. З. Фройд характеризує силу, потужність фантазій у способі, шляхах створення образів у нашій особистій підсвідомості, Юнг – як павутину стосунків, які має цей образ з огляду на культурний залишок та структуру індивідуальної свідомості. Для аналізу дитячих фантазій та проектування їх читацьких сподівань доцільніше застосувати обидва погляди [9, с. 45]. У цьому контексті цікавою є класифікація популярних тем, запропонована науковцями Е. Пітчером та Е. Прелінгером. Їх висновок ґрунтується на вивченні 360 популярних дитячих історій. Досліджуючи поняття дитячої фантазії, науковці відмітили, що «тема агресії, тілесні ушкодження, невезіння, смерть, відмова, непорозуміння між братами-сестрами, сексуальні фантазії, комплекс Едіпа є привабливими для дітей» [9, с. 36-37]. З цим погоджуються Марк І. Вест та Люсі Ролін, котрі простежили у своїй розвідці витоки агресії, авторські комплекси, братовбивство, аналізуючи популярні та читані дитячі твори [10]. Цікаво, що твори, де критики простежують подібні мотиви є цікавими для дітей. Проте, відмінним від дорослого критика є те, що дитина-критик не трактуватиме текст як репрезентацію підсвідомого. Зі своє потужною фантазією та уявою малий реципієнт вибудовує власне сприймання. Читач насолоджується впливом тексту, переживанням за долю героїв, трактує дії та вчинки згідно власних вікових особливостей. Цей період читання відзначимо здебільшого як інформативно-розважальний.

Зрозуміло, що з роками дитина формує свій значеннєвий світ і ця зміна зумовлена власне через вибір літератури. У шкільному віці вибір літератури є довільним, зумовлений певними інтересами чи порадою друзів, і «примусовим» (певний перелік книжок шкільної програми). «Примусова» література формує відповідне ставлення до читання, адже відомо, що деякі твори шкільної програми не цілком охоплюють інтереси та потреби сучасної дитини, тому і впливовість їх є відносною. Дітей цікавить інше. Вони захоплюються інформативною літературою (читають

книжки про природу, тварин, заняття дорослих, про те, як функціонують речі), а також читають пригодницькі історії через те, що персонаж часто перебуває у фантастичному світі, опиняється віч-на-віч з небезпекою, бореться, опановує ситуацію і дорослішає. Відтак для читачів шкільного віку (8-12 років) авторитетними у тексті стають персонажі. Реципієнт починає ототожнювати себе з героями творів та моделює їх поведінку. Характерно також, що описи персонажів не є деталізованими, вичерпне зображення образу є нудним для читачів. Автор здебільшого змальовує свого героя через його вчинки, діалоги, думки інших персонажів.

Відмінністю сучасного покоління читачів є прихильність до іншої системи образів. Часто улюбленими персонажами стають герої з «негероїчними» рисами: зовнішність не є ідеальною, відсутність популярності серед однолітків, слабкість, нерішучість, тощо. Така система образів є аналогічною до реальних ситуацій. Читачеві властиво переживає щось подібне у своєму житті, тому він інтерпретує вирішення власних проблем та подолання комплексів через ознайомлення з вчинками персонажів тексту. Важливо також, що читання підсвідомо нав'язує дитині модель поведінки, формує її погляди, підказує відповіді на хвилюючі запитання. Якщо дитина дорослішає і розвивається завдяки ознайомленню з такими творами, то цей пласт літератури підібраний вірно. Цікавими для прогнозування читацької рецепції є трактування популярності пригодницьких історій. Уподобання таких текстів спричинено присутністю таємниці. Сюжети таких творів структурно запозичені з легендарних, епічних джерел і втиснуті у сучасний простір. Ми можемо сказати, що «література змушує нас торкатися акумульованого досвіду минулого, і десь за межами нашої свідомості знаходиться містерія, від якої ми не є цілковито відірвані» (переклад наш – О. П.) [9, с. 44]. Успіхом насамперед користуються ті твори, у яких можемо провести паралель з архаїчними сюжетами. Нікі Гембл, який досліджував специфіку дитячої літератури, пояснює феномен «Гарі Поттера» саме через аналогію оповідної структури, системи персонажів з Артурівськими легендами [11, с. 25]. Аналізуючи перехід сюжетів від фольклору до авторської казки, або казки певної країни, простежуємо певну пристосованість до національного і менш лютого, насильницького. «Ця «пом'якшеність» присутня у авторській переробці і, що підсвідомо пояснює бажання забути первісне, тому що воно нагадує нам про щось, що нам хочеться забути» (переклад наш – О. П.) [10, с. 36].

Огляд авторських літературних казок та оповідань засвідчує наявність фольклорних констант. У сучасних творах відмічаємо: легендарний топонім (ліс, зачарований замок, підвал), агентів, героїв, наділених надприродною силою (відьми, добрі чарівники, привиди,

ангели, мудрі дорослі), напівлюдські істоти (тролі, феї, ельфи, велетні), антропоморфні тварини (дракони, тварини, наділені людськими рисами), талісмани (перстень, черевики, коштовності), чарівну зброю, всякі римовані побажання чи закляття, загадки. Автори часто трансформують архаїчні сюжети, «поселяють» своїх персонажів у фантастичний світ, будують твір прийнятний для нинішнього читача.

Характерною ознакою популярності дитячого твору є його загальний гумористичний настрій. Такий твір несе величезний заряд позитивних емоцій, піднімає настрій, вчить на всі прикрощі життя дивитися з посмішкою. У праці «Дитячий гумор: психологічний аналіз», Марта Волфенштайн стверджує, що «діти часто шукають полегшення через висміювання. Вони хапаються за нагоду, щоб продемонструвати, що дорослі не є досконалими чи непогрішимими» (переклад наш – О. П.) [10, с. 93]. Використовуючи гумор та фантазію, автор налаштовує, підштовхує читача до опанування агресії. Ще З. Фройд у праці «Жарти та їх відношення до підсвідомого» зауважив, що «жарт дозволить нам вистежити щось смішне у нашого ворога, яке ми не змогли б продемонструвати відкрито чи свідомо» (переклад наш – О. П.) [10, с. 94]. Цей емоційний чинник заспокоює читача, вказує на можливість подолання будь-яких проблем, якщо ставитися до цього з гумором.

Отже, емоційний чинник демонструє налаштованість до читання, прогнозує сприймання. Майже кожен реципієнт пов'язує прочитання-слухання з наступними відчуттями:

- Відчуття втечі (ескапізм) в уявний світ, де читач відчуває себе героєм, обожнює себе з ним, приймає його модель поведінки.
- Відчуття неочікуваності, нового, ще не відчаного досі. Хоч і було згадано про повторюваність, спільність сюжетних ліній, зрештою кожен твір наповнений іншими деталями, новим авторським стилем, його манерою письма.
- Відчуття занурення, яка характеризує значною мірою успіх твору, і притаманне для всіх реципієнтів, відмінність у складності пояснення їх сприймання.

Перераховані психологічні домінанти читацької рецепції є характерними для молодшого та середнього шкільного віку. Коли дитина дорослішає, розширює свій читацький досвід, вона починає сконцентровувати свою увагу на психологічному аналізі персонажів, його внутрішньому світі. Такі читачі є читачами-мислителями [9, с. 67]. Їх читацьке сприймання майже неможливо спрогнозувати. Воно – індивідуальне. Процес впливу на читача важко передбачити, оскільки не існує єдиної структури аналізу сприймання, «те, що подобається одному, саме те не подобається іншому» [14, с. 18-19]. Здатність зануритися у світ

тексту свідчить про досвідченість реципієнта. «Проникання у світ тексту й оселеність в ньому – це здатність читача проживати у віртуальній дійсності і переживати її. Процес ототожнювання світу читача зі світом тексту є багатоаспектним процесом з надзвичайно складною мережею невидимих і часто неконтрольованих психологічних, емоційних, свідомих чи підсвідомих актів чи зв'язків, які практично не підлягають фіксації чи однозначному описові» [2, с. 190].

Тож будемо стверджувати, що з огляду на вікові характеристики, дитина є слухачем і читачем. У дошкільному віці реципієнт надзвичайно уважний до деталей, він формує свій досвід із шматків почутого чи побаченого. Межа між уявним та реальним світом в цей період є нечіткою. У шкільному віці читач очікує повторюваності, подібності сюжетних ліній, починає ототожнювати себе з героєм твору, моделює його звички та поведінку. Ключовою перевагою аналізу рецептивно-інтерпретаційної парадигми обох етапів є врахування емоційного чинника. Це прогнозує витлумачення тексту читачем-слухачем.

Отже, з огляду на подану нами характеристику, ми відмітимо, що на проаналізованих нами етапах, читацькі сподівання є доволі передбачуваними, але очевидним є те, що визначення та обґрунтування поняття психологічного аспекту дитячої літератури потребує подальшого вивчення та дослідження.

Аннотация

Проанализированы психологические доминанты детского читательского восприятия, указано на их характерное отличие для разного возраста. В данном контексте акцентировано внимание на авторской интенции, учитывая особенности рецепции читателей школьного и дошкольного возраста и их психологические факторы.

Ключевые слова: дошкольный та школьный возраст, читатель, рецепция, психологические факторы, система образов.

Summary

The psychological dominants in children readers' perception are analysed, the specific difference of certain age is underlined. In this context, the author's intention is taken into account due to specific readers' perception of school and pre-school age, their psychological factors.

Key words: pre-school and school age, a reader, perception, psychological factors, image system.

Література

1. Ольга Гавура Дитяча книга і дитяче читання: шляхи формування компетентного читача // Теорія літератури і гуманітарні студії: збірник

наукових праць з нагоди сімдесятип'ятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Романа Гром'ка / Упорядник І.Папуша // *Studia methodologica*. – Вип.34. – Тернопіль: ТНПУ, 2012. – с.57-63.

2. Марія Зубрицька *Номо legens: читання як соціокультурний феномен*. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.

3. Літературознавчий словник – довідник / За ред. Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко. 2-е вид., доповнене. – Київ: Академія, 2007. – 752с.

4. Мацевко-Бекерська Л.В. *Методика викладання світової літератури: навчально-методичний посібник* / Лідія Мацевко-Бекерська. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. – 320 с.

5. Оксана Тиховська *Українська народна чарівна казка: психологічний аспект: монографія* / Переднє слово Василя Івашківа. – Ужгород, Гражда, 2011. – 256 с.

6. Борис Шалагінов *Великий світ маленького дитинства* // *Всесвіт*. – 2008. – №5-6. – С. 166-171.

7. Е. Шестакова *Рецепція реципієнта (рецензія на науковий посібник Червінської О.В., Зварича І.М., Сажинної А.В. «Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: теоретично-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: Науковий посібник»*. – Чернівці, 2009) [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://archive.nbu.gov.ua>

8. Chambers Aiden. *Tell me: children, reading and talk* / by Aiden Chambers. – The Thimble Press, 1996.–127p.

9. J.A. Appleyard *Becoming a reader. The experience of Fiction from Childhood to Adulthood*/ by J.A. Appleyard. – Cambridge University Press, 2005. – 228 p.

10. Lucy Rollin *Psychoanalytic Responses to Children's Literature*/ by Lucy Rollin and Mark I. West. – Jefferson: McFarland and Company, 1999. – 178 p.

11. Nikki Gamble *Exploring Children's Literature. Teaching the language and reading the fiction*/ Nikki Gamble, Sally Yates. – London: Paul Chapman Publishing, 2002. – 201 p.

12. Nikolajeva, Maria *How picturebooks work*/ Maria Nikolajeva, Carole Scott. – New York: Routledge, 2001. – 293 p.

13. *Understanding Children's Literature*/ edited by Peter Hunt// second edition. – London: Routledge, 2005. – 225 p.

14. Wolfgang Iser *The Act of Reading. A theory of Asthetic Response* / by Wolfgang Iser. – Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980. – 239 p.

**УКРАЇНСЬКЕ ПИТАННЯ ЯК ЛЕЙТМОТИВ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ПРОЕКТУ В. Г. МАТВІЙШИНА**

У статті висвітлено роль професора В. Г. Матвіїшина в утвердженні рівноправного місця української літератури й культури в загальноєвропейському культурному просторі. Досліджується зміст «українського питання» в науковому доробку вченого, яке визначило напрям його компаративних студій.

Ключові слова: науковий доробок, компаративні студії, літературні взаємини, українське питання, літературознавчий дискурс, європейський культурний простір, українське письменство, французька література.

На таке формулювання теми статті навів заголовок одного з досліджень В. Г. Матвіїшина «Українське питання у творчій спадщині Миколи Костомарова» [4, с. 22]. Українське питання у житті й науковій діяльності вченого, академіка, великого патріота, громадянина, просвітянина В. Г. Матвіїшина є домінуючим. «Нині особливо гостро почуваю себе українцем» – це щире зізнання літературознавця зафіксоване письменником С. Процюком у мініп'єсі-есе «Verba magistri і слово про Вчителя» [4, с. 3].

Тема «українського питання» в науковому доробку вченого розглядається не в політологічному, а в міжкультуральному змісті. Вона є особливо актуальною не тільки в контексті сучасних євроінтеграційних процесів України, передусім інтелектуальних, а й з огляду нинішнього становища рідної мови, літератури, освіти, просвітницького руху, українського книговидання, перекладацької діяльності, загалом українства в Україні.

У біографії професора Матвіїшина доволі вагомо присутня частка іноземної культури, насамперед французької: народився у Франції (м. Ліберкур), вищу освіту отримав на відділенні французької філології Львівського держуніверситету ім. І. Франка, трудова діяльність пов'язана з кафедрами іноземних мов та світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника, працював і стажувався за кордоном (Алжир, Канада, США, Великобританія, Франція). Яскрава «фран-

пузькість» іміджу (вислів Зоряни та Мар'яни Лановик) доповнювалася сферою наукових зацікавлень, відображених уже в першій монографії «Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – початку XX ст.» [6], а також серією підручників та посібників з французької мови для студентів медичних вузів і факультетів іноземних мов. Доля В. Г. Матвіїшина була тісно пов'язана із Францією у вимірах інтелектуальних взаємин, мови, літератури, родинних зв'язків. Власне літературна Франція була виразним тлом української ідеї науковця, його інтелігентної галицької душі.

Вразливе та загострене відчуття українства стало лейтмотивом у компаративних дослідженнях В. Г. Матвіїшина, навіть більше – визначило їх науковий характер. На цій особливості праць літературознавця наголошують професори З. Лановик та М. Лановик у вступній статті до збірника «Література. Час. Постаті» «Український європеїзм наукової компаративної школи професора Матвіїшина»: «Українська ідея завжди залишається в центрі уваги дослідника. Навіть коли мова йде про інші аспекти творчості письменників, імпліцитно вона присутня. В аналізі творів європейських авторів вона виходить на перший план» [2, с. 10]. Авторами вищезгаданої статті окреслено принципові засади наукових пошуків В. Г. Матвіїшина, зокрема: утвердження рівноправного місця української літератури й культури в загальноєвропейському просторі, первинність власної літератури в дослідженнях українського компаративіста, висвітлення замовчуваних, забутих фактів з історії рідного письменства, підтвердження повнокровного розвитку української словесності у площині естетичних досягнень епохи, а також факту визнання світовою спільнотою художньої майстерності українських авторів, переосмислення української класики як багатогранної й вишуканої. Власне тому ця тема спонукає до детальнішого розгляду. До того ж на її тлі чітко проявляється роль В. Матвіїшина-компаративіста у піднесенні престижу української літератури, мови, культури.

Грунтовну монографію з питань історико-культурної євроінтеграції України здійснив академік Д. С. Наливайко під назвою «Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст.» (К., 1998), удостоєної Державної премії України імені Тараса Шевченка. Через десять років з'явилося доповнене друге видання «Україна очима Заходу». Звертаємо увагу на цю фундаментальну працю, оскільки принципові позиції її автора щодо органічного буття України в європейському континуумі та прикарпатського вченого є суголосними. В. Г. Матвіїшин власний літературознавчий проект орієнтує на питання рецепції українства західноєвропейськими національними культурами та інонаціонального буття зарубіжних літератур в Україні у площині загальноєвропейського та українського літературного процесів XIX – початку XX ст. У вступному

розділі монографії «Український літературний європеїзм» [5] і подальших дослідженнях учений стверджує, що Україна не була відірвана від світового розвитку та європейських тенденцій, а подекуди й випереджала їх. Промовистою в цьому плані є історична місія княгині Анни, дочки київського князя Ярослава Мудрого, яка лежить у генезі українсько-європейських культурно-політичних контактів. В. Г. Матвіїшин спонукає до осмислення того, що привезене Анною у Францію слов'янське Євангеліє, яке стало «букварем» для перших осіб королівського двору і прислужилося до розвитку малограмотної на той час європейської цивілізації, було знаковим фактом духовно-освітніх переваг українства в Європі у часи розквіту Київської Русі. Невипадково, як авторитетно стверджує Д. С. Наливайко, з Україною-Руссю рахувалися в Західній Європі, «з нею шукали зв'язків і порозуміння не тільки сусідні держави, а й віддалені, у тому числі Німеччина й Франція» [7, с. 48].

Літературознавча наукова місія, здійснювана В. Г. Матвіїшином протягом усього життя, спрямована, передусім, на заповнення прогалів у міжкультурному діалозі України – Європи періоду ХІХ – початку ХХ ст. на рівні літературних взаємин, перекладацької справи, особистостей. Талановита жінка-мислитель світового масштабу О. Пахльовська, небайдужа до проблематики українсько-європейських взаємин, слушно зазначає, що Схід Європи (мається на увазі Російська імперія, яка поглинала й Україну – С. Г.) впродовж багатьох століть був для Заходу «мінус-простором», в західній свідомості накопичилося стільки стереотипів, нерозуміння, несприйняття. І заледве від ХІХ ст. починається взаємна цікавість, взаємне зближення [8, 6]. Українська національна еліта намагалася усіма зусиллями вирвати суспільство з пут асиміляції з Росією, насамперед через дискурс літератури. Письменники брали на себе розв'язання проблеми інтелектуальної інтеграції, що О. Пахльовська простіше називає необхідністю розповісти Європі про себе. А відтак у полі зору літературознавця В. Г. Матвіїшина – багаточисельна когорта українських майстрів слова, які в складних умовах своєї доби дбали за гідне представництво рідної літератури у світі. Їхня творчість у компаративному зіставленні із зарубіжним письменством, яке здійснює вчений, є свідченням впливу не тільки європейського розвитку на український, а й навпаки.

Більша частка компаративних студій В. Г. Матвіїшина присвячена українсько-французьким літературним взаєминам вищезазначеного періоду, на яких зупинимось детальніше, оскільки ширші параметри дослідження вимагають об'єму кількох статей. Дані взаємини репрезентовані у працях ученого іменами Т. Шевченка, Марка Вовчка, М. Гоголя, І. Нечуя-Левицького, М. Драгоманова, І. Франка, Лесі Українки, М. Грушевського, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, М. Павлика, В. Сте-

фаника, Марка Черемшини, Л. Мартовича, О. Маковея, І. Борщака та ін, а також О. де Бальзака, П.-Ж. Беранже, П. Бурже, братів Гонкурів, В. Гюго, Е. Золя, А. Доде, Еркмана-Шатріана, П. Меріме, Гі де Мопассана, Г. Флобера тощо.

Літературознавець у дослідженнях зосереджується на висвітленні фактів проникнення української історії, її персоналій, художньої творчості в європейське, зокрібна французьке, культурне середовище. Цим зумовлена, наприклад, детальна увага до письменницького доробку П. Меріме. Адже від часу особистого знайомства П. Меріме із М. Гоголем, будучи під сильним враженням від «Тараса Бульби», «Вія» та інших його творів, французького митця полонив слов'янський світ і буквально переслідувала козацька тематика. Французький автор публікує свої історіографічні праці про запорізьку Січ, визвольні змагання під проводом Б. Хмельницького, І. Мазепи, черпаючи знання про Україну з ряду відомих історичних праць Г. Л. де Боплана, П.-Ж. Шевальє, а також М. Костомарова. В. Г. Матвійшин присвячує цій темі літературознавчі студії «Слов'янські та козакофільські мотиви у творчій спадщині Проспера Меріме» [2, с. 57; 5, с. 177], «Богдан Хмельницький» Проспера Меріме як джерело українознавства: історичні і жанрово-стильові аспекти» [2, с. 73]. Науковець виводить тут на перший план питання не тільки посиленої зацікавленості іноземних митців до історичної долі України та її героїв, а й розуміння її національної ідентичності всупереч пануючим на той час у Франції русофільським традиціям.

Учений на підтвердження визначної ролі П. Меріме у франко- та євроінтеграції України у другій половині ХІХ ст. наводить маловідомі навіть професійній аудиторії факти історичного значення діяльності французького автора: «Своєю українознавчою творчою спадщиною французький історик і письменник сприяв зацікавленню Україною не лише у Франції, а й в інших країнах. Під впливом широкої популярності творів Меріме французький Сенат 1869 року прийняв рішення про впровадження у школах Франції курсу історії України. (А в той же час на етнічній території України, яка входила до складу Російської імперії, безцеремонно заборонялося все українське Валуєвським (1863) та Емським (1876) указами царського уряду. – С. Г.) У наукових центрах Франції в кінці ХІХ ст. все частіше почали з'являтися українознавчі праці: Альфреда Рамбо про Остапа Вересая, Еміля Дюрана про Тараса Шевченка. Луї Леже читав лекційний курс про Кобзаря у Сорбонні» [2, с. 78].

Болючим для В. Матвійшина-освітянина був той факт, що цінна з погляду неупередженого українознавства творчість П. Меріме вилучена із програм української школи. Адже такий цензурований підхід не дає можливості молодому поколінню пізнати європейське незаангажоване

бачення історичної правди України. Прикро, що навіть у часі Незалежності нашої держави проросійських представників нації досі турбує відверта симпатія впливових особистостей європейського зарубіжжя до національних героїв доби козаччини. Та й чи справедливо, що французька школа завдяки П. Меріме відкрила ще в XIX ст. світ України, а українська школа перед видатним українолюбним французом безцеремонно зачиняє двері?

В. Г. Матвіїшин не оминув також у дослідженнях впливу на західно-європейське письменство неординарної постаті гетьмана Мазепи [2, с. 79; 5, с. 186]. Учений представляє цілий енциклопедичний ряд трансформації образу Мазепи в європейському мистецтві літературі, музиці, живописі. Дослідник віддає належне розкритикованій істориками за упередженість та суб'єктивізм праці Ф. Вольтера «Історія Карла XII» (1731), яка послужила відправною точкою для багатьох зарубіжних митців навіть через сто років звернутися до постаті І. Мазепи та української історії. А це понад двадцять різножанрових художніх творів авторитетних світових авторів. І хоча в них присутній міфічний потенціал образу Мазепи, закладений Вольтером, однак цей романтико-трагічний образ є спонукальним до осмислення трагічної долі самої України. «Дошукувати в поемах Байрона, Гюго, драмі Словацького історичних деталей [...] даремно, – зауважує В. Г. Матвіїшин, – ...ці твори мають високу мистецько-літературну пробу, тому й стали популярними, опосередковано привертаючи увагу до історії України» [5, с. 194]. Постать гетьмана Мазепи, очевидно, зіграла не останню роль в інтересі дослідника до науково-публіцистичної діяльності історика й літературознавця І. Борщака, українського емігранта, активного популяризатора України в Європі, передусім Франції, автора документальної розвідки про І. Мазепу «Іван Мазепа. Життя й пориви великого гетьмана» (Париж, 1931) та численних історико-літературних праць французькою мовою [5, с. 244].

Відкриттям для французів став М. Гоголь. Учений присвятив знаменитому українцю з нагоди його 200-літнього ювілею розвідку «Микола Гоголь і Франція – Проспер Меріме й Україна» [2, с. 117]. Науковець переконливо доводить, що М. Гоголь, незважаючи на російськомовну творчість, ідентифікувався французами виключно з Україною: у 1838 р. в журналі «*Révue française et étrangère*» («Французький та зарубіжний журнал») з'явилася стаття графа Адольфа де Сіркура, у якій вперше було представлено М. Гоголя як митця й співця України, краю, що був практично невідомим широкому європейському загалу; рідкісний успіх мали твори М. Гоголя, поміщені в збірку французьких перекладів Луї Віардо під назвою «Російські повісті» (Париж, 1845) і названі критикою «українськими творами» М. Гоголя [2, с. 119]. Французький колега видатного українця – П. Меріме – у своїй статті «Микола Гоголь» (1851)

також вказує, між іншим, на його національність, що цитує в дослідженні В. Г. Матвійшин: «Йому (Гоголеві – В. М.) закидають... певний провінційний патріотизм. Українець – він мав якусь привабливість до України на шкоду решті імперії» [2, с. 64]. Слід віддати належне літературознавчому хисту вченого за оприлюднення унікальних фактів із суспільно-культурного життя України й Франції, які спонукають пишатися здобутками українських митців. Серед них і той, що за кількістю французьких перекладів і перевидань «Тарас Бульба» М. Гоголя побив усі рекорди, а його виданням у великому подарунковому форматі нагороджували у кінці навчального року кращих учнів шкіл Франції. А щодо історичної повісті Марка Вовчка «Маруся», то вона ще й досі у Франції вважається однією з найкращих патріотичних книг для юнацтва [5, с. 253].

В. Г. Матвійшин в контексті українсько-європейських взаємин висвітлює роль історика, літературознавця, громадського діяча М. Драгоманова, який розвиток духовного, культурного життя України намагався піднести до європейського рівня. Вчений озвучує його життєве кредо: «Ногами міцно в рідному ґрунті, а головою – в Європі». Публікації М. Драгоманова на багатьох європейських і слов'янських мовах впливали на формування позитивного іміджу України у світі. Саме Драгоманову належить вислів «Без знання європейських мов і літератури – який же це європеїзм», ключове слово якого складає назву відомої монографії В. Г. Матвійшина. Вчений у праці «Михайло Драгоманов і європеїзація літературного процесу в Галичині 70-90-х рр. XIX ст.» [2, с. 368; 5, с. 128] привертає увагу читача і до громадсько-політичної активності Франкового сучасника. М. Драгоманов шукав у вільній Європі порятунку для України з того гнітючого становища, в якому опинилася її національна культура внаслідок Емського указу 1876 року. З цією метою ним була виголошена доповідь французькою мовою на першому міжнародному літературному конгресі в Парижі в 1878 р. «Українська література, заборонена російським урядом», яка згодом була видана ще п'ятьма мовами. Має рацію літературознавець, стверджуючи, що з вуст М. Драгоманова Європа вперше почула офіційну заяву про геноцид українського народу [5, с. 135].

В. Г. Матвійшин збагатив евристичними дослідженнями й тему франкознавства. Пильна увага до художньої творчості, літературно-критичної та перекладацької діяльності галицького генія зумовлена тим, що «І. Франко прагнув не лише впливати на розвиток української духовної культури, виводячи її на загальносвітовий рівень, зміцнювати літературні взаємини з найрозвиненішими літературами, а й заявляти світові про українське письменство» [5, с. 11]. І. Франко, який володів п'ятнадцятьма мовами, через переклади популяризував твори українських письменників поза національними кордонами, а в Україні – твори найвідоміших

талановитих зарубіжних митців. Найбільшу прихильність мав до французької літератури, передусім Е. Золя, якому присвятив тридцять років свого життя. В. Г. Матвійшин наводить вичерпні аргументи щодо того, чому ім'я Е. Золя в українському літературному процесі часто асоціюється з іменем І. Франка. Саме теоретичний та художній доробок Е. Золя, свідчить учений, стимулював І. Франка до глибокого зацікавлення європейськими суспільно-політичними, соціально-економічними та морально-естетичними проблемами, а відтак розгортати творчі дискусії довкола новаторських художніх методів, що сприяло піднесенню української літератури до світового рівня. Найвища місія І. Франка полягала, на переконання В. Г. Матвійшина, у поглибленні й розширенні культурних взаємин між Сходом і Заходом та піднесенні престижу українства у цивілізованому європейському світі. І додамо, що ця гідна місія є промовистим заклик до дії для сучасного українського політикуму.

Чільне місце в літературознавчому дискурсі В. Г. Матвійшина займає розвиток українського перекладу. Вченому вдалося відтворити неймовірний потенціал, яким володіла Україна понад сто років тому у цій галузі. Це ціла плеяда (більш, як півсотні імен) митців, письменників, педагогів, громадських діячів, відомих і забутих, а й навіть вперше відкритих чи реабілітованих під пильним взором дослідника. Звернення українських перекладачів до інонаціональних писемств свідчило не про відсталість національної літературної системи, а, навпаки, про широкий ідейно-естетичний світогляд її передових представників, – зазначає учений у ґрунтовній студії на цю тему [3, с. 3]. Тут вражаючий простір взаємодії інтелекту й творчості, адже майже всі українські письменники ХІХ–ХХ ст. володіли багатьма слов'янськими, європейськими, класичними мовами і брали активну участь у перекладацькій справі.

Доробок літературознавця з цих питань вартує окремого широкого висвітлення, бо яскраво відображає національні пріоритети українства і є актуальним у контексті сьогодення. Принаймні з того погляду, що у своїй вільній країні немає державного інтересу ні до розвитку якісного українського перекладу, ні, тим паче, до популяризації української книги за кордоном. Чого не скажеш про Францію. До прикладу, в Україні Посольство Франції та Французький інститут від 1992 року реалізують програму сприяння видавничій справі «Сковорода», яка підтримує українські видавництва для перекладу та видання творів сучасних французьких авторів. З моменту заснування за її допомогою було видано більше 250 книг у різноманітних галузях – художня література, гуманітарні та суспільні науки, право тощо.

О. Пахльовська констатує невтішну нинішню ситуацію довкола руху української літератури на теренах заходу: «в Європі Коцюбинський

через п'яте десятиє перекладений, Стефанік невідомий, Підмогильний майже відсутній, не кажучи вже про українську поезію ХХ ст. – справді одну з найвидатніших на поетичному горизонті Європи. [...] подбати треба було про адекватні переклади письменників 1920-х років, то Європа дізналась би, що за свободу і Європу гинули не тільки на барикадах Будапешта, Праги і Варшави, а й Києва та Львова. І це не означає, що немає серйозних літературознавчих досліджень, чи прекрасних творів, чи талановитих авторів [...]. Держава цим не займається, бо вона в руках ворогів цієї держави» [8, с. 6-7]. Пекучі реалії українського сьогодення болюче відлунювали у серці В. Г. Матвійшина і протягом усього життя мотивували його патріотичну громадянську й наукову позицію, яка є гідним взірцем для сучасного молодого покоління.

Отже, своїм плідним науковим доробком учений доводить, що Україна ще в ХІХ ст. була європейською за духом, освіченістю, культурно-мистецьким поступом, літературною творчістю. Увесь письменницький спадок аналізованого науковцем періоду постає для української сучасності як дзеркало для віднайдення своєї мовної, культурної, національної неповторності та європейської ідентичності. Принагідною до висновку є теза Т. Гундорової: справді, минуле вловлюється пам'яттю в ятір сучасного, щоб стати підставою нашого актуального самоусвідомлення [1, с. 9]. У працях вченого вибудований на літературознавчому ґрунті історичний монумент культури рідної нації, шанований у віках європейцями, і який ще донині в Україні досвідчує правду «українського питання».

Аннотація

В статті определена роль профессора В. Г. Матвишина в утверждении равноправного места украинской литературы и культуры в общеевропейском культурном пространстве. Исследуется содержание “украинского вопроса” в научном наследии учёного, который определил направление его компаративных студий.

Ключевые слова: *научное наследие, компаративные студии, литературные связи, украинский вопрос, литературоведческий дискурс, европейское культурное пространство, украинская литература, французская литература.*

Summary

The present article deals with the role of professor V. H. Matviishyn in strengthening of equitable place of the Ukrainian literature and culture in all-European cultural space. It is investigated the content of “the Ukrainian question” in the scientific work of the scholar, which determined the direction of his comparative studios.

Key words: *scientific heritage, comparative studios, literary intercours, Ukrainian question, literary discourse, all- European cultural space, Ukrainian literature, French literature.*

Література

1. Гундорова Т. Посттоталітарна пам'ять: засвідчити, виправити, виправдати // Ідентичність і пам'ять у пострадянській Україні: Монографія / Відп. ред. М. Антонович / Т. Гундорова. – К.: Дух і літера, 2009. – 496 с.
2. Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвійшина / упор. Н. Яцків. – Івано-Франківськ: Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – 616 с.
3. Матвійшин В. Зарубіжна література в перекладах українських письменників ХІХ – ХХ століття / В. Матвійшин // Зарубіжна література. – 2004. – № 3. – С. 2-10.
4. Матвійшин В. Г.: Показчик публікацій / упоряд. О. Б. Гуцуляк, І. В. Козлик / В. Г. Матвійшин. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 36 с.
5. Матвійшин В. Український літературний європеїзм: монографія / В. Матвійшин. – К.: ВЦ «Академія», 2009. – 264 с.
6. Матвійшин В. Г. Українсько-французькі літературні зв'язки ХІХ – початку ХХ ст.: Монографія / В. Г. Матвійшин. – Львів: Вища школа. Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 168 с.
7. Наливайко Д. Україна очима Заходу : Вид. друге, допов. – К.: Грамота, 2008. – 784 с.
8. Пахльовська О. Барикади за свободу і за Європу // День. – 2012. – 16-17 листопада. – С. 6-7.

УДК 81'25+82Матвійшин

Андрій Білас
(Івано-Франківськ)

НОВІ РИСИ ДО ПОРТРЕТА ВОЛОДИМИРА МАТВІЙШИНА: ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО ТА РОЗМОВНІСТЬ

Стаття присвячена перекладознавчому аспекту наукової спадщини Володимира Матвійшина. Встановлено, що В. Матвійшин присвятив частину своїх праць значимості українського перекладу для розвитку ресурсності української мови на різних рівнях, окремим проблемам адекватності перекладу та аналізу творчості відомих перекладачів.

Простежуються положення вченого про доцільність використання розмовних елементів цільової мови на відтворення іншомовних аналогів першотвору.

Ключові слова: *першотвір, переклад, українська мова, перекладач, адекватність, розмовні елементи.*

Актуальність обраної теми зумовлюється недослідженістю перекладознавчої спадщини В. Матвіїшина. Усе своє свідоме життя Майстер боровся за утвердження української мови як націєтворчого чинника. І в боротьбі за існування української мови, можливості якої на певному етапі були придушені, не останню роль, на думку вченого, відіграли переклади з різних національних літератур.

Мета дослідження полягає у вивченні перекладознавчого аспекту наукової спадщини В. Матвіїшина та ставлення до розмовності в українському перекладі.

Об'єктом дослідження є наукова спадщина В. Матвіїшина, а **предметом** – перекладознавчий аспект наукового доробку вченого та розмовність в українському перекладі. **Матеріалом** дослідження слугують наукові праці В. Матвіїшина.

Питання мовних контактів, двомовності, історичної місії перекладу в Україні та світі стали домінантними віхами в розвідках професора В. Матвіїшина, наприклад: *Українсько-французькі літературні зв'язки XIX - поч. XX ст.* [16], *«Енеїда» Івана Котляревського як епохальне явище в зародженні українського перекладу* [5], *Зарубіжна література в перекладах українських письменників XIX - XX ст.* [11]. Їхній автор креативно подає перекладацькі проблеми сьогодення, їх глибоке бачення та наукове вирішення.

В. Матвіїшин особисто не займався художнім перекладом, зате чужі переклади були завше у центрі його науково-творчих інтересів, і на цьому поприщі він справедливо вважався одним із найкращих аналітиків і поціновувачів [18, с. 588]. Переклад для Володимира Григорович був як місток міжлітературного єднання та духовного збагачення. Звісно не можна забувати, що він перекладав самому Шарлю де Голлю, Президенту Франції, на Всесвітній виставці ЕКСПО-67 у Канаді, а світлина тієї пам'ятної зустрічі прикрашає підручник з французької мови як другої спеціальності.

Майстер заклав підвалини українського літературознавства на основі ріноаспектуального аналізу українських перекладів зразків світової літератури, сприяючи розвиткові рідної літератури та й мови, і заохочував перекладацьку практику своїх учнів, як наприклад Г. Петрусеняк, автора розвідки та ін.

У публікаціях В. Матвійшина [5-16] розглядаються різні аспекти впливу перекладної літератури на українське суспільство: *Гене́за перекладу та його роль у становленні української духовності* [9] та ін. Тому Ж. Клименко відзначає, що традиція шанування художнього перекладу як джерела збагачення рідної культури не переривалася, незважаючи на численні перешкоди на шляху світової літератури до українського читача [1].

Увагу вченого привертали перекладацькі доробки українських митців, що стало предметом дослідження його публікацій: *Петро Гулак-Артемівський – зачинатель українського художнього перекладу* [13], *Польська література у транслятологічній проекції Миколи Зерова* [14], *Перекладацька діяльність Івана Франка та її роль у розвитку національної літератури* [12], *Світова література у перекладацькій та творчій діяльності Івана Франка* [15].

Як відомо, праці Володимира Григоровича присвячені головно дослідженню розвитку літературознавчої науки, але основою для цього слугували українські переклади зразків світової літератури. Тому можна з упевненістю стверджувати, що опрацювання вченим перекладів з інших мов було джерелом аналізу не лише літературознавчого, а й компаративного і відповідно зіставного та перекладознавчого характеру. Досить поглянути на тематику його наукових статей [5-16], щоб переконатися в тому, що він належав до двох наукових напрямів – літературознавства та перекладознавства.

В. Матвійшин ґрунтовно досліджував проблеми перекладу та рецепції іншомовної літератури загалом і франкомовної зокрема в українських перекладах, про що свідчать і дисертаційні дослідження вченого. У 1971 р. В. Матвійшин захистив у Київському державному університеті ім. Т. Шевченка кандидатську дисертацію «Творчість Е. Золя в перекладах і критиці в Україні (1875-1965)». А в 1991 р. захистив докторську дисертацію на тему «Українсько-французькі літературні зв'язки ХІХ – поч. ХХ ст. (Переклади. Критичне сприйняття. Творче засвоєння)» [16].

Ученого цікавили окремі питання перекладу поетичних та прозових художніх текстів: *Відтворення евфонічної домінанти першотвору в перекладах українською* [8], *Естетична функція ритму в перекладах зарубіжної художньої прози* [10]. Відтворення ритмізації прози, яка спрямована головно на її функціональну природу та пов'язана із загальними проблемами цілісності цільового тексту, є, як вважає В. Матвійшин і автор розвідки, проблемою художнього перекладу [4, 3].

Чільне місце в українській перекладній літературі за кількісними та якісними показниками посідають переклади поезій Поля Верлена,

відображаючи загальні тенденції розвитку українського поетичного перекладу починаючи з 90-тих років XIX ст. У розвідках відомих перекладознавців Г. Кочура, М. Рильського, В. Коптілова, М. Новикової, А. Содомори, О. Чередниченка і, звичайно, В. Матвіїшина на основі українських перекладів Поля Верлена розглядаються окремі аспекти взаємодії принципів формально-стильової еквівалентності та змістовно-функціональної адекватності в поетичному перекладі, на чому небезпідставно наполягає О. Крушинська [3, с. 3].

Володимир Григорович фокусує свою увагу на деяких проблемах відтворення лінгвопоетики Поля Верлена в українському поетичному перекладі, а саме питання передачі засобами цільової мови домінантних особливостей верленової лінгвопоетики, зокрема її яскравої музичальності, витонченого ліризму: *Відтворення евфонії на матеріалі перекладів Осінньої пісні Поля Верлена* [7]. Так В. Мирошніченко наводить непряму полеміку В. Матвіїшина з В. Радчуком у площині перекладацтва: «Поетичний переклад ілюструє теза на кшталт: «обов'язково передати закодований символ Верлена. Музика є у слові, а решта – то література» (В. Матвіїшин), на яку було отримано відповідь не менш емоційну: «Навіщо ж з Парнаса на Голгофу тягнути перекладача?...» (В. Радчук)» [17]. Водночас Майстер аналізує і переклад *Осінньої пісні*, здійснений Г. Кочуром, який не цурався простонародних слів у відтворенні розмовності оригіналу.

Окремим напрямком наукових досліджень Майстра були розвідки про видатних українських перекладачів І. Франка, М. Зерова, М. Лукаша, Г. Кочура, Б. Лепкого, В. Щурата та ін. Деяких питань, пов'язаних із роботою І. Франка над перекладом «Торквемади» В. Гюго, В. Матвіїшин торкається у монографії «Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – початку XX ст.» [2, с. 218]. Упродовж усього свого творчого шляху І. Франко невтомно перекладав художні, наукові, публіцистичні твори з різних мов, усвідомлюючи їх велике соціально-політичне та духовне значення у збагаченні культури рідного народу. Як перекладач, теоретик, критик, редактор і видавець перекладів І. Франко керувався концепцією розвитку духовної світової культури, що спиралася на подолання національної іманентності, розширення географічного діапазону у використанні творчих здобутків різних народів.

У своїй монографії «Український літературний європеїзм» [6] В. Матвіїшин наголошував на неабиякій важливості перекладацької праці В. Щурата, стараннями якого побачив світ перший україномовний переклад старофранцузького епосу «Пісня про Роланда», хоча він перекладав і з інших мов (німецької, англійської, польської, румунської, угорської, чеської, російської та білоруської).

Плідним перекладачем, на думку Володимира Григоровича, був Б. Лепкий, виняткова працездатність якого давала змогу поєднувати оригінальну творчу діяльність з широким охопленням і засвоєнням спадщини багатьох представників світової літератури, адже він переклав: казки Гауфа, братів Грімм, «Казки 1001 ночі», «Мюнхгаузен», «Робінзон Крузо», «Снігуронька», «Хатка дядька Тома», казки Ж. Лафонтена, Андерсена, Фенелона, твори О. Вайльда та ін. [6, 5].

Варто зупинитися й на проблемі використання розмовних засобів у відтворенні розмовності першотвору. Так, В. Матвійшин схвально ставиться до цього питання, аналізуючи творчий загалом і перекладацький досвід зокрема І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського, І. Франка та ін., і доводить роль українського перекладу у розвитку національної літературної системи, особливо у поповненні лексики літературної мови. Майстер зауважує, що І. Котляревський переконливо показав як можливо написати твір розмовною мовою свого народу, так і виконати переклад іншомовного художнього тексту, наповненого різноманітними розмовними засобами, зі збереженням розмовності першотвору, адже близьким і спільним елементом мови оригіналу і перекладу є простонародна, розмовна мова. Погоджуємося з Володимиром Григоровичем, що французька літературна мова повинна і може збагачувати свій лексикон за рахунок невичерпного (наголошую «невичерпного» – **А.Б.**) джерела розмовної мови французького народу [5, с. 278]. Звідси робимо висновок, що й українська літературна мова не може розвиватися без поповнення своїх ресурсів колоритними мовними засобами українського народу, що безпосередньо стосується й розмовної маркованості мови українських перекладів.

Водночас, називаючи П. Гулака-Артемівського зачинателем українського художнього перекладу, Майстер дещо критично відгукується про мову його переспіву балади А. Міцкевича «Пані Твардовська», бо в ній чітко проглядається прагнення автора створити новий художній твір, розширюючи стильові можливості українського художнього слова з використанням простонародної лексики [13, с. 283]. А вже в аналізі перекладів І. Франка [15, с. 302], В. Матвійшин знову повертається до використання просторіччя в українському перекладі як позитивного чинника розвитку рідної мови.

Отже робимо висновок, що перекладознавчий чинник є значно присутній у науковій спадщині професора Володимира Матвійшина. Встановлено, що В. Матвійшин присвятив частину своїх праць значимості українського перекладу для розвитку ресурсності української мови на різних рівнях, а в деяких інших фокусується увага на окремих проблемах адекватності перекладу та аналізується творчість відомих перекладачів. Простежуються положення вченого про доцільність використання розмов-

них елементів цільової мови на відтворення іншомовних аналогів першотвору.

Перспективними видаються дослідження наукової спадщини окремих перекладознавців на предмет використання розмовних елементів цільової мови на відтворення іншомовних аналогів оригіналу.

Аннотація

Статья посвящена переводоведческому аспекту научного наследия Владимира Матвишина. Установлено, что В. Матвишин посвятил часть своих трудов значимости украинского перевода для развития ресурсности украинского языка на разных уровнях, отдельным проблемам адекватности перевода и анализу творчества известных переводчиков. Прослеживаются положение ученого о целесообразности использования разговорных элементов целевого языка на воспроизведение иноязычных аналогов оригинала.

Ключевые слова: оригинал, перевод, украинский язык, переводчик, адекватность, разговорные элементы.

Summary

The article deals with the translational aspect of Volodymyr Matviishyn's scientific heritage. The author establishes that V. Matviishyn devoted a part of his works to the significance of the Ukrainian translations for the development of the Ukrainian language resources at different levels, some problems of adequacy in translation and the analysis of the renowned translators' works. The researcher's theses on the feasibility of using colloquial elements of the target language in rendering their original foreign analogues are traced.

Key words: original, translation, Ukrainian language, translator, adequacy, colloquial elements.

Література

1. Клименко Ж. В. Теорія і технологія вивчення перекладних художніх творів у старших класах загальноосвітньої школи [Електронний ресурс] : Монографія / Ж. В. Клименко. – К., 2006. – 340 с. – Режим доступу: <http://skit-orel.ru/natsionalniy-pedagogchniy-zh-klimenko-monografiya/87/>.
2. Кравець Я. Іван Франко: переклад драми Віктора Гюго «Торквемада» (1882) [Текст] / Я. Кравець // Українське літературознавство : зб. наук. пр. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2012. – Вип. 76. – С. 216-222.
3. Крушинська О. Г. Поезія Поля Верлена в українських перекладах [Текст] / О. Г. Крушинська : автореферат дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2007. – 19 с.

4. Любарець Н. О. Ритм художньої прози Вірджинії Вулф [Текст] / Н. О. Любарець : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.04. – К., 2008. – 19 с.
5. Матвійшин В. Г. «Енеїда» Івана Котляревського як епохальне явище в зародженні українського перекладу [Текст] / В. Г. Матвійшин // Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвійшина / упоряд. Н. Яцків. – Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – С. 273–280.
6. Матвійшин В. Г. Витоки інонаціонального буття зарубіжних літератур в Україні [Текст] / В. Г. Матвійшин // Матвійшин В. Г. Український літературний європеїзм : монографія. – К. : Академія, 2009. – С.3-15.
7. Матвійшин В. Г. Відтворення евфонії на матеріалі перекладів *Осінньої пісні* Поля Верлена [Текст] // Урок української. – 2002. – № 4. – С. 59-60.
8. Матвійшин В. Г. Відтворення евфонічної домінанти першотвору в перекладах українською [Текст] / В. Г. Матвійшин // Матвійшин В. Г. Український літературний європеїзм. – К.:Академія, 2009. – С. 219-223.
9. Матвійшин В. Г. Генеза перекладу та його роль у становленні української духовності [Текст] / В. Г. Матвійшин // Обрії. – 1996. – № 1. – С. 32-32.
10. Матвійшин В. Г. Естетична функція ритму в перекладах зарубіжної художньої прози [Текст] / В. Г. Матвійшин // Матвійшин В. Г. Український літературний європеїзм. – К. : Академія, 2009. – С. 228-233.
11. Матвійшин В. Г. Зарубіжна література в перекладах українських письменників ХІХ–ХХ ст. [Текст] / В. Г. Матвійшин // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – №3. – С. 2-11.
12. Матвійшин В. Г. Перекладацька діяльність Івана Франка та її роль у розвитку національної літератури [Текст] / В. Г. Матвійшин // Іван Франко і національне та духовне відродження України: зб. наук. ст. – Івано-Франківськ: Плай, 1997. – С 8-12.
13. Матвійшин В. Г. Петро Гулак-Артемівський – зачинатель українського художнього перекладу [Текст] / В. Г. Матвійшин // Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвійшина / упоряд. Н. Яцків. – Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – С. 281-294.
14. Матвійшин В. Г. Польська література у транслятологічній проєкції Миколи Зерова [Текст] / В. Г. Матвійшин // Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвійшина / упоряд. Н. Яцків. – Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – С. 325-337.

15. Матвійшин В. Г. Світова література у перекладацькій, критичній та художній діяльності Івана Франка [Текст] / В. Г. Матвійшин // Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвійшина / упоряд. Н. Яцків. – Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – С. 294-314.

16. Матвійшин В. Г. Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – поч. XX ст. [Текст] / В. Г. Матвійшин. – Львів: Вища школа, 1989. – 166 с.

17. Мирошніченко В. В. Про перекладацький недомисел та курйози [Електронний ресурс] / В. В. Мирошніченко – Режим доступу : <http://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/11074/1/Myroshnychenko.pdf>.

18. Шалата М. Щось від Стефаника було в його характері [Текст] / М. Шалата // Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвійшина / упоряд. Н. Яцків. – Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – С. 585-589.

УДК 82.09(44):821.161.2-31.091Гоголь.03=133.1

Ірина Кушнір
(Львів)

М. ГОГОЛЬ У ФРАНЦУЗЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ: ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЇ ПРОФ. В. Г. МАТВІЙШИНА

Стаття торкається проблеми реценції творчості М. Гоголя у Франції: історія перекладів його творів, головні критичні дослідження творчості письменника французькими літературознавцями та інформація про нього в інтернет-джерелах. Важливим доповненням є інформація про перекладачів творів М. Гоголя французькою мовою.

Ключові слова: *реценція, переклад, повість.*

М. Гоголь – неординарна особистість на літературному горизонті України та Росії, знайшов своїх читачів і шанувальників у Франції. Значення творчості Гоголя для літератури XIX ст. величезне. Ще у 30-ті роки XIX ст. з'являються перші переклади творів М. Гоголя німецькою, чеською та іншими мовами. Переклади відіграли значну роль в ознайомленні світової спільноти з доробком письменника. На початку XX ст. твори М. Гоголя вийшли у перекладі на арабську, китайську, японську. У XX ст. значно зросла світова популярність М. Гоголя. До найпопулярніших перекладів належать «Ревізор», текст якого нерідко адаптується

при постановці до місцевих умов, набуваючи нового прочитання, «Мертві душі», та повісті («Ніс», «Шинель», «Портрет» та ін.).

Метою запропонованої статті є дослідження рецепції творчості М. Гоголя у Франції: історія перекладів його творів, дослідження про письменника. Об'єктом вивчення стали французькі переклади творів М. Гоголя, дослідження французьких літературознавців та інформація про нього в інтернет-джерелах.

Серед українських досліджень рецепції М. Гоголя у Франції найзначнішим здобутком є ґрунтовне вивчення французького перекладу «Тараса Бульби», зроблене проф. В. Г. Матвійшиним у статті «Українське козацтво у творчій інтерпретації Миколи Гоголя і Проспера Меріме» [1]. Звідси актуальність статті, що є спробою продовжити вивчення рецепції творчості М. Гоголя у французькій культурі, до того ж його твори входять у програму світової літератури для студентів гуманітарного спрямування у французьких університетах і вищих школах.

М. Гоголь значно виділяється на літературному горизонті ХІХ ст. тим, що його фантастика і місцевий колорит допомагають творчо трансформувати жорстоку реальність у фантастичну феєрію, що сприяло зацікавленню французького читача. На жаль, двохсотліття з дня народження М. Гоголя у Франції пройшло непоміченим, проте це не зменшує значення творчості для світового красного письменства цього «*русинського Растіньяка та українського міфотворця*», як його називає у своїй статті Жан Монтено [5].

Цікаво прослідкувати, як визначають національну приналежність М. Гоголя у французьких інтернет-джерелах: згідно з Вікіпедією він «*un écrivain russe d'origine ukrainienne, né à Sorotchintsy dans le gouvernement de Poltava (Empire russe)*», тобто, російський письменник українського походження [3]. На інших сайтах читаємо «*écrivain ukrainien d'expression russe*», тобто, український письменник, що писав російською [8], у відомому французькому словнику Ларус М. Гоголя називають російським письменником «*écrivain russe*» [7] та українським письменником на українському сайті [8]. Зокрема сам М. Гоголь про свою національну приналежність писав 1844 р. наступне: «*Je ne sais pas quelle âme j'ai, russe ou ukrainienne. Je ne peux pas accorder ma préférence à l'une ou l'autre des nations. Les deux sont douées largement par Dieu et doivent vivre ensemble dans leur diversité*»[8].

Своєрідне «відкриття» творчості Гоголя датується 1845 р., коли з'явився переклад Луї Віардо під назвою «Російські оповідання». «Шинель» була перекладена П. Меріме 1856 р. та увійшла до збірки «На березі Неви». Це також «Ревізор» перекладений Марм'є (зб. «Два спадки», 1856). Пізніше переклад «Ревізора» здійснений Шаландр 1875 р.

[4]. «Мертві душі» з'явилися у перекладі Е. Моро (1858) та Шар'єра (1859). Тоді ж і написані перші дослідження творчості М. Гоголя, зокрема інформація про письменника з'явилася в Каталозі російських книжок, складеному Межов. Отже, 50-і – 60-і р.р. XIX ст. можемо назвати періодом відкриття М. Гоголя у Франції.

Другий етап припадає на XX ст., коли кількість перекладів збільшується і відповідно зацікавлення М. Гоголем зростає, з'являються більш глибокі та ґрунтовні дослідження його творів. Сюди належить переклад Константина Андронікова дослідження Дмитрія Мережковського «Гоголь і чорт»². Найбільш значними є переклад французькою мовою есе В. Набокова «М. Гоголь»³, публікація про М. Гоголя у збірнику «Література-2». Детальне дослідження творчості М. Гоголя французькою мовою запропоноване Анрі Троя під назвою «Гоголь»⁴. Важливим знайомством з цим письменником у Франції стала книга Луї Леже 1914 р.⁵, який і раніше звертався до творчості М. Гоголя у книзі «Російська література». Слід згадати і передмову до роману «Мертві душі» Густава Окутюрьє⁶, котрий здійснив переклад для видання повного зібрання творів М. Гоголя у Франції 1966 р.

Третій етап охоплює дослідження кін. XX ст. до наших днів. Туди належать наступні: Ежен-Мельхіор де Воґе «Російський роман» (Eugène-Mélchior de Vogüé *Le roman russe*, L'Age d'Homme, réédition, 1971), Лусіан Раїку «З Гоголем, есей про невисловлене» (Lucian Raïcu *Avec Gogol, essai sur l'inconsistance*, L'Age d'Homme, 1992), Абраам Терц «У тіні Гоголя» (Abraham Tertz (Andréï Siniavski) *Dans l'ombre de Gogol*, переклад Georges Nivat, Éd. du Seuil, 1975, перевидання 1978), Жорж Ніва «До кінця російського міфу. Есей про російську культуру від Гоголя до наших днів», де розділ про Гоголя називається «Гогольград» (ст. 20-39))⁷. У

² Dmitri Merejkowsky *Gogol et le diable*, traduction de Constantin Andronikof – Gallimard, 1939.

³ Vladimir Nabokov *Nikolai Gogol* – New York, 1946. Vladimir Nabokov *Nikolai Gogol*. Traduction française – La Table Ronde, 1953.

⁴ Анрі Троя (псевдонім Лева Асланович Тарасова, 1911-2007) – франц. письменник, автор книги Henri Troyat *Gogol* – Flammarion, 1971.

⁵ Луї Леже (Louis Léger, 1843-1923) – франц. дослідник, спеціаліст з слов'янських мов і культур. Автор книг *Nicolas Gogol*, Paris : Bloud & cie, 1914, та *la Littérature russe*, Paris, 1892.

⁶ Густав Окутюрьє (Gustave Aucouturier, 1902-1985) – франц. журналіст, перекладач видатних рос. письменників, працював над перекладом повного зібрання творів Гоголя (1966). Автор хронології життя Гоголя *Chronologie de Gogol // Nicolas Gogol, Les Âmes mortes*, Gallimard, 1973.)

⁷ Жорж Ніва (Georges Nivat, 1935) – франц. дослідник-славіст, перекладач, проф. Женевського унів., очолив видання колекції *Slavica* (вид. *L'Âge d'Homme*) присв. рос. літ. та літ Сх.Європи. Автор книг у співпраці Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman et Vittorio Strada, *Histoire de la littérature russe*, t. 2 : *Le XIX^e siècle. L'époque de Pouchkine et de Gogol*, 86

співпраці з Є. Еткіндом, І. Серманом, В. Страда Ж. Ніва видав ґрунтовну працю про російську літературу. Слід відзначити дослідження повістей М. Гоголя Анастасії Віноградової «Перші уроки про «Сант-Петербурзькі оповідання»» (Anastasia Vinogradova *Premières leçons sur Nouvelles de Saint-Petersbourg*, PUF, 1998) та працю Вололимира Топорова «Апологія Плюшкіна. Про людський вимір речей», за яку автор отримав Премію Русофонії 2011р. (Vladimir Toporov *Apologie de Pluchkine. De la dimension humaine des choses*, trad. du russe par Luba Jurgenson, Lagrasse, Verdier/poche, 2009 (Prix Russophonie 2011)).

Серед сучасних дослідників творчості Гоголя: Сільвет Сульє (Sylvette Soulié), перекладач, член асоціації російської мови в університеті Нансі-Метц, Мішель Ніке (Michel Niqueux),⁸ дослідник та перекладач, хто сприяв виданню окремого випуску журналу «Різні аспекти Гоголя» 2010 р.[2].

Вищезгадана інформація демонструє, що творчість М. Гоголя викликає постійне зацікавлення у ХХ столітті. Про це свідчить також і діяльність Гоголівського комітету та видання окремого випуску журналу, присвяченого творчості М. Гоголя у 1952 р. (NICOLAS GOGOL. Les Edituers français reunis – Paris, 1952 / Revue mensuelle Europe n° 79-80 (numéro spécial sous le patronage du comité Gogol) – Juillet-Août, 1952).

На найпопулярніших французьких сайтах, які продають книги, пропонуються і твори М. Гоголя. Найдорожчими є антикварні видання, серед яких:

1. *Tarass Boulba*. Traduction de Louis Viardot. Préface de Paul Reboux. Dessins et eaux-fortes de P. Arcangioli. Lyon, Editions d'Art Les Emeraudes, 1949. Tirage à 400 exemplaires. €450.00.
2. *La Foire de Sorochinietz*. Paris. Editions Galatea. 1945. 1 volume in-folio, en feuilles, sous chemise et étui. Illustré d'eaux-fortes originales de Véra. 1 des 13 exemplaires numérotés imprimés sur Lana, tirage de tête, contenant une suite en noir et une plaque de cuivre correspondant à l'illustration de la page 69. €320.00.
3. *Tarass Boulba*. Preface de Paul Reboux / Gogol Nicolas €220.00
4. *La foire de Sorochinietz*. Edition originale de la traduction de Jarl-Priel. 13 eaux-fortes originales de Véra, dont 11 à pleine pages. Edition tirée à 300 exemplaires. €180.00.

Paris, Fayard, 1996, 1290 p.; Georges Nivat *Vers la fin du mythe russe. Essai sur la culture russe de Gogol à nos jours*, Collection Slavica, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982.

⁸Мішель Ніке (Michel Niqueux) – дослідник рос. літ. та культури, проф. унів. міста Каен (у1992). Автор книги Michel Niqueux *Étude sur Nicolas Gogol, "Nouvelles de Pétersbourg"*, Ellipses; а також спецвипуску *Numéro spécial publié sous la direction de Michel Niqueux* Avant-propos, par Véronique Jobert LA REVUE RUSSEN° 34 (année 2010) « Vues de Gogol ».

Особливо популярними серед французьких читачів є кишеньковий формат. У колекції кишенькового формату вийшли (у хронологічному порядку):

1. *Nouvelles de Pétersbourg*, avec dossier, Garnier-Flammarion, 1998.
2. *Nouvelles de Pétersbourg*, édition de Jean-Louis Backès, Sylvie Threl Cailleteau, avec les deux versions du *Portrait*, Le Livre de Poche, Classiques de Poche, 1999.
3. *Les Nouvelles de Pétersbourg* (trad. André Markowicz, préf. Jean-Philippe Jaccard), Arles, Actes Sud, coll. « Babel » (n° 790), 2007, poche, 411 p. (ISBN 978-2-7427-6536-2).
4. *Les âmes mortes*, traduction de Marc Séménoff, Garnier-Flammarion, réédition corrigée, 2009.
5. *Tarass Boulba*, traduction de Michel Aucouturier, Folio. *Tarass Boulba*, traduction de Jarl-Priel, Garnier-Flammarion, mise à jour 2009.
6. *Le révizor*, traduction d'Arthur Adamov, Garnier-Flammarion, mise à jour 2009.

Крім того, для вивчення російської мови вийшло двомовне видання (російська-французька) таких книг: *Le journal d'un fou* (1990), *Le portrait* (1998), вид-во Folio bilingue.

Під керуванням Г. Окутюрьє здійснене повне видання творів М. Гоголя як 185 том Бібліотеки Пляяди, що вийшло у видавництві Галімар 1966 р.⁹ Наступне перевидання – 1975 р.¹⁰ Найновіше повне видання датується 1985 р. Окремим виданням вийшли п'єси М. Гоголя у французькому перекладі Андре Марковича¹¹ 2006 р., у його ж перекладі з'явилися «Петербурзькі оповідання» та «Мертві душі» 2010 р.

Безперечно, «Ревізор» М. Гоголя надзвичайно популярний та має ряд французьких перекладів. Перший переклад 1922 р. зроблений М. Семьоновим, перевидання 1952 р. (*Le Révizor suivi de Mariage. Traduit du russe par*

⁹ Nicolas Gogol, *Œuvres complètes*, traduction d'Henri Mongault, notes de Gustave Aucouturier, Au sommaire : *les nouvelles ukrainiennes, les nouvelles pétersbourgeoises, l'apport de Rome, le théâtre de Gogol, le Révizor et ses prolongements, le grand dessein de Gogol*. – Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, 1953p.

¹⁰ *Oeuvres complètes – Édition publiée sous la direction de Gustave Aucouturier. Bibliothèque de la Pléiade / GOGOL (Nicolas)(1809-1852), [Gustave AUCOUTURIER], [José JOHANNET], [Michel AUCOUTURIER], [Henri MONGAULT], [Boris de SCHLOEZER], [Sylvie LUNEAU], [Marguerite DERRIDA], [André BARSACQ] et [Victor BALALAEFF]. PARIS, NRF/Gallimard - 1975, (1966) - R.17,5x11,5 – Pleine peau verte, dos lisse – auteur, titre et filets en doré; jaquette Rhodoïd transparent; fausse jaquette blanche et petite vignette illustrée en noir; tranche de tête bleue; 2 signets verts; gardes vertes; CXXI, 1953 et (5) pages; papier bible. Étui cartonné gris muet. (Collection Bibliothèque de la Pléiade - 185).*

¹¹ Андре Маркович (André Marcowicz, 1960) – франц. поет, перекладач. *Théâtre complet*, traduction d'André Marcowicz, Babel/Actes Sud, 2006; *Les nouvelles de Pétersbourg*, traduction d'André Marcowicz, Babel, Actes Sud, 2007 ; *Les âmes mortes*, traduction d'André Marcowicz, Babel/Actes Sud, 2010.

Marc Semenoff. – Paris: Plon, 1922, 221 p.) До перевидань у XX ст. належить «Ревізор» у перекладі А. Адамова (*Le révizor*, traduction d'Arthur Adamov, Garnier-Flammarion, mise à jour 2009). Рідкісним вважають видання «Ревізора» у Женеві 1967 р., де вміщене дослідження П. Меріме про М.Гоголя. (*Le Revizor - Nouvelles*. Edito-Service / Genève 1967. In-8 cartonnage éditeur décoré. Frontispice & illustrations de Roland Topor. Etude sur Gogol par Prosper Mérimée. Préface de Gilbert Sigaux. Edition originale. Rare.)

Особливої уваги заслуговує «Тарас Бульба» М. Гоголя. Твір вперше вийшов у журналі «Revue independante» 1838 р. [1]. За кількістю видань і перевидань «Тарас Бульба» побив усі рекорди, зазначає В. Г. Матвійшин [1, 80], хоча і зі значними втратами при адаптації українських реалій у тексті для французького читача. На підставі видання 1845 р. у перекладі Л. Віардо П. Меріме написав критичний аналіз 1851 р. Популярності М. Гоголю додала також похвальна стаття Ш. де Сен-Бьова 1845 р, найвпливовішого критика того часу [1, с. 81]. Перекладу сприяло особисте знайомство М. Гоголя і П. Меріме 1837 р. у Парижі. Спілкування не мало мовного бар'єру, оскільки сам М. Гоголь володів французькою мовою і здійснював переклади на французьку [1, с. 78]. Ще 1838 р. М. Гоголь як перспективний митець представлений французьким читачам у статті графа Адольфа де Сіркура [1, с. 80]. Серед інших перекладачів «Тараса Бульби» Л. Віардо (перевид.1949)¹² та Жарль Пріель¹³ (видання 1927, 1931, 1957 р.р.).

Значною подією в культурному житті стала театральна постановка 1960 р. «Мертвих душ» на сцені паризького театру Одеон¹⁴. Це по-

¹² Луї Віардо (Louis Viardot, 1800-1883) – письменник, мистецтвознавець, критик і перекладач з рос. та ісп. Автор передмов та перекладів творів Гоголя: Préface du recueil de *Nouvelles Russes* de Nicolas Gogol, Paulin, 1845; *Nouvelles russes de Nicolas Vassiliévitch Gogol: Préface Tarass Boulba Les Mémoires d'un fou La Calèche Un Ménage d'autrefois Le Roi des Gnomes*, 1845; *Tarass Boulba*. Traduction de Louis Viardot. Préface de Paul Reboux. Dessins et eaux-fortes de P. Arcang. ioli Lyon, Editions d'Art Les Emeraudes, 1949.

¹³ Жарль Пріель (Jarl Priel, 1885-1965) – франц. письменник, перекладач. Серед його перекладів творів Гоголя: *Tarass Boulba* de Nicolas Gogol. Paris, à l'enseigne du pot cassé, 1927. In-8, 211 pages. Illustrations en noir par Alexandra Potozky-Stchekotikhina. Tirage numéroté sur papier Chesterfield; *Veillées d'Ukraine* de Nicolas Gogol. Paris, à l'enseigne du pot cassé, 1928. 2 volumes in-12, 219-216 pages. Illustrations par Henry Chapron. Tirage numéroté sur papier Chesterfield; *Tarass Boulba* de Nicolas Gogol. Paris, Éditions de La Pléiade, 1931. 29 eaux-fortes en couleurs par A. Grinevsky, dont 12 hors-texte. Tirage limité à 100 exemplaires; *Veillées d'Ukraine* de Nicolas Gogol, nouvelle édition. Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1936. In-8, 201 pages; *La foire de Sorochiniets* de Nicolas Gogol. Paris, Éditions Galatea, 1945. In-4, 80 pages, en feuillets, sous couverture rempliée, chemise et étui. 13 eaux-fortes originales de Véra, dont 11 à pleine page. Tirage à 300 exemplaires numérotés; *Tarass Boulba* de Nicolas Gogol. Paris, Éditions G.P., 1957. 254 pages. Environ 60 illustrations en noir et en couleurs.

¹⁴ *Les Âmes mortes* d'après Nicolas Gogol, mise en scène par Roger Planchon, Théâtre de la Cité de Villeurbanne, Odéon-Théâtre de France, 1960.

яснюється тим, що цей твір М. Гоголя надзвичайно популярний і має найбільше перекладів. Вперше «Мертві душі» з'явилися у перекладі Е. Моро 1858р. та Е. Шар'єра 1859р.¹⁵. Наступне видання цієї повісті – 1925 рік у перекладі Е. Монго¹⁶. Інші переклади повісті вийшли 1952, 1960, 1980 р.р. Серед перекладачів М. Семьонов (1922, 1969, 1978)¹⁷, М. Ерістов, Женжіс-Хан, Борис де Шльозер (1952), Н. Полтавцев, В. Ашер (1957). Видання 1948 р. у перекладі А. Монго з офортами Марка Шагала (*Les âmes mortes*, trad. de H. Mongault. Eaux-fortes originales de M. Chagall. Paris, Ttrtiade editeur, Presses l'Imprimerie Nationale de France, 1948) та у перекладі А. Адамова, що перевидане 1964 р. є бібліографічною цінністю (*Les aventures de Tchitchikov ou les âmes mortes. Traduction du russe par Arthur Adamov.* – Paris: CLUB DES LIBRAIRES DE FRANCE, 1964. In-8 relié toilé rouge orné sous rhodoïd orné. Signet Un des 3500 exemplaires numérotés sur vélin blanc. Illustré d'eaux-fortes de Marc Chagall). Найновіше видання «Мертвих душ» датується 2005 у перекладі Анни Колдфі-Фокар¹⁸, яка працює викладачем в університеті Париж IV та є дослідницею творчості М. Гоголя [2].

Декілька коментарів щодо перекладів повістей Гоголя: з диканського циклу гоголівських творів на українську тематику під назвою «Вечори на хуторі біля Диканьки» французькою мовою відомі «Сорочинський ярмарок», «Вечір проти Івана Купала», «Майська ніч, або Утоплена», «Втрачена грамота», «Ніч перед Різдом», «Іван Федорович Шпонька та його тітонька», що вийшли у видавництві Галімар 1989 р.¹⁹

З 1835 р. миргородський цикл продовжує українську тематику в творчості М. Гоголя, автор розробляє також і російську тематику,

¹⁵ *Les Ames mortes* Paris, Hachette, 1859. 2 vol. (130 x 185 mm) de xxxi-346 et xxxii-368 pp., demi-chagrin rouge, dos à nerfs ornés de filets à froid, titres dorés, tête dorée, date en pied, couv. cons. (Reliures modernes). Rare. Édition originale de la traduction d'Ernest Charrière.

¹⁶ Анрі Монго (Henri Mongaul, 1888 – 1941) – франц. перекладач з рос. Серед його перекладів творів Гоголя: *Les Aventures de Tchitchikov ou les âmes mortes*, Paris, éditions Bossard, 1925. Deux volumes in-12 étroit (11cm x 19cm), broché, couverture à rabats, 697pp. Traduit avec une introduction et des notes par H. Mongault; *Nouvelles*, 1938; *La Calèche*, *Le Manteau*, 1938 ; *Les Arabesques* (*Le Nez*, *Le Portrait*), 1938; *Mirgorod* (*Ménage d'autrefois*, *La Brouille des deux Ivan, Vii*), 1938.

¹⁷ Семенов Марк Евгеньевич (1884 – ?, Париж) – письменник, перекладач. Серед його перекладів творів Гоголя: *Les Ames mortes*, 1922; *Le Revizor*, 1922; *Mariage*, 1922; *Lettres sur l'art, la philosophie, la religion*, 1926; *Tarass Boulba*, 1949, а також *Les Ames Mortes*. Traduit Du Russe Par Marc Semenoff. PROFIDU In 8 Demi -cuir Paris 1° Édition Dans Cette Collection, 1978.

¹⁸ *Les âmes mortes*, traduction d'Anne Coldefy-Faucart, illustré par Marc Chagall, Paris: *Le Cherche Midi*, 2005.

¹⁹ *Soirées du hameau* (aussi connu sous le titre des *Veillées du village de Dikanka*) (1831-1832) : *La Foire de Sorotchintsy - La Nuit de la Saint-Jean - La Dépêche disparue - Une terrible vengeance - Ivan Fiodorovitch Chponka et sa tante - Le Terrain ensorcelé* – Gallimard, 1989.

насамперед тему Петербурга (петербурзький цикл) у збірках повістей «Миргород» і «Арабески». Миргородський цикл складається з повістей «Старосвітські поміщики», «Вій», «Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем», які не так часто перекладалися французькою мовою у порівнянні із збіркою «Арабески», що започаткувала петербурзький цикл творів М.Гоголя: повісті «Невський проспект», «Портрет», «Записки божевільного», туди ж відносять і ті гоголівські твори, які з'явилися пізніше, – повісті «Ніс» (1836), «Коляска» (1836), «Шинель» (1842). Узагальнена картина петербурзької дійсності, життя різноманітних прошарків тогочасного суспільства, підпорядкованого режимові царської Росії, зацікавили французьких читачів. Винятком стала повість «Тарас Бульба», в якій письменник героїзує українське козацтво, цей місцевий колорит України став чимось новим для французьких читачів. Наведена нижче таблиця показує кількість перекладів певних повістей, на її основі можна робити висновок про популярність конкретних творів М.Гоголя у Франції.

<i>Назва</i>	<i>Перекладач, вид-во, рік видання</i>
Іван Федорович Шпонька та його тітонька Ivan Fedorovich Chponka et sa tante	переклад А. Адамова, 1965
Зб. Миргород Mirgorod	Вид-во EGLOFF, 1947
Вій Vii	переклад А. Монго, 1947 Вид-во Actes Sud, 2012
Повість про те, як посва- рився Іван Іванович з Іваном La Brouille des deux Ivan	переклад А. Монго, 1965; переклад Адамова, 1965; Вид-во Andre Versaille, 2010
Невський проспект La perspective Nevski	переклад Б. Шльозер, 1925 переклад Г. Окутюре, С. Люно, А Монго, 1994 вид-во Жилу, 2003, вид-во Паке, 2005
Ніс Le Nez	переклад Б. Шльозера, 1925 переклад В. Льона і П. Ставров, 1930 переклад Т. Руве, 1948 переклад А. Адамова, 1965 вид-во Gallimard, 1982; вид-во Sorbier, 1992 переклад Г. Окутюре, С. Люно, А Монго, 1994; вид-во Mille et une nuits, 1998; вид-во

	Flammarion, 1995; вид-во J'ai lu i Gallimard , 2005; вид-во Actes Sud Junior, 2011
Портрет Le Portrait	переклад Т. Руве, 1948; переклад Г. Окутюре, С. Люно, А. Монго, 1994; Вид-во Gallimard, 1998; Вид-во Editions de Saint Mont, 2003; Вид-во Карабас, 2007
Шинель Le Manteau	Переклад К. Марм'є, 1856; переклад Б. Шльозера, 1925; переклад Т. Руве, 1948; переклад А. Адамова, 1965; переклад Г. Окутюре, С. Люно, А. Монго, 1994; вид-во J'ai lu, 2005; вид-во Gallimard, 2005; вид-во: THELEME EDITION, 2011
Записки божевільного Le Journal d'un fou	переклад С. Люно, вид-во Hazan ,1948; вид-во Фоліо,1992; переклад Г. Окутюре, С. Люно, А. Монго, 1994; вид-во J'ai lu, 1998 і 2003
Коляска la Caleche	переклад А. Адамова, 1965

Повісті Гоголя вийшли окремими збірками, під назвою «новели» оскільки у французькій мові термін повість співпадає з терміном новела, оповідання, не виокремлюючись як жанрова категорія. Останнє найповніше видання здійснене видавництвом Галімар 1994 р., куди ввійшли переклади Г. Окутюре, С. Люно, А. Монго²⁰. Популярністю користується окрема збірка повістей «Петербурзькі оповідання», що з'явилася 1958 р. у перекладі Б. Шльозера²¹. Серед її перевидань 2007 р. у видавництві Акт Сюд (Actes Sud) та 1999 і 2009 у видавництві Фламаріон (Flammarion). Про популярність М. Гоголя свідчить видання його творів у форматі E-book (див. додаток 1).

На основі проаналізованої історії перекладів творів М. Гоголя можна зробити висновок про те, що він залишається популярним і читаним автором у Франції, про що свідчать останні перевидання його творів. Багато французьких літературознавців досліджують його твор-

²⁰ Le Journal d'un fou [Le Manteau et autres nouvelles] // Nouvelles de Pétersbourg [La perspective Nevski - Le portrait -Le Journal d'un fou - Le nez - Le manteau]. Préface de Georges Nivat. Traductions et notes de Gustave Aucouturier, Sylvie Luneau et Henri Montgault.- PARIS, Gallimard, 1994. Роки попередніх видань : 1938, 1966, 1970, 1973, 1979.

²¹ Recits de Petersbourg. Traduit et presente par BORIS DE SCHLOEZER – LE CLUB DU MEILLEUR LIVRE.. 1 vol, 1958, cart éditeur, 13x20, (16) + 256 pages. Перевидання : Récits De Pétersbourg Garnier- Flammarion In-12 Broché illustré Paris 1^o Édition 1968 Collection " GF-Texte intégral " . Traduction, Chronologie et préface par Boris de Schloezer - 186 p.

чість. Найпопулярнішими є повісті «Мертві душі», «Портрет», «Невський проспект», «Шинель», «Ніс», «Записки божевільного», «Коляска». Безперечно, у запропонованій статті охоплена тільки частина досліджень та перекладів, деякі з них залишилися поза аналізом, що свідчить про потребу його продовження.

Аннотация

Статья посвящена проблеме рецепции творчества Н. Гоголя во Франции: история переводов его произведений, основные исследования его творчества французскими литературоведами, информация о Н. Гоголе на французских сайтах в интернете. Важным дополнением стала информация о переводчиках произведений Н. Гоголя на французский язык.

Ключевые слова: *рецепция, перевод, повесть.*

Summary

The article deals with the problem of reception of works by M. Gogol in France examining the question of history of his works' translation, the main critical researches on his novels by French scholars as well as the information about M. Gogol in Frenchspeaking internet sites. Based on the studied translations it was proved that M. Gogol remains one of the most popular Russian writers among Frenchspeaking readers who prefer the best his novels such as The Nose, The Overcoat, The Portrait, Dead Souls.

Key words: *reception, translation, short story.*

Література

1. Матвійшин В.Г. Українське козацтво у творчій інтерпретації Миколи Гоголя і Проспера Меріме // Прикарпатський вісник НТШ. № 2 (2). – Слово. – 2008. – С. 78-84.
2. Coldefy-Faucart Anne *Le Dit d' Akaki Akakievitch* // La Revue Russe N° 34 (année 2010) « *Vues de Gogol* » / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.afr-russe.fr/spip.php?article2004>.
3. Gogol Nicolas [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://fr.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Gogol
4. Leger Louis *Gogol* // Imago Mundi Encyclopedie gratuite en ligne [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.cosmovisions.com/Gogol.htm>
5. Montenot Jean *Gogol* // l'Express Culture avec Lire, publié le 01/12/2009 à 09:00 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lexpress.fr/culture/livre/gogol_839034.html
6. Nicolai Gogol, célèbre écrivain ukrainien, est né le 20 mars 1809 // France Ukraine, publié le mercredi 16 mars 2005 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.france-ukraine.com/Nikolai-Gogol-celebre-ecrivain.html>.

7. Nikolaï Vassilievitch Gogol //Larousse [Электронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Gogol/121697>
8. Nicolas Vassiliévitch Gogol / Le Visage vert. Litterature fantastique [Электронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.levisagevert.com/bibliographie-auteurs/auteurs-g/auteurs-g/g0005.html>
9. Vaag Irina *Gogol était-il russe ou ukrainien?* // L'EXPRESS.fr, publié le 03/04/2009 à 14:49 [Электронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lexpress.fr/culture/livre/litterature-etrangere/gogol-etait-il-russe-ou-ukrainien_751502.html

Додаток 1. Твори М.Гоголя у форматі E-book:

1. Gogol, Nikolaï Vassilievitch : Ames mortes (*Édition Ebooks libres et gratuits. Édition Feedbooks pour le format ePub (volume unique regroupant le tome I et II).* – Parution le 15/09/2006.
2. Gogol, Nikolaï Vassilievitch: Tarass Boulba – *Romans Historique Édition Ebooks libres et gratuits. Édition Feedbooks pour le format ePub.* – Parution le 01/01/2004.
3. Gogol, Nikolaï Vassilievitch: Le Journal d'un fou – *Nouvelles – Contes. Édition Ebooks libres et gratuits. Édition Feedbooks pour le format ePub.* – Parution le 29/06/2004.
4. Gogol, Nikolaï Vassilievitch: Nouvelles : Ménage d'autrefois – VII – La Brouille des deux Ivan – Le Nez – La Calèche – Le Manteau – Le Portrait – Rome. Traduction Henri Mongault – *Nouvelles – Contes Édition Ebooks libres et gratuits.* – Parution le 17/11/2005.
5. Gogol, Nikolaï Vassilievitch: Le Manteau – Le Nez. Traduction Léon Golschmann et Ernest Jaubert – *Nouvelles – Contes Édition Ebooks libres et gratuits.* – Parution le 17/11/2005.
6. Gogol, Nikolaï Vassilievitch: La Perspective Nevski – *Nouvelles – Contes Édition Ebooks libres et gratuits.* – Parution le 26/06/2007.
7. Gogol, Nikolaï Vassilievitch: Le Révigor – *Théâtre Édition Ebooks libres et gratuits.* – Parution le 16/10/2004.
8. Gogol, Nikolaï Vassilievitch: Les Veillées du hameau près de Dikanka – Tome I : La Foire de Sorochinietz – La Veille de la Saint-Jean – La Nuit de Mai – La Lettre perdue – *Nouvelles – Contes Édition Ebooks libres et gratuits.* – Parution le 18/10/2009.
9. Gogol, Nikolaï Vassilievitch: Les Veillées du hameau près de Dikanka – Tome II : La Nuit de Noël – L'Effroyable vengeance – Ivan Fedorovitch Schponka et sa tante – Le Terrain ensorcelé – *Nouvelles – Contes Édition Ebooks libres et gratuits.* – Parution le 18/10/2009.

ШЕКСПІРІАНА ДОНА НІГРО (ВАРІАНТ РЕЦЕПЦІЇ КЛАСИЧНОЇ СПАДЩИНИ У СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ США)

У статті розглядається оригінальний феномен сучасної драматургії США – чотири п'єси Д.Нігро, побудовані на шекспірівському дискурсі (текстах творів та міфологізованих фактах біографії самого Барда). Доводиться припущення, що концептуально-поетологічним ядром п'єс Нігро є категорія театральності у найширшому обсязі охоплюваних нею явищ – від сцени per se до людського життя і далі – до світобудови.

Ключові слова: Шекспір, Нігро, рецепція, театральність, трагедія, екзистенціалістська парадигма.

На рубежі ХХ–ХХІ ст. Вільям Шекспір – не лише як великий художник, а й як активний «ініціатор дискурсивних практик» (якщо скористатися з формули М.Фуко) – продовжує справляти потужний вплив на механізми сприйняття західними системами думки найфундаментальніших категорій буття. «Створивши передумови для обговорення, класифікації та поцінування засадних ідей», – зазначає сучасна американська дослідниця М. Гарбер, – «Шекспір сформував не тільки моделі сприймання та переосмислення своїх (і чужих) творів, а й саму можливість соціального аналізу і культурного діалогу в епоху модерності» [9, xxx]. З плином часу соціокультурна цінність брэнда «Шекспір» не знижується, але модуси його експлуатації змінюються згідно з потребами та смаками кожної культурно-історичної доби. У постмодерністський період розпорошений шекспірівський «текст» як сума всіх відомих текстів англійського митця, всього, написаного про нього, його особистого міфу та нескінченних «кіл по воді», утворених його чотирьохвіковою присутністю у просторі культури, постає невід'ємною складовою цієї останньої як у високих, так і у низових її проявах. Цей факт потребує наукового осмислення з різних перспектив.

Щодо специфіки функціонування шекспірівського дискурсу на теренах США, то на зорі цього новосвітнього відгалуження європейської цивілізації «ідея Шекспіра» стала однією з питомих формант національної тожсамості та менталітету (див. [5; с. 6]). Далі становлення автономної американської культури і літератури незмінно проходило «під знаком Шекспіра», не кажучи вже про його роль у непростій розбудові театру і драматургії молодій нації. «Шекспірівське тло» утворювали багатоманітні

– як поверхові, так і глибинні – різновиди рецепції як «синтетичної форми генетично-контактних зв'язків» [2, с. 70] у процесі міжлітературної і міжкультурної комунікації. «Американський Шекспір» – це грандіозна культурно-історична тема, яка вимагає міждисциплінарного та поліметодологічного підходу; навіть якщо звужувати її до таких проблем, як «Художня рецепція Шекспіра в Америці», «Шекспір та література США», або «Шекспір і американський театр», все одно кожний з цих блоків зможе охопити лише цілий дослідницький колектив. Моє завдання набагато скромніше: протягом останніх років об'єктом мого зацікавлення є п'єси американських драматургів кінця ХХ – початку ХХІ ст., де упізнаються сліди великого англійця. Як саме, за допомогою яких жанрових, композиційних, стильових рішень концептуально-поетологічні елементи, що конструюють світ шекспірових творінь, стають «цеглинками» теперішніх – при цьому зовсім несхожих – драматичних структур? Пошук відповідей на це питання, часом приносить несподіванки, даруючи неабияке творче задоволення (див. [3]). У цій статті йдеться про своєрідну «шекспіріану», що вийшла з-під пера нашого сучасника, американського драматурга Дона Нігро.

Ім'я Дона Нігро (н. 1946), скоріш за все, нічого не скаже не лише пересічному читачеві/глядачеві, а й багатьом фахівцям. Між тим це доволі оригінальна постать у драматургії США наших днів. Через свою неймовірну плідність Нігро заслуговує на занесення у Книгу рекордів Гіннеса. Він – автор понад 300 п'єс, і за кількістю надрукованих творів випереджає інших драматургів сучасності (видавництво «Семюел Френч», що спеціалізується на драматургії, випустило 135 його п'єс у 48 книжках). Величезний масив драм Нігро групується у цикли. Один з них простежує історію США з часів Громадянської війни до наших днів через долі членів кількох родин з Огайо, рідного штату драматурга. В іншому, «російському» циклі є п'єси про Пушкіна і Гоголя, Толстого і Чехова, Распутіна і Мандельштама... Є детективна серія, є біографічний цикл про мистецтво і митців, героями котрого стали мало не всі славетні постаті західної культури. Нігро аж ніяк не можна назвати графоманом. Його п'єси з успіхом йдуть у театрах США, отримують театральні нагороди, перекладені іншими мовами і засвідчують його мистецьку ерудицію та професійну вправність. Разом з цим, його ім'я не на слуху у широкої публіки. Автор своєрідного путівника по творчому «лабіринту» Нігро, його друг професор Дж. МакДжі вбачає в цій ситуації парадокс і вважає, що невдовзі Нігро отримає належне визнання як один з видатних американських драматургів (див. [10]). На мою думку, цьому заважає надмірне занурення письменника у товщу світової культури за рахунок живого життя, а також його багатослів'я, яке деінде набуває патоло-

гічного відтінку логореї. Тим не менше, феномен Нігро заслуговує на дослідницьку увагу хоча б завдяки своїй унікальності.

Шекспірівські відлуння посідають особливе місце у творчості американського драматурга. Вони чутні у популярній травестії комедії «Як вам це сподобається» (1976/1986), а також у п'єсах «Успішні зусилля кохання» (1981/1995), «Дівочтво шекспірівських героїнь» (1988/1995), «Кабаняча голова» (2005) (першою вказана дата першої постановки, другою – дата друку). У всіх випадках слід говорити про тяжіння автора у його поводженні з шекспірівським матеріалом до модусу *творчої трансформації*, яка може включати такі форми, як «комбінування його з власними автохтонними елементами, продовження запозиченого сюжету та розвиток ідейного змісту, полеміки з ним, пародіювання, травестування, стилізації, осучаснення й архаїзації тощо» [2, с. 74]. Моя гіпотеза полягає в тому, що ядром «шекспірівських» п'єс Нігро є категорія театральності у найширшому обсязі охоплюваних нею явищ – від сцени *per se* до людського життя і далі – до світобудови.

Отже, проаналізуємо конкретні авторські стратегії «прищеплення» шекспірівських «пагінців» на сучасне театральнo-драматургічне «дерево».

Повна назва запропонованої Нігро театральної гри стилізована під старовину і звучить так: «Шекспірівська комедія «Як вам це сподобається» у постановці сільського священика. Запис спроби однієї трупи зіграти п'єсу Вільяма Шекспіра» (*The Curate Shakespeare "As You Like It". Being the Record of One Company's Attempt to Perform the Play by William Shakespeare*). До шекспірівської багатошарової театральності, особливо яскраво вираженої у цьому творі, Нігро додає ще один вимір. У нього безсмертну комедію розігрує аматорська сільська трупа під орудою місцевого священика, тобто, актуалізується улюблений самим англійським драматургом прийом «сцени на сцені». На перший погляд, цей експеримент цілком вписується у давню національну традицію травестування шекспірівської драматургії, яка, почавшись ще у XVIII ст., продовжується й дотепер (докладніше див.[4]).

Травестія Нігро начебто відповідає усталеним параметрам жанру: за винятком деяких скорочень, в ній загалом вірно відтворено текст оригіналу, а головним джерелом комізму стає разюча невідповідність між обмеженими можливостями сільських аматорів та блиском шекспірового комедійного таланту. У трупі священика-курата тільки-то сім акторів – їхні імена збігаються з іменами дійових осіб п'єси, але у виставі вони мають грати зовсім інших персонажів, причому одразу кількох... Комічний ефект, що виникає внаслідок розбіжності між амбіційним задумом та більш ніж скромним втіленням, «запрограмований» від самого

початку. Звідси і конкретні прийоми створення комізму: репліки вбік та коментарі учасників, висловлені сучасною розмовною мовою, що різко контрастує з шекспірівською; обігравання акторської невправності виконавців; звернення до гротескно-гіперболізованої пантоміми з метою унаочнення словесного зображення тощо. Всі ці нехитрі драматургічні техніки, попри свій солідний вік, що веде відлік з античності, так само безвідмовно працюють і на початку ХХІ ст., оскільки апелюють до стійких властивостей людської психіки. Багато місць у п'єсі викликають посмішку навіть під час читання – годі й казати про більш-менш професійну виставу, де глядачі, мабуть, регочуть від душі. Водночас специфіка цього, нібито суто «низового», сміху полягає в його забарвленості ліризмом, що породжується чарами тієї ж таки всюдисущої театральності, коли за допомогою простих, перевірених часом сценічних засобів у присутності глядачів твориться інша – мистецька – реальність.

Поступово крізь гротесково-фарсову оболонку починають проступати абрисы філософського каркаса п'єси. Нігро вправно використовує вдячні можливості, що їх надає драматургові і режисерові прийом «сцени на сцені», – адже він дозволяє створити театральний «текст» кількох рівнів, з металептичними переходами між ними. Серед таких можливостей – гра з дихотоміями «особистість-персонаж», «людина-актор» або «обличчя-маска», в зону дії якої потрапляють мотиви особистісних змін під впливом «ролі» (театральної чи соціальної), а також розбіжності у стосунках «акторів» у житті та на сцені. Ще один прийом, виправданий заданими «умовами гри», – пряме звернення до буцімто невидимої аудиторії (пор. вірш Б.Пастернака «Гамлет»). Режисер-священик повідомляє, що трупа збирається зіграти комедію «Як вам це сподобається» містера Вільяма Шекспіра, «який зажив дурної слави як браконьєр, капіталіст і любитель сумнівних сексуальних пригод» [11, с. 10]. А далі автор вдається до свого роду *tour de force*, перевертаючи звичну опозицію «актори-глядачі» або «персонажі-реальні люди». «У вас є перевага», – каже він у темну залу, – «бо ви, мабуть, існуєте лише в уяві, тоді як ми, на жаль, наскільки можна про це судити, до непристойності реальні. А відтак, і смертні. А це означає, що ми вмираємо просто на ваших жорстоких, маленьких, близько посаджених уявних оченятах. Хіба це не лячно? Але людина має витерпіти свій вихід звідси, так само, як і свою появу тут... Хоча б як там було, весь світ – театр» [Ibid., 11] (парафраз хрестоматійного монологу Жака-меланхоліка, персонажа цієї ж п'єси).

Для розуміння концептуального змісту твору дуже важлива роль «режисера». Недарма ним у Нігро є священик – «курат» (від латинського *curare* «лікувати», «піклуватися»). Жорстокий і м'який, тиран і друг, вчитель і розрадник, він стає для акторів втіленням архетипу «творця» в

найширшому сенсі. Коли місцева дурочка Розалінда питає в нього «Ти Шекспір чи просто Бог?», він підтверджує останнє припущення. Одвічне філософське питання – чому у світі так багато зла – трактується ним у театральних координатах: «тому що світ – театр, а драма – це конфлікт, тому, щоб виник конфлікт, потрібно зло» [Ibid., 70]. І далі він виправдовується: «Я тільки створив світ [...], я ніколи не обіцяв, що він буде гарним» [Ibid.]. У такий спосіб Нігро реалізує один з поширених топосів західної культури, що є лейтмотивом його творчості, а саме рівняння «Бог = деміург = митець». Як побачимо далі, ототожнення митця /творця з Богом/деміургом проходить крізь весь корпус його п'єс, де у це рівняння підставляється не лише Шекспір, а й сам автор.

Отже, ідейно-смісловим центром цього варіанту славетної п'єси, як і інших варіацій Нігро на шекспірівські теми, виявляється театральність як універсальна, започаткована ще Платоном і Епіктетом, метафора життя – втім, власне, як і в творі Шекспіра, де від усвідомлення цього факту, щоправда, дещо відволікають конвенції і перипетії любовної комедії. На це недвозначно вказує сам американський письменник: «Театр як такий стає центральною метафорою творів Шекспіра, так само, як – у певному сенсі – всієї західної цивілізації» [Ibid., 97]. Під пером Дона Нігро «театр життя» набуває виразно екзистенціалістських характеристик. За його задумом, представлена у творі жалюгідна трупa «дивиться у п'тьму», не маючи жодної впевненості, що хтось спостерігає за ними звідси (мотив богопопущеності), що «їхні відчайдушні намагання оживити стару п'єсу мертвого англійця мають хоч якийсь сенс чи мету, окрім їхнього ірраціонального бажання спробувати це зробити» [Ibid.]. Часто п'єса видається їм незрозумілою, жарти застарілими, географія перекрученою. Все вказує на неминучий провал. Актори намагаються вийти з гри, мало не знущаються зі «священних слів» Бога-Шекспіра, проте «їхня наполегливість потроху починає наближатися до своєрідного химерного героїзму». «Те, що починалося як муки та приниження, поступово стає перемогою, хай короткочасною – зрештою, всі перемоги короткочасні. Їхня ситуація безнадійна, їхнє скрутне становище опирається поясненням, вони сміхотворні, але їхня боротьба надає їм певну гідність і смак недовгого спасіння. Коротше кажучи, вони цілком подібні до нас» [Ibid., 98]. Таким чином, саме у поле дії стрижневої метафори «світ – театр» англо-американська бурлескно-травестійна традиція зустрічається у п'єсі Нігро з породженим жорстким досвідом ХХ ст. театром абсурду, філософським підґрунтям котрого були ідеї екзистенціалістів, а однією з предтеч – низові видовищні форми. В результаті тріумфальна ренесансна театральність, що радісно приймала мінливість світу й людини як джерело постійного відродження та оновлення, дещо поступається місцем

макабричний клоунаді абсурдистів, але остаточно своїх позицій не здає. Навіть у світі, позбавленому сенсу, сповнена поезією гра надає персонажу / актору / глядачеві – словом, людині, – шанс пережити спорадичні й короткі, але від того ще більш цінні «миті краси та гармонії».

Наступні драматургічні вилазки Нігро на територію Шекспіра здійснюються в межах тих самих концептуально-образних мотивів, які, однак, обертаються в них дещо різними гранями.

Жанрову приналежність п'єси «Успішні зусилля кохання» (*Loves Labours Wonne*) можна визначити як драматичну фантазію на теми біографії Барда. Назва, ще й навмисно архаїзована, відсилає водночас до ранньої комедії Шекспіра «Марні зусилля кохання» (друга половина 1590-х рр.), і до її «дзеркальної близнючки» – п'єси «Успішні зусилля кохання», написаної, як вважається, приблизно в той самий час, але, на жаль, втраченої для нащадків. Відомості про неї містяться у тогочасних джерелах, зокрема, у праці Ф. Мереса (1598), якому ми завдячуємо низкою дорогоцінних згадок про Шекспіра. Проте Нігро не намагається відтворити цей текст, а сплітає мереживо символічних образів навколо постаті його творця. У своїх нотатках до п'єси сучасний драматург відповідає на зауваження критиків, переконаних у неможливості написати гарну п'єсу про Шекспіра. Він пояснює, що хотів простежити архетипну модель, яка породжує не дискурсивну, а міфологічну істину. «Оскільки я підходжу до Шекспіра як драматург, а не як критик або історик», каже Нігро, «він є для мене фігурою міфологічною», такою ж, якими для нього самого були Ричард III, леді Макбет або Фальстаф. Як відомо, під час їхнього зображення славетний англієць не дуже переймався вірністю історичним фактам [12, с. 102-103]. Потенціал Шекспіра як героя міфу зумовлений його грандіозним творчим квестом. «Саме цей пошук поєднує його, якщо рухатися архетипною шкалою вгору, з іншим міфологічним творцем – Богом Старого Заповіту, а якщо рухатися нею ж долу – зі мною як ще одним створювачем всесвітів» [Ibid., 104-105]. Як бачимо, спрацьовує сформульована вище тотожність «митець = творець» або «драматург = деміург». Проте така вихідна позиція аж ніяк не суперечить, на погляд Нігро, потребі у ретельному опрацюванні всіх наявних історико-літературних джерел.

Згідно з уже усталеним в сучасній літературі підходом до жанру життєпису, Нігро відмовляється від хронологічної послідовності викладу, подаючи натомість розрізнені епізоди не так зовнішньої, як внутрішньої біографії митця. Попри фрагментарність, вони міцно змонтовані між собою за допомогою драматургічних і театральних прийомів, таких як одночасна присутність на кону персонажів з різних хронотопів, перегуки між їхніми репліками, багатозначність сценічних метафор тощо. Хоча

події п'єси в цілому нанизані на канонічний пунктир шекспірового життя (стосунки з Енн Хетевей та Смаглявою леді, лондонське коло «університетських розумників», театральні успіхи та провали тощо), автор формує в ній віртуальний, фантасмагоричний простір, де історичні особи (королева Єлизавета, К. Марло, Р. Грін, В. Хенслоу. Р. Бербедж та ін.) на рівних співіснують з напівлегендарними (Смаглява леді), а також з літературними персонажами та іншими плодами шекспірової уяви. Про це заявляє сам Шекспір у вступі до дії: внаслідок «життя у фантазії», серед театральної омани Лондона, «штучно створене і дійсне настільки перемішалися», що він вже не може їх розрізнити [Ibid., 7]. Відповідно, дія розгортається в оніричному модусі спогадів, снів та видінь.

Концепт універсальної театральності втілюється і на мовному, і на сценографічному рівнях, багатих на вербальні та візуальні метафори й символи. Смыслотворчу функцію виконує образ «пастки» (trap), яка від початку має вигляд люка – стандартного елемента сценічної конструкції, далі набуває подвійної еротико-танатологічної конотації піхви/жінки і могили/смерті, щоб насамкінець постати узагальненим втіленням фізичного світу, руйнівного для творчого духу (пор. сковородинське «Світ ловив мене, та не спіймав»). Прямо на очах глядачів на сцені творяться два світи – «зелений, сільський Стретфорд» та «брудний, схожий на склеп Лондон», контраст між якими лише підкреслює їхню спільну безпорадність перед всевладною Чумою.

Стилістика твору маркована поєднанням високої поетичності та граничного натуралізму й фізіологічності, характерним для ман'єристично-барокової художньої парадигми. П'єса наскрізь інтертекстуальна, причому численні відкриті та приховані шекспірівські цитати й алюзії досить органічно поєднані з авторським текстом. Не менш значуща і гра слів, в якій Нігро також досягає певної майстерності (напр., рядки з прологу: *Oh, for a muse on fire, Oh, for musing friar...* [Ibid.], або перефразований знаменитий вигук Ричарда III, де замість «коня» (horse) він пропонує півцарства за «катафалк» (hearse) [Ibid., 85].

Окрім стрижневого для Нігро постулату театральної природи світу, ідейну вісь п'єси складає опозиція, або радше, діалектика матеріального і духовного – двох базових начал, що тягнуть Шекспіра у протилежні боки. Їх уособлюють у п'єсі інфернальні («хтонічні») та піднесені («повітряні») шекспірові жінки – Енн, Смаглява леді, дочки поета, його жіночі персонажі. Нетривкість, тимчасовість, «запозиченість» всього матеріального, приреченість його на смерть та руйнацію протиставлена безсмертю творінь Духа. Виступаючи від імені всіх шекспірових створінь, Міранда каже наприкінці п'єси самотньому, хворому Шекспіру, що впав у відчай: «У тебе є МИ, дурненький. Ти можеш втратити друзів, кохану,

дітей, але ти не можеш втратити нас. Ми у тебе в голові. Решта – це запозичене. Воно чудове, але запозичене. Вся плоть запозичена. Те, що запозичуєш, дорогоцінне, треба до нього ставитися гарно, цінувати його, але не можна плутати запозичене із своїм. Ми в твоїй душі. Ми виліплені з матеріалу твоєї душі»(алюзія на відому репліку з «Бурі») [Ibid., 99]. Для автора взаємодія цих начал визначає «алхімію» театру, де продукт уяви драматурга набуває плоти в акторській грі на сцені, а вона, своєю чергою, породжує нові фантими вже у свідомості та уяві глядачів. «Органічний світ створив нас», висновує Нігро. «Мистецтво творимо ми самі. Ми – частка обох, нам потрібні обидва, ми боїмося обох. Обидва крихкі. Обидва можуть кожної миті зрадити нас. Це і є любов» [Ibid., 102].

Мотив спорідненості концептів театральності та любові продовжується у циклі «Дівочтво шекспірівських героїнь» (*The Girlhood of Shakespeare's Heroines*). Подібно до п'яти актів шекспірової трагедії, п'ять жіночих монологів-моноп'єс утворюють, за задумом драматурга, єдине естетичне ціле. За законами монтажу, місцеположення кожної з них щодо інших помножує ключові образи і смисли, як у кімнаті дзеркал. Автор наполягає на взаємозв'язку, нерозривності частин циклу, що має досягатися постійною присутністю на сцені всіх героїнь та плавністю переходів між п'єсами. Повторивши свою засадну тезу про ідентичність театру і світу, ще раз ствердивши, що Шекспір «був богом свого світу [театру «Глобус» – Н. В.], як і Просперо на своєму острові, або Бог у райському саду» [13, с. 63], Нігро переходить до юнгіанських міркувань про природу жіночості. За його логікою, одним з первинних кроків до розуміння світу є для чоловіка стосунки зі «значущими жінками у його житті». Окрім їхнього власного «я», кожна з них стає екраном, на який він проектує свою аніму. Оскільки будь-яка проекція спотворює, кохана – і це завжди несправедливо щодо неї – стає вмістилищем неоднозначності, загадкою, фрагментом розбитого люстра. Так саме дзеркалом є й театр, куди ми ходимо, щоб побачити себе. Отже, Нігро пропонує за посередництва театру зазирнути у психологічні глибини п'яти героїнь – проекцій назовні фантазмів не лише протагоністів, а й самого Шекспіра, плюс його незчисленних читачів та глядачів, – щоб деконструювати нав'язані їм чоловіками хрестоматійні образи.

Заголовки монологів несуть важливе смислове навантаження, будь то експліцитні цитати з п'єс чи оригінальні назви, які іноді містять алюзії на відповідні шекспірівські тексти. Власне, «пряме мовлення» героїнь лунає лише у трьох текстах – це Офелія («Пальці мертвих чоловіків» – *Dead Men's Fingers*), Маріана («Нотатки із садиби, обнесеної ровом» – *Notes from the Moated Grange*) та Міранда («На глибині п'яти сажнів» – *Full Fathom Five*). Два інші суб'єкти мовлення – актриси: аматорка Зоя

(«Саллі з Вісі» – *Axis Sally*) та професіоналка Бонні («Скільки дітей було у леді Макбет?» – *How Many Children Had Lady Macbeth?*).

Гамлетівську Офелію, так само, як і Маріану з «Міри за міру», драматург уявляє в подобі, наданій їм прерафаелітом Дж. Е. Міллесом. Контраст між вишуканими візуально-тілесними образами, які мають втілити актриси у виставі, та жорстким, навіть цинічним змістом їхніх слів посилює драматичну напругу. Відома картина Міллеса зображує Офелію-потопельницю, і, відповідно, її монолог у п'єсі лунає вже з потойбіччя, адже «смерть – це пригадування». Заголовок грає з назвою однієї з рослин, якими уквітчала себе насамкінець шекспірівська божевільна героїня. У Шекспіра Гертруда, від якої ми й дізнаємося про обставини смерті Офелії, каже про неї так: «...зозулинець, що грубі пастухи йменують бридко, стидкі дівчата ж звуть мертвецьким пальцем» («Гамлет», 4, VII, пер. Л.Гребінки). У Нігро в цій назві мерехтить цілка низка асоціацій: і нагадування про смерть, і грубо-еротична конотація (адже його Офелія вагітна), і образ цупких «чоловічих пальців», які вчепилися в жіночу сутність і не відпускають її. Трагедія його Офелії спричинена її інтелектуальною вищістю щодо всіх персонажів-чоловіків. «Річ у тім, що я завжди була надто розумна... Це й призвело, гадаю, до моєї загибелі – те, що я вміла думати, причому набагато глибше та продуктивніше, ніж той розбещений бідолашка Гамлет...» [Ibid., 74]. Ця феміністична нота доповнюється улюбленим мотивом драматурга – згадкою про «привілей грати роль в одній з міріад п'єсок, пов'язаних між собою, у грандіозному епіко-драматичному циклі, яким є Божа мегадрама» [Ibid., 75].

У монолозі «Саллі з Вісі» виникає тема жінки-злочинниці, що у шекспірівському контексті опосередковано апелює до образу леді Макбет. У сюжеті використано реальну долю американської актриси-невдахи Мілдред Гіларс, що під прізвиськом «Саллі з Вісі» вела під час Другої світової війни пронацистські радіопередачі з Берліну («Вісь» (*Axis*) – назва країн гітлерівської коаліції). Після війни, відбувши у США покарання за зраду, Гіларс брала участь у діяльності університетського драмгуртка. Ми чуємо її історію у плутаному переказі пересічної домогосподарки Зої, учасниці цього ж гуртка, для якої Мілдред – це вікторіанська старенька дама, що «з надмірною афектацією грала леді Макбет» [Ibid, 80]. Несумірність цієї жалюгідної постаті з масштабами зла, якому вона служила (згадаємо формулу Ганни Арендт «банальність зла»), стає для недосвідченої у психологічних тонкощах оповідачки сигналом складності та неоднозначності людської натури, що, звісно, цікавила Шекспіра над усе.

Іншу грань макбетівської проблематики представлено у наступній п'єсі («Скільки дітей було у леді Макбет?»). Її композиційне розташу-

вання посередині циклу, позначеного постійним перетіканням спільних лейтмотивів, не випадкове, бо в ній струмені театральності і жіночості сходяться в єдиний пучок. Актриса Бонні, відома виконавиця ролі леді Макбет, вголос підводить підсумки свого життя. Спочатку вона переповідає марновірні анекдоти, пов'язані з поганою репутацією «шотландської п'єси» серед театального люду як «проклятої». Далі скаржиться на свавілля режисерів і продюсерів, які змушують драматургів викидати з п'єс найкраще, щоб потрафити смакам невибагливої публіки. І, нарешті, підходить до головного: гонитва за театальною кар'єрою позбавила її можливості мати родину і дітей. Якщо раніше значення мав лише сценічний успіх, то тепер все частіше в неї виникає дивна фантазія: їй хочеться, щоб її ненароджені діти подивилися, як вона грає леді Макбет. «В мене таке відчуття, нібито я втекла з Шекспіром і полишила їх. Ти робиш вибір, який має наслідки... і так «аж до останньої життя сторінки» («Макбет», 5, V, пер. Б.Тена). Шекспір знав про це. Цей сучий син знав усе. В нього були діти» [Ibid., 96]. Відсутність дітей у леді Макбет (= нереалізованість її жіночого призначення, за Нігро) пов'язана з протиприродним для жінки вибором на користь зла. Вибір протагоністки Нігро на користь театру «викреслює» дітей з її «п'єси» (= життя), і саме так справджується для неї давнє прокляття «Макбета».

«Садиба, обнесена ровом» – так позначене місце дії у першій сцені четвертого акту «похмурої комедії» Шекспіра «Міра за міру». Там чекає на свого невірного коханого Анжело, нині всевладного правителя Відня, покинута ним Маріана. Її монолог просякнутий у творі Нігро ритмом цього чекання, що стало сенсом її життя: «Кохати – це, перш за все, чекати. Я живу на самоті. Я чекаю. Я очікувальниця.. Я чекаю на нього. Я та, що чекає. Тут, у садибі, оточеній ровом, місці мого чекання» [Ibid., 99]. Але якщо у претексті Маріана зберігає відданість негіднику Анжело і силою свого кохання рятує його у фіналі від заслуженої кари, то у Нігро вона бунтує. «У Божому світі», – зазначає героїня – «кожний отримує те, чого бажало його серце, але з однією умовою – це відбувається тоді, коли цього більше не хочеш» [Ibid., 101]. У типовому для американського автора метатекстуальному пасажі героїня думає про себе як про «другорядного, суто функціонального персонажа у похмурій п'єсі», якого після закінчення вистави «запхають у валізу та залишають за кулісами» [Ibid.]. Та цього разу все буде інакше. Вона знає, що відбудеться далі за Шекспіром, що Анжело повернеться до неї; і тоді здійсниться її помста – він полетить головою вперед у той самий рів. «Чи я згадувала про те, що там мешкають м'ясоїдні риби?»

Ключовий для циклу симбіоз театральності/жіночості кульмінує в останньому монологі, який проголошує героїня одного з найбільш

«театроцентричних» творів Шекспіра – «Бурі». Назва монологу відсилає до пісеньки Аріеля («Пірнув на сажнів п'ять, мабуть, твій батько...», «Буря», 1, II, пер. М. Бажана). Тут знаходить логічне завершення щільно пов'язаний у міфопоетиці з жіночим началом мотив води та утоплення, присутній і в інших частинах серії. Театральна термінологія просякає текст, насичений вже звичними для нас нігровськими метафоричними рівняннями «Просперо = маг = драматург = Шекспір = Бог», «світ = сцена», «життя = вистава» тощо. Розкриваючи перед глядачем нескінченні «матрьошки», де кожна істота є «персонажем» у творі когось вищого (її батько – Шекспіра, Шекспір – Бога, а той, можливо, Сесіла Де Мілля (іронічна алюзія на могутнього голлівудського продюсера), Міранда занурює всіх у безкінечний океан п'єс всередині п'єс («на глибину п'яти сажнів»). Жіночі обертони п'єси відлунюють в ототожненні творів уяви і творів тіла – дітей, які через примху «сатанічного творця», що вигадав трагікомедію кохання та сексу, мають ставати новими й новими акторами на космічній сцені, приреченими на кінцеву загибель. Міранда відмовляється брати участь у цьому вічному коловороті буття/небуття і вирішує залишитися на острові назавжди. Глядачі, присутність яких вона лише смутно відчуває, втілюють для неї легіони мертвих. «Ті, хто чекають у темряві, загублені, ті, хто за межами спасіння, ті, хто чекають на спасіння. Поховані під водами часу, потопельники. У глядацькій залі смерті» [Ibid., 111].

Таким чином, «Дівочтво шекспірівських героїнь» нагадує музичний твір зі складною системою лейтмотивів та варіацій на постійну для Нігро тему, аранжовану на цей раз у жіночому реєстрі.

Останній з аналізованих у цій розвідці творів нігровської шекспіріани – двоактна п'єса «Кабаняча голова» (*Boar's Head*) – також покладається на інтерпретовані в дусі екзистенціалізму топоси театральності. Проте, якщо переспів «Як вам це подобається» є травестією з проблизком світла у фіналі, то тепер перед нами похмурий трагіфарс. Попри майстерну стилізацію не лише мови, а й типових прийомів елізаветинської сцени (зокрема, гендерного перевдягання), п'єса вийшла дещо затягнутою, сповненою автоповторів і надто безпросвітною. В ній панує атмосфера абсурду та марноти існування. І це досить парадоксально, бо зерном задуму було розчарування, пережите Беном Джонсоном через передчасне, як на нього, завершення комічної лінії хронік «Генріх IV» та «Генріх V». Блискучий сучасник Шекспіра шкодує через «відхід зі сцени» таких персонажів як Фальстаф та місіс Квіклі (вони померли); Нім і Бардольф (їх повісили); Пойнс, Пето, Пістоль (вони просто пішли з тексту без усіляких пояснень, як нерідко траплялося у Шекспіра). На думку Джонсона, читачі не можуть не поділяти його власний жаль з приводу їхнього зникнення.

Отже, поштовхом для Нігро стало бажання «дописати» відсутні у першоджерелі сцени з переліченими персонажами і тим самим подовжити їхнє «життя» на сцені. Саме ця інтенція декодує назву п'єси; адже трактир «Кабаняча голова» – основний локус зосередження «фальстафівського тла», як у шекспірознавстві прийнято називати всю цю строкату компанію. Як зазначає А. Є. Нямцу, для дописування як форми переосмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу характерне «включення раніше відсутніх епізодів, більш чи менш значне розширення намічених у творі сюжетних ходів і ситуацій <...> тенденція до поглибленої психологізації традиційних ситуацій, їхня подієва конкретизація та побутова деталізація», при цьому сюжетна схема зразка не зазнає принципових змін [7, с. 96-97]. Все це є у Нігро, але замість очікуваної стихії комізму та карнавальності сцена занурюється у пільму; гумор набуває все більш макабричного забарвлення, аж доки його вщент не витісняють мотиви смерті і занепаду, намічені, але не розроблені у Шекспіра. Прикметно, що тут фігурує і постійний для драматургії США топос померлої дитини (див. [8])

Мірою того, як більшість дійових осіб гине у полум'ї не потрібної їм війни або стає жертвами докорінного зламу засад «старої, доброї Англії», все більше місця на авансцені займає персонаж на прізвище Мірошник – чи то місцевий юродивий, чи то чергова реінкарнація Шекспіра-Бога, що на іншому рівні театральної ілюзії веде перемовини з власними персонажами. У фіналі сценічний простір захоплюють смутні тіні – можливо, привиди загиблих героїв, можливо, фрагменти митецької уяви, які ще не набули остаточної матеріальної форми. Звертаючись до них, деміургічний персонаж черговий раз стверджує ізоморфізм Божого і митецького творіння: «Моє життя – це відкинуті фрагменти всесвіту якось іншого Бога. Хтось писав мене, так само, як я писав вас. Ви – всередині мене, але я всередині у нього... А чи не пише й мого бога якийсь ще вищий тиран? Чи не є ми всі п'єсою всередині п'єси всередині п'єси до кінця часів?» [14, с. 95]. (Концептуальний перегук з Х. Л. Борхесом, у якого бог каже Шекспіру: «Я також не я; я вигдав цей світ, як ти свої створіння, Шекспір мій, і одна з примар мого сну – ти, подібний до мене, який є все і ніщо» [1, с. 232]). Така перспектива сповнює персонажа Нігро містичним жахом, подолати який можна лише через забуття. Останні рядки п'єси являють собою уривки відомих шекспірівських цитат, нагадуючи недовладне бурмотіння беккетівських розтілеснених «голосів». Відтак, спроба додумати долі шекспірівських народно-карнавальних персонажів призводить драматурга до апофеозу екзистенціального відчаю.

Підсумовуючи проведений вище аналіз, можна зробити такі висновки. Як і безліч інших сучасних митців, американський драматург

припадає до невичерпного шекспірового джерела з метою акцентувати у спадку свого геніального натхненника смисли, актуальні, на думку Нігро, для сьогодення. Таким формально-значеннєвим вузлом виявляється, насамперед, постулат про універсальну метафоричність у західній цивілізаційній моделі театрального топосу, безперечно, істотного і для самого Шекспіра. Як головна нота нігровської шекспіріани він набуває під пером цього автора екзистенціального, як правило, песимістичного звучання. Водночас доскональне знання шекспірівських текстів та безсумнівна драматургічна обдарованість дозволили Нігро створити яскраві, хоча й неоднозначні сценарії для театру, які за умови цікавого режисерського втілення здатні перетворитися на видовищні та провокативні вистави.

Аннотація

В статье рассматривается оригинальный феномен современной драматургии США – четыре пьесы Д.Нигро, построенные на шекспировском дискурсе (текстах произведений и мифологизированных фактах биографии самого Барда). Доказывается предположение, что концептуально-поэтологическим ядром пьес Нигро является категория театральности в наиболее широком объеме охватываемых ею явлений – от сцены per se до человеческой жизни и далее – до мироустройства.

Ключевые слова: Шекспир, Нигро, реценция, театральность, травестия, экзистенциалистская парадигма.

Summary

The paper addresses an original phenomenon in US contemporary drama – four plays by Don Nigro based on Shakespearian discourse (texts and mythologized facts from the Bard's biography). It is argued that Nigro's works rely upon the category of theatricality taken in its widest meaning – from the stage per se to human life and further – to the universe.

Key words: Shakespeare, Nigro, reception, theatricality, travesty, Existential paradigm.

Література

1. Борхес Х.Л. Everything and Nothing [Текст] / Хорхе Луис Борхес // Х.Л.Борхес. Проза разных лет. – М.: Радуга, 1984. – С.231-232.
2. Будний В.В., Ільницький М.М. Порівняльне літературознавство [Текст] / Василь Будний, Микола Ільницький. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. – 430 с.
3. Висоцька Н.О. Драматургічні варіації на шекспірівські теми: жанрово-семантичні метаморфози шекспірівського сонетарію (цикл п'єс «Вогонь кохання») [Текст] / Н.О.Висоцька // Біблія і культура. Наук.-

теорет. журнал. Вип.15. – Чернівці: ЧНУ, 2011. – С.24-32; Висоцька Н.О. Шекспірівський «текст» як елемент поетики сучасної драматургії США [Текст] / Н.О.Висоцька // Поетика художніх форм у сучасному сприйнятті. Наук. збірник. – Одеса: Астропринт, 2012. – С. 44-56; Висоцька Н.О. Як нам це сподобається? Граємо комедію – граємо з комедією (Дон Нігро як співавтор Вільяма Шекспіра) [Текст] / (у друці); Висоцька Н.О. Актуалізація гомоеротичного підтексту шекспірівського сонетного циклу в сучасному театральній-драматургічному дискурсі [Текст] / (у друці).

4. Висоцька Н.О. «Макберд!» Б.Гарсон і традиція шекспірівського бурлеску у культурі США [Текст] / Н.О.Висоцька // Шекспірівський дискурс. – Вип. 2. – Запоріжжя: КПУ, 2011. – С.267-283.

5. Коренева М.М. Драматургія [Текст] / М.М.Коренева // История литературы США. Литература середины XIX в. (поздний романтизм). Т.Ш. – М.: Наследие, 2000. – С.513-556.

6. Михед Т. В. Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830-1860 [Текст] / Т.В.Михед [монографія]. – К.: Знання України, 2006. – 342 с.

7. Нямцу А.Е. Поетика традиционных сюжетов [Текст] / А.Е.Нямцу. – Черновцы: Рута, 1999. – 175 с.

8. Шамина В.Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции [Текст] / В.Б.Шамина. – Казань: Казанский гос. у-т, 2007. – 296 с.

9. Garber M. Shakespeare and Modern Culture [Text] /Marjorie Garber. – N.Y.: Pantheon Books, 2008. – 321 p.

10. McGee J. Labyrinth: The Plays of Don Nigro [Text] /James McGee. – Lanham, Maryland: U-ty Press of America, 2004. – 252 p.

11. Nigro D. The Curate Shakespeare *As You Like It* (Being the record of one company's attempts to perform the play by William Shakespeare) [Text] / Don Nigro. – N.Y.: Samuel French, 1986. – 98 p.

12. Nigro D. Loves Labours Wonne [Text] / Don Nigro. – N.Y.: Samuel French, 1995. – 106 p.

13. Nigro D. The Girlhood of Shakespeare's Heroines [Text] / Don Nigro // Nigro D. Cincinnati and Other Plays. Monologues for the theater. – N.Y.: Samuel French, 1995. – P 67-111.

14. Nigro D. Boar's Head [Text] / Don Nigro. – N.Y.: Samuel French, 2005. – 99 p.

ZWIĄZKI TARASA SZEWCZENKI Z WILNEM I LITWĄ

W artykule zwraca się uwaga na okres przebywania T. Szewczenki w m. Wilnie oraz jego współpracę z wybitnymi litewskimi i polskimi malarzami. Zbadano recepcję twórczości ukraińskiego poety w literaturoznawstwie litewskim, odznaczono wielki szacunek Litwinów do postaci ukraińskiego geniuszu.

Słowa kluczowe: recepcja, diachronia, tłumaczenie, interpretacja.

Wielki poeta ukraiński, Taras Szewczenko, urodził się 25 lutego (9 marca) 1814 roku we wsi Moryńce dawnej guberni kijowskiej w rodzinie pańszczyźnianego chłopca ukraińskiego Hryhora Szewczenki. Wkrótce po urodzeniu Tarasa ojciec z rodziną przeprowadził się do wsi Kiriłowka, gdzie minęło wczesne dzieciństwo przyszłego poety. Gdy miał dziesięć lat, zmarła matka. Wkrótce ojciec ożenił się z wdową, która miała własnych troje dzieci, więc rodzina się powiększyła. Macocha nienawidziła inteligentnego Tarasa, często go biła, upokarzała. Ojciec, chcąc uchronić chłopca przed prześladowaniami macochy, oddał go do szkoły parafialnej. Gdy chłopiec miał dwanaście lat, zmarł ojciec. Taras został całkowitym sierotą. Zamieszkał wtedy u diaka Bogorskiego w Kiriłowce. Diak zmuszał chłopca ciężko pracować, nie płacąc ani grosza. Przy tym często był głodny i bity. W 1828 roku uciekł do miasteczka Łysianka do diaka-malarza, bo bardzo chciał uczyć się malarstwa. Jednakże i ten diak był okrutny, więc Taras i od niego odszedł. Trafił później do jeszcze jednego malarza, który uznał, że chłopiec nie ma żadnych zdolności malarskich. Później był pastuchem, służącym u popa, parobkiem i wreszcie pewien malarz ze wsi Chlipnowka zgodził przyjąć Tarasa na naukę, ale za zgodą ziemianina Pawła Wasiliewicza Engelhardta (1798-1849), któremu podlegały okoliczne wsie wraz z mieszkającymi tam chłopami [4, 243]. Paweł Engelhardt, zruszczony Niemiec, był właścicielem klucza Olszana (Wilszana). Jednym z rządców olszańskiego klucza był Polak Jan Dymowski. Do niego właśnie trafił na początku 1829 roku piętnastoletni Taras Szewczenko. Dymowski zatrudnił chłopca jako posługacza w kuchni dworskiej, ale zauważywszy zdolności Tarasa do rysunków, ogromną chęć do nauki malarstwa polecił chłopca Engelhardtowi jako nadającego się do roli „malarza domowego”. Zanim jednak Szewczenko trafił do służby u Engelhardta, Dymowski uczył go wiedzy elementarnej i języka polskiego.

Przydzielony do służby dworskiej w charakterze „kozaczka pokojowego”, po półrocznym pobycie w pańskim pałacu w Olszanie Szewczenko wyjechał z swoim panem przez Kijów do Wilna, bowiem oficer gwardii Paweł Engelhardt jesienią 1829 roku został mianowany trzecim adiutantem wileńskiego generał-gubernatora gen. Aleksandra Rymskiego-Korsakowa. Po latach ukraiński poeta charakteryzował swego pana następująco: „Pomieszczik Paweł Engielhardt władał nieskolkimi siołami zwienigorodskiego ujezda, a „riezidiencijj” swojej izbrał miestieczko Olszany. Eto był obrusiewszij Niemiec, priezirawszij wsio ukrainskoje i russkoje, Chobia on i czisliłsia oficerom impieratorskoj gwardii. W Domie Engelhardta gworili na Polskom i francuskom jazykach. Pomieszczik-samodur żestoko obraszczalsia so swoimi kriepostnymi. On bolszuju czast’ goda prowadził w Warszawie ili Wilno” [28, 15-16].

Wilno na przełomie 1829/1830 roku było miastem wybitnie polskim. Działał jeszcze Uniwersytet Wileński, promieniujący polskością i ideami patriotycznymi na całą Litwę, a proces filomatów i filaretów oraz zesłanie młodzieży wileńskiej, w tym Adama Mickiewicza, wciąż były żywe w pamięci wilnian. Zbliżające się powstanie, zwane później listopadowym, wisiało w powietrzu... Nastroje w Wilnie były iście rewolucyjne. Nawet oficerowie rosyjscy z pułków stacjonujących w Wilnie, wypowiadali różne myśli antycarskie, o czym wspomina w swoim pamiętniku profesor Józef Frank: „Cesarz niezadowolony z ducha rewolucyjnego, który objawił się w niektórych pułkach gwardii, za karę wysłał je jak gdyby na wygnanie na Litwę, w której pobyt nie mógł wpłynąć dodatnio na ich postawę. Jakoż gwardziści zaczęli bratać się z Litwinami, od których nieraz słyszałem: „Ależ ci ludzie przeszli nas! Będziemy mieli ich poparcie!!!” Kilku oficerów, należących do wyższej arystokracji rosyjskiej, bywało w moim domu i od ich rozpraw rewolucyjnych włosy mi powstawały na głowie. Czułem się w obowiązku prosić ich o oszczędzanie mi słuchania podobnych rzeczy” [16, 241]. Wprawdzie ten zapis dotyczył 1821 roku, ale od tego czasu w nastrojach politycznych w Wilnie niewiele się zmieniło.

Do takiego Wilna rewolucyjnego, polskiego, pełnego jeszcze młodzieży akademickiej, trafił młody Ukrainiec Taras Szewczenko. Ciekawy i żądny wiedzy chłopiec z pewnością, aczkolwiek prawdopodobnie wrywkowo, pogłębiał w Wilnie swoją wiedzę i niejedną książkę polską przeczytał. Zapewne słyszał coś o Adamie Mickiewiczu i z jego twórczością już wówczas mógł się zapoznać. Prawdopodobnie spotykał się z młodzieżą polską, którą nurtowały prądy rewolucyjne i nawet wolnomyślicielskie (W Wilnie studiował wówczas Ukrainiec Piotr Semenenko (1814-1886), uczestnik powstania 1831 r., późniejszy filozof-mesjanista polski i ukraiński, który podczas studiów był też wolnomyślicielem).

„Pamiętką, którą pozostawił nam w Wilnie jest jego (Szewczenki –M.J.) ciekawy poemacik o potrójnej tragedii miłosnej, która się w mieście tym zdarzyła [3],– pisze Paweł Zajcew. Można z niej wywnioskować, że o nastrojach młodzieży akademickiej wileńskiej wiedział, jeszcze w Wilnie przebywając: „To w owym Wilnie, mieście sławnem, / Zdarzyło się nie tak dawno – / Tam istniał jeszcze w czasy owe / Ogromny... (ot brak rymu słowu!)- / W nim szpital później utworzyli, / Gdy bakałarzy rozpędzili, / Za to, że czapek nie kłonił / Przed Ostrą Bramą...” [32, 13].

W Wilnie Taras Szewczenko zamieszkał ze swoim panem w oficynie pałacu gubernatorskiego, przy ulicy Uniwersyteckiej 6, naprzeciwko uniwersytetu. Wolne chwile, których miał niewiele, Taras spędzał na rysowaniu oraz kopiowaniu różnych obrazków, za co niejednokrotnie otrzymywał cięgi. Wspomina o tym w autobiografii: „Mój pan był człowiekiem energicznym: ciągle w rozjazdach: to do Kijowa jeździł, to do Wilna i do Petersburga i zawsze zabierał mnie ze sobą, bym siedział w przedpokoju, podawał mu fajki i wykonywał inne jego zachcianki. (...) Pewnego razu, w czasie naszego pobytu w Wilnie 6 grudnia 1829 roku pan i pani pojechali na bal do resursy. W domu było cicho, spokojnie, wszyscy zasnęli. Ja zapaliłem świeczkę w małym pokoiku obok przedpokoju, rozwinąłem swoje kradzione skarby i wybrawszy kozaka Płatowa, zacząłem go z pietyzmem kopiować. Czas biegł szybko i już zabrałem się za kopiowanie małych kozaczków, harcujących około mocnych kopyt generalskiego konia, gdy nagle za mną otworzyły się drzwi i wszedł mój chlebowdawca, powróciwszy z balu. I on z wściekłością wytargał mi za uszy i spoliczkował – nie z powodu mojej sztuki, o nie! (na moją sztukę on nawet nie zwrócił uwagi), ale za to, że mógłbym spalić nie tylko dom, lecz nawet miasto. Następnego dnia kazał stangretowi Sidorce wychłostać mnie, a ten gorliwie i z zadowoleniem polecenie pana wykonał” [27, 19–20].

Mimo różnych przykrości Wilno oddziaływało na wyobraźnię młodego poety pozytywnie. O tym, że okres wileński miał ogromne znaczenie na kształtowanie się wrażliwości poetyckiej i artystycznej Szewczenki świadczy jego twórczość, w której występuje miasto nad Wilią. Ogromny wpływ miała na niego wileńska szkoła malarska, której studenci demonstrowali swoje prace, rysując obrazy w różnych miejscach Starego Miasta w Wilnie [8]. Liczni wówczas litografowie wileńscy: Maciej Przybylski (1794-1867), nauczyciel rysunków w gimnazjum wileńskim, Kazimierz Bachmatowicz (1807-1837), malarz i grafik, uczeń Jana Rustema (1762-1835); Karol Raczyński (1800-1860), grafik i malarz; Antoni Klukowski (1806-ok.1864), grafik i właściciel drukarni, i zwłaszcza Józef Oziębłowski (1805-1878) wykonywali papier listowy, który ozdabiali widokami miasta i okolic. Artyści ci wykonywali też różne litografie, których było wiele w oknach wystawowych licznych wówczas

księgarń w Wilnie. Litografie i sztychy natrętnie wtykali przechodniom uliczni bukiniści i sprzedający chłopcy. Wileńską Szkołą Malarską kierował popularny w Wilnie malarz, spolszczony Turek lub Ormianin, energiczny i ruchliwy staruszek Jan Rustem, o którym w grodzie Giedymina powiadano: „Jan Rustem maluje z gustem” [12]. Taras Szewczenko we wspomnieniach przytacza tę frazę, którą zapamiętał podczas zajęć w szkole Rustema.

W 1829 roku pracownia profesora Rustema znajdowała się w budynku uniwersytetu. Dokładny jej opis podaje Adam Szemesz (1808-1864), były uczeń Jana Rustema, potem malarz i uczestnik powstania listopadowego: „Na trzecim piętrze, w murach Uniwersytetu Wileńskiego, niedaleko obserwatorium astronomicznego była sala, w której odbywały się lekcje rysunków. Po całych dniach zamknięta otwierała się o godz. 5 w południe sklepiona izba kwadratowa. Na sklepieniu jakieś malowanie z czasów jeszcze jezuickich, ale co wyobrażało, nie podobna już było rozpoznać – za pokrywającym ten rysunek kurzem i sadzą. Przy mocno napalonym piecu, zajmującym środek bocznej ściany stało podniesienie z desek na pół łokcia wysokie. Na nim materiały i przyrządy, gdzie stał, siedział lub leżał żywy model, z którego rysowano. Od sklepienia zwieszał się sznur, za który model się trzymał, gdy trzeba było stać z podniesioną ręką. Po obu stronach tego podniesienia stały dwa postumenty, a na nich popiersia, z których rysowano. Blisko modelu zwisała ze sklepienia lampa, a raczej żyrandol o kilkunastu lampach płaskich, blaszanych, podsycanych tłuściością z jednego środkowego rezerwuaru. Dookoła sali ustawione we trzy rzędy w półkole, niskie stołeczki, podobne tym, które się ustawiają w Litwie pod nogi – trochę tylko wyższe. Na nich siedzieli uczniowie rysunków, z tablicą na kolanach. Widziałeś tam różne twarze i postacie, niektóre (ale to rzadko) wyraźnie do wyższej klasy społeczeństwa należące, inne zupełnie gminne, w grubych surdutach, bajowych kapotach; między nimi nierzadko błyskały szafirowe kołnierze i metalowe guziki uniwersyteckich mundurów, należących bądź do studentów innych wydziałów, przychodzących rysować jako amatorzy, bądź do uczniów wyłącznie malarskiej szkoły, którzy lubo nie podlegali ściśle zwierzchności uniwersyteckiej i wolni od jurysdykcji *bedela*, przywdziewali mundury dla dodania sobie miny i powagi akademików” [25]. Obok studenckich mundurów wyróżniał się skromny surducik z błyszczącymi guzikami i pstrymi wyłogami szesnastoletniego Tarasa Szewczenki, kozaczka rotmistrza Pawła Engelhardta.

Jak długo Szewczenko uczęszczał do szkoły Rustema, dokładnych danych brak. Badacz litewski, Vladas Abramavičius (do 1940 r. Władysław Abramowicz), sądzi, że uczył się tam nie dłużej niż jeden semestr [1, 6]. Według innych biografów, ukraiński poeta w Wilnie w 1830 roku uczęszczał też do pracowni innego, czasowo mieszkającego w Wilnie malarza – Giovanni Batista Lampi’ego (1775-1837).

Znani są dwaj malarze, noszący to samo imię i nazwisko – ojciec i syn. Obaj mieszkali i pracowali w Warszawie, Wilnie i w Petersburgu. Znany portrecista Lampi – ojciec (1751-1830), który przybył z Włoch do Polski i na Litwę, i mieszkał tam w latach 1787-1791, pozostawił w Wilnie wiele swoich płócien. Następnie wyjechał do Wiednia, gdzie został profesorem w uniwersytecie i tam zmarł w 1830 roku [19, 253].

Lampi syn był również malarzem-portrecistą, którego ceniono w Rosji i na Litwie. W związku z chorobą ojca na początku 1829 roku jechał on z Petersburga do Wiednia i zimą 1829/1830 zatrzymał się w Wilnie i przebywał tam do wiosny 1830 roku. Lampi zamieszkał w pałacu ówczynie Karpia, później Tyszkiewiczów, przy ulicy Trockiej róg Zawalnej. O działalności Lampi'ego w Wilnie pisze w swoich pamiętnikach Gabriela z Guntherów-Puzynina: „Drugie piętro domu Karpio-Platerów było zajęte przez samych artystów. Nasz Bachmatowicz* miał parę pokoiów po jednej stronie, a z drugiej w ogromnej sali malarz Lampi, syn sławnego portrecisty, założył był na całą zimę swój *atelier*. Przyjeżdżały tam piękne damy pozować przed umiejętnym i grzecznym malarzem, a byle która miała coś pięknego, czy oczy, czy profil, czy usta – on każdą z nich na swem płótnie, mocą swego delikatnego pędzla zamieniał w piękność idealną, owianą w mgłę przezroczystych zasłon, z różą we włosach i bransoletką *antiqua* na ramieniu. Trudno zgadnąć, czy oryginały postrzegały się, ile im przybywało wdzięków w tem pochlebnem zwierciadle, ale, gdy wzrok bezstronny, lub broń Boże, oko zazdrosnej kobiety okazywało zdziwienie na widok bardzo upiękzonej twarzy, zręczny artysta tłumaczył, że obowiązkiem sztuki jest domyślać się, uprzedzać lub poprawiać naturę” [10, 120].

Pośród „pięknych wileńskich kobiet 1830 roku”, które odwiedzały *atelier* malarza Lampi'ego była też pani Engelhardt. Przychodziła tu w asyście swojego kozaczka Tarasa Szewczenki. Autorka pamiętnika dobrze знаła Engelhardtów, spotykała się z nimi w pałacach arystokracji wileńskiej. Opisując jeden z balów 1830 roku, Gabriela Guntherówna zanotowała, że „piękne oczy pani Engelhardt błyszczały mocniej od brylantów jej bogatego diademu” [10, 119].

Szewczenko trafił do pracowni Lampi'ego dzięki pani Engelhardt. Czekając na panią, Taras pomagał malarzowi: ustawiał sztalugi, rozrabiał farby, mył pędzle, próbował rysować i nawet malował, a przede wszystkim: podpatrywał jak maluje mistrz. Jak długo Szewczenko uczęszczał do pracowni Lampi'ego, również nie wiadomo. Jednakże wpływ mistrza na zdolnego ucznia był ewidentny, bowiem wkrótce – jak pisze P. Zajcew – „...o tyle przyswoił sobie zasady techniki malarskiej, że mógł później malować portrety... kochanek swego pana, za które otrzymywał po rublu” [32, 13]. Z okresu wileńskiego znany jest szkic portretu hrabiego Narcyza Olizara (1794-1862)

oraz portret ojca poety Hryhora Szewczenki, który prawdopodobnie szesnastoletni artysta namalował z pamięci. Jest też rysunek „*Główka dziewczyny*”, który Taras wykonał w pracowni Jana Rustema.

Z czasów pobytu Szewczenki w Wilnie godna uwagi jest jego miłość do Jadwigi Gorzkowskiej (w innych źródłach nazwisko to występuje jako Husykowska i Gaszkowska), młodej szwaczki, którą nazywał „Dziunia” [24, 37]. „O tej polskiej dziewczynie nic konkretnego nie wiadomo – pisze Józef Gołąbek – prócz kilku zaledwie szczegółów; w każdym razie młody i krzepki kozaczek musiał się Dziuni podobać, toteż opiekowała się nim i dbała o jego wygląd zewnętrzny” [9, 107]. Spotykali się często przed kościołem św. Anny, gdzie Jadwiga przychodziła na nabożeństwo. Po latach w wspomnieniach poeta pisał: „We śnie widziałem kościół św. Anny w Wilnie i miłą Dziunię, czarnobrewą Husykowską, która się tam modliła”.

Ta pierwsza miłość Szewczenki do Dziuni Gorzkowskiej (czy Husykowskiej), która stała się powodem przebudzenia się w nim wielu nowych myśli i w jego moralnym rozwoju odegrała bardzo ważną rolę, stała się dla niego silną zachętą do nauczania się języka polskiego. Gorzkowska była gorącą patriotką polską i żądała od Tarasa, żeby rozmawiał z nią tylko po polsku. „Była ona warszawianką, ale – jak pisał P. Zajcew – mieszkała w Wilnie” [32, 253–263]. Miała ta miłość – jak twierdzą zgodnie badacze życia i twórczości T. Szewczenki – wielkie znaczenie w tworzeniu się poglądów społecznych poety, a mianowicie wzbudziła w nim poczucie ludzkiej godności i protest przeciw ludzkiej niewoli. Gorzkowska, aczkolwiek uboga dziewczyna, należała do stanu wolnego. Wspominając o tym swoim romansie młodzieńczym z Dziunią, Szewczenko mówił swojemu przyjacielowi, Studentowi Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, Iwanowi Soszence: „Pierwszy raz wówczas przyszło mi na myśl... dlaczego i my, poddani, nie moglibyśmy być wolnymi ludźmi, jak inne stany?” [29, 38]. A zatem w Wilnie poeta ukraiński uświadomił sobie swą godność ludzką... Później, mieszkając w Warszawie, zrozumiał nicość systemu, którym carat rosyjski gnębił podległe mu narody.

Wiosną 1830 roku Paweł Engelhardt wyjechał z rodziną i służbą do Warszawy, a stamtąd, gdy w Warszawie zaczęły się burzliwe dni przedpowstaniowe, przeniósł się do Petersburga, zabierając ze sobą wszędzie Tarasa Szewczenkę.

Poeta ukraiński wyjechał z Wilna na zawsze, jednakże miasto nad Wilią nie zapomniało o nim, a jego twórczość upowszechniano w Wilnie jeszcze za życia poety. Wilnianin Romuald Podbereski (1812-1863) w „Roczniku Literackim” w 1844 roku opublikował recenzję o malarstwie Szewczenki oraz artykuł o znaczeniu jego poezji dla narodu ukraińskiego, propagował Szewczenkowskiego „*Kobzarza*” [18]. W tymże okresie pracował nad przekładem „*Kobzarza*” wileński pieśniarz ludowy Władysław Syrokomla.

Przekład polski tomiku wierszy Szewczenki „*Kobzarz*” ukazał dopiero po śmierci autora i tłumacza – w 1863 roku: *Tarasa Szewczenki „Kobzarz”, z małoruskiego spolszczył Władysław Syrokomla* [30]. W książce umieszczono trzynaście utworów poety, w tym osiem dumek, „*Iwana Podkowę*”, „*Noc Tarasową*” (w skróceniu), „*Gamalej*”, „*Katarzynę*” i „*Najemnicę*”. W przedmowie W. Syrokomla napisał: „Taras Szewczenko zasługuje na przyznaną sobie nazwę najpierwszego dziś śpiewaka Ukrainy. Czując, że jeszcze jest przedwcześnie czynić studia nad życiem i pismami żyjącego autora, przełożyliśmy bez żadnych studiów jego „*Kobzarza*”, zbiór dumek i poematów odznaczających się rzewnością, siłą, głęboką znajomością i pokochaniem ludu. Poezja ukraińska, która rozpoczęła nową erę, nie może być dla nas obojętną”.

Pierwszy obszerniejszy artykuł o Szewczence i jego twórczości napisał Leonard Sowiński (1831-1887), jeden z licznych wówczas chłopomanów, który sympatie ukraińskie wyniósł z swego domu, gdyż ojciec jego ożeniony był z Ukrainką, córką pańszczyźnianego chłopca. Sowiński pisał o ukraińskim poecie w 1860 roku w „*Studiach nad ukraińską literaturą dzisiejszą*” [22] i w rok później w osobnej pracy pt. „*Taras Szewczenko. Studium przez... z dołączeniem przekładu z „Hajdamaków”*” [22].

Praca Sowińskiego, wydana w Wilnie w 1861 roku, jest pierwszą poważną oceną twórczości Szewczenki. Autor wzywał ziomków by zechcieli „posłuchać prawdziwego Kobzarza ukraińskiego”, ponieważ „dusza Tarasa, to dusza geniusza chłopskiego, wezbrana przeświadczeniem prawdy i gwałtu, rozjątrzona zażaleniem namiętnem. (...) Nie wzgardzimy pieśnią jego... a jeśli śpiewność jej autora i młodzieńcza potęga nie oczarują szlacheckich uszu, niechże przynajmniej myśl budująca z tej kobzy wytrzeźwi uwagę naszą i z piersi narodowych naszych lutników wyrwie wzór łagodzący zbyt ostrą nutę braterską” [22].

Znany wileński literat i wydawca Adam Honory Kirkor również pisał o Szewczence w swej pracy *O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich*” [11, 1–2]. W 1911 roku z okazji pięćdziesięciolecia śmierci, a w 1914 roku z okazji setnej rocznicy urodzin poety prasa wileńska w języku polskim i litewskim wiele uwagi poświęciła Szewczence i jego związkom z Wilnem.

Taras Szewczenko nie zapomniał Wilna, często wspominał to miasto, a gdy został wyzwolony z pańszczyzny, chciał na Litwę przyjechać, ale nie otrzymał pozwolenia [1]. Chciał wówczas spotkać się z wilnianami, przypomnieć sobie swoją wczesną młodość.

Jednakże los zetknął poetę z wilnianami na zesłaniu. Bliskim przyjacielem Szewczenki był Zygmunt Sierakowski (1827-1863), późniejszy przywódca powstania styczniowego na Litwie, powieszony z rozkazu Michaiła Murawjowa 28 czerwca 1863 roku w Wilnie.

Zygmunt Sierakowski został aresztowany za to, że zamierzał zbiec z Rosji, by wziąć udział w walkach rewolucyjnych Wiosny Ludów. Zesłano go 31 maja 1848 roku do Orenburga i umieszczono jako szeregowca na liście 1. Orenburskiego batalionu liniowego z przeznaczeniem do Nowopietrowska. Sierakowski spędził w Nowopietrowsku dwa lata, następnie został przeniesiony do Uralska. „Przeniesienie było dla niego szczęśliwą zmianą – piszą Gajrat Sapargabijew i Władimir Djakow – ponieważ w Uralsku spotkał ponad dwudziestu rodaków skazanych na służbę żołnierską za „przestępstwa polityczne”. Przebywając tam utrzymywał kontakt z polskimi zesłańcami w Orenburgu i nawiązał na odległość bliższe stosunki z Szewczenką. W październiku 1850 roku skierowano go do Petersburga, gdzie spotkał się z Zaleskim i innymi Polakami. W drodze rozminął się z Szewczenką, który został przeniesiony do Nowopietrowska i przebywał tam do końca zesłania, korespondując z niektórymi polskimi zesłańcami, między innymi i z nim” [20].

Gdy Szewczenko poznał się z Sierakowskim w Petersburgu w 1858 roku, ocenił w nim od razu jego natchniony patriotyzm. Wówczas zaprzyjaźnili się serdecznie. Świadczą o tym wzmianki w listach Szewczenki do Zaleskiego [14, 174]. W orenburskim kółku zesłańców wśród przyjaciół Szewczenki i uczestników ekspedycji geologiczno-geograficznych czołowe miejsce zajmował wilnianin Bronisław Zaleski (1820-1880) [7]. Urodził się w Raczkiewiczach pod Mińskiem, był synem porucznika armii napoleońskiej, odbył studia prawnicze w Dorpacie i Charkowie. W 1845 roku przyjechał do Wilna, pracował tutaj w komisji lustracyjnej dóbr państwowych guberni wileńskiej. W 1846 roku został aresztowany za działalność konspiracyjną i w 1848 roku zesłany do Orenburga. Utrzymywał tam przyjacielskie stosunki z wieloma zesłańcami. Szczególnie żył się z Tarasem Szewczenką, który został mu wyznaczony do pomocy jako biegły rysownik. Było to jesienią 1848 r., kiedy uczestnicy ekspedycji aralskiej przybyli do Orenburga, żeby opracować zebrane materiały. Fiodor Łazarewski wspomina, że w owym czasie Szewczenko nawiązał bliski kontakt z zesłanymi Polakami, którzy w Orenburgu tworzyli całą kolonię. „Można było zauważyć – pisze Łazariewski – że większa zażyłość łączyła go (Szewczenkę – M.J.) z Zaleskim, Sierakowskim, Zielonką, i Arkadiuszem Węgrzynowskim. Ten ostatni pracował w Komisji Granicznej.[...] Polscy zesłańcy stanowili wykształconą część społeczeństwa, oczywiście nie czysto arystokratycznego, ale sfery średniej, której trzon stanowili niżsi urzędnicy. Jedną z sióstr pułkownika Herna była żoną pana Kirszy, pracownika Komisji Prowiantowej. W domu Kirszów stałymi gośćmi byli Sierakowski, Turno i inni” [13, 158].

W 1851 roku Bronisława Zaleskiego i Ludwika Turnę włączono do ekipy prowadzącej poszukiwania węgla na Mangyszłaku. W Nowopietrowsku dołączono do ekspedycji również Tarasa Szewczenkę. Przez całe lato

podróżowali po stepie, rysowali, czuli się wolnymi. Z tego okresu pochodzi wiele rysunków B. Zaleskiego, ilustrujących obyczaje Kazachów i przyrodę kraju. Po zakończeniu ekspedycji Zaleski i Szewczenko musieli się rozstać. „Od tego czasu – pisał później Zaleski – zaczęliśmy z Szewczenką korespondować” [26, 238]. Z tej korespondencji widać, że Zaleski zaopatrywał Tarasa w farby i przybory rysunkowe, posyłał książki i czasopisma, przekazywał nowiny miejscowe i o Rosji, opisywał przeżycia, troski i radości przyjaciół.

„Zesłańcy polscy – piszą G. Sapargalijew i W. Djakow – nie zważając na odległość i trudności towarzyszące przesyłce listów, starali się nie tracić kontaktu z Szewczenką. Każdy list od polskich przyjaciół – Sierakowskiego, Zaleskiego i innych – był prawdziwym wydarzeniem dla poety, odciętego od całego świata i przynosił mu szczerą radość” [20, 157–158].

Po powrocie na Litwę Zaleski wziął czynny udział w pracach przygotowawczych do prowadzenia reformy włościańskiej 1861 roku jako członek mińskiej komisji gubernialnej, a potem głównych komisji redakcyjnych. W tymże 1861 roku zbiegł za granicę. Mieszkał we Francji. Tam opublikował pamiętniki z okresu zesłania, w których zamieścił wiadomości o życiu w stepie kazachskim i o przyjaźni z Szewczenką [33, 75].

Taras Szewczenko na zesłaniu poznał twórczość Edwarda Żeligowskiego, poety pochodzącego z Litwy, znanego pod pseudonimem Antoni Sowa (1816-1864). Żeligowski urodził się w Mariampolu w powiecie święciańskim, w latach 1833-1836 studiował w Dorpacie, gdzie należał do patriotycznego kółka studenckiego, za co w 1838 roku został tamże internowany aż do roku 1842. Debiutował jako poeta w Dorpacie w 1841 roku. Po powrocie na Wileńszczyznę wszedł do grona patriotycznej młodzieży, która entuzjastycznie przyjęła jego „fantazję dramatyczną” „*Jordan*” (1846) i uznała za swój manifest ideowy. W 1851 roku Żeligowski został aresztowany i wywieziony do Pietrozawodska, a w 1853 przeniesiono go do Orenburga. Poeci nie poznali się na zesłaniu, ponieważ T. Szewczenko został wysłany do Nowopietrowska. Widzieli jednak o sobie wiele. Gdy Aleksiej Pleszczejew przetłumaczył wiersz Edwarda Żeligowskiego (Sowy) pt. „*Dwa słowa*”, przekład posłano Szewczence, a ten po przeczytaniu odpisał: „*Dwa słowa*” – eto idieja tak wozwyszenno priekrasna i tak prosto wyskazana u Sowy, czto Pleszczejewa pieriewod, chotia i pieriedajot idieju wierno, no chotiełoś-by iziaszcznieje sticha, chotiełoś –by, czto by stich legcze i głubze łožilsia w sierdce, ja eto diełajetsia u Sowy” [14, 174].

Szewczenko spotkał się z Edwardem Żeligowskim (A. Sowa) dopiero po powrocie z zesłania, w 1858 roku w Petersburgu. Poeta ukraiński wspomina o tym spotkaniu w swoim dzienniku: „28 marca 1858. Wieczer prowieli my u B. M. Biełozierskiego, mojego souznika i sosieda po kazamatu w 1847 g. U

niego wstąpił ja mnogich soizgnannikow orienburskich: Sierakowskiego, Staniewicza i Sowu. Radostnaja wiesiołaja wstriećha! Posle sierdiecznych rieczej i miłych rodných piesien my rasstaliś” [28, 254]. Edward Żeligowski (Antoni Sowa) napisał i zadedykował Szewczence wiersz pt. «*Do brata – Tarasa Szewczenki*». Utwór powstał w 1858 roku, a ogłoszony został dopiero w roku 1946.

Pisząc o związkach Tarasa Szewczenki z Wilnem z tamtejszymi Polakami i Litwą, nie można pominąć litewskich twórców, którzy od końca XIX wieku również interesowali się twórczością ukraińskiego wieszcza, tłumaczyli na język litewski jego poezje, pisali o twórczości poety i jego związkach z Litwą i kulturą litewską.

Pierwszym litewskim poetą, który zainteresował się twórczością Szewczenki i zaczął przekładać jego wiersze na język litewski był Juozas Andziulaitis, znany pod pseudonimem Kalnėnas (1864–1916). Uczył się on w seminarium nauczycielskim w Wejwerach (Veiveriai), które ukończył w 1883 roku. Był nauczycielem w Godlewie (Garliava) pod Kownem. W 1886 r. przeprowadził się do Tylży w Prusach Wschodnich, gdzie redagował ostatni numer czasopisma „Ausra”. Następnie wyemigrował do USA, tam w 1894 r. ukończył medycynę i utrzymywał się z praktyki lekarskiej. Zmarł w 1916 roku w USA. Jako poeta debiutował jeszcze jako uczeń seminarium nauczycielskiego. Był też tłumaczem; przełożył m.in. niektóre utwory Mikołaja Gogola, Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Henryka Sienkiewicza, Marii Konopnickiej, Marii Rodziewiczówny i kilka wierszy Tarasa Szewczenki.

Drugim poetą końca XIX w., który tłumaczył na język litewski ukraińskiego wieszcza był Jonas Mačys, pseudonim Kėkštas (1867-1902), również nauczyciel, działacz ruchu odrodzenia narodowego Litwinów. Tłumaczył m.in. poezje Adama Asnyka i Marii Konopnickiej. Przekłady wierszy Tarasa Szewczenki ukazały się w jego zbiorze «*Eilės*», wydanym w 1910 roku [2, 272].

Litewski badacz Vladas Abramavičius (Władysław Abramowicz), pracownik Centralnej Biblioteki Akademii Nauk LR, odnalazł kilka wierszy poety litewskiego Ksaverasa Sakalauskasa, pseudonim Vanagėlis (1863-1938) z lat osiemdziesiątych XIX wieku, które – zdaniem V. Abramavičiusa- napisane zostały pod wpływem zbioru wierszy Tarasa Szewczenki «*Kobzarz*». Wiersze te przechowywane są w Centralnej Bibliotece AN RL w Wilnie [1, 68].

W 1909 roku studium w Petersburgu Litwini i Białorusini zorganizowali wieczór literacki poświęcony pamięci Tarasa Szewczenki. O wieczorze tym pisał Liudas Gira (1884-1946) w litewskiej prasie wileńskiej [1, 68]. Tenże Liudas Gira w 1912 roku przełożył kilkanaście wierszy Szewczenki i wydał w Sejnach w osobnym tomiku wierszy Szewczenki pt «*Eilijų vainikelis*» (Wianuszek wierszy) [34, 36].

W setną rocznicę urodzin Szewczenki, w 1914 roku, poeci i pisarze litewscy Žemaitė, Liudas Gira i inni zorganizowali w Wilnie wieczór poświęcony pamięci wieszczki Ukrainy.

Po drugiej wojnie światowej na Litwie wydano zbiorki poezji T. Szewczenki w latach 1951, 1955 i 1961. A utwory na język litewski tłumaczyli znani i wybitni poeci litewscy: Vincas Mykolaitis-Putinas (1893-1967), Teofilis Tilvytis (1904-1969), Antanas Venclova (1906-1971), Eduardas Mieželaitis (1919-1997), Eugenijus Matuzevičius (1917-1994), Janina Degutytė (1928-1990) i Vytautas Bložė (1930).

O związkach Tarasa Szewczenki z Wilnem i Litwą w latach sześćdziesiątych wydali swe prace na Litwie A. Adiklyte i P. Ochrymienko [2]. Oraz V. Abramavičius [1], natomiast pierwszą monografię po litewsku o życiu i twórczości ukraińskiego poety wyda w 1954 roku Julijus Būtėnas [5].

Taras Szewczenko przebywał w Wilnie krótko w niezbyt przyjemnych dlań okolicznościach. Stolica Litwy zapamiętała jednak, iż poeta ukraiński chadzał niegdyś po jej ulicach. Na ścianie Uniwersytetu Wileńskiego jego pobyt w tym mieście i w tych murach upamiętniono tablicą pamiątkową ze stosownym napisem w języku litewskim i ukraińskim, jego imieniem nazwano w Wilnie jedną z ulic na Nowym Mieście (Naujamiestis), a jego wiersze w języku polskim i litewskim znajdują się w wielu domach i bibliotekach wileńskich. Pamięć o wielkim poecie ukraińskim jest nad Wilią ciągle żywa.

Анотація

У статті досліджено період перебування Тараса Шевченка у м. Вільні, зафіксовано його знайомство із відомими литовськими і польськими митцями. Простежено реценцію творчого доробку українського поета у литовському літературознавстві, відзначено велику повагу литовців до постаті українського генія.

Ключові слова: реценція, діахронія, переклад, інтерпретація.

Аннотация

В статье исследовано период пребывания Тараса Шевченко в г. Вильне, зафиксировано его знакомство с известными литовскими и польскими художниками слова. Прослежено реценцию творчества украинского поэта в литовском литературоведении, отмечено большое уважение литовцев к личности украинского гения.

Ключевые слова: реценция, диахрония, перевод, интерпретация.

Summary

In the article is investigated the period of stay of Taras Shevchenko in Vilno, is fixed his acquaintance with Lithuanian and Polish artists. In the article is traced the reception of creative work of the Ukrainian poet in

Lithuanian literary criticism, is marked the great respect of Lithuanians to the figure of Ukrainian genius.

Key words: *reception, diachrony, translation, interpretation.*

Bibliografia

1. Abramavičius V. Tarsas Ševčenka ir Vilnius. Vilnius 1964, s. 6.
2. Adiklyte A., Ochrymienka P. Ševčenka Ir Lietuva. Vilnius 1961.
3. Altbauera «Biuletyn Polsko-Ukraiński». 1933/34, nr 2 (37).
4. Bolszaja encyklopedija. Pod redakcją S.N. Jużakowa, Sankt-Pietirburg 1905, s. 243.
5. Būtėnas J., Tarasas Ševčenka. Vilnius 1954.
6. Džakow W. Materiały k biografii Sigizmunda Sierakowskiego // Wosstanie 1863 g. Moskwa 1960, s. 63–124.
7. Džakow W. Polscy przyjaciele Tarasa Szewczenki. Warszawa 1964.
8. Drema V. Dinges Vilnius, Vilnius 1991.
9. Gołabek J. Bractwo Cyryla i Metodego w Kijowie. Warszaw 1935, s. 107.
10. G. z Guntherów Puzynina. W Wilnie i dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815-1843. Wydali Adam Czartoryski, Henryk Mościcki. Wilno 1928.
11. Kirkor A. O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich. Kraków 1874.
12. «Kurier Litewski» 1830, nr 52, s. 1–2
13. Łazariewskij F. Iz wspomnianij o Szewczenko // „Kijewskaja starina” 1899, nr 2, s. 158.
14. M.T-ow, Piśma T. Szewczenka k Br. Zaleskomu (1853-1857) // «Kijewskaja starina», t. 1. 1883, s. 174.
15. Nowyje materiały dla biografii Zygmunta Sierakowskiego // K stoletiju gieroiczeskoj bor’by «Za naszu i waszu swobodu». Moskwa 1964, s. 5–116.
16. Pamiętniki d-ra Józefa Franka, T. III, Wilno 1913, s. 241.
17. Plewako M. Taras Szewczenko. Charkiw 1926, s. 38.
18. Podbereski R. Taras Szewczenko «Kobzarz». «Rocznik Literacki» 1844.
19. Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich. Warszawa 1850, t. I, s. 253.
20. Sapargalijew G., Džakow W. Polacy w Kazachstanie w XIX w. Tłumaczyli A. Trombala i J. Plater. Warszawa 1982, s. 169–170.
21. Smirnow A. Sizmud Sierakowskij. Moskwa 1950.
22. Sowiński L. Studia nad ukraińską literaturą dzisiejszą. Wilno 1860
23. Sowiński L. Taras Szewczenko. Studium przez L.S. z dołączeniem przekładu «Hajdamaków». Wilno 1861.

24. Stieszenko I. Žittia i twory T. Szewczenka. „Zapiski Naukowoho Towarystwa imieni Szewczenka. T. CXIX-CXX, s. 37.
25. Szemesz A. Wspomnienie o szkole malarskiej wileńskiej 1826–1929. «Atheaneum». T. VI. Wilno 1844.
26. Szewczenko T. W wspomnianijach sowriemiennikow. Moskwa 1962, s. 238.
27. Szewczenko T.G. Kobzar, z dodatkom spomyłok pro Szewczenka pysali w Turgieniew i Polonskogo U Prazi, 1876, s. XIX-XX.
28. Szewczenko T. Sobranije soczinienij w piati tomach. T. V. Moskaw 1949, s. 254.
29. Trietiaak O. Pro wpływ Mickevycza na poeziju Szewczenka. Krakow 1892, s. 4.
30. Tarasa Szewczenki Kobzarz. Z małoruskiego spolszczył Władysław Syrokomla. Wilno 1863.
31. Zajcew P. Pierwaja liubow' Szewczenka. «Wiestnik Jewropy» 1914, luty, s. 253–263.
32. Zajcew P. Szewczenko i Polacy. Warszawa 1934, s. 13.
33. Zaleski V. Wygnańcy polscy w Orenburgu // «Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu 1866». Paryż 1867, s. 75.
34. Ševčenka T. Eilių vainikelis. Lietuviu karbon išverte ir išanga parupino L. Gira. Seinai 1912, s. 36.

УДК 821. 161.2: 821. 162. 1

Роман Голод
(Івано-Франківськ)

ЛІТЕРАТУРА «ПОЛЬСЬКОГО ПОЗИТИВІЗМУ» В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ І. ФРАНКА

У статті проаналізовано особливості Франкової літературно-критичної реценції здобутків «польського позитивізму». З'ясовуються національні риси польського варіанта літератури реалістично-натуралістичного спрямування та індивідуальні стилістичні ознаки творчих манер окремих польських авторів.

Ключові слова: літературний напрям, позитивізм, романтизм, реалізм, натуралізм.

Проблема Франкових взаємин із іншими слов'янськими літературами за недавньою радянською звичкою розглядалася, як правило, у контексті доведення одностороннього впливу братньої російської

культури на формування естетичних уподобань українського письменника. Безперечно, Франко, як людина енциклопедичних знань і універсальних інтересів, з повагою ставився до творчих здобутків Достоєвського, Толстого чи Тургенєва, однак ставив їх в один ряд із класиками інших слов'янських і західноєвропейських національних літератур, такими як Міцкевич, Словацький, Гете, Золя, Діккенс та інші. Різницю між першими і другими І. Франко вбачав у тому, що «коли твори літератур європейських нам подобались, порушували наш смак естетичний і нашу фантазію, то твори росіян мучили нас, порушували наше сумління, будили в нас чоловіка, будили любов до бідних та покривджених» [3, т. 27, с. 362]. На творчість росіян український письменник дивився очима стороннього читача і критика, так само, як на творчість представників інших зарубіжних літератур. Натомість внутрішній контекст польської культури на той час в галицьких реаліях і географічно, і політично, і духовно був більш відчутним і вагомим. До того ж, коли з російським народом і культурою нас об'єднував «стогін, який піснею зветься» на тему соціальну, то спільно з поляками в цьому стогоні для нас ще додавалася «нота» національна. Власне через цю національну «ноту», романтизм у польській і в українській літературах був значно впливовішим і тривалішим мистецьким напрямом, ніж у російській. У партитурі російської літератури ця «нота» виявилася зайвою і вносила дисонанс у струнке й стилістично цілісне звучання російського критичного реалізму. З цієї ж причини між творчістю романтиків Шевченка і Міцкевича за об'єктивними, а не суб'єктивними обставинами більше спільного, ніж, скажімо, між романтиками Шевченком і Пушкіним. На переконання Франка, «вплив Міцкевича в українській літературі не тільки не можна вважати зараз закінченим, але навпаки, – з активним і широким розвитком цієї літератури розвинуťся в усій повноті ті здорові зерна, які геній польського пророка посіяв у численних поколіннях українського народу» [3, т. 26, с. 390] (стаття «Адам Міцкевич в українській літературі»).

Інша річ, що на певному етапі розвитку естетичної свідомості І. Франка його літературні смаки (а саме – орієнтація на художні здобутки французьких натуралістів) збіглися з реалістично-натуралістичним mainstream'ом в російському письменстві. Не випадково в статті «Роман Е. Золя «L'assommoir» І. Франко зазначає, що французький письменник «найшов прихильнішу критику і нечувану досі популярність та симпатію в Росії, де після критики Белінського, Добролюбова, Писарева і др. публіка, так сказати, більше дозріла до притяжчого корму, який подає д. Золя» [3, т. 26, с. 49]; а в статті «Еміль Золя. Життєпис» підкреслює: «Через Росію Золя прийшов і до нас, особливо коли в «Друзі» 1876 р.

д. Українець в своєму дописі звернув увагу галицької молодіжі і всієї читаючої громади на нього і на цілу новішу реалістичну школу» [3, т. 26, с. 109].

І. Франко, який у той період разом із М. Павликом та іншими прогресивними представниками тієї самої «галицької молодіжі» працював у редакції журналу «Друг», упродовж тривалого часу перебував під впливом д. Українця (псевдонім М. Драгоманова), тож немає нічого дивного, що він раніше, ніж уся «читаюча громада», знайомився з новаторськими літературними здобутками письменників-натуралістів чи з інтелектуальними досягненнями філософів-позитивістів, які заклали ідейно-естетичний базис цього напрямку.

У польську літературу, як і в українську, Е. Золя справді прийшов переважно з російських журналів і перекладів. І. Франкові належить польський переклад оповідання Е. Золя «Безробіття», яке було надруковане у робітничій газеті «Praca» (1879, № 2, 3). В. Матвійшин підкреслював, що «саме І. Франко першим у польській (як і в українській) критиці дав об'єктивну оцінку творчості Е. Золя, відмінну від висновків польських літературознавців, і таким чином, до певної міри, прислужився до його популярності у Польщі» [1, с. 54]. Тому в даному випадку варто говорити навіть не про міжлітературні впливи, а про міжлітературні взаємовпливи. Український письменник популяризував натуралізм, але міг і збагачуватися здобутками польських натуралістів. Власне, у поглядах на польсько-українські культурні взаємини І. Франко перебував на позитивістських позиціях схвалення всього, що слугувало поступу і прогресу як польського, так і українського народу. На його переконання, «такий аргумент, ніби щось є «на руку полякам», а тому шкідливе для українців», є «доказом здичавіння і шовіністичної запеклості», а правдивість, щирість, абсолютна чесність і відвертість у стосунках має бути корисною і українцям, і полякам [3, т. 28, с. 98].

Франко дозволяв собі рішуче критикувати польських письменників новітніх часів за «нахил не стільки до ідеалізму, скільки до ідеалізування, тобто до прикрашування, облагороджування того, що насправді зовсім не таке, і до обминання тих сторін життя і явищ, яких таким чином облагородити не можна» [3, т. 27, с. 124]; вказував на кризовий стан польської поезії, у зв'язку з тим, що «великий скарб мотивів, картин і форм романтичної поезії вже давно вичерпаний» [3, т. 27, с. 257]. Водночас він прихильно оцінював поетичну творчість Вінкентія Поля, вважаючи його «одним із найвизначніших польських поетів доби переходової від великої плеяди романтиків до новішої позитивістично-реалістичної школи», що «належить також психологічно до найцікавіших явищ у польській літературі» [3, т. 35, с. 157].

Окрім надмірного тяжіння до романтизму, недоліками тогочасної польської літератури І. Франко вважав, з одного боку, прагнення творити мистецтво заради мистецтва; а з іншого – зловживання утилітаризмом. Скажімо, Іван Франко вважає парадоксом те, що поезію Теофіля Ленартовича (якого й досі називають «співцем недолі польського селянства»!) ще за життя сприйняла «позитивістська» школа, одним із запеклих противників якої він був. На переконання критика, «події відірвали Ленартовича від землі, від улюблених мазовецьких лісів, перервали його живий зв'язок з дійсністю, і він, замість того, щоб стати натхненним народним поетом, перетворився на музиканта-віртуоза» [3, т. 27, с. 258]. Поезії ж Адама Асника український критик закидає еkleктизм, який є наслідком того, що поет цілком у душі тієї суспільної верстви, до якої належить (заможне освічене міщанство) «як метелик, прагне пити нектар з кожної квітки і, як єврей, хоче мати вигоду з кожного деревця, джерельця і камінчика» [3, т. 27, с. 258].

У цілому прихід позитивізму (який вважається філософським підґрунтям натуралізму) в економічне і культурне життя Франко називає «великим поворотним моментом в історії культурного розвитку Польщі». З позитивізмом філософським український письменник познайомився (не без впливу того самого М. Драгоманова) безпосередньо з праць європейських мислителів, таких як Огюст Конт, Іполіт Тен, Чарльз Дарвін, Герберт Спенсер, чиї імена Франко неодноразово згадує у власних наукових дослідженнях. Орієнтацію на все те, що «позитивне», зі сфери філософії Франко переносив на літературну сферу. На думку польської дослідниці Барбари Скарги, значення терміну «позитивний» розкривається як «корисний», «реальний», «достовірний», «точний», «конструктивний», «відносний», «соціальний» [4, с. 12]. Поняття «позитивний» посутньо ототожнювалося із поняттям «прогресивний». Сцієнтизм, прагматизм, раціоналізм позитивізму, його соціальна зорієнтованість стали світоглядно-філософським підґрунтям Франкової концепції *наукового реалізму*, суть якої критик з'ясовує у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи»: «Література, так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу. Її тенденція і метод повинні бути наукові. Вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а заразом аналізує їх і робить з них виводи, – се її науковий реалізм» [3, т. 26, с. 13].

Безперечно, у творчості польських письменників І. Франко позитивно відзначав передусім риси, які відповідали зазначеним вище положенням його власної ідейно-естетичної доктрини. І хоч він усвідомлював, що в багатьох випадках позитивізм у літературі «пристосовувано односторонньо і по-доктринерськи прямолінійно», все ж

«завдяки популяризації західноєвропейської науки, внаслідок гострої критики тодішніх і минулих польських відносин і завдяки поштовхам до самостійних пошуків, до думання й обчислювання, цей позитивізм мав переломний і багатий наслідками вплив» [3, т. 33, с. 377]. Заслугою позитивізму у польському літературному процесі, на переконання Івана Франка, було те, що «він виховав такі великі таланти, як Сенкевич і Прус, під його непереможним впливом творила Еліза Ожешко; цілий ряд менш талановитих письменників, як Свєнтоховський, Дигасінський, Юноша та ін., йдуть слідами цих передових талантів», а також те, що «цей напрямок, під впливом російської белетристики 60-х років, яка займалася описом селянського життя, почав ближче стежити за життям польського селянина» [3, т. 33, с. 377].

У статті «Польський селянин в освітленні польської літератури» І. Франко позитивно відгукується про Прустовий роман «Форпост», у якому, як і в романі Е. Золя «Земля», сама земля стає одним із персонажів. За Франком, «коли у попередніх польських романах народ, селянина змальовували тільки мимохідь, у формі декорації, а на першому місці стояв двір, то у «Форпості» навпаки: центром є селянська оселя, а двір виступає на задньому плані, сповитий якимось чаром невиразності» [3, т. 27, с. 87]. Український літературознавець робить висновок, що такі твори значно більше хвилюють читача, «ніж ті заяложені і на тисячі ладів перемелені любовні історії вродливих панянок і паничів, після прочитання яких, незважаючи на всю їхню психологічну рафінованість, ми залишаємося звичайно такими ж розумними, як були і до цього» [3, т. 27, с. 94].

«Наскрізь дитиною позитивізму, ентузіасткою прогресу, науки і вільної думки й чину» називає Іван Франко Марію Конопніцьку в однойменній статті. Критик зазначає, що в її «образках» «найелегантнішою салонною мовою і найвибагливішим стилем змальовано те, чого досі ні один поет так не побачив і так не описував, – змальовано польського селянина в усій його сумній дійсності, з наочністю і гіркістю колориту, які часто межували з брутальністю» [3, т. 33, с. 378]. Ці твори «діяли, як вибух бомби»; «вони відразу зірвали ореол, що ним прикрасили постать селянина в польській літературі давніші письменники» [3, т. 33, 378]. Дещо раніше, у статті «Poezje Jana Kasprowicza», Франко звертає увагу на один, як йому здається, недолік у творах Конопніцької, котра, так само, як і Золя, не інтегрована у життя простого народу: «На жаль, вона надто мало знає життя народу, – пише Франко, – народившись у панському дворі, вихована оддалік від селянської хати, вона наблизилася до неї не під натиском свого таланту, наскрізь романтичного, а під впливом теорії, доктрини й переконання про необхідність такого кроку» [3, т. 27, с. 258].

Інша справа – Ян Каспрович, якого Іван Франко називає «співачом епопеї хлопського життя» [3, т. 31, с. 404]. Його прихід у польську літературу викликав у частини читаючої громади «інстинктивне відчуття, те таємниче тремтіння, яке інколи охоплює знервованих, випещених салонних ляльок, коли в їхньому товаристві ні з того, ні з сього з'явиться мужик – простий мужик у сіряку, у важких чоботях, з грубими руками, від яких відгонить сильним запахом землі, що його годує» [3, т. 27, с. 260]. Свого часу у вступному слові до видання «Еміль Золя. Довбня» (1879) Франко описував подібну реакцію освічених, інтелігентних та ситих французьких буржуа, коли в «Довбні» перший раз перед їхні очі з'явився «робочий люд» в «правдивій, не ідилічній і не романтичній одежі»; коли «вони перший раз почули зблизька його бесіду, перший раз... занесло їх делікатні носи «запахом люду» [3, т. 26, с. 102]. Франко високо цінував те, що «у Каспровича ми маємо справжній опис селян певної місцевості, селян з крові і кістки, що живуть ще й досі або недавно померли, – отже, маємо тут у повному значенні те, що Золя називає *documents humains* (людські документи), звичайно, пропущене крізь призму індивідуальності і поетичної фантазії самого автора» [3, т. 28, с. 153]. Франко захищає право митця писати на будь-які теми: «Деякі польські критики попросту закидали Каспровичу, що він пише пасквілі на люд, малюючи самих п'яниць, злочинців або маніяків. По моїй думці, закид несправедливий. Можна малювати, що кому хочеться; головна річ в тім, як малювати» [3, т. 31, с. 403].

До недоліків творчого методу Я. Каспровича І. Франко зачисляє «закоханість у чисто абстрактну поезію і філософські роздумування» [3, т. 27, с. 261]; прагнення малювати «розумом і фантазією, а не чуттям» [3, т. 31, с. 403]; а також надто фаталістичний опис селянського життя («над цілим оцим «селянським світом» тяжить якась сіра хмара, якась фатальна безвихідь» [3, т. 28, с. 154]). До речі, майже дослівно подібний закид Іван Франко адресував і класикові французького натуралізму Емілеві Золя, констатуючи, що картина селянського життя в його романі «не надто приваблива світлими кольорами, а подеколи навіть забарвлена авторським песимізмом» [3, т. 28, с. 186]; «на обрії не видно жодної ясної цяточки»; «вся та картина – велетенська, надзвичайно пластична, сповнена подробиць – робить враження тяжкої сірої хмари, обтяженої громами і градом» [3, т. 28, с. 187].

У цілому ж, коли в Англії, Франції, Росії натуралізм прийшов у літературу еволюційним шляхом внаслідок певної вичерпаності ідейно-естетичної програми реалізму, з одного боку, і абсолютизації деяких її концептуальних положень – з іншого, то Польща радше належить до групи країн, у яких традиції реалістичного мистецтва не були такими

сильними, і тому впровадження натуралістичного експерименту в їхніх національних літературах не було цілком органічним, мало дещо запозичений характер, а за своїм значенням і наслідками нагадувало революційний стрибок. До таких країн належать також Німеччина, США, Італія, Україна. Як слушно зауважила Т. Мотильова, «в країнах запізненого розвитку реалізму... саме натуралісти пробивали дорогу реалістичній правді у літературі, виявляючи наполегливість, долаючи інерцію патріархальщини, солодкавості, прикрашування, провінційної дріб'язковості» [2, с. 143-144].

Парадоксально, але польський натуралізм, порівняно з французьким чи російським, густіше «замішаний» на романтизмі, і ця риса (попри ставлення до неї Франка) єднає його з натуралізмом українським. Пояснення тут очевидне: польські й українські літератори були однаковою мірою заангажовані і соціальною, і національною проблематикою. Тому витребуваною навіть у кінці XIX ст. залишалася концептуальна спрямованість романтизму на звільнення та самовизначення індивідуальності (чи то людської особистості, чи нації в цілому). «Здорові» романтичні вкраплення в структуру натуралістичних творів (зацікавлення звичаями й обрядами народу, його фольклором та етнографією, традиціями та побутом) забезпечували оригінальність польському й українському реалістичному типові творчості загалом і творам тих-таки Я. Каспровича й І. Франка зокрема.

Увесь польський (як і український) реалістичний тип творчості базувався на світоглядно-філософській основі позитивізму. Концептуальні постулати останнього мали настільки значущий вплив на ідейно-естетичну доктрину літератури реалістично-натуралістичного спрямування, що не тільки Іван Франко, але й інші українські та польські дослідники часто вживали цей запозичений з філософського дискурсу термін на позначення суто літературного феномену.

Причину *позитивного* ставлення Франка до польського *позитивізму* найкраще пояснює передмова українського письменника до власного видання «Батьківщина» і інші оповідання», у якій він зокрема зазначає: «Хоч як неоднакова літературна вартість сих оповідань, то все-таки думаю, що їх збірне видання не буде зайвим і для теперішньої генерації, вже хоч би тому, що в них скрізь, як мені здається, віє здоровим духом того тверезого позитивізму, який німецьким терміном можна назвати «*Bejahung des Lebens*». Може, вона явиться деякою невеличкою асанацією в шпитальній атмосфері новішої літературної школи» [3, т. 38, с. 487]. На наше переконання, здоровий дух тверезого позитивізму виявився би не зайвим і для теперішньої польської та української літературної генерації, у творчості якої все відчутніше проявляються симптоми цинізму й імморалізму, що

знаходити собі сприятливе середовище для розвитку та стрімкого розповсюдження в задушливій атмосфері постмодерного декадансу.

Аннотація

В статті проаналізовані особливості літературно-критическої реценції Франко досягнень «польського позитивізму». Визначаються національні риси польського варіанта літератури реалістично-натуралістического напрямку та індивідуальні стилістическі особливості творчих манер окремих польських авторів.

Ключеві слова: літературне напрямку, позитивізм, романтизм, реалізм, натуралізм.

Summary

The peculiarities of Franko's literary and critical reception of «Polish positivism» achievements are analyzed in the article. The national features of the Polish variant of realistic and naturalistic stream as well as the individual stylistic signs of creative manners of separate Polish authors are determined.

Key words: literary stream, positivism, romanticism, realism, naturalism.

Література

1. Матвійшин В. Е. Золя в польсько-українських літературних взаєминах / Володимир Матвійшин // Укр. літературознавство. – Львів, 1972. – Вип. 17. – С. 52–59.
2. Мотылёва Т. К спорам о реализме XX века / Тамара Мотылёва // Вопросы литературы. – Москва, 1962. – № 10. – С. 140–158.
3. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978 – 1986.
4. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831-1864) / Barbara Skarga. – Warszawa, 1964. – 411 s.

УДК 82=134.1.09:821.161.2-32.03В.Стефаник

Ярема Кравець
(Львів)

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК У ФРАНЦУЗЬКОМОВНОМУ ПРОЧИТАННІ

Французькомовна літературознавча критика і перекладацтво, присвячені Василеві Стефанику, мають понад столітню історію. Вже у 1912 і 1915 рр. французький читач знав окремі новели українського письменника. Відтоді його творчість постійно присутня в українознавчих монографічних працях, що з'являлися у Швейцарії, Бельгії та Франції. Найвагомішими публікаціями французькомовної Стефаникіани

можна вважати книжку *«Croix de pierre»*, що містила понад 40 новел письменника, окремі розділи про В. Стефаника у 12-томовій бельгійській антології *«Patrimoine littéraire européen»* (1993-2000) та сарсельській антології української літератури XI-XX ст. видання НТШ у Західній Європі (2004).

Ключові слова: Василь Стефаник, французькомовна критика, переклад, *«Камінний хрест»*, бельгійська антологія, антологія НТШ.

У літературознавчій спадщині Володимира Матвіїшина бачимо статтю «Василь Стефаник і французьке письменство», в якій науковець згадав про появу у французькій газеті *«Humanité Nouvelle»* «дуже прихильної згадки про творчість автора *«Синьої книжки»* і *«Камінного хреста»*; ряд новел письменника було видрукувано у різних періодичних французьких виданнях» [3, с. 59]. Свою інформацію літературознавець доповнив у рецензії на французькомовне видання В. Стефаника *«Камінний хрест та інші новели»* (К., 1975), зазначивши, що вже у 10-х рр. XX ст. французький читач знав новели українського письменника (*«Злодій»* та *«Вечірня година»*), що друкувалися в антології літературознавця Михайла Рудницького *«Mille nouvelles nouvelles»* (1912) та № 1 швейцарського журналу *«Revue Ukrainienne»* за 1915 р., що виходив у Лозанні. Отже, враховуючи, що найновіше французькомовне прочитання В. Стефаника датується 2004 роком, присутність українського письменника у французькомовних культурах можна визначити цілим століттям. Тим цікавіше хронологічно оглянути французькомовну Стефаникіану у її літературознавчій оцінці та перекладах.

Ще у своєму краківському листі до О. К. Гаморак з березня 1900 р. Василь Стефаник писав: *«Пані Severin з Парижа хоче перетолкувати моїх новел на книжку і видати в язиці французькім. Др. Сіменович обіцяв давати переклади англійські. В «Humanité Nouvelle» є дуже прихильна згадка за мене, у Варшаві толкують багато на польське»* [7, с. 208].

Епізодичну згадку про В. Стефаника французькою мовою знаходимо в монографії М. Тишкевича «Українська література» (*«La littérature ukrainienne»*), що після своїх двох окремих публікацій 1916 та 1917 року на сторінках швейцарської газети *«L'Ukraine»*, з'явилася 1919 р. окремим виданням у м. Берн (Швейцарія): *«У Галичині ми бачимо неабияких поетів і письменників як-от Пані Кобилянська, талант якої найближче підходить до таланту письменників-модерністів цих останніх часів; елегійного дуже вартісного поета Богдана Лепкого; пані Яновська, пані Наталя Кобринська, новеліст сповнений гумору Маковей, Василь Щурат, Василь Стефаник, брати Мартовичі»* [9, 133]. Мовлячи про письменників останніх років, М. Тишкевич більше зосередив свою увагу

на літературній діяльності М. Коцюбинського, Лесі Українки, М. Грушевського та В. Винниченка.

Не оминув В. Стефаника і автор оглядової статті «Українська література» П. Филипович у IV-V випусках бельгійсько-французького журналу «La Nerve» за 1928 р. Згадавши «Фата Моргана» і «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, П. Филипович писав: *«Взагалі-то селяни мають вірних художників, особливо у Галичині, як-от Стефаник (нар. 1871 р.), який описує сільські злидні та жахіття війни, а також Марковича і Черемшину»* [10, с. 15]. Це була єдина згадка про письменника у цій бельгійській антології української літератури: у вип. VIII, де містилися окремі зразки української літератури з давніх часів до 20-х рр. XX ст., текстів В. Стефаника не бачимо.

Того ж року переклад новели В. Стефаника «Лесина сім'я» друкується у № 5-6 паризького двомісячника «L'Ukraine Nouvelle», що почав виходити з червня 1928 р. в Парижі. На цю публікацію відгукнувся літературознавець С. Родзевич своєю статтею «Українське мистецтво в закордонних журналах» у ч. VII журналу «Життя й революція» за 1929 рік: *«Відповідаючи на листа професора української мови в Одеському ІНО Л. Горісса (...), «Нова Україна» охоче приймає цю пропозицію, бо в її проекти увіходить видання творів української літератури»* [6, с. 190]. Поряд із В. Стефаником на сторінках часопису були презентовані М. Коцюбинський («Інтермеццо»), Б. Грінченко («Олена»), М. Хвильовий («Мій молот»). Згадані переклади, за винятком останнього, належали Л. Горіссу. Як зазначив С. Родзевич, *«усі ці переклади досить літературні й значно поширюють обізнання французів з новою українською літературою»* [там само].

1933 р. у серії «Східна та американська книгозбірня» паризького видавництва Ж.-П. Мезонев з'явилася монографія «Життя одного народу. Україна» літературознавця і перекладача Роже Тіссерана, співробітника видавництва «Larousse», а також автора величезної кількості гасел у виданні «Larousse du XX^e siècle». У розділі X монографії Р. Тіссеран писав: *«Українці поневолені Росією та Австрією, українці – вигнанці спільно стверджують своє право на існування, вимагають місця, яке належить їм серед цивілізованих народів, менше промовами та політичними публікаціями як вішованими та прозовими творами, де знаходяться найкращі таланти: Маркович, Стефаник, Кобилянська, Самійленко, Леся Косач (Леся Українка), Тобілевич, Богдан Лепкий, Борис Грінченко, Михайло Коцюбинський, новели якого знамениті своїм психологізмом та поетичністю; найбільший історик України – Михайло Грушевський»* [18, с. 222-223].

Українознавчі інтереси Р. Тіссерана стануть зрозумілішими, якщо врахувати, що науковець упродовж 1931-1932 року читав лекції з історії

української цивілізації у Паризькій школі громадських робіт. У своїй монографії французький літературознавець виявив добре знання української літератури, опрацьовуючи пропонований матеріал, подавав власні переклади багатьох українських пісенних жанрів (обрядової, побутової, ліричної, гумористичної, історичної) поезії, які критика вважала *«мистецьки довершеними»*.

Цікаву характеристику творчості В. Стефаника бачимо у праці літературознавця Еммануеля Раїса *«Ця невідома Україна»* (Париж, 1967). Звертаючись до літератури як найпомітнішого вияву української культури, Е. Раїс серед найвидатніших її представників помістив Франка, Стефаника, Ларису Косач, Довженка, Яновського (...). І дещо далі, охарактеризувавши творчість І. Франка, Лесі Українки, писав: *«Короткі новели Василя Стефаника відкривають глибини селянської душі, непізнанної до нього. Їхній лаконічний стиль, в якому важливим є кожне слово, перетворив їх на справжні поеми у прозі дивного модернізму, безперечно невігданого у того чоловіка, який сам по собі був істинним селянином, своєрідним селянським аристократом незабутніх джерел»* [16, с. 24].

Ще одну характеристику В. Стефаника знаходимо у підрозділі *«Українська література»* розділу *«Східна Європа»* тритомової монографії Сіріла Вільчковського, виданій 1958 р. Говорячи про той час, коли центр українського руху перейшов до австрійської Галичини, автор монографії писав, що тут під впливом Михайла Драгоманова розвивається західно-українська література: *«Вона буде представлена насамперед реалістом Іваном [Івановичем] Франком, поетом і романістом, і двома прозаїками реалістичної та психологічної тенденції ж – Ольгою Юліанівною Кобилянською та Василем Семеновичем Стефаником»* [19, с. 1714].

До творчості В. Стефаника звернувся відомий французький славіст Жорж Люціані у гаслі *«Українська література»* (*«Ukrainienne (Littérature)»*) із 23 т. *«Encyclopaedia Unoversalis»* (Paris, 1989), зробивши це опосередковано у розділі *«Бібліографія»* [12, с. 131], де подав французькомовне видання В. Стефаника, що вийшло 1975 р. в іноземній редакції Київського видавництва *«Дніпро»* у перекладі львів'янки Жінет Максимович (V. Stefanyk. *La Croix de pierre et autres nouvelles*, trad. G. Maхymovytch, Kiev, 1975).

У розділі *«Українська література у XVIII–XX ст.»* (*«Ukrainienne aux XVIII^e–XX^e s. (Littérature)»*) із тритомового літературного словника паризького видання 1994 р. її автор, відомий літературознавець українського походження Е. Крюба такими словами писав про В. Стефаника: *«Василь Стефаник (1871-1936) надзвичайною строгістю і точністю, очевидною безсторонністю, психологією дійства дає страшну і хвилюючу картину світу села і його злиднів, його відчаю у «Синій книжечці»*

(1897) і «Камінному хресті» (1900). Він є антиподом нестримного мовного потоку на кшталт Нечуя-Левицького» [13, с. 3955].

І далі літературознавець продовжував: *«Від Стефаника не можна відокремити його товариша шкільних років Леся Мартовича (1871-1916), який досконалим мистецтвом монолога, репліки і деталі, з гумором або іронією виявляє нікчемність селянської душі та нелюдськість людського існування. Обидва відмовляються од ідеалізації селянина і переконують, що він завжди гідний уваги при умові, якщо на нього інакше глянути. Ефективність аналітичного методу і новаторський стиль трьох галичан зберіг Михайло Коцюбинський (1864-1913)»*^{*}.

Значне місце В. Стефаник займає у французькомовній «Короткій історії української літератури» Ольги Вітошинської, французької літераторки і перекладачки українського походження. Про Василя Стефаника авторка цієї праці говорить у розділі «На зламі століть» («Au tournant des siècles») розпочавши свою розповідь такими словами: *«Серед епігонів «трьох велетів» (Ольга Вітошинська мала на увазі Т. Шевченка, І. Франка та Лесю Українку. – прим. Я. К.) були письменники, які на «зламі століть» належали до ХІХ століття, однак жили і творили також у перших роках ХХ століття. До того ж, вони мали великий талант і нові ідеї, що вирізняло їх від їхніх попередників»* [20, с. 79].

Василя Стефаника науковець помістила разом із Михайлом Коцюбинським та Ольгою Кобилянською: *«... він захопився імпресіонізмом і психологізмом у своїх коротких новелах, що є справжніми шедеврами лаконізму і правди у змалюванні людської душі»*. Згадавши про те, що В. Стефаник разом із своїми шкільними товаришами Семанюком (Черемшиною) і Мартовичем створили тріаду письменників – «Покуття», критик подала слова, якими Леся Українка охарактеризувала Стефаника у своїй критичній статті «Українські письменники на Буковині»: *«Василь Стефаник з більшою підставою, ніж О. Кобилянська, може бути названий продовжувачем Федьковича: він так само близький до селянського середовища, так само любить його, так само засвоїв мову його і пройнявся його почуттями»* [8, с. 47].

Порівнюючи В. Стефаника із Ю. Федьковичем, Ольга Вітошинська продовжувала думку Лесі Українки: *«За винятком деякої подібності із Федьковичем, Стефаник відрізняється од нього багатьма рисами. Якщо Федькович подає етнографічну фесричну сторону життя народу, у Стефаника бачимо протилежне, зворотню сторону цього життя. Федькович подав заможне селянство, яке страждає лише від природніх*

^{*} Е. Крюба говорив перед тим про Т. Бордуляка, якого назвав «провісником сучасної прози, котрий до опису селянської ментальності застосовував технічні новації часу».

катаклізмів та мобілізації своїх синів, тоді як протагоністи Стефаника – це бідні прості селяни, жертви пролетаризації зі своїми трагедіями. Стефаник подає нам цілу колекцію силуетів, які нагадують Лесі пролетаріїв Ади Негрі» [20, с. 84].

Зауваживши, що усі твори Стефаника написані на місцевому діалекті, який важко надається для перекладу, французька літературознавець нагадувала, що В. Стефаник у своїх творах зібрав усі типи природи – молодого рекрута, конаючу матір, дітей та інших. Найголовніша риса їхньої психології, зазначила авторка праці, це пасивність та інертність: *«Герої Стефаника пасивні або інертні, сповнені живого страждання, перед яким не можна залишитися байдужим. Стефаник не є популістом і його люди не є носіями якоїсь доктрини або гасла» [20, с. 85].*

І трохи далі: *«Саме відсутність цих елементів справила найбільше враження на мислячих і чутливих читачів, більше ніж панегірики ідеалізованого люду у популістській літературі. Двома-трьома короткими різкими штрихами він подає нам великі драми життя усього українського селянства. Він показує нам колективну душу народу» [там само].* І завершуючи цей розділ, Ольга Вітошинська писала наступні слова: *«Оригінальність таланту Стефаника привернула увагу не лише його співвітчизників. Переклади його новел з'являються у польських та німецьких виданнях. У берлінській «Gesellschaft» був надрукований «Лист арештанта» Стефаника із захопленою реплікою редакції. А як знаємо, німці зовсім не щедри на похвальби!» [там само].*

1975 р. бачимо знаменну подію, пов'язану із французькомовною Стефаникіаною: саме тоді з'являється друком найповніше ще й до сьогодні видання українського новеліста французькою мовою – книжка «Камінний хрест», що містила 42 новели із збірок «Синя книжечка», «Камінний хрест», «Дорога», «Земля» та ін. у перекладі Жінет Максимович [17]. Своєю роботою над В. Стефаником Жінет Максимович завершила неодноразові спроби дати французькому читачеві цього унікального у світовій літературі письменника.

На появу цього перекладу вже незадовго відгукнувся рецензією «В. Стефаник французькою мовою» на сторінках «Всесвіту» літературознавець Володимир Матвіїшин, зазначивши, що тут *«перекладачка майстерно відтворила складні мовні конструкції першотвору, знайшла у французькій мові відповідники для передачі багатой, експресивної мови та неповторного стилю українського новеліста» [4].*

Глибоку і кваліфіковану оцінку французькомовного В. Стефаника подав літературознавець Ярослав Погребенник, помістивши її на сторінках журналу «Жовтень» за 1976 р. під назвою «Ключі» до прози

Василя Стефаника». Нагадавши, що письменник *«належить до тих авторів, які дуже важко піддаються перекладанню на іноземні мови»*, оскільки мали свою неповторну манеру письма, Я. Погребенник зосередив свою увагу на окремих здобутках Ж. Максимович-перекладача. Інтерпретуючи новели В. Стефаника, *«вона орієнтувалася на загально-французьку літературну мову з урахуванням творчих можливостей її діалектичних варіантів»*, використала усічні, еліптичні форми артикля, діалектні слова, вдалася до простонародного «зіпсутого» синтаксису. Добре відтворено, зазначав рецензент, фольклорну дикцію, що зокрема *«виявляє себе в різноманітних модуляціях невластиве-прямої мови, де пульсує скорботне і ліричне авторське «я» (...) Досить уміло поставилася вона до передачі індивідуальних особливостей мовних характеристик героїв»* [5, с. 143-144].

Грунтовну статтю «Відтворено французькою» про перекладацький талант Жінет Максимович надрукував у березні 1981 р на сторінках «Літературної України» метр українського перекладу Григорій Кочур, підтримуючи її кандидатуру на здобуття премії імені Максима Рильського. Оглянувши усю попередню перекладацьку роботу Ж. Максимович, видатний теоретик і практик перекладу писав: *«І все ж таки серед усіх її перекладів є один, який найбільше заслуговує на те, щоб його виділити окремо. Це «Камінний хрест» Василя Стефаника, що побачив світ у видавництві «Дніпро» 1975 року. Існує поширена думка, ніби вірші перекладати важче, ніж прозу. У віршах, мовляв, і ритм, і рима, і більша конденсація вислову і ще багато чого. А от не завжди воно й так. А що, коли замість явного ритму класичної поезії, ритму, що ось тут, на поверхні, приступний для ока й для вуха, що, коли замість нього пульсує десь ледь помітний, прихований ритм прозового рядка? Що, коли в скупих словах коротенької новели сконденсовано стільки емоцій, скільки віршовані рядки не завжди й спроможні вмістити? Далеко не кожен вірш ставляє стільки різноманітних труднощів перекладачеві, скільки їх ставлять новели Стефаника, одного з творців новочасної прози, письменника, про якого Франко вже 1901 року писав, що це «може, найбільший артист, який появився у нас від часу Шевченка». А до всіх труднощів додається ще одна – мова. Отой самий покутський діалект, що стільки клопоту завдавав самому Стефаникові: той часом мріяв, щоб хтось «переклав» його твори на літературну українську мову, накидав це завдання своєму приятелеві філологу В. Симовичеві, а Симович, уже беручись до роботи, відписував, що то дуже важко, особливо коли дбати, «щоб мистецькість твору не пропала». І справді, великою мірою естетичний вплив на читача новел Стефаника пояснюється саме мовою. Але що ж тут діяти перекладачеві? Обирати якийсь діалект у тій мові,*

на яку перекладаєш? Але який же тоді повинен бути критерій вибору? Завжди може виникнути питання: чому обрано саме той, а не інший діалект? Ще якось би дали собі раду (і дають) польські перекладачі Стефаника. Польські «гуралі» з Карпат усе ж таки сусіди, є щось спільне у побуті. У перекладача на мову французьку такої полегшії не було. Недарма деякі теоретики, та й практики перекладу, твердили, – може, з відчаю, – що діалект перекласти взагалі не можна, а як не можна, то й не треба. Лишається єдиний вихід: перекладати такі твори звичайною літературною мовою. Жінет Максимович не пристала на таку пораду. Для Стефаникових новел вона мобілізувала всі ресурси розмовної мови, порушення орфоенії, відтворені порушенням орфографії, весь запас просторічних слівців і зворотів і так створила якусь подобу Стефаникової «бесіди». Це був справді єдиний оптимальний вихід. Так перекладачка виконала найважче поки що в її житті завдання» [1, с. 4].

Із найновіших французькомовних розвідок про Василя Стефаника слід, безперечно, згадати дві літературознавчі статті, що з'явилися в антологічних виданнях 2000 та 2004 року. Перша з них була вступною статтею до подачі окремих зразків прозової творчості українського письменника у додатковому томі 12-томової бельгійської антології «Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française sous la direction de J.-C. Polet» (Bruxelles, 1993-2000), яку можна вважати непересічним явищем в історії подібних антологічних видань, де презентувалася українська література. Видання із такими українознавчими розділами як «Слово про Ігорів похід», «Галицько-Волинський літопис», «М. Гоголь», «Т. Шевченко», «Леся Українка», «І. Франко», опрацьовувалося великим авторським колективом бельгійських та французьких літературознавців і з'явилося друком у брюссельському університетському видавництві De Boesk.

Один із керівників проекту літературознавець Кльод Пішуа так писав про цей науковий задум у передмові до останнього 12 т. «Антології»: «Трохи менше, як десять років тому Жан-Кльод Полє мав намір просити мене написати передмову до першого тому цього видання. Сьогодні він мені пропонує закрити разом із ним (можливо, на певний час?) цю величезну споруду: я бачив її задум, підготовку, виконання. Не мав щодо неї жодного сумніву. Успіх винагородив нас за таку віру. Дванадцять томів, чотирнадцять книг, сотні добровільних співпрацівників, яких вибрали із найкращих знавців та спеціалістів (...). Відомо, як багато важили мова і література в самоусвідомленні підкорених або закріпачених могутніми державами народів Центральної та Східної Європи саме для їхнього самоусвідомлення, що привело ці народи до автономії або незалежності. (...) Жан-Кльод Полє вирішив зупинити

історію творення цієї європейської спадщини 1922 роком, який є водночас роком заснування радянської Росії і смерті Пруста. (...) Далі європейська спадщина перестає бути чисто європейською: вона стає американською і крайньосхідною» [15, с. 7].

Творча персоналія Василя Стефаника була подана у додатковому т. 1 бельгійської антології з підназвою «Європейські автори першої половини ХХ ст.» («Від дивного миру до дивної війни»), що охоплював 1923-1939 рр., і вводилася ґрунтовною статтею ученого-літературознавця А. Жуковського, якому належали й інші передмови до розділів про українських письменників.

Автор переднього слова дав огляд життєвого шляху В. Стефаника, розповідаючи про «краківський період» життя майбутнього письменника, коли-то він, студіюючи медицину, знайомиться із подружжям Морачевських, яке впроваджує його у літературну авангардистську групу «Молода Польща». А. Жуковський охарактеризував письменницький шлях В. Стефаника – від *«перших коротких новел про життя покутських селян»*, надрукованих 1897 р. у Чернівцях, до окремих добірок – «Синя книжечка», «Камінний хрест», «Дорога», «Моє слово», що з'являлися упродовж 1899-1905 рр.

Значне місце у передмові зайняла розповідь про п'ятнадцятирічну громадсько-культурну та політичну діяльність В. Стефаника, його участь в українській радикальній партії Галичини, віденському парламенті (1908-1918 рр.), організації низки читалень товариства «Просвіта» на Покутті. Автор огляду творчого шляху видатного новеліста не оминув і участі письменника в політичному житті ЗУНР'у, особливо в об'єднавчому конгресі злуки двох українських держав 22 січня 1919 року. Саме ці події, а також жорстокі дієства Першої світової війни змусили В. Стефаника знову взятися за письменницьке перо. *«Другий період його літературної творчості, зазначив А. Жуковський, починається новелами та автобіографічними спогадами, надрукованими в останній добірці «Земля» (1926)» [11, с. 574].*

В. Стефаник, автор декількох новелістичних добірок, дістав широке визнання ще на початку ХХ століття як «визначний представник Західної України», а згодом, у двадцятих роках, як *«найбільший письменник Західної України»*. Саме це забезпечило йому по життєву пенсію уряду радянської України, від якої письменник відмовляється 1933 року, протестуючи проти голодомору, організованого радянським режимом в Україні та переслідувань української інтелігенції.

Завершуючи презентацію творчого шляху письменника-новеліста, А. Жуковський писав: *«Стефаник – поет селянського відчаю. (...) Усі трагічні аспекти селянського життя автор брав із реальності, не*

ідеалізуючи їх, не надаючи їм якоїсь особливої барви, малюючи їх в сирому вигляді. Його розповідь проста; драматичний характер посилюється постійним використанням діалога та монолога» [11, с. 575]. Вступна стаття про В. Стефаника доповнювалася бібліографічною довідкою, в якій висвітлюється творчість українського новеліста, важливішими працями про нього, що з'явилися упродовж 1946-1991 років.

Літературна спадщина письменника у бельгійській антології була презентована новелою «Новина» (1899 р.) у перекладі Ірини Попович, спеціально зробленому для цього видання, що стало другою французькомовною інтерпретацією цього твору В. Стефаника, а також новелою «Сини» (1922 р.) у перекладі Жінет Максимович, передрукованому із згаданого вже тут київського французькомовного В. Стефаника видання 1975 р.

2004 року бачимо ще одну важливу французькомовну стефаниківську публікацію вже на сторінках видання «*Anthologie de la littérature ukrainienne du XI^e au XX^e siècle*» («Антологія української літератури XI-XX століть»), що побачила світ завдяки багаторічній праці колективу Сарсельського осередку НТШ у Західній Європі. Як і в бельгійській антології, літературній подачі у стефаниківському розділі передувала вступна стаття літературознавця А. Жуковського, що висвітлювала важливіші віхи життєвого шляху В. Стефаника та його літературної діяльності. Порівняно із передмовою із додаткового тому бельгійської енциклопедії, А. Жуковський уточнив певні біографічні факти з життя письменника, зокрема датуючи значніші події у громадській та літературній діяльності В. Стефаника (народження та смерть письменника; 1897-1901 роки як роки його особливої письменницької активності). Вагомими були наступні доповнення та уточнення, які вніс А. Жуковський у передмові до сарсельської антології: *«Краківські літературні кола відкрили його світові. У своїх листах з того часу Стефанік згадує, між іншими, твори таких письменників модерністів як Бодлер, Верлен, Келлер, Метерлінк, Бурже, Гамсун. (...) Окрім своїх новел він залишив обширне листування, літературна вартість якого не є меншою. До слова сказати, сам письменник визнавав, що уся його літературна майстерність криється у його листах»* [12, 480].

Керівник цього наукового проекту дав повнішу характеристику письменницької майстерності В. Стефаника як *«поета селянського відчаю»*, глибше аналізуючи проблематику таких новел як «Камінний хрест», «Синя книжечка» та «Новина». *«Пишучи свої новели, зазначив літературознавець, Стефанік поділяв страждання своїх персонажів»* [12, с. 481]. Новелістична спадщина В. Стефаника в антології була презентована творами «Новина» (у перекладі Ірини Попович), «Вечірня

година», «Сини» та «Марія» – всі у перекладі Жінет Максимович, використані із київського видання 1975 року. «Вечірня година» стала другим французькомовним прочитанням в історії пізнання новелістики В. Стефаника французькомовним читачем.

Як бачимо, входження творчості В. Стефаника у французькомовний простір виявляє взаємодії двох національних літератур на рівні рецепції складного за стилістикою своїх новел українського письменника. А поява окремого видання новел В. Стефаника французькою мовою уже давно висунула назрілу наукову проблему кваліфікованого дослідження інтерпретації прози В. Стефаника саме цією мовою. Продуктивним, безперечно, виглядає і даліше дослідження типологічних подібностей творчості В. Стефаника із текстами французьких поетів другої половини ХІХ ст. (цю проблему розробляла у своїй кандидатській дисертації О. Бігун), глибше вивчення того, як французькомовні літератури входили у сферу літературних зацікавлень українського новеліста*.

Автор цієї статті свідомий того, що поза увагою залишилось ще багато з того, що стосується французькомовної Стефаникіани, зокрема фрагментарні згадки про українського письменника там, де говориться про український літературний процес кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст., окремі праці французьких славістів, надруковані на сторінках літературознавчих часописів, де певне місце знаходив і В. Стефаник.

Аннотація

Франкоязычной литературоведческой критике и переводам, посвященным Васылю Стефаныку, более ста лет. Уже в 1912 и 1915 гг. французский читатель был знаком с отдельными новеллами украинского писателя. С тех пор о его творчестве постоянно говорится в монографических работах, печатающихся в Швейцарии, Бельгии и Франции. Наиболее значительными публикациями франкоязычной Стефаниканы считаются киевское издание «Croix de pierre», в котором напечатано свыше 40 новелл писателя, отдельные разделы о В. Стефанике в 12-томной бельгийской антологии «Patrimoine littéraire européen» (1993-2000) и в сарсельской антологии украинской литературы ХІ-ХХ в., изданной НТШ в Западной Европе (2004).

Ключевые слова: *Васыль Стефанык, французскоязычная критика, перевод, «Каменный крест», бельгийская антология, антология НТШ.*

* Автор цієї статті опрацював одну із таких проблем у своєму дисертаційному дослідженні «Творчість Еміля Верхарна в українській критиці і перекладах (історико-літературознавчий аналіз)» (1992) та в публікації, друкованій на сторінках наукового видання [2].

Summary

French-speaking literary criticism and translation, dedicated to Vasyl Stefanyk, have already more than centenary history. Already in 1912 and 1915 the French reader has known separate novellas of the Ukrainian writer. Since his creative activity has been constantly present in individual Ukrainian monographs which appeared in Swiss, Belgium and France. The most significant publications of the French-speaking Stefanykiana are the book "Croix de pierre" that contained more than 40 writer's novellas, separate chapters about V. Stefanyk in 12-volume Belgian anthology «Patrimoine littéraire européen» (1993-2000) and Sarcelles' anthology of the Ukrainian literature of XIth-XXth centuries of NTSH publication in the Western Europe (2004).

Key words: *Vasyl Stefanyk, French-speaking criticism, translation, "The Stone Cross", the Belgian anthology, NTSH anthology.*

Література

1. Кочур Г. Відтворено французькою / Г. Кочур // Літературна Україна, № 20 (3857), 13 березня 1981. – С. 4.
2. Кравець Я. Еміль Верхарн і Василь Стефаник: деякі аспекти типології та відмінності творчості / Я. Кравець // «Іноземна філологія». – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 1999. – Вип. 111. – С. 283-291.
3. Матвіїшин В. Василь Стефаник і французьке письменство / В. Матвіїшин // «Всесвіт», 1971, № 5. – С. 58-59.
4. Матвіїшин В. Василь Стефаник французькою мовою (Vassil Stefanyk. La Croix de pierre et autres nouvelles. Traduit de l'ukrainien par Ginette Maхymovytch. Kiev, Editions «Dnipro», 1975) / В. Матвіїшин // «Всесвіт», 1976. – № 5. – С. 173.
5. Погребенник Я. «Ключі» до прози Василя Стефаника (Vassil Stefanyk. La Croix de pierre et autres nouvelles. Traduit de l'ukrainien par Ginette Maхymovytch. Kiev, Editions «Dnipro», 1975) / Я. Погребенник // «Жовтень», 1976. – № 11. – С. 143-144.
6. Родзевич С. Українське мистецтво в закордонних журналах / С. Родзевич // «Життя й революція», 1929, ч. VII. – С. 181-190.
7. Стефаник В. До О. К. Гаморак (березень 1900) / В. Стефаник // Стефаник В. Твори : у 3 т. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1954. – Т. 3. Листи. – С. 208.
8. Українка Леся. Українські письменники на Буковині. – цит. за: Василь Стефаник у критиці та спогадах. – К. : «Дніпро», 1970. – С. 47-49.
9. St^e Tyszkiewicz M. La littérature ukrainienne (d'après M. Serge Efremov, M^{me} O. Efimenko, Le prof. M. Hrouchevsky et d'autres écrivains ukrainiens). – Berne : Imprimerie R. Suter and Cie. – 157 p.

10. Filipovitch P. La littérature ukrainienne moderne / trad. par A. Martel // La Nervie. – Bruxelles-Paris, 1928. – № 4/5. – P. 11-16.
11. Joukovsky A. Stefanyk (1871-1936) – in : Patrimoine littéraire. Auteurs européens du premier XX^e siècle. De la drôle de paix à la drôle de guerre (1923-1939). Anthologie en langue française sous la direction de Jean Claude Polet. De Boeck Université. – Bruxelles, 2000. – P. 574-575.
12. Joukovsky A. Vasyl Stefanyk (1871-1936). – in : Anthologie de la littérature ukrainienne du XI^e au XX^e siècle. Société Scientifique Ševčenko en Europe. – Paris-Kyiv, 2004. – 1204 p. – P. 479-481.
13. Kruba Emile. Ukrainienne aux XVIII^e–XX^e s. (Littérature) Dictionnaire universel des littératures : En 3 vol. / Sous la direction de Béatrice Didier. – [Paris], 1994. – Vol 3. – P. 3951-3956.
14. Luciani Georges. Ukrainienne (littérature) // Encyclopaedia Universalis. – Paris, 1989. – Corpus 23. – P. 128-131.
15. Pichois Claude. Préface. – in : Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française sous la direction de Jean Claude Polet. – Bruxelles, 2000. – Vol. 12. Mondialisation de l'Europe, 1885-1922. – P. 7.
16. Raïs Emmanuel. L'Ukraine, cette inconnue. – PIUF-Paris, 1967. – 48 p.
17. Stefanyk Vassil. La Croix de pierre et autres nouvelles. Traduit de l'ukrainien par Ginette Maxymovytch. – Kiev : Editions «Dnipro», 1975. – 252 p.
18. Tisserand R. La vie d'un peuple. L'Ukraine / Préf. par René Pinon. – Paris, 1933. – 299 p.
19. Wilczkowski Cyril. Littérature ukrainienne. La période moderne // Histoire des littératures : En 3 vol. / Sous la direction de Raymond Queneau. – Paris, 1958. – Vol. 3 : Littératures orientales (Encyclopédie de la Pléiade). – P. 1712-1714.
20. Wytochynska Olha. Au tournant des siècles. – in : Petite Histoire de la littérature ukrainienne. Préface de Michel Cadot. – PIUF-Paris, 1996. – P. 79-85.

УДК 811.112.2'373.7

Олег Остапович
(Івано-Франківськ)

ІДІОМАТИЧНА ТКАНИНА РОМАНУ ПАТРІКА ЗЮСКІНДА «ПАРФУМИ» В ПЕРЕКЛАДІ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Статтю присвячено дослідженню взаємодії між формальною і функціональною трансляторною еквівалентністю при передачі фразеологізмів у тексті перекладу роману П. Зюскінда «Парфуми» українською мовою. Визначено кількісні співвідношення між методами

перекладу і ступенями еквівалентності для оцінки адекватності перекладу.

Ключові слова: метод перекладу, еквівалентність, фразеологічна одиниця.

Об'єктом нашого розгляду є переклад І. С. Фрідріха твору Патріка Зюскінда «Das Parfum» українською мовою. Предметом дослідження виступають фразеологічні звороти як мовні відображення національно-культурних феноменів. Метою аналізу є встановити трансляторну еквівалентність фразеологічних одиниць (ФО). Відповідно до мети ми ставимо перед собою завдання: визначити особливості відтворення фразеологічних одиниць у аналізованому творі; узагальнити кореляцію типів еквівалентності та перекладацьких методів.

Окремі аспекти даної проблематики розглядалися у попередніх роботах [див. 1; 2; 4; 5]. Наявність однакових денотатів, а також референційних зв'язків у обох мовах полегшує вибір перекладача, оскільки він має можливість йти шляхом формальної транспозиції, тобто заміни однієї знакової системи на іншу. Якщо ж таких зв'язків немає і означувані поняття та явища не можуть бути адекватно передані, перш за все мова йде про реалії, то перекладач змушений обрати функціональну еквівалентність за Ю. Найдою [3].

Слід зважати на творчий момент у праці перекладача, котра має вигляд не механічної підстановки знаків, а є свідомою дією, актом мислення, творчої волі. При формальній еквівалентності головна увага звертається на формальну побудову тексту як основного джерела перекладу, причому на перший план виступає точне відображення мовної форми на знаковому рівні. З таким перекодуванням слід бути дуже обережним, оскільки головним його завданням є відтворення лише лексико-граматичних одиниць на структурному рівні, а семантичний аспект при цьому випускається. Тому необхідним видається передати перш за все елементарні смисли лексико-граматичних одиниць, а не їх формальну побудову.

Основним завданням постає пошук відповідника з такими самими ж денотативними й референційними зв'язками як і в цільовій мові, навіть якщо при цьому порушуються граматико-синтаксичні структури. В такому випадку контекст залишається, знімає будь-які неточності у передачі формального елементу.

При функціональній еквівалентності вирішальними є основні смислові елементи, а також прагматичний аспект. Водночас не слід забувати, що художній переклад не є результатом лише мовних операцій. Доцільним є не роздільне застосування обох стратегій, що практично

ніколи не зустрічається при літературних перекладах, а творче поєднання різних шляхів, котре залежить від конкретних умов, контексту, самих мовних одиниць та граматико-синтаксичних структур, а також наявності чи відсутності еквівалентів у вихідній та цільовій мовах.

Відомі нам теорії перекладу мають на меті наступне: функціональна теорія – зберегти ідентичність ситуації, а також предметів та явищ навколишньої дійсності, до уваги береться функціональний аспект; трансформаційна теорія прагне досягнути семантичної близькості (інваріантності) граматико-синтаксичних структур оригіналу й перекладу, тобто зберегти формалістичну вірність вихідної та цільової мов; семантична теорія ставить за мету виразити зміст глибинних категорій і відтворити максимальний збіг елементарних смислів, звідси можна зробити висновок, що в рамках семантичної теорії перекладач обирає функціональну стратегію.

При аналізі трансляторних засобів на матеріалі роману Патріка Зюскінда «Парфуми» з операційних міркувань різні підтипи методів перекладу зводимо до 3 основних: калькування, субституція, дескриптивна перифраза. Увагу звернуто також на те, чи є конкретна ФО узуально сталою формою чи okazіоналізмом. Розглянемо виявлені нами приклади перекладу ФО в тексті роману.

Калькування:

«...*Tausende und Abertausende* von Gerüchen bildeten einen unsichtbaren *Brei*, der die Schluchten der Gassen anfüllte – ...*Тисячі* запахів утворювали *невидиму кашу*, яка наповнювала щілини провулків». Німецька ФО «*Tausende und Abertausende*» відтворюється незначною мірою скомпресованим «тисячі», що можна назвати частковим калькуванням. А наступну авторську okazіональну метафору перекладач вирішив покомпонентно прокалькувати, що не порушило стильової канви українського тексту. Той самий авторський okazіоналізм так само перекладається і в наступному реченні: «Wenn er sich *am dicken Brei* der Gassen sattgerochen hatte, ging er in luftigeres Gelände – ...*Нанюхавшись досита густої каші провулків*, хлопець шукав просторішого місця». «*ein riesiges selbsterlerntes Vokabular von Gerüchen* – величезний словник запахів власного винаходу». Авторський оксюморон адекватно відтворений у мові перекладу, проте певні зміни відбулися на лексемному рівні, оскільки німецьке «*selbsterlerntes*» не має структурно-граматичного відповідника в українській мові, тому перекладач вдався до описового способу перекладу даної лексеми. Іншим прикладом авторського okazіонального порівняння й оксюморону можуть служити вирази в наступному реченні: «Das Meer roch wie ein geblähtes Segel, in dem sich Wasser, Salz und kalte Sonne fingen – Море пахло так, як пахнуть напнуті вітрила, що ловлять воду, сіль та холодне сонце».

Отже, перекладач використовує калькування для адекватного відтворення стильово-функціональних аспектів ФО, йдучи шляхом повного або часткового покомпонентного калькування, а також методом компресії чи декомпресії. При перекладі узуально сталих форм використовуються кодифіковані відповідники у цільовій мові. Оказіональні потенційні ФО, зокрема, авторські метафоричні порівняння, перекладаються шляхом покомпонентного калькування, оскільки у таких компаративних зворотах внутрішня мотивація є прозорою.

Субституція:

«Madame Gaillard, obwohl noch keine dreißig Jahre alt, *hatte das Leben schon hinter sich* – Мадам Гайяр, хоч не мала ще тридцяти, *поставила на своєму житті хрест*». Надзвичайно вдалим виявився український субститут «поставити хрест на своєму житті», який на конотативному рівні повністю тотожний німецькій ФО. Вибір саме такого способу перекладу здійснювався з прагматичної точки зору, а саме орієнтуючись на українського читача й особливості стильових норм цільового тексту. При субституції, як правило, відбувається заміна денотативного образу. Поряд з цим нерідко перекладач змушений вдаватися до формально-граматичних змін, оскільки його метою є забезпечення стильової цілісності перекладу. Яскравим прикладом декомпресії є наступне речення: «*Es war wie im Schlaraffenland* – Це було наче в країні з молочними ріками й киселевими берегами». Перекладач вирішив повністю замінити денотативний образ, змінюючи при цьому також й формально-структурну побудову речення й розширюючи фразеологізоване порівняння відповідно до фразеологічного складу української мови.

Дескриптивна перифраза.

Прикладами такого перекладного методу є: «*Auch das Dienstmädchen machte keine Anstalten zu kommen* – Служниця теж не збиралася виходити». В даному випадку перекладач замінив німецький фразеологізований вислів на просту українську лексему. Тому, такий спосіб перекладу ми можемо назвати описовим. Зворотню дескрипцію, коли нейтральна німецька лексема відтворена фразеологічною одиницею в цільовій мові, можна виявити при перекладі наступного речення: «*der heilige Ernst, der kalte Ernst, der trockene Geschäftssinn, die an jedem Möbel, jedem Gerät ... klebten* – свята серйозність, холодна серйозність, сухий господарський розум, *знак якого лежав* на всіх меблях, всіх приладах». Перекладач застосував засіб декомпресії, використавши замість дієслова «kleben» зворот «знак лежить». Доповнивши переклад певним денотатом перекладач змінив дещо образність німецького вислову. Конотативні зв'язки однак від цього не викривилися.

Фразеологізовані словосполучення, образність яких можна відтворити у цільовій мові, дають змогу перекладачеві досягти повної еквівалентності ФО: «*Monatelang hatte er keine trockene Faser mehr am Leibe vor lauter Wassertragen, abends trafen ihm die Kleider von Wasser, und seine Haut war kalt, weich und angeschwemmt wie Waschleder* – Від постійного носіння води на його тілі місяцями *не було сухої нитки*, вечорами одяг стікав, шкіра була холодна, м'яка й набрякла». Образність німецької фразеологізованої метонімії повністю відтворюється при перекладі, оскільки даний художній засіб узуально усталений в українській мові. На противагу метонімії наступне порівняння залишилось неперекладеним. «*Waschleder*» дослівно перекладається як «шкіряна замша, яку можна мити», проте така реалія не настільки знайома українському читачеві, щоби бути обов'язково збереженою при перекладі. Отже, в даному випадку повна еквівалентність на рівні речення досягається шляхом калькуванням та компресії художніх засобів. «*Die Kerzen, dachte er, um Gottes willen, die Kerzen!* – Свічки, думав він, *ради Бога*, тільки б не перекинув свічки!». В останньому прикладі перекладач розширив зміст повідомлення автора з прагматичною метою, при цьому він досягнув динамічної повної еквівалентності.

Прикладом часткової еквівалентності може слугувати наступний вираз: «*Du bist ein Pfuscher, ein kleiner Stinker!* – Ти, Пелісьє, халтурник! Ти *нікчема з нікчем!*». Навіть якщо денотативний образ в даному разі не збережений, проте негативна конотація пейоративного звертання залишається тією самою.

«*Dann war er offenkundig ein Betrüger, der sich auf irgendwelche Weise das Rezept von Pèlissier ergaunert hatte, um sich bei Baldini Zutritt und Anstellung zu verschaffen* – тоді, він, безперечно, *шахрай*, котрий якось дістав *рецепт* Пелісьє, щоб *здобути місце* в Бальдіні». Семно-структурна еквівалентність німецької та української ФО є частковою, проте її функціонально-стилістична адекватність – повна. Часткову еквівалентність можна також виділити на рівні лексеми «*ergaunern*», котра передана українською лексемою із меншим стилістичним навантаженням, а саме «дістати щось» може означати як відкритий, так і потаємний (але не завжди) шлях добування. Проте «*ergaunern*» забарвлене відтінком шахрайства, втаємниченості й обману, чого не виражає стилістично нейтральне дієслово «дістати». Заміною денотатів й структурологічним змінами перекладач зберігає повну динамічну еквівалентність, додаючи при цьому також певні дескриптивні пояснення щодо джерела прибутку. Тому динамічна повна еквівалентність першої ФО поєднується із частковою еквівалентністю на рівні мовних знаків.

Нульова еквівалентність зустрічається у наступному прикладі: «*Im Zimmer war es mit einem Schlag düster geworden* – У кімнаті *враз* стало

похмуро». Оскільки повний чи частковий фразеологічний еквівалент для німецької ФО відсутній, то перекладач відтворив її за допомогою стилістично нейтрального прислівника «враз». Подібно перекладено й таку німецьку ФО: «*von einer Stunde zur anderen seine ganze professionelle Leidenschaft verlieren* – *зараз раптом* утратив увесь свій професійний інтерес!»

«...während sein ehemaliger Besitzer, *alle viere von sich ausgestreckt*, die kalte Seine hinunterschwamm – ...коли його колишній хазяїн, *rozplastavшись*, плив униз холодною Сеною». Шляхом дескриптивної трансформації глибинного змісту німецької ФО досягається нульова еквівалентність на рівні фразеологізованих мовних знаків, що порушує формальну адекватність перекладу й зберігає динамічну еквівалентність сприйняття німецької та української лексем.

Оскільки образність певних німецьких порівнянь дослівно не можна передати українською мовою, то така образність або заміняється традиційно українською, або упускається. Останній варіант відтворення перекладач використав при перекладі такої метафори: «*Chénier bekam ganz glasige Augen vom Geldzählen und einen schmerzenden Rücken von den tiefen Bücklingen* – У Шеньє *боліли очі* від невпинного рахування грошей, а спина – від низьких поклонів». Образні відтінки німецької метафори при її трансформації втрачаються, причому конотативно-експресивне навантаження на дані словосполучення в оригіналі й перекладі дещо різняться. Тому в даному випадку мова йде про нульову еквівалентність.

Нульовий ступінь еквівалентності спостерігаємо при перекладі шляхом дескриптивної перифрази: «...die Zeit nahm kein Ende, die Zeit, in der ihm die wirkliche Welt *auf der Haut brannte* – ...не було кінця-краю часові, тому часові, коли йому *дошкуляв* реальний світ»; «Da konnte man *ins Schwärmen kommen!* – Це *навіювало спогади і мрії*». Неперекладеними залишаються наступні фразеологізовані словосполучення: «*so sicher wie das Amen in der Kirche*»; «*zum Blühen bringen*».

Функціональна еквівалентність при абсолютній формальній невідповідності обирається перекладачем у такому випадку: „Als dem Marquis de la Taillade-Espinasse *zu Ohren kam*, es habe sich in Pierrefort ein Individuum gefundedn, welches sieben Jahre lang in einer Höhle ... *gehaust* habe, war er *außer sich* vor Entzücken... – Почувши про те, що в П'єрфорі об'явився індивід, який сім років *провів* у печері, ... , маркіз де ла Тайяд-Еспінасс *нестямно* зрадів...”.

„Der Marguis hatte schon mit vierzig Jahren dem Versailler Hofleben *den Rücken gekehrt*, sich auf seine Güter zurückgezogen und dort den Wissenschaften gelebt. *Aus seiner Feder stammte* ein bedeutendes Werk... – Маркізові вже в сорок років *набридло* придворне життя, він *залишив* Версаль, і

усамітнившись на своїх володіннях, присвятив себе наукам. *З-під його пера народився значний твір...*”. Використання функціональної стратегії призводить до певних модифікацій смислу, причому перекладач вдається до розширення обсягу референційного зв’язку ФО „den Rücken kehren“, додаючи пояснення „набридло“, й до упущення денотативного зв’язку, тобто заміни експресивно зарядженого словосполучення на нейтральне дієслово „залишив“. Функціонально-формальна стратегія застосовується при перекладі ФО „aus seiner Feder stammen“, де замінюється лише одна лексема й зберігається семно навантажений денотат.

При аналізі тексту оригіналу та його перекладу нами виявлено наступні відповідності:

Таблиця 1. Кореляція типів еквівалентності та засобів перекладу.

Тип еквівалентності		%
<i>повна еквівалентність</i>	кількість проаналізованих ФО	53,5%
	Перекладацька стратегія та засіб перекладу	
	формальна стратегія та покомпонентне калькування у відношенні до повної еквівалентності	69%
	формально-функціональна стратегія та різноструктурне часткове калькування у відношенні до повної еквівалентності	31%
<i>часткова еквівалентність</i>	кількість проаналізованих ФО	18,5%
	Перекладацька стратегія та засіб перекладу	
	функціональна стратегія та субституція	100%
<i>нульова еквівалентність</i>	кількість проаналізованих ФО	28%
	Перекладацька стратегія та засіб перекладу	
	функціональна стратегія та дескриптивна перифраза	100%

При повній еквівалентності перекладач використовує метод калькування найчастіше, що зумовлено великою кількістю спільних узуально сталих фразеологічних зворотів у німецькій та українській мовах, а також таких okazionalizmів, внутрішня мотивація яких є досить прозорою й

переклад яких не складає труднощів. Обираючи шлях формальної передачі семно-структурних одиниць, повна еквівалентність досягається як на рівні мовних знаків, так і на прагматико-комунікативному рівні, тому калькування є виправданим тільки в такому випадку, коли при перекладі текст оригіналу переданий як єдина художньо-естетична цілісність й експресивно-стильова єдність, а покомпонентна передача мовних одиниць не порушує такої цілісності. Оскільки не завжди семантико-структурний рівень може бути відтворений абсолютно тотожно, то говорячи про повну еквівалентність на рівні мовних знаків ми все-таки допускаємо незначні семно-структурні зміни. В такому випадку мова йде про різноструктурну повну еквівалентність. Як було зазначено вище, часткова еквівалентність нижчих рівнів часто не впливає на повну адекватність вищих рівнів. Зокрема, при калькуванні перекладач використовує як компресію, так і декомпресію, що і є тими семно-структурними змінами з додаванням незначних смислово-експресивих відтінків. Контекст також впливає на вибір еквівалента, проте у випадку полісемії допускаються різні варіанти перекладу однієї й тієї ж самої мовної одиниці. Тому ми можемо говорити за термінологією Ю. Найди про повну динамічну еквівалентність перекладу, а також про високий ступінь формальної наближеності до оригіналу [3].

При частковій еквівалентності перекладач обирає функціональну стратегію, причому вирішальною є динаміко-стильова відповідність оригіналу й перекладу. Для цього використовується метод субституції, тобто заміна образного денотату, причому конотація в більшості випадків залишається повністю тотожною. Нерідко експресивно-стильове навантаження на ФО у тексті оригіналу розподіляється на різні семно-структурні одиниці у цільовому тексті, що є яскравим прикладом функціональної стратегії. Тому при частковій еквівалентності перекладач досягає повної динамічної еквівалентності на прагматико-комунікативному, функціонально-стилістичному та експресивному рівнях.

Послугуючись deskриптивною перифразою, перекладач реалізує функціональну стратегію, проте адекватно не відтворює стилістичного забарвлення описово перекладених ФО, а передає лише глибинний зміст нефразеологізованою лексемою.

Висновки.

Отже, на вищенаведених прикладах ми підтвердили нашу вихідну гіпотезу про те, що повна еквівалентність реалізується методом покомпонентного чи різноструктурного часткового калькування, часткова еквівалентність – методом субституції, а нульова – методом описової перифрази.

У тексті перекладу найчастіше зустрічається повна еквівалентність, проте функціонально-формальна стратегія переважає в силу лексико-граматичних відмінностей вихідної та цільової мов. Наступною за

чисельністю є функціонально-описова стратегія поряд зі смисловими та стилістичними втратами, найменшою за чисельністю є функціональна стратегія, при якій конотативні та референційні зв'язки є відмінними. З огляду на зазначене можемо стверджувати, що перекладач творчо поєднує формальну та функціональну стратегії, надаючи перевагу динамічній адекватності перекладу.

Аналіз кореляції засобів передачі ФО, типів еквівалентності та трансляторної стратегії перекладача дозволяє зробити наступний висновок. Текст перекладу характеризується високим ступенем повної еквівалентності на фразеологічному рівні, котра реалізується за допомогою покомпонентного або часткового калькування. В даному випадку стильово-функціональні та формальні аспекти при перекладі відтворені адекватно. Формальна стратегія спрямована на точну передачу предметно-логічного та конотативно-експресивного рівнів, в той час як при функціонально-формальній стратегії допускаються незначні зміни на структурно-граматичному рівні. Таким поєднанням формальної та формально-функціональної стратегій досягається повна еквівалентність на рівні речення та повідомлення й часткова на семно-структурному рівні. При повній еквівалентності переважає формалізована передача ФО.

Часткова еквівалентність досягається за допомогою способу субституції, а вибір перекладачем функціональної стратегії свідчить про важливу роль динаміко-стильового аспекту перекладу. Незважаючи на те, що втрата певних експресивно забарвлених відтінків є неминучою, ФО відтворюються в адекватному стильово-фразеологічному реєстрі з тотожними конотативно-референційними зв'язками, чого не можна стверджувати про нульову еквівалентність. Навіть якщо автор обирає функціональну стратегію, deskриптивна перифраза не дозволяє перенести відповідні денотативні та референційні зв'язки, послуговуючись лише нефразеологічним способом відтворення ФО.

Отже, повна еквівалентність складає приблизно третину перекладених ФО, більша частка яких реалізована формальним шляхом, проте у тексті перекладу переважає функціональна стратегія відтворення ФО, що свідчить про вирішальний динаміко-функціональний фактор перекладу фразеологічної лексики.

Аннотація

Стаття посвящена дослідженню взаємодії формальної і функціональної трансляторної еквівалентності при передачі фразеологізмів в тексті перекладу роману П. Зюскинда «Парфюмер» на український мову. Визначені кількісні відношення між методами перекладу і ступенем еквівалентності для оцінки адекватності перекладу.

Ключевые слова: метод перевода, эквивалентность, фразеологическая единица.

Summary

The article deals with the investigation of interrelations between formal and functional equivalence in the translation of phraseologisms in the text of the translation of the P. Süsskind's novel "Das Parfum" into Ukrainian. The quantitative relations of methods of translation and degrees of equivalence have been defined in order to evaluate the adequacy of translation.

Key words: method of translation, equivalence, phraseological unit

Література

1. Зорівчак Р. П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія / На матеріалі перекладів творів української літератури англійською мовою / Р. П. Зорівчак. – Львів: Вища школа, 1983.
 2. Кияк Т. Р. Теорія та практика перекладу (німецька мова) : Підручник для студентів вищих навчальних закладів / Т. Р. Кияк, О. Д. Огуй, А. М. Наumenко. – Вінниця: Нова книга, 2006. – С. 518-524.
 3. Найда Ю. А. Наука перевода / Ю. А. Найда. // Вопросы языкознания. – 1970. – №4.
 4. Burger H. Idiomatik des Deutschen / H. Burger. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1973.
 5. Koller W. Redensarten. Linguistische Aspekte, Vorkommensanalysen, Sprachspiel / W. Koller. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag., 1977.
- Джерела ілюстративного матеріалу**
6. Зюскінд П. Парфуми: Історія одного вбивці: Роман / Пер. з нім. І. С. Фрідріх; Худож.-оформлювач Л. Д. Киркач. – Харків: Фоліо, 2005.
 7. Süsskind P. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. – Zürich: Diogenes Verlag AG, 1994.

УДК 821.161. 2-94

Тетяна Гуляк
(Івано-Франківськ)

ЖІНОЧИЙ ДЕТЕКТИВ І. РОЗДОБУДЬКО І Д. СЕЙЕРС: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

У статті розглядаються особливості написання жіночого детективу. Характеризуються спільні та відмінні риси детективного жанру в українському та англійському фемінному дискурсі. Аналізуються випадки дотримання і нівелювання правил написання класичного

детективу. Описуються ознаки жіночого детективу як різновиду детективного жанру.

Ключові слова: детективний жанр, жіночий детектив, детективна фабула, хронотоп.

Постановка наукової проблеми та її значення. Сучасний етап розвитку детективного жанру характеризується зростаючою кількістю жінок-письменниць. Починаючи з 90-х років минулого століття і до наших днів детектив дуже часто має «жіноче обличчя». Це явище в літературі зумовлене певними змінами в суспільстві, а саме: значною емансипацією людства і зміною соціальних ролей. Жінка може бути не тільки хорошою заміжньою домогосподаркою, але й активною самостійною особистістю, що проявляє свої здібності у різних сферах життя і стає не тільки авторкою детективних творів, а й головною героїнею.

Жіночий детектив як різновид детективного жанру привертає увагу таких дослідників як: К. Гейлбрун, М. Кронгауз, Н. Смірної, котрі використовують різні підходи до однієї проблеми. М. Кронгауз, зокрема, послуговується таксономією і виділяє 3 типи жіночих детективів: іронічний, сентиментальний та «детектив жінок легкої поведінки». Головними ознаками жіночого детективу він вважає жіноче ім'я на обкладинці та жінку-протагоніста (або хоча б один з головних героїв має бути жінкою) [5, с. 42]. К. Гейлбрун та Н. Смірнова досліджують соціальні передумови виникнення жіночого детективу та його жанрові модифікації [3, с. 45]. Вітчизняна дослідницька спільнота не відзначається особливим інтересом до вищезгаданої проблеми. Фрагментарно жіночий детектив описували у своїх працях О. Іванова, О. Барабан і К. Шахова. Не зважаючи на увагу дослідників до вищезгаданої проблеми, так як цей піджанр характеризується поліфонічністю тематики і проблематики, порівняльних студій ще й досі не створено, хоч зіставлення такого роду є необхідними, оскільки виявляють спільність і автентичність художнього вираження детективної парадигми в українській та зарубіжній літературі.

Об'єктом представленої на розгляд статті вибрано твори англійської письменниці Д. Л. Сейерс і української – І. Роздобудько, які мають ряд спільних і відмінних ознак на генелогічному рівні, **предметом** – спільні і відмінні характеристики *жанрової організації детективного твору*. **Мета** статті – спираючись на існуючі дослідження у галузі вказаного жанру (І. Сіверські, А. Вуліс, К. Шахової) та його жіночого варіанту зокрема (К. Гейлбрун, М. Кронгауз, Н. Смірної), окреслити його аналогії та відмінності в англійському і вітчизняному фемінному дискурсі.

Виклад основного матеріалу і обґрунтування отриманих результатів дослідження. Літературознавчий словник трактує детектив як

«різновид пригодницької літератури, що належить до паралітератури. Це передусім прозові твори, зовнішній сюжет яких послідовно розкриває певну заплутану таємницю, пов'язану зі злочином та його розслідуванням, а внутрішній є когнітивною історією розв'язання логічної задачі.» [6, с. 271].

Основна ознака детективу як жанру – загадка, що лежить в його основі. У більшості сюжетів загадковим є власне злочин, але увага читача прикута швидше до загадкових обставин справи, ніж до самого злочину. Загадку – як основу детективного сюжету – активно експлуатують і І. Роздобудько, і Д. Сейерс. Для того, щоб розгадати авторський задум української письменниці, у більшості випадків, реципієнтові потрібно застосувати одноступеневу логіку, а читаючи твори Д. Сейерс варто зробити декілька умовиводів і правильно їх пов'язати, щоб знайти ключ до загадки.

Кульмінація детективу – розв'язок загадки; оповідання прив'язане до логічного процесу, за допомогою якого слідчий по ланцюжкові фактів приходить до розкриття таємниці. Головне в детективі – розслідування, тому аналіз характерів і почуттів персонажів для нього не надто важливий. Цього принципу І. Роздобудько не дотримується. Вона навпаки приділяє багато уваги опису емоційно-психологічного стану своїх персонажів [4, с. 8]. Письменниця зокрема використовує літературні алюзії, які актуалізуються не в словах автора, а в репліках другорядних героїв: «*Рибка-бананка! – раптом спало на думку Стасові. – Ось вона хто – селінджерівська рибка-бананка, що об'їлася у підводній печері і тепер не може вислизнути назовні! Вона хоче бути вільною, мовляв, «такою, як раніше», а хіба це можливо у такій «упакованій» квартирці і з купою службових обов'язків?»* [8, с. 80]. Джерома Девіда Селінджера справедливо вважають майстром створення підтекстів. Його твори, лаконічні та уривчасті, містять декілька смислових планів, які розгортаються в залежності від способу прочитання, компетенції читача, його емоційного стану. У романі «Мерці» Стас згадує про рибку-бананку, роздумуючи про головну героїню, – Віру. Читач усвідомлює, що з одного боку вона сама себе загнала у глухий кут і до кінця не розуміє ситуацію, що склалася, а з іншого – Віра веде типовий спосіб життя і не може плисти проти течії. Проте в екстремальних умовах саме Віра бере себе в руки, починає аналізувати події і веде розслідування.

Д. Сейерс є консерваторкою у цьому плані. Вона зосереджується суто на індуктивному чи дедуктивному процесі розслідування і тільки іноді «відкриває» певні сторони своїх героїв. Дороті Сейерс так описує Гарріет Вейн – одну з головних персонажів роману «Випускний вечір»: «*Вона просто любила «Злочинні піски»* [8, с. 10]. «Злочинні піски» – це

літературна алюзія; детективний роман із серії книг Томаса Маршала. Ця деталь вказує на те, що Гаррієт Вейн – поціновувачка загадкових історій і хороший аналітик. Письменниця також демонструє ставлення оточуючих до неординарного захоплення головної героїні: «...в державі місце жінки чітко окреслене трьома сферами життя: дітьми, церквою і кухнею» [8, с. 471]. *Kinder, Kirche i Küche* або три «К» – це стійкий вираз, який описує основні уявлення про соціальну роль жінки в німецькій консервативній системі. Ніхто у суспільстві не сприймає серйозно жінку-сищика. Жінка гармонійно виглядає із кухонним приладдям, з дітьми чи у церкві, а жінка-нишпорка – це нонсенс. Жінка-детектив – це щось надзвичайно нове, воно одночасно і відштовхується суспільством, і притягається.

Крім головної ознаки, що визначає жанр, – загадки – структура детективу має ще ряд характерних рис, а саме: заглибленість у звичний побут, стереотипність поведінки персонажів, особливі правила побудови сюжету, відсутність випадкових помилок, новелістичний обсяг, замкнутість і умовність хронотопу, особлива структура образу головного героя [3, с. 46-47]. Для здійснення повноцінного аналізу зупинимось на особливостях втілення кожної з них у прозі Сейерс та Роздобудько:

а) **заглибленість у звичний побут.** Важко побудувати детектив на екзотичному для читача матеріалі. Адресат повинен добре розуміти «атмосферу твору». Середовища, які зображують І. Роздобудько і Д. Сейерс, є діаметрально протилежними. Це пояснюється передусім національною приналежністю, а також різними історичними періодами. У творі І. Роздобудько «Пастка для жар-птиці» події розвиваються у звичайному офісі: *«Інформаційна агенція знаходилася в центрі міста і займала одну з найпрестижніших у місті будівель, двадцятий поверх якої увінчувала готична башта-кав'ярня.»* [7, с. 5]. Д. Сейерс зображує британські будні, життя у містечку Оксфорд: *«Гаррієт Вейн сиділа за своїм письмовим столом і зосереджено споглядала Мекленбурзьку площу.»* [8, 1].

б) **стереотипність поведінки персонажів.** Психологія та емоції персонажів є стандартними, їх індивідуальність не підкреслюється, вона стерта; персонажі в значній мірі позбавлені своєрідності – вони не стільки особистості, скільки соціальні ролі. Українська і британська авторки детективної прози показують нам життя типових героїв у типових для них умовах життя. Так, головна героїня роману І. Роздобудько «Пастка для жар-птиці» Віра є пересічним офісним працівником, життя якої є рутинним і супроводжується маятниковою міграцією з дому на роботу і назад: *«У відділі панував спокій.[...]Віра старанно підтримувала розмову і намагалася ставити якомога більше легких запитань.»* [7, с. 14]. Дійові персонажі Д. Сейерс теж вміло виконують свої ролі у суспільстві: *«У Міс Хілліард саме виникла нова ідея написання наукової роботи.»* [8, с. 242].

в) **особливі правила побудови сюжету** – неписані «закони детективного жанру». Читач їх інтуїтивно знає й усяке нівелювання ними вважає шахрайством з боку автора, невиконанням правил гри. Прикладом такого закону може бути заборона деяким персонажам бути злочинцем. Убивцею не можуть бути оповідач, слідчий, близькі родичі жертви, священики, державні діячі високого рангу. Проте І. В. Роздобудько і Д. Л. Сейерс намагаються вести читача хибним шляхом, почергово підставляючи когось із несправжніх злочинців. Вони починають з малознайомих людей, а потім звужують коло підозрілих і доходять до рідних та близьких. Так, читач роману І. Роздобудько «Пастка для жарптиці» за допомогою логічних умовиводів розуміє і переконується, що вбивцею колег Віри є її хороший друг Анатолій: *«На зап'ястях клацнули наручники. Усе скінчилося за якусь мить. Анатолія заштовхали до міліцейського фургона, що чекав на дорозі.»* [7, с. 153]. А Д. Сейерс втілює образ вбивці у помічниці декана, яка товаришувала з усіма підозрюваними, Енні Уілсон: *«Енні – єдина людина, яка найбільше пов'язана з усіма обставинами, в котрих фігурує наш Х.»* [8, с. 479].

г) **відсутність випадкових помилок**. Допустимо, що при розслідуванні злочину один зі свідків дає цінне показання про те, що він бачив убитого о 8 годині вечора в день убивства, але згодом з'ясовується, що насправді він бачив його на день раніше. У звичайному житті це може пояснюватися простою забудькуватістю свідка, помилкою його пам'яті. Але в детективі такі помилки строго заборонені, тут персонажі не можуть помилятися щодо елементарних фактів, вони або говорять про них чисту правду, або свідомо брешуть. У творі І. Роздобудько Ярослава, одна із працівниць офісу, говорить правду на свій лад: *«Справа у тому, що від неї пішов чоловік і, мабуть, вона цього не змогла пережити...»* [7, с. 59]. А в романі Д. Сейерс Міссіс Уілсон видає почергово саме ту порцію інформації, яка плутає слідство на конкретному етапі: *«...Та ні. Не о 6, а о 7 годині вона прокинулася.»* [8, с. 352].

г) **новелістичний обсяг**. Ця ознака притаманна творам І. Роздобудько. Авторка, швидше за все, просто дотримується тенденцій видавничої справи. Сучасний читач швидше придбає привабливу книгу, в котрій розвивається динамічний сюжет, а обсяг якої не перевищує 250 сторінок, ніж тритомний роман-епопею. Д. Сейерс дотримувалася традицій тогочасного середовища книголюбів. Її твори є зразками так званої великої прози.

д) **замкнутість і умовність хронотопу**. Дослідник М. Бахтін розглядав поняття хронотопу художнього твору як єдність просторових і часових параметрів, що направлена на вираження змісту твору, тобто сполучає воедино простір і час, надає несподіваного повороту темі художнього простору і розкриває широкий простір для подальших

досліджень. Хронотоп, за М. Бахтіним, – це «певна форма відчуття часу і певне відношення його до просторового світу» [1, с. 355]. Так, у романах І. Роздобудько хронотоп є умовним і «крутиться» навколо конкретної події, але водночас він є «розірваним», бо авторка вводить в структуру роману не тільки ремінісценції, але й спроби психоаналізу головної героїні: *«Відверто кажучи, я відчула, що ми знову – діти. Ситуація повторювалася: хтось сидить за столом і щось пише під диктовку нашого ватажка, я – за спиною, дивлюся на її ніжну потилицю...»* [7, с. 142]. У Д. Сейерс хронотоп є замкнутим і рівномірним. Авторка не використовує ліричних відступів, вона не переносить читача з одного часо-просторового виміру в інший. Реципієнт постійно перебуває у тій самій, вигаданій письменницею, реальності, що і його улюблені персонажі. Про неіснуючу паралельну реальність британська письменниця попереджує адресата заздалегідь, у передмові: *«А саме Струсберрі Коледж з усіма викладачами, студентами і бойскаутами є цілковитою вигадкою...»* [8].

е) **особлива структура образу головного героя.** Головні герої детективів є далеко не ординарними людьми. Вони зазвичай наділені аналітичним складом розуму, тверезістю думки, вишуканими манерами, широкою обізнаністю у різних сферах знань, хорошим почуттям гумору і якимось цікавими улюбленими заняттями. Герої І. Роздобудько і Д. Сейерс мають ще одну особливість – вони є жінками. Саме тому отримують додаткові характеристики: деяку сентиментальність, надмірну емоційність та мрійливість. Віра, наприклад, ще й здатна на самоаналіз і психоаналіз: *«Що це зі мною? – зупинила себе Віра, із подивом роздивляючись свою руку, яка досі стискала соковитий плід. Крізь пальці на стіл текла рідина. – Мені нічого ні від кого не потрібно! Треба зробити зауваження...»* [7, с. 31]. Гаррієт Вейн дуже рідко дає волю почуттям: *«Якщо чесно, то мені це зовсім не подобається.»* [8, с. 220].

Висновки. Жіночий детектив – це різновид детективного жанру, який є результатом його еволюції та генелогічних перетворень; основна його ознака, як і класичного детективу, – загадка, навколо якої розвивається сюжет. Проте основна відмінність жіночого детективу від стандартного – жінка в ролі автора і головної героїні твору. Герої жіночого детективу є типовими, їхня поведінка визначається вимогами суспільства і новелістичним обсягом твору. Вони живуть і діють у зрозумілій сучасникам обстановці. Час і простір жіночого детективу є нероздільними, проте в деяких випадках перериваються авторськими відступами чи власними роздумами персонажів. Письменниці майстерно комбінують неймовірне із правдоподібним, що призводить до виникнення міжжанрових форм. Так, детективи І. Роздобудько мають ознаки психологічного і пригодницького роману, а Д. Сейерс – історичного. Це свідчить

про процеси диференціації і дифузії, котрі мають місце у детективній генелогії та є основними ознаками модерної та постмодерної літератури.

Аннотація

В статье рассмотрено особенности написания женского детектива. Охарактеризовано общие и отличительные черты детективного жанра в украинском и английском феминном дискурсе. Анализируются случаи соблюдения и нивелиции правил написания классического детектива. Описываются признаки женского детектива как разновидности детективного жанра.

Ключевые слова: детективный жанр, женский детектив, детективная фабула, хронотоп.

Summary

The article deals with the peculiarities of the writing of the feminine detective story. Mutual and different features of the detective genre in the Ukrainian and English feminine discourse are characterized. The cases of following and breaking the rules of the detective story writing are analyzed. The features of the feminine detective story as a kind of the detective genre are described.

Key words: detective genre, feminine detective story, detective fable, chronotope.

Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М.: Искусство, 1986. – С. 234-407.
2. Будний В. В. Порівняльне літературознавство / В. В. Будний, М. М. Ільницький. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 344 с.
3. Вулис А. Поэтика детектива / А. Вулис // Новый мир. – 1978. – № 1. – С. 43-48.
4. Герасименко Н. П. Особливості творчої манери Ірен Роздобудько / Н. П. Герасименко // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 6-12.
5. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти // НЛО. – 1997. – № 31. – С. 31-56.
6. Літературознавчий словник-довідник : [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : ВЦ «АкаСдемія», 2007. – 752 с.
7. Роздобудько І. В. Пастка для жар-птиці (Мерці) / Ірен Віталіївна Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2007. – 159 с.
8. Sayers D. L. Gaudy Night / Dorothy Leigh Sayers. – New York : Harper Paperbacks, 1995. – 501 p.

УДК 821.111: 7.036.2"20"

Іванна Девдюк, Анна Кучера
(Івано-Франківськ)

ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються особливості художнього вираження у творчості англійських письменників початку ХХ ст. імпресіоністичної техніки письма як одного з найбільш визначальних та дієвих прийомів творення нового мистецтва в Англії. Увагу зосереджено на естетичних пошуках блумсберійців, поетиці прози В. Вулф, Д. Лоуренса, поезії імажистів.

Ключові слова: імпресіонізм, імажизм, враження, колір, образ.

Сприятливі умови для повноцінного функціонування ранньо-модерністських течій в Англії склалися лише на початку ХХ століття, коли в європейському мистецтві почали про себе заявляти більш радикальні за своєю природою авангардистські явища. Вказана особливість, давши критиками повід для означення цих років як «другої хвилі декадансу» [3, с. 6], пов'язана з довготривалим перебуванням британської нації в полоні пуританських догм та обмежень, які гальмували новітні процеси, що надходили з Франції. Тож їхнє поширення впродовж перших поствікторіанських десятиліть відбувалося в руслі протесту проти попередніх етичних і естетичних норм, а відтак свідчило про входження англійського письменства в якісно іншу фазу свого розвитку. Запроваджені символістами й передусім імпресіоністами прийоми і засоби моделювання дійсності відповідали специфіці художнього мислення англійських митців з їхнім прагненням до поєднання різних видів мистецтв, зокрема літератури та живопису, які, як вони вважали, мають спільну творчу основу.

Етапним явищем у цьому русі стала діяльність елітної інтелектуальної групи «Блумсбері», яка об'єднувала людей різних уподобань: письменників (В. Вулф, В. Секвіл-Вест, Е. Форстер, Д. Гарнет, Е. Сітуел), критиків та журналістів (Літон Стрейчі, Леонард Вулф), художників (Дора Каррінгтон, Дункан Грант, Роджер Фрай, Ванеса Белл, Клайв Белл), філософа Бертрана Рассела, економіста Дж. Кейнса та ін. Учасники групи вели розмови на найрізноманітніші теми, цікавилися сучасним мистецтвом, філософією, психоаналізом, основним гаслом висунули

принцип вільного самовираження особистості. Блумсберійці не мали програми чи маніфесту, проте різким протестом проти вікторіанських моральних обмежень і цінностей, радикальністю та невимушеністю суджень, розкутою поведінкою справили великий вплив на світоглядно-культурну атмосферу Англії початку ХХ ст. Саме завдяки блумсберійцям англійська громадськість вперше наочно мала змогу познайомитись із новітніми тенденціями у європейському живописі. 8 листопада 1910 року в Лондоні художником та мистецтвознавцем, членом угруповання Роджером Фраєм була організована виставка полотен французьких художників «Мане і постімпресіоністи», куди були включені роботи Гогена, Ван-Гога, Сезана, Пікассо, Матіса. Фрай став і автором терміна «постімпресіонізм», визначаючи ним мистецтво, яке відрізнялося від імпресіонізму. Відвідувачі були вражені побаченим, на адресу виставки сипались критичні і навіть обурені відгуки, проте ніхто не залишився байдужим. В одних незвичні форми і засоби виразності сіяли сумнів і невпевненість, для інших означали звільнення мистецтва від рутини й закостенілості. Ця подія значно прискорила поширення в Англії нового розуміння світу і способів його художнього моделювання. Через два роки, не дивлячись на критичні зауваження преси, Фрай влаштував ще одну виставку, на якій були представлені роботи сучасних англійських художників, а також Матісса і фовістів. Вона була зустрінута спокійно і стримано, а це означало, що британська нація стала іншою.

Пізніше Вірджинія Вулф, яка вважається ідейним лідером і теоретиком групи, у праці «Містер Беннет і місіс Браун» (1924) відмітить: «У грудні 1910 року людська природа змінилася», підкреслюючи цими словами як резонансність події, так і назрілу на той час в Англії необхідність входження нових віянь [1, с. 269]. У цьому поступі, як вважає Л. Андрєєв, В. Вулф належить чи не найбільша роль, адже саме вона вперше використала поняття «модерн» для визначення нового характеру літератури, займалась розшифровкою цього поняття у своїй есеїстиці і романній творчості. Вона ж привнесла в англійський модернізм особливий інтелектуальний аромат, пов'язаний з групою Блумсбері [3, с. 290]. Виступаючи під впливом блумсберійців переконаною прихильницею і шанувальницею імпресіонізму в живописі, вона сприймала полотна французьких художників як значне і принципове явище в історії розвитку мистецтва. Поява у виставкових залах картин Гогена, Ван-Гога, Сезанна, Матісса і Пікассо письменниця розглядала у тісному зв'язку з розвитком нових принципів в оповідному мистецтві. Творчість самої Вулф – яскравий приклад імпресіонізму та постімпресіонізму в англійській прозі. Своє уявлення про новаторство в мистецтві у статті «Сучасна художня література» (1919), яка стала неформальним

маніфестом англійського модернізму, Вулф пов'язувала з відмовою від принципів реалізму. Творчості письменників-реалістів Дж. Голсуорсі, Г. Веллса, А. Беннета, яких вона називає «матеріалістами», Вулф протиставляє модерністів Дж. Джойса, Т.-С. Еліота, Д. Г. Лоуренса, визначаючи їх як «спіритуалістів». Матеріалісти, на її думку, спираючись на «силу звички», зображують лише зовнішню видимість речей у формі «симетрично розташованих світильників», випускаючи глибинну сутність життя, яке авторка в імпресіоністичному ключі уподібнює з «мерехтливим ореолом, напівпрозорою оболонкою, що оточують нас з моменту зародження свідомості до її згасання». З цих позицій, вслід за автором теорії інтуїтивізму А. Бергсоном, головне завдання романіста вбачає у тому, щоб більш вірно і точно передати «цей невідомий, змінюваний і невловимий дух, яким би складним він не був» [1, с. 264].

Виражені у теоретичних працях принципи знайшли яскраве втілення у таких знакових романах Вулф, як «Місіс Делловей», «Кімната Джейкоба», «На маяк» та ін. Тут бачимо імпресіоністичну гру світла і тіні, різнокольорову гаму емоційних станів героїв, відчуваємо запахи і звуки – все те, що фіксує не саме життя, не його фактуру, а враження та почуття – сферу невидиму, проте чи не більш важливу за саму дійсність. Тексти авторки, побудовані за принципом естетичного переживання дійсності, нагадують різнобарвні етюди та замальовки, які постійно змінюють комбінацію своїх відтінків та форм, стаючи універсальною моделлю світу, що знаходиться у безперервному русі.

Ще одним новаторським явищем початку століття, яке сформувалося у руслі протесту проти старих духовних цінностей і знаходилась у тісному зв'язку з естетикою імпресіонізму, стала діяльність поетичної школи імажистів, початком утворення якої вважають 1908 рік, коли був опублікований вірш послідовника теорії інтуїтивізму А. Бергсона Томаса Х'юма «Осінь», створений за незвичними на той час принципами образотворення. Співзасновниками угруповання, яке спочатку мало назву «Клуб поетів», були Френсіс Флінт, Едвард Сторер, Джозеф Кемпбелл, Флоренс Фарр, пізніше до них приєднався американець Езра Паунд (є автором терміна). Діючими членами групи згодом стали Річард Олдінгтон та Хільда Дулітл, в антологіях друкувалися Дж. Джойс, Д. Лоуренс, Т.-С. Еліот. Саме в дискусіях перших імажистів намітилися основні естетичні та світоглядні пріоритети – ідеї Рескіна, поезія французьких символістів, теорія інтуїтивізму, японські хоку, мистецтво класицизму, антична традиція. Перша антологія вийшла 1914 року під назвою «Імажисти». У наступній збірці «Поети-імажисти», виданій в Америці 1915 року, був вміщений маніфест школи. Хоча в учасників групи не було єдності у питаннях поезики, внесені ними зміни мали

поворотне значення для розвитку англійського віршування, стали свідченням, як зауважує російська дослідниця Нікітіна С. Є., нової фази (у порівнянні з символізмом) «руйнування детермінізму в західно-європейській модерністській поезії» [6, с. 61].

Основне правило теоретичної програми імажизму передбачало точне, конкретне вираження реальності як ланцюга споріднених образів, які втілюють дійсний порядок речей у світі. Вимагаючи інтуїтивного, сенсуалістичного освоєння буття, імажисти, як і їхні попередники імпресіоністи, прагнули до прямого відтворення «життєвого потоку» у всій своїй стихійності та довільності. З іншого боку, поетика імажизму відображала національно-традиційну схильність англійців до емпіричного мислення, проте в значно оновленому модерністською технікою ракурсі. Їхнім поетичним амбіціям у найбільшій мірі відповідав вільний вірш, який надавала повну свободу творчого самовираження, тож вони відкидали традиційну схематичну метрику, стали першими пропагандистами і практиками цієї форми в Англії. На відміну від символістських, художні образи в імажизмі не містили глибокого філософського підтексту, були спрямовані викликати «безпосередню емоційну реакцію» у момент кульмінаційного впливу на свідомість. Звідси – їхня об'ємність, цілісність та пластичність. На місці пишних, риторичних метафор в імажистів – «потік персоніфікованих образів» [6, с. 61]. Т. Х'юм з цього приводу писав: «Образи в поезії – не просто декорація, а сама сутність інтуїтивної мови», призначення поета – шукати «раптовість, неочікуваність ракурсу». Згідно з Х'юмом, «новий вірш нагадує більше скульптуру, аніж музику і звернений у більшій мірі до зору, ніж до слуху» [4]. Е. Паунд більше схилився до музичності та мелодійності вірша, порівнював майстерність поета з грою скрипаля, вважав, що поет повинен чути і відчувати кожне слово, як музикант чує і відчуває кожну ноту [2, с. 231]. Незважаючи на розбіжність поглядів у даному питанні, важливо, що кожен прагнув до гармонії між звуком та його смислом, формою і суттю. Митець як медіум між реальним світом і його художнім втіленням мав бути максимально спостережливим і уважним до речей, які оточують людину, знаходити засоби, які б передавали навколишню дійсність у концентрованій і видимій формі, тобто творити за допомогою слів картини. Для цього він мусив володіти відчуттями і скульптора, і музиканта, і живописця. Таким чином, функції поета в імажизмі виходили за рамки самого віршування, вимагали різновекторної рецепції. Ця тенденція, знайшовши придатний ґрунт у письменстві Англії нової доби, вплинула не лише на поетикальні принципи у поезії, а й на специфіку образотворення у прозі.

Прикметним явищем в руслі означеної проблеми постає творчість Девіда Герберта Лоуренса – літератора і художника в одній особі, який у

своїх теоретичних працях та художній практиці приділяв велику увагу зіставленню принципів зображення життя у літературі й живописі. Слідом за Дж. Рескіним і Д. Г. Россетті Лоуренс вважав живопис тим видом мистецтва, який з найбільшою повнотою і оперативністю відображає найсуттєвіші зрушення в житті суспільства, а взаємодія різних видів мистецтва, зокрема живопису і літератури, є необхідною умовою художньої істини та майстерності. Саме тому, розробляючи власну теорію роману, Лоуренс так часто оперує прикладами з історії живопису. Він звертається до картин імпресіоністів, знаходить у їхніх полотнах підтвердження своїм роздумам про специфіку сучасного мистецтва. У статті «Мистецтво і мораль», виражаючи захоплення Сезанном, він називає його великим реформатором, що виступив проти встановлених норм і прийомів зображення і заявив про власне право по-новому бачити і передавати навколишній світ. Лоуренс закликає романістів іти шляхом художників-новаторів, таких як Ван-Гог, Сезанн, які у своїх картинах розкривають стосунки між людиною та її оточенням [5, с. 127].

Творчі пошуки Лоуренса-прозаїка на шляху до оновлення зображальних можливостей роману проявилися передусім у творчому використанні ним досягнень живопису. Як вважає К. Олдрітт, Лоуренс збагатив англійський роман такими рисами, які лише літературна традиція дати не могла. Подібну думку дещо раніше висловив Джек Ліндсей: «Дивно, що Лоуренс [...] зумів знайти своїх попередників в образотворчому мистецтві, в той час, як він не зміг їх знайти в літературі» [Цит. за: 5, с. 125]. У творчій практиці Лоуренса велику роль відіграла властива йому здатність сприймати життя у постійному русі, в яскравих зорових образах-персоніфікаціях, виразних деталях, які набувають символічного значення, поглиблюючи смислову ємність твору. Ідея у письменника невіддільна від образу, від декоративності та живописності простору літературного полотна, що сприяє концентрації уваги на позасюжетних елементах та досягненню авторського бачення світу – письменника і живописця. Причому тут спостерігається взаємний процес: художній світ Лоуренса-письменника збагачується за рахунок вражень та образів Лоуренса-художника, суттєво впливаючи на організацію його текстів, а композиційні прийоми Лоуренса-письменника часто переносяться на його картини.

Таким чином, імпресіонізм з його увагою до почуттів та вражень став одним із визначальних чинників утвердження модерністського мистецтва Англії поствікторіанської доби. Естетика напряму, що ґрунтувалася на принципах інтуїтивного сприйняття, відповідала завданням молодій генерації майстрів пера передати світ у суперечливій єдності, вічному русі та змінах. Імпресіоністична техніка відкрила перед

англійськими письменниками нові, відмінні від традиційних, форми виразності, дозволила перенести акцент уваги із зовнішньої дійсності на внутрішню сутність речей, що спостерігаємо у творчому доробку В. Вулф, Д. Г. Лоуренса, поетів-імажистів, позначеному пластичністю, живописністю, динамікою.

Аннотация

В статье рассматриваются особенности художественного выражения в творчестве английских писателей начала XX ст. импрессионистической техники как одного из наиболее действенных приемов создания нового искусства в Англии. Внимание сосредоточено на эстетических поисках блумсберийцев, поэтике прозы В. Вулф, Д. Лоуренса, поэзии имажистов.

Ключевые слова: импрессионизм, имажизм, впечатление, цвет, образ.

Summary

The article deals with the peculiarities of artistic expression in the works of the early twentieth century English writers of the impressionist technique of writing which is considered to be one of the most significant and effective means of creating of the new art in England. The attention is focused on the aesthetic quest of 'Blumsberi', poetics of V. Woolf and D. Lawrence' prose, imagist poetry.

Key words: impressionism, imagism, impression, colour, image.

Література

1. Вулф В. Миссис Дэллоуэй. Эссе. Сборник. Сост. Е. Ю. Гениева. На англ. яз. / Вирджиния Вулф. – М.: Радуга, 1984. – 400 с.
2. Генис А. Без языка: об американском поэте Эзре Паунде / А. Генис // Иностранная литература. – 1999. – № 9. – С. 226-236.
3. Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века / В. В. Ивашева. – М. : Высшая школа, 1984. – 486 с.
4. Кудрявицкий А. «Подобны скульптуре...» / Анатолий Кудрявицкий // Антология имажизма. Пер. с англ. – М. : Прогресс, 2001 // kydryavitsky.narod.ru/imagists.html
5. Михальская Н. П. Д. Г. Лоуренс: поэтика романа в ее отношении к живописи / Н. П. Михальская // Проблемы зарубежной литературы XIX-XX вв. – М.: МГПИ, 1974. – С. 119-131.
6. Никитина С. Е. Французский символизм и английский имажизм (Опыт сопоставительного анализа) / С. Е. Никитина // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1986. – № 4. – С. 60-62.

ЗАСОБИ ПОРТРЕТНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ У РОМАНІ БРАТІВ
ГОНКУРІВ «ЖЕРМІНІ ЛАСЕРТЕ»

У статті аналізуються засоби портретотворення Жерміні Ласерте, персонажу роману братів Гонкурів, увагу зосереджено на натуралістичних деталях зовнішності, рухів, жестів, постви, одягу, на імпресіоністичних відтінках та нюансах, які дозволяють читачеві сформуувати власне враження, досліджується стильова палітра роману крізь призму синтезу новаторських тенденцій.

Ключові слова: портрет, фізіологічний детермінізм, натуралізм, імпресіонізм, поетика, стиль.

Роман братів Гонкурів «Жерміні Ласерте» належить до найвідоміших і найвдалиших з усіх творів письменників, на думку Е. Золя, тому що у ньому виражено «такі відступи від канонів і такі переваги, як: неприборкану енергію, прекрасне презирство до осуду неука і боягуза, трепетну відвагу, незвичайну силу барв і думок, ретельність і добросовісність художнього втілення» [4, Т.24, с. 46]. Однак, незважаючи на популярність самих письменників, про що, зокрема, свідчить цитування їх імен у всіх довідникових та енциклопедичних виданнях літературознавства як засновників натуралізму та імпресіонізму, творчість французьких прозаїків залишається малодослідженою. Літературознавчі розвідки російських критиків З. Потапової [3], В. Шора [2] та І. Карабутенка [5], написані ще у вісімдесятих роках ХХ ст., представляють літературний доробок французьких митців крізь призму радянського літературознавства, яке прагнуло вмістити поетику та естетику Гонкурів у «прокрустове ложе» реалізму. В українському літературознавстві ім'я Гонкурів стає відомим ще наприкінці ХІХ ст., зокрема через критичну та перекладацьку діяльність І. Франка [9, Т. с. 28, 180; Т.48, с. 328], який прагнув ознайомлювати українського читача з найкращими здобутками світової літератури. На сучасному етапі виникає потреба в переосмисленні творчої спадщини французьких письменників, у виявленні їх ролі та місця в процесі формування французького роману ІІ половини ХІХ ст. Продовжуючи дослідження Н. Науменко [7; 8], спробуємо з'ясувати особливості творчого методу Гонкурів через портретну характеристику головної героїні роману «Жерміні Ласерте».

Основну сюжетну лінію роману становить історія життя, а скоріше падіння, Жерміні Ласерте, прототипом якої послужила служниця Гонкурів

Роза. Після смерті Рози брати дізнались про її подвійне життя і були дуже вражені тим, як жінка може бути такою турботливою і вірною перед своїми господарями, а поза домом вести таємне розпусне життя. Вірні своїй концепції використовувати людські документи в художній творчості, Гонкури вирішують провести «клінічний аналіз Кохання» [2, с. 29] з метою дослідження сучасного життя. У передмові до роману, яка стала маніфестом естетичної позиції, митці зазначають, що в сучасну епоху роман розширюється і поглиблюється, «з допомогою аналізу і психологічних досліджень він перетворюється в історію сучасних звичаїв; коли вирішує те ж завдання і бере на себе ті ж зобов'язання, що і наука» [2, с. 30].

На відміну від своїх попередників Стендаля, Бальзака, Флобера, Гонкури обирають центральним персонажем роману служницю, людину з народу, стверджуючи, що в епоху рівності для письменника не існує заборон, а тому саме час «перевірити, чи можуть сльози, які проливають низи суспільства, викликати таке ж співчуття, як сльози, що проливаються у верхах?» [2, с. 30].

Оскільки портрет у літературознавстві розглядається як «засіб характеротворення, типізації та індивідуалізації персонажа в художній літературі, що описує його обличчя, фігуру, одяг, манеру поводитися і є складником композиції поряд з персонажами, інтер'єром, монологами, діалогами, авторською розповіддю або оповіддю наратора» [6, с. 249], у творенні образу Жерміні Ласерте він займає центральне місце. Портретна характеристика у романі формує змістове наповнення твору. Так як історія життя служниці становить основну сюжетну лінію роману, портрет у цьому творі не може бути статичним. Він змінюється, акцентуючи внутрішні імпульси сутності Жерміні, дає можливість відчувати за її зовнішнім станом те бурхливе життя, про яке героїня не могла ні з ким поговорити, не мала кому звіритися.

У першій сповіді Жерміні своїй господині пані Варандейль, коли та подолала важку недугу і служниця змогла заспокоїтись, що смерть господині їй не загрожує і не прийдеться знову шукати роботи в невідомих людей, Жерміні вперше розповідає про своє дитинство, сирітство, голод, жорстокість та егоїзм сестер. Портретної характеристики автори нам не дають, однак сама розповідь героїні формує відповідне читацьке сприйняття і дозволяє реконструювати атмосферу співчутливого ставлення до бідної самотньої сирітки, покинутої родичами. Людські документи, а саме історія життя служниці Рози та свідчення сучасників, дають можливість проникнути у всі таємниці. Однак Гонкурів цікавить не зовнішня інтрига, а внутрішній стан героїні, що саме підштовхувало Жерміні до тих чи інших вчинків. Змальовуючи життя героїні після приїзду в Париж, письменники акцентують увагу на

поведінці 14-річної дівчинки, у якій «інстинктивна порядність» протестувала проти міщанської моралі, проти спілкування з офіціантами в кафе, куди її влаштували на роботу сестри, проти їх брудних жартів і розпусних поглядів, і вона мовчки терпіла знущання, навіть насильство, і тільки «безпричинно плакала, влаштовувала істерики, боялась повертатись до кафе» [2, с. 54].

Монологічна розповідь Жерміні змінюється авторською розповіддю про службу дівчини в кафе, адже сама героїня не могла дати правильної оцінки того, що відбувалося в цьому закладі. В авторських описах звичаїв та моралі персоналу протиставляються цинічні, безсоромні зубоскалюючі офіціанти, які на своїй роботі «надихались всіма видами розпусти, вивалялись в болоті розгулу, наскрізь просякли скислою бурдою оргій» [2, с. 51] і чистоту дівчини, яка в очах цих людей була жертвою, «маленькою, худюю і хирлявою дикункою, яка нічого не розуміла, нахмуреною, боязкою і жалісливо одягненою в старі селянські плаття» [2, с. 51]. Тільки господиня закладу інколи проявляла своє добре ставлення до Жерміні, за що дівчина «по-собачому вірно полюбила цю жінку і підкорялася їй, як може підкорятися тільки тварина» [2, с. 52]. Виконуючи доручення господині, Жерміні робила все легко, тонко і хитро, з несвідомою вигадливістю оминаючи, проковзуючи і вивертаючись від ревнивої настороженості обманутого чоловіка, ... відчуваючи при цьому злу радість чи то дитини, чи то мавпочки» [2, с. 52].

Після наруги Жозефа Жерміні переживала панічний страх перед усіма чоловіками, а коли до неї хтось наближався, вона «мимоволі починала відступати назад, робила такі нервові судомні рухи, ніби була загнаною в куток і смертельно переляканою твариною, яка намагається врятуватися» [2, с. 53]. Коли сестри дізнались про вагітність Жерміні, вони вилили на неї все шаленство злості і враженої гордості, однак дівчина «терпіла побої, не відповідала на докори, не намагалась ні захищатися, ні виправдовуватися... Вона мовчала, сподіваючись на те, що її вб'ють» [2, с. 53]. Після 4 місяців життя в закритій кімнаті і народження мертвої дитини, її влаштували на іншу роботу. У портретній характеристиці Жерміні того періоду життя письменники змальовують стражденну істоту, яка продовжувала фізичне існування на грані виснаження, з дня на день худла, слабшала і виглядала жахливо: «При денному світлі її обличчя здавалось навіть не блідим, а зеленим, припухлі повіки оточували глибокі тіні, безкровні губи набули фіолетового забарвлення зів'язлих фіалок. Вона задихалась навіть піднімаючись на кілька сходинок. Люди, які стояли поряд, відчували неперервну вібрацію вен на її шиї. Вона ледь переставляла ноги і горбилась, ніби неспроможна нести тягар життя. Остуділа і зачерствіла, вона втрачала свідомість від найменшої

роботи» [2, с. 54]. Якщо слідувати за концепцією Гонкурів стосовно наближення до життя і реалістичного змалювання дійсності, то портрет Жерміні порушує реалістичну традицію. Адже для реалістів, які керувалися принципом об'єктивної достовірності, важливим у змалюванні героя було передати інформативну складову, тобто зовнішність, вік, вигляд і, само собою, портрет мали сформувати у свідомості читача чітку картинку героя. Брати Гонкури ж акцентують тільки на відтінках обличчя, а не на його формі, на виснаженому стані фігури, на ледь вловимих вібраціях її тіла, тобто формують враження, яке викликав зовнішній вигляд Жерміні, а не сам її вигляд.

Своїм відродженням до життя дівчина завдячує службі у старого актора-коміка, який турбувався про неї як про рідну дочку, але після його смерті Жерміні знову переходить з місця на місце, аж поки не потрапила до пані Варандейль. Ставлення господині до своєї служниці брати Гонкури теж порівнюють з добротою і прив'язаністю, яку відчують до домашніх тваринок. Однак людина має потребу не тільки у матеріальному комфорті та щоденній їжі для біологічного функціонування, але й у спілкуванні, і жінці з народу, як і будь-якій живій істоті потрібно полегшити серце розповіддю, виразити словами те, що терзає душу, знайти підтримку, співчуття. Цим прагненням Гонкури пояснюють схильність до релігії, адже тільки священик на сповіді запитує про те, що заховано в глибині душі, дає поради і втішає. На певний час церква стала для Жерміні місцем духовного відродження, її охоплювало містичне відчуття трепетного релігійного екстазу під час сповіді молодому священику, у якому знаходила співчуття й підтримку. Однак, коли священик запідозрив, що захоплення Жерміні спрямовані на нього особисто і передав її іншому абату, від усього благочестя дівчини залишився «тільки далекий і солодкий спогад, схожий на ледь вловимий запах ладану» [2, с. 59].

Підкорюючи розвиток роману авторській ідеї, письменники акцентують увагу тільки на тих фактах, які допомагають її розкрити. У романі «Жерміні Ласерте» історія життя головної героїні передбачає логічно-послідовну композицію, однак митці зупиняться тільки на тих моментах життя персонажу, які можна вважати переломними, ключовими для усвідомлення її сутності. Зміна ставлення до життя Жерміні веде за собою і зміну її настрою, і зміну зовнішності. Мінливість світу і нашого ставлення до нього підкреслюють і брати Гонкури, зауважуючи що, «Можливо, ніщо не існує безвідносно, само по собі. Природа, води, дерева, пейзаж – все це бачить людина, і все це уявляється їй таким чи іншим залежно від настрою, від її самопочуття. Бувають сонячні дні, які здаються похмурими, і похмуре небо, про яке згадуєш, як про найясніше в

світі. Краса жінки залежить від кохання, якість вина – від того, коли і де ви його п'єте, чи його подають на початку чи в кінці обіду, після суніці чи сиру» [1, Т.1, с. 257].

Аналізуючи роль описів у сучасній літературі, Е.Золя вказував на близькість стилістичної манери Гонкурів до живопису, порівнював їх процес творчості до прийомів художників, які шукають словесних відтінків, щоб живописати образи: «Талант Гонкурів полягає в живому вираженні натури, в умінні передати щонайменше хвилювання, ледь вловиме шерехтіння, зробити відчутним будь-який подув [4, Т. 24, с. 26]. Уся V глава роману «Жерміні Ласерте» присвячена опису портрету героїні перед весіллям її подруги. Після констатації факту, що «Жерміні була некрасива», автори детально зупиняються на рисах її обличчя, постави, одягу. За конкретизацією деталей простежується прагнення вловити приховану сутність героїні.

«Темно-каштанове, на вигляд зовсім чорне, волосся буйно кучерявилось на скронях і завивалось, випинаючись непокірними, жорсткими завитками, незважаючи на помаду прилизаних бандо. Низьке гладке чоло нависало над очними орбітами, в яких хворобливо ховались маленькі, жваві, блискучі очі, які по-дитячому моргали і від цього здавались ще меншими і яскравішими, вони ніби зволожували і запалювали посмішку. Ці очі не були ні карими, ні голубими: вони були того невизначеного кольору, про який можна сказати, що це не стільки колір, як блиск. Почуття запалювало в них гарячковий вогник, насолода – якісь п'янки спалахи, пристрасть – фосфоресцентне миготіння. У неї був короткий задерикуватий ніс зі щедро врізаними ніздрями, в народі про такі ніздрі говорять, що вистави їх під дощ – воду набереш. На переніссі біля самого ока пульсувала товста голуба вена. Характерні для лотарінгців вилиці були широкі, різко окреслені, всіяні віспинками. Найбільше псувало це обличчя надто велика відстань між носом і ротом. Ця диспропорція додавала чогось мавп'ячого нижній частині її обличчя. Великий рот з білими зубами, з повними, плоскими, ніби розчавленими губами посміхався дивно і хвилююче.

Вечірнє плаття відкривало шию, плечі, верхню частину грудей: білизна спини різко контрастувала з коричневим загаром обличчя. Це була лімфатична білизна, хвороблива і ангельська, білизна тіла, яке не знало життя» [2, с. 57-58].

У портретному описі домінують кольорові відтінки, передаються зорові, запахові, дотикові враження, перехід від темних барв до світлих налаштовує на зовсім інше сприйняття героїні, ніж було задекларовано на початку опису. Адже «світло і тінь, виграючи та стикаючись на її скуластому обличчі, надавали йому вираження пристрасного томління» [2,

с. 58]. Чуттєва спокуса, яка виражалася несвідомими мимовільними жестами, рухами, запахом, трансформували потворність дівчини у трепетне бажання насолоди, яке випромінювало її єство і яке вона викликала в інших.

Передати всю глибину внутрішнього світу героїні допомагають імпресіоністичні пейзажі, адже в найнапруженіші моменти життя саме природа зливається зі станом Жерміні, виражає її захоплення, розчарування, занепокоєння, страх і падіння [8, с. 143]. Однак у портретних характеристиках домінує натуралістична поетика. Після центрального портретного опису героїні Гонкури більше не повертаються до її зовнішності, тепер їх більше цікавить її внутрішній стан, а саме фізіологічні зміни організму, викликані пристрастю. Природне бажання любити, якого Жерміні була позбавлена, виражається спочатку у маніакальній прив'язаності до племінниці, мати якої померла, а батько керувався тільки прагненням видурити побільше грошей у Жерміні, породжує роздвоєння її почуття між пані Варандейль та кровними родичами, заради яких вона готова була пожертвувати собою: «Страх і страждання, які очікували її в домі зятя, тільки підштовхували Жерміні, запалювали її, терзали пристрастю і нетерплячою спрагою самопожертви» [2, с. 65]. Пізніше свою нерозтрачену материнську любов дівчина переносить на Жупійона, сина молочниці, а згодом материнське почуття переростає у згубну пристрасть, коли хлопець починає проявляти симпатію до молодих дівчат, Жерміні не зупиняється перед спокусою і стає його коханкою: «Хворобливе нервові збудження змінилося повнокровним бажанням руху, гамірними веселощами, які переливалися через край. Колишня слабкість, пригніченість, прострація, сонливість, лінощі зникли. Їй хотілося ходити, бігати, щось робити, витрачати себе» [2, с. 71]. Фатальне захоплення переростає у хворобливу прив'язаність, породжує часті зміни настрою, нервові розлади. Адже чисте почуття наштовхнулось на лицемірство, корисливість обмежених людей, Жупійона та його матір, які заради розваг використовують бідну дівчину, видурюють у неї всі заощадження, штовхають до злочину.

Ревнощі, тривоги, очікування дитини та її таємне народження – все це змінює героїню, підриває її здоров'я, а лист про смерть дочки навіть викликав «конвульсії, хрустіння суглобів, нервові сіпання рук і ніг» [2, с. 99] і тупе заціпеніння. Отже стан героїні передається через її рухи (йшла швидко, поривчасто, стрімко, в один такт з думками, які проносились в її голові [2, с. 112]), одяг (носила засмальцьовані, розірвані під пахвами плаття, ... заправні, розтріпані чепчики, від нарукавників взагалі відмовилась, а на комірцях, там, де вони прилягали до шиї, виднілась темна смужка. Кухонний жир, сажа, вугілля, вакса – все залишало на ній сліди, ніби вона була брудною ганчіркою [2, с. 128]), запах (від неї пахло

гострим гірким запахом бідності [2, с. 128]), бруд її помешкання. Фізіологічний детермінізм простежується в поведінці, манерах Жерміні. Якщо в юності її можна було порівняти з кумедною мавпочкою, рухливою, грайливою і трішки тупуватою, то гріховна хвороба (слабкість плоті, хіть, потреби природи) перетворила її на хижу самку, «що в усіх чоловіках бачила самця». «Жерміні бродила нічними темними вулицями обережно, невпевнено, як тварина, яка щось вишукує в темноті в любовному голоді. Сама кидалась на здобич, розпалювала хіть, користуючись сп'янінням, брала, а не віддавала. Йшла, ніби винюхуючи, вишукуючи все темне й нечисте, що ховається на пустирях» [2, с. 159].

У руслі натуралістичної естетики Е.Золя пояснює падіння Жерміні її темпераментом та середовищем. Пристрасна і неврівноважена, потребує любові та жертвуючи собою заради інших, дівчина живе в такому середовищі, яке втратило будь-які моральні чесноти та принципи. Саме середовище міщанства, комерсантів та прислужників сформувало ідеал виживання будь-якими способами, нехтування споконвічними моральними законами, де кожен сам за себе і виживає сильніший та хитріший. Визнаючи, що «окремі сторінки роману дійсно лякають розкритою в них правдою» [4, Т. 24, с. 57], Е.Золя захищає Гонкурів перед критиками, які можуть осудити роман за реалізм, за надмірну близькість до життя і «чисто медичну точку зору у розповіді про випадок істерії» [4, Т. 24, с. 57]. Теоретик натуралізму наголошує на тому, що сучасна література породжена сучасним суспільством: «Ми хворіємо прогресом, промисловістю, наукою: ми живемо в постійній гарячці, і нам потрібно копирсатись у виразках, проникати все глибше і глибше в людське серце, зі спраглою цікавістю пізнаючи його темні закутки... Гонкури писали для людей нашого часу; їх Жерміні не могла жити в іншій епосі, окрім нашої; вона – дочка свого часу» [4, Т. 24, с. 60].

Отже, у концепції розвитку сюжетної лінії роману «Жерміні Ласерте» портрет головної героїні несе основне смислове навантаження. Керуючись принципом вірності документам та спостереженням з натури, Гонкури змальовують свою героїню за допомогою натуралістичних деталей. Засобом портретної характеристики виступає фіксація рис зовнішнього вигляду, рухів, постави, одягу, оточення. Французькі письменники намагаються якнайточніше відтворити ключові деталі кожного моменту, щоб виразити те приховане бурхливе внутрішнє життя героїні, причини та імпульси, які спонукали її до падіння. Фізіологічний детермінізм Гонкурів проявляється через ототожнення поведінки людини з поведінкою тварини, зокрема порівняння Жерміні з вірною собакою, пустотливою мавпочкою чи голодною вовчицею. Допоміжним засобом розкриття внутрішнього світу героїні виступає імпресіоністичний пейзаж.

Варто зауважити, що стиль роману не вписується у канони традиційного реалізму. Якщо розвиток сюжетної лінії в логічній послідовності з глибоким розгалуженням другорядних персонажів, які допомагають розкрити широку панорамну картину тогочасної соціальної дійсності і відповідає принципам об'єктивного вираження, то стильова манера характеристики персонажів виявляється цілком новаторською. Гонкури прагнуть представити своїх сучасників у всій повноті, але не з позицій всезнаючого автора, а через відчуття, які сформувались від спостереження за живою дійсністю, і які, проникаючи у свідомість читача, викликають враження співпереживання, ефект присутності.

Аннотация

В статье анализируются средства создания портрета Жермини Ласерте, персонажа романа братьев Гонкуров. Внимание сосредоточено на натуралистических деталях внешности, движений, жестов, осанки, одежды; на импрессионистических оттенках и нюансах, которые позволяют читателю сформировать собственное впечатление; исследуется стилевая палитра романа сквозь призму синтеза новаторских тенденций.

Ключевые слова: портрет, физиологический детерминизм, натурализм, импрессионизм, поэтика, стиль.

Summary

The article deals with the analysis of the means of portrait formation of Germinie Lacerteux, a personage of the Goncourt brothers' novel. Much attention is paid to the naturalistic details of appearance, motions, gestures, posture and clothes as well as to the impressionistic undertones and nuances which permit the reader to form his own opinion. The stylistic palette of the novel is investigated in the light of innovative trends synthesis.

Key words: portrait, physiological determinism, naturalism, impressionism, poetics, style.

Література

1. Гонкур Э. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни. – М.: Художественная литература, 1964. – В 2-х т.: 1 – 710 с., 2 – 749 с.
2. Гонкур Э. и Ж. Жермини Ласерте. Братья Земганно. Актриса Фостен. – М.: «Художественная литература», 1972, Библиотека всемирной литературы. Серия вторая, том 76. / вступ. ст. В.Шор, примеч. Н.Рыковой. – 493 с.
3. Гонкур Э., Гонкур Ж. Жермини Ласерте. Братья Земганно / на французском языке. – М.: Прогресс, 1980. / предисловие З.М.Потаповой, коммент. С.Е. Высоцкого. – 367 с.

4. Золя Э. Собрание сочинений в 26 т. – М.: Художественная литература, 1966. – Т.24.
5. Карабутенко І. Творчі уроки братів Гонкурів. // Всесвіт, 1980. – №.7. – С. 175-181.
6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
7. Науменко Н.П. Роль и место Гонкуров в процессе формирования французского романа второй половины XIX века // Культура народов Причорноморья. – 2008. – № 138. – С. 48-52.
8. Науменко Н.П. Черты импрессионизма в литературных пейзажах братьев Гонкуров // Культура народов Причорноморья. – 2004. – № 55. – Т.1. – С.141-143.
9. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1976-1986.

УДК 821.162.1

Тамара Ткачук

КОНТРОВЕРСІЙНІСТЬ СПРИЙНЯТТЯ ТВОРЧОСТІ С. ПШИБИШЕВСЬКОГО У ПОЛЬСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У статті простежено логіку і динаміку реценції творчості С. Пшибишевського у польському літературознавстві в аспекті діячності, відзначено найбільш і найменш активні періоди зацікавлення доробком письменника.

Ключові слова: *реценція, діячність, логіка, динаміка.*

Мотивація звернення до польської реценції творчості С. Пшибишевського полягає в тому, що чимало літературознавчих розвідок, монографій зарубіжних дослідників і досі залишаються недостатньо відомими серед українських полоністів. Окрім цього, встановити логіку та динаміку української реценції творчої спадщини польського письменника неможливо без визначення її особливостей у польському літературознавстві. Критичні судження про С. Пшибишевського часто відзначаються дискусійністю або недостатньою обізнаністю їхніх авторів із його працями, побудовані на основі літературознавчого аналізу не текстів-оригіналів (які ще не набули масового поширення), а російськомовних перекладів праць «молодо поляка», що подекуди не відповідають оригіналу.

У Польщі С. Пшибишевський був і залишається контроверсійним письменником, до його творчого доробку в різні часи проявляли то активну зацікавленість, захоплюючись художньою майстерністю автора, то нехить, свідомо ігноруючи в словниках, довідкових літературних джерелах. Тому, як уважає Ю. Динак, рецепцію творчості С. Пшибишевського слід досліджувати на різних рівнях, оскільки «це складна і поліфонічна проблема... [6, с. 112]». Складність її полягає в тому, що необхідно окремо вирізняти критику, висловлену в статтях, і, власне, наукові фахові оцінки творчого доробку письменника. Солідаризуючись із твердженням Р. Гром'яка про те, що «...кожен реципієнт виходить насамперед з власного уявлення про прочитаний твір на підставі тексту, а не з візуального спостереження над текстом як знаково-комунікативною системою [1, с. 251]», та враховуючи факт існування власного апперцепційного (досвідного) тла в кожного реципієнта, ставимо завдання з'ясувати причини поширення полярних тверджень і підходів до аналізу спадщини письменника у польському літературознавстві. Принагідно зазначимо, що в дослідницькій думці Польщі кожне десятиліття, починаючи з 1898 року (часу приїзду С. Пшибишевського до Кракова), позначене друком нових різноаспектних досліджень творчості письменника, які по-новому висвітлюють ставлення до його постаті, репрезентують аналіз різножанрових творів автора. Найбільше до його творчості літературознавці зверталися у період зародження модернізму наприкінці XIX – на початку XX століття.

Отож контроверсійність С. Пшибишевського як особистості й митця знаходить досить суперечливу інтерпретацію в різні періоди історико-культурного розвитку Польщі залежно від світоглядних та естетичних чинників того чи іншого часу.

Перші ґрунтовні дослідження творчості С. Пшибишевського (З. Лесер «Неврастеніки в літературі. Станіслав Пшибишевський», 1900) [12], П. Хмельовський «Найновіші напрями в нашій поезії», 1901) [4], В. Пресер «Станіслав Пшибишевський. Літературне дослідження», 1903)) [19] були опубліковані у Львові впродовж 1900–1903 рр. Протягом 1902–1903 рр. у Польщі вийшло друком вісім монографій, присвячених дослідженню художніх особливостей спадщини С. Пшибишевського. У цей час поляки проявляли найбільший інтерес до його художніх здобутків, що пояснюється активним розвитком модерних (аміметичних) тенденцій у польській літературі, а також творчою активністю самого автора. До найґрунтовніших праць належать розвідка у співавторстві А. Галецького, З. Битковського та П. Хмельовського «Літературні характеристики» (1902) [7], студії Ю. Новінського «Станіслав Пшибишевський» (1902) [18], М. Кшимуської «Літературні студії» (1903) [11], де

відзначено новаторство тематики, високий рівень художності творів письменника, його належність до новітнього європейського руху.

Причини помітного нехтування творчою спадщиною письменника упродовж 1904–1922 рр. полягали у спрямованості на виховання суспільства в дусі романтичних ідеалів у післяреволюційний час, а також у трагічному баченні поляками власного майбутнього після Першої світової війни, в обмеженні свободи людини в тогочасній Польщі тощо.

Спад зацікавлень творчістю С. Пшибишевського спостерігається і після війни. У 1946 р. опубліковано єдине дослідження А. Рогальського – «С. Пшибишевський – філософ-мораліст» [20], де доводиться думка, що в час націєтворення художня спадщина письменника також є актуальною, оскільки його герої здатні на самопожертву. Відсутність наукових праць у цей період пояснюємо також зародженням дискусії про нові шляхи розвитку літератури та розгортанням соціалістичного реалізму, що був несумісним із модерними новаціями С. Пшибишевського.

Новим етапом в освоєнні творчості письменника був 1981 р., коли в Польщі з'являються студії компаративного характеру, а також досліджується новаторство С. Пшибишевського в жанрі драматургії. Найбільш ґрунтовними є праці К. Лучинського [13], С. Мразека [16]. У цей час проводяться конференції, з'являються два наукові видання: «Слов'яни в світі антинорм С. Пшибишевського» (1981) і збірник статей за редакцією Г. Філіпковської «С. Пшибишевський. У п'ятдесяті річницю пам'яті письменника» (1982) [21].

Кінець ХХ ст. позначений появою в Польщі ґрунтовних монографій Е. Бонецького «Структура «голої душі». Дослідження про С. Пшибишевського» (1993) [2], П. Дибеля «Обірвані стежки: Пшибишевський – Фройд – Лякан» (2000) [5] та Г. Матушек «Der geniale Pole? Німці про С. Пшибишевського» (1993) [14], «Станіслав Пшибишевський – сучасний письменник. Есе і проза – спроба монографії» (2008) [15], у яких творчість польського митця розглянуто з погляду новітніх філософських, психологічних парадигм (ніцшеанства, фройдизму, концепції «колективного підсвідомого» К. Г. Юнга, постструктуралізму).

Простеживши динаміку рецепції творчості С. Пшибишевського в польському літературознавстві в аспекті діакронії, робимо висновок, що часом найбільшого зацікавлення художнім доробком письменника у Польщі був період від 1899 до 1903 року, коли у польській літературі відбувався процес посиленого засвоєння новітніх модерних тенденцій (декадансу, символізму, імпресіонізму), а отже, і художні здобутки С. Пшибишевського найбільше відповідали потребам означеної літературної епохи. Активний інтерес до творчості С. Пшибишевського спричинений також його поверненням у 1898 році до Польщі з Німеччини, де він вже став популярним письменником.

Відсутність критичних досліджень художнього доробку митця упродовж 1904-1922 років мотивуємо складною політичною ситуацією в Польщі, що вимагало поширення в літературі ідей, які би виховували почуття патріотизму й любові до рідної землі. За таких обставин твори письменника з їх заглибленням у підсвідоме, у психічні процеси, у внутрішній світ людини не могли бути витребувані з дидактичною метою. І хоч у період з 1916 до 1917 років С. Пшибишевський пише твори на військову і патріотичну тематику (наприклад, «Польща і свята війна», 1916), все ж вони не отримали належної оцінки серед сучасників. Міцно закорінений у польському суспільстві стереотип, згідно з яким С. Пшибишевський – еротоман, носій деструкції, анархізму, був визначальним у процесі сприйняття художнього доробку письменника.

Найбільш продуктивним для об'єктивного дослідження творчості митця у польському літературознавстві є період кінця ХХ- початку ХХІ століть, коли відбуваються зміни концептуально-методологічних орієнтацій, спостерігається новий етап у рецепції творчості польського письменника.

Аннотація

В статье прослежена логика и динамика рецепции творчества С.Пшибишевского в польском литературоведении в аспекте диахронии, отмечено наиболее и наименее активные периоды интерес творчеством писателя.

Ключевые слова: рецепция, диахрония, логика, динамика.

Summary

In the article are traced the logic and dynamics of reception of work by S.Pshybyshvskyj in Polish literary criticism in the aspect of diachrony, is marked the most and the least active periods of interest of his creation.

Key words: reception, diachrony, logic, dynamics.

Література

1. Гром'як Р. Літературна рецепція в компаративістичних студіях // Літературознавча компаративістика. Навч. посібник / [упоряд. Р. Гром'як, І. Папуша]. – Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТДПУ, 2002. – С. 250–256.
2. Boniecki E. Struktura «Nagiej duszy». Studium o Stanisławie Przybyszewskim. – Warszawa: IBL PAN, 1993. – 151 s.
3. Burek T. Przybyszewski-kusiciel. // Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza, pod red. H. Filipkowskiej. – 1982. – S. 7–21.
4. Chmielowski P. Najnowsze prądy w poezji naszej. – Lwów: Nakładem księgarni H. Altenberga, 1901. – 120 s.

5. Dybel P. *Urwane ścieżki: Przybyszewski – Freud – Lacan.* – Kraków: Universitas. – 2000. – 326 s.
6. Dynak J. *Przybyszewski: dzieje legendy i autolegendy.* – Wrocław: W – wo instytutu Filologii Polskiej un-tu Wrocławskiego, 1994. – 169 s.
7. Gałęcki A., Bytkowski Z., Chmielowski P. *Charakterystyki literackie.* – Lwów, 1902. – 101 s.
8. Helsztyński S. *Stanisław Przybyszewski. Opowieść biograficzna.* – Warszawa: LSW, 1973. – 585 s.
9. Heszwid J. *Kłamstwo Przybyszewskiego i kłamstwa o Przybyszewskim.* Poznań, 1928. – 65 s.
10. Kolbuszewski S. *Motywy regionalne w twórczości Stanisława Przybyszewskiego.* – Poznań: Druk. Uniw. Poznańskiego, 1928. – 36 s.
11. Krzymuska M. *Studia literackie.* – Warszawa: Skład główny w księgarni Stefana Dębego, 1903. – 158 s.
12. Leser Z. *Stanisław Przybyszewski.* – Lwów: Księgarnia Polska, 1900. – 64 s.
13. Łuczyński K. *Dwujęzyczna twórczość Stanisława Przybyszewskiego (1892-1900).* – Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, 1982. – 102 s.
14. Matuszek G. *«Der geniale pole?» Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992).* – Kraków: Universitas, 1996. – 283 s.
15. Matuszek G. *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii.* – Kraków: Universitas, 2008. – 423 s.
16. Mrazek S. *Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera, Przybyszewskiego.* – Wrocław – Kraków: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1980. – 145 s.
17. Munnich A. *Stanisław Przybyszewski.* – Toruń: Druk. S. Buszczyńskiego, 1928. – 31 s.
18. Nowiński J. *Stanisław Przybyszewski.* – Warszawa. – 1902. – 107 s.
19. Presser W. *Stanisław Przybyszewski. Studium literackie.* – Lwów. – 1903. – 167 s.
20. Rogalski A. *Przybyszewski. Filozof – moralista.* – Poznań: Drukarnia św. Wojciecha, 1946. – 122 s.
21. *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia pod red. H. Filipkowskiej.* – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo polskiej Akademii nauk, 1982. – 320 s.
22. Szczygielska I. *Przybyszewski, jako dramaturg.* – Poznań, 1936 – 96 s.
23. Taborski R. *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski, Kisielewski, Szukiewicz.* – Warszawa: PWN, 1965. – 116 s.

**CZY UMARLI MÓWIĄ Z NAMI? O NIEZIEMSKICH ROZRYWKACH
MŁODOPOLSKICH LITERATÓW**

Rozwój nauk eksperymentalnych pod koniec XIX stulecia sprzyjał zainteresowaniu społeczeństwa okultyzmem, spirytyzmem i magią. Naiwne „seanse”, organizowane w „familijnych kółkach spirytystycznych”, szybko zyskały popularność także w Polsce. Szczególne upodobanie do „wywoływania duchów” przejawiali młodopolscy literaci. O ich niezwykłych rozrywkach, niesamowitych „seansach” i oszustwach mediów traktuje niniejszy artykuł.

Słowa kluczowe: rozrywki, okultyzm, spirytyzm, magia.

W drugiej połowie XIX stulecia Europę opanowała epidemia „wirujących stolików”. Idąc z Ameryki, nie ominęła Warszawy, którą – jak notuje F. Horain – w roku 1853 błyskawicznie ogarnął jakiś szal gorączkowy do robienia doświadczeń. Wszystkie istoty zamieszkujące w 12 cyrkułach Warszawy obdarzone rękami (warunek *sine qua non*) położyły je na stołach. Uczniowie rzucili kajety, szewcy kopyta, modystki nożyczki, literatki książki, pisarze pióra, zecerowie czcionki, kucharki rondle, mamki niemowlęta i pokładli i pokładły ręce na stołach [4, 30].

Autor szkicu *Stoły wędrujące* w humorystyczny sposób roztacza obraz miasta sparaliżowanego „seansowaniem” mieszkańców. Przedstawiciele wszystkich stanów i profesji, oddając się z upodobaniem bezproduktywnym praktykom „wywoływania duchów”, zaniedbują swe codzienne zajęcia i obowiązki: kelnerzy zapominają o klientach restauracji, gospodarze uchybiają wizytującym gościom. Horain, co prawda, nie wróży długiej kariery owej – jak ją nazywa – „aberracji umysłowej”, sądzi nawet, że „nie za długo najzawziętsi stolikowi adepci drwić z siebie będą”. Spod warstwy humoru przebija jednak niepokój i ubolewanie z powodu czasu, który marnują „spirytyści”-amatorzy:

Jeżeli na każdego mieszkańca Warszawy policzym tylko po jednej godzinie straconej na doświadczeniach ze stołami (jesteśmy bardzo oszczędni) wypadnie że w przeciągu tych kilku tygodni zmarnowano w Warszawie 160.000 godzin czyli lat więcej niż 18! Cóż dopiero gdyby mania tych doświadczeń potrwała, Boże broń rok, lat kilka nawet. A gdy pomyślim, że doświadczenia te odbywać się będą, już nawet odbywają się na całej przestrzeni naszego kraju. O! tu odpada ochota do żartów [4, 46–47].

Pisarz kończy apelem:

W imieniu dobra ogólnego błagamy was nie marnujcie drogiego, a tak niepowrotnego czasu, zaprzestańcie tych prób, zostawcie je ludziom specjalnym; oni nie omieszkają wyprowadzić z tego wnioski, wykryć pożytki i zastosowania jeżeli jakie są lub być mogą, a my wróćmy się do dawnych zajęć [4, 47].

Prognozy Horaina sprawdziły się częściowo. Zjawisko „wirujących stolików” rzeczywiście straciło na popularności – ale tylko dlatego, że z czasem zaczęły się pojawiać próby nawiązania kontaktu z „tamtym światem” w sposób bardziej statyczny za pomocą odpowiednich akcesoriów (szklanki, spodka i ekierki) oraz zorganizowane seanse z udziałem mediów. Rozwój nauk eksperymentalnych pod koniec XIX wieku sprzyjał zainteresowaniu społeczeństwa okultyzmem, spirytyzmem i magią.

Parapsychologia, a w potocznym rozumieniu mediumizm, stały się modne. Zagadkowość zjawisk, swoisty nastrój panujący na seansach, cały ten przypominający kultury ezoteryczne rytuał zebrań, podniecały imaginację, podpowiadały domniemania wychodzące daleko poza rzeczywistość empirycznie sprawdzalną. Było w tym wiele elementów sensacji i snobizmu [5, 17].

Paralelnie zaczęły się ukazywać czasopisma poświęcone spirytyzmowi oraz dzieła z zakresu parapsychologii. Do zagorzałych czytelników tych drugich należał Ludwik Szczepański – poeta, dziennikarz, założyciel, wydawca i pierwszy redaktor krakowskiego tygodnika „Życie” (nierzadko uznawanego za podwaliny Młodej Polski). Szczepański, sam zainteresowany metapsychiką (w latach 30-tych XX wieku pełnił funkcję prezesa powstałego w Krakowie Towarzystwa Metapsychicznego), stworzył łamy również dla uczonych, zajmujących się tą problematyką. Już w czwartym numerze pisma (16 X 1897) ukazał się artykuł (kontynuowany w numerach 5, 6, 8) wybitnego polskiego badacza zjawisk parapsychicznych, wynalazcy „hipnoskopu”, doktora Juliana Ochorowicza. W obszernym esej, *Kwestia „mediumizmu”* Ochorowicz krytykuje spirytyzm jako „doktrynę nie naukową, lecz dogmatyczną, tłumaczącą fakta niezrozumiałe innymi, również niezrozumiałymi” [6]. Na podstawie eksperymentów przeprowadzonych z neapolitańskim medium Eusapią Palladino (w kilku warszawskich seansach Ochorowicz umożliwił udział swemu przyjacielowi z czasów szkolnych, Bolesławowi Prusowi, który sportretował go w „*Lalce*” jako wynalazcę Ochockiego [2, 104–112]), uczony orzeka, że pojawiające się fenomeny to nie cuda, lecz „zjawiska naturalne, powstające w pewnych tylko warunkach i w pewnych granicach, niewątpliwie związane z ciałem medium i nie mające w sobie nic spirytycznego” [6]. Słowo „Spirytyzm” należy zastąpić wyrazem „mediumizm”, który wyraża związek danych faktów z osobą medium, a tym samym obala hipotezę ingerencji duchów.

Ochorowicz stał się dla Szczepańskiego niepodważalnym autorytetem. Redaktor „Życia”, w późniejszych latach autor dzieł takich jak „*Okultyzm. Fakty i złudzenia* (1937), *Czy umarli mówią z nami? Spirytyzm współczesny*” (1936) czy

„*Mediumizm współczesny i wielkie media polskie*” (1936) od młodości zgłębiał tajniki nauk eksperymentalnych, sam – o czym będzie mowa dalej – wielokrotnie uczestniczył w doświadczeniach prowadzonych z mediami uznanymi za wiarygodne. Sceptycznie podchodził do spirytyzmu, upatrując w nim zagrożenie dla zdrowego rozsądku. Zjawiska mediumiczne uważał za fakty naukowe, które powinni badać wyłącznie ludzie odpowiednio do tego przygotowani.

Badanie zjawisk mediumicznych należy podjąć tym skwapliwiej, że „spirytyzm” szerzy się dzisiaj wśród mas z wielką siłą, za granicą silniej jeszcze, niż u nas.

„Spirytyzm”: w znaczeniu naiwnej, zgoła antropomorficznej wiary w „duchy”, w znaczeniu religii fantastycznej i zabobonnej, objawionej pukaniem stolika lub pismem automatycznym, produkowanym przez tak częste „media piszące”. Fala takiego spirytyzmu zatacza coraz szersze kręgi (...) a „kółka spirytystyczne” mnożą się wszędzie, jak grzyby po deszczu. Kółka takie składają się jednak zazwyczaj z ludzi nie obznajomionych ani z naukami przyrodniczymi, ani nie wdrożonych do filozoficznego, metodycznego myślenia [9, 8].

O naiwnych „seansach” w tworzących się coraz częściej „familijnych kółkach spirytystycznych” pisał:

Stolik puka, ale nie duch *obcy* z niego przemawia, ale nasz *własny* duch i duch medium. A fakt, że duchy pukające nadają sobie imiona albo różnych bliskich zmarłych albo sławnych osobistości (które najczęściej głupstwa plotą lub płodzą bombastyczne banalności, świadczące chyba, że pobyt na tamtym świecie ujemnie oddziaływa na wybitne umysły?) fakt ten jest tylko dowodem naszej fantazji i naszej sugestii. Czyżby nie było to zaiste jakąś piekielną karą za grzechy doczesnego żywota, gdyby Stefan Batory i Mickiewicz musieli *naprawdę* fatygować się na seanse do państwa Trzypsztyckich i w ruch wprowadzać nogę stołową? (...) Dziękuję za taki pośmiertny los! [9, 9–10].

Ludwik Szczepański – wszak także poeta – z naukowym podejściem do tego, co „niesamowite”, nie wpisywał się w epokę swej literackiej młodości. Na czele modernistycznych twórców, rozmiłowanych we wszelkiego rodzaju ezoteryzmach, nęconych wszystkim, co popadało w sprzeczność z rozsądkiem, stanęli Stanisław Przybyszewski i Tadeusz Miciński. Dwaj „wielcy magowie literatury młodopolskiej” [5] poznali się na początku roku 1897 w Berlinie [3, 213]. Przybyszewski, przygotowując „*Synagogę szatana*” studiował wówczas w bibliotekach berlińskich demonologię, ale stale mu ktoś najbardziej poszukiwane i smakowite dzieła z tego zakresu sprzątał sprzed nosa, były ciągle w czytaniu. Tym tajemniczym czytelnikiem okazał się Tadeusz Miciński. Przybyszewski zapewniał potem, co należy oczywiście przyjąć jako szczególnie anegdotyczny z odrobiną rezerwy i ostrożności, że Miciński przy pisaniu nie znośił światła, że w jakimś transie tworzy w ciemnościach, na byle

jakim papierze, pismem, którego odczytanie było później dla niego samego potworną męką, swoje niesamowite wizje i halucynacje [5, 215].

Choć twórcy studiowali te same księgi, Artur Hutnikiewicz przyznaje palmę pierwszeństwa w erudycji Micińskiemu:

Przybyszewski mimo wszystkich swych satanizmów żywił swą twórczość naturalistycznie nieomal traktowaną materią własnego życia, gdy Miciński wywodził ją przede wszystkim ze swej oszałamiającej erudycji ezoterycznej. Był pod tym względem nieporównywalny z kimkolwiek ze swych współczesnych, znał, jak nikt w Polsce, wszystkie mity i filozofie, religie i systemy teozoficzne, magie, okultyzmy, wiedzę tajemną wszystkich czasów i ludów, i z tego niesamowitego kłębowiska najprzedziwniejszych pomysłów tworzył swoje literackie fantasmagorie [5, 214–215].

A jednak to Przybyszewski, nazwany przez Boya „smutnym szatanem”, swą charyzmatyczną osobowością przyciągał tłumy. „*Der genialne Pole*” przyjechał do Krakowa w 1898 roku, by objąć redakcję „Życia” i natychmiast skupić wokół siebie artystyczną bohemę. W kręgu jego wielbicieli znalazł się także Józef Albin Herbaczewski (Juozapas Albinas Herbačiauskas), pisarz i publicysta, lektor języka litewskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim, uważany za pierwszego modernistę w dziejach literatury litewskiej. Na pochodzącym z prowincji emigrancie politycznym [7, 18] życie kulturalne Krakowa i jego cyganeria wywarły ogromne wrażenie.

Przybyły do Krakowa w tym samym mniej więcej czasie, co Przybyszewski, stał się jego gorącym zwolennikiem i „niestrudzonym uczestnikiem” jego cyganerii, upodabniającej się do sekty „dzieci szatana”. Przybyszewski wywarł wielki wpływ na Herbaczewskiego, który do końca życia pozostał cyganem (...) [7, 23–24].

Herbaczewski składał częste wizyty w domu Wojciecha Kossaka. Córka malarza, pisarka Magdalena Samozwaniec, doskonale zapamiętała hoffmanowską postać w czarnej pelerynie, szerokoskrzydłym czarnym kapeluszu i charakterystycznym staromodnym halsztuku. Wspominając po latach ekscentrycznego gościa, pisała:

“niesłychanie biegły w astrologii, swoim znajomym stawiał horoskopy, w których zazwyczaj był nieomylny. Robił to zresztą *con amore* – nie biorąc honorariów. (...) Hodował w sobie „sataniczne” zamięłowania i cieszył się, gdy w horoskopie danej osoby znalazł coś ciemnego i diabelskiego (...)”.

Pan Albin był dla znajomych kobiet typem o tyle niebezpiecznym, że pamiętał doskonale ich daty urodzenia, do których mu się, będąc młodsze, szczerze przyznawały, aby uzyskać od niego swój horoskop. Pewnego razu, spotkawszy Magdalenę w redakcji „Tygodnika Ilustrowanego” w Warszawie, pokłócił się z nią na temat jej lat. Madzia właśnie rozmawiała z naczelnym redaktorem.

“Jestem od pani chyba o dziesięć lat starszy – rzekł redaktor – więc powinna pani posłuchać mojej rady.

O dwanaście – poprawiła go Madzia, spuszczając skromnie oczęta.

Tylko o sześć – zaśmiał się sarkastycznie Herbaczewski – przecież ja doskonale pamiętam pani datę urodzenia! [8, 14-15]”.

Nieprzeciętny gość Kossaków zasłynął wkrótce ze swych szczególnych popisów w kabarecie Zielony Balonik: wychodził na estradę i śpiewnym litewskim akcentem wygłaszał długie przemówienia, w których czuło się, że mu o coś chodzi, i to bardzo; o co jednak, myśl słuchacza nie była zdolna pochwycić. Zaczynał zwykle od pozdrowienia słowami „sukur-mukur” (cytat z litewskiej absurdałnej piosenki na temat „zupy z mendoweszek”. „Sukur, mukur, kan virei? – Glindu putra.” „Sukur, mukur, co gotujesz? – Zupę z mendoweszek”), co podobno, jak owo powitanie murzyńskie ze znanej anegdoty, znaczy po litewsku: „Witaj, cudzoziemcze”; po czym mówił, mówił... (...) Ale trzeba było słyszeć, jak to było wygłoszone! Płomień, dynamit! I tak dalej, i tak dalej, przez kwadrans, pół godziny, z takim nakładem spalanej energii, przejęciem, patosem, to znów gryzącym sarkazmem, iż te występy Józefa Albina robiły wrażenie jakiegoś demoniackiego opętania [13, 314–315].

Od czasów występów u Michalika Herbaczewski stał się jedną z najpopularniejszych postaci w mieście.

Nie można sobie było Krakowa wyobrazić bez jego kłaków, bez jego halsztuka i tużurka. Poszukiwano go też dla jego sztuki mediumistycznej, dla jego poufałych stosunków z szatanem, którego umiał wywoływać. Bo ten mistyk był zdecydowanym, choć zapewne mimowolnym satanistą. Drżał przed „złym”, przed biesem, ale pozostawał w kręgu jego fascynacji. Nie dałbym głowy, czy w Krakowie nie odbywały się czarne msze, których Józef Albin był celebrantem [13, 316], – pisał Tadeusz Boy Țeleński. Vaiva Naruŝienė, autorka monografii Herbaczewskiego, dodaje, że tak „wplątał się” w „świat duchów”, że bał się sam spać, bowiem, według jego słów, duchy te nocą go szarpały i dusiły. Nabył nawet rewolwer dla strzelania do duchów, a na pociskach wyrzynał krzyżyki. Nie mogąc dać sobie rady z duchami, prosił przyjaciół, żeby z nim nocowali [7, 86].

Od wczesnej młodości zgłębiał nauki tajemne, a że często o owych studiach wspominał, nadano mu etykietę maga i spirytysty. Wierzył w pośmiertne życie duszy oraz w możliwość wezwania jej i bezpośredniej z nią rozmowy. W swym mieszkaniu organizował często seanse spirytystyczne. Naruŝienė przypomina, że jednym ze źródeł inspiracji mistycznych i okultystycznych Herbaczewskiego były pisma wielkich romantyków polskich: Słowackiego, Mickiewicza i Towiańskiego [7, 88].

Trudno powiedzieć, czy Herbaczewski próbował przywoływać duchy swych mistrzów, pewnym jest natomiast, że dwu z nich nie było dane zaznać wiecznego pokoju i nawet po śmierci mieli pełne ręce roboty. Z Mickiewiczem

i Słowackim chciał rozmawiać każdy, poczynawszy od „rodziny Trzypsztyckich”, a skończywszy na „kolegach po piórze”. Opis takich seansów z „udziałem wieszczów”, organizowanych przez kuracjuszy zakopiańskiego zakładu doktora Chramca, zachował się w pamiętniku Stanisława Janowskiego, malarza, męża Gabrieli Zapolskiej:

Używano do nich wypisanego na dużym kole abecadła i spodeczka, który trzymany ręką dwóch osób, wskazywał litery. Z liter układały się zdania, nawet wiersze, zawierające sens, a niejednokrotnie wiele piękna. Wzywano „duchy” różnych nieżyjących pisarzy i poetów, przemawiających swoistym stylem i formą lub odpowiadających na zadawane pytania. Udział w seansach brali również Tetmajer, Nawrocki i Pietrzycki. (...)

„Juliusz Słowacki”, zapytany raz przez Zapolską, czy chciałby, żeby jego prochy sprowadzono do Polski, odpowiedział:

Zza gór milczących ogromną tęsknotą /
Szedłbym ja do was, bracia mi rówieśni,
Gdybyście dali grób mi – a dla pieśni
W swych sercach zorzę rozniecili złotą...

Na zapytanie, gdzie się w tej chwili znajduje, poeta odpowiedział takim wierszem:

Skrzydłami rozpostarta u kolumn świątynnych
Dusza moja samotna spowiada się Bogu,
Stokroć razy mniej winna od wszystkich niewinnych,
Przecież omdlewa z trwogi i czeka u progu...

„Adam Mickiewicz”, zapytany o przyszłość Polski, taką daje odpowiedź:

W płomieniach świtu widzę twoje losy,
Jak z dusz powstajesz płomienistych wiarą,
Widzę cię dawną, w swych pamiątkach starą,
A twoje syny to będą kolosy... [Cyt. za: 1, 203]

Ciekawe, że tak zdumiewające wyniki uzyskiwano wyłącznie wtedy, gdy przy ekierce siedzieli żyjący poeci. Ale czytamy dalej:

Że doświadczenia z owymi „duchami” nie były całkiem w porządku, świadczy fakt, że także „duchy” ludzi jeszcze żyjących, przywoływane przez eksperymentujące towarzystwo, miały coś do powiedzenia. I tak, kiedy raz wywołano „ducha” pozostającego w krzepkim zdrowiu literata i pamflecisty Adolfa Nowaczyńskiego, ów zwymyślał ciekawskich po swojemu, wcale nie przebierając w słowach.

– A to rudy pies! – oburzyła się żartobliwie Zapolska na impertynencckiego „ducha”, którego żyjącą powłokę cielesną знаła blisko, a nawet pozostawała z nią na „ty”.

– A ty ruda małpa! – odpowiedział „duch”, wywołując ogólną wesołość. Zapolska, znana z ciętości języka, nie pozostała mu dłużna.

– Tak. Ja, jako kobieta, jestem „zrobiona” na rudo, ale ty jesteś rudy z urodzenia, a to różnica, mój kochany – odpowiedziała, jakby miała przed sobą żywego pisarza.

„Duch” nie dał na to żadnej odpowiedzi i zrejterował, bojąc się snadź dalszej polemiki z zadzierzystą niewiastą [1, 203–203].

Seansów organizowanych przez literatów, wypoczywających w „letniej stolicy” Młodej Polski, nikt chyba nie traktował poważnie. Zamiast podniosłej atmosfery, w której z namaszczonymi minami oczekiwano by niezwykłych zjawisk, panował swobodny, pełen humoru nastrój. Dla uatrakcyjnienia wieczoru i wytworzenia „fenomenów” posługiwano się – w miarę możliwości i umiejętności – różnymi sztuczkami. Nie ma w tym nic dziwnego, co więcej, małe szachrajstwa zdarzały się nawet wielkim mediom.

O nietypowym seansie z Janem Guzikiem – światowej sławy medium telekinetycznym i materializującym – pisała w swych wspomnieniach cytowana już Magdalena Samozwaniec:

“Sława Guzika została trochę przyćmiona na pewnym seansie, na którym „zaświatowa” zimna dłoń dotykała wszystkich uczestników po twarzy. Jakiś niedowiarek zaświecił nagle światło i okazało się, że lodowata ręka była zimną nogą Guzika, który – skrępowany tylko od góry – mógł dowolnie manewrować dolnymi kończynami.

Pewna dama, która podczas całego tego seansu bardzo się dzielnie trzymała i ani razu nie krzyknęła – ujrzawszy nogę Guzika – zemdląła. Sławne medium tłumaczyło się, że nie będąc tego dnia dysponowane, a nie chcąc zaproszonym gościom robić zawodu, musiało w ten sposób ratować swoją opinię” [8, 5–6].

W seansach z Guzikiem uczestniczył też Ludwik Szczepański. Podczas ośmiu spotkań w Krakowie w 1920 roku (w jednym z nich, 6 XII 1920, wziął udział Tadeusz Żeleński) miał okazję przekonać się o zdolnościach osławionego medium. Wszystkie przeprowadzone eksperymenty opisał w tekście *“Krakowskie doświadczenia mediumiczne z Janem Guzikiem”*, konstatując, że główny bohater nie należy do mediów pierwszej klasy. Najbardziej efektowne było jednak spotkanie w roku 1924, kiedy Szczepański – pełniący wówczas funkcję sekretarza krakowskiego Towarzystwa Metapsychicznego – zdemaskował i powtórzył sztuczkę Guzika. Wydarzenie zostało zrelacjonowane przez demaskatora w „Światowidzie” (20 XII 1924). Szczepański informował:

„Fotografie (...) pokazały, że medium niespostrzeżenie uwolniło sobie lewą rękę spod kontroli swego sąsiada, owinęło ramię kotarą, zwisającą koło krzesła, i palcami (posmarowanymi jakąś pastą fosforyzującą) imitowało zjawiska „ektoplastii” i „materializacji”.

Zaostrzona kontrola dostarczyła komisji jeszcze sporo innych dowodów, że medium produkuje dotyki i telekinetyczne zjawiska przy pomocy ręki i nóg, uwolnionych spod kontroli, oraz przy pomocy ust.

Rozpatrzywszy dokładnie cały materiał dowodowy, zarząd Tow. Metaps. ogłosił komunikat, stwierdzający, że większość zjawisk rzekomo mediumicznych, zaobserwowanych u Guzika w Krakowie, produkowana była sposobem sztuczek kuglarskich. Można przypuszczać, że Guzik posiada nadwrażliwość wzroku i widzi dobrze w ciemności, nie ulega zaś wątpliwości, iż posiada wielkie zdolności prestidigitatorskie i korzysta z nich przy każdej sposobności.

Czy Guzik posiada dziś jeszcze zdolności mediumiczne, komisja nie rozstrzyga. Nie jest wykluczone, że realne przejawy siły mediumicznej mieszają się dziś u niego z zuchwałymi oszukańczymi sztuczkami, tworząc istny mediumiczny bigos hultajski” [10].

Jak widać, nie bez powodu przestrzegał Szczepański przed uczestnictwem w seansach osoby nie znające przedmiotu i jego literatury, dodając, że „o dobre medium jest trudniej niż o dobrego tenora”. Wystosował nawet prośbę do szerokich sfer „laików”, którzy bez przygotowania naukowego i równie bez znajomości literatury mediumicznej biorą się dziś do doświadczeń, żądni wzruszeń niezwykłych i niezmiernie zaciekawieni zagadkowymi zjawiskami. Byłoby najlepiej, aby laicy „spirytyści” przestali się denerwować seansami, bo z nich pożytku nie ma, nieraz szkoda psychiczna wynika. Nieznajomość literatury sprawia, że prywatne „kółka spirytystyczne” grzęzną w starych złudzeniach i błędach, a czynią odkrycia stokrotnie już dokonane [9, 94–95].

Mimo to zainteresowanie społeczeństwa nie zmalało aż do początków drugiej wojny światowej, a wieczory z „wywoływaniem duchów” odbywały się w najlepsze. Do seansów niekiedy zresztą zachęcały powstające popularne czasopisma, zamieszczając instrukcje w rodzaju „zrób to sam”, i gwarantując nagrody dla najwierniejszych czytelników:

“Rocznym tedy odbiorcom naszym przysługiwać będzie prawo uczestniczenia raz w roku w naszych seansach (...). To więc będzie naszym premium. Czym chata bogata tym rada!” [Cyt. za: 12, 78].

Анотація

Розвиток експериментальних наук у кінці XIX століття сприяв зацікавленню у суспільстві окультизмом, спіритуалізмом і магією. Наївні «сеанси», зорганізовані у «фамілійних спіритуалістичних гуртках», швидко стали популярними також у Польщі. Особливо активно «спілкуванням із духами» займалися молодопольські літератори. Про їхні незвичні розваги, «сеанси» і йде мова у запропонованій статті.

Ключові слова: окультизм, спіритуалізм, магія.

Summary

Development of experimental sciences in the end of XIX century assisted in the interesting of occultism, piritualism and magic in society. Naive "sessions" organized in "family spiritualistic groups" quickly became popular

also in Poland. Especially actively provided "intermingling with ghosts" Polish poets of the end of XIX century. This article is about their unusual entertainments and "sessions".

Key words: occultism, spiritualism, magic.

BIBLIOGRAFIA

1. J. Bieniasz, Gabriela Zapolska. Opowieść biograficzna, Wrocław-Kraków, 1960.
2. Z. W. Fronczek, O czym milczą umarli: duchy i zjawy polskich pisarzy, Lublin 2004, s. 104-112.
3. S. Hellsztyński, Przybyszewski. Opowieść biograficzna, Warszawa 1973.
4. F. Horain, Stoły wędrujące. Szkic pół-naukowy i pół-humorystyczny, Warszawa 1853.
5. A. Hutnikiewicz, Młoda Polska, Warszawa 2001.
6. J. Ochorowicz, Kwestia, «mediumizmu», «Życie» 1897, nr 4, 5, 6, 8.
7. V. Narušenė, Józef Albin Herbaczewski: pisarz polsko-litewski, Kraków 2007.
8. M. Samozwaniec, Maria i Magdalena, Szczecin 1987.
9. L. Szczepański, Krakowskie doświadczenia z Janem Guzikiem, [w:] idem: Dziwy mediumizmu, Kraków 1920.
10. L. Szczepański, Zdemaskowanie Jana Guzika, «Światowid» nr 20, 1924.
11. L. Szczepański, Mediumizm współczesny i wielkie media polskie, Kraków 1936.
12. J. Zych, Rzecz o duchach w drugiej Rzeczypospolitej, czyli przewodnik po ruchu spirytystycznym oparty na rzetelnych źródłach, Kraków 1999.
13. T. Żeleński *Boy*, Znaszli ten kraj?..., Wrocław 1983.

УДК 801.82.811.111(73)

Елла Мінцис
(Івано-Франківськ)

МАРИНІСТИКА ДЖОЗЕФА КОНРАДА: ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

*У статті розглядаються лінгвостилістичні особливості мари-
ністичної прози Джозефа Конрада, способи зображення моря, морської
стихії у мариністиці письменника, аналізується оригінально-авторське,
філософське, суб'єктивне бачення цього багатогранного образу.*

Ключові слова: мариністика, проза, море, світосприйняття,
стилістичні засоби, лінгвостилістичні особливості.

Образи природних стихій належать до центральних феноменів будь-якої національної картини світу, оскільки ще за часів античності та в давніх східних традиціях вважалося, що чотири першоелементи – земля, вода, вогонь та повітря – становлять основу світобудови. Фундаментальними ці елементи є й для письменників, у чийх творах природні реалії відіграють важливу роль у філософсько-естетичному осягненні дійсності [3, с. 201].

Маринізм – морська тематика в художній літературі, позначена не тільки естетичним переживанням морських краєвидів та життя моряків, а доволі часто й поривом у незвіданий простір, бажанням до відкриття нового. Це і мариністичні мотиви, і образи в народній, класичній і сучасній літературах; жанри морського роману й мариністичної лірики, образи мореплавців, першовідкривачів, піратів та морських фантастичних істот у художніх творах [2, с. 1].

Серед українських авторів-мариністів, які присвячували свої літературні твори зображенню моря та різних аспектів морських образів, слід згадати Юрія Яновського, Гео Шкурупія, Олекса Влизька. Серед яскравої плеяди зарубіжних письменників-мариністів (Ернест Хемінгуей, Жюль Верн, Джошуа Слокам, Рафаель Сабатіні та ін.) Джозефу Конраду належить важливе місце. Про творчість Дж. Конрада було написано чимало досліджень, критичних статей, доповідей. Його твори отримали схвальні відгуки таких видатних письменників, як Герберт Уеллс та Джон Голсуорсі. У багатьох країнах існують конрадівські товариства, видаються спеціальні журнали, проводяться міжнародні конрадівські конференції. Географія досліджень творчості Дж. Конрада поширюється на всі континенти і країни світу. Знають і пам'ятають його в Україні. 3 грудня 2008 року у Бердичеві, рідному місті письменника, відкрився музей Джозефа Конрада.

Серед досліджень творчості Джозефа Конрада визначне місце займає книга Віта Тарнавського «Conrad the Man, the Writer, the Pole.» Так, Віт Тарнавський пояснює, чому Джозеф Конрад, моряк, чие життя багато років було пов'язано з морем, раптом став письменником. Виявляється, йому судилося стати письменником; все його дитинство було підготовкою до цього. Любов до читання та свої літературні погляди він успадкував від батька. Накопичення нових вражень та спостережень стали основою його творів [9, с. 11]. Крім цього, не слід недооцінювати корабельну службу Дж. Конрада, яка навчила його уважно спостерігати за найменшими деталями оточення. Віт Тарнавський вважає, що це підтверджує головний закон творчості: конкретні факти в деякій мірі надихають кожен витвір мистецтва [9, с. 16]. Дослідник розкриває таємницю геніальності Джозефа Конрада: творчість письменника завдячує тому, що він є представником порівняно молодій раси, менш досвідченої і більш

динамічної ніж старіючі раси західної Європи, а також тому, що жорстока дисципліна корабельної служби, а також товариство простих людей протягом двадцяти років відіграло важливу роль. Для Конрада є характерним універсализм, різнобічність та багатство Ренесансу. [9, с. 18].

Хоча самого Джозефа Конрада іноді дратувало, коли його вважали суто автором-мариністом [9, с. 17], за частотністю та символічним насиченням образ моря можна визначити як один з найважливіших мотивів його творчості. Тому його «морська» проза привертає увагу багатьох мовознавців та літературознавців, що зумовлює **актуальність** запропонованого дослідження. **Метою** дослідження є аналіз лінгвостилістичних особливостей мариністичної прози. Для досягнення мети слід вирішити такі **завдання**: дослідити лексичні та синтаксичні стилістичні засоби мариністичної прози Джозефа Конрада, проаналізувати способи зображення моря, морської стихії у мариністиці письменника та узагальнити існуючі дослідження його творчості.

Мову морської прози Дж. Конрада дослідила І. В. Яковлева у праці «Лінгвостилістичні особливості морської прози Дж. Конрада». У дисертації проведений комплексний аналіз мовностилістичної системи найвідоміших «морських» творів письменника та виявлені їх характерні особливості на лексико-семантичному рівні. Автор вважає, що реалізм, романтизм, психологізм і морська екзотика поєдналися у мові романів Дж. Конрада і зумовили неповторний жанровий сплав та визначили індивідуальний авторський стиль у створенні художньої образності творів [4, с. 2].

У рецензії на філософську статтю Марек Пацукевича «The Sea of Discourses in Conrad's Texts» Агнєжка Адамович-Поспєх зазначає, що автор розкрив зв'язок між Конрадом і морем, а точніше між Конрадом і морем дискурсів. Автор окреслює семантичну площину, яку море займало в європейській культурі. Ще в стародавній Греції люди намагалися описати суть «морського» ('*sea-ness*'). Це було зроблено за допомогою трьох концептів: *pelagos* (відкрите море, простір), *pontos* (міст) та *hals* (солоність). Пацукевич прослідковує конотації цих термінів у грецькій цивілізації і виявляє, як первинне протиставлення між *pelagos* і *pontos* поступово зникло. Марек Пацукевич аналізує багатогранну метафору моря, яка на початку європейської цивілізації набуває форму «плідної галузі знання» [5, с. 167-168]. У XIX столітті море, яке поглинула «раціональна» земля, перетворилося на епістемологічний троп. Отже, протиставляючи море і землю, Конрад вирізняє простір між людиною, морем і землею, створюючи складне сплетіння меж [5, с. 169].

Стефан Жеромський у есе *Джозеф Конрад* звернув увагу на неперевершену майстерність з якою письменник передав усю велич і підступність океану. У його творах море – сцена, на якій мерехтять

трагічні, кумедні та сумні тіні акторів. Кажуть, що іноземець Джозеф Конрад був першим, хто примусив природжених мореплавців-англійців по-новому подивитись на море [1].

Запропонована стаття присвячена «морській» прозі Джозефа Конрада, англійського письменника-мариніста, який, набираючись життєвого досвіду для майбутніх книг, проплавав майже двадцять років на кораблях, що належали тодішній «володарці морів» Великій Британії. У багатьох його творах дія відбувається на фоні моря, у них автор змальовує подорожі у далекі країни, враження від небачених, незнайомих географічних об'єктів, а також взаємозв'язок погоди, ландшафту з долею корабля та людей в морі [4, с. 6].

При творенні образу моря, водної стихії Джозеф Конрад подає своє оригінально-авторське, філософськи насичене, суб'єктивне бачення цього багатогранного образу. У мариністиці Дж. Конрада море має часові характеристики (*There was hardly a southern-going voyage in the yesterday of the sea which meant anything less than a twelvemonth* [7, с. 7]) та просторові ознаки (*He would be running most of his time all over the sea trying to get behind the weather* [8]), колір (*the sea was as black as the sky, sea the colour of lead, blue sea* [6, с. 8]) та звук (*a low moaning sound, longdrawn roar of some immense wave* [6, с. 8]).

Невід'ємними образами, які супроводжують зображення моря є небо, сонце, корабель та людина. Змальовуючи морський пейзаж у *Heart of Darkness*, Дж. Конрад пише, що море зливається з небом (*in the offing the sea and the sky were welded together without a joint* [6]). Море відіграє значну роль у житті людей, воно міцно з'єднує їх, впливає на них, робить їх більш толерантними один до одного та перетворюється на їх місце проживання, країну (*Between us there was ... the bond of the sea. Besides holding our hearts together through long periods of separation, it had the effect of making us tolerant of each other's yarns – and even convictions. Their home is always with them – the ship; and so is their country – the sea* [6]).

Дж. Конрад змальовує море у різних його проявах і настроях, ласкавим та спокійним, бурхливим та нестримним, у нього змінюється настрій (*Forthwith a change came over the waters, and the serenity became less brilliant but more profound* [8]) і водночас воно є незмінним (*a certain dignity of sameness, the majestic monotony of the sea* [7, с. 7]).

У творах Дж. Конрада важко знайти роздуми про морські глибини, навпаки, глибина завжди лежить на поверхні [5, с. 168], проте море залишається нерозгаданою таємницею (*a secret chamber of the sea, insoluble mystery from the sea* [6, с. 8]). Вічна загадка морського плеса та бажання людини знайти відгадку до його розуміння відкривають перед нами все більше граней осмислення образу моря [2].

Морська природа Джозефа Конрада – це жива істота, вона персоніфікована і володіє різними людськими властивостями, якостями та здатна на людські почуття. Так, море розмовляє з капітаном МакВіром мовою, яка є чіткою і зрозумілою. Надаючи досвідченому шкіперу відчуття реальності, ця мова так йому подобається, що він проводить увесь час на капітанському містку (*The China seas are full of every-day, eloquent facts, such as islands, sand-banks, reefs, swift and changeable currents – tangled facts that nevertheless speak to a seaman in clear and definite language. Their speech appealed to Captain MacWhirr's sense of realities so forcibly that he had given up his state-room below and practically lived all his days on the bridge of his ship* [8]). Море ніколи раніше, до тайфуну, який є центральною сюжетною подією у однойменному романі, не намагалося налякати мовчазного капітана (*The sea itself had never put itself out to startle the silent man* [8]). Але страшним воно буває під час тайфуну, цієї нестримної стихії. Тоді море бурхливе, люте, шалене, несамолюбне (*immeasurable strength and immoderate wrath, the wrath that passes exhausted but never appeased; the wrath and fury of the passionate sea; There was hate in the way she was handled, and a ferocity in the blows that fell* [8]). Але людина витримує його натиск і перемагає у жорстокій боротьбі. Роман «Typhoon» слугує уособленням того, як впорядкований простір знань руйнується нищівною «стихією Далекого Сходу». Тут Джозеф Конрад зображає поведінку людини у нестандартній ситуації з культурної та епістемологічної точки зору. Отже, образ моря у Конрада відображає роздуми автора про культуру, як людську реальність, що складається з *pontos, pelages i hals* [5, с. 169].

Мова романів Дж. Конрада образна та барвиста. Для створення більшої експресивності у зображенні моря письменник застосовує різноманітні епітети з позитивною та негативною конотацією: *the oily, languid, passionate, broken, awful, enormous, confused sea*, гіперболи: *the immense volumes of water, tons of water, a wall of water, hills of water*, метафори: *the circle of the sea that had the surface and the shimmer of an undulating piece of gray silk; a dazzling sheet; the ghostly glimmers of the sea; the steepness of the sea*, порівняння: *within, the sea, as if agitated by an internal commotion leaped in peaked mounds*.

Хоча дія у багатьох романах Дж. Конрада розгортається на морі чи у віддалених куточках землі, пригоди тут не є основним елементом розповіді. Автор концентрує увагу на характері, внутрішньому світі, думках, поведінці людини. Це надає його творам глибокого психологізму, а образ моря допомагає розкрити різні сторони людської натури.

Результати дослідження можуть бути застосовані у викладанні курсів лексикології, стилістики, загального та порівняльного мовознав-

ства, літературознавства. У перспективі видається доречним провести системний аналіз лінгво-стилістичних особливостей інших творів автора.

Аннотация

В статье рассматриваются лингвостилистические особенности маринистической прозы Джозефа Конрада, способы изображения моря, морской стихии в маринистике писателя, анализируется оригинально-авторское, философское, субъективное видение этого многогранного образа.

Ключевые слова: маринистика, проза, море, мировосприятие, стилистические приемы, лингвостилистические особенности.

Summary

The article deals with the linguo-stylistic peculiarities of Joseph Conrad's marine prose, the ways of presenting the sea, sea element in the writer's marine works, analyses the author's peculiar philosophic, subjective perception of this versatile image.

Key words: marine literature, prose, sea, worldview, stylistic devices, linguo-stylistic peculiarities.

Література

1. Жеромский Стефан. Джозеф Конрад [Електронний ресурс] / Стефан Жеромский // Журнальный зал Русского Журнала: Иностранная литература, 2000. – № 7. – Режим доступа : magazines.russ.ru/inostran/n7-20/zheroms.htm.

2. Матієнко О. А. Репрезентація образу моря у творах українських письменників як засіб експресивного впливу, формування свідомості сучасного студента, його інтелектуально-естетичного смаку і світосприйняття [Електронний ресурс] / О. А. Матієнко. – Режим жоступу : osvita.ua/school/lessons.../edu.../28469/

3. Слюніна О. В. Вербалізація архетипового концепту *вода* в поетичному ідіостилі П.М. Мовчана [Електронний ресурс] / О. В. Слюніна. – Режим доступа : www.nbuv.gov.ua/portal/.../vip_58_47.pdf

4. Яковлєва І. В. Лінгвостилістичні особливості морської прози Дж.Конрада : Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / І. В. Яковлєва / Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. – Л., 2003. – 20 с.

5. Adamowicz-Pospiech Agnieszka. Review of *The Sea of Discourses in Conrad's Texts*. Marek Pacukiewicz. / Agnieszka Adamowicz-Pospiech // Yearbook of Conrad Studies. – Krakow : Jagellonian University Press. 2008-2009. – Vol. IV. – P. 167-169.

6. Conrad Joseph. Heart of Darkness [Електронний ресурс] / Joseph Conrad. – Режим доступа : <http://ebooks.adelaide.edu.au/c/conrad/joseph/c75h/html>

7. Conrad Joseph. The Mirror of the Sea [Електронний ресурс] / Joseph Conrad // A Penn State Electronic Classics Series Publication. – The Pennsylvania State University, 2001. – 167 p. – Режим доступу : <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/jconrad/mirrorsea.pdf>

8. Conrad Joseph. Typhoon [Електронний ресурс] / Joseph Conrad. – Режим доступу : <http://ebooks.adelaide.edu.au/c/conrad/joseph/c75ty/html>

9. Tarnawski Wit. Conrad the Man, the Writer, the Pole. An Essay in Psychological Biography [Translated by Rosamond Batchelor] / Wit Tarnavski. – London: Polish Cultural Foundation, 1984. – 198 p.

УДК 81'1:81'37:81'23

Уляна Андрусів
(Івано-Франківськ)

АСОЦІАТИВНЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТУ ЛЮБОВ У ПОЕТИЧНІЙ КАРТИНІ СВІТУ ЯНА ТВАРДОВСЬКОГО

Стаття присвячена аналізу асоціативного поля концепту ЛЮБОВ у поетичній картині світу Яна Твардовського, яка репрезентує злиття релігійного та індивідуально-авторського образів світу. Аналіз здійснюється шляхом декомпозиції ближчого контексту ключових слів та побудови «семантичного гештальту» асоціативного поля концепту.

Ключові слова: поетична картина світу, концепт, асоціативне поле, семантичний гештальт.

Поняття поетичної картини світу, що є елементом мовної свідомості, перебуває сьогодні на стадії становлення. В. Маслова визначає її «як систему змістів, образів і уявлень, що сформувалися у свідомості автора й читача за допомогою одиниць формальної, змістової, функціональної, культурної, естетичної й духовної семантики поетичного тексту» [5, с. 123]. Вона вербалізується через вторинну й непряму номінацію, сполучає в собі універсальні й ідіоетнічні узагальнення дійсності та втілюється через художні концепти.

У сучасних когнітивних дослідженнях художній концепт осмислюється як складне ментальне утворення, що належить не тільки індивідуальній свідомості, а й психоментальній сфері певної етнокультурної спільноти (Л. Міллер) [6, с. 41-42], як одиниця свідомості поета чи прозаїка, що отримує свою репрезентацію в художньому творі і втілює авторське осмислення явищ дійсності (О. Беспалова), як смислова структура, що може займати нежорстке місце на шкалі універ-

сальне/індивідуально-авторське (І. Тарасова). О. Кубрякова, В. Телія, О. Селіванова та інші вважають, що у концептах втілюються не лише поняття, але й знання людини про світ, певні асоціації, які викликає те чи інше слово, а також її особистісні переживання. Концепт, що народжується як образ у свідомості окремої людини, згодом абстрагується до різних уявлень і понять, узагальнюється і зберігається в культурній пам'яті етносу чи народу.

Художні концепти, представлені в літературному творі, відбивають насамперед специфіку авторського світобачення, але водночас вони актуалізують ті рівні значень та смислів, які є цікавими, аксіологічно вагомими для читачів. «Автор, – як підкреслює В. Ніконова, – вносить у концепт індивідуальні змісти, відмінні від загальномовних, що пояснюється його оцінною позицією та специфічним світосприйняттям. Дослідження кожного окремого концепту авторської художньої системи уможливорює виявлення узагальненого й специфічного в тому чи іншому фрагменті, що сприяє глибшому розумінню загальних системних закономірностей у цілому. У художньому концепті сублімуються поняття, уявлення, емоції, почуття, вольові акти автора. Зміст концепту залежить від жанрової специфіки цього тексту та особливостей авторської концептосфери» [7, с. 176].

Ми розглядаємо художній концепт передусім як одиницю індивідуальної свідомості, авторської концептосфери, що вербалізована в творчості письменника. Творчість Яна Твардовського є своєрідним злиттям, діалогом релігійної та індивідуально-авторської картин світу, які накладаються одна на одну. А тому осмислення ним значимих культурних концептів варте особливої уваги.

У лінгвістичних працях знайшли своє відображення лише окремі аспекти дослідження концепту ЛЮБОВ. Це аналіз концептуальних метафор кохання, що лежать в основі типових метафоричних виразів на матеріалі однієї мови або у зіставленні двох мов (Г. Лакофф, А. Хмельов), моделювання прототипу концепту КОХАННЯ, вивчення асоціатив дієслів зі значенням «кохати»/«любити» (С. Мартинек), дослідження семантики відповідних дієслів (О. Корнілов), особливості представлення кохання в пареміології тієї чи іншої мови (С. Воркачов, Л. Вільямс) та ін.

Метою цієї розвідки є здійснити асоціативну характеристику концепту ЛЮБОВ у поетичній картині світу Яна Твардовського, що є одним із ключових концептів його художньої концептосфери.

На думку Н. Болотнової, як один зі способів репрезентації авторських концептів можна розглядати асоціативно-сміслову поле тексту. Як правило, концепт формується навколо певної «сильної», тобто ціннісно акцентованої точки свідомості, від якої розходяться асоціативні вектори.

Структура концепту певною мірою співвідноситься з асоціативним полем, хоч не тотожна йому, оскільки містить в поняттєво-значеннєвому складнику і системно-мовну характеристику, і етимологію – еволюцію концепту в культурі.

Уважаємо, що авторські, як і лінгвокультурні концепти загалом, складаються з поняттєвого, значеннєвого, образного та ціннісно-оцінного складників, із яких найбільш індивідуалізованими та вираженими є власне два останні, що дає можливість структурувати такий концепт у вигляді гештальтів. Однак для послідовного аналізу структури концепту доцільним вважаємо спочатку виявлення їхнього поняттєвого та значеннєвого складників шляхом системно-мовного аналізу, позаяк авторська мовна свідомість є відбитком певного мовного образу світу.

Отже, польська лексема **miłość** має такі значення (за словником Е. Соболя): 1) «głębokie uczucie sympatii do osoby płci odmiennej, połączone z pożądaniem jej»; 2) «silna więź emocjonalna, jaka łączy ludzi sobie bliskich, zwłaszcza spokrewionych»; 3) «poczucie silnej więzi emocjonalnej, duchowej, intelektualnej z kimś, z czymś, co jest wartością samą w sobie, umiłowanie»; 4) «głębokie zainteresowanie czymś; zamiłowanie, pasja»; 5) «obiekt czyichś uczuć i pragnień»; 6) «pożycie seksualne; seks» [10, с 461]. На першому місці перебуває все-таки значення «кохання», що підкреслюють також п'яте і шосте значення слова. Хоча у сучасній мовній свідомості часто шосте, периферійне значення любові як сексу часто перестрибує на перше місце, займаючи ядерну позицію. Фразеологізми «schnąć z miłości» (*втратити спокій через невзаємну любов*) чи «wolna miłość» (*сексуальне співжиття без церковного чи цивільного шлюбу*) корелюють із цим значенням. Розуміння любові як емоційного зв'язку з рідними, близькими людьми й досі є одним із визначальних у слов'янському лінгвокультурному просторі. Натомість третє значення лексеми «відчуття сильного емоційного, духовного, інтелектуального зв'язку з кимось або чимось, що є цінністю саме в собі» помалу відходить на периферію мовної свідомості. У поетичній картині світу Яна Твардовського саме це значення представлене найбільш повно та займає ядерну позицію. У концептосфері поета любов – це найвища цінність, цінність абсолютна, без якої все інше втрачає сенс, що корелює з біблійним трактуванням: «залишилось цих троє: віра, надія, любов, але найбільша з них – любов».

Російський лінгвокультуролог С. Воркачов називає концепт ЛЮБОВ телеономним, тобто таким, що становить вищу цінність для людини, є абсолютним ідеалом, який керує життям особистості. Більше того, на його думку, «любов – це єдина сила, що протистоїть ентропії – руйнуванню та припиненню руху самого життя» [1, с. 132]. Вчений стверджує, що концепт ЛЮБОВ належить до числа настільки високих

духовних абстракцій, вище яких у людській душі починається мертвий простір. Цей концепт, на його думку, становить одну з базових цінностей та «екзистенційних благ», що виражають основні переконання, принципи та життєві цілі, та стоїть поруч із концептами ЩАСТЯ, ВІРА, НАДІЯ, СВОБОДА. Він безпосередньо пов'язаний із формуванням у людини мети та сенсу життя [2, с. 34].

Український мовознавець В. Кононенко концепт ЛЮБОВ зараховує до морально-етичних, абстрактно-емоційних, зауважуючи, що на його розуміння накладаються філософські, етнічні, релігійні, психологічні та інші позамовні чинники, які, зрештою, й виявляють його комплексний характер [3, с. 113]. У філософській картині світу любов поділяється на любов-агаре (жертвну любов, що віддає себе), любов-eros (закоханість, еротичну любов), любов-storge (батьківську та синівську любов), любов-philía (дружню любов). У релігійній картину світу розрізняють любов Бога до людини (агаре), любов людини до Бога, до себе та до іншого. Саме перша з них – любов Бога до людини – є джерелом і початком усіх інших.

У поетичній картині світу Яна Твардовського концепт ЛЮБОВ розгортається в руслі релігійної, а конктеризуючи – християнської парадигми. Асоціативне поле цього концепту можна змодельовати у вигляді семантичного гештальту, що, на думку І. Ю. Марковиної та Е. В. Данилової, структурує зміст асоціативного поля – асоціати «семантично тяжіють до визначених характеристик, групуючись природнім чином довкола деяких реакцій, які позначають певний набір мисленнєвих образів-концептів» [4, с. 119].

Асоціативне поле при цьому розглядається нами не просто як «сукупність усіх слів-реакцій на певний стимул, а як сукупність різних текстів-реакцій (або ж фрагментів таких текстів), які так чи інакше вступають у парадигматичні відношення зі словами-стимулами, будучи своєрідним перифразом (найчастіше розгорнутим) цього слова-стимулу» [8, с. 144].

Отже, в семантичному гештальті асоціативного поля концепту ЛЮБОВ в концептосфері Яна Твардоського виокремлюємо такі смислові зони:

I. Любов – самотність: *«tych co się kochają rozdziela samotność»*, *«tylko nasza miłość może przewyciężyć samotność»*, *«miłość to samotność co łączy najbliższych»*, *«miłość bez samotności byłaby nieprawdą»*, *«miłość i samotność wzięły się pod ręce jak siostry»*.

II. Любов – помирання: *«miłość tak poraniona że i śmierć przetrzyma»*, *«życie miłość umniejsza znieważa odbiera śmierć ocala na zawsze i teraz»*, *«śmierć miłość od śmierci ocala»*, *«miłość niecałą – bo bez umierania»*,

«miłość bierze nam ręce i na krzyżu składa», «krzyż – kiedy miłość idzie za daleko», «dopiero żyć zaczniesz gdy umrzesz kochając», «miłość na śmierć nie umiera».

III. Любов – терпіння: *«co wiesz o cierpieniu miłości gniewu», «gdzie miłość między nami a gdzie już cierpienie», «nie płacz. To tylko krzyż przecież tak trzeba. Nie drżij. To tylko miłość jak rana w przylepce chleba», «cierpienie – bez niego nigdy nie wiesz ile miłość kosztuje», «jak oddzielić ból od miłości», «niepodobna miłości dawnej już nie ranić».*

IV. Любов – кохання: *«podobno do nieba wpuszczają parami», «dwa serca złączone», «patronie zakochanych młodych średnich i starych», «do nieba idzie się parami nie gęsiego», «że się kochają naprawdę to znaczy więcej jeszcze niż na całe życie», «zakochani to najlepsi nauczyciele».*

V. Любов – розпач: *«nie mów miłość bo to za dużo nie mów rozpacz bo to za mało», «miłości której nigdy nie ma bez rozpacz», «miłość i rozpacz», «miłość niecała bo smutek daleko».*

VI. Любов – дія, стан: *«najważniejsze przecież że ty kogoś kochasz», «zapomnij że jesteś gdy mówisz że kochasz», «kochać – to nie znaczy iść w swą własną drogę», «miłość przyjmuje i daje», «Bogu tak jak miłości wystarczy że jest».*

VII. Любов – віра: *«miłość – uwierz», «nie bój się kochać jeśli tylko wierzysz», «trzeba być zakochanym żeby uwierzyć w anioła», «wierzę w miłość większą od przykazań».*

VIII. Любов – відстань: *«dystans pomiędzy sobą a tym co się kocha», «miłość jak odległość trudna do przebycia».*

IX. Любов – дружба: *«przyjaźń lub inaczej miłość niemożliwa», «ocal w promieniu miłości promień przyjaźni», «ocal przyjaźń w miłości».*

X. Любов – тіло: *«może się Pan Bóg pomylił gdy łączył miłość z ciałem», «a miłość ciała pod świętym wzruszeniem», «wierzy w miłość nie boi się ciała», «miłość była ciałem a stała się duchem»*

XI. Любов – очікування: *«czasem czekanie jest już miłością», «czekają na miłość» [11].*

Таким чином, ядро асоціативного поля концепту ЛЮБОВ у концептосфері Яна Твардовського становлять смислові ознаки «самотність», «помирання», «терпіння», «кохання», «розпач». Автор експлікує концепт через парадоксальність та амбівалентність зіставляваних образів. Любов постає у поетичній картині світу автора вже не як емоційний, а телеономний, та навіть екзистенційний концепт. Він багатоплановий та амбівалентний, поєднуючи у собі різні смисли та екзистенційні категорії, як-от *радість-смуток, розпач-надія, близькість-самотність, смерть-життя*. Все це разом і становить любов: *«dlaczego krzyż uśmiech rana głęboka to takie proste kiedy się kocha» [11, с. 14].*

Любов постає в його поетичній картині світу як абсолютна й самодостатня цінність. Це любов, яка діє, яка болить, яка приходить сама. Їй притаманні такі когнітивні ознаки, як *wieczna, wielka, nieobjęta, niewinna, czysta, dziecinna, trudna, przewidująca, niedokładna, cienka, ślepa, ostra, zraniona, nieostrożna, smutna, spokojna, wierna*. Любов для поета є вічною, вона існує поза часом і простором, охоплюючи всю людину: «*miłość to tak jak wieczność bez przed i potem*». Це любов необмежена, велика, більша за всі наші уявлення: «*a miłość wciąż za duża by ją całą widzieć*», «*tylko miłość jak morze od morza do morza*», «*wielka i dlatego możliwa*».

Шляхом декомпозиції ближчого контексту ключових слів зібрані асоціати, що складають основу образного складника концепту:

miłość – sól, kamień do zjedzenia, jak uczeń, wariatka, opłatek, chleb, dom, ostrze noża, droga, krzyż.

Найчастіше зустрічаються у текстах два образи: «wariatka» і «krzyż». Вони доповнюють одне одного. З однієї сторони, любов – божевільна й сліпа, нелогічна («*tylko miłość wariatka ta sama*»), з другої – смерть Христа на хресті з любові здавалась божевільною й нелогічною («*krzyż – kiedy miłość idzie za daleko*»).

У авторській мовній свідомості любов шукає Любов – Абсолют, не може сповнитись без нього: «*miłość miłości szuka*», «*jedną miłość wybrać z wielu miłości*», «*żeby nie kochał miłością mniejszą od miłości*», «*między miłością a miłością – tam gdzie stoi krzyż*». Любов людська шукає любов Бога як своє джерело й осердя. Автор поділяє любов на людську і Божу, і любов Абсолюту вважає «іншою», такою, що не піддається описові: «*boję się Twojej miłości tej najprawdziwszej i innej, bo kochasz zupełnie inaczej*». Образом, який найкраще її виражає, є римо-католицька облатка, що уособлює Тіло Христа під час Євхаристії, та хрест: «*podaj mi rękę z gwoździami pośrodku zanurz me usta w pierwszej miłości*». Перша любов у поетичній картині світу Яна Твардовського – це не романтична закоханість, а розп'яте тіло Христа на хресті, любов, яка зі смерті переростає в життя: «*dopiero żyć zaczniesz gdy umrzesz kochając*».

Таким чином, моделюючи концепт ЛЮБОВ у концептосфері Яна Твардовського, можна ствердити, що він є одним із ключових концептів концептосфери поряд із концептами БОГ, СВЯТІСТЬ, ТЕРПІННЯ і експлікує любов-агаре, любов «*za Bóg zapłać*» – задармо, без бажання володіння предметом любові. Тобто любов, якою полюбив Бог і якої автор вчиться від Нього.

Периферія асоціативного поля концепту описує любов як дію, як стан буття («*miłości wystarczy że jest*»), як віру, дружбу, очікування. Вона не є абстракцією, але «утілеснена», конкретизована та динамічна.

Будуючи свою індивідуально-авторську картину світу на християнському світобаченні та світовідчуванні, Ян Твардовський забарвлює її власним досвідом зустрічі з Абсолютом, самим собою і ближнім, що породжує любов, навіть більшу, ніж серце і саме життя [11].

Перспективою подальших досліджень є опис інших ключових концептів поетичної картини світу Яна Твардовського, зокрема, концепту БОГ, який тісно пов'язаний із концептом ЛЮБОВ, у зіставленні з релігійною та національно-культурною мовною свідомістю.

Аннотация

Статья посвящена анализу ассоциативного поля концепта ЛЮБОВЬ в поэтической картине мира Яна Твардовского, которая репрезентирована слиянием религиозного и индивидуально-авторского образов мира. Анализ совершается методом декомпозиции ближнего контекста ключевых слов, а также построения «семантического гештальта» ассоциативного поля концепта.

Ключевые слова: поэтическая картина мира, концепт, ассоциативное поле, семантический гештальт.

Summary

The article is devoted to the analysis of the associative field of concept LOVE in the poetic image of the world of Jan Twardowski, that present confluence of two linguistic images of the world – religious and individually-authors. An analysis is carried out by the way of decomposition of near context of keywords and construction of «semantic gestalt» of the associative field of concept.

Key words: poetical image of the world, concept, associative field, semantic gestalt.

Література

1. Воркачев С. Г. ЛЮБОВЬ как лингвокультурный концепт / Сергей Григорьевич Воркачев. – М.: Гнозис, 2007. – 284 с.
2. Воркачев С. Г. Сопоставительная этносемантика телеономных концептов ЛЮБОВЬ и СЧАСТЬЕ (русско-английские параллели) / Сергей Григорьевич Воркачев. – Волгоград: Перемена, 2003. – 164 с.
3. Кононенко В. Концепти українського дискурсу: монографія / Віталій Кононенко. – Київ-Івано-Франківськ: Плай, 2004. – 248 с.
4. Марковина И. Ю. Специфика языкового сознания русских и американцев: опыт построения «ассоциативного гештальта» текстов оригинала и перевода / И. Ю. Марковина, Е. В. Данилова // Языковое сознание и образ мира: сборник статей / отв. ред. Н. В. Уфимцева. – М.: Ин-т языкознания РАН, 2000. – С. 116-132.

5. Маслова В. «Языковая картина мира» и «поэтическая картина мира» и их роль в межкультурной коммуникации / В. Маслова // Ученые записки Таврического национального университета. Серия «Филологические науки». – 2004. – Т. 17 (56). – С. 121-127.
6. Миллер Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л. В. Миллер // Мир русского слова. – 2000. – № 4. – С. 39-45.
7. Ніконова В. Г. Трагедійна картина світу в поетиці Шекспіра: монографія / В. Г. Ніконова. – Дніпропетровськ: Видавництво ДУЕП, 2007. – 364 с.
8. Сахарный А. А. Введение в психолингвистику: курс лекций / А. А. Сахарный. – Л.: Из-во Ленинградского ун-та, 1989. – 184 с.
9. Скаб М., Скаб М. Основні чинники формування індивідуально-авторської концептуальної картини світу / М. Скаб, М. Скаб // Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія. – Вип. 475-477. – Чернівці: Вид-во Чернівецького національного ун-ту, 2009. – С. 293-297.
10. Nowy słownik języka polskiego / pod red. E. Sobol. – Warszawa: PWN, 2002. – 1312 s.
11. Twardowski Jan. Miłości wystarczy że jest. – Katowice: Wydawnictwo UNIA, 2004. – 335 s.

УДК 821.161.1:82-1

Алена Тереховская
(Ивано-Франковск)

«РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»: СКАЗКА ИЛИ ПОЭМА? К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ И ЯЗЫКОВОЙ СПЕЦИФИКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.С.ПУШКИНА

В статье произведение А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» проанализировано в аспекте его жанрово-стилистической специфики. Определено, что в «Руслане и Людмиле» содержатся ярко выраженные жанровые признаки как сказки, так и поэмы, что позволило отнести произведение к жанру волшебной ироикомической поэмы. Анализ языка «Руслана и Людмилы» показал, что его стилистическая пестрота (смешение высоких и просторечных слов и выражений) свидетельствует в пользу языкового богатства и народности произведения.

Ключевые слова: жанр, стиль, поэма, сказка, волшебнo-фантастическое начало, лирические отступления, автор-наратор, стилистическая пестрота.

Изучение творческого наследия А. С. Пушкина в вузе продолжает вызывать как у преподавателей, так и в студенческой среде, огромное множество всякого рода спорных вопросов, несмотря на, казалось бы, уже значительный период пристального научного внимания к великому русскому поэту. Это обусловлено, прежде всего, многогранностью его поэтического таланта и сознательно выбранной им литературной позицией – свободного художника, смелого экспериментатора, активного наблюдателя и участника всех литературных полемик и движений своего времени. Более того, А. С. Пушкин был одним из самых образованных людей своей эпохи. В. Г. Белинский сказал о нем: «Он в просвещение с веком наравне...». А. С. Пушкину удалось установить своего рода баланс между многовековыми национальными традициями отечественной культуры и культурным опытом Западной Европы в то время, когда Россия выходила на самостоятельный путь культурного и, в частности, литературного развития.

Показательно, что А. С. Пушкин не знал состояния творческого покоя или удовлетворения, он постоянно шел вперед, разрушая общепринятые литературные правила, мнения, сознательно провоцируя литературные полемик и скандалы. Создается впечатление, что подобные ситуации его вдохновляли на дальнейшее творчество, просветляли его и давали новую почву для самоусовершенствования. Именно в таком интеллектуальном и эмоциональном контексте следует воспринимать «Руслана и Людмилу» – первое относительно большое произведение поэта, завершенное в 1819 г., и вышедшее в свет в 1820 г. «Нельзя ни с чем сравнить восторга и негодования, возбужденных первою поэмою Пушкина – «Руслан и Людмила», – писал В. Г. Белинский. – Слишком немногим гениальным творениям удавалось производить столько шума, сколько произвела эта детская ... поэма. <...> В этой поэме все было ново: и стихи, и поэзия, и шутка, и сказочный характер вместе с серьезными картинами» [1, с. 298, 301]. Этот красноречивый отзыв В. Г. Белинского позволяет ясно представить литературный переполох, вызванный выходом «Руслана и Людмилы». Произведение, действительно, во всех отношениях новаторское, и, прежде всего, – в жанровом. Как видим, В. Г. Белинский в приведенном отрывке определяет его как поэму, но в то же время акцентирует внимание на *сказочном* ее характере. Более того, в продолжение своего анализа «Руслана и Людмилы» он вообще нередко заменяет термин *поэма* на термин *сказка*: «Но бешеного негодования, возбужденного *сказкою* Пушкина, нельзя было бы совсем понять...» [1, с. 301]. Таким образом, в понимании В. Г. Белинского «Руслан и Людмила» равно как поэма, так и сказка. Примечательно, что и А. С. Пушкин в своем знаменитом предисловии, обращаясь к читателям, называет свое произведение сказкой:

*«...Одну я помню: сказку эту
Поведаю теперь я свету...» [6, с. 12].*

И, все-таки, попытаемся разобраться, элементов какого жанра в этом произведении больше, и каким образом сказочное начало в «Руслане и Людмиле» сочетается с художественно-поэтическими особенностями жанра поэмы?

Словарь литературоведческих терминов дает следующее определение сказки: «Сказка – это один из видов народной повествовательной литературы: произведение в прозе или – реже – в стихах, в котором речь идет о вымышленных событиях, иногда фантастического характера» [3, с. 143]. Известный фольклорист Н. И. Кравцов в работе «Сказка как фольклорный жанр» [2] среди главных отличительных признаков сказки выделяет « <...> эпичность, повествовательность, сюжетность, обязательность вымысла, нередко имеющего волшеббно-фантастическую природу; в сказках (особенно волшеббно-фантастических) широко используются чудесные предметы (обладающие чудодейственной силой) и явления. <...> Действие в сказках как бы обнажено, описание картин природы и быта обычно отсутствует. <...> Сказке свойствен счастливый конец, т.е. положительный герой добивается своей цели, и добро побеждает зло. <...> Сказке характерно наличие обязательных композиционных элементов: зачинов и концовок, троекратное повторение эпизодов, трехступенчатое развитие сюжета...» [2, с. 68,71,78].

Учитывая, что «Руслан и Людмила» – это не фольклорное, а литературное произведение, применим к нему перечисленные признаки избирательно. Начнем с сюжетности. В основе сюжета лежит известный мотив похищения невесты (в данном случае ставшей уже супругой), на поиски которой отправляется князь-муж:

*«И вот невесту молодую
Ведут на брачную постель;
<...> Супруг
Восторги чувствует заранее;
И вот они настали... Вдруг
Гром грянул, свет блеснул в тумане,
Лампада гаснет, дым бежит,
Кругом все смерклось, все дрожит,
И замерла душа в Руслане...
Раздался дважды голос странный,
И кто-то в дымной глубине
Взвился чернее мглы туманной...
И снова терем пуст и тих;
<...>*

*Людмилы нет во тьме густой,
Похищена безвестной силой» [6, с. 52].*

Преодолевая цепь сложных препятствий, встречаясь на своем пути со многими опасностями, герой-князь побеждает злого похитителя-карлу, жестоко расправляется с врагами, осадившими Киев, разоблачает преступное коварство своего грозного соперника Фарлафа и чудесным образом – прикосновением руки – освобождает от «очарованного» сна свою прекрасную Людмилу:

*«Руслан летит к Людмиле спящей,
Ее спокойного лица
Касается рукой дрожащей...
И чудо: юная княжна,
Вздыхнув, открыла светлы очи!
<...>
И князь в объятиях прекрасной...
<...>
И старец в радости немой,
Рыдая, милых обнимает.*

*<...>
Владимир в гряднице высокой
Запировал в семье своей» [6, с. 98, 99]*

Как видно из приведенного отрывка, все заканчивается счастливо, справедливость восторжествовала, силы добра руками могучего витязя Руслана одерживают победу над злом, и старец-князь Владимир торжественно запировал. Все происходит в соответствии с законом жанра сказки.

Помимо этого в произведении широко использованы чудесные предметы (шапка-невидимка, волшебная борода, ключи с живой и мертвой водой), введены описания фантастических превращений и чудесных полумифических существ – колдунья Наина, обладающая способностью принимать различные обличья, живая говорящая голова:

*«...Смотрит храбрый князь –
И чудо видит пред собою.
Найду ли краски и слова?
Пред ним живая голова.
Огромны очи сном объаты;
Храпит, качая шлем пернатый,
И перья в темной высоте,
Как тени, ходят, развеваясь.
В своей ужасной красоте*

*Над мрачной степью возвышаясь,
Безмолвием окружена,
Руслану предстоит она
Громадой грозной и туманной» [6, с. 52].*

Как и подобает произведениям сказочного жанра, в «Руслане и Людмиле» несколько раз используется символическое число три: трех могучих соперников имеет Руслан (Рогдая, Фарлафа и Ратмира), в трех поединках Руслан одерживает победу (с Рогдаем, говорящей головой и карлой). Таким образом, очевидно, что поэтика сказочного жанра широко представлена в «Руслане и Людмиле», поэтому путаница в терминологии вполне объяснима.

Между тем, необходимо обратить внимание на важный структурно-художественный компонент произведения – образ Автора, Рассказчика, Повествователя (или как сейчас принято говорить – наратора), который идет вразрез со сказочной формой повествования, где рассказчик как бы обезличен, нейтрален. Образ Автора-наратора в «Руслане и Людмиле» – это самостоятельный образ, он наравне с другими образами присутствует в произведении, более того, он незримый свидетель происходившего, он в одном лице судья и адвокат своих героев, сторона сочувствующая и осуждающая. Однако, как пишет Б. В. Томашевский, «...это не значит, что, будучи принципиально новым художественным образом, он действительно совместился с личностью Пушкина, явился ее доподлинной художественной проекцией. Но он создает иллюзию такого совмещения, и в этом его перспективность» [8, с. 306]. Примечательно в этом отношении уже само вступление к произведению, в котором Автор-наратор прямо говорит читателю о том, что все описанное он видел и слышал сам, что он был в том сказочном краю, видел «ученого кота», слушал его «сказки» и, соответственно, имеет полное право на этот занимательный эмоциональный рассказ:

*«И там я был, и мед я пил;
У моря видел дуб зеленый;
Под ним сидел, и кот ученый
Свои мне сказки говорил ...» [6, с. 12].*

Более того, в продолжение рассказа Автор-наратор спешит прокомментировать каждый сюжетный эпизод, описать внутреннее состояние своих героев, подготовить читателя к эмоциональному восприятию той или иной сюжетной ситуации, он как бы стремится своей лирической эмоцией заразить и захватить читателя и невольно вовлечь его в этот красочный приключенческий сказочный мир. Как справедливо отмечает Е. Н. Купреянова, «... слог первой законченной поэмы Пушкина создает иллюзию единого и естественного потока свободно льющейся авторской

речи, одновременно лирической и повествовательной, местами шутливой и иронической, подчас фривольной...» [4, с. 246].

Обращает на себя внимание и обилие лирических отступлений в «Руслане и Людмиле», в которых Автор-наратор фривольно рассуждает о различных предметах: о разрушительной силе злобы и зависти, о милой ветрености юных дев, о прелести старинных преданий, о чистоте и верности супружеских отношений. При этом лирические отступления очень гармонично входят в художественную структуру произведения, создавая атмосферу высокой лиричности и эмоциональной выразительности:

*«Ах, если мученик любви
Страдает страстью безнадежно,
Хоть грустно жить, друзья мои,
Однако жить еще возможно.
Но после долгих, долгих лет
Обнять влюбленную подругу,
Желаний, слез, тоски предмет,
И вдруг минутную супругу
Навек утратить... о друзья,
Конечно, лучше б умер я!» [6, с. 16].*

Приведенный отрывок ярко иллюстрирует, как Автор помогает читателю глубже проникнуться состоянием Руслана сразу после похищения с их брачного ложа Людмилы, стремится вызвать у читателя понимание и сочувствие, а вместе с тем, – и враждебность к неизвестному коварному похитителю, и, конечно, – непереносимое желание полного отмщения.

Автор держит читателя в постоянном эмоциональном напряжении, стремится установить с читателем эмоциональный и психологический контакт и пронести его через все произведение, чтобы читатель не сбился с необходимой лирической ноты, и испытал состояние не только душевного, но и сердечного катарсиса.

Очевидно, что и образ Автора, и лирические отступления в «Руслане и Людмиле» работают не по законам сказочного жанра: лирическая составляющая слишком ярко представлена в произведении, чтоб отнести его к жанру сказки. Поэтому следует рассмотреть «Руслана и Людмилу» в аспекте поэтики другого жанра – поэмы.

«Поэма (poëma) – один из видов лиро-эпического повествовательного рода литературы: стихотворное сюжетное повествование, стихотворная повесть или рассказ в стихах.

В поэме поэт повествует о поступках и переживаниях своего героя, о событиях, в которых он участвует, и одновременно, как и в лирических произведениях, передает свои переживания, вызванные жизненным

явлением, отраженным в поэме. Эти переживания поэт выражает в лирических отступлениях в поэме и в той эмоциональной окраске всего рассказа, которую придает поэме и стихотворная форма ее изложения. Таким образом, в поэме наряду с героями, действующими лицами повествования, есть еще и лирический герой» [3, с. 119]. Приведенную словарную дефиницию жанра поэмы легко спроецировать на наше произведение и увидеть, что все ключевые признаки жанра в «Руслане и Людмиле» представлены налицо. Повествовательное, сюжетное начало – это эпическая составляющая, а обилие лирических отступлений и особое место Автора-наратора в произведении без сомнения относятся к лирическому началу. В пользу поэмы свидетельствует и стихотворная форма «Руслана и Людмилы», причем стих – отточенный, лаконичный, афористичный. Нельзя не отметить также широкое использование автором описаний картин быта и того локального топоса, где происходит действие: будь то поле, усеянное костями храбрых воинов, либо описание экзотического сада карлы-колдуна, в котором гуляет Людмила:

*«<...> И наша дева очутилась
В саду. Пленительный предел:
Прекраснее садов Армиды,
И тех, которыми владел
Царь Соломон иль князь Тавриды.
Пред нею зыблются, шумят
Великолепные дубровы;
Аллеи пальм и лес лавровый,
И благовонных миртов ряд,
И кедров гордые вершины,
И золотые апельсины
Зерцалом вод отражены...» [6, с. 38].*

Наличие подобных описаний также свидетельствует в пользу поэмы, тогда как действие в сказках лишено бытовой конкретности, оно, как выше упоминалось, как бы обнажено.

Таким образом, в жанровом отношении «Руслан и Людмила» являет собою органичный новаторский жанровый синтез, это – поэма-сказка, или как пишет Е. Н. Купреянова: «Руслан и Людмила» принадлежит к жанру волшебной национальной поэмы...» [4, с. 246]. С данным определением можно согласиться, если под словом «волшебная» Е. Н. Купреянова имела в виду сказочную природу поэмы.

Как уже отмечалось, «Русланом и Людмилой» А. С. Пушкин произвел революцию не только в жанровом отношении, но и прежде всего – в языковом вопросе. Язык произведения никого из современников поэта не оставил равнодушным. Архаисты-классицисты (бутырский

критик «Вестника Европы»)[См. Вестник Европы. – 1825. – №6. – С.115] обвиняли А. С.Пушкина в использовании «мужицких» рифм и «неприличных слов и выражений», ближайшие литературные друзья и единомышленники поэта восприняли «Руслана и Людмилу» как непозволительную, бестактную насмешку над их общим учителем (речь идет о В. А. Жуковском и его поэме-балладе «Двенадцать спящих дев»). Кстати говоря, в научных кругах существует мнение (Е. Н. Купреянова), что «Руслан и Людмила» в жанровом отношении не просто волшебная, а ирои-комическая поэма, но она, как и многие литературные пародии Пушкина, не преследует цели осмеяния пародируемых явлений, а является, скорее, одной из форм соревнования с ними..., выявляя слабые, изжившие себя стороны предмета пародии, демонстрирует и приводит в действие его актуальные, но скрытые возможности» [4, с. 246]. Повидимому, сам В. А. Жуковский, прослушав произведение в чтении автора это проницательно понял и честно признал художественное превосходство А. С. Пушкина, подарив ему свой портрет с надписью: «Победителю-ученику от побежденного учителя... 1820 марта 26».

Высоко о слоге «Руслана и Людмилы» отзывался В. Г. Белинский, полагавший богатство и разнообразие слога поэмы залогом ее народности: «Все восхищались ее языком, стихами, всегда легкими и звучными...; <...> рассказом плавным и увлекательным, живым и быстрым..., и никому в голову не приходило требовать от этой поэмы народности, к которой обязывалось ее заглавие и самое содержание, естественности, поэтической мысли, вполне художественной отделки» [1, с. 309]. Это тем более важно, что проблема народности была одной из самых обсуждаемых и полемических в первой четверти XIX века, когда особую остроту приобрело противостояние классицистов-архаистов и романтиков-новаторов.

Действительно, слог «Руслана и Людмилы» удивил современников то пылкой, грустно-элегической тональностью, то неожиданным разговорно-грубоватым просторечием. Однако в этой стилистической пестроте заключался новаторский замысел Пушкина. Он тем самым как будто бы стремился стать ближе к читателю, а многочисленные диалоги и монологи своих персонажей сделать убедительней и выразительней. Благодаря столь яркому стилистическому арсеналу, Пушкину удалось сделать язык персонажей дополнительным средством их моральной характеристики, а также представить еще один способ авторского отношения к ним. Достаточно сравнить авторскую лексику в эпизодах, касающихся описания эмоционального состояния Людмилы после того, как ее похитили, или Руслана, бесконечно тоскующего о своей возлюбленной, с авторскими ремарками и выражениями, в которых речь идет о злых намерениях карлы-колдуна или его сообщницы Наины:

*«Моя прекрасная Людмила,
По солнцу бегая с утра,
Устала, слезы осушила,
В душе подумала: пора!
На травку села, оглянулась –
И вдруг над нею сень шатра,
Шумя, с прохладой развернулась;
Обед роскошный перед ней...» [6, с. 40].*

и

*«Жестокой страстью уязвленный,
Досадой, злобой омраченный,
Колдун решился наконец
Поймать Людмилу непременно.
Так Лемноса хромой кузнец,
Прияв супружеский венец
Из рук прелестной Цитереи,
Раскинул сеть ее красам,
Открыв насмешливым богам
Киприды нежные затеи...» [6, с. 68-69].*

Приведенные примеры красноречиво показывают, что Людмилу даже в «злой» стороне невидимые силы добра не оставляют, всячески поддерживают, не позволяя ей впасть в отчаяние. И наоборот, повелитель зла карла, пребывая, казалось бы, в своей злой стихии, все равно испытывает душевный дискомфорт, душевные и физические терзания.

Анализируя язык «Руслана и Людмилы», нельзя не отметить также использование автором устойчивых народных выражений, поговорок: «Еду, еду, не свищу, а как наеду, не спущу!», «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», нередко сочетания в поэме высоких старославянских слов и выражений, как то: *брада, власы, брег, младость* с просторечными, часто грубыми словесными выражениями по образцу: скрежетать зубами, толпится с кликами. «Отсюда, – как справедливо отметил Ю. Лотман, – поражавшее современников ощущение новизны и необычности пушкинского стиля Благодаря этому смешению, Пушкин смог отказаться от принципиального деления средств языка на «низкие» и «высокие». Это явилось существенным условием решения им важнейшей национально-культурной задачи – синтеза языковых стилей и создания нового национального литературного языка» [5, с. 9].

Таким образом, очевидно, что историко-литературное значение «Руслана и Людмилы» очень велико, а «возбужденные этою поэмою толки и споры о классицизме и романтизме были эпохою обновления русской литературы» [1; 309].

Собственно, в этих, поистине справедливых словах и Ю. М. Лотмана, и В. Г. Белинского и отражен тот новаторский вклад А. С. Пушкина в русскую словесность, который стал мощным импульсом для ее дальнейшего развития и совершенствования. Как видно, особое место в этом отношении принадлежит «Руслану и Людмиле».

Анотація

У статті твір О.С.Пушкіна «Руслан і Людмила» проаналізовано в аспекті його жанрово-стилістичної специфіки. Визначено, що в «Руслані і Людмилі» містяться яскраво виражені жанрові ознаки як казки, так і поеми, що дозволило віднести твір до жанру чарівної іроїко-комічної поеми. Аналіз мови «Руслана і Людмили» показав, що його стилістична строкатість (змішування високих й простомовних слів і висловів) свідчать на користь мовленєвого багатства і народності твору.

Ключові слова: жанр, стиль, поема, казка, чарівно-фантастичне начало, ліричні відступи, автор-натор, стилістична строкатість.

Summary

In the article the work by O.S. Pushkin "Ruslan and Ludmila" is analyzed in the aspect of genre-stylistic specification. Is determined that in the work "Ruslan and Ludmila" are the brightly expressed genre signs of both fairy-tale and poem that has allowed to attribute this work to the genre of magic comical poem. The language analysis has showed that its stylistic brindle (mixing of high and simple words) testify in behalf on speech riches and nationality of work.

Key words: genre, style, poem, fairy-tale, charmingly-fantastic beginning, lyric retreats, the author-narrator, stylistic brindle.

Литература

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 9 т. – Т.6. Статьи о Державине; Статьи о Пушкине; Незаконченные работы. Ред. Ю.С.Сорокин. /Подгот. текста В.Э.Бограда; Статьи и примеч. К.И.Тюнькина / В. Г. Белинский. – М.: Художественная литература, 1981. – 678 с.
2. Кравцов Н. И. Сказка как фольклорный жанр // Специфика фольклорных жанров / Н. И. Кравцов. – М., 1973. – С.68-84.
3. Краткий словарь литературоведческих терминов. Ред. проф. Л.И.Тимофеев. – М.: Учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1963. – 192 с.
4. Купреянова Е. Н. А. С. Пушкин // История русской литературы: В 4 т. – От сентиментализма к романтизму и реализму / Е. Н. Купреянова. – Л.: Наука, 1981. – Т.2. – 655 с.

5. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
6. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В X т. – Поэмы и сказки / А. С. Пушкин. – М.: Издательство АН СССР, 1963. – Т. IV. – 595 с.
7. Теплинский М. В. История русской литературы XIX века: Учеб. Пособие / М. В. Теплинский. – К.: Выща шк., 1991. – 423 с.
8. Томашевский Б. В. Пушкин / Б. В. Томашевский. – М.-Л., 1956. – Кн.1.

УДК 82-31:398

Елена Белинская
(Донецк)

**ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ:
ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРЯДОВОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ
М. А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН» И ПОВЕСТИ И. А. БУНИНА
«ДЕРЕВНЯ»**

Статья посвящена изучению трансформационных процессов обрядово-ритуальной системы славянской культурной традиции в переломную эпоху. На примере двух произведений XX века, в которых сохраняется бытописательная установка и обрядово-ритуальный комплекс, выделяются универсалии, на которых основывается обрядовая система, рассматриваются причины и последствия трансформационных процессов, затронувших данную систему.

Ключевые слова. *Обряд, ритуал, бытописательная традиция, трансформация, переломная эпоха.*

«Рубеж веков», «перелом веков», «переломная эпоха» или «эпохальный перелом» – все это синонимичные словосочетания, отражающие трагичность грядущих изменений, назревающую конфликтность ситуации перехода, смены одного времени другим.

Конфликтность этой ситуации, назовем ее «пограничной», усугубляется тем, что «перелом», как правило, затрагивает весь жизненный уклад, поворачивая и самое течение жизни в иное русло.

В этой связи интерес вызывают произведения, в которых авторы обращаются к истокам народной жизни, к обрядовости и устному творчеству, которое ее сопровождает. Здесь мы имеем дело также с бытописательной установкой, опорой на традиционность жизненного, семейного уклада, значимость для человека основных его составляющих.

Среди них календарные и семейные праздники, распределение хозяйственных обязанностей, почитание предков и т.д.

Славянский быт поэтичен в своей основе. Доказательство тому – обрядово-ритуальная система, центральным обрядом которой является свадьба.

Общеславянский обрядово-ритуальный комплекс тесно связан с народной поэтической системой (песнями, суевериями, небылицами, быличками, приметами и т.д.), заговорно-заклинательной традицией.

Эта система пронизывает и бытовые реалии, представляя собой набор ключевых жизненных этапов – *родины, свадьба, смерть*.

При изучении каждого обряда в отдельности и во взаимодействии с двумя другими становится ясно, что устойчивость цикла достигается за счет проникновения погребально-поминальной обрядовости в свадебную и родильно-крестильную, за счет привнесения атрибутики похорон в два других обряда. Например, венчик у мертвеца и венец у молодых, ряд запретов относительно покойника и невесты и др. Погребальный обряд вбирает в себя весь завершающий цикл жизненного пути, концентрирует знания обо всех предшествующих обрядах.

В славянской культурной традиции погребальный обряд имеет 3 этапа. Обозначим их как *предпогребальный, собственно похороны и поминовение души усопшего*. Можно провести параллель с двумя другими обрядами, входящими в цикл. Весь свадебный комплекс, включая совокупность локальных вариантов, также делится на три крупные части: *предсвадебный период*, в который входит не только сватовство и запой, но и смотрины, ожидание ответа, обряд смотра дома жениха и т.д.; *собственно свадьба* (с поезжаньем, венчанием, свадебным пиром и т.д.), а также *послесвадебье*, где основное смысловое наполнение имеет так называемое «хождение по сабе» (молодые в течение недели ходят в гости к тем родственникам, друзьям и знакомым, которых сами выберут).

Родильно-крестильная обрядовость делится на несколько этапов, сходных в своей основе с двумя другими обрядами. Назовем эти этапы *предродильным, собственно родильным и крестильным*. Первый этап начинается еще в свадебном обряде, когда в момент сватовства сваха ворует курицу (наделенную женской сексуальной символикой) ради положительного ответа и будущего хорошего потомства, продолжается до момента зачатия и вынашивания ребенка со всеми сопровождающими этот период запретами. Собственно родины характеризуются облегчением физической боли женщине путем открывания окон и дверей, обведения роженицы вокруг стола и др. Крестильный этап связан с послеродовым «карантином» матери и ребенка, запретом в течение 40 дней (до момента крестин) показывать ребенка людям, делать домашнюю работу и др.

Как видим, в каждом обрядовом действе, входящем в тот или иной цикл, на первом месте стоит человек, находящийся в состоянии так называемого перехода, а потому обнаруживающего в себе демонические свойства.

Так, при появлении в доме покойника открывают печные заслонки, чтобы душа могла вылететь в трубу и не смущала родных; засватанной девушке в некоторых локальных традициях (на русском севере, например) нельзя ходить и разговаривать с другими людьми, пока не станет законной супругой, о беременной женщине пословица говорит: «С пузом ходить, смерть за плечами носить».

В результате всего этого в славянской народной традиции возникает особое обрядовое двоемирие, в котором находится человек. В ситуации этого двоемирия и происходит взаимопроникновение одних обрядов в другие.

Таким образом, при изучении произведения, в котором отражены и даже занимают основное место бытописательные установки, базирующиеся на традиционном обрядово-ритуальном комплексе, мы в своем исследовании обратим внимание на то, в каком состоянии тот или иной обряд освоен данным произведением, какие его части сохранены, какие отсутствуют и по какой причине, подвержен ли обряд трансформации. Следующий момент, важный для исследователя, назовем *«обрядовой диффузностью»*, то есть взаимопроникновением обрядов друг в друга, а также тем новым семантическим наполнением, которое они при этом приобретают. Обрядово-ритуальный комплекс, представленный в романе «Тихий Дон» и повести «Деревня», был подвергнут качественным изменениям. Тем не менее, даже в таком трансформированном виде обряд выделен как основная веха на жизненном пути, с него и начинается жизнь героев. В нашей предыдущей статье «Трансформация свадебного обряда в пространстве романа-эпопеи М. А. Шолохова «Тихий Дон» речь шла о свадебном обряде как об особом жизненном этапе, представленном в романе в контексте перехода от одной стадии жизни к другой.

Автор сохраняет только наиболее важные элементы свадьбы, которые сопровождаются ритуальными действиями, направленными на защиту молодых. И свадебный обряд читатель воспринимает с позиций автора и главного героя. С позиции автора обряд логичен, закономерен, по-древнему значим. На это указывают и этикетные выражения (например, обращение свахи к родителям невесты *«родимые мои»*, *«люди добрые»* и т.д.); и торжественность описания (*«За невестой в поезжанье нарядили четыре пароконные подводы. По-праздничному нарядные люди толпились на мелеховском базу возле бричек»* [2, с. 101]; *«Петро сидел рядом с Григорием. Против них махала кружевной утиркой Дарья. На ухабах и кочках рвались*

голоса, затянувшие песню. Красные околышки казачьих фуражек, синие и черные мундиры и сюртуки, рукава в белых перевязях, рассыпанная радуга бабьих шалевых платков, цветные юбки. Кисейные шлейфы плыли за каждой бричкой. Поезжанье» [2, с. 102]), и особое состояние природы («Держа в своей руке шершавую крупную руку Натальи, Григорий вышел на паперть. Кто-то нахлобучил ему на голову фуражку. Пахнуло полынным теплым ветерком с юга. Из степи тянуло прохладой. Где-то за Доном синё вилась молния, находил дождь, а за белой оградой, сливаясь с гулом голосов, зазывно и нежно позванивали бубенцы на переступавших с ноги на ногу лошадях» [2, с. 106]). Раскрыты основополагающие ритуальные действия, на которых зиждется структурная канва казачьей свадьбы. Таковыми являются сватовство («<...> Тек Пантелею Прокофьевичу в уши потокой свашенькин журчащий голосок. Слушал старик Мелехов и <...> любовался он свахой, пластавшейся в похвалах невесте и невестинной родне, начиная с пятого колена» [2, с. 81]); свадебный сговор («Мирон Григорьевич порвал молчание: – Что ж... Порешили мы девку отдать. Породнимся, коли сойдемся... В этом месте речи Ильинична <...> выволокла наружу высокий белый хлеб, положила его на стол. Пантелей Прокофьевич извлек <...> схваченную за горло красноголовую бутылку. – Давайте теперь, дорогие вы мои сваточки, помолимся богу, и выпьем, и поговорим про наших деточек и про уговор...» [2, с. 93, 94]), кладка («Кладка должна быть!.. У ней своего наряду сундуки, а ты мне-е-е уважь, ежели по сердцу она вам приилась!.. Такая наша казацкая повадка. В старину было, а нам к старине лепиться...» [2, с. 95]); поезжанье («Лошади в кумачовых, голубых, бледно-розовых пополах, в бумажных цветах, в лентах, заплетенных в гривы и челки, в перевязке громышков, стлались над кочковатой дорогой, роняя шмотья мыла, и попонки над взмыленными мокрыми спинами хлопали, рябились, полоскаемые ветром. Брички с гомоном вкатили во двор. Петро повел Григория на крыльцо, следом потекли приехавшие в поезжанье» [2, с. 102-103]); выкуп («Наталью, уже одетую в подвенечное платье и фату, стерегли за столом. <...> Сваха мигнула Маришке, та по столу скалкой: – Мало! Не продадим невесту!..» [2, с. 103]); венчание («<...> – Поменяйтесь кольцами, – сказал отец Виссарион, тепловато глянув Григорию в глаза. Поменялись. <...> Потом Григорий три раза целовал влажные, безвкусные губы жены, в церкви угарно завоняло чадом потушенных свечей, к выходу загоцали вытиравшие в притвор люди» [2, с. 106]); свадебный пир («— Гуляем, люди добрые!.. – Баранинки попробуй <...> – Горь-ка-а-а!.. <...> – Кум Прошка, давай стремennую чекалдыкнем.<...> В кухне закачался, выгибаясь, пол, затарахтели каблуки, упал стакан...» [2, с. 108]).

Григорий же воспринимает обряд не как таинство брака, где все делается во благо молодых, а как неприятную необходимость. Он говорит

о Наталье, которую хочет сватать отец: *«Мне ее красоту за голенищу не класть»* [2, с. 70]. Следующее за выкупом угощение не предназначается для молодых, поэтому удручает героя: *«Григорий с внутренним сожалением поглядывал на свою и Натальину ложки, связанные платочком»* [2, с. 104]; на венчание Григорий как будто смотрит со стороны, обращен не к происходящему, а в глубь себя: *«Через час Григорий стоял в церкви рядом с похорошевшей в сиянии свечей Натальей, <...> повторял в уме одно назойливое слово: «Отгулялся... отгулялся»* [2, с. 105-106]. В целом, то пространство, в которое попадает герой, вызывает в нем резко негативные чувства, усталость и отвращение.

Переосмысление центрального обряда в романе ведет к переосмыслению всего традиционного пространства Дона, особым образом определяет будущее героев. Реорганизуются семейно-родственные отношения, а это приводит к тому, что рушится система традиционного казачьего миропорядка, космическая модель жизни. Такой взгляд героя закономерен в условиях эпохального перелома, который ведет не только к трансформации традиционных обрядовых форм, но и к полному переосмыслению практической значимости, нормативности, и закономерности обряда как такового.

Не менее интересен свадебный обряд в повести «Деревня» И. А. Бунина. Здесь он приобретает не просто комический, а саркастический характер. Так, например, основное чувство, вызываемое у Кузьмы Красова появлением свата, - *«болезненность происходящего»*. У Молодой гардина *«заместо»* фаты. А мы знаем из славянской культурной традиции, что одеяние невесты – это своеобразный оберег, который выполняет символическую функцию. О своем твердом решении выйти замуж Молодая говорит: *«Мертвых с погоста не носят»* [1, с. 127]. В самом обряде сохраняются такие действия, как сватовство, свадебный сговор, соби́рание невесты, выкуп, поезжанье, венчание. Значимые части традиционной славянской свадьбы, подвергаясь трансформации в данном произведении, выглядят абсурдными, смешными. Это обусловлено, в первую очередь, тем, что отдают замуж вдову.

Как правило, ни о каких девичнике, свадебном деревце и тем более фате, не могло быть и речи. То есть, перед нами такая ситуация, когда отдельные элементы свадебного действия не несут семантическую нагрузку, не являются необходимыми частями обряда, в случае несоблюдения которых молодых может ждать несчастье, а становятся неким развлечением, лишенным сакральности и смыслового наполнения.

Если в «Тихом Доне» подробно выписаны картины свадебного пира, то в «Деревне» нет веселья на свадьбе. На это указывает ряд изобразительно-выразительных средств, используемых автором: невеста *«ослабела*

от слез», бубенцы «заныли», «черный» с большими лопатками священник, Молодая казалась в венце еще «мертвее»²². Сопровождают молодых «ветер», «буйная темная муть», «снег», «волчий голос» горластой бабы.

Погребальный обряд в «Тихом Доне» выписан не полно, фрагментарно. Здесь изображено собирание смертного узла Ильиничной, заготовленный заранее гроб на чердаке у деда Гришаки, панихида по убиенному воину и поминовение его души, приготовление и собирание мертвого (похороны Петра и Натальи). Все сцены, отображающие погребальный обряд, исполнены таинственности, древней глубинной значимости, указывают на то, что даже в период военных действий казачий культурный социум по-христиански бережно относится к таинству смерти. В «Деревне» дело обстоит несколько иначе. Приведем характерный пример из текста, свидетельствующий о разрушении погребального обряда и искаженном понимании ритуальных актов, его сопровождающих: *«Молодая голосила, провожая гроб, так искренно, что была даже неприлична, – ведь эта голосьба должна быть не выражением чувств, а исполнением обряда, – и мало-помалу тревога Тихона Ильича улеглась»* [1, с. 44]. Другими словами, принятые на похоронах плачи и причитания по покойному приобретают «неприличный» характер. Не менее саркастический характер имеет описание смерти Иванушки, который *«твердо решил не поддаваться смерти»*, отказывался от причастия, чтобы не помереть, а помер от того, что, встав однажды утром, увидел в сенцах новый гроб, свежие пироги, затеянные снохой, и вспомнил, как его соседу Лукьяну лет тридцать назад родственники приготовили все к похоронам, а *«Лукьян возьми да и поправься. Куда было девать гроб? Чем оправдать траты? Лукьяна лет пять проклинали потом за них, сжигали попреками со свету... Иванушка, вспомнив это, поник головой и покорно побрел в избу. А ночью, лежа на спине без памяти <...> с пеной на раскрытых губах застыл»* [1, с. 113-114].

Обряды и ритуалы, включенные в художественное пространство произведений, вступают во взаимоотношения с бытовыми реалиями, не имеющими отношения к обряду как таковому. Но если в «Тихом Доне» быт поэтичен, имеет фольклорные истоки, то в «Деревне» быт, *«страшный в своей обыденности»*, способен сделать человека *«бесплодной смоковницей»* [с.68].

Но, не смотря на сложные трансформационные процессы, затронувшие оба произведения, мы все-таки можем выделить несколько универсалий, характерных для изображения обрядового пространства и цикличности жизни. Это топос дома как жилого пространства, в котором

²² Сравним с надеванием венца покойнику. Здесь ярко выраженное взаимопроникновение свадебной и похоронной обрядовости.

разворачивались основные жизненные события; топос церкви, так как обязательными были венчание, причащение усопшего, крестины; а также темпоральные характеристики (приуроченность к определенному времени суток, календарному празднику и др.).

Эти универсалии пронизывают обрядово-ритуальное пространство в исследуемых произведениях, выступают фундаментом, на котором закладываются дальнейшие события и характер их развертывания. Например, с изображения казацкого куреня и база, с описания семейных сборов казака в лагеря начинается повествование в «Тихом Доне». В этом же курене происходят основные жизненные события героев: свадьба, приготовление к погребению Петра, Натальи, Ильиничны, появление детей Полюшки и Гришатки. Другими словами, мелеховский курень, – это некий микрокосм, в котором обязательный порядок может нарушить только событие, которое в корне изменит устоявшуюся систему. В данном произведении это война.

В «Деревне» Бунина дом довлеет над человеком. Тихон Ильич, думая о прошедшей жизни, отмечает про себя, что в жизни нигде не был и мало что видел. Задаваясь вопросом «Почему?», сам же на него отвечает: *«Кабаны не велят»* [1, с. 51]. Невозможность оставить хозяйство, одиночество, отсутствие в доме детей приводит к зависимости героя от собственного дома, к постепенно назревающей ненависти к нему. Тем не менее, именно здесь определяется древнее значение дома. Но вкладывается оно в уста человека, который сам живет в повалившейся избе, изводя родных и близких, человека, который сватает вдову за своего непутевого сына: *«Без троицы дом не строится, без четырех углов – изба не кроется. Положь по рублю на каждом углу, пятый – посередке да бутылку водки»* [1, с. 129]. Как и весь обряд, изображенный Буниным в повести, эта фраза выглядит абсурдной потому, что предан забвению ее древний сакральный смысл.

Тем не менее, дом как народный космос, как универсалия народной жизни, хотя и меняется в период эпохальных изменений, но не исчезает полностью как основа народного миропорядка. Понимание дома и семьи меняется в исследуемых произведениях в первую очередь потому, что меняется сам человек. Внутреннее приятие или отказ от нового хода жизни, трансформация обрядово-ритуального пространства, выход человека за пределы этого пространства, переосмысление традиционных бытовых устоев ведет к формированию новых жизненных ценностей, которые, однако, связаны с народными традициями предков. Это сохранение традиции проявляет себя в пословицах и поговорках (а вместе с ними приметах и суевериях), которые передают опыт народного восприятия жизни, в церковных таинствах, заговорно-заклинательных формулах и традиционных этикетных выражениях.

Анотація

Стаття присвячена вивченню трансформаційних процесів обрядово-ритуальної системи слов'янської культурної традиції за часів епохальних змін. На прикладі двох творів XX століття, в яких зберігається настанова на опис побуту і обрядово-ритуальний комплекс, виділяються універсалії, на яких ґрунтується обрядова система, розглядаються причини і наслідки трансформаційних процесів, що торкнулися даної системи.

Ключові слова: обряд, ритуал, настанова на опис побуту, трансформація, переломна епоха.

Summary

The article is devoted to the study of the transformation processes of rite and ritual system of a Slavic cultural traditions in a pivotal era. Using two pieces of the XX century, which remains description to the mode of life and ceremonial and ritual complex, universal stand, on which the ritual system that deals with the causes and consequences of the transformation processes that have affected the system.

Key words. Rite, ritual, the mode of life, transformation, a pivotal era.

Література

1. Бунин І. А. Повести. Рассказы / Иван Алексеевич Бунин. – Ростов, Кн. изд-во, 1982. – 384 с.
2. Шолохов М. А. Тихий Дон: Роман в 4-х книгах / Михаил Александрович Шолохов. – Кн. 1-2. М.: Худож. лит., 1980. – 656 с.
3. Шолохов М. А. Тихий Дон: Роман в 4-х книгах / Михаил Александрович Шолохов. – Кн. 3-4. М.: Худож. лит., 1979. – 736 с.

Степан Хороб
(Івано-Франківськ)

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ПОЕТИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

У статті порушено проблему існування поетичної/ліричної української драматургії. На прикладі аналізу лірико-інтимних символістських драматичних етюдів О.Олеся доведено, що характерними ознаками такого типу творів є ліричне самовираження героя, неймовірна напруженість монологів і діалогів, що йде від поетичного мовлення, посилення внутрішньо-психологічного конфлікту, послаблення, аж до розмитості сюжетної події, поглиблення театральності в емоційному сприйнятті світу і душевного стану дійових осіб тощо. Для увиразнення такої драматургії письменника наводяться типологічно близькі п'єси інших українських та зарубіжних авторів.

Ключові слова: театральність поезії, лірична драма, поетичний театр, характер ліричного героя, символістські драматичні етюди О. Олеся.

У працях українських (материкових і діаспорних) дослідників історії розвитку національної драматургії часто виникають питання про самодостатність й естетичну цінність такого типу драматичних творів, як поетична/лірична драма. Деякі з них сходяться до думки, що це не що інше, як віршована п'єса [1, с. 8], інші вважають, що стихія ліризму як невід'ємної ознаки ліричного роду літератури «дифузійно проймає» як епос, так і драму, відтак появляються відповідні жанрові новотворення: лірична поема, лірична проза і, зрозуміло, лірична драма [2, с. 34]. Вона, на переконання Ю.Коваліва, становить собою «міжродове синтетичне утворення великої, середньої та малої форми, зумовлене ліризуванням драми, потребою інтимізації об'єктивного змісту, поширене у віршових, прозових та змішаних різновидах» [3, с. 561]. Теоретики драми як роду літератури і виду мистецтва також здебільшого визначають різнобій у трактуванні понять «лірична» і «поетична» драматургія, а нерідко використовують їх як синонімічні [4, с. 59]. Тим часом ще І. Франко у своїй статті про творчість Михайла Старицького вказував на ліричність

його п'єс «Чарівний сон» та «Остання ніч», а свою драматичну поему «Сон князя Святослава» зчаста називав «поетичною трагедією», драму-феєрію Лесі Українки «Лісова пісня» – «лірично-драматичним образком». Тож ще наприкінці ХІХ століття, не кажучи вже про перші десятиліття ХХ століття, в українському драматургічно-театральному процесі паралельно функціонували номінації «ліричної» та «поетичної» п'єси.

О. Білецький та Л. Білецький (звісно, кожен у свій час) визнавали складнощі взаємовідношень лірики і драми (перший у своєму дослідженні «Поетика драми», другий у студії «Сценічність Лесі Українки») і припускали, що найбільш прийнятною у цьому взаємозв'язку могла б стати форма віршованої п'єси. Однак, зважаючи на закони театрального дійства, в сучасному театрі такий тип п'єси не прививається. Вочевидь, віршами «говорити нині не прийнято». Хоча в історії нашої драми і театру природно існував і, власне, функціонує почасти й досі «віршований театр» (згадаймо бодай для прикладу чимало драматичних етюдів Лесі Українки – «Осіння казка», «Одержима», «Руфін і Прісцілла», «Йоганна, жінка Хусова» чи Христі Алчевської «Луїза Мішель», О. Олесь «Над Дніпром», І. Кочерги «Свіччине весілля», О. Левади «Фауст і смерть», І. Драча «Соловейко-Сольвейг», Ліни Костенко «Сніг у Флоренції», «Дума про трьох братів не азовських»).

Щодо інших драматичних творів, створених на основі «суб'єктивного самовираження», то навіть за авторським визначенням існує «лірична драма» («Патетична соната» М. Куліша), «ліричний монолог» («Десант» Яр. Стельмаха), «ліричний діалог» («Біла лілія» Яр. Яроша) та ін.

«У минулому столітті, назвавши п'єсу «поетичною», можна було розраховувати на розуміння співбесідника: поетична – значить драма у віршах, – зауважувала Н. Кузякіна. – Цей рівень розмежування утримувався доволі довго. А «ліричною драмою» герої водевілів середини ХІХ століття йменували декламаційні п'єси з пишним освідченням у коханні» [5, с. 58]. Це й справді так, зважаючи на умови розвитку такої драматургії в минулому. Однак уже в 30-х роках ХХ століття М. Куліш створює «Патетичну сонату», яку жанрово окреслює як «ліричну драму». Не випадково він одразу ж звернув увагу читачів на назву свого твору: «Патетична – це експериментальна робота (...), це спроба запровадження в драматичний твір музики, як органічно складової частини, а не як супроводу, це спроба ритмічної будови п'єси од початку до кінця, це спроба збудувати твір на органічному пов'язанні слова, ритму, руху, світла, музики, це боротьба шукання (можливо і невдале) нової драматургічної техніки» [6, с. 348].

Тож до мовленнєвого слова автор свідомо додає музикальність, ритмічність, а згодом до постановки цього твору на сцені «Березолу»

Лесь Курбас долучає ще й сценічність, рух, освітлення, тобто те, що в своїй сукупності витворює, за спостереженням Л. Залеської-Онишкевич, «ліричну форму оповіді» [7, с. 206]. Відтак критика ще за життя драматурга, не кажучи вже про дослідження пізніших років аж до нинішніх днів, одностайно визначила провідним конфліктом «Патетичної сонати» і такого типу «ліричної» драми конфлікт між людиною і загальним станом світу. А це своєю чергою сприяє можливостям ліричного самовияву не лише головного героя, а й інших дійових осіб твору. Навіть більше, міра ліричної сповідальності Ілька Юги, зрештою, й інших персонажів п'єси М. Куліша, значною мірою стає рівнем людського значення їх самовиразу. Власне, через конфлікт можна окреслити своєрідність поетичної драми, де на відміну між зіткненням людини і загального стану світу, відбуваються суперечності між різними самовиявами внутрішньо-психологічного «я» особистості. Хоча з ліризмом як стихією поетичності все ж існує тісний зв'язок.

Відтак від цього прямо чи опосередковано залежить акцентуалізація на тому, що переважає: ліричне чи поетичне в загальній структурі такої драми. Як спостеріг Ю. Ковалів, «стихія ліризму деформує структуру канонічної (сформульованої ще Арістотелем. – С.Х.) п'єси (...), переносячи в неї події внутрішнього, психологічного світу особи, що зумовлює посилення умовності, порушує часопросторові виміри твору, призначеного для сценічного виконання» [8, с. 561]. Без сумніву, на відміну від «ліричної» драми в «поетичній» драмі з використанням театральної поезії чи й загалом вірша більше увиразнюється й оприявнюється не просто «я» героя, а його сердечний біль і сум'яття, вивищуються почуття, зв'язані передовсім з виявом інтимного характеру – любов'ю та коханням. Ці відчуття «як особливий стан людини, як плідотворне, радісне або, навпаки, згубне напруження всіх її духовних сил, сприяє духовній відкритості людей. А все це породжує близькі принципи побудови образу – словесна дія героїв складається немовби з мікромонологів, розділеними обставинами у часі, однак безперервних у душі героя» [9, с. 60–61].

Прикладом цього може слугувати лірико-інтимна драматургія О. Олеся. Тим паче, що в ній вияскравлюється як театральність, так і поетичність. Театральне начало такого типу п'єс – це така якість, яка постає в різноманітних перевтіленнях ліричного героя. Вона надто характерна для ХХ століття і зв'язана з модернізацією художнього мислення, зокрема такого його типу, як символізм. Власне, занурення української символістської драми у глибини душі людської особистості обумовлює появу ряду ліричних драматичних етюдів, які межують з поезією завдяки максимальному, неймовірному напруженню, огорненого мовою поетичною, здебільшого віршованою.

Прикметною в колі таких драм є поетична збірка В. Пачовського «Ладі й Марені терновий вінець мій», названа автором ліричною драмою і структурована у відповідній формі – в п'яти діях. Пізніше в автокоментарі до цієї книжки все ж засвідчено наявність у ній розвитку дії, характерної для драматичного твору, що з використанням театральності може йменуватися як поетична драма: «Герой цієї драми стрічається з різними п'ятьма жінками: з легкодушною дитиною вигоди, зі змисловою красунею тіла, з високою почуваннями дівчиною, з багатого, зарозумілого на себе панєю, зі своєю жінкою, щирою цілою душею – та скрізь відчуває самотність, лине духом у гору, а його душа брентить горішніми акордами думок про загадку буття. Се є танець любові і смерті героя» [10, с. 4].

Свою драму автор мислить невіддільно від стихії та ілюстративного тла, обумовлюючи, що до неї додаються вірші поетів, а також ілюстрації художників Івана Косинина, Котабринського та чужих артистів [11, с. 7]. В. Пачовський розміщує відповідні поетичні строфи та ілюстрації в такому порядку, який є найоптимальнішим для обрамлення дії і натякає на її безкінечну тяглість в уяві читача. Отже, можливість сценічного втілення ліквідується з самого початку, незважаючи на замислений автором драматичний елемент в основі збірки. Проте ця антитеатральність не позбавлена того, що заперечує, власне театральності. Адже поезія, ліричне мислення, що лягли в основу поетичної збірки «Ладі й Марені терновий вінець мій», прямо асоціюються із поняттям поетична/лірична драма, поетичний театр. Насправді, і за часів В. Пачовського, і нині ми звикли до театру, в якому можна стежити за розвитком сюжету, за подіями, за розмовою персонажів. У такого театру є своя сила, достоїнство, вони в демократизмі такого театру, в загальнодоступності, якщо говорити по-«березільськи». Ми й досі залишаємося в театрі тільки на рівні зовнішнього слухання слова, на рівні сюжету. Не заперечуючи цього в історії української драматургії і театру, все ж зауважимо, що театральність такого типу п'єс, як лірична драма В. Пачовського, сьогодні спонукає до значно важливішого й цікавішого: занурити глядача/читача у потік емоційного сприймання не тільки світу, а передовсім самих себе, конкретної людини, надто ж її внутрішньо-психологічної поліфонії чуттів і відчуттів.

Темою лірико-інтимного спрямування об'єднані драматичні етюди О. Олеся «Трагедія серця», «Тихого вечора», «При світлі ватри», «Осінь», «На свій шлях». У формі цих драм очевидна орієнтація на драматичні прийоми символізму М. Метерлінка: місце дії буденне, сіре, без зайвих декорацій – це звичайна кімната, затінений сад; дія обов'язково відбувається надвечір, у сутінках або вночі, коли все огортає спокій і тиша, а динаміка руху не заважає повному вияву динаміки почуттів;

знеособлені персонажі надають узагальнений характер тим трагедіям, які відбуваються у світі людських пристрастей; матеріальна (зовнішня) дія цілковито розчиняється у неквапливому діалозі персонажів, що є своєрідною ліричною сповіддю кожного.

Назагал драматизм цієї групи п'єс досягається через зображення внутрішнього розладу, дисгармонії людської особистості, тому навколишньому, зовнішнім чинникам надається мінімальної ролі, все свідомо переноситься до її внутрішньо-психологічного «я». Тож конфлікт залягає у найінтимніших куточках людського серця. Олесеві драми навіть справляють враження автобіографічних, так тонко підмічений тут емоційний стан персонажів – тони й півтони людських почуттів: віра і зневіра, кохання й ненависть, щастя і нещастя, мрія і реальність... Тому людина й не може ніяк позбутися своєї відчуженості, не може знайти рівноваги й гармонії. Герої його драм здебільшого знаходяться в полоні невідворотного фатуму:

«Трагедія серця» – *Так страшно... я не знаю... не можу зрозуміти,
Чому трагедія, як фатум неминуча...
Ти сам утворюєш її,
Але навіщо?** [12, с. 68].

«Тихого вечора» – *Мені здається,
Що ніч страшну і довгу треба пережити,
Щоб вгледіти нареши́ті промінь сонця...* (93)

Олесеві персонажі настійливо шукали щастя у житті, але воно виявилось занадто складним, занадто жорстоким для їхньої безвольної, безпомічної натури, тому вони схилиються перед величчю кохання, намагаються почуттям перемогти холоднечу життя:

«Трагедія серця» – *Ми не розлучимось!..
Прокляв би нас той Бог великий,
Що засвітив огні кохання,
Що одного
Послав назустріч другому
Для вічності, для твору* (72)

Вони аж ніяк не бажають, аби висока поезія почуттів перетворилася у побут. Відтак у героя пульсує той первісний ерос, який вкорінений з давніх давен у самій природі статі. Але щастя, яке приносить міфологічний ерос, виявляється занадто обтяжливим для сучасної людини, над якою згромадились цілі стоси приписів і суспільних норм. До цього щастя, яке називається коханням, людина приходить здорожена й вистраждана, знесилена. Досягає вищої насолоди і врешті мусить визнати свій програш та відмовитись від того, до чого йшла все своє життя:

* Тут і далі, покликаючись на твори О.Олеся, вказуватимемо лише сторінку.

*Ах, щастя для душі
Таке ж важке, як горе... (70)*

говорять дійові особи «Трагедії серця». Ліричні герої перебувають у полоні створених ними ж ідолів, тому й постають у різних перевтіленнях. У цій поліфонії була своя театральність, що згодом зумовило сценічність багатьох лірико-інтимних драм письменника. Матерія, непероможна і брутальна в усіх своїх виявах, тяжить над героями Олесеви́х драм. Занадто слабкі для того, щоб зруйнувати кайдани, вони вибирають інший шлях – відмовляються від життя, бо життя – це страждання, а в щасті страждання неможливе:

*Коли б ми розкувались
І вільно кинулись в блискуче море щастя,
Життя було б уже не треба. (69)*

Такий загальний хід міркувань персонажів символістських етюдів О. Олесе́я. Ніби продовженням і доповненням попередньої п'єси є драматичний етюд «Тихого вечора». Дійові особи тут: Він та Вона, заручені, – дві невідомі душі, що на мить з'єдналися у просторі й часі й ведуть коротку, тиху бесіду. Дія відбувається надвечір, коли «сонце погасає». Щодо цієї, як й інших лірико-інтимних п'єс О. Олесе́я, їх характерною рисою і цілком специфічною рисою є сповідальна діалогічність, навіть, сказати б, підвищена міра відповідальності, легкість до переходу роздумів вслух, безстрашність відвертості, красномовство, патетика самозізнань.

Хрестоматійно відоме судження про те, що єдина зброя драматурга – діалог щодо О. Олесе́я правильне лише почасти. У багатоголосі його драм дослідники (М. Неврлий, О. Олійник, Р. Пархомик, Н. Малютіна) розрізняють й звучання «авторської мови». У моменти найбільших відвертостей, підведення моральних підсумків, сповідальних кульмінацій герой О. Олесе́я стає немов рупором, «органом письменника». Ефект авторської присутності, «волевиявлення» драматурга особливо відчутні у кількості й розмаїтості ремарок. Одні з них зовсім короткі, інші – великі й різнолікі і є прекрасною, високохудожньою прозою. Власне така структура діалога і ремарок спостерігається в драматичному етюді «Тихого вечора».

Побудована драма у формі діалогу, який завершується із закінченням усієї п'єси. Автор не відволікає читача на жодні додаткові ефекти. «Єдине звукове оформлення – це самий кінець драми, коли «доносяться звуки флейти», але музика у цьому епізоді є тематичним продовженням і завершенням діалогу. Тобто, якби діалог не відбувався «в особах» – драматичний етюд цілком би можна було назвати поемою [13, с. 78].

Діалог побудований у формі двох паралельних рівнів, один з яких звернений до теперішнього, інший заглиблюється в минуле й звернений як до співрозмовника, так і до власного «я» персонажа. Та частина, яка звернена до власного «я» (спогад), більше впливає на сутнісну основу твору, ніж та, яка звернена до співрозмовника і відображає лише поверховий план, результат прихованих переживань. Доречно підкреслити: поетичний театр – це особлива організація простору й особлива, музикальна, організація дії. Згадаймо поета-класика, який сказав: «Висловлена думка є брехня». Однак можна «висловити» думку ще невисловлену, – її внутрішній хід, її потенцію. Власне, у цьому цінність театральної драматургії, зосібна названих творів О. Олеся.

Як бачимо, головне для поетичного театру – щоб дія була побудована за законами музики. Адже музика і поезія в драматургії О. Олеся (подібне спостерігаємо у Лесі Українки, М. Куліша, І. Кочерги) підпорядковуються загальним законам, а вся різниця в тому, що музика має причетність до образного звуку, а поезія, як і театр, – до образного слова.

Хоча принципової різниці у процесі самовияву героя драматичних етюдів О. Олеся через «ліризм» і «музикальність» нема. Адже в одних творах письменника ліризм із діалогів не просочується в ремарки, а в інших – відкривається у багатослівних ремарках – ліричних мініатюрах: в одних п'єсах драматурга музикальність – поняття глибинне, що йде від вивіреного співвідношення слова, жеста, звуку, паузи як засобів розкриття характерів і створення настроїв героїв, «атмосфери» вистави, в інших драматичних творах у співвідношеннях слова, звуку і жеста є своя музикальність, є свій особливий музикальний ритм фрази наспівної і неквапливої, такої, що йде від побуту і не побутової. Однак музикальність О. Олеся здатна йти ніби в обхід, поверх характерів, як форма авторського волевиявлення, котра своїм власним ритмом задає тон виставі.

Ніби живою, докладною ілюстрацією до двох попередніх драм є драматичний етюд «При світлі ватри». Тут автор не є таким скупим у живописанні формальних, зовнішніх обрамленнях дії. Він поширює картину оповіді більш детальними вказівками на місце дії та характери персонажів. Дбає за зовнішні прикраси й цим досягає певного стану втаємниченості читача у зміст і причини фантастичних оповідей, які точаться навколо ватри.

Етюд можна навіть кваліфікувати як декадентський. У ньому автор часто переступає накреслені ним раніше межі символізації образів та ідей і віддається надлишковій красі витонченого, артистичного почуття. Створюється враження ніби задуманого наперед алегоричного трактування оточення (зовнішніх аксесуарів) та дійових осіб, тобто

спроба ідентифікації сутнісного змісту душі персонажа з миттєво виявленим почуттям. При більш детальному розгляді бачимо, що О. Олесь насправді не далеко відступає від своїх засадничих принципів. Зовнішній декор у даній драмі вживає з певною метою – введення читача у настроєву гаму, яка обов'язково супроводжує явища таємничі й містичні. В той же час автор намагається надати глибинного розуміння персонажам і самій оповіді.

Тематично етюд продовжує той же, що й у попередніх драмах, мотив кохання. Він постає тут як чарівна казка, безкінечна страшна й прекрасна, де кохання, зрада, байдужість і страждання перемежуються в калейдоскопі вишуканих мрій. Драматичний етюд «На свій шлях» – це невеличкий фрагментик почувань двох людей, які, досягнувши щастя, відчули раптом небезпеку розчинитися один в одному, боряться за збереження своєї особистості, свого внутрішнього «я». Дія розвивається стрімко – двома гранично психологічними напруженнями персонажів, як двома стрибками. Вся підоснова цієї розмови, що розігрується перед глядачем, відбулася за межами сцени. На театральні підмостки виноситься лише сама суть – вирішення. Жінка збирається в дорогу. Вона вирішила безповоротно. Кохання, хоч яке сильне воно є, уже не здатне її зупинити. Навпаки, вона відмовляється, відштовхує від себе кохання, яке позбавило її можливості сприймати все життя цілісно.

Врешті О. Олесь виводить у своїй драмі людину сильну волею до життя. Він вважає, що саме такою людину зробив протест проти нівелювання своєї особистості сімейними та інтимними стосунками. Жінка любить Чоловіка тою своєю найщирішою любов'ю й тим більше потребує сили й моці, щоб, люблячи, зректися своєї любові, жаліючи – стати жорстокою в ім'я відродження своєї втраченої особистості. Вона знаходить у собі волю, щоб «прорвати кайдани»: «Так, я іду, щоб відшукати себе колишню» [14, с. 123] – говорить Жінка.

Первісний інстинкт збереження сім'ї, подружжя став затяжким для сучасної людини, він вбиває в людині внутрішнє «я», – вважає автор. Цікаво, що в О. Олеся Чоловік і Жінка міняються своїми природними, генетичними потягами – не жінка, а чоловік спрямовує свої зусилля на збереження сім'ї, інтимної близькості, тоді як жінка розриває ці зв'язки (порівняймо зі стосунками героїв у Винниченковій «Чорній Пантері і Білому Ведмеді»). О. Олесь показує у своїй драмі щось нове – міф-символ і його заперечення новими нормами життя. Драматург констатує той факт, коли в суспільстві вирішальна роль почала залишатись за жінкою. Чоловік у відчаї чекає неминучого. І неминуче не забарилось, воно здійснюється з байдужими словами Служниці: «Веліла вам вклонитись низько-низько пані» [15, с. 125].

У цілому, можна сказати, що лірико-інтимна символістська драма, представлена В. Пачовським та О. Олесем, переносить трагічну любовну інтригу, традиційну у своїй основі, у світ тогочасних суспільних стосунків, де емансипантський рух порушив жорсткі морально-етичні норми родинного життя. Герої цих драм віддані на волю своїх необмежених почуттів, намагаються бути щирими між собою, тому й проступають як особистості, в яких яскраво виражено ліричне начало. Атмосфера невизначеності й пошуку ідеального щастя тяжіє над героями драм і змушує їх занурюватись у найінтимніші куточки своєї душі, пізнавати себе заново. Але віддані в руки сліпого фатуму, вони усвідомлюють весь трагізм і безперспективність своїх пошуків. У драматургів ці п'єси – всуціль поетичні. Адже поетичний театр, як і поетична драма, передбачають цілковито особливу структуру дії, абсолютно не побутову. У творах О. Олеся не так важлива фабула, сюжет, як метафорична образність героїв, заглибленість не просто в душу, а у внутрішній світ, у підсвідомість людей, кожна з яких шукає спокою і забуття у смерті.

Тоді, як В. Пачовський робить висновок, що все є марнота марнот і штовхає свого героя до здобуття ідеальних, надхмарних, безтілесних – О. Олесь є послідовним ідеалізатором минулого. Його ностальгія підказує йому, що минуле є мірою всіх цінностей. Минуле завжди прекрасно близьке, воно статичне, незмінне, зрозуміле, тоді як прозаїчне теперішнє хистке, ефемерне, жорстоке. Його герої плекають у собі, у своїй душі спогад про той світ, «де вся земля прекрасна здається казкою і сном» [16, с. 98].

Важливим змістовим елементом у драмах цього типу О. Олеся є музичне оформлення. Музика стає чинним елементом внутрішньої дії. Так, наприклад, у драматичному етюді «Тихого вечора» автор передає музикою нескінченну повторюваність у свідомості героя давно забутого в теперішньому і майбутньому. Коли минуле, закладаючись у душі героїв перестає бути лише згадкою, воно матеріалізується у скупі, скорбну надію – «доносяться звуки флейти». Герої прислухаються до музики, до своїх почуттів, і життя не застигає на одному місці. О. Олесь вказує, що драматизм життя якраз у вічному повторюванні таких переживань, трагедій душі... Тому драми закінчуються трьома крапками. Вказівка на те, що трагедія людської душі безкінечна.

І в драматургії В. Пачовського, і в п'єсах (драматичних етюдах) О. Олеся з інтимною проблематикою відчутно розвинено авторське ліричне начало. Лірика драматургів тісно пов'язана з театральністю їх текстів і всуціль спрямована на захист основ гуманізму у найпрямішому і точному значенні цього слова. Конфлікт у їх ліричних драмах здебільшого визначається драматичним протистоянням: людина і загальний стан світу. Вирішення такого конфлікту, природно, рухається переважно ліричним шляхом,

переживаннями і перепадами в духовному житті героїв. Зрозуміла річ, виникає цілком мотивоване і логічне питання: що ж нового внесли у цей конфлікт і пошуки його вирішення В. Пачовський та О. Олесь? Вочевидь, те, що змінився тип людини, яка осмислює світ. У героїв ліричної (поетичної) драми безсумнівно зросла суспільна активність, відчуття особистої причетності до історичного часу. Відтак, переживаючи загальну невлаштованість світу лірично, як своє особисте страждання, герої водночас зчаста прагнуть до активної діяльності, до вдосконалення світу, вони наполегливі і вперті у відстоюванні своїх поглядів.

Разом з тим із посиленням ліричного начала в драмі різко зростає і роль сценічної умовності у ній. І В. Пачовський, і О. Олесь активно використовують з цією метою різноманітні прийоми: тут і гра в майбутнє, і сцени бачення минулого, і персоніфікація символів, і незвичайна активність ремарок. В обох драматургів принципово змінюється роль музики в тканині драми, нерідко вона стає «дійовою особою». Насамкінець можна погодитись з Н. Кузякіною, яка ще в 60-х роках минулого століття зауважувала, що видові ознаки ліричної драми – передовсім театральність, проступають в історії з виразністю стійких питомих форм. І ними неможливо користуватися з тією легкістю, яка може спостерігатися у запозиченні прийомів, скажімо, мелодрами. Більше того, у несприятливі періоди властивості ліричної драми немовби стираються, тьмяніють. Однак з появою значної художньої індивідуальності вони раптово визначаються укрупнено і виразно. Тоді з радістю переконуємося, що лірична/поетична драма – не видумка, а реальність мистецтва, доступна не лише безпосередньому сприйняттю, а й вивченню.

Аннотация

В статье затронуто проблему существования поэтической/лирической украинской драматургии. На примере анализа лирико-интимных символических драматических этюдов О. Олеся доказано, что характерными чертами такого типа произведений является лирическое самовыражение героя, огромная напряженность монологов и диалогов, идущих от поэтического мышления, усиление внутри психологического конфликта, ослабление, вплоть до развития сюжетной событийности, углубление театральности в эмоциональном восприятии мира и душевного состояния действующих лиц. Для большей выразительности драматургии писателя наводятся типологически близкие пьесы других украинских и зарубежных авторов.

Ключевые слова: театральность поэзии, лирическая драма, поэтический театр, характер лирического героя, символистские драматические этюды О. Олеся.

Summary

The article raises the issue of the existence of Ukrainian poetic/lyric dramaturgy. On the example of the analysis of the lyric-intimate symbolistic dramaturgic sketches by O. Oles', it is proved that characteristic features of such a type of works are lyric self-expression of the hero, resulting from poetic speech incredible tenseness of monologues and dialogues, intensification of inner psychological conflict, reduction up to erosion of the plot pattern of events, extension of theatricality in emotional perception of the world and mental condition of dramatis personae et cetera. For clarification of such dramaturgy of the writer typologically close plays of other Ukrainian and foreign authors are given.

Key words: *theatricality of poetry, lyric drama, poetic theatre, the lyric hero's character, symbolistic dramaturgic sketches by O. Oles'.*

Література

1. Білецький Л. Сценічність Лесі Українки / Л. Білецький. – Мюнхен, 1971. – 146 с.
2. Дем'янівська Л. Українська драматична поема / Л. Дем'янівська. – К., 1986. – 284 с.
3. Див.: Літературна енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – К., 2007. – Т. 1. – 608 с.
4. Кузякіна Н. Тайны лирической драмы / Кузякіна Наталя : автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ... – Дрогобич ; Київ ; Одеса, 2010. – С. 55–75.
5. Там само.
6. Див.: Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша / Наталя Кузякіна. – К., 1970. – 398 с.
7. Залеська-Онишкевич Л. Микола Куліш: Патетична поема. Роль Великодня у драмі (До 60-річчя написання п'єси) / Л. Залеська-Онишкевич // Лариса М.Л. Залеська-Онишкевич. Текст і гра: українська модерна драма. – Нью-Йорк ; Львів, 2009. – С. 201–211.
8. Див.: Літературна енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – К., 2007. – Т. 1. – 608 с.
9. Кузякіна Н. Тайны... лирической драмы... / Кузякіна Наталя : автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ... – Дрогобич ; Київ ; Одеса, 2010. – С. 55–75.
10. Пачовський В. Анотація до творів автора / В. Пачовський // Сон літньої ночі / В. Пачовський. – Львів, 1903. – С. 3–7.
11. Пачовський В. Ладі й Марені терновий вінець мій / В. Пачовський. – Львів, 1912. – С. 3–11.
12. Олесь Олександр. Трагедія серця // Олесь Олександр. Твори : у

2 т. – Т. 2. – К., 1990. – С. 65–78. Враховуючи, що згадувані тут драматичні твори, вміщені у цьому томі, у тексті статті вказуватимемо лише сторінку.

13. Олійник О. Феномен символістської драми в системі українського модернізму / О. Олійник // Стиллові тенденції української літератури ХХ століття. – К., 2004. – С. 63–97.

14. Олесь Олександр. На свій шлях / Олесь Олександр // Твори : у 2. т. / Олесь Олександр. – К., 1990. – Т. 2. – С. 122–125.

15. Там само.

16. Олесь Олександр. Тихого вечора / Олесь Олександр // Твори : у 2. т. / Олесь Олександр. – К., 1990. – Т. 2. – С. 92–100.

УДК 82-3:821.161.2

Наталія Мафтин
(Івано-Франківськ)

**РОЛЬ СТИЛЛОВИХ ЕЛЕМЕНТІВ У МОДЕЛЮВАННІ
АРХІТЕКТОНІКИ МАЛИХ ЕПІЧНИХ ФОРМ ПРОЗИ
Ю. ЯНОВСЬКОГО («Рейд», «Подвійне коло», «Шлях армій»,
«Батальйон Шведа», «Лист у вічність»)**

У статті проаналізовано реалізацію новелістичного типу епічного мислення в малій прозі Ю. Яновського. Окрім властивих новелістичному жанрові композиційних елементів, у малій прозі Ю. Яновського з ослабленою фабульністю спостерігається посилення функціональності психологічної деталі, активно використовується лейтмотив, при чому зростає його роль у моделюванні конфлікту.

Ключові слова: новелістичний тип мислення, мала проза, новела, жанр, композиція, психологічна деталь, фабульність, лейтмотив.

Вектор дослідницької спрямованості пропонованої статті тісно пов'язаний із проблемою типології художнього мислення. Ця проблема лежить в основі поділу літературних творів на роди і жанри, що бере свій початок ще від Аристотеля. Саме шляхом виокремлення типового, загального, і окремишнього, відмінного, з'явився гегелівський поділ між символічною, класичною і романтичною формами, шеллінгівське розмежування між ліричною особністю (одиночністю), епічною безкінечністю й драматичним об'єднанням загального й одиничного, реального й ідеального. Тому підхід до виявлення специфічних рис серед різних типів епічного художнього мислення саме таких, що допомогли б з'ясувати

відмінність наративної організації, співвідношення між формою і змістом, загальні принципи моделювання художнього часопростору того мистецького «світобачення», яке називаємо «новелістичним типом епічного мислення», якраз шляхом застосування типологічного аналізу бачиться найдоцільнішим. Пропонована стаття є фрагментом авторського проекту²³, спрямованого на виявлення специфіки жанрового (зокрема новелістичного) мислення. Адже жанр, попри свої стійкі ознаки, реагує на «ментальне обличчя» тієї чи іншої доби. До прикладу, Мішель Бютор у праці «Роман як дослідження» писав про цю здатність окремо взятого жанру: «...роман повільно, але невідворотно наближається до нового виду поезії – епічного і водночас дидактичного [1, с. 208]». З цього погляду наше дослідження покликане шляхом аналізу типології сюжетів, мотивів, своєрідності архітектонічної організації, наративних структур, співвідношення парадигми традицій і новаторства розкрити саме специфіку новелістичного мислення української прози, її зв'язок із європейською новелістичною традицією та національну самобутність.

Об'єктом даного дослідження є фабульні жанрові утворення малої прози Ю. Яновського, у тому числі – з ослабленою фабульністю, що базуються на конфігурації описових частин та на контрасті або паралелізмі їх емоційного змісту.

До жанру скомплікованого належить «Рейд», в якому є риси і новели, й оповідання, і легенди. Як новелістичну ознаку можна тут виділити в першу чергу лейтмотивність, що активно задіяна в структурі цього твору, зокрема головний лейтмотивний «настрій» зудару нового, сповненого сили, буяння, – і старого, приреченого відійти – байдуже, з боєм чи мирно. Саме цей лейтмотив, що проймає описи персонажів (відчайдушного, до безрозсудності сміливого загального улюбленця партизанів Шая, Марченка, котрий «сам був криця», відважних Шахасвих кіннотників – «посліплі від бою та крові кіннотники»), батальні сцени («Такого ворога варто було подолати»), природу («Суха ковила ще стояла міцно. Але куди дінеться вона за тиждень? Куди піде її глузливий шелест, коли заговорить нове покоління трав? Зникла ж уже її золота краса й павутиння степової осені? Зникла! [12, с. 77]»; «Весна розкрила свої крила. (...). Золотими стрілами радості бовваніли далекі могили. Щось невловиме літало в повітрі – пахучіше за чебрець і терпке, як молоде вино [12, с. 77]») – і є основним у моделюванні конфлікту твору. Саме ця відчайдушна молодість світу, що народжується в шалених бойовиськах під стягом неба, її

²³Див. статті: Мафтин Н. Міфологема ритуального жертвоприношення як сюжетоконструювальний чинник новел Мирослава Ірчана «Княжна» та «Перший розподіл» / Н. Мафтин // Слово і час. – № 1. – 2008. – С. 38–46; Мафтин Н. Становлення наративної стратегії української новелістики / Н. Мафтин // Слово і час. – 2003. – №12. – С.42-49.

народження, рухають сюжет твору. У сюжеті «Рейду» спрацьовує також міфологема жертвоприношення: описуючи найтяжчий момент бою, автор робить невеличкий відступ, що стає надзвичайно вагомим у мотиваційному сенсі руху всього сюжету. Кров «тепла й пахуча така та солодка, що нею не заллєш ніколи жаги, вона ллється у весняну землю – на ясні зорі, тихі дощі, на врожай... [12, с. 87]». Колись, у сиву давнину, лили свою кров у цих степах горді сармати і скіфи; і чи не їхні нащадки сходяться в молодечому герці на смерть лише для того, щоб степ цей знову зеленів: «Степ наче позеленішав за ніч. Не по днях, а по годинах росла трава. Можна було взяти травинку в руку й почути, як в'ється вона й росте» [12, с. 77]. Вітальна сила «теплої» й «солодкої» людської крові, повертаючись в материнське лоно землі, випоювала нове життя. Прикметно, що автор поетизує не класову боротьбу: його персонажі, сповнені предвічної вітальної енергії степу, з їхньою нестримною відвагою і молодечим шалом, нагадують повстанців Махна, цих справжніх дітей степу. І найвища правда Тексту говорить всупереч бажанню автора: «Вітер розколихував прапор, нестерпимо ворожий до блакиті [12, с. 81]»; «наче птах якийсь, викупавшись у фарбах вечірнього заходу», «прапор був дисонансом в оцій весні» – чуже знамено і чужа ідея не можуть затінити всієї краси справді вільної степової натури гордих лицарів, котрим за справжній стяг, як далеким нащадкам гордого Святослава, править високе українське небо. І тільки вони можуть почувати себе господарями тут: «Земле наша, матінко, кров'ю полита, лежиш ти на виду у всіх! Кожний руки, що від бажання спітніли, кладе на тебе. Але хто покладає руки на чепіги? Хто потом закроплює борозну на дощ і врожай? Так і хочеться застромити зброю на межі і піти вздовж за скибою, витираючи піт [12, с. 81]».

Ефект шаленого перебігу епізодів різних битв, наче монтаж кінокадрів, посилюється образним ладом твору, в основі якого – теж контрастність. Стил Яновського, досить ощадний на орнаментальні прикраси, часто вражає значимістю окремої деталі, що, повторюючись і набуваючи нового змістовного навантаження, вивищується до символу. За типологією, запропонованою А. Єсиним, деталь поділяють на три групи: сюжетну, описову, психологічну [2, с. 61]. У новелістиці Яновського описова на перший погляд деталь стає своєрідним ключем і до психологічного стану персонажів, і «задає» динаміку перебігу грядущих подій. У прозовому фрагменті «Рейд» такою постає пейзажна деталь – образ місяця: в переддень вирішальної битви, коли Шахай стривожено розмірковує над достовірністю відомостей, що їх приніс селянин, «червоний місяць зійшов низько над степом. Наче якийсь чудний бутафор вирізав його з червоного паперу й випустив на небо, забувши позолотити. Низько, над самим обрієм, коливався він, як відбиток у воді, коли

набігала на нього знизу прозора пряжа земного дихання [12, с. 90]». Цей опис, що, на перший погляд, покликаний позначити час дії, можливу зміну в погоді, допомагає розкрити внутрішній стан командира, глибину його внутрішньої напруги: адже, прийнявши помилкове рішення, він ризикує і власним життям, і своїм військом. У момент, коли Шахай із Остюком виїждять в дозор – місяць «вийшов вище на небо. Облив весняним тремтячим молоком всю землю», ніби для того, щоб показати всю красу весняної ночі, загострити до неможливого бажання жити. Коли ж остаточно в Шахаєвій голові визрів план битви, коли стало зрозуміло, що не одна сотня поляже, можливо, загине і він сам, однак іншого виходу – нема, ця готовність, тверда, як криця, передається пейзажною деталлю: «Місяць стояв на небі, блискучий, як клинок. На сухій торішній траві. Молочаями й ковилою тремтіли його відблиски. Наче дивився він у морську гладь [12, с. 95]». Така ощадливість у передачі внутрішнього стану персонажа, відсутність зайвої описовості є рисою новелістичного мислення, наявною в аналізованому епічному фрагменті. Представлені в тексті твору, принаймні, ще дві риси такого типу мислення – чітка контрастність, що пронизує всю тканину твору, а також динамізм розвитку дії, риса, генетично властива новелі як жанру. Однак конфлікт твору – зіткнення між старим і новим (зовнішній) і внутрішній – зіткнення між войовничо-ахейською енергією, що виринається як в одному з таборів, так і в іншому, із бажанням досягнути свою щасливу хліборобську долю тут, на цих рідній степових чорноземах (як зауважив В. Фащенко, «Шахай водночас в душі хлібороб і шахтар, який через необхідність взявся до зброї. Він любить землю і душу селянина [10, с. 301]»), оформлений надто загально, без властивого новелістичній формі «пуанту» та «вендепункту». Окрім того, фінал твору – відкритий, властивий жанровій формі героїчної легенди: «Вихором вилетів на шпиль могили вершник і став там, як пам'ятник. Простягнута рука застигла, показуючи вперед, ніби бронза раптом потекла в її жилах [12, с. 100]». Вочевидь, що «Рейд» і задумувався автором як фрагмент майбутнього більшого твору (пізніше він став складовою частиною роману «Чотири шабл»).

Оцінюючи ранню прозу Ю. Яновського, один із радянських дослідників серед прикметних рис її ідейно-стильової палітри справедливо назвав «сповненість» «такої сонячної молодості, такої моцартівської чистої піднесеності почуттів, що читач їх також стає молодшим, чистішим і багатшим почуттями [10, с. 298]». Вважаємо, що така оптимістична настроєвість, урочисто-піднесена тональність творів, у фабулу яких часто закладено трагічні події, пояснюється тяжінням до жанрової форми легенди, що має свою проекцію і на рівні стильовому. Суто

новелістичний матеріал, незвичайний у своїй подієвій наповненості – загибель чотирьох братів, котрі опинилися по різні боки барикад («Подвійне коло»), фактично «міфологема ворогуючих братів» – не знаходить відповідної жанрової реалізації, бо автор, як на наш погляд, прагнув показати не трагізм братовбивства, навіть не стільки трагізм історичної долі України, чиї діти, одурені чужими ідеями й ідолами, нехтують батьківською наукою: «...тому роду не буде переводу, в котрому браття милують згоду [12, с. 211]». Яновський творив монументальний пам'ятник самому вирові й шалу боротьби, і йому навдивовижу сильно вдалося схопити її могутній, обпалюючий подих. У подвійному колі смертельних обіймів звела доля братів Полівців: петлюрівця Оверка, що марив самостійною Україною, і командира загону Добровольчої армії Денікіна Андрія, відданого служаку монархії, котрий звинувачує брата в зраді імперії («Петлюрівське стерво (...) мать Росію продаєш галичанам! Ми їх у Карпатах били до смерті, ми не хочемо австрійського ярма [12, с. 211]». Шалений перебіг «кінокадрів» «задушливого шторму степу», що «зчепив бортами степових піратів», робить суддю і ката в одну мить підсудним і жертвою: Оверко «не зводив очей і не бачив своєї смерті, вона вилетіла з Панасового маузера [12, с. 214]». Махновець Панас теж не захотів пошанувати батькову науку. А невдовзі замкнулося ще одне коло ненависті: «...за дощем з'явилося марево: розгорнувся здалеку червоний прапор кінного загону інтернаціонального полку на чолі з Іваном Полівцем». Іван вище роду ставить «клас», Карла Маркса і науку комісара-єврея Герта: «одного роду, та не одного з тобою класу».

Усі Полівці щирі й віддані у своїх переконаннях, всі вони – красиві й горді («вони були високі й широкоплечі, з хижими дзьобами й сірими очима»), тому правда кожного із них – це правда й ідеали багатьох, чиї імена й долі залишилися на безіменних скрижалях громадянської війни й буремних років української революції. Саме так, всупереч безапеляційній тезі Герта, якою закінчується твір, звучить вища правда Тексту.

Якщо говорити про риси новелістичного типу мислення в «Подвійному колі», то вони представлені тут перш за все динамікою й напругою розвитку подій, своєрідним новелістичним хронотопом і суто новелістичним принципом розкриття характерів персонажів – без ретардаційних роздумів, описів – у межовій ситуації, коли виявляється сама сутність людини, її «нутро». Динаміка твору, його стислість за умов надзвичайної подієвої та емоційної насиченості, злютованість, спаяність окремих фрагментів у єдине ціле досягається автором перш за все завдяки використанню лейтмотивного образу, що набуває символічного звучання –

образу степового шторму. В напружений діалог Андрія і Оверка вриваються спогади про дитинство і батьків – їх приносить південно-західний вітер майстро. Та не владний він змінити долю – «... рубайте його, козацтво!» – скрикнув Оверко, і поточився Андрій, і дмухнув з південного заходу майстро, і стояли нерухомо вежі степового неба [12, с. 211]». Майстро долетів і до старого Половця останнім подихом його найстаршого сина. Вітер шаліє – здається, він асоціюється з махновцями, що вискочили з-за лісу з чорним прапором: «У пилюці, як у тумані, блискали постріли, груди розривала спека, майстро дмухав нерівно й гаряче. (...) раптом завмерли постріли. Майстро рівно відносив пил. Оверкові чорні шлики падали під кінське копито, шаблі блищали в руках, бій закінчився раптом, як і почався [12, с. 213]». Перед стратою Оверка, у словесному двобої з Панасом («Махновський душогубе (...), ненька Україна кривавими сльозами плаче, а ти гайдамачиш по степах із ножем за халявою»), майже супроводом до страшного вироку Панаса – «хмара на південному заході катастрофічно росла, майстро поволі переліг на грего – протилежний вітер, грего підганяв хмару з усіх боків, він тирлував її, збивав до купи, і чувся приглушений гуркіт». Коли ж куля з Панасового маузера «вибила Оверкові мозок на колесо», «блискавка розколола хмару, слідом ударив грім (...), степ потемнів, земля ніби здригалася». Старий Половець бачив, як грего спустився над Одесою «завісою прикрого дощу, море було аж чорне». Завдяки лейтмотивному образowi «степового шторму», що пролився раптом гарячими краплями дощу, кульмінаційного рівня емоційної напруги сягає сцена похорону Панасом двох своїх братів – Андрія й Оверка: «І похорон відбувся. Дощ напинав свої вітрила, над степом зрідка пробігав вітер, добрячий дощ пронизував землю. По обличчю Панаса Половця бігли дощові краплі, збоку здавалося, що він слізно плаче коло готової могили, у всього загону текли дощові сльози, це була страшна річ, щоб отак плакав гірко цілий військовий загін, а дощ не вгавав [12, с. 215]». З появою на горизонті бійців загону інтернаціонального полку, які є для автора втіленням вищої і єдино можливої справедливості, дощ відступає – «сонце проглянуло з-за хмар, заблищав навкруги рівний степ, і потроху підносилися слідом за хмарами блакитні вежі степового неба [12, с. 216]». Однак такий контраст, спрямований на створення відповідного пафосу, виглядає штучним, твір втрачає на художності. Переконливішим, всупереч бажанню самого автора, є порівняння червоного прапора з маревом, що розгорнулося за дощем. Мареву, яке для багатьох принесе облуду інтернаціональних гертів, без роду-імені, поведе цілі народи на заклання задля жажливого експерименту купки партійних вождів.

Якщо «Подвійне коло» не має характерної для новелістичної форми кінцівки з її ефектом заперечення формою змісту, а події, що становлять

фабульну основу твору, із незвичайних, нечуваних трансформуються (саме в плані їх емоційної, а не подієвої сторони) у звичні (на фронтах революції часто брат ішов на брата, син – на батька), то «Шаланда в морі» за своїм композиційним вирішенням більшою мірою відповідає жанровій дефініції новели. Адже порятунок Мусія Половця із штормового моря і є отим несподіваним поворотом, що міняє навіть пафос твору. До того ж «вендепункт»-ові передують кульмінаційне загострення – боротьба артильників із морем за життя невідомого плавця, наявність певної інтриги (до останньої хвилини не було зрозуміло, хто борсається серед хвиль, лише тоді, коли «чужа людина вилізла на берег», Половчиха впізнала Чубенка). Смерть Мусія Половця була безсумнівним фактом, котрий засвідчив сам Чубенко: «...я плачу за героєм революції». У його загибель повірила навіть Половчиха, однак залишилась чекати на березі в надії, що море поверне бодай шаланду, а, може, і тіло Мусія.

В новелі «Шлях армій» таким новелістичним несподіваним поворотом, що додає до героїчного пафосу трагізм, є блискавична, ніким не очікувана і нічим не прогнозована в тексті розправа махновців із ковалем Максимом. Як свідчать окремі деталі тексту, Максим, повернувшись із далеких поневірянь, і сам пристав до Гуляйпільської республіки. Та згодом, зустрівши давнього співкаторжанина Артема, за його завданням став вивідувачем червоних. Здавалось, після того, як Максимові дивом пощастило врятуватися з підпаленої махновцями хати, ніяка куля його не візьме. Вимальовувався характерний для повільного епічного повістєвого мислення тип подальшого життєвого шляху персонажа: доживе до похилих літ, показуватиме онукам залізну троянду й розповідатиме про зорю Альдебаран. Однак справжнім романтикам (а саме таким і є Максим) спокійна старість не судилася: їм судився «журавлиний ключ вічності».

Жанрову дефініцію «новела» не зовсім правильно вживати й щодо оповідання (радше – нарису) «Батальйон Шведа», щоправда, все ж позначеного окремими рисами новелістичного типу мислення. У першу чергу такою рисою є задіяння лейтмотивного образу, що характерно для новели орнаментальної. Лейтмотив бере на себе функцію об'єднання розрізнених сюжетних фрагментів, формує емоційне поле твору, компенсує зумисну «згладженість» кульмінаційних загострень. В аналізованому творі автор застосував досить незвичний запаховий лейтмотивний образ. Олешківський партизанський загін «у складі двох босих сотень» виходить на парад, приймає бій, робить партизанський рейд на «золотопогонників», живе і вмирає в супроводі п'яних липневих ароматів. Завдяки своєрідній дво площинності твору, його «палімпсестності» – над подієвою, фабульною структурою час від часу

домінує сповнене вітальної енергії настроєво-емоційне тло, створене лейтмотивними образами запахів: «цвіте липа могутньо й задушливо», «цвіте липа так буйно й розкішно, що все місто плаває в задушливому мареві», «цвіте липа, і мов кипить уключ кожне дерево зокрема, вирує дух липи над Херсоном, п'яний і гострий»; «шаліє пахуча, невідступна урочистість херсонських лип»; «гарячий день пахне нагрітою липою», «пахла липа округ, був день нечуваних резонансів»; «вечори падали на Дніпро з усієї сили, вечори фіалкові, вечори смоляні, і запахи води, а по воді – боязких нічних трав, і верб, і диму», «згори, з міста, текли до води запахи вечірніх лип, солодкі, моторошні, – запахи безумних екзальтацій». Як і в «Подвійному колі», в «Батальйоні Шведа» є кілька сюжетних історій, що могли б функціонувати як самостійна новелістична фабула, однак ідейно-оцінний (Б. Успенський) рівень твору диктує саме нарисову структуру, без виразних кульмінаційних загострень. З калейдоскопічною швидкістю й «емоційною однолінійністю» міняються картини параду, битв, десантного штурму, розправи із «золотопогонниками», коли опиняється на дні ріки «роззолочений жандармський генерал при всіх орденах, до ніг йому коротко прив'язано важкого якоря, він коливався в прозорій воді, ворущачи руками [12, с. 238]», а над усім цим пливе непереможна симфонія пахощів липня, симфонія, що стверджує крихкість життя («народжувався біль, зростав страх до свого людського життя») й водночас його вічність. Як Бабель в російській прозі, так Яновський «розклав» структуру фабули засобами стилю й композиції, чільним з яких у його творі постає образ-лейтмотив. Події і факти, що утворюють на «поверхні тексту» барвисту мозаїку, в його глибинній структурі стають цілісною єдністю, що покликана вияскравити власне авторський пафос сприйняття світу, котрий полягає у властивому для неоромантики утвердженні непереможної «молодості світу» (М. Наєнко). Тому навіть особиста трагедія Данила («клянули по твоїй хаті, не розібрав снаряд, де свій, а де кадет»; «підійшов товариш Данило, на руках несучи немовля, єдине, що в нього зосталося»), не має права розгорнутися в сюжеті твору в окрему, фабульно чітко оформлену історію людської трагедії, не має права претендувати на новелістичну «винятковість» («О дев'ятнадцятий рік двадцятого століття, і місяць липень херсонського півдня, ночі темні, землі невідкриті, колумби босі! (...) які драми гримлять на землі революцій, які симфонії й хори бринять у грозяному повітрі [12, с. 233]»).

Зумисне порушено класичний принцип новелістичної композиції і в яскравій новелі «Лист у вічність», фабульною основою якої стає подвиг – подія, вчинок, що за своєю суттю вже є незвичайним. Навіть якби листоноша уникнув смерті (приміром, йому вдалося б утекти чи наспіли б

раніше повстанці), тобто, в новелі був би задіяний такий важливий її композиційний елемент, як ситуативний «вендепункт», емоційний заряд твору тільки втратив би. Адже увесь акцент «незвичайності» тут зроблено на неймовірній мужності звичайного сільського хлопця, котрий навіть не має права на смерть – «він не мав права на смерть, він мусив нести своє закривавлене тіло крізь потік часу до ночі, прийняти всі муки, крім смертної [12, с. 241]». Саме в такій незвичайності, могутності характеру персонажа й закладене новелістичне зерно романтичної модифікації жанру новели, до якої належить і твір Яновського. Як зауважує Є. Мелетинський, аналізуючи «рух жанру» в його романтичному дискурсі, традиційне для доромантичної новели акцентування на ситуативності, незвичайності події, переживає певну трансформацію: «Романтична новела розуміє «дивовижне» по-іншому і набагато ширше, глибше, багатоманітніше. Дивовижне, «нечуване» в романтиків – це не тільки надприродне, тобто, містичне, казкове, це й незвичайні психологічні обставини, і дивовижні характери людей, і яскраві вияви національного чи місцевого побутового колориту [7, с. 162]». «Лист у вічність» належить до особливого типу романтичної (неоромантичної) героїко-трагічної новели. Тому традиційний для класичного взірця жанру «ситуативний поворот» тут не є жанровизначальним – в новелі такої якості «важливіше практичне вирішення моральної проблеми, а героїчна стійкість може призвести як до порятунку, так і до загибелі [7, с. 165]».

Внутрішній сюжет новели «Лист у вічність» не менш значимий за сюжет зовнішній, подієвий. Як відомо, в основі сюжету, його руху лежить художній конфлікт. В аналізованій новелі зовнішнім виявом конфлікту є протистояння окупантів і повстанців, зокрема листоноші-зв'язкового; внутрішній ми вбачаємо на рівні боротьби між властивим людській істоті інстинктом самозбереження й силою духу, що її виявляє листоноша. У новелі «Лист у вічність» рух сюжету значною мірою зумовлений внутрішнім виявом конфлікту. Він спрацьовує на створення ефекту хронотопу «вічності», атемпоральної структури, виразно відчутної у творі.

Допит починається перед полуднем і триває до ночі. Спочатку листоношу лагідно вмовляють вказати, де закопана зброя для повстанців. Якщо взяти до уваги, в якому стані його було знайдено, то й ці вмовляння стають нестерпною мукою для напівмертвого: тіло прагне безпеки, відпочинку, затишку (дія відбувається в клечальну суботу, хата посипана зіллям, квітами, кутки замаєні клечанням – панує дух свята, дитинства, життя), а сила духу змушує відсунути ту інформацію, за яку йому пропонують життя, спокушають мандрівками в далекі заокеанські країни на гроші гетьманського уряду «в такий далекий куток пам'яті, щоб ніякий фізичний біль не долинув туди». Листоношу б'ють – «він лежав на

долівці, напихав собі трави до рота, щоб не стогнати й не проситися». Внутрішній імператив волі наказує «забувати уже й своє ім'я», однак не дозволяє навіть мріяти про рятівну смерть – «загородити собі в груди ножа» й «лежати в домовині під землею з почуттям виконаного обов'язку». Адже він мусить дожити до ночі й передати зброю повстанцям. Неймовірно тяжкі години й хвилини, що відділяють його від рятівної ночі, стають майже вічністю болю й муки. Не дозволяючи своїй свідомості згаснути від тортур, він «мусив вести своє життя, мов скляного човника серед чорних хвиль». Листоноша до ночі не має права зробити крок у Вічність, яка на нього вже чекає. Внутрішній конфлікт майже доведений до кульмінаційної точки: «...не міг уже ходити й не міг рухатися, йому здавалося, що він смолоскип і весь горить, серце вискакує з грудей, кров дзюрчить із ран по краплі, біль витягся в одну високу ноту. Це був вереск усіх нервів та всіх клітин, глухо гули понівечені суглоби, тільки затята воля умирала, мов боєць, не відступаючи ні на крок, збираючи резерви, заощаджуючи життя [12, с. 242]». Уникнувши натуралістичної деталізації, автор передає нестерпність болю, що його терпить листоноша, метафорою: «сльози пропікали пісок».

Персонаж новели належить до «лицарів революції», однак конкретна вказівка на початку новели про більшовицьке повстання, що «мало бути проти гетьмана і німців», зовсім не переконує в «інтернаціональному» характері персонажа. Яновський, знову ж таки, можливо, і всупереч власному бажанню, дає яскравий тип національного українського характеру – лицаря, вірного обов'язкові й честі. У внутрішній структурі новели задіюється інтертекстуальний, історичний дискурс національної героїки. Подвиг безіменного листоноші з новели Яновського перегукується із безсмертним подвигом Наливайка, Богуна, Гонти. Тому силове поле цього характеру вияскравлює в структурі новелістичного твору колізію, властиву великим епічним творам: одвічний конфлікт роз'єднаної нації, конфлікт, що далеко не вичерпується опозицією «козацької» і «хліборобської ментальності» (О. Ільницький). У пошуках ідеалу одні відмовляються від роду й приймають ловко підсуненого «гертами» ідола інтернаціонального класового єднання, інші – не поступливі у своїй ненависті й Каїновій готовності взяти брата на вила, грабастати і посідати всі добра світу цього – лише для себе, кумів, сватів ... Одвічна трагедія нації, що, вражена в своєму генофонді ще в сиву давнину бацилою гордині («і сказав брат братові: це моє, і це моє...»), не може й досі досягти своєї аристократичної долі – бути господарями на власній землі. Не рабом, «чумазим», що ладен видерти у ближнього останній шматок насущного, а – Госпо-дарем, даром Господа і обдарованим Господом. Ця колізія зачеплена вже на початку твору, де

автор показує двох «господарів», що видали листоношу (зневажливо називає їх «чоловічками»), а згодом і розправу над донощиками («Чоловічки нагодилися додому саме тоді, коли їхні дворища красувалися в червоному клечанні і згоріли за якусь годину. Чоловічки пообсмалювали голови й шукали наглої смерті в полум'ї свого господарства [12, с. 239]»). Вона виразно зринає на поверхню твору в епізоді «смертної ходи» листоноші: «Він бачить людей і знає, які йому співчують, а які ненавидять, він іде по цій розколині між двох світів, і світи не з'єднуються після його смертної ходи [12, с. 241]». Отже, проза Ю. Яновського, як і твори багатьох українських прозаїків 20-х–30-х рр., значною мірою постає як мистецька спроба розв'язання цієї фатальної для українців колізії – «розколин двох світів».

Зроблений нами аналіз малих фабульних форм прози Юрія Яновського дає можливість узагальнити: ослабленість фабули розглянутих творів значною мірою компенсується елементами стилю й композиції. Авторський пафос сприйняття світу, виявлений у неоромантичній стильовій домініанті, актуалізує роль лейтмотиву в моделюванні конфлікту, увиразнює значимість окремої деталі, зокрема психологічної, що є прикметою новелістичної організації тексту. Яскравою рисою індивідуального авторського стилю письменника є метафоричність, контрастність, динаміка зображуваного – «кінематографічність». Простежується певний жанровий синкретизм – так, у новелах «Подвійне коло», «Лист у вічність», «Рейд» присутня «розімкнутість у вічність», що властиво легенді. Хронотоп легенди, героїки «включає» у творах Ю. Яновського інтертекстуальний перегук із дискурсом українського героїчного епосу.

Аннотация

В статье проанализировано реализацию новеллистического типа эпического мышления в малой прозе Ю. Яновского. Кроме свойственных новеллистическому жанру композиционных элементов, в малой прозе Ю. Яновского с ослабленным фабулизмом наблюдается усиление функциональности психологической детали, активно используется лейтмотив, возрастает его роль в моделировании конфликта.

Ключевые слова: новеллистический тип мышления, малая проза, новелла, жанр, композиция, психологическая деталь, фабулизм, лейтмотив.

Summary

The implementation of the short novel mode of epic thinking in Y. Yanovsky's small prose has been analysed in the article. With the exception of the compositional components, peculiar to the genre of the novelette,

Y.Yanovsky's small prose is characterized by the slackened plot and the strengthening of the functional psychological element; the leitmotif is actively used, increasing its role in the conflict creation.

Key words: *short novel mode of thinking, small prose, shory story, genre, composition, psychological element, plot, leitmotif.*

Література

1. Бютор М. Роман как исследование / Бютор Морис. – Изд-во МГУ, 2000. – 208 с.
2. Есин А. Литературное произведение: Типологический анализ / А. Есин. – М., 1992. – С.61.
3. Есин А. Время и пространство/ А. Есин // Теория литературы. Под ред. Л. Чернец. – М.: Высшая школа, 1999. – с.47–62.
4. Зінченко В.Г. До питання про межі розповідних жанрів в літературі нового часу / В. Зінченко // Поетика. – К.: Наукова думка, 1992. – 119-210.
5. Кассирер Э. Сила метафоры / Э. Кассирер // Теория метафоры : сборник ; [пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз.] / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. рутюновой и М. А. Журинской. – М. : Прогресс, 1990. – С. 33–44.
6. Макуренкова С. Онтология слова: апология поэта. Обретение Атлантиды / Светлана Александровна Макуренкова. – М. : Логос-Гнозис, 2004. – 320 с.
7. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 275 с.
8. Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение / П. Рикёр // Теория метафоры : сборник / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред.. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – М. : Прогресс, 1990. – 512 с.
9. Фащенко В. Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання. – К., 1971. – 215 с.
10. Фащенко В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / В. Фащенко. – Одеса, 2005. – 640 с.
11. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / Вольф Шмид. – Санки-Петербург, “Инапресс”, 1998. –352 с.
12. Яновський Ю. Оповідання. Романи. П'єси. – К.: Наук. думка, 1984. – 572 с.

**КОЛЬОРИСТИЧНА СЕМАНТИКА В СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО
ТЕКСТУ ГРИГОРІЯ КОСИНКИ**

У статті досліджується «живописна» складова індивідуального стилю Григорія Косинки, яка допомагає автору відтворити людську екзистенцію у складний пореволюційний час.

Ключові слова: кольористика, враження, екзистенція.

Досліджуючи феномен внутрішнього світу художнього твору, необхідно звертати увагу на його кольористику як важливий функціональний засіб «генерування естетичної енергії». У кожного автора «живописна» складова має свої сутнісні характеристики, що залежать не тільки від особливостей художнього мислення окремого письменника, а й від особливостей художнього мислення певної літературної епохи. Кольористика художнього світу твору набула особливої актуалізації на межі XIX-XX століть, коли естетика імпресіонізму, а потім і експресіонізму із живопису розповсюдилася у сферу літератури. Г. Ключек наголошує: «Якщо письменник намагається втілити у слово якусь свою візію, то чим виразнішою і яскравішою буде картина, що постає в його уяві, то сильнішою буде здатність твореного ним тексту (...). Ідеться, до речі, про одну з важливих таємниць літературної творчості, що повинна розв'язуватися із залученням кількох наук, і насамперед психології. Розв'язування цієї проблеми означає наближення до розуміння зв'язку: енергетика митця – енергетика твореного ним тексту» [2, с. 10]. Енергетика Григорія Косинки живить той особливий колорит, що дозволяє читачеві зрозуміти і заглибитись у психологію пореволюційного села. Через колір, звукові враження письменникові вдалося відтворити реальний перебіг психічних процесів, порухів душі людини в їхній дійсній складності.

Григорій Косинка зображує людську екзистенцію у складних обставинах соціальної взаємодії, коли людині треба зважитись на вибір, який часто межує з трагічним розв'язанням життя, навіть із загрозою смерті. Чорний колір асоціюється з нейтральною семантикою як засіб власне номінацій, або з негативним відчуттям – зі смертю, тугою, смутком, тривогою. Приміром, синтаксична конструкція чорного створює передумови для виділення кольору як домінуючого чинника у відтворенні трагедії куркуля Рудика із новели «Змовини»: «Рудик ударив коні по стегнах віжками, а сам схилив заклопотану голову аж на груди; чорний,

приношений кожух охляп, звисав на його кремезному й дужому тулубі. А злоба й журба вчорнили йому обличчя» [1, с. 182]. Рудик – працюючий, хазяйновитий чоловік, який передовсім цінує такі риси в інших. Намагаючись уберегти своє добро, він вирішує засватати дочку Наталку за Михайла, бо той, хоч і бідний, однак, «як з міді вилитий, хазяйнує» [1, с. 186]. Коли ж мати Михайла не пристає на змовини з хазяїном, він змушений виряджати у хмарну ніч дочку з невісткою на далекий хутір. Темний колір у структурі оповідання стає опорним компонентом авторських роздумів, несучи на собі основне семантичне навантаження: «Стояв на подвір'ї непорушно, ніби з каменю тесаний... А над головою Рудикові, вергаючи хмарами, проходила темна вітряна ніч» [1, с. 194].

Сірий і сивий кольори диму, куряви, туману знебарвлюють все довкола, покривають невиразністю, невизначеністю: «Наддніпрянське вкрилось, як і інші села, густими, сірими осінніми туманами», «Січе осіння мряка, оббиває вітер необставлені хати – хазяйство сільської голоти...» («В хаті Штурми»), «...а курява, розвішана на тинах, як сіре-сіре полотно, котиться слідом клубком, спинається на горбах у стовпи і – тільки іноді впливе норцем з пилуги якась селянська дитина, гукне – і далі знов селом – сіре полотно...» («Сходка»), «Три сірі постаті вирівнялись на білому снігу, поправили затвори і рушили за молодим офіцером» («Перед світом») тощо.

У мовній палітрі творів Григорія Косинки переважають опосередковані, метафоричні, символічні кольорообрази зображення крові, кровопролиття, пов'язаного з повстаннями, революцією, війною. У новелі «На золотих богів» із кожним гуком ворожої артилерії «піднімаються до неба криваво-червоні стежки полум'я», клекотить бій, червоною кривцею вмитий», окроплюється «біла гречка з медами гарячою кров'ю», але «червона селянська воля» боронить «тілами, кров'ю свої оселі од армії «золотих богів» [1, с. 27]. Коли червона кров Сеньки-кулеметника полилась на потолочену пшеницю, заплакали села, а сонце озолотило похмурі хмари і «втопило червону багрянницю, як той сум, у ставу та й прослало над пожарищем» [1, с. 28].

У новелі «Темна ніч» – крайня напруга переживань людини, яка прямує назустріч смерті: «Сріблястим листом поклонився явір коло порога, як вели в невідому хату невідомого чоловіка на весілля смерті криваве» [1, с. 45]. Зацвітає кривавими квітами Оленчин сум у новелі «Заквітчаний сон»: «...Уже немає Андрія, Оленко... У нас як заспівали звечора кров'ю кулемети, то до самого ранку не вгавали: крилами били над кручами криваву пісню...» [1, с. 49].

Яскраві взірці пейзажних конструкцій з кольоропозначенням кривавий, червоний знаходимо у багатьох творах. Наприклад: «Кривавий

лист калини на грудях, чоботи – рілля, а сама (осінь) плювала у степ і мрякою-дощами давила села» («Сорочка»), «Соромом горять тоді берези: немає де сховатись, присісти; стоять розперезані, а сонце січе над ними червоний оксамит» («Зелена ряска»), «...він стояв на колінах коло кулемета, а очі потопали на сході, де вплив уже наполовину криваво-огненний диск сонця» («Мати»). Особлива настроєва атмосфера у новелах Григорія Косинки досягається також через звукові образи, виражені дієсловами з колористичною семантикою: «стогнали», «гнулися», «запеклися», «тремтіли». Саме вони передають психічний стан автора, який бачить село у колі страху, болю та зневіри: «Я знаю одно: серце моє запеклося на руїнах пожежі, що подекуди ще й досі горіла, спопеліло стражданням села...» [1, с. 129].

У цьому пореволюційному хаосі для Григорія Косинки істотною стає внутрішня свобода, свобода у виборі істини, добра, справедливості, гуманізму. Син, намагаючись врятувати хвору матір, крізь свист куль летить у ніч, що поволі скидає чорну кирею над борами, дивиться на синьо-білі обличчя солдатів, що нагадують мерців, і знає напевне – «сьогодні буде золотий день» [1, с. 137]. Таким чином автором реалізується осмислений, позитивний зміст людської діяльності. Його персонажі докладно маніфестують рівень власного розуміння життєвої ситуації, світоглядні засади, уявлення про методи і засоби впливу на зміни власного та суспільного буття. Так, у багатьох новелах Григорія Косинки зустрічається опис сонця – джерела світла і тепла. Воно дає життя, символізує знання, справедливість, милосердя. Виразно опозиції світло-темрява і тепло-холод зреалізовані в новелі «Мент», у якій заповнені світлом пейзажі золотого поля – «Стежка. Кругом, як море, хвилюється пашня. П'яно чарує шелест пшениці, що переплітається з дзвониками та берізкою, де-не-де манячать копи» – протиставляються темній мертвотності канцелярської зали, де засідають представники нової влади. Відчуття браку світла (боротьби за життя) супроводжується у героїв відчуттям перевтоми, гіркоти: «А тут, вгорі, – синя далечінь неба, а з нами сірі німі стіни – давлять-давлять...» [1, с. 19].

Письменник антропоморфізував природу сонця, водночас переніс космічні ознаки на світ людських почуттів. Воно є символом надії на відродження гармонії духовного та тілесного у житті людини. «Сонце, сонце... Білосніжні хмаринки, як пір'я, легенько пливуть краями неба і, здається, вартують красу-сонце, що соромливо кидає на білий мармур золоті поцілунки...» – так починається новела «Під брамою собору» [1, с. 17]. Згодом небесному світилу автор протиставить темряву, що асоціюється із глибинами людської душі, її чуттєвістю. Біля собору відбувається сутичка між старцями, поведінка яких нагадує собачу: рвуть,

хватають кинуту їм милостиню. Схожу картину спостерігаємо в поемі П. Тичини «Золотий гомін», на яку ліричний герой реагує закликом: «Хліба їм дайте, хай звіра в собі не плачуть!». Кінцевим обрамленням Косинчиної новели є опис сонця, яке «кинуло ласкавий промінь на браму, освітило нужденних і злих старців і сховалось за банями Софійського собору» [1, с. 18].

Золотий колір відрізняється найчастіше позитивним семантичним забарвленням, хоч не завжди несе заряд радості та світла. Іноді викликає у читача негативні емоції. Безглуздою у новелі «Десять» видається смерть комуніста Рубеля від рук повстанців у житах, що співали «сонячну пісню золотого степу, ніжну, радісну» [1, с. 36]. Так звана «громадянська» війна роз'єднала українську громаду, тому годі шукати гармонію в світі, де «за чорними борами хмари білі, мов розірвані знамена сонця» [1, с. 52].

Негативне оцінне забарвлення золотого зближує його з жовтим, тому що жовтий – це колористичний символ, що передає почуття внутрішнього пригнічення, принижень, внутрішньої дисгармонії. У новелі «За земельку» нещасливе подружнє життя наречених Палазі провіщають не лише весільні скрипка, що плаче-тужить, і бубон, що бубонить про біду, але й природа: «Вечоріло. Над ставом вода парувала; сизо-жовтий туман жита криє, а болотяні віхи воду дмуть – лихо буде...» [1, с. 20]. Учитель математики Короп із новели «Циркуль» нагадує жовтий будяк, який спопелів під палючим сонцем, але, цупко тримаючись за життя, вп'явся сивими лапами в землю : «...села назустріч – голодні й голі, а пожовтів Короп уже давно; оце тільки в дорозі його вид попівся та почав лупатися, а костисте тіло носити стало важко...» [1, с. 145]. І все-таки у трагічному вихорі змін герої Григорія Косинки здатні пізнавати щастя від духовної єдності зі світом, бути причетними до краси землі, води, неба : «Згори зліз вечір, засвітив одну зорю – темно, кашлянув тінями, подумав і спересердя на тоненькі золоті лінії сонця кинув ще одну зорю над св. Лаврою – засвітилась, і, веселий, як майнув тоді по небу зорі сіять ... Золота луска» («Місячний сміх»).

Як бачимо, для зображення художнього простору, психічного світу людини Григорій Косинка орієнтується на імпресіоністичну концепцію кольору, що допомагає автору наповнити смыслом усі елементи сюжету, створюючи, таким чином, містку новелу.

Аннотация

В статье исследуется «живописная» составляющая индивидуального стиля Григория Косинки, которая помогает автору воссоздать человеческую экзистенцию в сложное послереволюционное время.

Ключевые слова : колоризмы, впечатление, экзистенция.

Summary

The article examines the «pictorial» component of Hryhoriy Kosynka's individual style which helps the author to reproduce the human existence in a complex post-revolutionary time.

Key words: *colouristic, impression, existention.*

Література

1. Косинка Г. Заквітчаний сон / Г. Косинка. – К.: Веселка, 1990. – 309с.
2. Ключек Г. Художній світ як категоріальне поняття / Григорій Ключек // Слово і Час. – 2007. – № 9. – С.3-14.

УДК 821.161.2

Оксана Залевська
(Івано-Франківськ)

ХУДОЖНЄ МИСЛЕННЯ РОСТИСЛАВА ЄНДИКА: ДИСКУРС ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

У статті простежено особливості художнього мислення Ростислава Єндика, вплив засобів експресіонізму на творчу манеру автора.

Ключові слова: *експресіонізм, драматизм, духовність, особистість.*

Орієнтуючись на зображення глибинного переживання людини, Ростислав Єндик передає внутрішній світ героя у двох важливих вимірах – психологічному й духовному, внаслідок чого герой осмислює своє ставлення до світу і самого себе. Самотність, відчуження індивіда, життя і смерть, відповідальність за своє існування – ці та інші проблеми постають у творах письменника в їх екзистенційному значенні. Образи сучасників, створені письменником, помітно вирізняються індивідуальністю, вони є водночас авторською інтерпретацією українських етноментальних характеристик і безпосередньою рефлексією на довкілля, реальні життєві події. Наголосимо й на тому, що Ростислав Єндик, подібно до експресіоністів, схильний поєднувати в одній людській особистості добро і зло, прекрасне і потворне, прагнучи правдиво віддзеркалити дійсну реальність: «Де інші падали змучено, там він міцно стояв на ногах і сміявся з них розкотистим реготом, свідомий своєї перемоги. Було в ньому щось від Божого, може й диявольського [3, с. 109]». Спільним для митців-експресіоністів є також «пристрасний пошук нових форм, які да-

ли б змогу в барвах, лініях, звуках передати індивідуальне художницьке бачення, унікальне осягнення, прозріння, заперечення моторошного, заплутаного, шаленого, ворожого людині світу – й одночасно зафіксувати рух цього світу, розвиток суперечливої цивілізації, найглибші зміни, які відбуваються під впливом безлічі чинників у людській свідомості й у світобаченні суспільства загалом [8, с. 14-15]».

Основу драматичного начала в прозі письменника утворює трагедія особистості, а істотним структурним елементом є сцени драматичної дії, в яких у різних формах людського спілкування з'ясовуються етико-ідеологічні позиції героїв. Іван Загуканий, зустрічаючи опір жінки в прийнятті, як йому здавалось, правильного рішення, насилу опановує свої емоції: «Він мав охоту її збити. За всі свої муки. Синець на синці, рубець на рубці – з усього тіла аж кров циркувала б, аж грала б. Так люто бив би, якби хотів вбити самого себе [3, с. 13]». Зображення збентеженої душі, а звідси – нагнітання больових емоцій, різкість акцентів – усе те, що вказує на синдром експресіоністичної поетики.

Ростислав Єндик, використовуючи психологічні портретні та пейзажні характеристики, експресивні психологічні деталі, майстерно передає напружений стан – трагізм буття віч-на-віч зі смертю: «І тоді напав на в'язнів якийсь страшний всеобіймальний страх. Всі тряслися цілим тілом і очікували чогось невідомого. Їм хотілося кричати, їм хотілося визвати той загрожуючий страх, щоб він нарешті прийшов і замучив у боротьбі з ними, а не шарпав їх своєю непевністю, наче відкриту рану [3, с. 48]». Зі специфічно експресіоністичного ракурсу зображення починається оповідання «Мольфар»: «Бридкі сни мучили гуцулів, як показалися на небі і землі віщі знаки. По всій Верховині перейшов страх: шибениці і трупи ввижалися, сонце в крові заходило, по лісах хрипко вили вовки. Жінки сиділи скам'янілі при ватрах, чоловіки вовтузилися поміж хатами – усі, немов тронув би їх параліч [3, с. 50]». Експресіонізм як елемент художнього мислення письменника знайшов вияв у домінуванні лірично-суб'єктивного начала в художньому дослідженні складних суперечностей суспільного життя, намаганні пояснити їх сутність, адже «митці-експресіоністи не зображують, а переживають певну подію, не відтворюють, а оформляють ситуацію, конфлікт, їхні твори дають образ світу в чистій формі, без будь-яких нашарувань [7, с. 204]». Як стиль, експресіонізм Ростислава Єндика зумовлюється психічним станом героя, що перебуває в трагічній ситуації, зумовлений об'єктивно, і з яким ідентифікує своє емоційне внутрішнє «я» автор: «Від цих слів взялася моя душа якимсь каменем і скулилася в ньому, як гнана звірина, за якою біжать натравлені пси, а вона забігла в будку, сидить у ній і ціла дрожить. Міркую, що я не мав з роду страху, але тоді збоявся я чи не перший раз... [3, с. 153]».

«У центрі художнього світу експресіонізму, – зазначає сучасний дослідник Василь Пахаренко, – змучене бездушністю сучасного життє-устрою, його контрастами духа і плоті, живого і мертвого, цивілізації і природи серце людини [5, с. 251]». Обездуховлення людини, деструкція національних звичаїв і традицій, порушення основної християнської заповіді – все це болить авторові й «вибухає» розпачем на сторінках його творів: «Мматтері твоїй люшню до подолку! Наїлася земля трупа, аж тріскає, а з ним і наші кривди загнивають [2, с. 58]». Сучасна розмова про тоталітаризм означає виявлення, за словами Соломії Павличко, «дискурсу неврозів, страхів, божевіль», які пережили різні діячі української культури, феномену українського страху, українських «людей зі страху». Закономірно, що невротичною тривожністю, почуттями неспокою і страху, а водночас протестом проти насильства і зла позначені тексти Ростислава Єндика. Поведінка Олексі («Катарзіс») переконливо ілюструє душевний стан людини в час сучасного Апокаліпсису:

– «Ох звірі, звірі! Ви одурили від випарів крові.

Як автомат починає ходити з кута в кут, але видно, що його серце зірвалося з павутиння нервів, покотилося на долівку, а він ходить по ньому, розтопчуючи його в грязі [1, с. 43]».

Вираженню бурхливих психічних переживань митця сприяє і експресіоністичний принцип кольористики, який передає атмосферу агресії, бездуховності жорстокого світу, крайньої душевної напруги: «Вдарилися клетоти, а їх перетинали безугавно прутами і хрестами блискавки. І мітлами і лушницями. У цім безугавнім гулі кресався вогонь і ставав стовпами на чорних хмарах, а громи кружляли від кичері до кичері, наче б тисячі трембіт трембітали – велетенських, надлюдських, пекельних. Дід глянув крізь вікно і бачив, як загинув світ. Його чоло зморщилося, в очах запалали дві ватри і розсипалися іскрами. Напросту-вався, витягнувся, як струна на скрипці, аж взад подався... [3, с. 80]», «Посипалися удари балтами і бартками, доки не обсунулися після Архіюди на землю. Тоді пройшла по них юрба, хитаючися то в один, то в другий бік, розтоптуючи тіла на кривавий корж, наче страшним вальцем. Щойно в той час розкололася юрба, споглядаючи на свої криваві постолі, закрашені не менше, ніж червоні капчури; і почала розглядатися, наче роз'юшені пси, нюшкуючи за добиччу, щоб її рвати і роздирати [3, с. 65]». Загострено-суб'єктивне сприйняття убивства передається за допомогою слів «кривавий» і «червоний». А образ «чорного сонця» (згадується «під чорним сонцем Іудеї» Миколи Зерова) над мальовничими гуцульськими краєвидами – то воістину зловіщий знак більшовицької доби: «Мрячне сонце викрадалося з-за верхів і відразу чорніло, наче гасилося, бо було без проміння, як птах без пір'я [3, с. 159]».

Як бачимо, символічного змісту сповнений чорний колір – колір зла, смерті. «Ми, спеціально українці-ізгої, – писав Євген Маланюк, – відчуваємо не лише присутність, а й саму природу Зла. З такою гострою силою, з якою сатану відчували хіба тільки люди Середньовіччя. Наявність демонізму в комплексі большевизму не підлягає сумніву (...). «Знавці», «науковці», новоявлені «історики» – а серед них значний відсоток так чи інакше платної совєтської пропаганди – впевнюють, наприклад, що терор, концентраційні табори, масове переселення, біологічне підтинання народів і т.п. – це, мовляв, винахід німецьких «нацистів», які, як це кожній нормальній людині відомо, були лише нездарними учнями большевиків... [4, с. 14]».

Ростислав Єндик суголосний з митцями-експресіоністами і в своєму прагненні заперечити пасивність, інертність як одну з найістотніших причин дисгармонії в світі, в особистому житті людини. Ідею сильної особистості вони перейняли від Ніцше, щоправда не поділяючи того презирства, яке він відчував до мас. Їх ідеалом є людина свідомо, що вірить у маси (людина митців-експресіоністів є в основі доброю). А маси – за їх уявленням – це сума багатьох особистостей, а не нова якість. Потрібен тільки певний імпульс, щоб вивільнити з людини добро. В оповідання «Оце жінка» Ростислав Єндик навіть вводить діалог-суперечку про «плекання» такої сильної особистості: «що значить взагалі виплакувати нову людину? Чи сучасна зла? Що загрожує громадянству, на те будують тюрми, шпиталі, приюти, людина ж, яка носить цю назву не з припадку, але внаслідок усіх притаманностей, не дасться впхати в шаблон. Кому потрібна нордійська людина, дукарська, чи якась інша? Не вистарчає людина?»

Хто ж говорить про шаблон? Хіба той, що прирівнює її до комарів, – поважно заговорив Грін. – Тут іде про ідеал, до якого прямували всі дужі епохи: про мегалопсихію, магнамітас, Hochherzigkeit» [2, с. 121-122].

У текстах письменника прочитуємо відкритий інтерес не тільки до реалій тоталітарного світу, а й до душевних станів людини у найбільш загострені моменти національної духовної та фізичної катастрофи в ситуації апокаліптичного переживання історії, коли руйнівний вплив влади стає настільки сильним, що втрачаються будь-які засади гуманності й кожен індивід підлягає процесу загальнодержавної асиміляції, підпорядковуючись байдужому до чийогось конкретного життя «маховику» історії. У зображенні художнього простору в оповіданнях «Зов землі», «В безпуття на шлях» також важливу роль відіграють апокаліптичні мотиви. Це сприяє створенню образу дисгармонійного, хаотичного світу: «Цензура наловила каганець на пресу, може й непотрібний, бо сумління світа застигло. Тимто по країні далі ходили ватагтлюдоїдів,

вбивали людей і викидали м'ясо псам на жир. Пси лютували і скаженіли, а потім і самі почали сягати до горлянок. Тікав, хто мав силу, у світ за очі, гинули діти й жінки [2, с. 154]», «За обріями загубилися чорні хмари, що впали на Лемківщину олив'яним дощем. В повітрі літали голубі голуби та воркували глухо і тривожно. По землі повзли апокаліптичні бестії, збивали вали сивого туману, ригали вогнем і пропадали в ньому далі. Армія вилася в судорогах, як потята гадина, що стратила їдь і зуби, корчилася і підкидалася, а її частини здихали і в дивний спосіб пропадали, полишаючи по собі тільки скривавлену луску [2, с. 57]».

Водночас Ростислав Єндик шукає засоби гармонізації простору, відновлення втраченої єдності, що, на думку митця, має бути досягнуто передусім з допомогою духовних зусиль особистості. Доречним тут видається міркування Ярослава Поліщука про те, що Апокаліпсис чи катастрофічний елемент є очисним елементом: «Перш ніж нечестивий світ справді згине, він *in effigie* нищиться уявою, розпаленою ненавистю до нього. Це робиться для того, аби після понищення настало визволення й очищення [6, с. 270]». Письменник бачить майбутнє, очищене від насильства і рабської покори. Мірко Ратмир («В безбуття на шлях») переконаний, що кожен українець повинен розбудовувати у власних грудях державу, «у власному серці треба витворювати нову дійсність, не менше міцну, ніж та, що її сотворили назовні вороги». Для здобуття державності потрібна наукова система, яка б давала матеріали з «доказами на право до землі і право на окремішність, вона вибудовувала б велич старини і ставила б її, як зразок того часу, коли ще предки були дужі». Роздроблювання сил ніколи не приведе до перемоги, а тільки до руїни. Духовними підставами народу є честь і достойність, «але ж бо чи справді саме одиничні герці розбуджують, збільшують і вдержують їх? Їх створює історія і перво – історія, бо з викопалин землі і темних архівів ви двигается велич, що перероджує навіть трусливих рабів та заставляє живіше битися кожному серцю, роблячи його невмирущим (простежуються авторські висновки і позиція Єндика-науковця) [2, с. 141]». Свої жадані візії вкладає в уста героїв творів – не лише чоловіків, а й жінок: «Як оглухли заступники, ми, жінки, шукатимемо права ласки, роблячи світ кращим і ліпшим, боронячи його перед безглуздою жорстокістю і брутальним насильством. Що ми знаємо про справедливість?! Ми знаємо тільки лагідність [2, с. 126]».

Вплив української новелістичної школи кінця XIX- початку XX століття на творчу манеру яскраво помітний у його прагненні пізнати незбагненні таємниці психіки людини, у багатстві кольористики і, звичайно, в умінні знайти тверді основи людського буття, глибше осягнути надійно-безперечні істини світу, космос народної долі, закорінений в історичну ретроспективу народного життя, його головних проблем і зіткнень.

Аннотація

В статье прослежены особенности художественного мышления Ростислава Ёндыка, влияние средств экспрессионизма на творческую манеру автора.

Ключевые слова: *экспрессионизм, драматизм, духовность, личность.*

Summary

The article traces the features of artistic thinking Rostislav Yendyka, expressionism impact of the creative style of the author.

Keywords: *Expressionism, drama, spirituality, personality.*

Література

1. Ёндик Р. В зударі з життям / Ростислав Ёндик. – Краків : Українське видавництво, 1940. – 179 с.
2. Ёндик Р. Зов землі / Ростислав Ёндик. – Краків, 1940. – 160 с.
3. Ёндик Р. Жага / Ростислав Ёндик. – Мюнхен, 1957. – 301 с.
4. Маланюк Є. Книга спостережень / Євген Маланюк. – К. : Атіка, 1995. – 236 с.
5. Пахаренко В. Українська поетика. Наукове видання / Василь Пахаренко. – Черкаси : Відлуння-Плюс, 2002. – 320 с.
6. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
7. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / Олександра Черненко. – Мюнхен : Сучасність, 1986. – 234 с.
8. Шахова К. Експресіонізм : зб. наук. праць / Кіра Шахова. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2005. – С. 11–35.

УДК 821.161.2:82–2

Любов Процюк
(Івано-Франківськ)

«ВЕРТЕП» ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ БАРОКОВОЇ ДРАМАТУРГІЇ

У статті на прикладі драматичного твору «Вертеп» Людмили Старицької-Черняхівської доведено і проаналізовано органічну інкорпорованість творчості авторки в український бароковий контекст. Засобами художнього слова письменниці репрезентує актуальну українську проблематику. П'єси авторки стали свідченням тяглості вітчизняного інтелектуально-культурного дискурсу.

Ключові слова: драматичний твір, проблематика, бароко, текст і контекст.

Драматичні твори Людмили Старицької-Черняхівської нечасто ставали об'єктом літературознавчого дослідження. В останні десятиліття їх фахово інтерпретували Юрій Хорунжий та Інна Чернова. Тож очевидно є потреба подальшого аналізу творчості авторки. Метою статті є аналіз п'єси «Вертеп» авторки в контексті українського бароко.

Людмила Старицька-Черняхівська в своїй творчості використовувала різноманітні способи творення драматичного тексту. Поряд із оригінальними драмами: історичними, соціальними, чи драматичними діями, письменниця зверталася до досвіду інсценізацій, що спонукувало авторку звертатися до барокового контексту літератури. Інсценізація загалом передбачає переробку поетичного чи прозового твору для постановки його на сцені. Відповідно могли зміщуватися акценти в конфліктах, зображенні характерів тощо. Це давало можливість пристосувати до вимог сцени й актуалізувати до потреб часу малопридатний текст, по-новому, відповідно до громадсько-політичних реалій доби, інтерпретувати архаїчний матеріал вертепної чи шкільної драми. Зрештою, яскравим взірцем для письменниці був різноманітний драматургічний досвід її батька, який теж використовував можливості інсценізації та переробки, надаючи «сирому», малочитабельному матеріалу нового естетичного, етичного та громадянського звучання. Іван Франко в статті, присвяченій Михайлові Старицькому, багато уваги надав його талантові створювати цікаві інсценізації [1, с. 263]. Ці здібності перейняла і Людмила Старицька-Черняхівська.

З цього приводу викликає інтерес драма «Вертеп». У цій інсценізації авторка використовує давньоукраїнські вертепні образи як кліше для змалювання героїв тогочасного суспільно-політичного життя. Тобто давня вертепна драма виступає лише оболонкою для нового, актуального на той час змісту без збереження конфлікту й характерів давньої драми, відтак сам твір можна назвати політичною сатирою.

У Людмили Старицької-Черняхівської є ще одна схожої природи інсценізація – драма «Милость Божа». Вона є переробкою однойменного твору давньоукраїнської літератури. Услід за автором барокового оригіналу письменниця ідеалізує добу Хмельниччини, котра виступає у цій стилізації золотим віком української державності. Спостерігаємо не лише глибоке знання письменницею барокового літературного стилю, а й актуальне національно-політичне спрямування її п'єс.

Своїй маловідомій сатиричній п'єсі «Вертеп» Людмила Старицька-Черняхівська дає піджанрову авторську дефініцію – «старинна містерія на

нові теми». Письменниця використовує елементи поетики традиційної вертепної драми, однак не первісного вертепу, де дія відбувається в двоповерховій «скрині», відкритій з одного боку для глядачів, де на верхньому ярусі розігруються сюжети релігійного характеру, на нижньому – побутові інтермедії [2, с. 112], а вертепу ХІХ ст., коли ляльок заступили живі вертепники. Відтак у «Вертепі» вже немає двоповерховості, точніше, перевага надається інтермедійності вертепної драми, не акцентується на її біблійній частині. Письменниця надає власній переробці максимальних політичних алюзій із тогочасною добою. Юрій Хорунжий відзначає: «Гостро сатирична п'єса присвячена «політичним битвам» 1906 року в російській Думі. На той час вони були в центрі уваги громадськості. Серед думців – й українські депутати, які ставили питання автономії, українського слова й аграрної реформи [3, с. 11]».

Цю міні-п'єсу, що складається лише із двох частин, цілком можна назвати політичною сатирою, адже під вертепними костюмами замасковані як тогочасні імперські політичні діячі: Столипін, «він фігурує як Стоп, на глиняних ніжках, а під царем Іродом, очевидно, треба було розуміти самодержця російського Миколу ІІ [4, с. 11]», так і представники різних тогочасних політичних партій, зокрема шовіністичних союзів (п'єса була надрукована у 1907 році в газеті «Рада» під псевдонімом Старенька Муха після горезвісних чорносотенних погромів і шовіністичного розгулу). Драматург використовує аббревіатуру «І.Р.Л.» («истинно русские люди»), дотепно пародіюючи екстремістські устремління чорносотенців:

Вперед, ребятушки не трусь!

Мы распинались за Русь [5, с. 205].

Також у політичній сатирі автор зображує «правих» і «лівих» (гадаємо, що ці дефініції потребують спеціальних історичних екскурсів у тогочасну добу). Розв'язка твору настає тоді, коли Сатана – персоніфікований образ імперського зла – забирає інакомислячих: «Гуртом! Гуртом! В Лукьяновский народный дом!» [6, с. 207]. Останній топос виступає в п'єсі символом Лук'яніської тюрми.

Під вертепними масками драматург показує різноманітні суспільні прошарки – селян, перекупок, акторів; диференційованими штрихами змальовує специфіку їхніх проблем і турбот. Символічна Лук'янівка уособлює безправ'я та антидемократичність імперського російського уряду.

Своєрідного колориту вертепній стилізації додає тримовність, адже драматург використовує російську, українську та стилізовану книжну українську мови.

Невеличка п'єса «Вертеп» є цікавим взірцем гострої політичної сатири, що додає ще один істотний штрих до тематичного та жанрового розмаїття драматургії Людмили Старицької-Черняхівської. Інсценізацією

її можна назвати умовно, адже авторка запозичає з вертепних драм лише імена, надаючи героям власних специфічних характеристик. Тобто ці герої відмінні від героїв вертепу, адже образи Ірода, Сатани тощо необхідні для показу тогочасного політичного життя, а не для ознайомлення реципієнта із вертепною драмою загалом.

Щодо конфлікту драми, то тут спостерігаємо випадок, коли він практично відсутній. Обмеженість проблемно-тематичним аспектом (гостра політична сатира) і рамками інсценізації не дозволили належним чином розробити сюжет і виписати характери, відтак конфлікт на сюжетно-подієвому й образно-структурному рівнях практично неможливо простежити. Єдине, що відрізняє п'єсу-інсценізацію від першоджерела, – надання старим образам нового символічного звучання, що само по собі не впливає на конфліктотворення.

Показ героїв у дії ще не забезпечує гостроти конфлікту. Це пояснюється надмірною зосередженістю не на виявах неузгодженостей життя, з'ясування їх причин, а на демонстрації тогочасних суспільних шарів і політичної верхівки. Також ці герої показані не через вчинки, дію, а через мову, тобто діалоги, адже вони відомі реципієнтові ще до початку драми, він сам може дати їм характеристику, тотожну з драматичним дійством. Обрані герої не стають характерами, немає їхнього внутрішнього розвитку чи деградації, оскільки прототипами стають реальні історичні постаті, яким змінено лише імена. Водночас реципієнт знає, про кого йдеться завдяки мові персонажів.

Юрій Лотман зазначав, що взаємодія тексту й аудиторії можлива лише при наявності певної спільної пам'яті, при чому текст може бути зверненим до будь-якого адресата, а також до окремого, в процесі чого відбувається «складна гра позиціями [7, с. 87-88]». У «Вертепі» спостерігаємо другий випадок, коли текст звернений до аудиторії, обмеженої чітким просторово-темпоральним колом. Адже ця політична сатира була важлива й актуальна лише для певного часу й для певного географічного простору. Її розуміння включало абсолютну тотожність текстової пам'яті й пам'яті реципієнта. Відповідно зміна одного з компонентів у процесі текстового руху призводила до послаблення, зменшення ролі самого твору. Виходячи з цього, відсутність складного драматичного конфлікту пояснюється ще й тим, що мета «Вертепу» зводилася до впізнавання у вертепних героях та їхніх діях тогочасних суспільних подій та діячів, про що свідчить і підзаголовок – «старинна містерія на нові теми». Таким чином маємо переробку не прозового чи поетичного тексту в драматичну форму, а драматичного в драматичний, коли в стару форму вкладається новий символічний зміст, що дотичне до бурлескно-травестійної традиції.

Звернення Людмили Старицької-Черняхівської до бароко й елементів бурлеску є типовим для народницького дискурсу, глибинна мета якого – артикуляція етнічної ідентичності й унікальності, закріплення цінностей романтико-народницької ідеології [8, с. 55].

П'єса «Вертеп» становить політичну сатиру, орієнтовану на сучасність, тому беруться готові персонажі (реальні постаті) з метою не показу їхніх вчинків, а лише їхнього сатиричного змалювання.

Аннотация

В статье посредством анализа драматического произведения Людмилы Старицкой-Черняхивской «Вертеп» доказывається и анализируется органическая инкорпорированность автора в украинский контекст барокко. Художественным словом писательница представляет актуальную украинскую проблематику. Произведения автора стали частью интеллектуально-культурного сопротивления нации.

Ключевые слова: драматическое произведение, проблематика, барокко, текст, контекст.

Summary

The article analyses the Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska's drama works «Vertep» («Nativity») and proves the organic place of the author in the Ukrainian baroque context. The writer describes the national problematics. The Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska's works became the part of cultural and intellectual struggle in Ukraine.

Key words: drama works, problematics, baroque, text, context.

Література

1. Франко І. Я. Михайло П[етрович] Старицький / І. Я. Франко // Франко І. Я. Зібрання творів : У 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902). – С. 237–277.
2. Літературознавчий словник-довідник ; [упор. Р. Гром'як та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
3. Хорунжий Ю. М. Людмила Старицька Черняхівська / Ю. М. Хорунжий // Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари; вступ. стаття, упорядкув. та приміт. Ю. М. Хорунжого. – К. : Наукова думка, 2000. – С. 5–34.
4. Там само.
5. Старицька-Черняхівська Л. М. Вертеп. Старинна містерія на нові теми / Людмила Старицька-Черняхівська // Зона. – 2001. – №15. – С. 205–207.
6. Там само.
7. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

8. Гундорова Т. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ століття) / Т. Гундорова, Н. Шумило // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 55–66.

9. Речка А. М. Особливості композиції «драми для читання» / А. М. Речка // Дивослово. – 2002. – № 5. – С. 8–11.

УДК: 82.0 – 312.1:364.122.5

Світлана Білокінь
(Донецьк)

АВТОР ТА ГЕРОЙ ЯК УЧАСНИКИ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ГРИ (на матеріалі української інтелектуальної романістики ХХ століття)

Стаття присвячена аналізу стосунків автора та героя як учасників інтелектуальної гри. Розглянуто особливості діалогу автора та героя в українському інтелектуальному романі 20-х років ХХ століття. З'ясовано, що творча активність автора-творця, спрямована на героя, кінцевою своєю метою має певний вплив на читача.

Ключові слова: автор, герой, автор-творець, інтелектуальна гра, інтелектуальна проза.

У сучасному українському літературознавстві проблема стосунків автора та героя в теоретичному плані практично не вивчена. Однак ця проблема є актуальною для літературознавчої науки ХХ століття. Як відомо, першим вітчизняним науковцем, який ґрунтовно проаналізував усю складність зазначеного питання був М. Бахтін. Його епохальна праця «Автор та герой в естетичній діяльності» на багато років вперед визначала вектор теоретичних пошуків інших вітчизняних дослідників.

Одним з основних бахтінських постулатів, який визначає специфіку стосунків між автором та героєм у художньому творі є загальна настанова вченого на принципову необхідність естетичного (у жодному разі не побутово-етичного!) ставлення автора до створеного ним героя: «...загальна формула основного естетично продуктивного ставлення автора до героя – ставлення напруженого позазнаходження автора всім моментам героя, просторового, часового, ціннісного і смислового позазнаходження, яке дозволяє зібрати *всього* героя...» [1, с. 41].

М. Бахтін наголошує, що в естетичній події існування художнього твору беруть безпосередню участь автор та його герой, по відношенню до якого автор займає єдино можливу позицію позазнаходження, що дає можливість автору реагувати не на окремі прояви свого героя, а на ціле

героя, саме таку реакцію дослідник і називає «специфічно естетичною», що «збирає усі пізнавально-етичні визначення і оцінки і завершує їх в спільне і єдине конкретно-уявлюване, і водночас смислове ціле» [1, с. 33].

Важливо зауважити, що в естетиці Бахтіна «позазнаходження» або «позажиттєва активність» не означає звичайного відстороненого естетизму як відірваності від реального життя і байдужості до одвічних цінностей людського світу. На цьому неодноразово наголошували і дослідники творчої спадщини цього видатного мислителя.

Так, С. Н. Бройтман щодо концепції Бахтіна наголошував, що у його теорії авторська позиція ціннісна і відповідальна, і «позажиттєвість» її полягає насамперед в тому, що, на відміну від позиції «життєво-практичної», вона орієнтована не на «кінцево-розмірне», нехайне, але на вічне й нескінченне. Буття автора – не «інобуття», а «надбуття».

Так, автор-творець піднімається над своїми героями, які через користь, марнославство або просто через природну обмеженість свого світогляду часом плутають дійсно важливе з таким, що швидко минає. Але при цьому він усе бачить і все розуміє – розуміє активно, не просто входячи у почуття героя й дублюючи його переживання, але збагачуючи зображену подію чимсь, що принципово недоступне з позиції героя.

За твердженням С. Н. Бройтмана, авторська «позажиттєво активна» позиція – це не виключно внутрішня або виключно зовнішня точка зору на світ, але їх «зустріч» [2, с. 33]. Саме ця зустріч породжує можливість сприйняття художнього твору як специфічної естетичної події.

Автор-творець у концепції Бахтіна постає тією організуючою силою, яка впорядковує, втілює, виражає емоційно-смислову єдність твору, а герой розглядається як об'єкт докладання авторських зусиль, навколо якого будується художній світ.

Однак, якщо автор-творець або автор-споглядач, як його ще називає Бахтін, знаходиться винятково в естетичній площині, то герой може бути потрактований амбівалентно та перебувати не тільки в естетичній, але й в пізнавально-етичній площині сприйняття власних вчинків. Найбільш яскраво ця неоднозначність проявляється у ситуації, яку Бахтін визначає як «проблема характеру як форми взаємовідносин героя та автора». Принциповою відмінністю цієї форми взаємовідносин за Бахтіним є те, що тут свідомо діяльність автора в естетичній площині спрямована на «створення та обробку чітких та істотних меж героя, а відповідно, і *принципових меж, які розділяють автора та героя*». [1, с. 193].

З огляду на таку специфіку взаємовідносин автора та героя цілком логічним є те, що «тут наявні два плани ціннісного сприйняття, два смислові ціннісні контексти (з-поміж яких один ціннісно охоплює та перемагає інший): 1) світогляд героя й пізнавально-етичне життєве значення кожного

моменту (вчинку, предмета) у ньому для самого героя; 2) контекст автора-споглядача, у якому всі ці моменти стають характеристиками цілого героя, здобувають визначальне й таке, що обмежує героя значення (життя розглядається як спосіб життя)» [1, с. 193-194].

У цій ситуації автор постійно демонструє своє критичне ставлення до героя, а також вільно використовує «всі привілеї свого всебічного позазнаходження відносно героя» [1, с. 194]. Однак і герой у цій формі взаємовідносин є «найбільш самостійним, найбільш живим, свідомим та наполегливим у своїй суто життєвій, пізнавальній та етичній ціннісній настанові» [1, с. 194]. Автор у свою чергу «скрізь протистоїть цій життєвій активності героя й перекладає її на естетичну мову». У цій ситуації «стосунки між автором і героєм мають напружений, істотний і принциповий характер» [1, с. 194].

Бахтін виділяє два можливі напрями побудови характеру: класичний та романтичний. Одразу зазначимо, що в контексті нашого дослідження актуальним буде саме романтичний тип характеру, тому зупинимось на ньому більш докладно.

Найбільш адекватним терміном, який відображає специфіку романтичного героя є термін «цінність ідеї», саме вона властива романтичному герою і надає художньої єдності і цілісності, внутрішньої художньої необхідності усім тим визначенням та характеристикам, які дає цьому герою автор. Життя героя нерозривне тут із життям ідеї: «Тут індивідуальність героя розкривається ... як ідея, або, точніше, як втілення ідеї. Герой, який зсередини себе діє згідно з цілями, здійснюючи предметні та смислові значущості, насправді здійснює певну ідею, певну необхідну правду життя...» [1, с. 199].

Специфічним є і позазнаходження автора відносно такого романтичного героя, воно за Бахтіним, не настільки стійке, як це було відносно героя класичного. Наслідком послаблення цієї позиції є «розкладання характеру, межі починають стиратися, ціннісний центр переноситься з межі в саме життя (пізнавально-етичну спрямованість) героя» [1, с. 200].

У цій ситуації герой та автор максимально наближені один до одного, саме романтичний герой вперше дозволяє автору наблизитись до себе і розпочати своєрідну гру. Цю гру ми називаємо «інтелектуальною», оскільки стосунки між автором та героєм організовані тут за принципом своєї спрямованості на читача. Саме читач має оцінити усі тонкощі витонченої гри автора зі своїм героєм, гра ця має дещо односпрямований характер, оскільки, ми маємо пам'ятати, що автор за доби романтизму все ще сприймається як автор-творець, тому саме йому належить роль активного учасника гри. У той час як герой є її пасивним учасником та об'єктом авторської гри. Читач при цьому постає з одного боку як

споглядач, а з іншого – як її учасник, оскільки без його добровільної участі у цій грі стосунки у тріаді «автор – герой – читач» були б реалізовані неповністю, і перетворилися б на двочленну структуру «автор – герой», що звичайно не дозволило б реалізувати творчий задум автора. Оскільки, зрозуміло, що будь-яка творча активність автора, що спрямована на героя, кінцевою своєю метою має певний вплив на читача. У випадку, коли такою творчою активністю є гра з героєм, то, безсумнівно, бажаним наслідком такої гри для автора є входження до ситуації інтелектуальної гри зі своїм читачем.

З огляду на вищезазначене, цілком логічним є те, що у романтичній літературі оформлюється орієнтація на читача-мислителя, здатного зробити інтелектуальне зусилля для розуміння авторського задуму. Така орієнтація зумовлюється не тільки поєднанням у творі теоретичного та практичного, літератури та філософії, музики, живопису. Англійські поети-романтики у своїх теоретичних працях зазначають, що художній твір призначений, передусім, для інтелектуального збагачення, а вже після цього для естетичного задоволення.

Досить актуальним питання про інтелектуальну гру між автором та читачем стає в українській та європейській літературі доби модернізму і пов'язане воно насамперед з появою такого жанрового різновиду як інтелектуальний роман. Цей термін належить Томасу Манну, який його вперше використовує на позначення жанру твору О. Шпенглера «Занепад Європи».

Вагомий внесок у розвиток інтелектуальної прози на початку ХХ століття зробили німецькі письменники Томас Манн і Бертольд Брехт. Н. С. Лейтес відзначає: «Стало вже звичним ділити заслуги в розвитку принципів інтелектуальної драми й роману відповідно між Бертольдом Брехтом і Томасом Манном» [4, с. 100]. Поруч з ім'ям Томаса Манна як творця інтелектуального роману потрібно поставити ще одне не менш відоме ім'я – Германа Гессе.

Щодо значення творів Т. Манна для розвитку інтелектуалізму Н. С. Павлова зазначає: «Томас Манн може вважатися творцем роману нового типу не тому, що він випередив інших письменників: написаний у 1924 році роман «Зачарована гора» був не тільки одним з перших, але й найбільш визначним зразком нової інтелектуальної прози» [7, с. 196].

Першими авторами української інтелектуальної прози (романи, повісті, новели) є В. Петров-Домонтович, В. Підмогильний, М. Могиланський. Саме ці письменники привнесли в українську літературу потужний струмінь інтелектуалізму. Однак для української літератури це був лише яскравий та швидкий спалах інтелектуалізму, який згас вже в 30-х роках: «Інтелектуальний роман Петрова й Підмогильного був в українській

літературі коротким епізодом. Це явище не зрозуміли критики, по суті не помітили сучасники. Він ніколи більше не повторився» [6, с. 230].

До жанрових ознак інтелектуальної прози належать: «...відмова від традиційної міметичності... перенесення організуючої функції з фабульних конструкцій на систему мотивів... раціоналізація композиції... послідовна робота з чужим словом, яка передбачає різні форми його використання в тексті...різноманітна демонстрація авторської присутності в тексті, що виконує деїлюзіоністську функцію» [8, с. 7 - 9].

Остання з наведених ознак – «різноманітна демонстрація авторської присутності в тексті, що виконує деїлюзіоністську функцію» – корелює з поняттям інтелектуальної гри між автором та героєм. Так, специфічним явищем для інтелектуального роману є безпосередній діалог оповідача та героя, який ми трактуємо як елемент їх своєрідної інтелектуальної гри. Розглянемо це явище на матеріалі українських інтелектуальних романів «Доктор Серафікус» В. Домонтовича та «Честь» М. Могилянського.

Так, у романі «Доктор Серафікус» наявний один з таких діалогів. Автор-оповідач тут веде уявну розмову з героєм, під час якої він сам ставить герою питання та сам же на них відповідає: «Ви не вірите в це, докторе? Вам прикро, що вас викинено як ганчірку, і не вам, не вам, а Корвинові віддано перевагу? Ви відчуваєте себе знищеним» [3, с. 272]. Автор-оповідач також дає герою поради, як треба себе поводити: «Витриманости, витриманости більше, Серафікусе. Призвичайтесь бути витриманим і байдужим. Промовчте. Не показуйте ніколи, що ви в агонії одчаю» [3, с. 272]. Більш того, автор-оповідач тут займає активну позицію по відношенню до героя. Він критикує свого героя, звинувачує його, викриває перед ним самим його ж вади: «Як і завжди, так і в коханні ви поведетесь прикро й безглуздо. Не будете ж ви, Серафікусе, незадоволені з того, що, окрім вас, Вер хоче бачити ще й інших людей і розмовляти ще де з ким, окрім вас? Ваше незадоволення й ваші претенсії безглузді, визнайте це, Серафікусе!» [3, с. 273]. При цьому тільки постійне апелювання автора-оповідача до свого героя свідчить про те, що це діалог з героєм, тому що за змістом та формою подачі – це, безперечно, монологічне висловлювання. Автор-оповідач настільки глибоко вживається у свідомість свого героя, що без особливих труднощів під час цього діалогу може говорити одразу за двох.

Автор-творець тут переходить межу між своєю реальністю та реальністю художнього твору, він втрачає свою цілковито автономну позицію позазнаходження, він певним чином «огероюється», стає на місце свого героя. Але характерно, що при цьому все одно відчувається, що він є саме автором-творцем, оскільки без будь-яких перешкод може відповідати у цьому уявному діалозі замість свого героя, оскільки він створив його і може повністю його контролювати, він знає всі можливі

варіанти відповідей та аргументи, які б міг навести його герой, якби йому (герою) було дано право по-справжньому відповідати на закиди автора, але саме у авторській волі у даному фрагменті тексту його цього права позбавити, не дозволити герою активно брати участь у діалозі.

Отже, з одного боку автор-творець тут дещо змінює свою монументальну позицію позазнаходження, коли вступає в діалог зі своїм героєм, однак з іншого – він ще сильніше утверджує свою владу над героєм, коли безапеляційно говорить замість нього, і читач вірить у те, що саме так відповів би герой, оскільки, кому як не автору, як не творцю героя, знати, що може відбуватися у свідомості героя.

Одним з виявів стосунків «автор – герой» в інтелектуальній прозі є ситуація, коли оповідач, делегований автором-творцем у свій твір, розігрує з себе власне автора твору. Однак, очевидно, що це лише певний авторський прийом, завдяки якому автор-творець інтелектуального роману передає оповідачеві свої функції, тобто дозволяє йому презентувати себе як автора-творця певного твору.

Гарно ілюструє таку ситуацію інтелектуальної гри між оповідачем, який є *alter ego* автора, та головним героєм твору роман «Честь», в якому оповідач неодноразово відзначає, що він є всевладним автором, наприклад: «Автор вертається до господи Падалок, бо не хоче ризикувати бути коли незрозумілим, то нецікавим, нудним» [5, с. 96]. Або: «Коли б тільки охота, зумів би автор примусити й Інну Сергіївну розповісти Дмитрові Андрійовичу про своїх батьків та про свої молодощі» [5, с. 115].

Цікавий варіант стосунків між автором-творцем та героєм, коли вже герой займає активну позицію щодо автора і прагне з поваги до свого автора захистити його від закидів з боку критиків та читачів, а також самому показати себе з найкращого боку спостерігаємо в іншому епізоді з роману «Честь»: «Дмитро Андрійович хотів ще докладніше розвинути свої улюблені думки, але ...не бажаючи компрометувати автора й викликати на нього заслужені докори за перевантаження розмовами, не бажаючи й з себе уявити надто балакучого героя, Дмитро Андрійович попросив у Інни Сергіївни дозволу і затягся єгипетською цигаркою» [5, 99].

Тут Калін постає як герой, який знає, що він знаходиться в книжковій реальності, і знає про існування автора, який його створив, та про певні правила роману, яких він, як герой, має дотримуватись. Такий герой займає щодо естетичної події твору напружено активну позицію, він сам обирає собі лінію поведінки та вирішує її реалізовувати. Він перебирає на себе функції, які раніше міг виконувати тільки автор.

Отже, якщо у епізоді з «Доктора Серафікуса» автор певною мірою огероювався, то тут, навпаки, герой до певної міри стає автором-творцем, хоча б тому, що герой дивиться на себе з боку, бачить себе очима автора

та читача і хоче їм подобатися (у випадку з читачем) або хоча б не бути причиною докорів, які можуть бути висловлені на адресу його творця (у випадку з автором-творцем), тобто він з ситуації *я-для-себе* переходить у ситуацію *я-для іншого*, яка звичайно є значно більш продуктивною у смислопороджуючому сенсі.

У фіналі роману «Чесць» автор-оповідач вдає з себе автора-лялькаря, він за власним розсудом розпоряджається долями героїв. При цьому для нього принципово важливо «зізнатися» в цьому читачу, в такий спосіб ще раз підкресливши «зробленість» твору: «До своїх чеснот ніколи не залічував оглядання на реальну дійсність та плазування перед її можливостями, якими тільки вони здаються нашому обмеженому розумові – так от, нехай тільки завдяки авторовим зволенням, але Трохим Васильович мав виїхати якраз напередодні відповідальної операції, що мав зробити Ірмі Юрїївні Дмитро Андрійович» [5, с. 133].

Таким чином, використання автором твору такого оповідача, який розігрує з себе автора, засвідчує орієнтацію автора-творця твору на певний тип читача. Так, цей читач має бути достатньо підготовленим, щоб, наприклад, усвідомлювати, «що для автора професія його героя – тільки випадкова маска» [5, с. 134]. Саме на такого читача розраховано інтелектуальний роман.

Таким чином, ситуації діалогу автора зі своїм героєм або розігрування автором-оповідачем з себе автора-творця є типовою для українських інтелектуальних романів 20-х років XX століття. Інтелектуальна гра автора та героя розгорнута не тільки всередину тексту, але більшою мірою в позатекстову реальність – у розрахунку на певну реакцію читача.

Складні стосунки автора та героя, що існують на межі між дійсністю та художнім світом, створюють своєрідну атмосферу інтелектуальної гри, діалогу думок, який, відбуваючись у художньому світі, спрямований на читача.

Аннотация

Статья посвящена анализу отношений автора и героя как участников интеллектуальной игры. Рассмотрены особенности диалога автора и героя в украинском интеллектуальном романе 20-х годов XX века. Выяснено, что творческая активность автора-творца, которая направлена на героя, конечной своей целью имеет определенное влияние на читателя.

Ключевые слова: автор, герой, автор-творец, интеллектуальная игра, интеллектуальная проза.

Summary

Article is devoted to the analysis of the relations of the author and the hero as participants of intellectual game. Features of dialogue of the author and the

hero in the Ukrainian intellectual novel of the 20th years of the XX century are considered. It is found out that creative activity of the author-creator which is directed on the hero, the ultimate goal has a certain influence on the reader.

Key words: *author, hero, author-creator, intellectual game, intellectual prose.*

Література

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // М.М. Бахтин Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук, – СПб: Азбука, 2000. – С. 9–231.
2. Бройтман С. Н. Внежизненно активная позиция / С.Н. Бройтман // Дискурс. – 2003. – № 11. – С. 29-37.
3. Домонтович В. Доктор Серафікус // Без ґрунту / В. Домонтович. – К. : Гелікон, 2000. – С. 173–278.
4. Лейтес Н. С. Интеллектуальный роман Бертольда Брехта / Н. С. Лейтес // Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах XX – XX веков. – Пермь, 1989. – С. 100–112.
5. Могилянський М. Честь / М. Могилянський // Вітчизна. – 1990. – № 1. – С. 92–147.
6. Павличко С. Дискурс українського модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
7. Павлова Н. С. Интеллектуальный роман / Н. С. Павлова // Зарубежная литература XX века. – М., 2004. – С. 194–215.
8. Ратке И. Р. Русская интеллектуальная проза 20-х годов XX века (Б. Пильняк, Е. Замятин, В. Набоков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01. / И. Р. Ратке. – Волгоград, 2005. – 23 с.

УДК 82-1: 821.161.2

Ульяна Коржик
(Івано-Франківськ)

ЖАНРОВА РІЗНОМАНІТНІСТЬ ВІЗУАЛІВ МИКОЛИ ЛУГОВИКА

У статті розглядається питання розвитку зорової поезії в українській літературі. Здійснено аналіз візуалів Миколи Луговика. А також накреслені перспективи дослідження питання.

Ключові слова: *зорова поезія, візуали, М. Луговик, «Геракліт», маніфест, символ.*

Зорова поезія має давню традицію як у світовій, так і в українській літературі. Проблема теоретичного дослідження й обґрунтування цього виду в українському літературознавстві поставлена, але ще не достатньо вивчена. Це можна пояснити, перш за все, тим, що візуальна поезія – синтетичний вид мистецтва, який функціонує на стику літератури й образотворчого мистецтва; а по-друге, візуалізації тексту, поетичній графіці досі відводили другорядну, допоміжну роль, як чиннику, що реалізує тільки план форми, а не змісту. В останні десятиліття зростає творчий і дослідницький інтерес до візуальної поезії. Тому метою статті є виявити потенціал візуальної поезії в сучасному літературознавстві. У пропонованій роботі розглянемо сучасні зразки візуалів, зокрема поезій українського автора Миколи Луговика.

Зорова (візуальна) поезія займає особливе місце в літературі, оскільки ще й досі чітко не окреслено її місце в жанровій системі творів. Насамперед, це естетична потреба людини у поєднанні образів і образотворчого мистецтва. «Історія зорової поезії насправді не є історією розвитку якогось одного виду чи розвитку якоїсь простої форми, а історією безупинного людського бажання поєднати зорові та літературні імпульси, пов'язати надбання цих двох різновидів ув одне ціле» [5, с. 71].

В українському літературознавстві до проблеми різних аспектів візуальної поезії у своїх дослідженнях зверталися М. Сорока, А. Макаров, Т. Назаренко, І. Щербань, М. Загорулько. У російському літературознавстві питанню візуальної поезії присвячені праці С. Бірюкова, С. Сігея. О. Бубнов займається проблемою паліндромів, К. Слуцкая – порівнянням російськомовної та англомовної зорової поезії.

Останнім часом увагу науковців привертає форма візуалізації тексту, поетична графіка, її роль і типи. До таких належать О. Бадаєв («Функциональные типы поэтической графики»), Ю. Лотман («Графічний образ поезії»).

Оскільки в сучасному літературознавстві починає відроджуватися традиція візуальної поезії в контексті постмодерністичних течій, або другого необароко, то актуальними при розгляді названої теми є дослідження науковців у сфері естетики Бароко та Необароко, зокрема Д. Чижевського, Л. Ушкалова, М. Макарова, В. Шевчука, О. Юрчук та ін. Тому потрібні подальші наукові напрацювання в даній галузі літературознавства.

Зорова поезія в Україні у своєму становленні пережила кілька етапів. Особливого розквіту вона зазнала в добу Бароко. Потім ця традиція переривається, аж до ХХ ст., яке розпочинається під гаслом експерименту. На людство очікували наукові відкриття, нове мистецтво (фото, кіно), культурні революції. До «мальованого» слова знову

звертаються митці, які, «заперечуючи традиційні засоби версифікації, вдавалися до пошуків нових засобів художнього відтворення і тому використовували зорову форму для розширення художньо-виражальних можливостей літературного тексту (колір, шрифт, математичні числа, знаки тощо)» [6, с. 103]. В українській літературі цього періоду зорова поезія проявилась у творчості футуристів, зокрема їх лідера М. Семенка, який видав дві збірки «поезюмалярства» (за визначенням самого автора) – «Каблепоема» за океан» і «Моя мозаїка». Формальний прийом, використаний М. Семенком, отримав назву «гри шрифтів». Традицію візуальної поезії в сучасній українській літературі на зламі 60-70-х рр. 20 ст. продовжили Микола Холодний, Микола Мірошніченко, Анатолій Мойсієнко, Іван Іов, Микола Сорока. Але ці експерименти до кінця 80-х залишаються переважно в чернетках, без читача. Активніше розвиток української зорової поезії відбувався за межами країн колишнього СРСР. Перші такі спроби здійснюють, за словами М. Сороки, Емма Андієвська (альманах «Нові поезії»), Зиновій Бережан (антологія поезії «Координати», 1969, Т.2), Любомир Госейко («Соняшничиння на новомісяччі»). Лише після проголошення Україною незалежності 1991 року письменники змогли вільно творити в царині зорової поезії. Виникають об'єднання візуалістів, відбуваються їхні конференції. З легкої руки М. Мірошніченка в травні 1991 року, а ще з нагоди 300-ліття рака літерального (паліндрома), була створена група його шанувальників – «Геракліт» (Голінні (браві) Ентузіасти РАКа ЛІТерального). До неї ввійшли кияни М. Мірошніченко, М. Сорока, М. Луговик, Вікторія Стах, львів'яни І. Лучук, Наталка Чорпіта, Н. Гончар, М. Юрик, луганець Л. Стрельник, хмельничанин Іван Іов, черкасець К. Павляк та інші. Як згадує І. Іов: «В одній із богемних київських квартир 29 вересня того ж року була прийнята перша маніфестальна заява, де говорилося, що в українській материковій літературі «благополучно» завершився соцреалістичний період і тепер вона може повернутися до свого природного стану» [1, с. 145].

Варто відзначити також співпрацю українських візуалістів з російськими авторами. Так, Сергій Бірюков – поет хлєбніковської школи, історик і теоретик нетрадиційних ігрових форм російської, і не тільки російської поезії, 1994 року видав книгу «Зевґма. Російська поезія від маньєризму до постмодернізму». У ній він вперше зібрав і узагальнив різноманітні авангардні форми поезії за кілька століть, використавши також український досвід. В Тамбові С. Бірюков заснував і очолив академію Зауму, міжнародне авангардне об'єднання, до якої ввійшов і І. Іов (твори якого, до речі, С. Бірюков друкував у Росії без перекладу – лише мовою оригіналу).

Важливим внеском в українське літературознавство стала монографія М. Сороки «Зорова поезія в українській літературі кінця XVI-XVIII ст.», яка відразу стала раритетом (на жаль, наклад цієї цінної праці складає лише 100 примірників). Плідною виявилася співпраця науковця із Канади Тетяни Назаренко з українськими авторами, за редакцією якої вийшла цікава, навіть унікальна, книга «Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою». Але це трапилося 2005 року, після клопіткої праці зі збором текстів та налагодженням контактів безпосередньо з авторами. Т. Назаренко клопоталася не тільки про збір матеріалу, але й пропагувала друк материкових українських авторів за океаном (так візуали І. Іова були надруковані в часописі «Нові дні», що видається в Торонто. Детальніше про листування Т. Назаренко і І. Іова можна прочитати – Іов І. Великдень поезії / Іван Іов // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – Січень. – С. 145-152). Також, здійснюючи зворотній зв'язок, науковець ознайомлює українського читача із творчістю зарубіжних авторів українського походження. Її статтю «Образ Слова», яка вийшла в січневому номері журналу «Всесвіт» за 1995 рік, І. Іов називає «чарівним дійством», яке розсунуло ті умовні кордони, яких власне ніколи й не було у справжній поезії [1, с. 146]. У статті йшлося про поета українського походження Ярса (Ярослава-Ігоря) Балана, який нині мешкає і працює в Едмонтоні (Канада). Саме він і допомагатиме в праці Т. Назаренко у справі популяризації візуальної поезії.

1997 року в Альбертському університеті (Едмонтон, Канада) відбулася Міжнародна конференція із зорової поезії «Eye Rhymes» («Зрима рима»), у якій взяли участь понад 50 осіб із 12 країн (Канада – 21, США – 15, Україна – 7, Німеччина – 3, Великобританія – 2, Голандія – 2, Росія – 2, Бельгія – 1, Уругвай – 1). Українську делегацію представляли Микола Мірошніченко, Мирослав Король, Іван Лучук, Василь Трубай, Микола Сорока, Микола Луговик, Іван Іов. Окрім того з доповідями виступили п'ятеро представників Альбертського університету українського походження Ярс Балан, О. Ільницький, Н. Пилип'юк, П. Роланд, Б. Небесьо та Т. Назаренко із Філадельфійського університету, США (Детальніше про це – Сорока М. Не звуком єдиним живе поет / Микола Сорока // Сучасність. – 1997. – № 11. – С. 102-106).

А 1998 року київський графік Володимир Чупринін заснував часопис «Зрима рима». У Львові виникає ПУП – Планетарна Управа Паліндромії, яку очолив Іван Лучук. Постійно використовують зорові образи у своїх поезіях представники львівських літературних груп – «ЛуГоСад», «Січкаря». До «ЛуГоСаду» входять Іван Лучук, Назар Гончар і Роман Садловський.

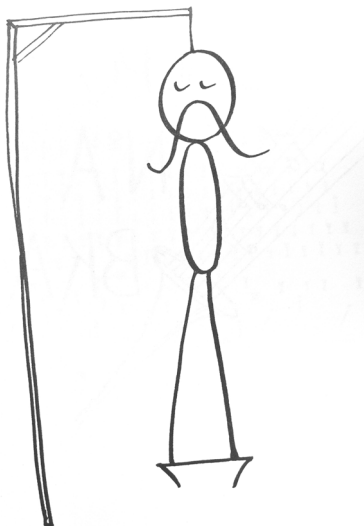
Загалом, як стверджує М. Сорока, «сучасна зорова українська поезія, якщо брати в історичному масштабі, не набагато відстала від нової

хвилі світової зорової поезії. Міжнародний рух офіційно виник під час національної виставки конкретного мистецтва в Сан-Пауло (Бразилія), в 1958 р. був опублікований маніфест, який ствердив, що «конкретна поезія»²⁴ починається з усвідомлення графічного елементу як структурної одиниці» [5, с. 73].

Одним із яскравих представників сучасної української зорової поезії є М. Луговик. Він – уродженець с. Дем'янці на Київщині, публіцист, поет і прозаїк, журналіст, є автором низки книг для дітей та цікавих статей про малярство і сучасну музику. Його візуальна поезія була представлена на багатьох виставках, зокрема в Едмонтоні, під час роботи вже згадуваної нами конференції, Коламбусі (США), Лондоні, Угорщині, Україні. Деякі візуали М. Луговика зберігаються в експозиції Музею візуальної поезії Маямі-Біч колекціонера Мальвіна Сак Нера.

«Скрипка для Орфея» – це збірка, у якій уперше вміщені його зорові поезії (1991 р.). Вдалі спроби автора не залишилися непоміченими, і вже деякий час по тому у Спільні письменників на знак свого захоплення Луговиковими зоропоезіями Роман Семенко при зустрічі дарує авторові світлини свого батька – відомого панфутуриста Михайля Семенка.

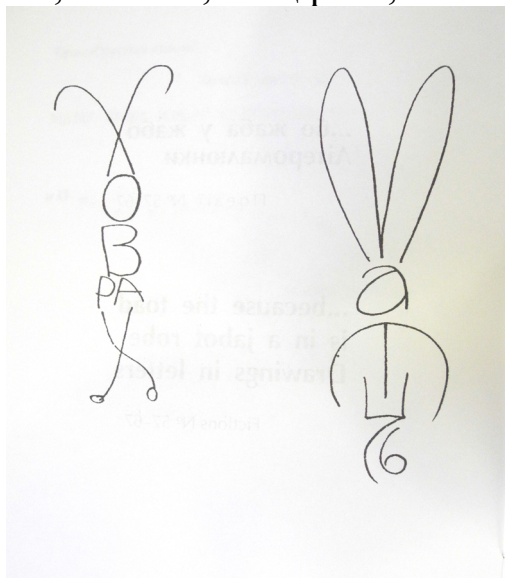
Зорові поезії М. Луговика привертають увагу насамперед своєю тематичною та жанровою багатогранністю. Особливістю його способу поезомалярства є малюнок літерами. Автор не поєднує окремі автономні графічні елементи зі словами, а одразу з літер творить ці графічні одиниці. Так, візуал «Голод», на перший погляд, – це малюнок шибениці, але при уважнішому розгляді реципієнт розуміє, що окрім букв там нічого не використано.



[2, 17].

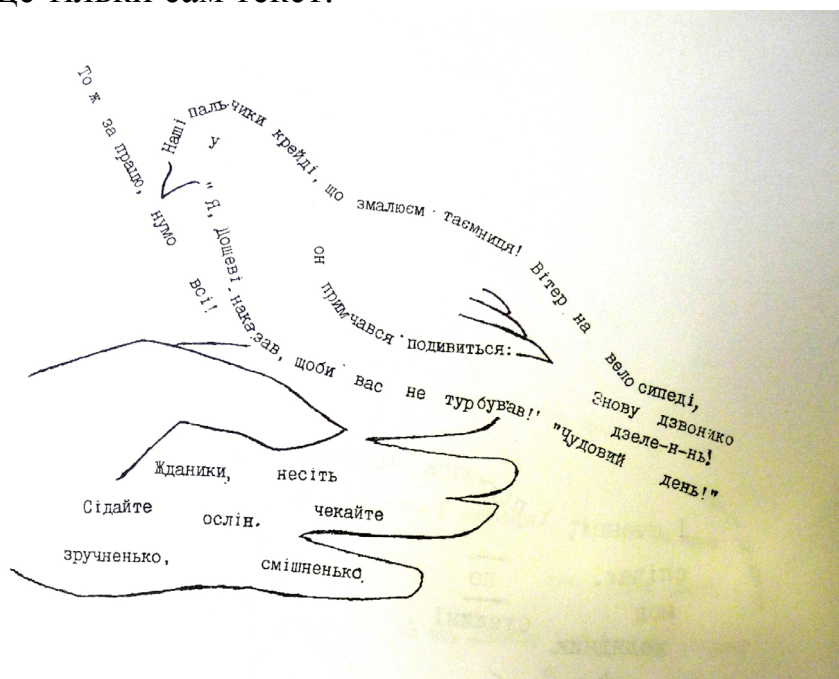
²⁴ У західному літературознавстві зараз прийнятий термін «конкретна поезія», тобто та поезія, яка виражена в конкретних, наочних, точних формах.

Серед збірок візуальної поезії М. Луговика є дитячі тематичні цикли. «Такі Луговикові зорові поезії, – на думку Світлани Шинкарук, – особливо корисні, з погляду дидактики, для дітей шкільного віку, які тільки-но починають входити у царство писаних літер і слів. Літеральний малюнок дозволить їм краще запам'ятати ту чи іншу літеру та особливості написання слова» [7]. Такими можемо вважати візуали «Ховрах і заєць», «Риба та ще й із вусами», «Качка», «Кошеня», «Дрізд», «Дятел», «Слон», «Ящірка», «Пелікан».



«Ховрах і заєць» [3, 22].

Дитячі тексти автор також майстерно втілює і в фігурних, а точніше контурних віршах – текст, який створює контур певного зорового зображення («Малюнки крейдою, II», «Про школярика гусачка», «Жираф», «До снігу», «Лошатко співає колядку», «Якщо ви не апчхи!...»). Інколи такі візуали доповнюються додатковими графічними елементами, а інколи це тільки сам текст.



[3, 5].

Також автор вдається до жанру вірша-загадки. Наприклад, у вірші «Севастополь» М. Луговик зашифровує частину назви міста за допомогою цифри 100.

Багатогранністю тематики відзначається збірка «Графіті та фрески мого храму», яка об'єднує в собі п'ять основних циклів: «Українське бароко», «Поштівка до Буенос-Айреса», «Яблуко Рене Маргіта», «Мистці» та «Перед цівкою мого фотоапарата». Назви циклів диктують не тільки тематику, а й спосіб виконання візуалів. М. Луговик звертається у своїх візуалах також до історичної тематики. Тема козацького бароко піднімається у його творах «Розрита могила», «Козацька церква в Переяславі», «На спомин з дня 500-ліття Січі».

На окрему увагу заслуговують зоропоезії із зображенням жіночої постаті, часто з елементами еротики. Такі його поетичні тексти виконані у вигляді силуетних літерних малюнків. Наприклад, у вірші «Вона» постать жінки виписана так, що кожна з них відповідає певній частині тіла: «В» – груди, «О» – живіт, букви «Н» і «А» утворюють бедра і ноги. В аналогічному ключі виконані візуали «Ольга», «Спогади про неї (Оксана)», «Лижниця морська».

У своїй поезії М. Луговик також звертається до образів визначних особистостей як українського, так і інших народів, зокрема С.Далі, М. Грушевського, Х.-Л. Борхеса, М. Зерова, Дж. Ленона. Цікаво, що в одному випадку таке зображення особи реалізується безпосередньо через вживання в тексті чи заголовку імені митця («За мотивами оповідання Х. Л. Борхеса «Заїр»»), в іншому – через графічний схематичний портрет людини («Пам'яті М. Грушевського»), або ж через зображення якихось знакових атрибутів, які асоціативно співвідносяться з тією чи іншою особою. Так, у творі «Пам'яті Джона Ленона» такими атрибутами є зображення окулярів і гітари, в які вписано текст. Такий інтертекст, на нашу думку, також свідчить про інтелектуальність такої поезії.

Загалом, зорова поезія М. Луговика вражає багатством тем і різноманітністю форм їх реалізації. Він є яскравим представником сучасної української зорової поезії, яка криє в собі потенціал для подальших досліджень.

Анотація

В статті розглядаються питання розвитку візуальної поезії в українській літературі. Осуществлен анализ визуалов Николая Луговика. А также намечены перспективы исследования вопроса.

Ключевые слова: *візуальна поезія, Н. Луговик, «Гераклит», манифест, символ.*

Summary

The article deals with the development of visual poetry in Ukrainian literature. Mykola Luhovyk's visuals are analyzed. Also outlined research prospects of the question.

Key words: *visual poetry, M. Luhovyk, «Heraclit», manifesto, symbol.*

Література

1. Іов І. Великдень поезії / Іван Іов // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – Січень. – С. 144–152.
2. Луговик М. Графіті та фрески мого храму. Перша книга зорової поезії / Микола Луговик. – Львів : Каменяр, 2003. – 51 с.
3. Луговик М. Танець дельфінів. Друга книга зорової поезії / Микола Луговик. – Львів : Каменяр, 2004. – 32 с.
4. Назаренко Т. Знаковий антропоморфізм в сучасній візуальній поезії / Татяна Назаренко. Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.chernovik.org/vizual/?rub_id=5&leng=ru
5. Сорока М. Зорова поезія в сучасній українській літературі / Микола Сорока // Слово і час. – 1994. – № 4-5. – С. 71–76.
6. Сорока М. Не звуком єдиним живе поет / Микола Сорока // Сучасність. – 1997. – № 11. – С. 102–106.
7. Шинкарук С. «ЗОРПО» УКПАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ, або Поезomla-лярство Миколи Луговика / С.Шинкарук. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://maysterni.com/publication.php?id=24414>

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРИ: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

УДК 82.09(100)

Ольга Куцевол
(Вінниця)

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ КВАЛІФІКОВАНОГО ЧИТАЧА В МЕТОДИЧНІЙ СПАДЩИНІ ЮРІЯ СУЛТАНОВА

У статті висвітлюються концептуальні погляди Ю. Султанова на літературний розвиток учнів, формування їхньої читацької компетентності в системі шкільної літературної освіти при вивченні творів світового письменства.

Ключові слова: *шкільна літературна освіта, літературний розвиток учнів, методи і прийоми вивчення світової літератури, кваліфікований читач, формування читацької компетентності.*

Ім'я Юрія Ібрагімовича Султанова посідає почесне місце в когорті фундаторів методики навчання світової літератури. Він був одним з учених, які напрацьовували основи викладання цього предмета в парадигмі дисциплін, що вивчаються в середніх загальноосвітніх закладах України. Проте аналіз сучасного теоретико-методичного дискурсу засвідчує, що в осмисленні методичної спадщини цього науковця робляться тільки перші кроки, підтвердженням чого є спорадичні звернення авторів дисертаційних досліджень до його напрацювань при розгляді генези вітчизняної методики. Позитивні зрушення в цьому питанні відбулися в останні роки завдяки ініціативі науковців Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, зокрема проведенню Султанівських читань (2009, 2011 і 2013), підготовці покажчика праць Ю. Султанова (із серії «Вчені Прикарпатського університету», 2004) [11], випуску тематичного номера часопису «Зарубіжна література», присвяченого його пам'яті.

Аналіз опублікованого дає право зробити висновок, що в султанознавстві накреслилось кілька напрямів: **мемуарно-біографічний** (М. Теплінський «Слово про Юрія Ібрагімовича Султанова», О. Гоцуляк «Пам'яті вчителя і людини», О. Цівкач «Спогади», В. Рябий «І навіть колядували з Султановим»), **класифікаційно-семіотичний** (І. Козлик «Уроки Султанова», В. Рогозинський «Юрій Султанов – людина, учений, педагог, поет, громадський діяч»), **літературознавчий, компаративний** (О. Гоцуляк «Міждисциплінарний діалог у методичній спадщині

Ю. І. Султанова»), *культурологічний, науковознавчий та методичний*. Останній напрям має значні перспективи дослідження в площині методології викладання світової літератури в середній та вищій школі, розкриття поглядів ученого на наріжні теоретико-методичні проблеми та їхнє практичне втілення у створених ним підручниках та методичних рекомендаціях для вчителів.

Такий стан означеної проблеми зумовлює *мету нашої статті*: проаналізувати трактування Юрієм Султановим однієї з центральних теоретичних проблем методики навчання літератури – формування кваліфікованого читача.

Педагогічна біографія Ю. Султанова є класичним зразком становлення вченого-методиста, народження якого починається не в тиші наукового кабінету чи бібліотеки, а в шкільному життєтворчому багатоголоссі. Упродовж 33 років Юрій Ібрагімович здобув багатющий досвід викладання російського та зарубіжного письменства, працюючи вчителем-словесником, завучем, директором, інспектором, викладачем Коломийського педагогічного училища, а з 1986 р. – асистентом, старшим викладачем, доцентом Івано-Франківського педагогічного інституту (нині – Прикарпатський університет імені Василя Стефаника). Він завжди тримав руку на пульсі вчительського життя, викладаючи паралельно в Івано-Франківському обласному інституті підготовки педагогічних працівників (тепер – Інститут післядипломної освіти).

Відтак можна стверджувати, що Ю. Султанов зсередини бачив нагальні питання й лакуни шкільного викладання літератури. Саме це й зумовило вибір ним теми кандидатської дисертації з проблеми, що залишається однією з актуальних у теоретичній методиці та шкільній практиці, – особливості літературного розвитку старшокласників. Дисертант запропонував систему дієвих заходів щодо її вирішення засобами вивчення літературно-критичних матеріалів у старшій ланці загальноосвітньої школи [7].

У 1989 р. робота була успішно захищена в спеціалізованій ученій раді Московського державного педагогічного інституту, далі науковець продовжив настійливе дослідження інших аспектів літературного розвитку учнів середньої та старшої ланки. Можна сказати, що Юрій Ібрагімович працював на випередження, ще на початку 1980-х рр. діагностувавши проблему, яка набуде загрозливих масштабів за кільканадцять років по тому – зниження читацьких інтересів шкільної юні. Новий імпульс наукові пошуки Ю. Султанова отримали в умовах розбудови шкільної освіти незалежної України й напрацювання методичних засад викладання предмета «Світова література», уведеного до шкільного компонента в 1992-1993 н. р.

Осердям літературного розвитку шкільної молоді методист вважав формування кваліфікованого читача, що задекларовано ним в авторській «Методичній концепції викладання зарубіжної літератури» [8, с. 4]. Учений цілком справедливо наголошував на особливостях нового предмета, який увійшов до програм загальноосвітніх шкіл України, і підкреслював відповідальність науковців, котрі визначають його методологічні засади, оскільки в європейському та пострадянському просторі аналогічного досвіду тоді не було.

Уже в першому пункті «Методичної концепції» автор зазначав: «Зарубіжна література» – унікальний предмет серед небагатьох предметів естетичного циклу, який знайомить юних читачів насамперед із найкращими зразками світового мистецтва, а також з *елементами* [виділення курсивом Ю. Султанова] науки про це мистецтво» [8, с. 4]. Визначено освітньо-змістові пріоритети цього шкільного курсу: на першому місці має бути підготовка читача, який повинен навчитися розмірковувати про прочитаний художній твір і висловлювати свої думки та почуття, спираючись на певний читацький досвід і певну шкільну систему знань з літературознавства [8, с. 4]. При цьому робилося застереження щодо небезпеки надмірного захоплення укладачами програм, методистами та вчителями наукою про мистецтво, а не самим мистецтвом, що є докорінно неправильним, оскільки школа готує не письменників і літературознавців, а читачів.

Ю. Султанов під поняттям «*кваліфікований читач*» бачив особистість, яка «розуміє й цінує твори мистецтва, володіє почуттям прекрасного й здатна до повноцінного, критичного сприйняття художнього твору як мистецтва слова» [8, с. 4]. На підтвердження необхідності формування таких читацьких якостей методист наводив афористичний вислів С. Маршака: «Літературі так само потрібні талановиті читачі, як і талановиті письменники».

Як же відбувається становлення такого читача в сучасних умовах інформаційного суспільства – спонтанно чи керовано? Хто найсуттєвіше впливає на процес його формування – учитель літератури, бібліотекар, сім'я, друзі, засоби масової інформації? Які психолого-педагогічні засади його підготовки в системі літературної освіти на уроках зарубіжної літератури? На ці питання Ю. Султанов відповідав у багатьох теоретичних статтях, методичних розробках, а також у шкільних підручниках, що містять конкретні пропозиції щодо вирішення означеної проблеми.

Учений був твердо переконаний, що якості, притаманні кваліфікованому читачеві, мають цілеспрямовано формуватися в процесі викладання шкільних курсів української та світової літератур під вдумливим керівництвом учителя, а також у ході перманентного збагачення

особистістю власного життєвого та читацького досвіду. Для цього потрібно насамперед формувати в шкільній юні **внутрішню мотиваційну спрямованість на самостійне читання, виховувати потребу читати, бажання й уміння емоційно відгукуватися на прочитане, розвивати художньо-образне мислення**. Ю. Султанов вважав, що шкільний курс світової літератури, «залучаючи школярів до найвищих досягнень світової культури й літератури, загальнолюдських і національних духовних цінностей, значно розширює рамки життєвого й читацького досвіду учнів, виховує естетичні смаки, високу читацьку та загальну культуру, сприяє виробленню імунітету проти низькопробних явищ масової культури, формує творчу особистість» [8, с. 4].

Осердям літературної освіти учнів, за Ю. Султановим, є саме читання художнього твору. Як не парадоксально, але в наш час ця давня аксіома потребує якщо не повторного доведення, то настійливого нагадування, оскільки в тотальному захопленні інформатизацією, Інтернетом, соціальними мережами, телебаченням сьогоднішні учні все рідше звертаються безпосередньо до книги, а письменницьке творіння часто сприймають у скороченому варіанті чи взагалі в переказі з псевдопосібників, на кшталт «Короткий зміст усіх програмових творів зі світової літератури». На противагу цьому вчений категорично заявляв, що читання художніх текстів, як класне, так і домашнє, є важливим процесом, необхідним для розвитку особистості, тому його неможливо замінити жодним іншим видом навчальної діяльності, як-от переказ змісту твору, перегляд його екранізації, читання відгуків інших реципієнтів тощо.

Ю. Султанов трактував **читання як творчий процес** суголосно до концептуальних ідей рецептивної естетики: «Робота читача, як і робота письменника – творча» [8, с. 5]. Ґрунтуючись на засадничих положеннях праці О. Потебні «Естетика і поетика», він розглядав «розуміння» художнього твору читачем як повторення процесу творчості письменника у зворотному порядку» [2, с. 549]. Саме тому, звертаючись у передмові підручника «Російська література. 10 кл.» до його адресатів, Ю. Султанов разом із співавтором, професором М. Теплінським наголошують: «Художня література завжди вибудовується на діалозі: письменник, пишучи твір, не може не думати про майбутнього читача» [12, с. 3]. Відтак вони бажають учням стати кваліфікованими читачами, готовими до співтворчості, співробітництва, самостійності в судженнях про прочитане.

Вельми актуальним є твердження Ю. Султанова про **тяглість літературної підготовки на всіх ланках шкільної освіти** – початковій, основній та повній. Прийнявши задекларований у програмі «Зарубіжна література. 5-11 класи» (1998) поділ курсу на пропедевтичний (5-7 кл.) і систематичний (8-11 кл.), Юрій Ібрагімович зазначав, що перша його

частина «спирається на читацьку підготовку, яку діти отримали в початкових класах, і характеризується своєрідною пропедевтичністю по відношенню до другої частини курсу в старшій ланці. Пропедевтичний курс знайомить учнів із різноманітними жанрами художньої словесної творчості та збагачує молодших підлітків читацьким досвідом, формує якісно нове відношення до літературного твору як до явища словесного мистецтва» [8, 5]. На цьому етапі, що розглядається методистом як базовий у формуванні читацького досвіду школярів, основну роль відіграють емоційні реакції та специфічні інтелектуальні зусилля читачів. Тому вчитель-словесник повинен формувати в дітей якості кваліфікованого читача, необхідні на всіх етапах їхньої естетичної діяльності із засвоєння художнього твору – при сприйнятті, переживанні й осмисленні.

Однією з найважливіших якостей читача є вміння давати естетичну оцінку прочитаного. На **нижчому рівні розвитку читацької компетентності** вона може бути виражена в безпосередній емоційній реакції: «подобається / не подобається»; на **середньому рівні** – у формі естетичного судження, що з часом стає більш змістовним та підтвердженням аргументами; а на **найвищому рівні** підноситься до розвиненого вміння аналізувати прочитане як сотворене письменником інобуття дійсності, здатність осмислювати засоби вираження авторської позиції в художньому цілому, розкривати естетичні ідеали й особливості індивідуально-творчої майстерності митця.

Аналізуючи шкільні підручники та посібники, створені Ю. Султановим одноосібно чи в співавторстві з іншими вченими, переконуємося, що головним концептуальним вектором їхньої побудови є **спрямованість на формування кваліфікованого читача**. Це чітко прослідковується і в змісті вступних звернень до учнів, і в методичному апараті підручників, і в системі завдань та запитань, і в пильній увазі до розвитку їхнього зв'язного мовлення та формування культури роботи з книгою.

Юрій Ібрагімович сповідував думку М. Рибникової, яка не втратила своєї актуальності і в наш час: «Ми повинні пам'ятати, що література – це мистецтво, до якого треба вміти підійти. У нас у музеях вчать дивитися картини й статуї, учителя музики вчать не тільки грати, співати, але й слухати музику, а ми, словесники, вчимо «читати художній твір», – для початківця ця справа так само важка, як і розуміння полотен Рєпіна й Левітана або композицій Чайковського та Глинки» [3, с. 14]. Керуючись цією настановою, Ю. Султанов розробляє систему завдань для формування якостей кваліфікованого читача, починаючи з 5 кл., зокрема в підручнику «Зарубіжна література» подано кілька порад і консультацій щодо здобуття молодшими підлітками **основних складників читацької компетентності**:

- читати й засвоювати текст,
- складати простий план статті підручника;
- готувати художнє читання й художню розповідь;
- складати короткий переказ, розповідь, опис та роздум;
- розвивати відтворювальну уяву й фантазію.

Видаються добре продуманими запитання й завдання до кожного літературного твору, що виносяться програмою на текстуальне вивчення, причому прослідковується наступність у формуванні читацьких умінь та навичок п'ятикласників. Спочатку суттєво переважають запитання репродуктивного характеру, спрямовані на вироблення в учнів навичок переказу окремих епізодів твору чи основних положень статті підручника. Поряд із завданнями на відтворення прочитаного частотними є такі, що спонукають до висловлення безпосередніх емоційних вражень (*«Чи подобається вам Пенні Довгананчоха?»*, *«Який з епізодів життя й незвичайних та дивовижних пригод Робінзона Крузо вам найбільше запам'ятався й чому саме?»*, *«Чим симпатичний вам кіт у чоботях?»*) [6, с. 326, 401, 170] та оприлюднення власних міркувань про події й персонажів твору (*«Яке ваше ставлення до вожжака вовчої зграї, Акелі?»*) [6, с. 221].

Важливо, що в підручнику накреслено поступове ускладнення завдань, а саме від складання простого до складного плану; від переказу певної події чи вчинку персонажа до осмислення їхньої психологічної мотивації. Частотними є пропозиції пояснити назву літературного твору, а також підібрати власну назву до нього чи окремої частини. У більшості випадків зміст завдань відповідає психолого-віковим особливостям 5-класників.

На жаль, зрідка трапляються запитання, сформульовані не у відповідності з інтелектуальними можливостями учнів молодшого підліткового віку, наприклад: *«Яке емоційно-естетичне враження справила на вас казка «Білосніжка та семеро гномів?»*, хоча поряд пропонується більш прийнятний варіант: *«Який настрій викликає у вас прочитана казка? Завдяки чому?»* [6, с. 170]. Абстрактно, на нашу думку, звучить запитання: *«Яке значення має літературна казка в житті людей?»* [6, с. 238-239]. Недоцільним вважаємо введення до підручника після теми «Міфи Стародавньої Греції» уривку з оповідання Ф. Іскандера «Тринадцятий подвиг Геракла». Про цей подвиг п'ятикласникам ще ранувато розповідати.

Позитивом «Зарубіжної літератури. 5 кл.» вважаємо прагнення Ю. Султанова провести лінію компаративних зв'язків між творами різних літератур, зокрема після вивчення казок він пропонує дітям з'ясувати: *«У чому спільність та відмінність казки «Мауглі» від відомих вам літературних казок?»*; *«Чим пояснюється той факт, що ряд героїв*

літературних казок Шарля Перро, братів Грімм, інших письменників зустрічаємо в українських народних казках?» [6, с. 221, 239].

Навчальна книга для п'ятикласників міститься чимало завдань творчого характеру, що відповідає інтересам молодших підлітків, наприклад: *«Якщо вам пощастило почути, як розмовляють квіти, то складіть про це оповідання»* [6, с. 428]. Ми впевнені, що діти із задоволенням відгукнуться на пропозицію випробувати себе в ролі казкарів і взяти участь у конкурсі на кращого її оповідача [6, с. 239]. Шкода тільки, що поряд із завданнями на усне малювання зовнішності літературних персонажів [6, с. 402] автори підручника не часто пропонують учням намалювати ілюстрації до літературних творів, хоча, як відомо, такий вид творчої діяльності користується популярністю серед підлітків і дає можливість перевірити глибину сприймання та засвоєння ними тексту.

Розвиток мовлення школярів забезпечують консультації та завдання рубрики «Розвиток мовлення», де пропонується підготувати переказ тексту розповідного характеру, написати казку, твір на тему прислів'їв тощо.

Читацькі та загальнокультурні горизонти учнів розширюють такі рубрики підручника, як *«Для допитливих»*, *«Мистецтво»*, *«Любителям літератури»*, досить ретельно проводиться словникова робота – пояснення семантики незнайомих слів, а також подаються в примітках короткі розповіді про персонажів грецьких міфів, арабських казок, біблійних історій. Схвалюємо завдання на порівняння різних засобів образотворчості, зокрема літератури – малярства, кіно в завданнях: *«Чи актуальний сьогодні фільм У. Діснея «Білосніжка та семеро гномів?»*, *«Які телепередачі за творами Діснея, на вашу думку, найбільш вдалі?»* [6, с. 239].

У своїх підручниках та методичних розробках Ю. Султанов надає належну увагу формуванню такого важливого вміння кваліфікованого читача, як *оволодіння теоретико-літературними знаннями*, «за допомогою яких читач зможе оцінити художній твір, розмірковуючи над прочитаним» [4, с. 3]. Методист сповідує думку, що основи формування теоретико-літературних понять закладаються при вивченні рідної української літератури, а вже потім поглиблюються в курсі «Світової літератури». Виняток становлять лише ті терміни, що розкривають специфіку предмета, а саме: початкове поняття про всесвітню літературу, оригінальні та перекладні твори, переспів, переклад художнього твору, автора й перекладача, мандрівні сюжети, хоку, танка, початкове поняття про антиутопію тощо [4, с. 3].

Ю. Султанов наголошує, що процес формування теоретико-літературних понять – довготривалий і складний. У 5-7 класах він проходить кілька етапів:

а) початок формування поняття, що завершується в наступних класах, наприклад, поняття «всесвітній літературний процес»;

б) формування початкового поняття – найпростіша форма узагальнення, що незважаючи на певну незавершеність, дає відповідь на запитання «Що це за поняття і в чому його сутність», зокрема поняття про основні роди й жанри літератури;

в) формування відносно повного поняття, що містить суттєві, найбільш типові ознаки предмета, зв'язки й відношення між явищами, наприклад, танка, хоку, мандрівний сюжет [4, с. 4].

Учений-методист обстоює поетапне й цілеспрямоване засвоєння теоретико-літературних знань у процесі вивчення художніх творів з урахуванням їхньої жанрової специфіки, що може забезпечити поступовий «зріст» молодших підлітків як читачів від 5-го до 7-го класу [4, с. 4]. А це стане підґрунтям для подальшого формування в наступних класах навичок кваліфікованого читача.

Важливою в методичній спадщині вченого є праця «Зарубіжна література: Пробний підручник-хрестоматія для 8 кл.» (1996), тут уперше відповідно до нової міністерської програми здійснено експеримент, коли перехід від пропедевтичного до систематичного вивчення світового письменства відбувся на рік раніше. Одразу зауважимо, що пізніше МОН України відмовилося від такого структурування курсу шкільної літературної освіти, оскільки це не відповідало психолого-віковим особливостям учнів 8 класу. Проте Ю. Султанов намагався якомога повніше врахувати особливості психолого-фізіологічного та літературного розвитку старших підлітків.

Це спостерігаємо в усіх компонентах підручника, зокрема, у вступній статті, написаній у науково-популярному стилі. Звернення до восьмикласників вирізняється нарисовістю форми, поетичною образністю та емоційністю викладу. Відчутно, що автори (Ю. Султанов і С. Сафарян) з перших сторінок навчальної книги намагаються захопити читачів, налаштувати на високу емоційну хвилю спілкування з «всесвітньо відомими творами красного письменства», що принесуть їм «справжню естетичну насолоду, допоможуть збагатити свій духовний світ і підвищити культурний рівень» [5, с. 3].

Інформативність підручника дуже висока, що зумовлюється широким часовим, географічним, жанрово-стильовим діапазоном виучуваних творів – від Біблії, Корану, Рамаяни, персько-таджицької літератури IX-XII ст., через Середньовіччя, епоху Відродження до європейського письменства XIX і XX ст. Це спонукало авторів до подання розлогих історичних, культурологічних і літературних коментарів, які розширюються знаннями горизонти учнів 8 кл.

Значну роль у підручнику відіграє й методичний апарат, що містить систему запитань і завдань до кожного розділу. Однак іноді вони видаються дещо перенасиченими, як-от у підрозділі «Рамаяна» – 23 завдання, «Святе Письмо» – 19, «Лейла і Меджнун» Нізамі – 14, «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі – 12. Проте цю ситуацію можна пояснити кількома чинниками: складністю навчального матеріалу, недостатньою культурологічною поінформованістю сучасних учнів з цими творами й епохою їх написання, а також особистісними естетичними пріоритетами та захопленнями Ю. Султанова, зокрема у випадку з твором азербайджанської літератури.

Заслуговує на схвалення вдале поєднання завдань різного типу – репродуктивних, аналітичних, проблемних, творчих, на з'ясування особистісного ставлення. Ю. Султанов продовжує лінію розвитку вмінь і навичок кваліфікованих читачів відповідно до рівня їхнього літературного розвитку, відтак у підручнику чимало репродуктивних завдань, які передбачають складання плану твору чи його фрагменту, переказування тексту, усне малювання, вивчення напам'ять. Поряд з цим частотними є завдання, що формують творчі здібності школярів, наприклад: *«Якою людиною уявляєте ви Нізамі Гянджеві? Що здається вам найпривабливішим у його вчинках?»* [5, с. 121]; уміння виокремлювати риси характеру персонажів: *«Складіть план і доберіть цитати до характеристики Таріела й Нестан. Що в їхній поведінці є прийнятним і для наших сучасників?»* [5, с. 153]; дофантазування можливого розгортання подій; написання творів *«Якби я став чарівником...»* тощо [5, с. 357].

Загалом можна стверджувати, що Ю. Султанову вдалося забезпечити в підручнику для 8 класу подальше формування кваліфікованого читача. Однак слід зауважити деякі хиби, зокрема складні як для старших підлітків та некоректно сформульовані запитання, на кшталт: *«Як ви розумієте ідею донкіхотства?»* [5, с. 220]; *«Кому ви співчуваєте більше – Артурові чи Монтанеллі? Як би ви повелися на місці єпископа?»* («Овод» Е. Л. Войнич) [5, с. 345].

Хочемо підкреслити, що в підручниках Ю. Султанова для старших класів мотивація шкільної юні до вдумливого читацького діалогу з твором мистецтва від класу до класу набуває все більш відкрито мотивованого, а не імпліцитного спрямування. Наприклад, у навчальній книзі «Російська література. 10 кл.» автори (М. Теплінський і Ю. Султанов) нагадують старшокласникам: «Не слід забувати, що саме по собі читання художньої літератури потребує певної самодисципліни, зібраності, уваги до тексту, знання хоча б мінімальних літературознавчих понять, відомостей з історії й теорії літератури». Як аргумент необхідності серйозного налаштування на читання–співпрацю, читання–співтворчість,

вони наводять висловлювання видатного вченого сучасності академіка Д. Лихачова: «Дарма думають, що художній твір може розкритися читачеві в одну мить його читання, що для художнього пізнання старого твору зайві коментарі й дослідження» [12, с. 4].

Вважаємо цей підручник зразком мудрого, виваженого діалогу авторів – літературознавця й методиста – зі своїми співрозмовниками. Стиль викладу навчального матеріалу, запрошення до інтелектуальної взаємодії й обміну думками, наведення висловлювань авторитетних особистостей – усе це сповнене поваги до старшокласників, готовності вислухати їхню позицію: «Доводьте, аргументуйте своє розуміння, своє сприймання. Але вкрай необхідною умовою суперечки є ґрунтовне знання художнього тексту. Без цього ви не зможете довести свою правоту» [12, с. 3].

Необхідно зауважити, що в методичному апараті підручника для 10 кл. акцент зроблено на завданнях аналітичного, пошуково-дослідницького, проблемного й творчого характеру. Частка репродуктивних запитань порівняно невелика, це ще раз засвідчує наступність у формуванні в старшокласників компетентностей кваліфікованого читача. До прикладу наведемо хоча б кілька характерних запитань: «Чому в II половині XIX ст. серед усіх прозових жанрів домінуючу позицію зайняв роман?»; «Ф. Достоевський бачив у Базарові «ознаку великого серця». Як ви це розумієте?»; «Художник І. Крамської сприйняв казку М. Салтикова-Щедріна «Карась-ідеаліст» як високу трагедію. Чи погоджуєтесь ви з таким трактуванням?»; «Навіщо старому князеві Болконському треба було навчати свою доньку, княжну Марію, геометрії?»; «Чому в епілозі «Анни Кареніної» настійливо згадується про зубний біль Вронського?»; «Де і як виявляються гоголівські традиції в повісті А. Чехова «Степ»?» [12, с. 17, 80, 326, 450, 451, 526].

Значна увага в підручнику надається інтерпретації як змістових, так і композиційно-поетикальних особливостей літературних творів, а саме назві, портрету, пейзажу, інтер'єру, передмові, епілогу, мовній характеристиці персонажів, підтексту тощо. Такі запитання й завдання спрямовані на формування читацьких компетентностей учнів, уважного ставлення до всіх компонентів художнього тексту. Наприклад, «У чому зміст назви роману І. Тургенєва «Накануне»?»; «Прослідкуйте, як змінюється одяг Обломова впродовж роману»; «Яка роль портрета в розкритті характерів роману Ф. Достоевського «Злочин і кара»?»; «У чому полягає призначення пейзажів у романі «Війна і мир»?» [12, с. 80, 110, 385, 450] тощо.

Заслужовують на схвалення дослідницькі завдання, які пропонуються учням, вони мають по-справжньому пошуковий характер, що унеможливорює поширене в сучасній школі тиражування рефератів з

Інтернету. Думаємо, що учням буде цікаво провести дослідження, запропонувавши своїм друзям скласти список із шести книг, які вони взяли б з собою в довготривалу подорож; порівняти твори І. Тургенєва «Муму» та Г. Де Мопассана «Мадемуазель Кокотка»; з'ясувати роль музики в художній творчості І. Тургенєва [12, с. 68, 43, 81] тощо.

Будучи сином двох народів, Ю. Султанов не формально, а вельми ревно й послідовно дбав про здійснення компаративних зв'язків світової та української літератури. Особливо яскраво це виявляється на сторінках підручника «Російська література. 10 кл.», де розповідь про багатьох письменників містить відомості про їхні зв'язки з Україною.

Аналізуючи посібник для вчителя **Ю. Султанова «У світі античної літератури»**, переконуємося, що він продовжує лінію формування кваліфікованого читача, який не зможе осмислити сучасне письменство без набутків античної культури. У вступі до книги автор ставить її користувачам провокаційні запитання в стилі Гамлетового «Що він Гекубі, що йому Гекуба?», а саме: *«Що нам, людям початку ХХІ ст., до давньогрецьких і римських поетів та оспіваних ними героїв? Чи хвилюють нас їхні почуття і мрії, радощі і горе, життя і долі? Чи відчуваємо ми естетичну насолоду, читаючи художні твори античних митців?»* [10, с. 3]. Авторитетний учений-методист усвідомлює, що відповідь кожного залежатиме від рівня знань й естетичної культури взагалі та знайомством з античним мистецтвом, зокрема. Ю. Султанов звертається до сучасників – учителів-словесників та учнів з палкими словами: «Тільки наполеглива інтелектуальна й духовна праця, повільне, вдумливе, самостійне й колективне читання класичної літературних творів наблизять нас до естетичних та історичних реалій далеких епох. Тільки такий шлях веде до самовдосконалення, відкриває і вчителю, й учневі безцінну духовну скарбницю всесвітньої літературної спадщини, а знання античної літератури стане для кожного своєрідною ниткою Аріадни в мандрах чарівними лабіринтами світового мистецтва» [10, с. 4].

У посібнику в науковій і водночас цікавій формі подаються найсуттєвіші для літературної освіти школярів відомості про витoki давньогрецької та давньоримської літератур, творчість її визначних діячів: Гомера, Тіртея, Архілоха, Анакреонта, Есхіла, Софокла, Арістотеля, Плутарха, Вергілія, Горація, Овідія.

Таким чином, ми прослідкували, як у своїх працях Ю. Султанов наочно продемонстрував, як крок за кроком виховувати кваліфікованого читача, котрий, освоївши шкільний курс «Світової літератури», буде здатний самостійно продовжувати мандрівку до її глибин, здійснювати власну інтерпретацію класичних творів і правильно орієнтуватися в бурхливому морі сучасної літератури.

Аннотация

В статье освещаются концептуальные взгляды Ю. Султанова на литературное развитие учащихся, формирование их читательской компетентности в системе школьного литературного образования при изучении произведений мировой литературы.

Ключевые слова: *школьное литературное образование, литературное развитие учеников, методы и приемы изучения мировой литературы, квалифицированный читатель, формирование читательской компетенции.*

Summary

The article points out Yuriy Sultanov's conceptual views on the students' literary development and the formation of their reader's competence in the system of school literary education during the study of the works of world literature.

Key words: *school literary education, students' literary development, methods and techniques of studying the world literature, a qualified reader, the formation of reader's competence.*

Література

1. Козлик І. В. Уроки Султанова / І. В. Козлик // Зарубіжна література в школах України. – 2011. – № 12. – С. 4–6.
2. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.
3. Рыбникова М. А. Очерки по методике литературного чтения / М. А. Рыбникова. – М. : Просвещение, 1963. – 315 с.
4. Султанов Ю. І. Вивчення теорії літератури в 5-7 класах середньої загальноосвітньої школи / Ю. І. Султанов // Зарубіжна література в навч. закл. – 1999. – № 12. – С. 3–7.
5. Султанов Ю. І. Зарубіжна література : пробний підручник-хрестоматія для 8 кл. загальноосвіт. шк. / Ю. І. Султанов, С. І. Сафарян. – К. : Вежа, 1996. – 400 с.
6. Султанов Ю. І. Зарубіжна література : підручник-хрестоматія для 5 кл. загальноосвіт. шк. / Ю. І. Султанов, Б. Г. Скоморовський, Г. Д. Слободян ; за ред. Ю. І. Султанова. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Вежа, 2001. – 512 с. : іл.
7. Султанов Ю. И. Изучение революционно-демократической критики как фактор литературного развития старшеклассников (9 кл.) : автореф. дис... канд. пед. н. : 13.00.02 / Юрий Ибрагимович Султанов ; Москов. госуд. пед. ун-т им. В. И. Ленина. – М., 1989. – 16 с.
8. Султанов Ю. І. Методична концепція викладання зарубіжної літератури / Ю. І. Султанов // Зарубіжна література в навч. закл. – 2000. – № 2. – С. 2-6.

9. Султанов Ю. І. Особливості літературного розвитку учнів 5-7 класів / Ю. І. Султанов // Зарубіжна література в навч. закл. – 1999. – № 8. – С. 2-7.

10. Султанов Ю. І. У світі античної літератури : Давньогрецька література. Література Стародавнього Риму : посібник для вчителя / Ю. І. Султанов. – Х. : Веста : Вид-во «Ранок», 2002. – 112 с.

11. Юрій Ібрагімович Султанов (1948-2003) : покажчик / упоряд. І. В. Козлик, О. Б. Гуцуленко, Л. Ю. Султанова ; відп. ред. серії М. Бігусяк. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2004. – 57 с. – (Сер. «Вчені Прикарпатського університету» ; Вип. 5).

12. Теплінський М. Російська література: проб. підруч. для 10 кл. загальноосвіт. шк. / М. Теплінський, Ю. Султанов. – К. : Зодіак-ЕКО, 1997. – 544 с. : іл.

УДК 82.0 : 37(477)

Ольга Ніколенко
(Полтава)

СУЧАСНИЙ СВІТ І РЕФОРМУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

У статті висвітлено провідні ознаки сучасного суспільства і зумовлені ними напрямки реформування літературної освіти в Україні. Особливу увагу приділено розгляду засадничих принципів нової Концепції літературної освіти (2011), Державного стандарту базової і повної загальної середньої освіти (2011), навчальних програм зі світової літератури для 5-9 класів (2012) і поглибленого вивчення світової літератури (2013).

Ключові слова: глобалізація, інформаційність, мультикультурність, гуманістична свідомість, літературна освіта, освітній стандарт, профілізація освіти.

Світ, який вступив в епоху ХХІ століття, швидко рухається вперед у своєму розвитку, до модернізації всіх галузей людського буття. У зв'язку з цим освітні технології теж не стоять на місці, вони повинні постійно оновлюватися, щоб відповідати викликам сучасного суспільства. Тому реформи, розпочаті Міністерством освіти і науки України в галузі літературної освіти, відбуваються абсолютно вчасно, адже вони обумовлені реаліями сучасного світу. Реалії сучасного світу також впливають на зміну моделі випускника середньої загальноосвітньої школи.

Отже, яким є сучасний світ, в який входить нинішнє покоління українських школярів? І яким має бути випускник середнього загально-освітнього закладу, щоб мати змогу гідно крокувати в сучасному світі як громадянин незалежної України?

Перш за все відзначимо таку особливість сучасного світу, як **інформаційність**. Нинішній світ цілком слушно можна назвати інформаційним. Більшість із теперішніх учнів вільно користуються Інтернетом, мобільними телефонами, iPhone, iPad, Skype та іншими способами комунікації. Новітні засоби інформації визначають не тільки прогрес держави, а й успішність кожної особистості, її реалізацію в суспільстві. Тому тим, хто володіє інформацією, уміє її видобувати й користуватися нею, належить майбутнє. Однак не слід забувати про те, що серед різноманітних інформаційних потоків не можна втратити таке важливе духовне джерело, як художня література. Французький письменник Вольтер ще у XVIII столітті зазначав, що людина, яка перестає читати, «платить за це своїм життям, а нація, яка не читає, платить за це своєю історією».

Сучасний світ є також **високотехнологічним**. Людина XXI століття розробляє і використовує різноманітні новітні технології. У зв'язку з цим сьогодні надто зростає значення моралі, особистого вибору людини, від якої залежить, з якою метою (доброю чи злою) ці технології будуть застосовані. Від морального стану нинішнього покоління буде залежати збереження всієї цивілізації і довколишнього середовища. А без художньої літератури неможливе повноцінне формування моральних якостей людини та її ціннісних орієнтацій.

Специфіку сучасного світу визначає й таке явище, як **глобалізація**. У XXI столітті відбуваються невідпинні процеси відкриття кордонів, об'єднання різних країн, націй і народностей задля загальних цілей. Утім, глобалізація має як позитивні, так і негативні наслідки. Р.В. Войтович слушно зауважила: «В умовах глобалізації світ вступає в нову реальність, яка вимагає від нього жити за принципами “глобального он-лайну”, тобто розвиватись в унісон з іншими державами, творити глобальну державну політику відповідно до технології, апробованої вже державами-лідерами геополітичного розвитку. У результаті такого тотального впливу глобалізації змінюється специфіка розвитку світу, трансформаційно-модернізаційних змін зазнають традиційні форми соціальної організації, на зміну яким приходить глобальне суспільство, глобальне інформаційне суспільство, глобальне масове суспільство, мережеве суспільство (суспільство мережевих структур) та суспільство глобального ризику. В умовах глобалізації кардинально змінюється місце, роль та функції національної держави, на зміну якій приходить глобальна держава в особі транснаціо-

нальних корпорацій. Виходячи з цього все частіше дискутується модель «глобальної», «сильної» чи навіть «корпоративної № держави» [1]. Наслідком глобалізації є формування й відповідного типу «глобалізованої особистості» – такої, яка швидко інтегрується в «загальне», втрачаючи певною мірою «особистісне» і «національне». «У результаті цього кожна національна держава постає перед необхідністю протистояти глобалізаційним викликам» [1], – пише Р.В. Войтович. Формами глобалізації в сучасному світі є, наприклад, американізація, китаїзація або будь-які інші регіоналізації, що визначають геополітичні процеси у світі. Тому в глобалізованому світі кожній людині й народові потрібно навчитися жити не тільки з урахування загальних інтересів, а й зберегти власне єство, національне коріння, свою ідентичність. У зв'язку з цим світова література як сукупність різних національних літератур, що мають спільні закономірності й етапи розвитку і водночас зберігають свою самобутність, може стати духовним орієнтиром у глобалізованому світі, дати приклад того, як «загальне» не підкоряє, а узгоджується із «національним».

У зв'язку із процесами глобалізації сучасного світу зростає значення іноземних мов, а також рідної мови і культури, які сприяють збереженню національних цінностей. У цьому плані курс світової літератури дозволяє «чужому навчатись», краще засвоїти іноземні мови (якщо читати твори мовами оригіналів) і водночас усвідомити національні культурні здобутки, своє місце в історії світової культури.

Фахівці відзначають ще таку важливу ознаку сучасного світу, як **мультикультурність**. Це явище наразі визначається як «співіснування в єдиному просторі різноманітних культурних утворень, що спостерігається на фоні процесів комунікації, взаємообміну і водночас протистояння. Мультикультурність є чи не найголовнішою ознакою сьогоденного світу. Причому, на відміну від попередніх епох, багатокультурність у ХХІ ст. характеризується наступними специфічними ознаками. 1) Вона стає фактором напруження у глобалізованому світі. Із розвитком засобів комунікації та транспорту, виходом людини на планетарні масштаби у власній діяльності, світ перетворюється на “велике село”, у якому доводиться контактувати із представниками інших культурних утворень, що породжує протиріччя на світоглядно-ціннісному, комунікаційному, побутовому рівнях. Неможливість вирішення подібних суперечностей на рівні держав і націй може бути причиною напруження у геополітиці, системі світової безпеки і на рівні світового господарства, а це вже несе загрози стабільності існування людства як єдиної суперсистеми. 2) Попри динамічність світових глобалізаційних процесів, мультикультурність призводить до порушення єдності в загальносвітових масштабах. На фоні тих викликів, що стоять перед людством в наш трансформаційний час, це

може нести значні загрози. Конструктивною відповіддю на останні виступає єднання людських спільнот навколо єдиних цілей, якими є забезпечення гармонійного розвитку соціокультурних систем, утримання рівноваги на межі соціум-природа, вихід із духовно-світоглядної кризи» [4].

У процесі входження України до цивілізованого світу вивчення світової літератури відіграє дуже важливу роль, адже, читаючи твори зарубіжних авторів, ми інтегруємо світовий духовний досвід у свій український простір, вчимося поважати людей іншого кольору шкіри, мови, віросповідання, а головне – вчимося діалогу культур, який так потрібен в нинішніх умовах мультикультурності. Тож вивчення світової літератури в школі є для наших учнів своєрідною підготовкою до життя в сучасному світі, шляхом до культурної взаємодії й порозуміння з іншими народами.

Прикметною ознакою сучасного світу є також **трансформаційність**, тобто його здатність швидко змінюватися, міняти свої форми (економічні, політичні, культурні тощо) й утворювати нові структури. О. Б. Попова пише: «Швидка видозмінюваність сучасного світу, його трансформаційність гостро ставлять перед освітою питання про адекватність та співвідносність світу молоді до світу сучасного» [11]. Дуже важливо, щоб у світі, де все стрімко змінюється, залишалися незмінними духовні цінності, а вони закарбовані передовсім у мистецтві слова. Прилучення учнів до скарбниці художньої літератури (класичної та сучасної) дозволить, з одного боку, швидко адаптуватися до змін у світі, а з іншого боку – керуватися вічними пріоритетами, що виробило людство в літературі.

У сучасному світі швидко змінюються не тільки його сутнісні ознаки, а й саме ставлення до світу. У колі цивілізованих країн формується **перспективне нове мислення – мислення третього тисячоліття**. Провідними ознаками цього нового мислення є: 1) повага до людей різних культур, рас і національностей; 2) усвідомлення спільної відповідальності за долю світу в ХХІ столітті; 3) формування вміння вчитися протягом життя і швидко адаптуватися відповідно до змін соціокультурного і мультикультурного середовища; 4) опановування іноземних мов, духовних здобутків інших народів, розширення культурних зв'язків з представниками різних країн; 5) глибоке відчуття і збереження «свого», «рідного».

Необхідність підготовки нинішнього покоління українських учнів до входження в сучасний світ, який сьогодні має специфічні ознаки, спричинила розроблення Міністерством освіти і науки низки важливих документів, що засвідчують значний поступ у реформуванні літературної освіти: **Концепція літературної освіти (наказ № 58 від 26.01.2011)**,

Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти (постанова Кабінету Міністрів № 1392 від 23.11.2011) і нові програми з літератури (української, світової та інтегрованого курсу – рідна і світова, наказ МОН № 664 від 6.06.2012).

Прийняття цих документів зумовлене й іншими екстралітературними чинниками, а саме: 1) катастрофічним зниженням інтересу українських школярів до читання; 2) значним перевантаженням шкільних програм, у тому числі творами «дорослої класики», що належать більше до вузівської програми; 3) недостатністю у шкільних програмах творів про дітей (у тому числі про сучасних дітей) і для дітей; 4) недосконалістю самої структури літературної освіти, в якій було лише два етапи (5-7 класи – за проблемно-тематичним принципом, 8-11 класи – за хронологічним принципом); 5) переходом на 11-річне навчання (замість 12-річного).

Нова соціально-педагогічна модель випускника загальноосвітнього навчального закладу відображає кінцеву мету загальної середньої освіти – формування громадянина України, підготовленого до життя в сучасному суспільстві, здатного навчатися впродовж життя, оперувати й управляти інформацією, приймати виважені рішення, ефективно взаємодіяти з людьми, усвідомлювати свою роль у державі і світі, адекватно реагувати на проблеми й виклики часу і нести відповідальність за власні вчинки, досягати творчої самореалізації.

Отже, що ж змінилося в системі літературної освіти і в якому напрямку рухається процес її модернізації?

На підставі нової *Концепції літературної освіти* (2011) курс літератури складається тепер не із двох, а із чотирьох етапів: 1-4 класи – літературне читання; 5-7 класи – прилучення до читання, формування стійкої мотивації до читання художньої літератури; 8-9 класи – системне читання (огляд основних літературних епох із виокремленням творів, які доступні учням відповідної до їх вікових особливостей); 10-11 класи – творчо-критичне читання (робота із шедеврами світової літератури на підставі поглиблення уявлень про перебіг літературного процесу).

Така структура літературної освіти дала змогу подолати механічне перенесення в українську школу вузівської програми (тільки в скороченому вигляді), а також створити умови для повернення учнів до того чи іншого письменника, періоду літератури, поглиблювати уявлення про них. Як бачимо, логіку історико-літературного процесу збережено, тільки він тепер буде вивчатися на різних рівнях – в початковій, основній і профільній школі.

Основні положення Концепції літературної освіти (2011) знайшли відбиток і в новому *Державному стандарті базової і повної загальної*

середньої освіти (2011). Крім нової структури літературної освіти, в Державному стандарті зафіксовано й інші важливі для викладання світової літератури моменти:

- поєднання *особистісно зорієнтованого, компетентнісного і діяльнісного* підходів;
- введення натомість трьох змістових ліній (аксіологічна, літературознавча, культурологічна) чотирьох змістових ліній (емоційно-ціннісна, літературознавча, культурологічна, компаративна);
- зв'язок викладання світової літератури із формуванням мовної компетентності, у тому числі у процесі вивчення іноземних мов (з 1 класу – одну, з 5 класу – другу) і рідної мови;
- настанова на формування літературної компетентності, у тому числі орієнтування у світі класичної і сучасної літератури, користування сучасними інформаційно-комунікаційними системами у процесі виховання якостей творчого читача;
- забезпечення викладання світової літератури в основній і профільній школі (відповідно до нової концепції профільного навчання).

Своєрідність сучасної картини світу і курс України на входження до світової спільноти знайшли відбиток у програмі зі світової літератури 2012 року.

Нова програма зі світової літератури для 5-9 класів (2012) є **інноваційним документом**, який відповідає новій Концепції літературної освіти (2011) і новому Державному стандарту базової і повної загальної середньої освіти (2011).

У чому ж полягає інноваційність нової програми?

1) **Реалізація нової структури літературної освіти**: не два, а три етапи: 5-7 класи – прилучення до читання, 8-9 класи – системне читання, 10-11 класи – творчо-критично читання (згідно з Концепцією літературної освіти і новим Державним стандартом). Це дало можливість подолати абсолютизацію хронологічного принципу і повторення вузівського курсу літератури в школі, водночас це дало можливість реально розвантажити програму (на 20 %, з 5000 сторінок до 4000 сторінок читання на весь курс), перенести важкі для сприйняття учнів твори з дорослого читання в старші класи, привчити учнів до повернення до улюблених письменників протягом життя.

2) Реалізація 4 ліній нового Державного стандарту:

Емоційно-ціннісна лінія – у змісті програми; **культурологічна лінія** – у рубриці «Література і культура», а також у системному курсі літератури 8-9 класів; **літературознавча лінія** – у рубриці «Теорія літератури»; **компаративна лінія** – у спеціальній рубриці «Елементи компаративістики».

3) Важливою особливістю програми-2012 року є **врахування шкільної практики вчителів, досвіду вивчення мови й літератури в зарубіжних країнах**, а також думки учнів і батьків, пропозицій управлінців освіти, методистів, педагогічних закладів, бібліотек України за рахунок широкого обговорення шкільного канону творів. Ми отримали близько 3000 пропозицій протягом січня-березня 2012 року, здійснили опитування учнів і вчителів у різних регіонах України, дослідили коло дитячого читання спільно з Національною бібліотекою для дітей України, Національною парламентською бібліотекою, Українським центром дослідження літератури для дітей та юнацтва.

4) У програмі-2012 здійснено **осучаснення курсу світової літератури** за рахунок введення спеціального розділу «Сучасна література» в кожному класі, де представлено для вивчення (на вибір учителів і учнів – від 1 до 3-х на рік) 25 найкращих творів популярних зарубіжних авторів. Тепер співвідношення класики і сучасної літератури у новій програмі становить 75%:25%.

5) **Підвищення мотивації вивчення іноземних мов за рахунок вивчення творів зарубіжних авторів в оригіналах і в перекладах**, оскільки учні починають вивчати іноземну мову з 1 класу, а другу іноземну мову – з 5 класу.

6) **Залучення сучасних інформаційних технологій** для збагачення кола дитячого читання, для формування творчого читача (Інтернет-портали, сучасні літературно-художні видання, знання комп'ютерів для здобуття інформації тощо).

7) **Використання сучасних методів і підходів до вивчення творів зарубіжної літератури**, в тому числі культурологічного, компаративного, міфопоетичного, жанрово-стильового та інших методів аналізу.

8) У програмі-2012 **збільшено варіативний компонент**. 80% творів – для обов'язкового вивчення, 20 % – на вибір учителя і учнів.

9) Важливою ознакою нового проекту є **настанова на читання художніх творів повністю**. У програмі було зменшено кількість і обсяг творів, але учні мають їх прочитати повністю, а не в скороченнях чи в дайджестах, що не сприяє формуванню поваги до книги.

10) **Настанова на збереження українських культурних цінностей в умовах глобалізованого світу** (що спеціально відзначено в рубриці «Україна і світ»).

11) **Розширення сегментів національних літератур, у тому числі східних**.

12) **Утвердження пріоритетів нашого суспільства**: мораль, патріотизм, толерантність, проблеми історичної пам'яті, знання української мови та іноземних мов, входження в мультикультурний світ та ін. Розділи

програми мають виховне значення для учнів. Наприклад: «Друга світова війна у європейській літературі» (трагедія війни з різних боків Європи), «Образ майбутнього в літературі», «Я і світ», «Життя. Історія. Культура» та інші. До програми вміщено чимало творів, які пов'язані з долею суспільства і світу, а також із проблемами сучасної молоді, входженням дітей і підлітків у сучасний світ.

Одним із кроків до сучасної профілізації освіти стала **програма для 8-9 класів із поглибленим вивченням світової літератури** (2013). 8-9 класи – це особливий період у формуванні особистості, прекрасна пора *ранньої юності*. У цей час вияскравлюється індивідуальність учнів, відбувається активний процес формування їхнього світогляду, громадянської позиції, національної ідентичності, пошуку свого місця у світі. Вони глибше замислюються над своїми стосунками з довкіллям, однолітками, батьками й вибором майбутньої професії. У школярів старшого підліткового віку виникає нагальна потреба зайняти внутрішню позицію дорослого, вони прагнуть зрозуміти себе в якості члена суспільства, виявити призначення в житті. Самопізнання і самовизначення набуває дієвого характеру: восьмикласники й дев'ятикласники починають активно готуватись до засвоєння обраної професії. *Орієнтація на майбутнє* визначає їх життєву перспективу загалом. Тому в цей період дуже важливо допомогти учням усвідомити подальший шлях, спрямувати їх у виборі професії і підготувати до наступного етапу навчання в старшій школі.

Отже, поглиблене вивчення світової літератури у **8-9 класах** забезпечує такі **функції предмета**:

- 1) *пізнавально-ціннісну* (пізнання людини і світу через художню літературу, формування ціннісних орієнтацій особистості в період її зростання);
- 2) *естетичну* (формування цілісних естетичних уявлень про специфіку мистецтва слова і розвиток літературного процесу, естетичного смаку, умінь розрізняти художню цінність творів);
- 3) *розвивальну* (розвиток розумових і творчих здібностей, самостійного критичного мислення, індивідуального стилю пізнавальної діяльності, навичок роботи з книжкою, комп'ютером з метою збагачення кола читання, культури спілкування рідною та іноземними мовами);
- 4) *соціально-адаптаційну* (соціокультурна адаптація особистості до умов сучасного інформаційного суспільства);
- 5) *виховну* (виховання високих моральних і громадянських якостей, національної свідомості, відповідальності за збереження духовних надбань України і людства);
- 6) *профільно-орієнтаційну* (підготовка до свідомого вибору майбутньої професії і профільного навчання, сприяння індивідуальному самовизначенню учнів і створення «Я-образу» в майбутньому).

Специфічною *метою поглибленого вивчення світової літератури у 8-9 класах* є розширення уявлень учнів про художню літературу як мистецтво слова і перебіг літературного процесу в різних країнах, розвиток літературної та комунікативної компетентностей учнів, а також їх підготовка до профільного навчання в галузі філології.

Важливе значення для поглибленого вивчення світової літератури має прилучення учнів до систематичної роботи в *бібліотеці*, з різноманітними художніми та науково-критичними джерелами, а також застосування новітніх комп'ютерних технологій, можливостей Інтернету для здобуття й обробки літературної інформації, збагачення кола читання. Оскільки школярі 8-9 класів уже володіють (на елементарному рівні) вміннями й навичками роботи з комп'ютером, учитель може доцільно використати можливості сучасних інформаційних систем для формування якостей творчого читача. У період стрімкого технічного прогресу з допомогою комп'ютера школярі зможуть краще зорієнтуватися у світі художньої літератури, швидко знайти потрібну книжку і підготуватися до успішної реалізації життєвих планів, у тому числі пов'язаними з філологічною освітою.

Програму для загальноосвітніх навчальних закладів (класів) із поглибленим вивченням світової літератури для 8-9 класів розроблено на підставі *Державного стандарту базової і повної загальної середньої освіти* (постанова № 1392 Кабінету Міністрів України від 23.11.2011 р.) і *нової програми зі світової літератури для 5-9 класів загальноосвітніх навчальних закладів* (наказ № 664 Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України від 6.06.2012 р.), базову основу якої (в частині для 8-9 класів) розширено в змістовому і методичному аспектах, а саме:

- доповнено перелік творів для текстуального вивчення в кожному класі (по темах, розділах) і позакласного читання – передовсім із фонду класичної літератури, а також сучасної;
- збільшено обсяг і зміст оглядових тем з метою повнішого висвітлення тенденцій літературного процесу;
- уточнено і конкретизовано окремі теоретичні поняття з урахуванням жанрово-родових різновидів та їх національної специфіки;
- збільшено кількість годин на текстуальне вивчення творів, розвиток мовлення, позакласне читання, резервний час;
- розширено державні вимоги до рівня загальноосвітньої підготовки учнів за рахунок різних видів аналізу та інтерпретації, творчих умінь і навичок;
- закладено основи дослідницької діяльності учнів 8-9 класів у процесі вивчення творів світового письменства.

Традиційні рубрики, що були введені в програмі зі світової літератури для 5-9 класів 2012 року (*«Теорія літератури» (ТЛ)*,

«Література і культура» (ЛК), «Україна і світ» (УС), «Елементи компаративістики» (ЕК)), збережено і доповнено в програмі поглибленого вивчення світової літератури для 8-9 класів. Водночас суттєвою відмінністю останньої є запровадження нової рубрики – **«Науковий дискурс» (НД), яка має на меті прилучити учнів до науково-дослідницької діяльності в галузі літератури, розвивати в них умінні і навички самостійного критичного мислення, творчі філологічні здібності.**

У рубриці визначено провідні *напрямки і форми науково-дослідницької діяльності учнів 8-9 класів*:

1. пошук літературного та літературознавчого матеріалу (робота зі словниками, енциклопедіями, Інтернет-ресурсами, бібліотечними фондами, укладання бібліографії до теми і т.д.);
2. аналіз і систематизація матеріалу (робота з науково-критичними джерелами, складання плану і тез праці, визначення ключових проблем, коментування окремих положень тощо);
3. зіставлення різних точок зору, вироблення і обстоювання власної позиції щодо твору або літературного явища (виступ у дискусії, пошук аргументів на підтвердження своєї думки і т.д.);
4. оволодіння елементами творчої дослідницької діяльності (самостійна підготовка реферату, доповіді, проекту, презентації, учнівського наукового дослідження, у тому числі з використанням комп'ютерних технологій).

У віці 14-15 років найбільш обдаровані учні починають брати участь у роботі територіальних відділень Малої академії наук України (МАН). Тому рубрика «Науковий дискурс» допоможе їм обрати тему наукового дослідження і розробити її, спираючись на наукові методи пізнання. Оволодіння елементами науково-дослідницької діяльності допоможе школярам глибше опанувати художню літературу як мистецтво слова, навчитися бути не пасивними користувачами інформації, а творчими учасниками культурного діалогу з книжкою.

Гаслом науково-дослідницької діяльності учнів у галузі світової літератури можуть стати слова видатного українського поета, перекладача і дослідника Миколи Зерова, котрий у циклі статей *«Ad fontes!»* (*«До джерел!»*) писав: «Наш інтерес полягає в тім, щоб іти на чолі, а не в „хвості”, припадати до джерел, а не брати від передатчиків, розглядатися в нотах, а не переймати, як малі діти, з голосу... Ми повинні засвоїти найвищу культуру нашого часу в її основах, бо без розуміння основи ми лишимося «вічними учнями», які ніколи не можуть з учителями зрівнятися». Тому ті, хто готується до майбутньої професії, пов'язаною із філологією, мають протягом 8-9 класів виробити вміння і навички зацікавленого, вдумливого і осмисленого читання, а також постійного

пошуку в галузі літератури, засвоєння першоджерел, які закладають підґрунтя філологічного мислення.

Дослідницькі вміння і навички, набуті учнями протягом поглибленого вивчення світової літератури у 8-9 класах, потребуватимуть подальшого розвитку на наступному етапі навчання – в 10-11 класах (філологічний профіль).

Отже, процес реформування літературної освіти в Україні (у тому числі в галузі викладання світової літератури) триває. Наразі розпочато забезпечення загальноосвітніх навчальних закладів підручниками нового покоління. Але реформування літературної освіти не завершено. Сьогодні стоїть важливе завдання створити сучасні програми для профільної школи, а також продовжити забезпечення учнів і вчителів якісною навчальною і навчально-методичною продукцією.

Аннотация

В статье определяются ключевые особенности современного общества и обусловленные ими направления реформирования литературного образования в Украине. Особое внимание уделяется рассмотрению главных принципов новой Концепции литературного образования (2011), Государственного стандарта базового и полного общего среднего образования (2011), учебных программ по мировой литературе для 5-9 классов (2012) и углубленного изучения мировой литературы (2013).

Ключевые слова: глобализация, информационность, мультикультурность, гуманистическое сознание, литературное образование, образовательный стандарт, профилизация образования.

Summary

The article deals with the main features of the modern society and conditioned by them directions of reforming literary education in Ukraine. Particular attention is paid to the main principles of the new Concept of literary education (2011), the State standard of basic and upper secondary education (2011), educational programs on world literature for 5-9 classes (2012) and in-depth study of the world literature (2013).

Key words: globalization, informativeness, multiculturalism, humanistic consciousness, literary education, education standard, profilization education.

Література

1. Войтович Р.В. Вплив глобалізації на розвиток сучасного світу // <http://www.vidkryti-ochi.org.ua/2013/06/blog-post.html>
2. Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти // <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1392-2011-п>
3. Концепція літературної освіти в 11-річній загальноосвітній школі

// Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2010. – № 10. – С. 10–20.

4. Мартьянов М. П. Мультикультурність сучасного світу: проблема діалогу // www.rusnauka.com/2_KAND_2009/Philosophia/39588.doc.htm

5. Медведська Л. «Шекспірівські пристрасті» навколо світової літератури // Освіта України. – 2012. – 16 квіт. – С. 8–9.

6. Михальченко М., Скотний В. Яка філософія потрібна сучасності? // www.viche.info/journal/989.

7. Навчальні програми для загальноосвітніх навчальних закладів з навчанням українською мовою: Світова література. 5-9 класи. – К.: Видавничий дім «Освіта», 2013.

8. Ніколенко О. М., Таранік-Ткачук К. В. Нова програма зі світової літератури – новий етап у розбудові гуманітарного простору України // Зарубіжна література в школах України. – 2012. – № 7-8. – С. 2–6.

9. Ніколенко О. М., Таранік-Ткачук К. В., Фоміна С. П. та ін. Такий страшний Гаррі Поттер, або Чи потрібні учневі сучасні підліткові романи в шкільній програмі? // Освіта України. – 2012. – 14 трав. – С. 8–9.

10. Ніколенко О. М., Таранік-Ткачук К. В., Фоміна С. П. та ін. Ще раз про «шекспірівські пристрасті» щодо світової літератури // Всесвітня література в сучасній школі. – 2012. – № 5. – С. 3–8.

11. Попова О. Б. Суб'єкт-суб'єктна комунікація в освітньо-виховному дискурсі // http://filosof.com.ua/Jornel/M_67/Popova.pdf

УДК 372.882.1(100)+378.016:821(100)

Лідія Мацевко-Бекерська
(Львів)

«ФЕНОМЕН ЮАСИ» І СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРНА ОСВІТА

Для сучасної методики викладання світової літератури особливо актуальним виявляється питання про систему максимально ефективних методичних прийомів організації вивчення літератури. Особливість полягає у потребі узгодити тенденції посилення аудіовізуалізації, зниження читацької активності учнів та студентів із ускладненням процесів пізнання культурологічної, історичної, філософської глибини та складності літератури. Визначена настанова на процес або на результат в осмисленні літератури спрямовує також методичний пошук.

Ключові слова: методика викладання літератури, реформа, реформування, літературна освіта, мотивація вчителя / викладача.

Розмірковуючи про особливу значущість та відповідальність інтелекту, видатний вітчизняний учений Дмитро Зербіно апелює до наукознавчого терміну «феномен Юаси» – феномен, оприявнений за результатами тривалих емпіричних досліджень та статистичного аналізу, щоправда в царині природознавчих дисциплін. Суть запропонованого та сприйнятого науковою спільнотою поняття полягає у визнанні факту міграції центрів наукової активності – період процвітання певної наукової галузі в «країні-центрі» становить майже 80 років [див.: 2, 134–135]. Новітня українська методична думка увійшла у період особливого зацікавлення методикою викладання літератури і, передусім – світової літератури. Як слушно наполягає проф. Олександра Савченко, настав час для відмови від дискусій щодо реформування освіти та його перспектив, натомість визріла необхідність для реформи з конкретними результатами. Отож, саме тепер, коли після тривалих фахових роздумів та досягнутих компромісів, зрівноважування багаторічного методичного досвіду з актуальними потребами часу й досить складними вимогами до навчально-виховного дискурсу набула чіткості парадигма літературної освіти, понад те – здобула предметну та вичерпну деталізацію в програмах, навчально-методичних комплексах, наукових дослідженнях, постає традиційне питання: як навчати сучасного учня? Природно, що ефективно це може робити лише сучасний, високоосвічений, ґрунтовно підготований учитель.

З одного боку, визначення методологічної основи, окреслення методичної системи постійно перебуває у полі науково-дослідницького та практичного зацікавлення – цьому питанню з різних точок зору присвятили увагу всі філософи від доби Античності і дотепер. З другого – вже не перспективним (уявним, очікуваним, передбачуваним тощо), а dokonаним і явним став феномен Іншості у новітній системі освіти.

Розуміння цього феномену зумовило масштабне дослідження 2001 року: група фахівців різних галузей (педагогіки, психології, генетики, фізіології, астрології) вивчила нові тенденції освітнього процесу і запропонувала дещо несподівані висновки. Результати під промовистим заголовком – «Карма поколінь» [див.: 5] – переконливо, хоча й досить дискусійно (бо інструментально поєдналися традиційні наукові підходи з оригінальними, однак нетрадиційними принципами) репрезентували ментальні типи тих, хто навчається, і тих, хто навчає.

Для усвідомлення важливості здійсненого дослідження у сфері викладання світової літератури варто ознайомитися із висновками групи дослідників якнайретельніше. Отож:

✓ **Діти 60-х років.**

Як уважають науковці, «поєднання планет Урана та Плутона в зодіакальному знаку Діви, яке діяло з 1962 до 1966 р., сформувало поко-

ління «афганців» – людей, котрі, пройшовши через війну та зневірившись у комунізмі, стали головною силою реформ 1988–1993 рр. Саме вони тоді склали кістяк бізнесу, але, перебуваючи під впливом ексцентричного й істеричного Урана й агресивного, пов'язаного з війною, кров'ю та криміналом Плутона, не змогли втримати позиції, ставши жертвами кримінальної війни» [5]. Як бачимо, це вік активного сьогодні вчителя, а що видається особливо важливим – вчителя, котрий перебуває в статусі «досвідчений» і прагне реалізувати соціальну та фахову роль наставника.

✓ **Діти 70-х років.**

«Прийшли після «афганців». Після опозиції планет Сатурн – Нептун (літо 1969 р.), яка означала недовіру до будь-чого, зв'язка Уран – Плутон розпадається, а Сатурн починає наздоганяти Уран, Плутон й Нептун, дедалі більше впливаючи на них. Уран із Плутоном розходяться все далі, залишаючи дедалі менше місця ідеалізму й романтизму. Звідси – зменшення інтересу до наук, інтелектуальних занять, якась цілком інакша, своя логіка мислення, побудована на прагматизмі. Дітям 70-х притаманне повне нерозуміння своїх батьків. Ми їм нічим допомогти не можемо. Наш досвід для них не підходить. Єдине, що ми можемо для них зробити, – це не заважати, не втручатися в їхнє життя» [5]. Не менш активний вік сучасного вчителя, який здобув традиційну освіту, в тому числі й педагогічну, однак особисто пережив і відчув трагедію суспільних протиріч та суперечностей. Вчителі саме цієї вікової категорії почали створювати фундамент нових методологічних парадигм і відпрацьовувати нові, принципово інші методичні підходи до викладання літератури, зокрема.

✓ **Діти 80-х років.**

Особливі тим, що «у жовтні 1980 року Сатурн увійшов у Терези, де ще перебував Плутон, відразу різко посиливши цим інтелектуальний потенціал новонароджуваних. У вересні 1983 року обидві планети переходять у знак Скорпіона, де активним виявляється Плутон, що також дає високий рівень усвідомлення світу, сплеск нестандартного мислення» [5]. Це було основною причиною, чи не лише це, однак дослідники наполягають, що «у ці роки, особливо восени-взимку, народжувалися люди непересічні – майбутні вчені-теоретики, відкривачі нових дисциплін і професій, нових форм мистецтва (весняно-літні діти простіші та спокійніші). Але, крім чеснот, у них чимало й ганджів. Цим дітям дуже потрібна наша допомога й особливо наша любов. У них багато психологічних проблем, вони страждають від сварок між батьками, від гіперопіки, від хвороб родичів, від нерозуміння вчителів у школі. На таких дітей не можна кричати, впливати силою, примусом: тільки прохання та роз'яснення, доброзичливість і любов. Не складаються в

дитини стосунки з кимось із рідних – потрібно зробити все, щоб погасити конфлікт» [5]. У педагогічному колективі це молода генерація фахівців, які здебільшого прийшли у професію не особливо переймаючись власним покликанням, не маючи достатньої підготовки (позаяк час їхнього академічного навчання був часом методологічної невизначеності й відсутності позитивних настанов на учителювання). Водночас ці люди – дуже важлива складова сучасного освітнього дискурсу, адже це батьки учнів початкової школи. Природні творчі потенції, помножені на об'єктивну складність їх реалізувати і неймовірну відповідальність, пов'язану із вихованням власних дітей, часом ускладнюють працю вихователів та вчителів.

✓ **Діти 90-х років.**

Відзначаються, на думку дослідників тим, що «наздогнавши зв'язку Уран – Нептун у Козерозі востаннє (жовтень 1989-го), Сатурн нарешті втрачає вплив на ці планети. «Великі реформатори» зникають, природа більше не вкладає всі свої дари – і погані, і хороші – в одну людину, а розкидає їх як заманеться. Зв'язка Уран – Нептун, що переходить з Козерога до Водолія, провокує хвороби й дивацтва» [5]. Ймовірно, тому зроблений висновок, що «діти 90-х – це образно «хіпі» ХХІ ст. Батьки в них – невлаштоване покоління «афганців» або відчужене покоління 70-х» [5]. Звичайно, перспективи для цих людей не вельми оптимістичні: «невлаштованість загрожують багатьом. Певне, це буде пов'язано зі зміною самого укладу життя в ХХІ ст. Так чи інакше, у багатьох із них не буде ні роботи, ні сім'ї в нашому розумінні» [5]. Для розуміння цієї частини суспільства варто керуватися давнім принципом «не нашкодь!» і намагатися забезпечити хоча б дві складові психологічного комфорту: «по-перше, потрібно подбати про здоров'я таких дітей. По-друге, [...] із раннього віку потрібно привчати до самодисципліни, розвивати в них почуття відповідальності [...] Діяти тільки особистим прикладом!» [5].

✓ **Діти початку ХХІ ст.**

Цілковита terra incognita для педагогіки й методики. За спостереженнями, «початок ХХІ ст. характеризується зв'язкою Юпітер – Сатурн у Тільці. Уран і Нептун нарешті розходяться, ситуація стає «нейтральною». Народжуються люди з хорошою практичною кмітливістю, багатосторонніми здібностями. Навіть після нової опозиції Сатурн – Нептун (2006 рік) гороскопи народжених у той час будуть найчастіше гармонійними, оскільки планети розподілено на небосхилі більш-менш рівномірно. Це покоління активних, енергійних людей» [5]. Наразі це покоління не вивчене з точки зору психології та педагогіки, залишається простором виняткової відповідальності для батьків (талановитих, але розгублених і невпевнених у собі), вихователів, учителів, наставників.

Водночас це саме те покоління, для якого методика викладання світової літератури входить у новий цикл вдосконалення, позаяк це нинішні першокласники і вони приєднуються до програми, що починає свою апробацію.

Таким чином, проблема оновлення методичних підходів до вивчення літератури має особливе значення в новітній педагогічній думці, потребує ґрунтовного психологічного супроводу, а також нейрофізіологічних рекомендацій. Невипадково в різні періоди з'являлися ідеї про дітей Індіго, про причини, зовнішні та поведінкові ознаки гіперактивності сучасного школяра. Також достатні підстави мають шкільні програми з методиками розвитку природної обдарованості, певних здібностей. Водночас дослідження методичних аспектів оптимізації навчально-виховного простору мусить враховувати сучасні наукові тенденції, зокрема щодо встановлення ціннісної парадигми постглобалізації – наступного після глобалізації етапу розвитку людства. Як стверджує М. Чешков, «наприкінці ХХ ст. глобалізація, що розуміється – в першу наближенні – як зростаюча взаємопов'язаність світу, входить в критичну фазу: після майже двох десятиліть розвитку по висхідній цей процес дає явні збої, особливо у сфері фінансів і економіки, і викликає масові громадські рухи альтернативного спрямування. Ситуація настільки серйозна, що дає підставу ставити питання: чи не вичерпала себе глобалізація і навіть – що є постглобалізація?» [6]. Цю ж думку на практично-методичному рівні висловлює М. Колотило: «Сучасне глобалізоване суспільство з властивими для нього з однієї сторони невизначеністю, хаотичністю, а з другої – рефлексивністю, мультикультурністю висуває певні вимоги до трансформації моделі функціонування університетської освіти. Не в останню чергу ці зміни стосуються й питання організації навчального процесу» [3]. Отож, маємо підстави задуматися над новими викликами перед освітою, над новими загрозами для гармонійного розвитку кожного учня – і, що найважливіше, над сучасними, актуальними прийомами цілісного та системного осмислення художньо-естетичного простору, яким є світова література.

Новітня методична думка підставово апелює до ґрунтовних теоретичних досліджень психології (праці Б. Ананьєва, Б. Блонського, Л. Виготського, Г. Костюка, А. Щербакова, С. Рубінштейна, О. Леонтьєва), напрацювань з педагогіки й дидактики (Ю. Бабанський, І. Лернер, М. Скаткін, М. Махмутов, В. Онищук, В. Бондар, А. Капська, Р. Бернс, Б. Вульфсон, А. Джуринський, З. Малькова, С. Френе, А. Хуторський та ін.), до аспектів розробки загальнодидактичних підходів викладання світової літератури, класифікації методів, прийомів та видів навчальної діяльності, проблемного навчання, сучасного уроку і способів його

реалізації тощо. У жовтні 2011 р. в Києві відбувся Міжнародний симпозіум «Переміщення центрів науково-технологічної активності на європейському просторі та міжкраїнна (в оригіналі «межстрановая») мобільність учених і спеціалістів: сучасні тенденції». [див.: 4]. Організаторами симпозіуму були: Національна академія наук України, Міжнародна асоціація академій наук, Європейська академія наук, мистецтва та літератури, Євразійська асоціація університетів, ООН з питань освіти, науки і культури, Національна комісія України у справах ЮНЕСКО, деякі науково-технічні проекти. У ході симпозіуму головна увага науковців була зосереджена на політичних, соціальних, економічних аспектах переміщення центрів науково-технологічної активності на європейському просторі, а також на можливостях Болонського процесу для забезпечення міжкраїнної мобільності. Таким чином, артикульована важлива панорама всебічної освіченості, глибокої ерудованості, володіння якнайширшим спектром знань та практичних умінь. Звичайно, головна увага традиційно зосереджена на мобільності технологічних ідей, в той, як гуманітаристика (особливо, сфера педагогіки та методики) продовжує локальну самоідентифікацію та вдосконалення. Як підкреслює Ю. Афанасьєв, сьогодні «необхідна нова, наукова педагогіка з іншою організацією навчального процесу, іншим його змістом, іншими рольовими функціями вчителя та студента. Вагомим аргументом на користь такого підходу є розуміння знання не лише як результату, а як постійного процесу отримання все нового знання» [1, 29]. Отож, слід погодитися, що навчальний процес має організовуватися на основі принципу діалогізму, формуючи тим самим новий тип мислення, новий тип культури і не впадаючи при цьому в те, що П. Бурд'є називає науковою або університетською «доксою»: поширення «коридорного» способу думок, підлаштування під знайомі опозиції, під те, що вважається само собою зрозумілим, вважається вже остаточно досягнутим тощо» [цит. за: 1].

До питання «як навчати сучасного учня?» приєднується низка інших, не менше важливих – яким є сучасний учень? яким повинен бути сучасний вчитель? яким має бути сучасний урок? (сучасна школа, сучасна освіта), які конкретно-навчальні ситуації можуть створити максимально продуктивний навчально-пізнавальний, розвивальний та виховний діалог? Щоразу новий поворот «лінзи поляроїда» відкриватиме нові грані цілісної проблеми – як зробити дитину щасливою в школі, як мотивувати настільки, аби читання, зокрема, стало необхідною, невід'ємною частиною життя дитини? Яка альтернатива може існувати в ситуації, коли на екрані великими літерами на яскравому тлі читаємо: «Й. В. Гете. Фауст. Час читання: 8-10 годин, час читання скороченого варіанту: 7–10

хвилин»? Водночас біля сайту зі скороченим викладом світового літературного шедевр у шикуються ряд відсилань до його кіноадаптацій. Власне тут найчастіше зароджується системна помилка в методиці – вчителі «розв’язують війну», адже цілком заперечують очевидний факт: на сучасному «п’єдесталі» трійка джерел інформації упевнено розташувалася в послідовності – інтернет, кіно, книга. Визнання цього факту зумовлює форматування успішної, позитивної, діалогічно комфортної методики викладання літератури. Сенсорна пропорція в організації навчального процесу не була об’єктом спеціального методичного дослідження, однак сучасний учень, незважаючи на природну домінанту сприймання інформації ззовні, дедалі виразніше тяжіє до візуалізації, до потреби спочатку побачити, далі відчувати і лише потім – зрозуміти й осмислити.

Проблема підготовки вчителя світової літератури перебуває в центрі великого, складно організованого та оригінально структурованого кола – культури освіти. Будучи організацією життя учня і навчального середовища відповідно до встановлених цілей і рівня розвитку людства в конкретно-історичний період педагогічної взаємодії світової та національної культури, культура освіти зумовлюється значним мотиваційним контекстом, ґрунтується на численних об’єктивних передумовах становлення та формування, втілюється у щоденному, ситуативно оригінальному діалозі чи полілозі. Учитель – представник одного з пластів культури, зокрема, її надзвичайно відповідального сегменту – творення ментального портрету. Тому вчитель репрезентує індивідуальне уявлення про культуру, відтворюючи думки і традиції соціальної групи, яку він представляє. Необхідними складовими фахового викладання світової літератури є не лише комплекс загальних та конкретних знань, відпрацьована система умінь та навичок, конкретне бачення пізнавального результату, але й уміння гармонізувати ідеальне бачення навчальних компетентностей, котрі засвоїли учні, з реальними навчальними умовами та ситуаціями. Водночас слід визнати особливу роль предметної та методичної компетентності самого вчителя. Проведене на початку літа 2013 року соціологічне дослідження засвідчило досить несподівані результати. До кола респондентів були запрошені вчителі світової літератури загальноосвітніх та спеціалізованих шкіл м. Львова та Львівської області. 90 % ствердили стаж педагогічної діяльності понад 20 років, відповідно – така ж тривалість викладання світової літератури. Всі опитані педагоги: 1) не змогли назвати десяти основних особистих методичних здобутків у викладанні предмету; 2) не змогли конкретно визначити проблем діючої навчальної програми зі світової літератури, а також запропонувати шляхів подолання найбільш важливих серед них; 3)

визнали, що не знають змісту Концепції літературної освіти і Навчальної програми зі світової літератури (що вступає в дію з 01 вересня цього року). Процес обговорення пакету нормативних документів, що тривав два роки і викликав напружені дискусії, виявив інтелектуальний та методичний нігілізм тих, хто безпосередньо повинен планувати, проектувати, конкретизувати навчально-виховний дискурс, моделювати навчальний діалог, діагностувати, коригувати й оцінювати результати навчально-пізнавальної діяльності учнів. Водночас характеризуючи домінантні риси сучасного школяра, вчителі одноголосно назвали «самовпевненість, некерованість, впертість, небажання вчитися», тобто визнали, що гіперактивність – домінанта сучасного школяра.

Таким чином, особливої гостроти набула проблема фахової підготовки вчителя світової літератури, який з одного боку, досконало знає предмет і володіє необхідними методичними навичками практичного викладання літератури, а з другого – «гідний свого учня» (за визначенням вчителя-математика Ісаака Кушніра). Як наявність університетського диплому не є запорукою високої моралі, честі, гідності тощо, так і наявність формального права викладати навчальний предмет не свідчить про достатній фаховий рівень та психолого-педагогічну підготовку викладача чи вчителя. Новий історичний період нагально вимагає нових підходів до підготовки педагога – співрозмовника, наставника, коуча. Сучасний вчитель не може гарантувати успіху від засвоєння системних знань чи відпрацювання конкретних умінь, не може створити практичних схем осяжно близького майбутнього, де літературні компетентності відіграватимуть вирішальну роль.

Тривалі спостереження за різними групами цільової аудиторії, численні опитування, спроби моделювати нові навчальні ситуації та проблемні блоки переконують у необхідності застосувати синергетичні принципи та підходи на всіх рівнях освітньої системи. Як відомо, синергетика не лише має справу з нелінійними, нестабільними системами, а й розглядає складні відкриті системи, що еволюціонують. Якщо традиційно відкритими вважаються системи, що обмінюються із зовнішнім світом речовиною, енергією та інформацією, то освітній простір є класично і показово відкритою системою, до якої продуктивно і результативно може бути застосований синергетичний потенціал. Зокрема, методика викладання світової літератури має можливість слугувати двома ключовими ідеями синергетики: ідеєю самоорганізації як самостійного феномена та ідеєю універсальності закономірностей самоорганізації. Якщо самоорганізація – це здатність систем до саморозвитку, самозародження, користуючись при цьому не тільки і не стільки зовнішнім припливом енергії, інформації, речовини, скільки своїми

внутрішніми можливостями, то для викладання літератури відкривається надзвичайно великий простір творчої думки вчителя й сміливих ідей-пропозицій учня.

Основи синергетики та нелінійної динаміки відкривають перед методичними змаганнями у царині літератури об'ємний і різноманітний нелінійний світ. Оскільки нелінійність – це порушення принципу суперпозиції в деякому явищі (результат суми впливів не дорівнює сумі їх результатів), то факт Іншості нинішнього учня може сприйматися не як корінь прикладних проблем, не як перешкода для апробації нових методичних прийомів, а як стимул для пошуку нових рішень, моделювання нових ситуацій. Простуючи логічним ланцюжком, визнаючи глобальну Іншість атрибутом сучасної освіти, мусимо сприйняти як факт і наявність кризових ситуацій – ситуацій, що потребують кардинально інших, незвичних, часто некомфортних рішень. Саме у кризових ситуаціях, характерних для періоду корінного реформування освіти, активізуються нелінійні методи, нелінійне мислення, позаяк у нелінійній моделі є така істотна перевага, як більш реалістичний опис складних процесів. Нелінійний підхід вносить об'єктивні корективи в категоріальну структуру педагогіки як науки, а отже – і методики як її прикладної галузі. Синергетичний підхід дає можливість не лише вводити нові категорії в педагогічну, методичну лексику («хаос», «біфуркація» тощо), але й орієнтує на новаторське мислення, на зміну стилів мислення. Якщо синергетика дає знання про ефективне управління складними системами, то для методики викладання літератури актуальним чинником є визнання домінанти не сили, а правильної топологічної конфігурації (архітектури) впливу на складну систему. Достатнє володіння навичками синергетичного мислення дає можливість налагоджувати процеси самоорганізації, упорядкування у «некерованих», з позицій традиційної педагогіки, системах. Передбачувані, продумані, добре сплановані дії складових такої непростой системи завдяки виразному застосуванню синергетичних підходів можна використовувати конструктивно для вирішення конкретних педагогічних завдань.

Тривалі роздуми про горизонти сучасного освітнього простору, про «райдуги проблем», що тримають у динамічній напрузі методичний поступ світової літератури на матриці передусім середньої школи, дедалі переконливіше схиляють бажання згармонізувати духовно-естетичний, ціннісний потенціал літератури з реальними можливостями, інтелектуальною спроможністю та осмисленим бажанням сучасного учня вчитися до перспектив методологічного дослідження та методичної апробації потенціалу синергетики. Зокрема, з позицій синергетичного підходу цілком можливо:

- ✓ доцільно поєднати чинники управління розвитком особистості (колективу), враховуючи «людську змінну» в системі специфічних навчальних ситуацій, що реалізують освітню діяльність в ділянці вивчення світової літератури;
- ✓ увести самоорганізацію і саморозвиток у постійну та активну взаємодію вчителя та учня з реальним освітнім середовищем;
- ✓ практично втілити розуміння умовності педагогічних догматів і розуміння того, що педагогічні закони мають імовірнісний характер (Є. Л. Прасолова). Це особливо стосується вивчення літератури, де кожна сторінка потенційно здатна спровокувати мало очікувану реакцію у свідомості сучасного учня.

Отож, «феномен Юаси» привертає увагу як до плинності науково-дослідницьких тенденцій, так і до тривання традицій – однак традицій у пошуку позитивних орієнтирів, у налагодженні порозуміння вчителя з учнем за посередництва художнього тексту, у відпрацюванні ефективних прийомів вивчення літературної класики.

Таким чином, методика викладання світової літератури розпочинає новий етап розвитку, коли інституційно зумовлена реформа освітнього процесу потребує і об'єктивних змін у підходах до розуміння літератури як предмету вивчення у школі, і суб'єктивного переживання кожним учителем власної відповідальності за формування особистості – цілісної, гармонійної, адекватної нинішнім непростим умовам трансформації суспільства.

Аннотация

Для современной методики преподавания мировой литературы особо актуальным оказывается вопрос о системе максимально эффективных методических приемов организации изучения литературы. Особенность состоит в потребности согласовать тенденции усиления аудиовизуализации, понижения читательской активности учеников и студентов с осложнением процессов познания культурологической, исторической, философской глубины и сложности литературы. Определенная ориентация на процесс либо на результат в осмыслении литературы обуславливает также методичный поиск.

Ключевые слова: *методика преподавания литературы, реформа, реформирование, литературное образование, мотивация учителя / преподавателя.*

Summary

The problem of the system of the most effective methodological techniques of literature study organization is of current concern for modern World Literature teaching methodology. The peculiarity lies in the need to adjust the tendencies of audio visualization, the decrease of pupils' and

students' reading activeness to the complication of study processes of cultural, historical, philosophical background and complexity of literature. Methodological search is also coordinated by the specified orientation on the process or the result in understanding literature.

Key words: *literature teaching methodology, reform, reformation, literature education, teacher's / professor' motivation.*

Література

1. Андрущенко В., Дорогань С. Світоглядна культура сучасного вчителя: проблеми формування // Вища освіта України. – 2002. – № 3.
2. Зербіно Д. Наукова школа: лідер і учні / Дмитро Зербіно. – Львів: Євросвіт, 2001. – 208 с.
3. Колотило М.О. Впровадження інноваційних методик проведення лекційних та семінарських занять в контексті реорганізації системи вищої освіти ХХІ століття / М.Колотило // www.intkonf.org
4. Материалы Международного симпозиума «Перемещение центров научно-технологической активности на европейском пространстве и межстрановая мобильность ученых и специалистов: современные тенденции» // www.stepsmoving.ho.ua/10201].
5. Носарева Л. Карма поколінь / Людмила Носарева // Дзеркало тижня. – 2001. – № 13.
6. Чешков М.А. Глобалістика як галузь наукового знання / М.Чешков // www.refs.co.ua/52520-lobalistika_kak_otrasl_nauchnogo_znaniya.html

УДК 372.41 : 37 : 821

Світлана Сафарян
(Київ)

ФОРМУВАННЯ ЧИТАЦЬКОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ ШКОЛЯРІВ В УМОВАХ ОСОБИСТІСНО ОРІЄНТОВАНОГО НАВЧАННЯ СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРИ

У статті проаналізовано шляхи формування читачької компетенції школярів на уроках світової літератури з урахуванням особистісної орієнтації; охарактеризовано основні принципи організації навчального процесу та особистісно орієнтовані технології навчання світовій літературі.

Ключові слова: *читацька компетенція, читачькі уміння, читачька культура, особистісно орієнтоване навчання, технології, принципи навчання.*

Особливого значення в сучасній шкільній літературній освіті нині набуває упровадження в навчально-виховний процес компетентнісного підходу, який спрямований на досягнення головної мети: створення умов для якісного навчання кожного.

Під поняттям **«компетентнісний підхід»** розуміємо *спрямованість процесу навчання на формування і розвиток ключових (базових і основних) та предметних компетенцій особистості*. Результатом цього процесу буде формування загальної компетентності особистості.

Серед основних предметних компетенцій, що формуються на уроках літератури, насамперед, ми називаємо читацьку компетенцію.

Читацьку компетенцію можна визначити як *здатність до мобілізації та застосування комплексу специфічних особистісних, когнітивних та естетико-комунікативних механізмів з метою організації та реалізації ефективної естетичної взаємодії з художнім твором*.

Проблема розвитку читацької компетенції в процесі вивчення літератури має глибокі традиції в історії методики. Зокрема, у XIX- на початку XX століття прогресивні вчені-педагоги Ф. Буслаєв, В. Водовозов, І. Огієнко, В. Острогорський та інші запропонували своє бачення шляхів розвитку читацької діяльності школярів. Розглядали зазначену проблему і відомі методисти В. Голубков, М. Рибнікова, З. Рез тощо. Вони вважали вдумливе читання художнього твору, єдність емоційного сприйняття та глибокого критичного аналізу запорукою успішної літературної освіти.

У XX-XXI столітті проблема формування читацьких інтересів і потреб, як засобів пізнання світу та самопізнання особистості залишається в центрі уваги методичної науки і практики. У дослідженнях Г. Бельського, Є. Пасічника, Ю. Султанова, В. Маранцмана, Л. Мірошніченко, О. Ісаєвої, Ж. Клименко та інших пропонуються ефективні шляхи вирішення цієї проблеми.

Проблема читання – одна із найважливіших і в навчально-виховному процесі в школі. Читацькі уміння, читацька культура починають і фактично закінчують формуватися в учнів на уроках читання в початкових класах та на уроках літератури (рідної і світової) в основній та старшій школі.

Мета шкільної літературної освіти – *навчити читанню так, щоб воно розвивало мислення і збагачувало почуття, будило активне ставлення до навіколишнього світу*. Нашим завданням є навчити дітей сприймати і осмислювати художній твір як явище мистецтва слова. А цього неможливо досягти без захоплення, без радісного відчуття краси, без сердечного хвилювання, яке б передалося школярам. Учитель, навчаючи учнів читати, водночас вчить їх розуміти художній твір. Адже кожен літературний твір, яким би він не був довершеним, ніколи не справить на читача відповідного

враження, якщо той не зумів його зрозуміти до кінця. Школярі не завжди і не все сприймають після першого читання. І це закономірно. Адже всі класичні твори є «живими» тільки для сучасників. Минає час – і мова, якою вони написані, набуває ознак архаїчності, і проблеми, які висвітлені у творах також стають не зовсім близькими і зрозумілими сучасній дитині. Тому, безперечно, до першого знайомства з художнім твором учнів необхідно готувати, налаштовуючи їх на сприймання, допомагати засвоювати невичерпне багатство ідейно-художнього змісту, морально-естетичні коди, закладені у ньому.

Учителю літератури, якщо він насправді прагне сформувати належний рівень читацької компетенції своїх учнів, необхідно зуміти навчити дитину глибоко проникати в естетичну сутність художнього твору, розуміти авторський задум, розвивати образне мислення і художнє сприйняття, які, у свою чергу, пробуджують здатність бачити світ духовними очима.

Навчання літературі в школі – це постійний творчий пошук нових шляхів формування підростаючої особистості, оскільки розвиток навчальних інтересів учнів визначається не лише змістом навчального матеріалу, а й способом організації навчальної діяльності.

Нині в літературній освіті можемо виокремити **дві дидактичні стратегії**:

- *стратегія вивчення* – певна імітація на уроці літератури процесів наукового пізнання: урок передбачає вивчення школярами вже дослідженого літературознавцями. Завдання вчителя відповідно до цієї стратегії – до початку заняття володіти готовими знаннями у певному обсязі і донести ці знання до учнів у процесі уроку. Для вирішення цього завдання можливе використання різних методів, прийомів, форм роботи, але домінує все ж логічно-репродуктивний тип діяльності, який за своєю сутністю є далеким від навчального предмета «література»;
- *стратегія відкриття (прямоти)* – учительська діяльність на уроці зорієнтована на формування індивідуальної культури сприйняття художнього твору, як одного із ключових компонентів читацької компетенції різнобічно розвинутої особистості. Дидактична задача цієї стратегії полягає в організації уроку як певної естетичної події. Це шлях реалізації індивідуальних можливостей. Епіцентром дидактичного інтересу на такому уроці є не та чи та готова істина про текст, а сам художній текст, як певна сукупність факторів художнього враження.

Багатство змісту навчального курсу світової літератури вимагає різноманіття методів та прийомів навчання, які б у своїй сукупності сприяли процесу формування читацької компетенції учнів. Всі ці форми

роботи мають максимально стимулювати активність школярів. Саме це є запорукою успіху їхнього майбутнього, адже, як зазначав Л. Виготський: «Педагогіка повинна орієнтуватися не на вчорашній, а на завтрашній день дитячого розвитку. Тільки тоді вона зуміє у процесі навчання викликати до життя ті процеси, які лежать у зоні найближчого розвитку» [2, с. 87].

Саме таку функцію активізації розвитку індивідуальності дитини виконують, зокрема, особистісно орієнтовані технології навчання. Насамперед, з'ясуємо, що являє собою особистісний підхід та яка його мета.

Отже, **особистісний підхід** – це послідовне ставлення до дитини як до особистості, як до самосвідомого суб'єкта власного розвитку і як досуб'єкта педагогічної взаємодії. «Особистісний підхід, – зазначає Л. Павлова, – базова ціннісна орієнтація педагога, що визначає його позицію у взаємодії з кожною дитиною і колективом» [7, с. 14].

Особистісний підхід тісно пов'язаний з поняттям гуманізації освіти, яка передбачає пріоритет особистості над процесом освіти. Про це йдеться, зокрема, у наукових дослідженнях І. Беха, Л. Пустовіт, І. Якиманської, П. Каптереватошо.

Метою особистісного підходу у навчанні та вихованні є не набуття сукупності знань, умінь та навичок, а вільний розвиток особистості. Особистісний підхід передбачає створення у дитячому колективі гуманістичних стосунків, завдячуючи яким діти усвідомлюють себе як особистість та вчать поважати особистість інших. Особистісний підхід є основою особистісно орієнтованого навчання.

Особистісно орієнтоване навчання – спеціально організована взаємодія, спрямована на створення оптимальних умов для стимулювання і задоволення потреб усіх його учасників у самоактуалізації і самореалізації інтелектуального та творчого потенціалів. Сутність цього навчання добре висловив П. Каптерев: «Вивчення наук не розвиває розум, а лише проявляє його. Розум, незалежно від предмета мислення, має всі властивості, він готовий і розвинутий з самого початку свого існування, так що у вивченні наук йому залишається лише проявити себе, а не розвивати» [4, с. 121].

Виходячи з того, що ефективність навчально-виховного процесу у школі можлива за умови врахування, передовсім, особистості учня з його запитами і здібностями, навчання літературі має базуватися на таких **принципах**:

- 1) **принципі світоглядного плюралізму** (деідеологізація, звільнення від стереотипів та шаблонів в оцінці літературних явищ), який виявляється у формі співіснування різних світоглядних позицій та права автора на своє власне сприйняття світу, на самостійну оцінку авторської концепції;

- 2) *принципі діалогізму* (пізнання інших культур можливе лише на основі діалогу, який допоможе побачити складні зв'язки, переплетіння, вплив різних культур в єдиному всесвітньому культурологічному просторі);
- 3) *принципі персоналізації знань* (найважливішої складової особистісно орієнтованого навчання), який передбачає посилення суб'єктності сприйняття художнього твору, осмислення його через особистість автора, літературного героя, читача (у процесі оволодіння знаннями відбувається пошук особистісної істини). Умовою такого сприйняття є своєрідне «занурення в епоху», без якого неможливе ні адекватне розуміння авторської концепції, ні сприймання самого художнього твору;
- 4) *принципі компаративістики*, мета якого полягає в сприянні розуміння духовної єдності і національної своєрідності різних літератур, формуванні гуманістичного світогляду особистості, толерантного ставлення до інших народів та їхньої культури;

Відомо, що в особистісно орієнтованому навчанні діти розглядаються як носії *суб'єктного досвіду*. Читаємо у І. Якиманської: «Суб'єктний досвід вбирає в себе предмети, уявлення, поняття, розумові і практичні дії, особистісні стереотипи» [13, с. 8]. Тому читацька культура особистості школяра успішно формується, якщо навчальний матеріал (спосіб його пред'явлення) забезпечує виявлення суб'єктного досвіду учня, включаючи і досвід його попереднього навчання. При цьому:

- засвоєння учнями знань спрямоване не тільки на розширення їхнього обсягу, структурування, інтегрування, узагальнення, але й на перетворення наявного досвіду учнів;
- у процесі навчання постійно узгоджуються досвід учня з науковим змістом знань, які подаються;
- здійснюється активна стимуляція учня до самоцінної навчальної діяльності, яка забезпечує йому можливість самоосвіти, саморозвитку у процесі набуття знань;
- навчальний матеріал організовується таким чином, щоб дитина мала можливість вибору у виконанні завдань і способів обробки матеріалу;
- забезпечується контроль і оцінка не тільки результату, але й процесу навчання;

Якщо є особистісно орієнтоване навчання, відповідно є і *особистісно орієнтовані уроки*. Ці уроки підпорядковуються не повідомленню і перевірці знань, а виявленню досвіду учнів стосовно до змісту, який передає учитель. Це, насамперед, урок, на якому педагог організовує роботу із суб'єктним досвідом дитини. Ця робота вимагає спеціальної підготовки. Учитель має вміти не тільки передати зміст навчальної

інформації, але й аналізувати той зміст, яким вже володіють учні за темою уроку. На такому уроці домінує співпраця, діалог, полілог, активна взаємодія; діти висловлюють свої думки, діляться відомою їм інформацією, беруть участь в обговореннях, за допомогою вчителя відбирають той зміст, який закріплений науковими знаннями.

Мета особистісно орієнтованого уроку – це створення комфортних умов для всебічного розвитку особистості, для виявлення її пізнавальної активності та успішної самореалізації. **Способами досягнення цієї мети** можуть бути:

- використання різних форм і методів організації навчальної діяльності, які дають можливість розкрити суб'єктний досвід дитини;
- створення атмосфери зацікавленості кожного учня у роботі класу;
- стимулювання школярів до власних висловлювань, до використання різних способів виконання завдання без страху помилитися чи отримати негативну оцінку;
- використання дидактичного матеріалу, який дає можливість обирати вид і форму навчального змісту;
- оцінка діяльності учня не тільки за кінцевим результатом, але й за процесом його досягнення;
- стимулювання намагання учня знаходити свій спосіб виконання завдання, аналізувати способи роботи інших школярів у процесі уроку і обирати найоптимальніші із них;
- створення педагогічних ситуацій спілкування на уроці, які сприяють прояву ініціативи, самостійності, стимулювання самовираження учня.

Методи та прийоми, які найчастіше використовують на особистісно орієнтованих уроках: міні-лекції, систематизований огляд, опитування, показ-демонстрація, різні види читання, обговорення, процедура доповнення, рольові ігри, дебати, дискусії, робота в парах, групах, інтерв'ювання, самостійне навчання (письмові роботи, домашні завдання, науково-дослідницькі проекти, тести тощо).

Ефективним особистісно орієнтований урок може бути, якщо:

- використовувати проблемні творчі завдання;
- використовувати завдання, які дають школяреві можливість обирати вид і форму матеріалу (словесний, графічний);
- створювати під час уроку позитивне налаштування всіх учнів на роботу;
- повідомляти на початку уроку не тільки тему та задачі, але й передбачуваний порядок навчальної діяльності;
- обговорювати у кінці уроку не тільки те, чого досягли учні на уроці, але й те, що їм сподобалося і чому саме це, що хотілося б виконати ще раз;

- оцінювати не тільки знання учня, але й аналізувати те, як він думав, який спосіб мислення використовував, чому помилявся.

Організуючи діяльність школярів на уроках і в позаурочний час, учитель повинен вміти організувати діалог дитини з текстом художнього твору і з усіма учасниками навчального процесу, цьому сприятиме:

- створення на уроках літератури пізнавальних (самостійне визначення чи характеристика поняття, порівняння, пояснення причин явища тощо) та оціночних (знаходження помилок та шляхів їхнього усунення, рецензування, дискутування та ін.) проблемних ситуацій;
- забезпечення компетентнісного підходу у формуванні читацької культури учнів (розвиток читацької компетенції учнів);
- розвиток ораторських здібностей школярів;
- використання активних та інтерактивних методів навчання, у тому числі і методу проєктів;
- грамотне поєднання стандартних та нестандартних форм уроку літератури;
- організація систематичної позаурочної роботи з учнями з метою їхнього залучення до читання художньої літератури.

Отже, щоб *удосконалити сучасний урок літератури*, на якому *формується читацька компетенція* дитини, потрібно розумно врахувати суб'єктивні та об'єктивні фактори, від яких залежать навчання, виховання й розвиток особистості учня. Сучасному вчителю необхідно обрати стратегію становлення індивідуальної культури сприйняття художнього тексту, оскільки нині *мета літературної освіти школярів* – *формування грамотного зацікавленого читача, здатного обирати, читати і розуміти книжки і переживаючого процес читання як етап власної творчості і власного духовного розвитку, читача, що має високий рівень читацької компетенції*. Визначимо найголовніші *напрями удосконалення уроку літератури* в школі.

По-перше, необхідно постійно активізувати учнів, розвивати їхню самостійність та ініціативу. Самостійність і самовиявлення школяра, розвиток його творчих здібностей, врахування пізнавальних потреб неможливі поза функціонуванням його думок, почуттів, мотиваційної та волевої сфер. Тільки у праці учні здатні відчувати радість пізнання. Навчальний процес за своєю природою – процес творчий. Там, де школярам лише нав'язуються готові істини, де панують пасивність і бездумна споглядальність, орієнтація на зубріння, де не виховується самостійність і творча активність – не може бути справжнього якісного навчання і розвитку особистості дитини. Подібне навчання лише притупляє розумові здібності

та творчий потенціал дитини. Саме тому у сучасній школі авторитарні методи навчання дедалі більше поступаються пошуковим, творчим, особистісно зорієнтованим.

По-друге, важливою умовою підвищення якості уроку літератури є урізноманітнення методів, прийомів, технологій навчання, видів та форм роботи. Тому, що всяка одноманітність зрештою породжує у дитини відчуття перевантаження та стомлюваності. Воно виникає не тільки від великого обсягу навчальної інформації, великої кількості навчальних завдань та їхньої складності, скільки від одноманітності, сірості, трафаретності навчальної діяльності.

По-третє, щоб удосконалити навчання, необхідно забезпечити для нього сприятливі умови. Це, насамперед, стійкий інтерес до навчального предмета. Але при цьому потрібно пам'ятати, що стимулювання навчальних інтересів не відбувається лише за рахунок певної моделі навчання чи застосування конкретних методик. Цікавість стимулюється усім змістом навчальної дисципліни, методикою організації та технологією проведення навчального заняття.

Аннотація

В статье проанализированы пути формирования читательской компетенции школьников на уроках мировой литературы с учетом личностной ориентации; охарактеризованы принципы организации учебного процесса и личностно ориентированные технологии обучения, обозначены основные пути усовершенствования современного урока литературы.

Ключевые слова: читательская компетенция, читательские умения, читательская культура, личностно-ориентированное обучение, технологии, принципы обучения.

Summary

The ways of forming pupils' reading competence at the lessons of World literature considering individual orientation are analyzed; the principles of educational process organization and individually centered teaching technologies are defined in the article.

Key words: reading competence, reading skills, reading culture, individually centered teaching, technologies, teaching principles.

Література

1. Бех І. Д. Особистісно орієнтоване навчання / І. Д. Бех. – К.: [б.в.], 1998.
2. Выготский Л. С. Педагогическая психология / Л. С. Выготский. – М.: Просвещение, 1991. – 187 с.
3. Дьюи Д. Философия и педагогика / Д. Дьюи. – М.: Педагогика, 1999.

4. Каптерев П. Ф. Избранные педагогические сочинения / П. Ф. Каптерев. – М.: Педагогика, 1982. – 121 с.
5. Костюк Г. С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості / Г. С. Костюк. – К.: Рад. шк., 1997.
6. Освітні технології / Заг. ред. О. М. Піхоти. – К.: А.С.К., 2001.
7. Павлова Л. Д. Сучасний зміст освіти: психолого-педагогічні проблеми особистісно орієнтованого навчання / Л. Д. Павлова. – Луганськ, 2003. – 114 с.
8. Перспективні освітні технології / за заг. ред. Г. С. Сазоненко, – К. : Гопак, 2005.
9. Пилипенко В. Д., Коваленко Ф. А. Впровадження особистісно орієнтованих освітніх технологій у школі / В. Д. Пилипенко, Ф. А. Коваленко. – Запоріжжя: Просвіта, 2001.
10. Роджерс К. Я-концепция и воспитание / К. Роджерс, – М.: Просвещение, 1986.
11. Савченко О. Я. Зміст шкільної освіти на рубежі століть / О. Я. Савченко // Шлях освіти. – 2000. – №3.
12. Сухомлинский В. А. Рождение гражданина: 2-е изд. / В. А. Сухомлинский. – М.: Педагогика, 1972.
13. Якиманская И. С. Личностноориентированное обучение / И. С. Якиманская. – М.: [б.в.], 1996.
14. Ямбург Е. А. Школа для всех / Е. А. Ямбург. – М.: [б.в.], 1997.

УДК 37.064.2 : 371.671

Леся Кавецька
(Івано-Франківськ)

РОБОТА ВЧИТЕЛЯ ТА УЧНЯ З ПІДРУЧНИКОМ: ТИПОВИЙ ПІДХІД І ТВОРЧА ІНІЦІАТИВА

У статті Лесі Антонівни Кавецької зроблено спробу аналізу чинних підручників «Українська література» для 7-го та 8-го класів, відзначено творчі здобутки їхніх укладачів та окреслено основні парадигми роботи з названими підручниками вчителя й учнів. Також Кавецька Л.А. порушує питання інтерпретації художніх текстів підручників для середніх класів учнями методом контрольованого коментованого читання та роботи над проблемними ситуаціями.

Ключові слова: підручник, методичний апарат, система запитань та завдань, різні види роботи з підручником, інтерпретація, роль учителя.

Робота з підручником – найважливіший вид 1) самостійного або під керівництвом учителя здобування знань школярами на уроках; 2) індивідуального закріплення вивченого вдома. Нині, на щастя, всіма навчальними книгами українських учнів стовідсотково забезпечує держава, і це дає можливість дитині як із заможної, так і бідної сім'ї бути в однакових умовах зі всіма своїми однокласниками, адже в ті часи, коли Тетяна Бугайко писала: «За давньою шкільною традицією наші учні озброєні підручниками з кожного предмета шкільного курсу [2, с. 140]», – йшлося тільки про відносно достатню кількість підручників у книгарнях, але аж ніяк про безплатне забезпечення ними школярів.

Як засвідчує шкільний досвід, у наш час самостійна робота учнів з підручником «Українська література» має цілий ряд типових недоліків, пов'язаних насамперед з недостатньою увагою вчителів до потреби дохідливо і скрупульозно навчити учнів працювати з навчально-методичною книгою ще в молодших класах, а також неефективного використання підручника в процесі уроку, а тоді вже, як наслідок цього упущення, й під час виконання домашніх завдань. Читання твору, колективне обговорення його вузлових моментів на уроці мусить стати обов'язковим прийомом!

Мусимо також узяти до уваги й той факт, що тільки з нинішнього навчального року школи отримали підручники для 1-го – 5-го класів з цільовим призначенням одного додаткового примірника для вчителя, бо в попередні роки цього не було, й педагог узагалі залишався без навчальної книги, яку не завжди міг придбати не через брак коштів, а з тієї причини, що забезпечення шкіл підручниками велося централізовано й у продажу могли бути підручники з того ж таки навчального предмета й для того ж таки класу, але іншого авторського колективу, а це означало, що хоча художні тексти в основному співпадали, та методичні апарати в підручниках учнів і в навчально-методичній книзі, придбаній у магазині вчителем, суттєво відрізнялися.

Учителі української літератури використовують кожен окремо взятий шкільний підручник по-своєму. Є творчі, впевнені у своїх силах педагоги, які вважають за краще при вивченні навчального матеріалу покладатися на власну методику, а методичний апарат підручника використовувати лише вибірково та й то здебільшого як домашнє завдання; є словесники, які лише вкраплюють свій власний досвід у методичний апарат підручника чи переформатовують його так, як вважають за доцільне, а є такі, що користуються готовими питаннями й завданнями, тобто суто підручником, не ризикуючи взагалі експериментувати і впроваджувати власні ідеї.

Водночас робота вчителя на уроці залежить не тільки від рівня власних здібностей і підготовки, а й від інтелектуальних можливостей

учнів, адже, якщо взяти до уваги, що сьогодні в Україні класи повною мірою не укомплектовані й часто налічують усього десять і менше учнів, то й загальний якісний показник природних здібностей школярів не досягає того рівня, яким він був би, якби в класі вчилася принаймні 25-32 учні. До того ж робота учнів над прозовим і драматичним чи ліричним текстом завжди вимагає різного підходу вчителя до їх аналізу. Найскладніше, звісно, з ліричними творами, простий переказ змісту яких завжди виявляється недолугим, тому ми вирішили зосередити особливу увагу саме на вивченні цього роду літератури у 7 класі. Об'єктом стало трактування передбаченої чинною програмою творчості Андрія Малишка у шкільній навчально-методичній книзі та можливості інтерпретації учнями художніх текстів на уроці й рівень виконання ними домашніх завдань. У своєму розпорядженні ми мали три підручники для 7-го класу з української літератури з відповідними грифами МОНУ: підручник Олександра Авраменка, підручник Ольги Слоньовської та підручник Олени Міщенко.

Уже на початку навчального року, на першому ж уроці літератури, вчитель зобов'язаний розтлумачити учням усі позначки в методичному апараті їхнього підручника. Наприклад, якщо клас протягом року буде вчитися за підручником О. Авраменка, виданого тиражем 230 000 згідно державного замовлення, виникне потреба зупинитися на позначках «Відтворюємо прочитане», «Аналізуємо художній твір», «Творчо мислимо», «Виконуємо домашнє завдання», «Перевіряємо себе», трактування яких зроблено автором уже на другій сторінці. Не буде помилкою пояснити учням, що завдання в рубриці «Відтворюємо прочитане» завжди значно простіші, ніж у рубриках «Аналізуємо художній твір» і «Творчо мислимо», адже у першому випадку йдеться лише про найпростіший переказ змісту, а у двох наступних – про висловлення власної думки про героїв, персонажів, їхні вчинки, проблеми, зміст твору, його художні засоби, що автоматично передбачає різні види роботи учнів на уроці.

Підручник з української літератури для 7-го класу О. Слоньовської (тираж 230 130 примірників, державне замовлення) теж має ряд позначок, якими виокремлено відповідні блоки запитань і завдань різної складності й різного виду: «Опрацюйте прочитане», «Поміркуйте і дайте відповіді», «Пофантазуйте», «Робота з ілюстраціями», «Запам'ятайте», «Порівняйте», «Запитання і завдання з теорії літератури», «Матеріали для самостійного читання і опрацювання», «Матеріали для допитливих». Суттєвою перевагою вміщеного наприкінці підручника О. Слоньовської «Літературознавчого словничка [4, с. 344–349]» над «Коротким літературознавчим словником [1, с. 294–295]» О. Авраменка та «Словником ерудита [3, с. 279–287]» Олени Міщенко у підручниках для 7-го класу виявляється

те, що він подає всі літературознавчі терміни, які вивчали учні в попередніх і в цьому класі, а отже, семикласники не тільки мають нагоду засвоїти нові літературознавчі терміни, а й легко можуть відновити в пам'яті ті поняття з теорії літератури, що вивчали в попередніх класах, завжди знайти необхідні школярам терміни й тлумачення їх значення для роботи на уроці чи вдома. Також дуже похвально, що кожен літературознавчий термін, крім теоретичного визначення, у підручнику О. Слоновьовської підкріплений прикладами, що стосуються художніх текстів, які програма пропонує учням саме в поточному класі.

О. Міщенко у своєму підручнику (тираж усього 6000 примірників, комерційне видання) умовно поділяє клас на чотири групи за рівнем знань, умінь і навиків. Кожна з груп має свою назву: «Знайко», «Багатознайко», «Всезнайко», «Ерудит». Важливо, що поділ добре продуманий авторкою підручника, не ображає і не принижує учасника жодної групи. Це для створення сприятливого психологічного мікроклімату в класі взагалі й на уроках української літератури зокрема дуже важливо. Проте вчитель повинен пояснити учням, що кожен з них повинен старатися давати відповіді не тільки на найлегші (блок «Знайко») і легші (блок «Багатознайко») запитання, але навіть на складні («Всезнайко») і найскладніші («Ерудит»), а це буде заохочуватися й винагороджуватися хорошими оцінками. Якщо вчитель ще до початку навчання, а це він зобов'язаний зробити, критично перегляне підручник, за яким протягом року будуть вчитися його підопічні, то в навчально-методичній книзі О. Міщенко він натрапить на «Словник ерудита». Краще заздалегідь пояснити семикласникам, що ерудитами авторка підручника вважає їх усіх, а не тільки найздібніших, і що у словничку є чимало матеріалу, який допоможе їм краще зрозуміти художні тексти.

У нами перелічених навчально-методичних книгах кількість годин на вивчення творчості Андрія Малишка відповідає вимогам чинної програми, міститься цікава коротка біографія поета, яка не дублюється жодним іншим автором підручника з української літератури для 7-го класу. О. Авраменко у біографії Андрія Малишка зосереджує основну увагу на постаті матері поета, яка народила одинадцятьох дітей, називає приблизну кількість поетичних збірок цього автора (40), згадує, що на вірші А. Малишка написано 100 пісень. Ця інформація важлива, але, на жаль, викладена сухо й шаблонно, особливо якщо порівнювати її з життєписом поета, поданому в підручнику О. Слоновьовської. Особливу роль у її книзі виконують кольорові плашки, які увиразнюють найголовніше. Біографія Андрія Малишка цікава тим, що перед семикласниками постає митець із унікальною долею, розумінням призначення свого таланту для розвою духовності рідного народу. Багато цікавого сказано про дитинство Андрія,

а також його дружбу у зрілі роки з відомими композиторами Платоном та Георгієм Майбородами, Левком Ревуцьким, Пилипом Козицьким, Олександром Білашем. Перед безпосереднім читанням учнями вірша, його аналізом та прослуховуванням «Пісні про рушник» у цьому підручнику подано надзвичайно цікаву історію написання твору й згадку Максима Рильського про величезну популярність пісні на слова вірша «Рідна мати моя», що стала народною піснею. Підручник гарантує реалізацію міжпредметних зв'язків та надає можливість успішно використовувати інтеграцію: містить дуже розповідь про фільм «Літа молодії», у якому вперше зазвучала «Пісня про рушник» Андрія Малишка. Дуже доречною для кращого розуміння змісту віршованого й пісенного творів виявляється картина «Юність» і запитання з рубрики «Робота з ілюстраціями»: «Розгляньте картину Тетяни Яблонської «Юність», проаналізуйте зображене на ній і доведіть, що картина співзвучна «Пісні про рушник» [4, с. 285]». Відразу ж після цієї рубрики натрапляємо на «Матеріали для допитливих», в яких знаходимо такі вкрай потрібні учням відомості про художницю: «Тетяна Яблонська (1917-2005) – відома українська художниця, автор таких визнаних полотен, як «Юність», «Хліб», «Весна», «Святковий вечір» [4, с. 286]». У підручнику О. Міщенко біографія Андрія Малишка має поетичну назву «Буду те говорить, що у серці записано мною». Школярам треба відразу ж пояснити, що це рядки із вірша поета, життєпис якого подано нижче. Біографія поета у підручнику О. Міщенко цікава, емоційна (наприклад, «Починав учитись на лікаря, проте згодом вступив до Київського інституту народної освіти, звідки вийшов учителем – перемогла-бо в нього спрага до слова, до літератури. Деякий час Андрій Малишко вчителював на Житомирщині – уявляєте, як пощастило його учням! [3, с. 220]»), кольором виокремлено запитання до учнів в тексті самої біографії, а не після неї. Поруч з друкованими рядками вірша подано фото рукописної сторінки (факсиміле) цього твору. Проте зображення невиразне й, на жаль, на уроці не дає того ефекту, якого сподівалася авторка підручника.

Відразу ж зауважимо, що виразне читання учнями вірша на уроці вголос і їхні роздуми над кожною строфою, кожним художнім засобом дуже важливі: «Ніякий підручник не може заступити читання літературного тексту і розбору його під керівництвом учителя [2, с. 140]». Живе слово, емоційні враження, словесне малювання допоможуть дітям глибоко відчувати прекрасне, усвідомити силу поетичного слова й неймовірну красу пісень, які завдяки глибокому змісту й чудовим мелодіям з літературних перетворюються у народні, а це найвища нагорода, слава й визнання для поета й композитора. Пісню, звісно, досить прослухати один-єдиний раз. Але вірш на уроці вголос має бути прочитаним кілька разів!

Якщо зіставляти ілюстрування тексту вірша Андрія Малишка «Стежина» в усіх чинних підручниках для 7 класу, то в найбільш виграшному становищі відповідні сторінки книги О. Слоньовської завдяки чудовій репродукції картини Юрія Камишного «Очима серця, або поки баба в хаті». Архетипні образи величезного розквітлого соняха, селянської хати в степу, погожої літньої днини справляють набагато естетичніше враження на душі учнів, ніж тьмяна й похмура картина «Стара українська хата» (художник В. Бідношей), яку пропонує підручник О. Міщенко, й спрощений, мало не зроблений невправною рукою дитини малюнок-ілюстрація у підручнику О. Авраменка. Методичний апарат для роботи з ілюстрацією знову ж таки найбільш повний і методично виважений у підручнику О. Слоньовської: «1. Розгляньте картину Юрія Камишного «Очима серця, або поки баба в хаті». Як ви думаєте, чому художнє полотно називається саме так? Що на ньому казкового, а що реального? Опишіть хату й стежку, яка веде до неї, вулики. Чому центральним образом на картині є розквітлий соняшник? Чи вдався художникові цей образ і чому? 2. Чи може картина Юрія Камишного стати ілюстрацією до вірша Андрія Малишка «Стежина» й однойменної пісні на слова цієї поезії? Що спільного, а що відмінного в зображенні подібного пейзажу Малишком засобами слова та Камишним засобами фарб? [4, с. 287]». На плащі учні мають нагоду прочитати коротку інформацію про композитора Олександра Білаша, який написав мелодію на слова А. Малишка «Стежина». Дві наступні поезії – «Вогник» і «Приходять предки добрі і нехитрі» – твори досить складні для трактування й належного сприймання учнями. По-перше, в дітей відповідного віку ще нема того життєвого досвіду, який передбачає зміст названих поезій, по-друге, вірш «Приходять предки» потребує багатьох виносков-пояснень, а до того ж цей твір був написаний у часи соцреалізму й несе виразний атеїстичний підтекст. У методичному апараті підручників О. Авраменка та О. Слоньовської зроблено все можливе, щоб семикласники належно зрозуміли відповідні архаїзми й водночас не розчарувалися в творчості Андрія Малишка. У підручнику О. Міщенко методичний апарат не подано до названих поезій окремо, а сукупно, тому деякі запитання замість того, щоб висновки учнів скерувати до естетичної краси поетичних слів, а не атеїстичної ідеології, якраз на цьому зосереджує увагу: «Подумай, з якою метою Андрій Малишко у вірші «Приходять предки» використав сучасні й застарілі слова: атом, орбіта й прелат, схизмат, ярижка [3, с. 249]».

Наш уважний, хоча обмежений тільки творчістю Андрія Малишка, тому не повний, а частковий, аналіз нині чинних підручників з української літератури доводить, що вони цілком годяться для практич-

ного використання, бо відповідають основним вимогам, за якими «підручник... потрібний для того, щоб:

- 1) дати учням фактичні знання, які треба запам'ятати (характеристику окремих періодів літературного розвитку, біографії письменників, історію написання літературних творів, події суспільно-політичного життя, хронологічні дати, відомості з теорії літератури тощо);
- 2) забезпечити учням можливість легко оглянути весь навчальний матеріал у чіткій системі, поновити в пам'яті, в разі потреби, вузлові питання курсу;
- 3) сприяти розвиткові самостійної думки учнів; збудити в них прагнення поміркувати над питаннями, що піднесені в класі, уважніше перечитати виучуваний твір; допомогти їм з'ясувати значення твору в суспільному житті, розібратися в його ідейно-тематичному змісті й художніх особливостях [2, с. 141]».

Маємо лише єдине зауваження: якби вчитель-практик отримав у своє розпорядження всі три підручники, то міг би вибрати з них найцінніше, найкраще, найдоречніше. У власній практиці ми використали для біографії Андрія Малишка розповідь про те, як він малою дитиною якийсь час вчився у кобзарській школі. Також нам стала у пригоді електронна адреса, подана у підручнику О. Авраменка – «[www.ukrcenter.com / libraru / read.asp?id=1127](http://www.ukrcenter.com/libraru/read.asp?id=1127)» [1, с. 249]», користуючись якою, школярі самостійно підготували цікаві повідомлення про життя Андрія Малишка та його творчість.

Аннотация

В статье сделано попытку анализа действующих учебников «Украинская литература» для 7-го и 8-го классов, отмечено творческий успехи их составителей и обозначено основные парадигмы работы с названными учебниками учителя и учеников. Также Кавецкая Л.А. поднимает вопрос интерпретации художественных текстов учебников для средних классов методом контролируемого комментированного чтения и работы над проблемными ситуациями.

Ключевые слова: учебник, методический аппарат, система вопросов и заданий, разные виды работы с учебником, интерпретация, роль учителя.

Summary

In the article of Lesia Antonivna Kavetska is made the analysis of the valid textbooks «Ukrainian Literature» for the 7-th and the 8-th form, it is also marked here the creative achievement of comilers, it is also outlined basic paradigm of the searching work with following textbooks of teacher and pupils. Kavetska L.A. also raises the questions of the interpretation of literary texts of the textbooks for the secondary forms with the pupils by the method of controlled.

Key words: *textbook, methodological apparatus, the system tasks and questions, different types of work with educational textbooks, interpretation, teacher's role.*

Література

1. Авраменко О. Українська література. Підруч. для 7-го кл. Рекомендовано Міністерством освіти і науки України. / Олександр Авраменко. – К.: Грамота, 2007. – 296 с. : іл.

2. Бугайко Т., Бугайко Ф. Майстерність учителя-словесника / Тетяна Бугайко, Федір Бугайко. – К.: Радянська школа, 1963. – 188 с

3. Міщенко О. Українська література. Підручник для 7 класу загальноосвітніх навчальних закладів / Рекомендовано Міністерством освіти і науки України. / Олена Міщенко – К. : Генеза, 2007. – 288 с. : іл.

4. Слоньовська О. Українська література. Підручник для 7 класу загальноосвітніх навчальних закладів. / Рекомендовано Міністерством освіти і науки України. / Ольга Слоньовська. – К. : Освіта, 2007. – 352 с. : іл.

УДК 371.3:821.161.2

Оксана Глеб

(Івано-Франківськ)

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІРИКИ У СТАРШИХ КЛАСАХ З ПОГЛИБЛЕНИМ ВИВЧЕННЯМ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті автор аналізує основні проблеми, які виникають при аналізі ліричних творів учнями старшої школи. Увага акцентується на ролі інтерпретації змісту художнього твору. Наведено взірці мислеформи в художніх текстах Т. Шевченка, Б.-І. Антонича, П. Тичини, Ліни Костенко.

Ключові слова: *лірика, ліричний герой, інтерпретація, аналіз літературного твору.*

Ліричні та ліро-епічні твори за часом свого виникнення і важливості для людського соціуму можна вважати такими, що посідають перше місце серед усіх нині існуючих різновидів словесного мистецтва. Фольклор, найдавніші письмові джерела творчості окремих представників нашої цивілізації однозначно засвідчують, що віршовані тексти, на відміну від буденної прози, споконвіків вважалися підтвердженням богообраності жерців, пророків та геніїв-співців, які в сиву давнину відігравали чільну, почесну, вагому, особливу роль. Якщо взяти до уваги, що й найдавніші міфи

стосуються лише богів та героїв, якими переважно стають їхні діти від земних жінок або чоловіків, то поети, якщо вони навіть визнаються нащадками суто земного подружжя, й у міфах завжди представлені як богорівні пророки, віщуни та вісники. Не можна забувати й того, що філософія, історія й поезія довгий час становили єдине ціле. В античні часи вміння складати вірші сприймалося як ознака високого, аристократичного походження носія такого таланту, тому привілейовані сімейства старалися дати своїм дітям не просто освіту як грамотність, не тільки збирали солідні домашні бібліотеки, вартість яких часто дорівнювала цілому маєткові, не лише доручали виховання підростаючої аристократії видатним мислителям свого часу, для чого високопоставленим батькам приходилося відправляти синів-отроків чи юнаків навіть в інші міста, зокрема, в Афіни, Дельфи та ін., залучати до філософського оточення відомих мудреців свого часу, а й пропонувати вельможній молоді з юних літ практичні навички віршування. Щоб не виглядати голослівними, наведемо факти: Платон (428 або 427 р. до н.е. – 348 або 347 р. до н.е.) вчився у Дельфах, пізніше збирав у своєму домі молодь для подібної науки, водночас даючи знання власним синам; Аристотель (384 р. до н.е. – 322 р. до н.е.) у молодості був учнем Платона, а в зрілі роки сам виховував і вчив філософським премудростям сина царя Македонії, майбутнього Олександра Македонського, пізніше в Афінах створив Лікей – власну перипатетичну школу; Афіней (II – початок I ст. до н.е.) був учнем найвідомішого давньогрецького філософа Сократа (біля 469 р. до н.е. – 399 р. до н.е., який був також наставником афінського політика й полководця Алківіада)). Демокрит, Сократ і Платон були компетентними поціновувачами тогочасного мистецтва, в тому числі й лірики. Більше того, сучасний український науковець Анатолій Ткаченко у книзі «Мистецтво слова» вважає античних філософів одночасно й митцями, а філософію як науку значно ближчою до літературознавства (теорії літератури), ніж, наприклад, до мистецтвознавства узагалі й історії красномовства зокрема. У п'ятому столітті до нашої ери, коли античний живопис, скульптура й поезія досягли апогею свого розквіту, освічені сучасники «Гомера, Сократа, Платона, Аристотеля однаковою мірою вважали як філософами, так і митцями [9, с. 24]». Зацікавлення античних філософів творами літератури й досить глибоке трактування лірики й сьогодні викликає зачудування й повагу.

Приступаючи до аналізу творчості найвідоміших поетів, філософ Аристотель у своїй нині загальновідомій і загальновизнаній «Поетиці» особливо високо ставив легендарного співця Гомера (VIII ст. до н. е.), адже цей автор створив і прекрасні ліро-епічні поеми, і талановито подав драматичні образи, а водночас у комедії («Маргіт») запропонував публіці не ганебне, а смішне. Аналізуючи безсмертну Гомерову «Одіссею», автор

«Поетики» веде мову насамперед про надзвичайно вдалу композицію цього твору. Й хоча в часи Аристотеля ще не існувало визначення жанру поеми як ліро-епічного твору, грецький літературознавець особливу увагу зосередив на сюжеті «Одіссеї» як міцному кістяку поеми, й наголосив, що тільки за умови цілісності твору й щільного припасування всіх його частин одна до одної гарантований подібний творчий успіх: «...Частини подій повинні бути з'єднані таким чином, щоб при перестановці або пропуску якої-небудь частини мінялося й руйнувалося ціле. Адже те, що своєю присутністю чи відсутністю нічого не пояснює, не складає ніякої частини цілого [1, с. 1077]». Іншими словами, Аристотель вважав недопустимим в художньому тексті наявність зайвих, таких, що нічого не пояснюють, тобто тих, без яких твір нічого не втрачає і з якими нічого нового не набуває, образів, подій чи колізій. Хоча вперше про художні образи як такі повів мову Аристотель, але особливу увагу на цьому важливому понятті зосередив геніальний німецький філософ Г.- В. - Ф. Гегель, який розглядав мистецтво як духовно-пізнавальну дійсність людської цивілізації і визнавав, що художній образ містить артистично видозмінений матеріал, почерпнутий з реального життя. Як відомо, підставою для виникнення художнього образу завжди ставали й стають зараз невичерпні можливості мови, «за допомогою яких відповідно до естетичних критеріїв створюється інша, художня дійсність, що асоціюється з довкіллям [3, с. 140]». Мова, яка водночас постає матеріалом і знаряддям творчості, дає можливість авторові створити такі унікальні художні образи, які при перекладі твору іншою мовою обов'язково або деформуються, або мусять конгеніальним (рівним талантом тому митцеві, твір якого він перекладає) автором перекладу суттєво видозмінюватися .

Німецький філософ І. Кант наголошував, що літературний твір, як і особистісні враження від побаченого, діє на емоції людини сильніше, ніж науковий текст: «Вигляд єгипетських пірамід... справляє на нас значно більше враження, ніж усі описи [4, с. 130–131]». Науковець і митець можуть вести мову про одну й ту ж річ, але це будуть різні сфери сприймання читачем. Наприклад, про кріпосний лад пише історик, який наводить приголомшуючі факти, і розповідає Т. Шевченко, наприклад, у віршах «На панщині пшеницю жала» чи «Якби ви знали, паничі...», але поет не ілюструє подію, як це робить науковець, а глибоко переживає її сам і змушує переживати до глибини душі, власне, до невимовного болю й сліз своїх потенційних читачів. Якщо взяти до уваги типологічну класифікацію художніх образів, то в наш час їх поділяють на: об'єктні (пейзажі, ноктюрни, марени, історичний колорит, урбаністичні деталі), суб'єктні (внутрішній світ героя, настрої персонажа, помисли й задуми дійової особи) та виражальні (художні засоби: метафора, епітет;

особливості сюжету й композиції). Художні тропи (засоби) літературознавці також поділяють на тактильні (дотикові), кінетичні (рухові), зорові, слухові, термічні, смакові, нюхові, а поєднання кількох властивостей такого виду називають синестезією. Дуже тонко вловила суть цих та подібних творів юного П. Тичини молодий літературознавець Марія Фока: «Мистецтво у своєму розвитку амплітудно тенденціює від виокремлення й специфіки різних видів мистецтва до їхньої взаємодії, зокрема, синетезу, і навпаки [10, с. 29]». Чи не з причини ускладненої художніми засобами думки належно розуміти і професійно тлумачити поезію геніальних ліриків дано далеко не кожному читачеві. З таким твердженням погодяться всі українські вчителі, яким доводиться прищеплювати старшокласникам смак до поезії.

Ніхто сьогодні не стане сперечатися, що аналізувати вірші Павла Тичини «Гаї шумлять» та «Арфами, арфами...» не доцільно як типові статичні словесні пейзажі, адже маємо справу із завжди рухомими й змінними імпресіоністичними полотнами. Найкращою підготовкою до роботи над цими творами в класі стане декламація іншого твору цього ж поета – вірша «Вітер, вітер, вітер». У багатотомниках у цьому вірші просто подописувано склади, яких нібито не вистачає. Великий поціновувач творчості П. Тичини й автор біографічної книги «Неодцвітаюча весно моя» Станіслав Тельнюк про цю недолугу правку відізвався вбивчою фразою: «Читаєш вголос виправлені рядки – і ловиш себе на враженні, що хтось перед тобою вперто заїкається: весь час чуєш оті: «на – на», «це – це», «тер – тер» [10, с. 167]». Розриви складів і їхні пропуски, зроблені Тичиною, не випадкові, а зумисні. Поет намагався відповідним звуковим наповненням передати вітер, який безжалісно рве слова мовця, спричинює зайві паузи всередині лексем і породжує гру звуків: «Вітер вітер ві / терзає дуба кле / на хмарах хмуре сон / це знов осінній ві [10, с. 167]». Цей новаторський прийом П. Тичина використовував досить часто. У «Пісні трактористки» є рядок, який можна пояснити хіба що рвучким рухом машини («Сідай з нами, комсомолко, / тай поїдем, та й пої... [7, с. 95]»), проте в наступній строфі втрачений склад таки появляється як омофон: «Дим-димок од машин». Розрив слова, як наслідок рвучкого пориву весняного дощу спостерігаємо й у поезії «Перше травня на Великдень»: «Великодній дощ / тротуаром шов / ковая зелена/ ярилась з-під землі [7, с. 143]». У контексті сказаного читач сприймає слово «шов» як «йшов» (дощ же йде!). Ще одна строфа з цієї ж поезії розривом слова «робітни-чий» спричинюється до виникнення повноцінного риторичного запитання: «Аж тут враз! Враз! / похід робітни / чий же червоніший / празник, як цей Май? [7, с. 143]». До речі, Володимир Маяковський високо ставив хист П. Тичини передавати

найтонші нюанси звуків, порівнював українського митця з російським майстром алітерацій Велимиром Хлебніковим.

Аналізуючи поезію «Гаї шумлять», варто запропонувати учням вибрати найоптимальніший із запропонованих видів мистецтва для ілюстрування цього твору: живопис, музику або кіно. Закономірно, що засоби кіно виявляться найкращими для передачі динамічних змін, зафіксованих у цьому творі як зміни весняної природи. Стосовно поезії «Арфами, арфами...», то ще перед початком її аналізу варто попросити учнів пригадати, на які види поділяються художні засоби у залежності від рецепторів сприймання їх людиною. У названій поезії весна як пора року персоніфікована. Вона постає у вигляді вродливої молодої дівчини. Найчастіше автор для її характеристики використовує зорові образи-епітети з найтоншими переливами кольорів («ніжнотонними»), але також не гребує нюховими («запашна»), слуховими («голосними», «семидзвонними»), руховими (порівняння: «Наче море кораблями, переповнилась блакить [8, с. 13]») художніми образами. Сміх і плач у П. Тичини «перламутровий», а це вже не тільки ознака кольору, а й тембр і висота звуків, які утворюються при падінні перлів, тактильні відчуття холодних чи гарячих сліз. Отже, натрапляємо на приклади синестезії – поєднання кількох, часто несумісних рис в одному художньому образі.

Якщо учитель-практик має нагоду в старших класах вести факультатив, присвячений аналізу лірики, або гурток, який відвідують учні, що й самі пробують писати вірші, дуже доцільно на одному із занять повести мову про мислеформу. Як зауважував Олександр Потебня, мислеформи дуже характерні насамперед для загадок чи пісень. Їхнім ядром найчастіше стає внутрішня форма ключового слова. Мовознавець наводив приклад української веснянки: «Кроковеє колесо / Вище тину стояло, // Много дива видало» – й резюмував: «Можна собі уявити, що цю пісню хто-небудь зрозуміє в буквальному сенсі, тобто не зрозуміє її зовсім. Всі риси того, що тут змальовано, все те, що стало опісля зовнішньою формою, у такому випадку буде схоплено душею, але в результаті вийде нісенітниця: шафранове (тобто жовте, світло-оранжеве, як квітки шафрану – прим. О. Г.) колесо, яке дивиться з-за тину? Але нехай ця нісенітниця отримає внутрішню форму, і від пісні повіє на нас весною природи і дівочого життя. Це жовте колесо – сонце; сонце дивиться зверху, тому багато бачить... Зрозуміло, що в поетичному... творі *зміст* (або ідея)... відповідає почуттєвому образу чи з нього виведеному поняттю [6, с. 179]». Мислеформа – завжди яскрава, змістовна картина. Вона миттєво появляється і зникає в уяві поета в момент натхнення, а поет пробує її якнайточніше відтворити словами.

У своїй практиці ми починали знайомство школярів одинадцятого класу із мислеформою з допомогою обкладинки роману у віршах Ліни

Костенко «Берестечко» й античним зображенням смерті з одночасним трактуванням такого малюнка відомим німецьким філософом, письменником і літературознавцем: «Зображення смерті у вигляді скелета, доводить Лессінг, з'явилося тільки в християнському мистецтві під впливом вчення церкви про смерть як кару за людські гріхи. Античне ж мистецтво зображало смерть у вигляді двійника сну – вродливого замисленого юнака з опущеним додолу факелом [2, с. 13]». Для оформлення обкладинки роману «Берестечко» використано фрагменти картин художника Юхима Михайліва. Ще до прочитання художнього тексту увага читача зосереджується на яскравих образах: ми бачимо степ, гетьманську булаву, повернуту цоколем донизу, в пожовклій траві. Закономірно, що молочай, деревій та інші рослини глядачем сприймаються насамперед як бур'яни, а булава у бур'яні – це зовсім інший символ, ніж той, що його побачив у своїй уяві Шевченків Галайда, бо це символ повної втрати Україною незалежності, бездержав'я, занепаду. Після такого аналізу доречно зачитати відповідний рядок з поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», щоб довести учням, що нерозгорнута мислеформа можлива і в поетичному тексті: «...в степах України / – О Боже мій милий – блисне булава! [11, с. 98-99]». Архетипні образи степу, України як вільної держави, булави як символу національного самоврядування без жодної васальної, власне, самодержавної колоніальної покори, настільки густо насичують коротку фразу Кобзаря, що й звернення Галайдою до Бога варто вважати складовою частиною мислеформи, адже українці без церкви й віри в Господа своє державницьке життя не уявляли. Художній образ булави у трактуванні художника Юхима Михайліва і поета Тараса Шевченка, хоч і стають логічно-емоційним центром відповідних мислеформ, але набувають різних значень: у художника – негативного, фатального, занепадницького, у Кобзаря – оптимістичного настрою, суто позитивного, державницького мислення. Подібним переосмисленням і наданням художньому образу нового значення, відмінного від попереднього за змістом, можна також вважати образ голуба як символу миру (раніше цей птах вважався уособленням кохання), що сталося лише після того, як П. Пікассо намалював свою знамениту картину.

Робота на уроках української літератури в старших класах над розкриттям змісту ліричного твору, його інтерпретацією, завжди вимагає тонкого естетичного смаку, вміння помічати підтекст сказаного, вловлювати авторські натяки та алюзії. Сучасний учитель повинен вчити своїх підопічних сприймати поезію й розумом, і серцем, цілеспрямовано звертати увагу на те, які асоціації викликають поетичні рядки й художні образи. Знехтувати цими важливими нюансами – означає не тільки не сміти, а й не намагатися інтерпретувати поетом сказане.

Аннотация

В статье автор анализирует основные проблемы, которые возникают при анализе лирических произведений учениками старшей школы. Внимание акцентируется на роли интерпретации содержания художественного произведения. Приведены примеры мыслеформы в художественных произведениях Т. Шевченко, Б.-И. Антонича, П. Тычины, Лины Костенко.

Ключевые слова: лирика, лирический герой, интерпретация, анализ литературного произведения.

Summary

The author analyzes the main problems that arise in the analysis of lyrical works of high school students. The main attention focuses on Rolle interpretation of the content of the artwork. Shows the thought-form models in the works of Taras Shevchenko, B. Antonych, P.Tychyna and Lina Kostenko.

The key words: a lyrics, a lyric character, interpretation, the analysis of a literary writing.

Література

1. Аристотель. Поэтика / Перевод Н.И. Новосадского // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика, Категории. / Предисловие Д.Миртова. – Минск: Литература, 1998. – С. 1013–1113.
2. Гавришків Б. Готгольд-Ефраїм Лессінг / Богдан Гавришків // Лессінг Г.- Е. Мінна фон Барнгельм. Емілія Галотті. Лакоон. / Готгольд-Ефраїм Лессінг. – К. : Дніпро, 1976. – С. 5–15.
3. Гегель Эстетика / Георг Вильгельм Фридрих Гегель // Эстетика: В четырех томах. – Том первый. – М. : Искусство, 1968. – 312 с.
4. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения / Кант И. Сочинения в шести томах / Иммануил Кант. – М. : Наука, 1966. – Т. 6. – С. 349–743.
5. Костенко Л. Берестечко: Історичний роман / Ліна Костенко. – К.: Український письменник, 1999. – 157 с.
6. Потебня О.О. Эстетика и поэтика. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.
7. Тичина П. Вірші / Павло Тичина. – К. : Радянський письменник, 1977. – 211 с.
8. Тичина П. Вітер з України: Поезії / Павло Тичина. – К. : Український письменник, 1993. – 370 с.
9. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. / Анатолій Ткаченко. – К. : Правда Ярославічів, 1997. – 448 с.

10. Фока М. Стратегії перекладу синтетичних образів Павла Тичини англійською мовою: монографія / Марія Фока. – Кіровоград : МПП «Антураж А», 2013. – 240 с. : іл.

11. Шевченко Т. Кобзар / Вступ. ст. О. Гончара. Приміт. Л.Кодацької / Тарас Шевченко. – К.: Дніпро. – 640 с.

12. Шерех Ю. Поезія ясно вишневого вечора / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: Три томи. – Т. 1. – Харків: Фоліо, 1998 – С. 278–292.

УДК 37.011.32 : 159.955

Наталія Скоморовська
(Івано-Франківськ)

ВИКОРИСТАННЯ ПРОБЛЕМНОГО ПІДХОДУ ДЛЯ РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ

У статті йде мова про необхідність розвитку критичного мислення школярів, визначено поняття «критичне мислення», наведені приклади використання проблемного підходу для розвитку критичного мислення.

Ключові слова: критичне мислення, прийоми, види роботи, проблемний підхід.

Мета статті. Розкрити поняття «критичне мислення», висвітлити оптимальні шляхи розвитку критичного мислення учнів.

Актуальність статті. У сучасному освітньому просторі науковці особливу увагу приділяють питанню розвитку критичного мислення, шукають шляхи його розвитку, пропонують свої технології та методики. Стаття містить ряд практичних рекомендацій для вчителя та приклади різних завдань, які допоможуть словеснику розвивати критичне мислення учнів на уроках літератури.

Критичне мислення розглядається у філософії, психології, педагогіці. У педагогіці та психології цим питанням займаються П. Блонський, В. Болотов, Т. Воропай, Н. Вукіна, О. Іванова, О. Кочерга, В. Кушнір, Т. Олійник, Є. Полат, О. Пометун, С. Романова, М. Скаткін, І. Слободянюк, В. Теплов, Л. Терлецька, С. Терно, О. Туманцева, О. Тягло, Т. Хачумян, Я. Чаплак та інші.

Єдиного визначення критичного мислення немає. Кожен науковець пропонує своє. В. Теплов говорить про критичність розуму як про певну якість пізнавальної діяльності людини [16]. Т. Хачумян – як про особливий

вид мисленнєвої діяльності, характерними ознаками якого є вироблення стратегій обрання правильного рішення у розв'язанні будь-яких завдань на основі гіпотези, аналізу, опрацювання інформації; здійснення рефлексивних дій (аналітичних, перевірочних, контролюючих, оцінних), які виконуються стосовно будь-якого об'єкта чи явища, в тому числі і власного процесу мислення; виважений аналіз різних думок та поглядів, вияв власної позиції, об'єктивне оцінювання процесу і результатів як власної, так і сторонньої діяльності [18, с. 174]. О. Смирнов – як про мислення, в основі якого лежить здатність до самостійних логічно грамотних роздумів і суджень, уміння правильно оцінювати різні думки, бачити в них сильні та слабкі сторони [15]. Л. Ямщикова – як про мислення, що спирається на вміння оцінювати події, твердження, вчинки, факти, робити свідомий вибір, аргументувати, формулювати доречні запитання, розрізняти факти і думки, знаходити нові рішення, визначати критерії для аналізу, знаходити докази на підтримку припущень, будувати логічні зв'язки [20]. О. Кочерга вважає, що критичність людини об'єднує в собі відображення дії мислення, почуттів та уяви у їх взаємозв'язку. Відправною точкою – інтелектуальним джерелом ідеї критичного ставлення людини – є філософія та загальна психологія, де оперативні перетворювання зовнішніх впливів у психічні явища розглядаються за схемою: задаток-здібність-механізм, а психологічний аспект критичного мислення втілюється в механізмах відображення-проекування-опредметнення, які забезпечують просування людини в пізнавальній діяльності [8]. М. Кларін говорить про критичне мислення як про раціональне, рефлексивне мислення, яке направлене на вирішення того, чому варто вірити або які дії варто застосовувати [6]. М. Махмутов визначає критичне мислення як здатність особистості бачити невідповідності між висловленими думками чи поведінкою людини і загальноприйнятими нормами або власними уявленнями про них; здатність усвідомлювати істинність чи алегоричність теорії, думки і реагувати на них; уміння аналізувати, доводити або спростовувати певні думки [12]. В. Крутецький наголошує, що людина з критичним складом розуму ніколи не вважає свої чи чужі судження абсолютно правильними і вичерпними. Вона здатна відмовитись від певних висновків, якщо вони не відповідають дійсності і шукати нові шляхи розв'язання проблеми. Критичний розум є дисциплінований і відповідальний, тому що нічого не сприймає на віру [10, с. 123]. П. Блонський до основних ознак критичного мислення відносить уміння аргументовано висловлювати думки, контролювати правильність власних суджень [1, с. 149]. Є. Полат розглядає критичне мислення як уміння приймати правильні рішення, бачити труднощі, що виникають у реальному світі, шукати шляхи їх раціонального вирішення, використовуючи сучасні технології; критично аналізувати здобуті знання і

застосовувати їх для розв'язання нових завдань, чітко усвідомлювати, де і яким чином набуті знання можуть бути застосовані в навколишній дійсності. Науковець визначає такі важливі ознаки критичного мислення як аналітичність – відбір, порівняння, зіставлення фактів та явищ; асоціативність – встановлення асоціацій з раніш вивченими фактами, явищами; логічність – вміння будувати логіку доказовості рішення проблеми, послідовність дій; системність – вміння розглядати об'єкт, проблему в цілісності їх зв'язків і характеристик [13]. М. Боришевський включає до складу критичного мислення наявність об'єктивних оцінок, поглядів на різні життєві явища, події, саму людину, сенс її життя, і завдяки цьому вироблення вмінь протистояння експансивному нав'язуванню ззовні готових еталонів, орієнтацій [3, с. 28]. О. Іванова розмірковує про критичне мислення як про процес, під час якого людина може належно і всесторонньо охарактеризувати явище або предмет, виразити своє ставлення до нього шляхом полеміки або аргументації власної думки, знайти вихід з будь-якої ситуації [5, с. 14]. М. Чошанов вважає ознакою критичного мислення здатність серед безлічі рішень вибирати найбільш оптимальне, аргументовано спростовувати помилкові, піддавати сумніву ефектні, але не ефективні рішення [19, с. 24].

Свої визначення критичного мислення пропонують зарубіжні науковці та педагоги. Наприклад фундатор інституту критичного мислення та інституту вдосконалення філософії для дітей в Університеті Монтеклер, професор Колумбійського університету М. Ліпман розглядає критичне мислення як нагальну потребу для життя в сучасному світі, оскільки це складне уміння дозволяє правильно розв'язувати широке коло практичних проблем у будь-якій професійній діяльності (архітектора, юриста, лікаря тощо), в людських взаєминах (ситуація морального вибору), в науковій діяльності, в повсякденному житті тощо [11, с. 21]. Крім М. Ліпмана досліджували критичне мислення такі зарубіжні науковці, як Д. Кластер, Д. Халперн, Дж. Дьюи, А. Кроуфорд, К. Мередіт, К. Поппер, Р. Пол, С. Метью, Р. Пауль, С. Стернеберг, Д. Стіл, Ч. Темпл та інші. Д. Кластер стверджує, що критичне мислення – це мислення інформативне, яке розпочинається з постановки запитання, прагне до переконливої аргументації та має соціальний характер. Коли завдання будується на принципах критичного мислення, кожен учень формує свої ідеї, оцінки, переконання. Отже критичне мислення носить індивідуальний характер, є мисленням самостійним. Інформація є відправним пунктом критичного мислення, а не кінцевим. Завданням учням має бути не нагромадження нової інформації, а вміння з нею працювати. Для розвитку критичного мислення необхідно пробудити навчальний інтерес учнів [7, с. 11].

Д. Халперн, американський психолог, автор посібника «Психологія критичного мислення», має свій погляд на критичне мислення. Вона вважає, що критичне мислення – це використання когнітивних технік або стратегій, які збільшують імовірність отримання бажаного кінцевого результату. Це тип мислення, до якого звертаються при вирішенні завдань, формулюванні висновків, здійсненні імовірнісного оцінювання та прийнятті рішень. Критичне мислення можна назвати спрямованим мисленням, оскільки воно має за мету отримання бажаного результату. У цьому сенсі критичне мислення протиставляється шаблонному, автоматичному мисленню, тобто не націленому на досягнення певної мети. Критичне мислення також включає в себе оцінку самого розумового процесу – ходу міркувань, які привели до наших висновків або тих чинників, які ми врахували при ухваленні рішення [17]. На думку Дж. Дьюї, розвиток критичного мислення починається з того моменту, коли учні починають активно займатися конкретною проблемою. Основне питання, яке повинно бути запропоноване з приводу ситуації чи явища, що взяте за відправну точку навчання, – це питання, якого роду проблеми дане явище породжує. Фіксація уваги на проблемах стимулює природну цікавість учнів і спонукає до критичного мислення, тому при підготовці до занять учитель повинен визначити коло актуальних проблем, а в подальшому, коли учні будуть до цього готові, допомогти їм сформулювати ці проблеми самостійно. Завдяки критичному мисленню навчання з рутинної роботи перетворюється у цілеспрямовану діяльність, в ході якої учні включаються у інтелектуальну роботу і приходять до вирішення реальних життєвих проблем [4]. Р. Пауль, фахівець з теорії та практики розвитку критичного мислення менеджерів освіти у США, стверджує, що критичне мислення – це мислення про мислення, коли людина мислить задля вдосконалення свого мислення. Це мислення, яке спричиняє самовдосконалення. Бажане самовдосконалення приходить з навичками використання стандартів коректної оцінки процесу мислення [14]. А. Кроуфорд, С. Метьюз, Д. Макінстер, В. Саул під критичним мисленням розуміють мислення, яке розвивається на основі ретельного оцінювання не лише припущень, а й фактів, і призводить до найбільш об'єктивних висновків шляхом аналізування всіх доцільних чинників і використання обґрунтованих логічних процесів [9].

Як бачимо, критичне мислення в педагогіці та психології розглядається як антипод догматичного мислення, як мислення самостійне, логічне, творче. Можемо сказати, що критичне мислення – це мислення індивідуальне (передбачає самостійний глибокий усесторонній аналіз нової інформації) та соціальне (кожна думка перевіряється і обґрунтовується тоді, коли нею діляться з іншими).

Для того, щоб розвивати критичне мислення учнів, учителю слід поєднувати у своїй роботі проблемні, дослідницькі, пошукові та творчі методи та прийоми. Особливу увагу необхідно приділити проблемному підходу. Проблемне навчання стимулює активне ставлення школярів до навчального процесу, пробуджує інтелектуальну, пізнавальну та дослідницьку активність – виникає бажання краще зрозуміти, досягнути, пізнати певний об'єкт, явище, подію.

На уроці літератури словесник може використовувати проблемні запитання, проблемні завдання, створювати проблемні ситуації. Розглянемо ці поняття детальніше, щоб зрозуміти їх значення в розвитку критичного мислення. Проблемну ситуацію доречно створювати тоді, коли вивчається твір, на який існують протилежні думки критиків чи піднімається проблема, що може трактуватися по-різному. Проблемна ситуація формується також у тому випадку, коли життєві уявлення та переконання учнів вступають у конфлікт з реальними наочними фактами чи подіями. Щоб пояснити такий стан речей у школярів часто бракує знань чи досвіду.

Можна організувати роботу таким чином, що проблемна ситуація перетворюється на проблемне завдання. У процесі роботи над проблемним завданням виникають проблемні запитання. Але це не обов'язковий алгоритм, бо часто вчитель може використовувати на уроці тільки проблемні запитання чи проблемні завдання. Проблемні запитання спонукають школярів до роздумів, розмірковування. У процесі роботи активізується їх попередній досвід та відбувається активний процес здобуття нових знань. Відповідь на проблемні запитання школярі знайдуть тільки на основі аналітичної роботи. Учні мають детально вивчити, дослідити новий матеріал, застосовуючи при необхідності порівняння, протиставлення. Проблеми запитання обов'язково мають бути пов'язані з досвідом, який вже є в учнів та прогнозуванням тих ситуацій, з якими вони згодом зустрінуться в житті. Проблемне запитання має бути водночас складним та простим: складним, щоб учень не одразу знайшов відповідь, і простим, доступним, щоб школяр міг самостійно справитися з таким завданням.

Учитель може використовувати цілу систему проблемних запитань, які допоможуть всесторонньо, глибоко проаналізувати художній твір чи працювати протягом уроку над одним проблемним запитанням. Якщо словесник підбирає кілька проблемних запитань, то вони можуть бути рівноцінними, або це може бути одне головне проблемне запитання і кілька додаткових. Наприклад, аналізуючи роман В. Підмогильного «Місто», учитель може обрати головним проблемним запитанням таке – *Чи може людина бути вільною?* Таке проблемне запитання продиктоване уже темою твору, оскільки тема залежності людини від суспільства, від обставин домінує у ньому. Епіграфом до роману автор обрав слова

А. Франс «Як можеш бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?». Допоміжними проблемними запитаннями для розкриття головного проблемного запитання можуть бути наступні:

- Чи втілює С. Радченко свою мрію стати письменником?
- Як вплинули на формування світогляду героя романтичні стосунки?
- Чи розкрита у творі проблема адаптації молодого людини в незнайомому середовищі?

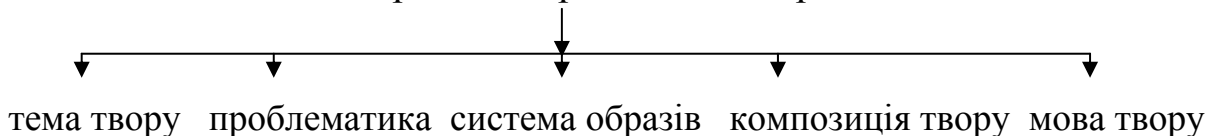
Якщо вчитель обирає для роботи рівноцінні проблемні запитання, то вони мають стосуватися всіх елементів прозового чи поетичного твору, перевіряти не тільки знання, а й розуміння учнями творчості письменника. Так аналізуючи поезію П. Тичини, можна запропонувати старшокласникам наступні запитання:

- Наскільки об'єктивно можна назвати долю П. Тичини трагічною?
- Чи можна назвати поезію П. Тичини модерною? За якими ознаками?
- Чому поезію П. Тичини критики називають різносторонньою?
- Чи можна вважати низький рівень віршів про партію своєрідним протестом поета проти режиму, що не давав вільно творити митцям?

Учитель може обрати для роботи одне проблемне запитання. У цьому випадку, воно має об'єднувати всі складові твору. Для прикладу, аналізуючи драму Лесі Українки «Лісова пісня» словесник може запропонувати учням наступне проблемне запитання: *Чи можна вважати драму-феєрію Лесі Українки «Лісова пісня» неоромантичним твором?* Для відповіді на це запитання учні мають пригадати визначення неоромантизму як художнього напрямку, проаналізувати проблематику, образи, композицію та мову твору. Тільки такий системний аналіз дасть можливість відповісти на запропоноване проблемне запитання.

неоромантизм як художній напрям

увага до почуттів людини,
використання символів,
бажання наблизити ідеал до дійсності,
увага до краси природи, людини,
прагнення показати високе призначення людини,
герой- людина сильної волі, духовно багатий,
використання фольклору,
цікавість до внутрішнього світу персонажів,
використання різних видів тропів



Допомагають розвивати критичне мислення учнів також проблемні завдання. Для їх виконання учням недостатньо тільки набутих знань, потрібні певні навички, вміння використовувати ці знання. Цікаве проблемне завдання пробуджує в учнів інтерес до теми, спонукає до пошукової, дослідницької та творчої роботи. Таке завдання дає можливість учителю зрозуміти, настільки школярі вміють застосовувати свої знання на практиці. Розв'язання проблемних завдань розпочинається, як правило, з певного загального обстеження, аналізу відомих і невідомих компонентів. Пошук невідомих даних завжди потребує від учнів активної розумової діяльності (аналіз подій, вчинків, встановлення причиново-наслідкових зв'язків, тощо).

У виборі проблемних завдань важливо пам'ятати про принцип доступності та наступності. Завдання мають бути посильні для учнів і водночас кожне наступне повинне бути складніше за попереднє. Проблемні завдання відрізняються тим, що тут немає готового зразка чи інструкції щодо виконання. Школярі самостійно шукають способи розв'язання завдань, визначають порядок дій, визначають час, необхідний для виконання.

На уроці літератури словесник може використовувати різні прийоми та види роботи, важливо, щоб вони спонукали учнів до творчої, дослідницької, пошукової роботи, до глибокого і усестороннього аналізу тексту, на основі якого школярі зможуть сформулювати свої думки про творчість письменника. Добре сплановані та вміло організовані такі навчальні прийоми допоможуть словеснику розвивати критичне мислення школярів. Використовуючи на уроках проблемний підхід, організовуючи навчальний процес як роботу над певною проблемною, учитель стимулює розвиток мислення, вчить учнів самостійно працювати над інформацією, формувати і висловлювати свої думки щодо прочитаного, опираючись на факти і аргументи.

Аннотация

В статье идет речь о необходимости развития критического мышления школьников, определено понятие «критическое мышление», приведены примеры использования проблемного подхода для развития критического мышления.

Ключевые слова: критическое мышление, приемы, виды деятельности, проблемный подход.

Summary

The article deals with the need to develop students' critical thinking, defined the concept of "critical thinking" are examples of problematic approach to develop critical thinking.

Keywords: critical thinking, methods, types of work, the problem approach.

Література

1. Блонский П. П. Развитие мышления школьника / П. П. Блонский // Избранные психологические произведения. – М., 1964. – С. 143–283.
2. Болотов В. Критическое мышление – ключ к преобразованию российской школы / В. Болотов, Дж. Спиро // Директор школы. – 1995. № 1. – С. 67–73.
3. Боришевський М. Й. Психологічні механізми розвитку особистості / М. Й. Боришевський // Педагогіка і психологія. – 1996. – № 3. – С. 26–33.
4. Дьюи Дж. Психология и педагогика мышления. / Дж. Дьюи; [пер. с англ. Н. М. Никольской] – М. : Совершенство, 1997. – 208 с.
5. Иванова О. Навчаємо критично мислити / О. Иванова // Відкритий урок: розробки, технології, досвід. – 2007. – № 2. – С. 8–16.
6. Кларин М. В. Инновационные модели обучения в зарубежных педагогических поисках / М. В. Кларин. – М. : Арена, 1994. – 124 с.
7. Клустер Д. Що таке критичне мислення? / Д. Клустер // Перемена. – 2001. – № 4. – С. 5–13.
8. Кочерга О. В. Взаємозв'язок мислення, почуттів та уяви у розвитку критичності людини : автореф. дис. канд. психол. наук : 19.00.01 / О. В. Кочерга. – К., 2003. – 16 с.
9. Кроуфорд А. Технології розвитку критичного мислення учнів / А. Кроуфорд, В. Саул, С. Метью, Д. Макінстер. – К. : Плеяда, 2006. – 217 с.
10. Крутецкий В. А. Психология обучения и воспитания школьников / Крутецкий В. А. – М. : Просвещение, 1976. – 303 с.
11. Липман М. Рефлексивная модель практики образования // Lipman M. Thinking in Education. – Cambridge, 1991. – 25 с.
12. Махмутов М. И. Организация проблемного обучения в школе / Махмутов М. И. – М., 1977. – 240 с.
13. Полат Є. С. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования / Є. Полат, М. Бухаркина. – М.: Академия, 2000. – 271 с.
14. Поль Р. У. Критическое мышление: Что необходимо каждому для выживания в быстро меняющемся мире R. Paul – [edited by A. J. F. Binker]. – Center for Critical Thinking and Moral Critique Sonoma State University, 1990. – 575 p.
15. Смирнов А. А. Избранные психологические труды : 2 т. / Смирнов А. А. – М., 1987.
16. Теплов Б. М. Избранные труды в 2-х т. / Теплов Б. М. – М. : Педагогика, – 1985 – Т. 2. – 1985.
17. Халперн Д. Психология критического мышления / Д. Халперн. – СПб : Питер, 2000. – 512 с.

18. Хачумян Т. І. Поняття «критичне мислення» та його сутність в психолого-педагогічній науці / Хачумян Т. І. // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр. – Вип. 24, – Ч. 2. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2003. – С. 171–177.

19. Чошанов М. А. Дидактическое конструирование гибкой техники обучения / М. А. Чошанов // Педагогика. – 1997. – № 2. – С. 21–29.

20. Ямщикова Л. Критичне мислення як вид розумової діяльності / Л. Ямщикова. – Режим доступу : http://spc.ks.ua/file_download/42 .

УДК 821.113.5:371.3

Мар'яна Зорій
(Івано-Франківськ)

АНАЛІЗ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЇ ОСНОВИ ТВОРУ ОСИ ГАН ШВЕДЕР «СНИ ШОВКОПРЯДА» ЯК ШЛЯХ ДО РОЗУМІННЯ ТЕКСТУ ЧИТАЧЕМ

У статті представлено короткий опис генези питання «інтертекстуальність» і зроблено спробу аналізу тексту норвезької письменниці Осі Ган Шведер «Сни шовкопряда» на інтертекстуральному рівні як засобу зацікавлення читача сучасною дитячою літературою.

Ключові слова: інтертекстуальність, інтертекстуральний аналіз, дитяча література.

Постановка наукової проблеми та її значення. Однією з важливих складових мети курсу «Історія літератури» (світова, рідна чи національна, що викладається у вищій школі) є естетичне та моральне виховання молодого покоління за допомогою кращих зразків художньої літератури. Її досягнення передбачає вибір шляхів, які б допомогли читачеві досягнути всю сутність твору. Аналізуючи аналогічну проблему в загальноосвітній школі З. Чухно зазначає: «...ці шляхи починаються з однієї відправної точки – аналізу тексту. Хоч які б методичні прийоми обрав учитель, які б інноваційні технології він використовував на уроці, усі вони мають бути зумовлені самим твором і специфікою його аналізу. Тільки твір і його аналіз визначають методику його вивчення» [14].

Проблема аналізу художнього тексту і досі залишається питанням вирішеним не до кінця. Її розв'язання передбачає врахування аспектів:

- ✓ неготовність до занурення в текст читача;
- ✓ неповна готовність до спілкування у системі: автор↔читач↔викладача;

✓ особливість роботи з перекладом твору та співставленням його, за можливості, з оригіналом.

Особливу складову літературознавчої освіти у вузі складає дитяча література, яка увесь час збагачується новими персоналіями та новими текстами. У освітянській площині це породжує цілу низку проблем, і перш за все вони пов'язані з аналізом сучасних текстів, оскільки останні не піддаються аналізу класичного характеру, до яких належать по-образний, ідейно-тематичний та сюжетний. З огляду на це, дедалі популярнішими стають новітні аналізи тексту: текстуальний (текст розглядається як окрема структура, у його цілісності й розмаїтті художніх компонентів), контекстуальний (текст аналізується відповідно до певного історико-літературного контексту з урахуванням напряму, жанру, течії, філософської думки, розвитку культури тощо) та інтертекстуальний (встановлюються міжтекстові зв'язки на різних рівнях художніх творів), над адаптацією яких до практичного вправлення потужно працюють науковці, серед яких О. Ісаєва, Л. Мірошніченко, О. Ніколенко, Н. П'єге-Гро, Н. Фатаєва, О. Чірков, К. Шаповалова.

На наш погляд із ряду зазначених новітніх аналізів тексту найкращим у застосуванні до сучасних творів є інтертекстуальний. Оскільки він допомагає читачеві усвідомити зв'язок тексту та підтексту, відповідно оцінити текст у всій його багатоструктурній цілісності. Недостатнє вивчення та використання інтертекстуального підходу під час вивчення творів дитячої літератури зумовили **актуальність роботи**. Адже, саме дитяча література з її іманентно виокремленими завданнями та художньо-естетичними особливостями, тісно пов'язана із естетичними принципами виховання та становленням читачів як особистостей, національно свідомих громадян.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування результатів роботи. Проблеми інтертекстуальності у сучасній науці досліджуються в трьох аспектах літературознавчому (у працях І. Ільїна, Ю. Лотмана, І. Смірнова, Н. П'єге-Гро, М. Фуко та ін.), культурологічному (Л. Комісар, А. Устін та ін.) та в лінгвістичному (О. Золотухіна, Н. Кондратенко, Н. Кузьміна, О. Рябініна, К. Шаповалова, Н. Фатєєва та ін.).

Першими спробами щодо теоретичного аспекту вивчення інтертекстуальності науковці вважають роботи М. Бахтіна (концепція діалогізму, використання поняття «чуже слово») та Ф. де Соссюра (структурна семіотика).

Власне термін «інтертекстуальність» було запропоновано Юлією Крістевою 1967 року. За якою «... будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є абсорбцією і трансформацією іншого тексту. Тому замість поняття інтерсуб'єктивності з'являється поняття інтер-

текстуальності, і виявляється, що поетична мова підлягає щонайменше подвійному прочитанню. Слово як мінімальна одиниця тексту є посередником, який поєднує структурну модель із культурною (історичною), регулятором переходу діячності в синхронію (в літературній структурі)» [7, 429].

Літературознавчий словник-довідник стверджує, що: «Інтертекстуальність <...>. Полягає у <...> явному наслідуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямів) – тут мають місце всі різновиди стилізації» [8, с. 317].

Найбільш широке визначення поняття пропонує «Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.» за редакцією М. Зубрицької: «Інтертекстуальність (міжтекстуальність) (фран. *intertextualité*) – термін належить Ю. Крістевій, і означає метод дослідження тексту як знакової системи, що перебуває у зв'язку з іншими системами, а також взаємодії різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються у тексті» [12, с. 608].

Для наших спостережень зупинимося на тенденціях літературознавчого аспекту, найповніше, на нашу думку, представлених у дослідженнях Л. Ачкан. Науковець стверджує: «Теоретичні засади інтертекстуальності як методу дослідження ґрунтуються на розумінні художнього твору та відкритого тексту, пов'язаного з іншими текстами через алюзії, ремінісценції, цитати. Різні типи та форми взаємодії текстів – це не лише зовнішня форма виявлення інтертекстуальності, а й чинники формування нових, глибинних значень тексту, розширення його семантичного поля» [1].

Інтертекстуальна основа творів сучасних письменників «становить своєрідне наслідування літературного процесу, зв'язок часових проміжків у ньому», але водночас «повністю змінює статус тексту: дискретність і різноманітність стають його конститутивними особливостями. Вона також порушує лінійний характер читання тексту, спонукаючи читача до когнітивно-асоціативної діяльності в процесі його сприйняття» [3].

Підводячи підсумок теоретичним міркуванням науковців дозволимо собі акцентувати на наступному: розгляд творів у контексті інтертекстуальності сприяє об'єктивному засвоєнню тексту, дає можливість зрозуміти літературний процес, складне взаємне переплетіння на жанровому, лексичному, синтаксичному рівнях тексту. Інтертекстуальність повинна передбачати й враховувати психологію творчості. Кожен митець – це неповторна особистість, яка творить за велінням душі, совісті, ментальності. З огляду на це сучасна дитяча література являє собою особливу площину для досліджень, представлену різноманітними літературами і неймовірно талановитими митцями. До числа останніх належить норвезька письменниця Оса Ган Шведер, текст якої українською мовою переклала Галина Кирпа.

Опираючись на здобутки французького дослідника Ж. Женнета, який виділяє п'ять типів взаємодії текстів, спробуємо використати інтертекстуальний підхід у аналізі твору як шлях до його розуміння. У аналітичній роботі будемо спиратись на:

- ітертекстуальність як співприсутність в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо);
- паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфа;
- метатекстуальність як коментуюче й часто критичне посилення на свій передтекст;
- гіпертекстуальність як осміювання або пародіювання одним текстом іншого;
- архітекстуальність, що може усвідомлюватися як жанровий зв'язок текстів» [4, с. 83].

Для аналітичної роботи зупинимось на оповіданні Шведер «Сни шовкопряда». Аналіз тексту дозволяє виокремити наступні прояви інтертекстуальності:

1. Інтертекстуальність як співприсутність в одному тексті двох або більше текстів.

У творі Оси Ган Шведер зустрічаються цитування поезій Лі Бо. Юсефіна та її мама Анемона (героїні твору) надзвичайно захоплюються текстами із збірки китайського поета. Часте звернення до китайських текстів призводить до часо-просторових зсувів. Відтак у ХХІ столітті у будинку рядових мешканців Норвегії появляється середньовічний китайський автор, який певною мірою ідентифікує себе з метеликом (шовкопрядом):

*Чжуан Чжоу сниться, що метелик він,
А метелику — він мудрий Чжуан Чжоу [10, с. 75].*

Як Лі Бо, так і Оса Ган Шведер у свої тексти вводять різні поняття. На перший погляд це просто слова, але вони наповненні змістом, який виводиться із ментального розуміння тих чи інших явищ, понять чи просто слів в межах кожної з культур. Звернімось до слова «метелик», і з'ясуймо його символіку в обох культурах. У європейській культурі метелик є символом душі, безсмертя, відродження і воскресіння, здатності до трансформації, «підсвідомої тяги до пізнання світу» [6, с. 68]. Древні греки вважали метелика символом безсмертя душі. Психея, ім'я якої означає «душа», зображувалася у вигляді дівчини з крилами метелика. У християнстві стадії розвитку метелика уособлюють життя, смерть і воскресіння, тому метелик іноді зображується в руці немовляти Христа, що символізує відродження й воскресіння душі. На картинах, що зображують життя у раю, такі крила має душа, яку Творець поміщає у

тіло Адама. У німецько-скандинавській міфології ельфи, духи повітря, зображувалися у вигляді гарних маленьких людей із крилами метелика. У слов'ян із метеликом пов'язуються перш за все уявлення про душу. У народі найчастіше говорять про метелика як про душу померлого або провісника смерті, а іноді й образ смерті [9].

У Китаї метелик є символом розваг і закоханості, подружнього блаженства, а також безсмертя, достатку, радості й літа.

Як бачимо, поняття метелика у творі Оси Ган Шведер має філософське підґрунтя. Власне «метеликом» у «Снах шовкопряда» є Юсефіна, чиста дитина із наївним уявленням про світ, яка прагне пізнати його якомога повніше. Лі Бо теж асоціюється із метеликом: він є вічний, веселий (розділ «Танці під місяцем», багатий своєю мудрістю). Таким чином автор показує нам взаємовплив європейської та китайської культур на прикладі одного поняття, яке наповнене глибокою символікою, що дозволяє виокремити спільні та відмінні особливості в обох культурах.

У дуже незвичний засіб Шведер представляє ще один варіант інтертекстуальної співприсутності. Адже тексти віршів Лі Бо проявляються на архітектурних будинках та одязі Юсефіни.

2. Паратекстуальність проявляється у заголовку, який безпосередньо відноситься до тексту. У цьому плані зупинимось на зверненні до тексту Лі Бо матері Юсефіни – Анемони. Вона читає дочці вірш про шовкопрядів.

Зелені в шовковиць листочки отут в країні «У»,

Вже тричі долав шовкопрядів той сон комашиний [10, с. 14].

У творі авторка сон шовкопрядів переносить на свою героїню, відповідно Юсефіна тричі засинає. І тут знову спробуємо протлумачити значення введеного в текст поняття «сну».

У китайській культурі сон – це канал зв'язку з надприродним, наприклад, він може принести комусь глибоке розуміння подій минулого чи майбутнього. Відповідно шовкопряди, які засинали «більше тисячі разів» з подачі Лі Бо означають досягнення найвищої мудрості, розуміння таємниць світу.

Сон у розумінні європейців – це «стан свободи людської душі від тілесних оков, що дозволяє доторкнутись до глибинних таємниць життя» [2, с. 380] і, відповідно, Оса Ган Шведер використовує сон сплячої Юсефіни як пізнання світу, яке отримує дівчинка під час спілкування із Лі Бо.

3. Аналізуючи текст ми спостерігаємо у ньому і елементи цитацій, алюзій, що яскраво проявляються через звернення Оси Ган Шведер до творчості Лі Бо, яка слугує передтекстом написання художнього твору.

4. Ж. Жаннет особливу увагу у своїх дослідженнях приділяє гіпертекстуальності. У тексті норвезької письменниці ми спостерігаємо наявність даного прояву передусім на рівні зіставлення життя Анемони та

Юсефіни – з одного боку та життя Лі Бо – з іншого, як прояв гіперзв'язків між поколіннями та культурами. Так, Юсефіна та Анемона представники сучасного європейського покоління, а Лі Бо – китайської культури доби середньовіччя. Отже, можемо сказати, що Оса Ган Шведер поєднує в межах одного тексту дві різночасові та різнокультурні площини, що свого часу заперечував Редьярд Кіплінг.

*Захід є Захід, а Схід є Схід, і їм не зійтися вдвох,
Допоки Землю і Небеса на Суд не покличе Бог...* [5, с. 282].

5. Спостерігаємо у творі наявність і архітекстуальності, яка проявляється у авторському стилі. Лі Бо – поет, а Оса Ган Шведер – прозаїк, за жанром їхні твори різні, але у них однакова манера письма, стиль передачі думки. Як зазначає М. Павличенко, «Сон шовкопряда» – це наче сповільнена зйомка: Юсефінка подовгу перечікує мамин робочий день, так само подовгу дивиться у вікно, Лі Бо «страшенно повільно» рухається й довго-церемонально заварює чай, змішуючи цівку води з сонячним промінням. До речі, сонячне й місячне світло, перемежовані шовкопрядовими нитками, тут грають свої окремі медитаційно-елегійні партії. Навіть каштан у дворі розпускається по міліметру за добу. Всі персонажі <...> вельми небалакучі, кожен їхній вчинок, кожна подія — наче крок у процесі світотворення» [11]. Прояви ідентичних тенденцій у творах ліричного та епічного жанрів дозволяє стверджувати про наявність різножанрових зв'язків у аналізованому тексті.

Інтертекстуальний аналіз твору Оси Ган Шведер «Сни шовкопряда» потребує різнохарактерних видів діяльності перш за все, роботи із підтекстом, який проглядається на рівні коментування алюзій, цитат, ремінісценцій, окрім того аналіз потребує звернення до культури, матеріалів фонового характеру, що забезпечать розуміння введених алюзій в конкретному тексті. Зосередження уваги на таких складових допомагає зануритися в підтекст, проаналізувати текстові та підтекстові складові і синтезувавши їх дати повну якісну оцінку твору, що представляє оцінку дитячої літератури на якісно новому рівні.

Аналіз «Снів шовкопряда» вимагає виявлення різних форм діалогічної співвіднесеності. У творі стикаються європейський та китайський різночасовий культурний рівні, спроектованих один на одного. Не можемо не погодитись із дослідниками, які вивчають творчість Шведер, серед яких І. Андрусак, М. Павличенко, Д. Чистяк, і таким чином трактують дану оповідь: «... сама стихія «Снів шовкопряда» буде дітям близька й корисна. Адже маємо глибоке, хоч і по-художньому закамуюфльоване, ідейно-філософське підґрунтя. Оса Ган Шведер перекодовує в своїй оповідці концепцію світу й митця самого Лі Бо, що являє синтез міфологічного світовідчуття, вчення про Дао та конфуціанського канону» [13].

Виявлення інтертекстуальної основи наявної в тексті, допомагає читачеві краще зрозуміти твір і сприйняти його. Зіставлення європейської та китайської культур допомагають зрозуміти, прийняти текст і культуру, яку він несе не як «чуже», а інше, відмінне від характерного для читача світу.

Аннотация

В статье представлено краткое описание генезиса вопроса «интертекстуальность» и сделана попытка анализа текста норвежской писательницы Осы Ган Шведер «Сны шелкопряда» на интертекстуальном уровне как средства интереса читателя современной детской литературой.

Ключевые слова: *интертекстуальность, интертекстуальный анализ, детская литература.*

Summary

This article presents a brief description of the genesis of the question «intertextuality» and attempts to analyze the text of the Norwegian writer Aca Gan Schweder «Dreams of silkmoth» on intertextual level as a means to interest the reader in modern children's literature.

Key words: *intertextuality, intertextual analysis, modern children's literature.*

Література

1. Ачкан Л. Проблеми інтертекстуальності в літературознавстві: теоретичний аспект [Електронний ресурс] / л. Ачкан // Modern problems and ways of their solution in science, transport, production and education, 2012. – Режим доступу: <http://www.sword.com.ua/konfer29/1070.pdf>
2. Багнюк А. Символи українства. Художньо-інформаційний довідник / А. Багнюк. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. – С. 380-381.
3. Воронкова В., Швачко С. Лінгвофілософські аспекти інтертекстуальності: архетипне й символічне [Електронний ресурс] / В. Воронкова. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/znpgvzdia/2008_35/pdf_35/VISNIK_35_24.pdf
4. Женетт, Ж. Палимпсесты: литература во второй степени [Текст] / Ж. Женетт // Фигуры: Работы по поэтике / пер., сост. Е. Гречаной – М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. – С. 79-93.
5. Кіплінг Редьярд. Балада про Схід і Захід // Улюблені англійські вірші та навколо них / Пер. і упор. Максим Стріха. – К.: Факт, 2003. – С. 282.
6. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / Х. Кирло. – М.: «Центрполиграф», 2007. – С.68.

7. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С.429.

8. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Гром'яка та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

9. Метелик [Електронний ресурс]. / Режим доступу: <http://aboutkiwi.wordpress.com>

10.Оса Ган Шведер. Сні шовкопряда / Переклад з норвезької Галини Кирпи. – К.: Грані-Т, 2009. – 136 с.

11.Павличенко М. Метелики не ревнують, Або Мишка Зіта стає людиною [Електронний ресурс] / М. Павличенко. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2010/07/09/>

12.Слово Знак Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.: [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Видавництво «Літопис», 1996. – 633 с.

13. Чистяк Д. Життя—це сон...шовкопряда [Електронний ресурс] / Д. Чистяк. – Режим доступу: <http://slovoprosvity.org/2009/11/17/2900-old/>

14.Чухно З. Методика аналізу художнього твору [Електронний ресурс] / З. Чухно. – Режим доступу: <http://shkola.ostriv.in.ua/publication>

УДК 371.011 (4 Укр.55)

Віталіна Козієва
(Донецкая область)

**ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ ШКОЛЬНИКОВ В
ПРОЦЕССЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(на примере изучения повести Э. Портер «Поллианна»)**

В статье на примере работы с программным материалом рассмотрен вопрос использования на уроках литературы элементов лингвистического анализа, направленного на выявление системы языковых средств, с помощью которых передается идейно-тематический и эстетический смысл художественного произведения при изучении литературы в целом и в процессе формирования духовно-нравственных ценностей учащихся в частности.

Ключевые слова: нравственность, личность, духовность, воспитание, лингвистический анализ, символы.

*Человек пришел в мир для безмерной
свободы творчества и счастья
А. И. Куприн*

Литература – предмет, который располагает воспитательными возможностями через усвоение программного материала. Современному человеку необходимо знать историю отечественной и мировой литературы, понимать, как разрешали нравственные проблемы авторы и герои классических произведений. При этом ученик должен осознавать, что человек, как носитель определенной культуры, обретает духовность не только в процессе познания. При развитии личности ребенка необходимо обеспечить синхронное функционирование и системы обучения (расширение информации), и системы воспитания (формирование эмоционально-ценностного отношения). На сегодняшний день очень важным является воспитание в детях доброты, ответственности за себя, своих близких, за свой жизненный выбор. Воздействуя только на ум ребенка, такой цели достичь невозможно. Необходимо призвать на помощь его чувства, затронуть его душу. И. А. Ильин, один из блестящих русских философов начала прошлого века, указывал на особую роль в развитии духовности личности приобщения её к нравственным ценностям: «Каждый человек, независимо от своего образования и личной одаренности, становится участником национального философского и метафизического дела, поскольку он в жизни своей ищет истинного знания, радуется художественной красоте, вынашивает душевную доброту, совершает подвиг мужества, бескорыстия или самоотвержения, молится Богу добра, растит в себе или в других правосознание и политический смысл, или даже просто борется со своими унижающими дух слабостями» [3, с. 60]. Акт единения с подлинной духовной реальностью, согласно Ильину, обосновывает бытие каждого человека, независимо от того, осознает он себя «философом» или нет. До тех пор, пока человек не преодолел в себе дурную эмпирическую субъективность, не добился прорыва к высшей духовности, он не будет способен на подлинное творчество и подлинную жизнь: чтобы стать по-настоящему самобытной и цельной личностью, нужно «быть одержимым очевидностью духовного Предмета» [4, с. 101]. Ученый считал, что первое и главное знание, которое свойственно прежде всего передавать детям и учащимся взрослыми, – это ответ на вечные и неизбежные вопросы, возникающие в душе каждого приходящего к сознанию человека. Первый: «что я такое и каково моё отношение к бесконечному миру»? И второй, вытекающий из первого: «как мне жить, что считать всегда, при всех возможных условиях, хорошим и что, всегда и при всех возможных условиях, дурным?» [9, с. 207].

Восприятие читателем-школьником литературного произведения – это сложный творческий процесс, который должен помочь ученику найти ответы на эти жизненно важные вопросы. Взаимосвязь процесса изучения литературы и воспитания не раз отмечались и в психологии, и в методике (исследования О. Ю. Богдановой, В. В. Голубкова, Н. О. Корста, Н. И. Кудряшова, А. Н. Леонтьева, В. Г. Маранцмана, Н. Д. Молдавской, О. И. Никифоровой, П. М. Якобсона). Учителю-словеснику следует не просто учитывать характер ученического восприятия, а стремиться активно на него воздействовать через анализ лингвистических единиц текста. Именно лингвистический анализ – ключ к когнитивным (мыслительным) процессам в сознании ученика, что приводит к «расшифровке» кодов, смыслов, символов текста, постижении его философско-эстетических идей. Его во многом можно определить как процесс осмысления содержания произведения, перевод художественных образов в понятия, суждения, идеи, концепции. А новое прочтение художественного текста призвано сделать его актом современной духовной жизни, наших мыслей, чувств, переживаний. Только становясь «понятым», произведение преодолевает время и включается в движение общественного сознания, а внутри него оно становится значимым для индивидуального сознания. Главная цель лингвистического анализа – раскрыть то, что невозможно увидеть с первого взгляда и осознать при обычном, поверхностном восприятии, постичь глубину мыслей и чувств автора. Одним из важнейших его направлений является выявление и объяснение использованных в художественном тексте языковых фактов во всех их значениях и вариантах употребления, так как они напрямую связаны с пониманием содержания и идейно-художественного своеобразия литературного произведения.

При лингвистическом анализе повести Э. Портер «Поллианна» (в нашем случае – художественного перевода) прослеживается перекличка сюжета с библейской проблематикой и образностью. Образы-символы здесь – те ключевые вершинные точки, вокруг которых концентрируется действие произведения. Именно знакомство с евангельским текстом помогает нам осмыслить всю философско-поэтическую систему писательницы.

Библия, ее легенды и заповеди на протяжении вот уже многих веков являются неиссякаемым источником вдохновения и размышлений многих философов, писателей, художников. Библейские сюжеты лежат в основе огромного множества различных произведений искусства, причем их первоначальная интерпретация находит все новые и новые трактовки, переосмысливается, рассматривается в необычных ракурсах. «Одно из важнейших условий качества духовной жизни связано с качеством и количеством образов, – пишет Ш. А. Амонашвили. – Качество образов

определяется такими критериями, как красота, изящество, возвышенность, открытость. Качественными могут быть образы любви, доброты, радости, сорадости, сострадания, великодушия; образы науки – законы природы, строение вещества, целостная картина мира; образы героизма, преданности, служения, самопожертвования; образы труда и творчества и т.д. Чем больше будет таких светлых образов в духовном мире, тем многограннее и богаче станет жизнь. Духовный мир не может быть перенаселён» [1, с. 73-74].

Повесть «Поллианна» насыщена «качественными» *библейскими образами*. Так, то, что Э. Портер назвала *«игрой в радость»* – древняя христианская (в том числе, православная) традиция, восходящая к Библии, Священным Писаниям. Одно из находящихся там Посланий Св. Апостола Павла – Послание к Филиппийцам, нередко называют «радостным». Как и Христос, Спаситель завершает призывом к радости Свою Нагорную проповедь (Мф. 5, 12). Кстати, о том, что истоки «радостной игры» следует искать именно в Священном Писании, напрямую говорится в одной из глав повести «Поллианна». Встретив пастора, впавшего в уныние из-за невозможности изменить к лучшему поведение своих прихожан, девочка как бы между прочим говорит ему, что однажды, когда её отцу было особенно тяжело, он решил подсчитать, сколько раз в Библии говорится о радости. И, насчитав восемьсот таких текстов, заключил, что, *«если Сам Господь восемьсот раз призвал нас радоваться, значит, Ему было угодно, чтобы люди хоть иногда это делали»* (здесь и в дальнейшем цитируем в переводе А. Иванова и А. Устиновой) [6, с. 68].

Имя главной героини произведения – Поллианна – также не случайно. Это имя образовано сложением двух имён: Полли и Анна. Имя Полли греческого происхождения, значение имени – «освобождённая». Имя Анна имеет древнееврейское происхождение и означает «благодать». Благодать – особая божественная сила, посредством которой совершается спасение человека. Благодать выражается также в прощении грехов и помиловании «падших». Наиболее полное раскрытие понятия благодати, как милующей и спасающей любви Бога, представляется в Новом Завете, где в полной мере проявляется в искуплении, совершенном Иисусом Христом [5, с. 48]. Таким образом, можно сделать вывод, что миссия героини – освободить жителей маленького, похожего на деревню, американского городка от уныния и безверия и тем самым спасти их от грехопадения, подарив Божью благодать.

В повести «Поллианна» Э. Портер создает несколько символических образов, на которых строится фундамент повествования и которые несут в себе весь идейный смысл рассказа:

- *радуга*;
- *светлые* волосы;
- *радость*;
- *долг*;
- *дверь*.

Одним из важнейших христианских символов, имеющий место в данной повести, является *радуга*, с которой неоднократно ассоциируется маленькая героиня книги. Один из персонажей книги, Джон Пендлтон, называет Поллианну «любительницей радуг» (в переводе М. Батищевой – «радужной девочкой»). Не только потому, что, по ходу сюжета, желая отвлечь его от мыслей о болезни, Поллианна с помощью снятых с подсвечников кусочков хрусталя превращает его унылую комнату в подобие сказочного дворца, сияющего всеми цветами радуги. В Библейской книге Бытия после всемирного потопа радуга становится знаменем вечного завета между Богом и землей, и «между всякою душою живою во всякой плоти, которая на земле» (Быт. 9, 16). Иначе сказать, того, что гнев Господень на согрешивших людей сменился прощением и милостью. Даже люди, далекие от веры, воспринимают радугу, как то, что, «торжествует над грозой», вселяя в тех, кто её видит, радость и надежду. Как вселяет их в людей и Поллианна: «Какая разница, тепло на улице или холодно, когда в твоей комнате целый день живет маленькая радуга?» [6, с. 57]. Она, Поллианна, пропустила через себя небо на землю.

У Поллианны *светлые* волосы. Значение цвета волос отражено в легендах и мифах. Богиня любви Афродита имеет светлые волосы, а богиня охоты и покровительница войны Артемида представлена как брюнетка. Толковый словарь русского языка (Т. Ф. Ефремова), кроме основного значения, даёт ещё несколько:

- выражающий счастье, радость;
- чистый и ясный духом (перен.);
- выражающий умиротворение, просветление;
- обладающий высокими моральными качествами (перен.);
- ясный, логичный (об умственных способностях) (перен.);
- связанный с праздником Пасхи у христиан (перен.) [2, с. 67].

В своей повести Элинор Портер часто употребляет слова «радость» и «долг» как полное их противопоставление. *Радость*, радостный – в основе этих слов два корня: **Ра** и **дость**, где *ра* – свет (а также Бог у А. Афанасьева) и где *-дость-* – быть достаточным. Вместе – «дарующий свет», или, как вариант, «достаток света». Не зря же существует выражение «светиться от радости». Радостный человек имеет внутри достаток Ра, и поэтому дарит окружающим свет своей души. В Писании

слово «радость» имеет духовный и более глубокий смысл, чем обычная радость, и не имеет ничего общего с весельем (Пс 42.4; Рим 15.13; Евр 12.2).

Слово «долг» – общеславянское. Происхождение неясно. Возможно, родственно слову «долгий». В таком случае долг первоначально – «то, чего ждут», затем — «то, что обязательно». *«Твоя тётя беспокоится о тебе. Это значит, что она, наконец, стала походить на живого человека. Теперь она не просто выполняет «свой долг», а еще что-то чувствует!»* – восклицает Нэнси [6, с. 63]. В повести тётя Полли долго ждала и дождалась Божественного света.

Дверь – это ещё одна деталь, символизирующая переход взрослой героини на другой, духовный уровень. Символика дверей связывается с образами границы и перехода. В символической модели мира дом рассматривался как упорядоченное, освоенное пространство, тогда как околица соотносилась с хаосом; в этой модели дверь, порог считались «граничной» территорией, через которую вредоносные силы хаоса могли проникнуть в жилище человека. Так, например, в Библии Господь говорит Каину: «у дверей грех лежит; он влечет тебя...» (Быт. 4). Кроме того, символика дверей как места перехода обусловила их использование в обрядах, которые знаменовали вступление в новое пространство существования. В Евангелии Христос определяется как «дверь в Царство Божие». *«... если бы вам захотелось хлопнуть дверью, вы хлопнули бы. А вам не хотелось, и вы не хлопали, и значит, вы никогда ничему не радовались. Иначе вы нипочем бы не смогли удержаться. Мне так жалко, что вы никогда ничему не радовались!»* – возражает Поллианна своей строгой тётё [6, с. 34], призывая её открыть свою душу для Божьей радости.

Числа, встречающиеся в повести, тоже имеют символические значения. *Символика чисел* повести восходит к библейской символике. Так, главной героине, Поллианне, *одиннадцать* лет. Арабы считают одиннадцать числом познания Бога, включающего 11 этапов:

- воля, то есть овладение самим собой;
- воздержание и музыка, приносящие очищение;
- время, этап блужданий между осознанием самого себя и Бога;
- образ Бога, отраженный в каждом существе;
- конец беспокойства;
- полное спокойствие и неиссякаемый экстаз;
- выход за пределы собственного Я;
- возможность подняться до Бога;
- потеря воли;
- приход к Богу и возвращение обратно;
- постоянное созерцание, дающее силу творить чудеса.

Мать Поллианны вышла замуж в двадцатилетнем возрасте. Число *двадцать* – число надежды и близко к духовному совершенству (3×7) [8]. Тем более, если учесть тот факт, что она стала женой преподобного Джона Уиттиера, пастора-миссионера в маленькой церкви.

Поллианна приехала к своей тётке двадцать пятого июня в четыре часа дня. В Библии число *двадцать пять* означает милость и благодать [8].

Число *четыре* в христианстве особенно почиталось и стояло в ряду избранных чисел. Такое предпочтение опирается прежде всего на число канонических евангелий, лежащих в основе христианского вероучения. В христианстве число четыре – число тела, тогда как число три символизирует душу. Четыре реки рая, Евангелия, евангелиста, главных архангела, главных дьявола. Четыре отца церкви, великих пророка, главных добродетели (мудрость, твердость, справедливость, умеренность). Четыре ветра, несущие Единый Дух. Число четыре всегда указывает на творческие дела Бога. Четвертый день ознаменовался окончанием создания материального мира. Пятый и шестой дни были лишь благоустройством и населением земли живыми существами. Радуга, которая говорит нам об искуплении человека, упоминается в Писаниях четыре раза: дважды в Ветхом Завете (Быт.9:13; Иез.1:28), дважды в Новом Завете (Откр.4:3; 10:1). Имя Бога состоит из четырех букв (YHVN), крест имеет четыре конца [8].

Тётке Полли ко дню приезда племянницы исполнилось *сорок* лет. Число сорок многократно встречается в Библии. Сорок дней продолжался путь Илии до горы Божией Хорива (3 Цар.19:8). Этот срок был дан жителем Ниневии на покаяние: «И начал Иона ходить по городу, сколько можно пройти в один день, и проповедовал, говоря: еще сорок дней и Ниневия будет разрушена!» (Ион. 3:4). В земной жизни Господа нашего Иисуса Христа с числом сорок связаны два события. Перед началом проповеди Царства Небесного Спаситель мира, удалившись в безводную Иудейскую пустыню, постился сорок дней, ничего не вкушая (Мф.4:2; Лк.4:2). До Своего вознесения Воскресший Господь оставался на земле сорок дней (Деян. 1:3) [8]. Именно поэтому сорок лет тётя Поллианны готовилась до осознания важной истины – «постилась», что мир всё-таки можно изменить к лучшему. Только при этом начинать надо с себя, с собственной души. И, прежде всего, научиться самому трудному – видеть в людях то лучшее, что есть в них. Даже если разглядеть его за холодностью и злобой уже почти невозможно.

В своём письме к тётке Поллианна пишет: «*Я сегодня прошла от кровати до окна. Это целых шесть шагов!*» [6, 92]. Число *шесть* – совершенное число в пределах десятки: $1+2+3 = 6$: шесть дней сотворения мира; шесть проявлений Бога – сила, величие, мудрость, любовь, милость

и справедливость [8]. «Завтра я собираюсь пройти уже восемь шагов» – заканчивает своё письмо героиня [6, с. 92]. Число *восемь* означает новое начало, восстановление (утраченного), обновление, возрождение, переход на новый цикл или уровень, воскрешение. Числом Воскресения Господня *восемь* служит ещё и потому, что оно произошло на восьмой день после въезда Христа в Иерусалим. Нередко Воскресение Иисуса Христа понимается как «восьмой день творения» и начало вечности. По словам Климента Александрийского, Христос помещает под знак восьмерки того, кого Он воскрешает. В этом контексте число *восемь* рассматривается как объединение (сумма) условий, необходимых для рождения новой жизни: тело – число 4, душа – 3 и божественный Дух – 1 [8].

Итак, лингвистический анализ художественного перевода повести позволяет сделать следующие выводы:

1. Автор с самого начала стремится подчеркнуть ближайшую связь своего произведения с духом и смыслом четырех евангельских книг. По известным словам праведного Иоанна Кронштадтского, необходимо суметь «любить всякого человека, несмотря на его грехопадения». Ибо, «грехи грехами, а основа в человеке одна - образ Божий» [5].
2. Благодаря символам, достигается необычайная емкость и значимость художественного образа в сочетании с предельным лаконизмом повествования.
3. Основное свойство символов и образов – обобщение, создающее бесконечную смысловую перспективу, – играет важную роль в понимании вечного, общечеловеческого значения проблем повести, в раскрытии его основной идеи – видеть в каждом человеке не плохое, а, прежде всего, хорошее, чем наделена главная героиня Элиноры Портер – Поллианна. И именно поэтому она способна не замечать людскую неприязнь, жестокость и злобу. Точнее сказать, именно поэтому она остается непобежденной ими. И там, где другим впору впасть в отчаяние, она радуется.

Таким образом, повесть «Поллианна» Элинора Портер выполняет не только дидактическую, но и огромную воспитательную роль. Эта книга, подобно учебнику по психологии, только в художественном изложении, учит читателей, как быть счастливыми, как расположить к себе людей и как, будучи одиноким и несчастным, верить в себя и радоваться каждому новому дню. Но главное, чему она учит, – помощь близким своим. Это самая важная ценность в христианстве, которая показывает не стремление осудить и наказать, а готовность понять, посочувствовать, поверить в себя. Все то, что полезно знать каждому из нас, есть в этой повести. Книга является замечательным советчиком и психологом для детей и

взрослых. Повесть Элиноры Портер «Поллианна» совершает свою добрую, христианскую миссию, неся «качественные» образы, уча людей радости, вселяя в них надежду. Как это делала и их героиня – девочка со странным именем Поллианна.

Анотація

У статті на прикладі роботи з програмовим матеріалом розглянуто питання використання на уроках літератури елементів лінгвістичного аналізу, спрямованого на виявлення системи мовних засобів, за допомогою яких передається ідейно-тематичний та естетичний зміст художнього твору під час вивчення літератури в цілому та в процесі формуванні духовно-моральних цінностей учнів зокрема.

Ключові слова: моральність, особистість, духовність, виховання, лінгвістичний аналіз, символи.

Summary

In the article on the example of work with the program material consider the use on the lessons of literature elements of linguistic analysis aimed at identifying the system of linguistic means by which passed the ideological and thematic and aesthetic sense of the artistic work during the study of literature in general, and in the process of formation of spiritual-moral values of students in particular.

Key words: morality, identity, spirituality, education, linguistic analysis, characters.

Литература

1. Амонашвили Ш. А. В чаше ребёнка сияет зародыш зерна культуры / Ш. А. Амонашвили. – Рига: Паркс Рекламай, 2006. – 128 с.
2. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Т. Ф. Ефремова. – Москва: Русский язык, 2000. – 1088 с.
3. Ильин И. А. На переломе. Философские дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение / И. А. Ильин. – Москва, 1990. – 528 с.
4. Ильин И. А. Религиозный смысл философии / И. А. Ильин. – Париж, 1925. – 114 с.
5. Катанский А. Л. Учение о Благодати Божией / А. Л. Катанский. – С.-Петербург: Тип. А.П. Лопухина, 1901. – 339 с.
6. Портер, Э. Поллианна : Повесть / Элинора Портер; Пер. с англ. А. Иванова, А. Устиновой. – Москва: Астрель, АСТ, 2001. – 269 с.
7. Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Моя жизнь во Христе. Москва: Благовест, 2001. – 784 с.
8. Стюарт М. Д. Удивительное значение Чисел и Цветов в текстах Священных Писаний; Пер. с английского В. В. Монастырева, М. В. Сте-

ценко. Второе издание / М. Д. Стюарт. – Москва, 2001. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.hristadelfiane.org/books/>

9. Антология гуманной педагогики. Толстой. – Москва: Издательский Дом Шалвы Амонашвили, 2002. – 224 с.

УДК 371.01 (4 Укр.55)

Тетяна Соколова, Світлана Гарна,
(Донецька область)

УДОСКОНАЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСВІТИ ШКОЛЯРА ЗА ДОПОМОГОЮ ПРОГРАМ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

У статті запропоновано принципи роботи із завданнями програм самореалізації під час опанування літературного матеріалу на різних етапах уроку світової літератури та з урахуванням змістовних ліній літературної освіти нового Державного стандарту: емоційно-ціннісної, літературознавчої, культурологічної й компаративної.

Ключові слова: програма самореалізації, самоосвіта, самоактуалізація, самопрезентація, самовизначення, завдання для самореалізації.

Сучасний стрімкий рух життя вимагає певних змін у всіх сферах життєдіяльності людини, і освітнє середовище – одна з найперших сфер, якої ці зміни безпосередньо стосуються, адже саме на заклади освіти покладено завдання формувати та розвивати особистість, спроможну жити і працювати у реаліях сьогодення.

У зв'язку з цим гостро виникає потреба вдосконалення навчально-виховного процесу у загальноосвітніх навчальних закладах з метою створення умов для розвитку особистості, налаштованої на самореалізацію та здатної до цього. Бо сьогодні, як ніколи, самореалізація у суспільстві та успішна організація власного життя, тобто самоздійснення духовних і фізичних здібностей людини, – це мета її життя.

На цьому наголошували ще Аристотель і Спіноза, а активні пошуки сучасної педагогічної науки, як вітчизняної, так і світової, тільки вкотре підтверджують, що проблема існує і шляхи її вирішення, хоча й обґрунтовуються на всіх рівнях, але остаточно не визначені.

А життя вказує на необхідність формування у особистості здатності втілювати свої потенційні можливості у проектування власного життєвого шляху. І завдання педагогів полягає в її психолого-педагогічному супроводі, у розвитку та удосконаленні, підтримці та правильному векторному направленні.

Василь Сухомлинський наголошував, що «майстерність і мистецтво виховання всебічно розвиненої особистості полягає в умінні педагога відкрити буквально перед кожним, отже й перед найпосереднішим, найважчим вихованцем, ті сфери розвитку його духу, де він може досягти вершини, виявити себе, заявити про своє «Я», черпати сили з джерела людської гідності, почувати себе не обділеним, а духовно багатим» [9].

Отже, самореалізацію можна визначити як «свідомий процес розгортання та зростання сутнісних сил людини, зокрема дитини, підлітка, юнака: її задумів, творчих здібностей, умінь, потреб, мотивів, життєвих цінностей» [3, с. 141].

Усе набуте протягом життя, удосконалення і розвиток його в результаті творчої діяльності, отримана від цього власна та суспільна користь і є самореалізацією особистості.

І найбільш ефективним стане цей процес, якщо будуть надані необхідні певні орієнтири для успішного життєздійснення, якщо з погляду на вже здобутий життєвий досвід педагога підкажуть оптимальний шлях до повнішої самореалізації. Він може виглядати так: самоактуалізація – самовизначення – самопрезентація.

Самоактуалізація – процес спонування до дії самого себе. Самовизначення – усвідомлення та реалізація власних потенційних можливостей. Самопрезентація – демонстрація досвіду, набутого в результаті цієї діяльності.

І чим вагоміший буде цей досвід, тим більше впевненості у своїх силах, людської гідності, особистісної цінності відчує той, хто йтиме шляхом самореалізації.

У той же час, «самореалізація – це усвідомлений виконавчо-результативний процес саморозвитку (самоосвіти, самовиховання, саморегуляції, самооцінки)» [3, с. 142]. Слід зазначити ключове, на наш погляд, слово «самоосвіта», яке науковці розглядають як «складний вид систематичної пізнавальної діяльності, під час якої людина сама ставить перед собою пізнавальну мету і завдання, визначає шляхи їх досягнення, контролює хід самостійної роботи з надбання знань та сама оцінює і вдосконалює їхні результати» [1, с.35].

Саме з цією метою був створений методичний продукт, розроблений обласною творчою групою облІППО м. Донецька, – програма самореалізації особистості зі світової літератури. Керівник проекту Лариса Мельникова наголошує, що «провідне завдання навчання з використанням програм самореалізації – засвоєння певних знань, умінь, навичок, тобто вивчення літературної компетенції, розвиток мислення та особистості школяра» [4, с. 2].

Програма самореалізації особистості побудовані за певною схемою:

- ✓ назва предметної теми;
- ✓ звернення до учня (мотивація);
- ✓ перелік основних досліджуваних понять;
- ✓ короткий зміст теми;
- ✓ перелік творчих, пошукових, дослідних завдань;
- ✓ визначення цілей роботи по кожному завданню;
- ✓ інформація про використання різноманітних джерел інформації;
- ✓ супровід в процесі роботи;
- ✓ представлення можливості учню самотійно оцінювати свої

знання.

Програма містить 10 завдань, виконувати які учень може за вибором. Усі завдання Програми складені з урахуванням рівня готовності учня до самоосвітньої діяльності, рівня знань із даної теми, його бажання використовувати особистісні якості навчальної діяльності. У той же час завдання сформульовані таким чином, щоб були реалізовані усі складові літературного компоненту, тобто чітко прослідковуються емоційно-ціннісна, літературознавча, культурологічна і компаративна змістові лінії.

Забезпечуючи реалізацію **емоційно-ціннісної лінії**, сприяють «розкриттю гуманістичного потенціалу та естетичної цінності творів світової літератури, формуванню світогляду учнів, їх національної свідомості, моралі та громадянської позиції» [8] наступні завдання:

Навчаємося життєвих істин (7 клас)

Які важливі життєві істини ти усвідомив, прочитавши баладу Р. Стівенсона «Вересовий мед»?

1. Треба любити й захищати рідну землю та свій народ.

2.... 3... [5, с. 78]

Досліджуємо етичні проблеми (10 клас)

Ф. Достоевський досліджує проблему примирення безкінечної цінності людської особистості та, виходячи з цього, рівноцінності усіх людей з реальною нерівністю їх, що логічно приводить до визнання їхньої нерівноцінності. Спробуй пояснити життєві цінності, діяльність інших героїв роману (Соні, Свідригайлова, Мармеладова, Лужина), користуючись цитатами твору [6, с. 53].

Досліджуємо філософські категорії (11 клас)

Досліди співіснування добра і зла в романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита», їх взаємодоповнення. Ознайом з висновками, яких дійшов. [7, с. 37].

Літературознавчу лінію реалізують завдання:

Навчаємося бачити текст «зсередини» (7 клас)

Доведи, що у баладі «Вільшаний король» поєднані три жанри: казка, пісня та драма. Заповни таблицю, наведи приклади [5, с. 53].

Жанри	Приклади з твору
<i>Ознаки казки</i>	
<i>Ознаки пісні</i>	
<i>Ознаки драми</i>	
<i>Висновок:</i>	

Знаходимо художні засоби (10 клас)

Чехов – неперевершений майстер деталі. Доведи це красномовними деталями з тексту оповідання «Скрипка Ротшильда». Поясни авторський задум [6, с. 148].

Удосконалюємо творчі здібності (11 клас)

Випиши із вірша Р. М. Рільке «Орфей, Еврідіка, Гермес» епітети і метафори та створи з ними художню мініатюру на довільну тему [7, с. 46].

Культурологічна лінія передбачає усвідомлення творів художньої літератури як важливої складової мистецтва, розкриття особливостей творів, літературних явищ і фактів у широкому культурному контексті та прослідковується у завданнях:

Учимося досліджувати (7 клас)

Гусярі були першими, хто створював та зберігав славетні сторінки історії. Проведи дослідження та з'ясуй імена виконавців билин та історію музичних інструментів [5, с. 10].

Розвиваємо вміння художньої інтерпретації (10 клас)

В екранізації роману «Злочин і кара» режисер Л. А. Куліджанов відмовився від кольору. Фільм був чорно-білий (1969 р.) Поясни позицію режисера фільму [6, с. 51].

Установлюємо культурологічні зв'язки (11 клас)

М. Булгаков цілком свідомо подає образи нечистої сили з глибоким культурологічним корінням, аби кмітливий читач одразу впізнавав їх, незважаючи на метаморфози, і розумів глибинні історичні витоки цього явища. Установи це коріння та поясни, хто є хто у веселенькій компанії Воланда та його почту [7, с. 39].

Компаративна лінія забезпечується завданнями порівняльного характеру:

Знаходимо зв'язки історичних традицій із сучасністю (7 клас)

Історія «богатирства» не закінчилася з певним історичним періодом Київської Русі. Традиції богатырські живуть і нині.

Наведи приклади використання билинної культурної спадщини у різних галузях мистецтва [5, с. 11].

Удосконалюємо навички компаративного аналізу (10 клас)

Порівняй «арифметику» головних героїв творів Стендаля та

Достоевського, зроби висновки щодо цих теорій та впливу на них ідей наполеонізму [6,48].

Учимося компаративістиці (11 клас)

Виконай компаративний аналіз роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита» та трагедії Гете «Фауст». Знайди точки зіткнення [7, с. 37].

Причому реалізація цих ліній відбувається в програмах так би мовити «по горизонталі», тобто завдання ускладнюються для кожного наступного класу та втілюють в життя компоненти, визначені новими навчальними Програмами як найважливіші.

Ще один принцип, присутній в програмах самореалізації, так званий «принцип вертикалі», що прослідковується в побудові системи завдань від першого до десятого, дозволяє застосовувати різні методи, прийоми та форми роботи під час опанування літературного матеріалу на етапах:

1. вивчення особистості письменника (перекладача);
2. підготовки до сприйняття художнього твору;
3. прочитання літературного тексту;
4. аналізу та інтерпретації художнього твору;
5. узагальнення та систематизації знань.

Прикладом може слугувати програма самореалізації особистості за творчістю Ф.Кафки для учнів 11 класу.

Програма самореалізації особистості «Розколотий світ» (комплексна система завдань за новелою Ф.Кафки «Перевтілення»)

Юний друже!

Франц Кафка у своїх творах майстерно розглядає трагедію існування людини в світі відчуження усіх від усього, закликає почути голос, або навіть шепіт відчаю та надії, вчить серце бути чутливим до болю іншої людини, бо тільки тоді можна буде сказати, що ми живемо, а не існуємо. Це важка наука і допоможе тобі опанувати її запропонована програми самореалізації. Уважно прочитай новелу Ф.Кафки «Перевтілення» і тоді ти зможеш відповісти на питання, які продовжують хвилювати не одне покоління людей.

Бажаю тобі успіху!

Пропоную тобі виконати різні види завдань і висловити своє ставлення до кожного з них.

№ з/п	Види завдань	Твоє ставлення
1.	Виконуємо біографічне дослідження	
2.	Працюємо з художнім текстом	
3.	Аналізуємо художні засоби	

4.	Учимося аргументувати	
5.	Аналізуємо та обмірковуємо	
6.	Висловлюємо власне судження	
7.	Учимося філософському осмисленню суспільних явищ	
8.	Установлюємо міжлітературні зв'язки	
9.	Учимося творити	
10.	Розвиваємо образне мислення	
Умовні позначки: ! – цікаве, ? – важке, ~ – не цікаве		

Завдання 1. Виконуємо біографічне дослідження

Австрійський письменник та філософ Гюнтер Андерс стверджував, що Кафка ніде не був своїм. Проведи біографічне дослідження та доведи або спростуй це твердження.

Завдання 2. Працюємо з художнім текстом

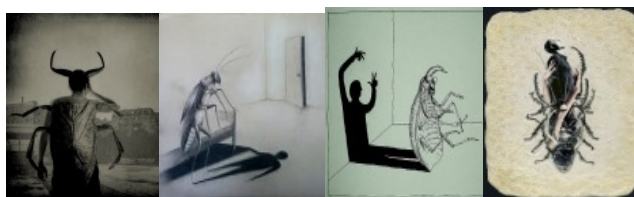
Запиши цитати з тексту новели, що ілюструють ставлення Грегора до родини. Зроби висновок.

Завдання 3. Аналізуємо художні засоби

Тема простору в «Перевтіленні» відіграє важливу роль. Дійсність зображується через призму сприйняття Грегора Замзи. Він, перетворений на жука, тепер бачить світ по-іншому, простір навколо нього постійно змінюється. Як саме?

Завдання 4. Учимося аргументувати

Уважно роздивися ілюстрації до твору та поясни провідну думку новели, відбиту в них. Відповідь аргументуй цитатами з тексту.



Завдання 5. Аналізуємо та обмірковуємо

Чи тільки з Грегором в родині Замз відбуваються метаморфози? Обґрунтуй свою відповідь.

Завдання 6. Висловлюємо власне судження

У новелі одним з досить красномовних образів є образ вікна. Прокоментуй цей образ в контексті твору. Вислови власне судження: чому Грегор не вилетів на волю, як природно зробила б будь-яка комаха? Чи поділяєш ти думку В.Набокова, що він просто «так и не узнал, что под жёстким покровом на спине у него есть крылья»?

Завдання 7. Учимося філософському осмисленню суспільних явищ

Спрогнозуй ситуацію в реальному житті, яка може викликати подібне відчуження.

Завдання 8. Установлюємо міжлітературні зв'язки

Пригадай казки, де відбуваються перевтілення героїв на тварин або потвор. Що було необхідною умовою перетворення зачарованих героїв на людей? Чому подібний щасливий фінал був неможливий для Грегора?

Завдання 9. Учимся творити

Створи символ новели «Перевтілення» враховуючи казковий принцип «трикратності». Роботу виконай на аркуші формату А-4. Запиши тези до її захисту.

Завдання 10. Розвиваємо образне мислення

Уяви себе учасником дискусії на тему: «Перевтілення» – казка, фантастика чи реальність?» Обери власну позицію та обґрунтуй тези свого виступу.

Любий друже!

Ти закінчив виконання всіх завдань. Вітаю!

Сподіваюсь, що тобі було цікаво. Чекаю на твої враження [7, с. 14-21].

Самореалізація учня – це реалізація його можливостей, його «Я», пред'явлення себе іншим у взаємодії зі світом і людьми, реалізація ціннісних орієнтацій, які розкривають сенс життя дитини, характер і спрямованість його діяльності, спілкування, міжособистісних відносин. Як видно із запропонованих завдань, усі вони направлені саме на таку реалізацію особистості, на актуалізацію й усвідомлення власних можливостей та подальшу продуктивну соціалізацію, виконуючи тим самим завдання Державної національної програми «Освіта»: «формування творчої, працелюбної особистості, виховання цивілізованого господаря та розвиток індивідуальних здібностей і талантів молоді, забезпечення умов їх самореалізації» [2].

Аннотація

В статье предложены принципы работы с заданиями программ самореализации личности во время изучения литературного материала с учетом содержательных линий литературного образования нового Государственного стандарта: эмоционально-ценностной, литературоведческой, культурологической и компаративной и с учетом этапов работы на уроках мировой литературы.

Ключевые слова: программа самореализации, самообразование, самоактуализация, самопрезентация, самоопределение, задания для самореализации.

Summary

In the article the principles of work with the objectives of self-realization program during the learning of literature material which includes the trends of

literary education of the New State standard: emotional evaluation, literary competence, cultural and comparative and including the stages of the World Literature lessons were proposed.

Key words: program of self-realization, self-education, self-actualization, self-presentation, self-determination, self-realization for the job.

Література

1. Бухлова Наталія. Навчаємо вчитися: діагностика і формування самоосвітньої діяльності учнів. – К.: Вид. дім «Шкіл. світ»: Вид. Л. Галіцина, 2006. – С. 19–21.

2. Державна національна програма «Освіта». [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/896-93-п>. – Загол. з екрану.

3. Концепція творчої самореалізації особистості школяра в умовах розвитку шкіл нового типу // Збірник наукових праць Харківського держ.педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди, 1998, № 6. Педагог. науки. Вип. 1. – С. 140–143.

4. Мельникова Л. В. Створення програм самореалізації особистості як стимул до розвитку літературної компетенції учня // Всесвітня література в сучасній школі. – 2012. – № 2. – С. 2–4.

5. Програми самореалізації особистості (збірник комплексних завдань для класів гуманітарного, естетичного та філологічного профілів). Світова література. 7 клас. Укладачі: Гарна С. Ю., Соколова Т. Є., Ціко І. Г. / Заг. ред. Мельникової Л. В. – Донецьк, 2012. – 238 с.

6. Програми самореалізації особистості (збірник комплексних завдань для класів гуманітарного, естетичного та філологічного профілів). Світова література. 10 клас. Укладачі: Соколова Т. Є., Коваленко В. Г., Касумова О. В. / Заг. ред. Мельникової Л. В. — Донецьк, 2011. – 60 с.

7. Програми самореалізації особистості (збірник комплексних завдань для класів гуманітарного, естетичного та філологічного профілів). Світова література. 11 клас. Укладачі: Андрієнко О. В., Гарна С. Ю., Соколова Т. Є. / Заг. ред. Мельникової Л. В. – Донецьк, 2011.

8. Світова література 5-9 класи. Навчальна програма для загальноосвітніх навчальних закладів / Авторський колектив: О. М. Ніколенко (керівник колективу), К. В. Таранік-Ткачук, С. П. Фоміна, О. В. Ревнищева, Т. П. Сегеда, Н. В. Онищенко [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.mon.gov.ua/ua/activity/education/56/general-secondary-education/educational_programs/1349869088. – Загол. з екрану.

9. Сухомлинський В.О. Проблеми виховання всебічно розвиненої особистості // Вибрані твори: У 5-ти т. – К.: Радянська школа, 1976. – Т. 1. – С. 53–206.

**МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ
ЗНАНЬ УЧНІВ 5-7 КЛАСІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ СВІТОВОЇ
ЛІТЕРАТУРИ**

У статті представлено огляд сучасних науково-методичних і педагогічних досліджень щодо методичних принципів, які реалізуються у процесі формування етнокультурних знань учнів 5-7 класів під час вивчення художніх творів світової літератури. Розглянуто характер їх взаємозв'язку з систематичним підходом до засвоєння етнокультурної інформації на етапах опанування країнознавчих (народознавчих) відомостей, аналізу та інтерпретації літературного твору, оволодіння при цьому необхідним мінімумом культурологічних понять.

Ключові слова: етнокультурні знання, загальнокультурна компетентність, літературна освіта, методичний принцип, нація.

Останнім часом в українському суспільстві помітно поживавився інтерес до питань поглибленої інтеграції України в європейський та світовий культурно-економічний простір. Вказані соціальні процеси не минають і вітчизняну освіту. Так, у новому Державному стандарті базової і повної загальної середньої освіти визначено потребу формування в учнів загальнокультурної компетентності як ключової [2]. Оволодіння нею сприятиме у свою чергу процесам активного розвитку особистості підлітків на засадах толерантності, мультикультуралізму й етнокультурної грамотності. Визначальна роль у цьому покладена на шкільні дисципліни гуманітарної складової: філологічного, суспільного та художньо-естетичного циклу й насамперед світову літературу – навчальний предмет, що, відповідно до сучасної Концепції літературної освіти, сприяє всебічному розвитку школярів, їх самовизначенню щодо власного місця у полікультурному просторі світу, виховує взаємоповагу до людей як представників різних національностей культур [5]. За таких педагогічних умов здобуття літературної освіти потребує від учнів-підлітків оволодіння та оперування системою спеціальних, *етнокультурних знань*, що відображатимуть ціннісні відношення автора (перекладача) художнього твору та його героїв до національної духовної культури свого та інших народів, символіки, традицій, звичаїв і матеріальних надбань. **Метою нашої статті** є огляд методичних принципів, на основі яких ґрунтується система формування етнокультурних знань учнів під час вивчення світової літератури.

Методичні принципи, покладені нами в основу проблеми формування етнокультурних знань учнів 5-7 класів у процесі вивчення світової літератури не є новими в історії розвитку вітчизняної методичної науки й так чи інакше знайшли своє обґрунтування у працях українських вчених-методистів останніх десятиліть (Н. Волошина, В. Гладишев, О. Ісаєва, Ж. Клименко, О. Куцевол, Л. Мірошніченко, Є. Пасічник, А. Ситченко, Ю. Султанов та ін.). Це принципи *етнокультурності та країнознавства, міждисциплінарності, полікультурності й полікультурної толерантності, «діалогу культур» (діалогізму), єдності національного та загальнолюдського, полі художності*. Розглянемо їх детальніше.

Етнокультурний (національно-культурний) принцип уперше в сучасній українській методиці був задекларований у працях відомого вітчизняного вченого-методиста Л. Мірошніченко [7, с. 88], який ґрунтується на усвідомленні того, що «кожна національна література... вирізняє себе передусім своєю специфікою» [7, с. 89] та передбачає розгляд художнього (національного) образу літературного твору з позицій розуміння краси та цінності культури будь-якого народу, виховання в учнів шанобливого ставлення до культурної унікальності. Найважливішим при цьому, як вважає науковець-методист, це – «дійти висновку, що національний образ втілює в собі визначальні риси своєї нації» [8, с. 16]. Для обґрунтування нашої методичної моделі формування етнокультурних знань учнів-підлітків в процесі вивчення світової літератури вирішальною є позиція вченого-методиста Л. Мірошніченко, що саме в середніх класах учні мають отримати початкове уявлення про такі поняття, як «нація», «національний образ персонажа», «національна наочність», «полікультурність», «ментальність» тощо, навчитися визначати національну предметність у художньому творі (національне житло, національну їжу, національні відмінності зовнішності людини (обличчя, тіло, одяг), національні рухи тіла, національні танці, музику та ігри, домінантні риси національної вдачі та ін.) [7, с. 89], [8, с. 16], тобто «все те, що допомагає в розумінні характерних рис тої чи тої національності» [8, с. 16]. А от вітчизняними вченими-методистами А. Лісовським, С. Пультером, С. Сафарян та Ю. Султановим виділено **етнокультурно-країнознавчий принцип** [6], [11], [12].

Принцип міждисциплінарності у педагогіці в цілому та методиці викладання літератури зокрема зорієнтований на вивчення художнього твору з урахуванням міжпредметного підходу та покликаний сприяти «узгодженому використанні освітнього й виховного потенціалу усіх навчальних предметів і позаурочної виховної роботи» [9, с. 26] з метою формування етнокультурних знань учнів-підлітків. У нашому випадку він реалізується на прикладі залучення системи наукових та емпіричних

знань з суміжних (споріднених) та несуміжних (неспоріднених) педагогіці та літературознавству таких дисциплін та їх напрямків, як антропологія, національне мистецтвознавство, етнопсихологія, етнокультурологія тощо. Міждисциплінарний принцип, на думку сучасного науковця-педагога Р. Пріми, забезпечує процес формування етнокультурних знань шляхом використання гуманістичного потенціалу навчальних предметів у межах освітнього процесу [9], відображаючи таким чином взаємозв'язок філософських, психолого-педагогічних, культурологічних аспектів вивчення підлітками світової літератури, визначає характер узгодженого розподілу елементів етнокультурного змісту в процесі літературної освіти учнів та під час вивчення інших предметів шкільної програми.

Принцип полікультурності й полікультурної толерантності знайшов своє відображення в працях сучасних українських вчених-педагогів О. Моляко, В. Болгаріної, І. Лощенової та ін. Даний принцип передбачає визнання підлітком-читачем унікальності кожної етнічної чи соціальної культури, відображеної в інокультурному художньому творі. Принцип полікультурності ґрунтується на діалозі національного та загальнолюдського, інтеграції людинознавчих знань та культур, зверненні до особистісно-сислової сутності людини, внутрішнім джерелам діяльності свідомості, різнобарв'ю культур та субкультур в оточуючому світі, покликані забезпечити виховання особистості нової формації. Сучасні українські вчені-педагоги І. Зозуля та О. Діденко вважають, що «ядром полікультурності є знання особливостей культури інших народів, уміння сприймати найкраще з них і цим збагачувати власну культуру, створення сприятливого полікультурного середовища у навчальному закладі» [4, с. 25]. У дослідженнях сучасного американського вченого-педагога Г. Дмитрієва полікультурність розглядається як дидактичний принцип, визначений пріоритетами виховання учнів у дусі міжкультурної толерантності, розвитку культурного плюралізму, багатокультурного балансу в змісті навчального процесу. Реалізація цього принципу, як зазначає науковець, має здійснюватися на всіх рівнях розробки змісту освіти: цілепокладання, відбору знань, умінь, етико-естетичних цінностей, оцінки змісту освіти, потреб учнів і суспільства, а також у практичній діяльності педагогів на всіх рівнях [3]

Принцип «діалогу культур» (діалогізму) спрямований на використання культурологічного матеріалу про ріднокультурний та інокультурний світи, їх аналізу і порівняння. На думку сучасного російського науковця-педагога В. Сафонові даний принцип обумовлює моделювання культурного простору, занурення в який сприяє розширенню кола культур і цивілізацій, орієнтацію на розвиток в учнів загальнопланетарного мислення, таких якостей, як культурна неупередженість, готовність до спілкування в інокультурному середовищі, порівняння культур і

цивілізацій в контексті їх безпосереднього та опосередкованого історико-культурного взаємовпливу, розвиток культури інтерпретації фактів, подій, явищ нерідної і рідної культур та їх ціннісних смислів [10, с. 21].

На думку сучасного українського вченого-педагога Н. Грицик **принцип єдності національного та загальнолюдського** «полягає в тому, що відбір і побудова змісту педагогічної освіти здійснюється як з позицій загальнолюдських цінностей, так і з урахуванням національних особливостей та етнічних традицій...» [1, с. 122]. Формування етнокультурних знань учнів 5-7 класів на засадах співвідношення національного та загальнолюдського складових світової культури дозволить учневі в процесі його літературної освіти:

- долучитися до духовних та матеріальних надбань рідної та нерідної культури;
- побачити світову культуру як феномен взаємозв'язку та взаємозбагачення різних національних культур;
- характеризувати художній образ інонаціонального твору з урахуванням схожих (відмінних) моральних ідеалів та ціннісних орієнтацій, сповідуваних рідною та нерідною культурою.

Принцип поліхудожності відображає погляд на процес аналізу та інтерпретації художнього твору в контексті різних видів мистецтва (архітектури й скульптури, живопису й графіки, музики, співів і танців, театрального та кіномистецтва тощо), креативне використання зразків мистецтва, власної творчості вчителя та учнів у якості стимулу (як основи, підґрунтя) гармонійного етнокультурного та загальнокультурного розвитку підлітків в системі їх літературної освіти.

Літературний розвиток учнів-підлітків з урахуванням розглянутих методичних принципів дозволяє випрацювати чітку ієрархічну систему формування етнокультурних знань. Так, у **5 класі** це **1) знання та уявлення** про країну (народ), представником якої (якого) є письменник; найвідоміші символи країни (народу, етносу); ключові цінності та ідеали народу, що вплинули на письменника; картина світу очима представників цього етносу; визначальні особливості мови; **2) уміння аналізувати літературний твір з урахуванням** епізодів, пейзажів, діалогів, монологів, що відображають етнічну культуру автора (перекладача); характерних рис й учинків персонажів, особливості їх мови, настрою і переживання, ставлення до інших людей та оточуючого світу природи з урахуванням різних культур; ознак національного у художніх засобах; **3) оволодіння та оперування поняттями:** культура, традиція, звичай, ідеал, цінності, нація, народ, етнос; символ (загальне поняття). У **6 класі** це **1) знання та уявлення про** традиції, звичаї народу (етносу), історичні події, минуле нації, роду, що мали вплив на долю й творчість письмен-

ника, відображені в його імені, позначилися на характері тощо; значення фольклору, мистецтва, звичаїв і традицій народу в формуванні світогляду письменника; **2) уміння аналізувати в літературному творі** етнокультурні ознаки, якими наділені літературні герої, на основі характеристики їх думок, внутрішнього світу, вчинків та поведінки; **виявляти** позицію автора як носія етнокультурного коду стосовно зображених образів та подій, художніх деталей, позицію читача як носія іншого етнокультурного коду; **3) оволодіння та оперування поняттями:** ментальність, носій культури, національний світогляд, національна (етнічна) картина світу. У 7 класі **1) знання та уявлення про** вплив особистості письменника на розвиток рідної культури, відображення в світогляді, моральному обличчі, естетичних уподобаннях, характері, рисах вдачі (темпераменті), мотивах поведінки ментальних ознак народу, оточення письменника представниками мистецької еліти народу (композитори, скульптори, художники, кіномитці) тощо; **2) уміння аналізувати у літературному творі** національні ознаки в позасюжетних елементах й сюжеті художнього твору, національні та етнокультурні ознаки образів-персонажів на основі їх мотивів поведінки, **порівнювати та оцінювати** героїв-носіїв однієї культури в одному чи різних творах, як героїв-носіїв різних культур в одному чи різних творах; **групувати чи розгруповувати** персонажів за схожими/різними ментальними ознаками, світоглядними позиціями чи культурними традиціями, **характеризувати** художніх засобів твору-оригіналу й твору-перекладу з урахуванням світогляду читача, як представника іншої культури; **3) оволодіння та оперування поняттями:** національне мистецтво; міжнаціональне спілкування; «діалог культур».

Таким чином, реалізація названих вище методичних принципів у процесі навчання читачів-підлітків на уроках світової літератури сприятиме розумінню ними художнього твору з урахуванням етнокультурних чинників, що вплинули на становлення особистості письменника (перекладача) і його творчість, вмінню аналізувати та інтерпретувати літературний текст, виявляючи в ньому опорну етнокультурну інформацію.

Подальше вивчення цього питання може бути спрямоване на розробку системи методів і прийомів, видів і типів уроків щодо формування етнокультурних знань школярів у процесі вивчення творів світової літератури.

Аннотація

В статье представлен обзор современных научно-методических и педагогических исследований, касающихся методических принципов, которые реализуются в процессе формирования этнокультурных знаний

учащихся 5-7 классов при изучении художественных произведений мировой литературы. Рассмотрен характер их взаимосвязи с систематическим подходом при усвоении этнокультурной информации на этапах овладения страноведческих (народоведческих) сведений, анализа и интерпретации литературного произведения, овладения при этом необходимым минимумом культурологических понятий.

Ключевые слова: этнокультурные знания, общекультурное компетентность, литературное образование, методический принцип, нация

Summary

The article provides an overview of modern scientific-methodical and pedagogical research on methodological principles, which are implemented in the process of formation of ethnic and cultural knowledge of pupils in forms 5-7 in studying the art works of world literature. Was considered the nature of their interconnection with a systematic approach to the absorption of ethnocultural information on the stages of mastering the country studie information, analysis and interpretation of a literary work, mastering the necessary minimum of cultural concepts.

Key words: ethno-cultural knowledge, cultural competence, literary education, methodological principle, nation.

Література

1. Грицик Н. В. Принципи формування культурологічної компетенції майбутнього вчителя іноземної мови [Текст] / Н. В. Грицик // Перспективи розвитку науки. – С. 121-125.
2. Державний стандарт базової і повної середньої освіти. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.mon.gov.ua/images/files/doshkilnacerednya/serednya/derzh-standart/post_derzh_stan.doc. – Загол. з екрану.
3. Дмитриев Г. Д. Многокультурность как дидактический принцип / Г. Д. Дмитриев // Педагогика. – 2000. – №10. – С. 3-12.
4. Зозуля І. Є. Педагогічні умови полікультурного виховання іноземних студентів вищих технічних навчальних закладів / І. Є. Зозуля, О. В. Діденко // Педагогічні науки. – № 57. – 2011. – С. 23-25.
5. Концепція літературної освіти в 11-річній загальноосвітній школі [Текст] / О. М. Ніколенко [та ін.] // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах : наук.-метод. та літ.-мистец. журн. – 2010. – № 10. – С. 10-20.
6. Лісовський А. М. Вивчення зарубіжної літератури у 5-6 класах. [Текст] / А. М. Лісовський, С. О. Пультер, С. І. Сафарян — К., 1997. – С. 7-12.
7. Мірошніченко Л. Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах. Підручник [Текст] / Л. Ф. Мірошніченко. – К.: Видавничий дім «Слово», 2010. – 432 с.

8. Мірошніченко Л. Ф., Мірошникова Н. О. Шляхи аналізу художнього твору: класифікація, стисла характеристика [Текст] / Л. Ф. Мірошніченко, Н. О. Мірошникова // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2000. – №7-8. – С. 15–19.

9. Пріма Р. М. Аксіологічні орієнтири у професійній підготовці майбутнього педагога-вихователя [Текст] / Р. М. Пріма // Науковий вісник Чернівецького університету: Збірник наукових праць. – Чернівці: Рута, 2012. – Вип. 635. Педагогіка та психологія. – С. 171–176.

10. Сафонова В. В. Изучение языков международного общения в контексте диалога культур и цивилизаций [Текст] / В. В. Сафонова. – Тверь: Истоки, 1996. – 238 с.

11. Сафарян С. І. Фонові знання як засіб поглибленого вивчення художнього твору в шкільному курсі зарубіжної літератури: Дис. канд. пед. наук: 13.00.02. [Текст] / С. І. Сафарян. – Івано-Франківськ, 2003. – 206 с.

12. Султанов Ю. І. Методична концепція викладання зарубіжної літератури [Текст] / Ю. І. Султанов // Зарубіжна література в навч. закл. – 2000. – № 2. – С. 2–6.

МОВОЗНАВСТВО

УДК 81'282: 821.161.2

Люба Пена
(Івано-Франківськ)

ДІАЛЕКТИЗМИ В ІДІОСТИЛІ ГАЛИНИ ТУРЕ ЛИК

У статті визначені й проаналізовані групи діалектних лексем, використаних у поетичних збірках Г. Турелик, з'ясовані їх функції у віршованих текстах, а також наголошено на образотворчому потенціалі гуцулізмів.

Ключові слова: діалектизм, ідіостиль, поезія, Галина Турелик.

Діалект, а ми його надишем
Міццю духа і огнем любови.
І нестертий слід його запишем
Самостійно між культурні мови.
Іван Франко

Одним зі шляхів збагачення словникового складу будь-якої літературної мови є діалектна лексика. Ще І. Франко свого часу слушно зазначав, що «кожна літературна мова доти жива і здібна до життя, доки

має можливість, з одного боку, всисати в себе всі культурні елементи сучасності, значить збагачуватися новими термінами та висловами, відповідними до прогресу сучасної цивілізації, а з другого боку, доки має тенденцію збагачуватися чимраз новими елементами з питомо народного життя і з відмін та діалектів народного говору». Велика роль у справі засвоєння територіально маркованих лексем літературною мовою належить, на нашу думку, майстрам слова, які більшою чи меншою мірою з різною метою вдаються до використання діалектних перлин у своїх творах. Вживання локалізмів у поетичних чи прозових художніх полотнах сприяє ознайомленню з ними широкого кола читачів, а це своєю чергою призводить до входження діалектизмів у скарбницю літературної мови. Іншими словами, твори красного письменства можна вважати своєрідним полем культивування певних вузькоговіркових явищ, переведення їх зі сфери обмежено вживаних до надбань ширшого загалу, а їх авторів – провідниками діалектного лексичного репертуару до розряду загально-вживаних мовних одиниць. А тому, як зазначає В.Грещук, «важливим для мовознавства є з'ясування наявності діалектних рис тих чи інших говорів у художніх текстах, які з мовно-територіальних утворень найбільше заманіфестовано в художній мові, які – меншою, а які взагалі незначною мірою. З цього погляду потрібні системні обстеження художньої літератури, виявлення й характеристика діалектних рис у мові художніх текстів» [1, 4]; не менш важливим є також «з'ясування природи діалектизму як стилістичної категорії, шляхів проникнення діалектних слів у мову художньої літератури..., детальна характеристика функцій діалектизмів у художній мові, взаємодія діалектних і загальнонаціональних мовних компонентів і її наслідки для розвитку й функціонування літературної мови» [1, 10]. У зв'язку з цим актуальною є тема пропонованої статті, об'єктом дослідження в якій стали риси гуцульського говору у віршах сучасної української поетеси Галини Турелик. Мета – визначити групи діалектних слів, які використовує авторка у своїх поетичних полотнах, з'ясувати специфіку їх уживання.

Фонетичні особливості гуцульської говірки в досліджуваних текстах не засвідчені, за винятком відмінної від нормативної форми слова *хотіти* – *хтіти*: *Не хтів* ані любити, ні судити [3, 38]. Морфологічні риси вказаної діалектної групи також є поодинокими і виявляються в уживанні скорочених відмінкових форм особових займенників (я кажу: *прости м'я, брате*, – / *відповідаєш: не прощу* [3, 168]), у використанні відмінних від літературномовних деяких особових форм дієслів (*Бджоляточко, дитяточко моє, / ти звідкіля прибилося до хати? / А чи тебе моя прислала мати, / а чи коханий щось забув сказати, чи донечка шле звістку, як жиє* [2, 67]), в усіченні прийменника *до* у сполученні з

іменниками (*Та скоро **д гори** поженуть ботей* [2, 122]). Діалектне словотворення представлене суфіксальними формантами *-оньк-* та *-енн-*: *Справа – білі берези. / Зліва – липи **теменні*** [3, 47]; *Чорний вуглик. Рисунки **чоренні*** [3, 82] та ін. Такі незначні фонетичні, словотвірні та морфологічні діалектні вкраплення можна пояснити монологічністю віршованих творів. Говіркові риси вказаних мовних рівнів переважно використовуються в мовленні персонажів.

Значно ширше у своїх поетичних полотнах використала авторка різночастиномовну гуцульську лексику. Найбільш численними, за нашими спостереженнями, є іменники багатьох семантичних груп. Діалектні назви осіб репрезентовані такими лексемами: *ватаг* «1) той, хто переробляє молочні продукти на полонині; 2) старший вівчар», *газда* «1) господар; добрий господар; 2) порядна, чесна людина, господар дому, голова родини; 3) чоловік», *газдиня* «1) господиня; 2) порядна чесна жінка; 3) дружина», *неньо* «батько» (тут і далі значення діалектизмів подаємо за: Гуцульські говірки. Короткий словник / Відповідальний редактор Я.Закревська. – Львів, 1997. – 232 с.). Напр.: *І хто в твій дім **газдинею** ввійде, / й кому листа сьогодні ти напишеш – / не смію знати* [2, 88]; *Дванадцять яблук сиділи, – / дванадцять мудрих місяців, – / і з нашим **неньом** гомоніли, / щось ворожили по руці* [2, 68] тощо.

Допомагають передати неповторний колорит краю слова на позначення особливостей рельєфу: *верх* «гора, вершини гір», *діл* «долина», *млака* «трясовина, заболочена місцевість», *полонина* «високогірне пасовище», *рінь* «дрібне каміння біля річки; гравій, галька», *чуркало* «джерело; дерев'яний жолоб, по якому стікає джерельна вода». Проілюструємо їх уживання прикладами з аналізованих текстів: *Сама ж впаду на вечоровий **верх** / і перевішу на світання крила* [3, 54]; *Пішла додому з **полонини** Анна / й розлуку за собою повела* [2, 69]; *У тім селі поорані давно / всі виярки, рови, заплави, **млаки*** [2, 139]; *Гора снігів не скинула із пліч. / Вона ще світить, а на **долах** – темно* [2, 122]; ***Чуркало** далі плине / отою, що й сто літ, **рінню*** [2, 36]; *Й пішла, невинна й незіпсута, / з останнім **чуркалом** своїм, / межі смішні і заздрі люди, / на мертві ріки, в чорний дим* [3, 74] та ін.

Розмаїтий рослинний світ, серед буяння якого плине повсякденне життя гуцулів, представлений такими діалектними найменуваннями: *сигла* «1) високе рівне дерево (*перев.* смерекове); 2) густий, непрохідний ліс (*перев.* смерековий)», *ружа* «троянда», *афини* «чорниці», *дичка* «дика яблуня, кислиця», *центорія* «золототисячник». Напр.: *Зацвіли їй щокі **ружами*** [2, 34]; *Гуркоче селом припізніла машина. / Предивний етюд. Але пензлі сховай. / **Центорія** сушиться. / В чомусь я винна...* [3, 7].

Авторка використовує також говіркові номінації одягу та прикрас, зокрема: *лахи* «одяг; білизна», *крисаня* «чоловічий фетровий капелюх з прикрасами», *кептар*, *киптар* «хутряна безрукавка (переважно з орнаментом)», *силянка* «1) жіноча прикраса з різнокольорового бісеру у вигляді стрічки, що облягає шию; 2) тонка мотузка, на яку щось нанизують», *келеф* «різновид топірця із закрученою мідною ручкою». Напр.: *Під яблуню стелила бабця лах* [2, 71]; *Тих кілька днів серед зими – / неначе силянка недовга / грибів сушених з Космача* [2, 181]; *Сидить із келефом Параска / в гаптованому кептарі* [3, 26].

Абстрактна лексика репрезентована в аналізованих віршах найменуваннями почуттів та відчуттів людини: *їдь* «1) отрута; 2) перен. лють», *трійло* «отрута», *люба* «кохання, любов», *туск* «туга, сум». Напр.: *Тому пила я щастя, наче трійло, / щоб крик розпуки вирватись не міг* [2, 182]; *Велика їдь твої слова пожерла* [2, 195]; *Хто раз любив – той більш не зна любви* [3, 28]; *Тебе вогонь поставлять доглядати / і підливати в нього туск і лють* [2, 145] тощо.

Метеорологічна лексика представлена такими діалектними номінаціями: *плова* «злива, раптовий дощ», *туча* «1) бурхлива злива з вітром і громом; 2) темна грозова хмара; 3) град», *дощівка* «дощова вода», *мрич*, *мрєчь* «мжичка; мряка; туман». Напр.: *Золота виливається плова – / каламутна кипить круговерть* [2, 155]; *Два лебеді світилися із мричі* [3, 70].

Заманіфестована у творах Г.Турелик група говірково маркованих слів, що позначають різноманітні реалії життєдіяльності: *ватра* «вогнище, багаття, вогонь», *фіра* «віз, підвода», *лата* «1) латка; 2) поперечна жердина, що з'єднує крокви», *трина* «1) відходи після молотьби зернових; 2) недоброякісне сіно; дрібне, потерте сіно; прогнила солома», *ланц* «ланцюг», *грань* «розжарені вуглини, жарина», *колиба* «житло лісорубів, пастухів», *вориння* «жердина для огорожі; 2) огорожа з ворин», *оседок* «посілість, осідок», *бантина* «1) поперечна балка, що з'єднує крокви», *стрих* «горище (над хатою)», *лиштва* «дерев'яна планка», *терка* «тертка, тертушка», *обрус* «скатертина», *пошивка* «наволочка». Наведемо ілюстрації: *Не відцвіло, не зблякло / сонце понад воринням* [2, 36]; *Тих кілька днів, тих кілька віршів, / мов силянку грибів пребілих, / я перевішу на бантині / на ринку вічності* [2, 181]; *Може, вже доста пестити отих нерозумних діток, / покірно на трину дробити душі золоті злиток?!* [2, 197]; *Горить земля й оседки ремісницькі* [2, 78]; *Спадає на трави м'який обрус* [3, 78]; *Розворушу я грань рукою* [3, 69]; *О як мені хотілося забути / велике місто без води й зорі. / Прості пошевки (звуть їх мама – шуті) / попрали і повісити в дворі* [2, 182]; *Хай дотліває ватра* [2, 174]; *Солодкий самотної ватри дим / проймає душу, мов незбутня мрія* [3, 54] та ін.

Вживаються номінації як диких, так і свійських тварин: *маржина* «худоба», *каня* «хижий птах, схожий на шуліку», *ботей* «отара овець», *дроб'ята* «ягнята». Напр.: *Лежиш, а каня плаче, аж голосить* [2, 143]; *Мов діти, плахту смикають дроб'ята* [3, 6].

Із назв своєрідних музичних інструментів використано слово *трембіта* «духовий музичний інструмент – дерев'яна труба (до 3-х м довжини), зроблена зі смерекового дерева, обвита березовою корою»: *3 берези тої вив'ється трембіта / і людям вістуватиме між гір* [2, 32].

Трапляються окремі діалектні слова й інших лексико-семантичних груп, зокрема: *кратка* «клітка», *деревище* «домовина, труна», *май* «травень», *тлум* «натовп». Напр.: *Запам'ятаємо цю крапку, / що, наче куля з-за вугла, / пробила наскрізь аркуш в кратку – нас розсудила, як могла* [2, 94]; *в цім тлумі мені лебедіс / забуте обличчя твоє* [3, 72].

Органічно вплетені в канву поетичних текстів Г. Турелик діалектизми-прикметники, що, виражаючи різні ознаки слів, з якими сполучаються, використовуються як у прямому, так і в переносному значеннях: *винний* «кислий», *вутлий* «кволий, худий», *зимний* «холодний», *зрібний* «груботканий, сировий (про домоткане полотно)», *красний* «дуже гарний», *таний* «дешевий, малоцінний», *шутий* «безрогий або з малими рогами». Напр.: *Сорочка зрібна в хрестики рясні* [2, 123]; *Що ж зимні ви такі, слова?* [2, 125]; *Слова, слова – зерняток вутлих жменька / лягла на поліровані столи* [2, 144]; *Такі сьогодні люди стали тані* [2, 59] та ін.

Для передачі гуцульського колориту авторка використала і низку діалектних дієслів: *видіти* «бачити», *уздріти* «побачити», *лигати* «ковтати», *літувати* «перебувати на полонині протягом літнього сезону», *набуватися* «веселитися; проводити гарно час, перебуваючи в гостях», *сокотити* «1) пильнувати, стежити; 2) доглядати», *толочити* «топтати», *чімхати* «обрубувати гілля від стовбура», *шпурити* «кидати, шпурляти». Напр.: *Я видів сам – усе, чого ніколи / історія вже не повторить вам* [3, 38]; *Упала голова її на руки, – / обличчя не вздримо, бо час зітер* [3, 28]; *Пора. Бо яблуні пристигли, / аж відчімхається гілля* [2, 65]; *І мурашва якась тебе сокоче, / й чиясь китайка накриває очі* [2, 143]; *То я попереду, й удача / цілує зорями в чоло, / то знов судьба мене обскаче, / повитолочує зело* [2, 149]; *Пора до себе повертатись – / театрів, парків, літаків, слова триножити крилаті, / пігулки лигати гіркі* [3, 81] та ін.

Діалектні прислівники представлені в поетичних творах Г. Турелик такими лексемами: *гендесь* «там, ось там», *доста* «досить», *завізно* «тісно; людно», *зимно* «холодно», *нарік* «наступного року». Напр.: *А гендесь війни грали в кості / аж розлягалися дими* [2, 68]; *Сиплються слова, як сніг, – зимно і уперто* [2, 102]; *Меле млин. Добра і зла – завізно. / І усе на мене на одну* [3, 66] тощо.

Нерідко трапляються в текстах і похідні говіркові лексеми. Напр.: *Уже сніги, де **ватерка** цвіла* [3, 6]; *Сірий коник, наче дивна з'ява, / тягне парком **фірчину** стару* [3, 67] та ін.

Гуцулізми наділені потужним образотвірним потенціалом. Це виявляється в тому, що велика їх кількість може використовуватись у складі багатьох художніх засобів. Для них характерне вживання в переносному значенні: *На обрії – лісів блакитна **лиштва*** [2, 143]. Часто в аналізованих поезіях гуцульські лексичні діалектизми самотійно виконують роль порівнянь або ж входять до їх складу, підсилюючи образність висловлювань: *Тут ніч сьогодні, певно, не настане, / такий іще гарячий небосхил / і так повільно котиться на діл / купальське сонце, красне, мов **крисаня*** [2, 13]; *Глибока, як **сигла**, вічність* [2, 36]; *Прийшов один, у злі, неначе **туча*** [2, 128]; *Та крізь діряве небо, / неначе **дощівка** на **стрих**, / влилося прозоріння у тебе* [2, 164]; *Тих кілька днів, тих кілька віршів, / мов **силянку** грибів пребілих, / я перевішу на бантині / на ринку вічності* [2, 181]; *Весь у долях чужих, як у **латах**, / він заходить в маленький дім* [3, 18]; *Аж пальці посковзнулися на терці / і кров'ю зацвіли, неначе **ружі*** [2, 126] та ін. Кожне з наведених речень-прикладів ілюструє оригінальність поетичного мислення Г.Турелик, її вміння помітити й вияскравити схожість описуваного фрагмента дійсності як об'єкта порівняння з певними предметами чи ознаками, названими діалектними словами. Більшість із цих конструкцій є справді новаторськими, зачаровують своєю нестандартністю, влучністю та новизною, захоплюють неочікуваним поглядом на порівнюване явище, несподіваним ракурсом його сприйняття й опису. Цікавим та оригінальним, на наш погляд, є й порівняння, використане в реченні *Скоро вже не буду молодого – / зодягаю мамині хустки: / то червону, як малина пізня, / то, неначе **афина**, сумну* [2, 97], тут сум асоціюється з темним (синьо-фіолетовим аж чорним) кольором ягід чорниці. Таке широке залучення гуцулізмів до структури різних тропів свідчить не тільки про оригінальність художнього осмислення дійсності автором, а й сприяє засвоєнню діалектних лексем літературною мовою.

Нерідко мисткиня вдається до прийому ампліфікації, що полягає в нагромадженні гуцулізмів різних лексико-семантичних груп у порівняно невеликому текстовому просторі. Це сприяє експресивізації викладу. Напр.: *Те слово народила **ватра** – / не я, не ти, не ніч в **маю**. / Перечекаємо до завтра / у **полонини** на краю* [2, 96].

З метою «стирання» фонетичних відмінностей діалектних та загальноновживаних слів авторка використовує своєрідне «олітературнення» територіально маркованих лексем. Маємо на увазі, зокрема, нівелювання притаманного для гуцульських говірок вживання голосних *е*,

i на місці *a* після м'яких приголосних та губних (*силянка* замість діалектного *силєнка*, *силінка*, *дроб'ята* замість *дроб'єта*). Таке наближення гуцулізмів у плані вираження до загальноновживаних лексем скорочує шлях до входження їх у скарбницю літературної мови.

Зауважимо, що Г. Турелик використовує гуцульські діалектні лексеми не тільки в тих віршах, які безпосередньо стосуються змалювання різних сторін життя горян, а й у поетичних творах, які не пов'язані з гуцульською тематикою, зокрема в інтимній та пейзажній ліриці, у віршах, присвячених зображенню історичних подій тощо. Це, на нашу думку, дає можливість стверджувати, що принаймні певна частина територіально обмежених у використанні слів може з часом вийти за межі окремої говірки і повноцінно влитися в русло загальнонародної мови.

Діалектизми в аналізованих поетичних творах відіграють різні функції. Однак особливо виразно, на наш погляд, виявляються експресивна функція та функція збагачення літературної мови. Хоча діалектизми належать до пасивного складу лексичної скарбниці, однак завдяки майстерному використанню деяких із них у художньому мовленні вони вливаються в річище літературної мови, збагачуючи її, урізноманітнюючи її виражальні можливості, надаючи їй свіжості й оригінальності.

Аннотація

В статье определены и проанализированы группы лексических диалектизмов, использованных в поэтических сборниках Галины Турельк, освещены их функции в стихотворных текстах, а также акцентировано на образотворческом потенциале гуцулизмов.

Ключевые слова: *диалектизм, поэзия, идиостиль, Галина Турельк.*

Summary

The article determines and analyses groups of lexical dialectal lexems in the poetical collection written by H. Turelyk, finds out their functions in poetical texts, emphasizes pictorial potential of gutsulisms.

Key words: *dialectism, hutsulism, poetry, Halyna Turelyk.*

Література

1. Грещук В. Діалектне слово в художньому тексті / Василь Грещук // Українознавчі студії. – 2010-2011. – № 11-12. – С. 3–11.
2. Турелик Г. Бурштинова ватра: Поезії / Галина Турелик. – К. : Дніпро, 1990. – 206 с.
3. Турелик Г. Монолог: Поезії / Галина Турелик. – К. : Молодь, 1986. – 88 с.

**ПРОЯВЛЕНИЯ ГРАДАЦИИ ПРОЦЕССУАЛЬНОГО ПРИЗНАКА
В ТВОРЧЕСТВЕ ИОСИФА БРОДСКОГО
ДОЭМИГРАНТСКОГО ПЕРИОДА**

Явление градации процессуального признака в русской речи на сегодняшний день полностью не изучено. Провести более детальный анализ данного явления позволило исследование стихотворений Иосифа Бродского доэмигрантского периода. Выбор обоснован тем, что в произведениях поэта четко прослеживается тенденция к выстраиванию градационных рядов по тому или иному признаку. В данной статье доказывается, что градация процессуального признака – это не только стилистическая фигура, она распространяет свое влияние и на грамматические категории, и на семантические поля глаголов. Исследование поэтического материала дало авторам возможность сопоставить видовременные формы глагола и в результате предложить собственную классификацию градации.

Ключевые слова: градация, процессуальный признак, Иосиф Бродский, поэзия, стихотворения, глаголы, градационные ряды.

Интерес к творчеству Иосифа Бродского не угасает. Безусловно, его поэтика представляет собой уникальный феномен. В художественной системе поэта соединены интенции различного порядка, что не может не привлекать исследователей. Недаром авторы документального сериала «Иосиф Бродский. Возвращение», увидевшего свет в 2010 году, считают: «С каждым годом, с каждым днем его мысли и слова обретают все более глубокий и пронзительный смысл, словно время пытается догнать поэта» [7].

Но популярность Бродского среди мемуаристов и деятелей культуры, как это ни странно, не способствует раскрытию основополагающих законов его поэтики, поскольку в большинстве случаев внимание акцентируется на общеизвестных фактах из жизни поэта. Немногие работы нацелены на проникновение в синтагматику и парадигматику текста.

В то же время в последние годы в исследовании языка проявляются тенденции ухода от системно-структурного подхода к изучению языковых единиц. Мы видим, что данный подход постепенно совмещается с системно-функциональным, при котором акценты ставятся на системе языка в динамике, а не в статике.

Учитывая все вышеизложенное, мы и обратились к проблеме градации процессуального признака в раннем творчестве поэта.

Отметим, что Иосиф Бродский всегда считал стихотворение самой естественной формой литературной деятельности.

«Преимущества стихотворения как литературной формы состоят для меня в его исключительно высокой конденсации как интеллектуального и эмоционального, так и чисто языкового опыта. Стихотворение, если угодно, есть одновременное срезание чрезвычайно многих углов» [5, с. 45], – так утверждал поэт в одном из интервью.

Многие исследователи замечают многослойность текста в произведениях поэта. Сначала обращает на себя внимание интонация – тягучая интонация песнопения, подчиняющая себе всю сложнейшую структуру стихотворения. Следующий этап – чрезвычайно податливый, гибкий и разветвленный синтаксис. Только после разбора конструкции обнаруживаем, что Бродский рифмует мысли, а не только слова. Созданные им образы в строгой последовательности нанизываются один на другой, на свет появляются аналогии, точно соответствующие определенному плану. И тут мы видим, что за непринужденной манерой повествования находится цельнолитой каркас дисциплинированного рассуждения. И это невозможно пересказать иными – своими – словами. Данное рассуждение имеет право на существование лишь в одной форме – той, которую придал ему Бродский.

Недаром в одном из интервью Бродский заметил: *«Когда мы хвалим того или иного поэта, мы всегда совершаем ошибку, потому что хвалить надо не поэта, а язык. Язык не средство поэзии; наоборот, поэт – средство или инструмент языка, потому что язык уже существовал до нас, до этого поэта, до этой поэзии и т.д. Язык – это самостоятельная величина, самостоятельное явление, самостоятельный феномен, который живет и развивается... Язык – это важнее, чем Бог, важнее, чем природа, важнее, чем что бы то ни было иное»* [1, с. 143].

В поэтическом Космосе Бродского мы редко встречаем людей. Они являются всего лишь эфемерными и незначительными сущностями. Время и пространство – вот то, что единственно настоящее в этом мире, именно они – главные герои поэта.

Впрочем, по своей природе пространство пусто, равнодушно. Это обитель преходящего, поле действия смерти. Пространство имеет еще одно отличительное качество: оно умеет мстить. Оно мстит не только тем, кто предпринимает попытки его завоевать, но и тем, кто пробует игнорировать его. Так, лирический герой стихотворения «Пенье без музыки» пытался уединиться с женщиной, но пространство втиснулось между влюбленными, мстя разлукой:

*Всему свой срок,
поскольку теснота, незрячесть
объятия – сама залог
незримости в разлуке – прячась
друг в друге, мы скрывались от
пространства...
(«Пенье без музыки» [4, с. 154]).*

Но все же смысловую загруженность пространства у Бродского невозможно даже сравнить с аналогичным параметром времени. Поэт даже пишет «пространство» с маленькой буквы, а вот «Время» – практически всегда с заглавной. Могущество феномена Времени, как полагают исследователи, гипнотизировало Бродского. Бродский считает время даже более могущественным и грандиозным, нежели пространство и Бог. Эту мысль он повторяет на разные лады:

*Уже не Бог, а только Время, Время
Зовет его.
(Стихи на смерть Т.С. Элиота [4, с. 57]).*

На времени в значительной мере базируется поэтическая теория и практика Иосифа Бродского.

Исходя из вышесказанного, делаем вывод: нам необходимо обратить внимание на глаголы. Потому что именно в глаголе и его грамматических категориях реализуется идея времени как одной из базовых единиц в поэзии Бродского. Именно глаголу в поэтических текстах Бродского отводится особое место:

*Меня окружают молчаливые глаголы,
похожие на чужие головы
глаголы,
голодные глаголы, голые глаголы,
главные глаголы, глухие глаголы.
Глаголы без существительных.
Глаголы – просто.
Глаголы,
которые живут в подвалах.
(«Глаголы» [2, с. 40]).*

Таким образом, говоря о глаголе, мы и подходим к такому явлению в языке поэзии Бродского, как градация процессуального признака.

На необходимость исследования данного явления в творчестве Бродского указывает и манера изложения поэтом мыслеобразов: своеобразная интонация стиха, чередование перечислений и дефиниций, эмоциональный и ритмический маятник его речи. Вероятно, для поэта было делом чести не оставлять без противовеса никакого открытого движения.

Ведь за движением вверх непременно следует отдача вниз, за движением вправо (открытая сентиментальность) – движение влево (усмешка, ирония), от целого повествование переходит к разрушению и наоборот.

Итак, градация – стилистическая фигура, состоящая «в таком расположении частей высказывания (слов, отрезков предложения), при котором каждая последующая заключает в себе усиливающееся (реже уменьшающееся) смысловое или эмоционально-экспрессивное значение, благодаря чему создается нарастание (реже ослабление) производимого ими впечатления» [6, с. 57].

Отметим, что Д. Ж. Розенталь и М. А. Теленкова выделяют градацию нисходящую и восходящую. **«Градация восходящая.** Расположение слов в порядке усиливающегося значения. Пришел, увидел, победил (Юлий Цезарь). Осенью ковыльные степи совершенно изменяются и получают свой особенный, самобытный, ни с чем не сходный вид (Аксаков).

Градация нисходящая. Расположение слов в порядке уменьшающегося значения.

*Присягаю ленинградским ранам,
первым разоренным очагам:
не сломясь, не дрогну, не устану,
ни крупницы не прощу врагам.
(Ольга Бергольц)» [6, с. 80].*

Явления и факты внеязыковых отношений определяются как расположенные в определенной системе интервалов. К тому же соприкасающиеся факты не равны один другому. Таким образом, градация опирается на систему интервалов, взятых на одной шкале измерения. К примеру, «Не жалею, не зову, не плачу», – выстраиваются в два ряда: ряд эмоциональный – от почти нейтрального чувства до чувства скорби. Второй ряд – логический – от связи с прошлым до утраты данной связи.

А вот для контекста «Пришел, увидел, победил» нет единой шкалы измерения: последовательность акций военных действий может быть различна; лишь в единичной ситуации последовательность действий оказалась именно такой. В данном случае мы говорим о градации не как о стилиевой фигуре. Назовем это явление векторной градацией. Итак, разграничиваем собственно градацию и векторную градацию.

В пределах первой выделяется градация логическая и экспрессивная (с отражением всех видов оценок и эмоций).

Что касается семантики, то волна градации может быть однонаправленной, говорящей только о внутренней или внешней характеристике объектов.

*Я подхожу к балкону
Снег на крыши кладет попону,
и дома стоят, как чужие.*

(«Речь о пролитом молоке» [4, с. 176]) – ряд: от движения к неподвижности; говорит о внешней характеристике.

Я вообще отношусь с недоверьем к ближним.

Оскорбляю кухню желудком лишним.

*В довершение всего досаждаю личным
взглядом на роль человека в жизни.*

(«Речь о пролитом молоке» [4, с. 176]) – ряд говорит о постепенном накале чувств; внешняя характеристика объекта.

Градационные ряды различны и по количеству компонентов, и по качеству: по расположению в одном контексте или смежных; по соотношению нисходящей и восходящей градации при наличии градационных антитез и инклинаций; по общенародности рядов или преобладанию в них авторского голоса; по предельности или неопредельности ряда. Возможности использования градационных рядов в поэзии Бродского очень широки.

Итак, перейдем к определению понятия «процессуальный признак». Значением процессуального признака (представляемого как состояние или действие) обладают все слова, относящиеся к части речи «глагол». Значение процесса свойственно всем глаголам, независимо от их лексического значения. Таким образом, поскольку глагол обозначает процессуальный признак, мы будем анализировать градационные ряды глаголов. Данные ряды мы рассматриваем с нескольких точек зрения: грамматической (время), аспектологической (вид) и семантической (лексико-семантические классы глаголов).

Далее предлагаем определенную классификацию градации процессуального признака в стихотворениях Бродского доэмигрантского периода. Кроме деления градации на восходящую и нисходящую, мы классифицируем ее и по временам: градация настоящего, прошедшего и будущего времени.

1. Градация глаголов настоящего времени.

Надо отметить, что в стихотворениях исследуемого периода чаще всего встречается именно градация настоящего времени.

Пример:

И я все бормочу свои слова.

Из-за стены несутся ключья вальса.

И дождь шумит по битым кирпичам. [4, с. 94].

Мы видим глаголы несовершенного вида, относящиеся по семантике к классу глаголов, обозначающих активно производимое звучание и говорение. Перед нами выстраивается логический ряд: усиление шума от значения «говорить тихо, быстро и невнятно» через «становиться слышным» и до «издавать, производить шум».

Еще один пример:

И вот,

наконец, он сливается с ними и резко

оживает и прыгает вниз. И все общество резво

убегает во тьму. («Фонтан» [4, с. 105].

Ряд логический указывает на ускорение, а экспрессивный – на понимание самой жизни: из контекста ясно, что предмет неодушевленный оживает и сливается с живыми, то есть становится на путь к разрушению. Все три глагола, по сути, относятся к глаголам движения. Хотя «оживает» – глагол существования.

Теперь обратимся к нисходящей градации настоящего времени:

Гниют баркасы кверху дном,

дымит на горизонте крейсер,

и сохнут водоросли на

затылке плоском валуна [4, с. 45].

Здесь глаголы несовершенного вида выражают действие в процессе его протекания. Глаголы относятся к семантическому полю глаголов, означающих природные физические процессы. По логике, действие должно происходить наоборот: от «становиться сухим, теряя влагу», через «плохо гореть, выделяя большое количество дыма», до «разрушаться, подвергаясь органическому разложению». По признаку разрушения градация становится слабее.

2. Градация глаголов прошедшего времени.

Несколько реже встречается нисходящая и восходящая градация прошедшего времени. Тут можно найти как глаголы совершенного, так и несовершенного вида.

Восходящая градация прошедшего времени, составные которой – глаголы несовершенного вида:

Он в Кракове грустил о Фатерлянде,

мечтал о философском diamante

и сомневался в собственном таланте.

(«Два часа в резервуаре» [4, с. 115]).

Глаголы относятся к глаголам душевного состояния, чувствования, переживания. Здесь происходит смена переживаний, эмоций от грустного, спокойного размышления, воспоминаний к сомнению, т. е. усиливается душевное движение.

Теперь рассмотрим пример восходящей градации глаголов совершенного вида:

Смола засохла, стала паром вся,

Ушла наружу.

(«Исаак и Авраам» [4, с. 59]).

Глаголы обозначают природные физические процессы. А в логическом ряду рассказывается о постепенных изменениях в природе – по данному признаку градацию можно было бы назвать нисходящей (постепенное исчезновение, уменьшение), но эмоциональный ряд не разрешает нам это делать. Напротив, тут присутствует освобождение, усиление легкости от сброшенной физической оболочки.

Обратимся к нисходящей градации глаголов совершенного вида:

*Мотылек, мотылек,
от смерти себя сберег,
забравшись на сеновал.*

Выжил, зазимовал [4, с. 90].

Здесь логический ряд идет на снижение: от понятия смерти переходим к простой зимовке, от чего-то общего – к частному.

Приведем пример нисходящей градации глаголов несовершенного вида:

*...Мелькали в полутьме грузовики,
такси неслось вдали во весь опор,
мерцал на перекрестке светофор* [4, с. 24].

Первые два – глаголы движения, последний обладает значением «испускать свет». Выстраивается ряд от быстроты движения, мелькания до спокойного, еле заметного действия, мерцания. Ряд логический показывает просто смену внешних декораций.

3. Градация глаголов будущего времени.

Градация будущего времени встречается в исследуемых текстах реже. Так, например:

*Запоет над переулком флажолет,
захохочет над каналом пистолет,
загремит на подоконнике стекло,
станет в комнате особенно світло* [4, 75].

Это восходящая градация; глаголы совершенного вида рассказывают о довольно быстрой смене событий. Первые три относятся к глаголам звука и проявления речи, третий указывает на проявление признака: «захохочет» проявляется сильнее, чем «запоет» – слышнее, но еще в отдалении, подходит ближе – уже на подоконнике слышен «гром» разбитого стекла. И вот, наконец, действие происходит уже в комнате – вспышка света. Т. е. глаголы выстраиваются в ряд по признаку постепенного приближения.

Приходим к выводу, что градация является одним из важных средств, позволяющих автору передать не только идеи, но и картины сложнейшие, самых тончайших оттенков. Изучение градации в поэзии Бродского показывает, насколько широки возможности использования градационных рядов. Наши наблюдения свидетельствуют, что при

функціонуванні форм часу в поетических текстах Йосифа Бродського категоріальні значення, присущі формам часу в морфологічній системі мови, обогачаються, конкретизуються і модернізуються. На наш погляд, це відбувається в результаті взаємодій з контекстом, а також з реалізацією значень інших категорій дієслова, в першу чергу, категоріями виду. Таким чином, ми бачимо, що вид пов'язаний з поняттям часу, він має справу з його внутрішньою темпоральною структурою: дієслова нескінченного виду здатні виражати дія в процесі його протікання, а дієслова скінченного виду мають ознаку результативності. Категорія часу також має специфічні характеристики. Так, наприклад, теперішній час – найбільш типовою формою для творчості Йосифа Бродського.

Безсумнісно, запропонована класифікація не претендує на неспірність, але вона є спробою проникнути в лабораторію поета і проаналізувати унікальне явище – поетическу мову Йосифа Бродського – з граматическої точки зору.

Анотація

Явище градації процесуальної ознаки в російській мові на сьогоднішній день повністю не вивчено. Здійснити більш детальний аналіз даного явища дозволило дослідження віршів Йосипа Бродського доемігрантського періоду. Вибір обґрунтований тим, що в творах поета чітко простежується тенденція до вибудовування градаційних рядів з тією чи іншою ознакою. У даній статті доводиться, що градація процесуальної ознаки – це не тільки стилістична фігура, вона поширює свій вплив і на граматичні категорії, і на семантичні поля дієслів. Дослідження поетичного матеріалу дало авторам можливість порівняти видо-часові форми дієслова і в результаті запропонувати власну класифікацію градації.

Ключові слова: градація, процесуальна ознака, Йосип Бродський, поезія, вірші, дієслова, градаційні ряди.

Summary

Processual mark graduation has not been researched completely in the Russian discourse thus far. The exploration of Joseph Brodsky's pre-emigration poetry allowed detailed analysis of the mentioned linguistic phenomenon. The choice of data for study is explained with the fact of the distinct and clear tendency of graduation series alignment based on various marks in his poems.

The present article is devoted to substantiation the essence of the processual mark graduation as not only a kind of figure of speech, but also spreads its influence both upon the grammatical categories and semantic fields of the verb. The research of poetry allowed the authors comparing various

tense-aspect forms of the verb and finally offering their own original classification of graduation.

Key words: *processual mark, graduation, Joseph Brodsky, poetry, graduation series, figure of speech, grammatical categories, semantic fields, tense-aspect forms, verb.*

Литература

1. Бродский И. А. Большая книга интервью / И. А. Бродский. – М.: Захаров, 2000. – 702 с.
2. Бродский И. А. Остановка в пустыне / И. А. Бродский. – 2-е изд. – СПб. : Веда, 2010. – 256 с.
3. Бродский И. А. Форма времени. Т. 2: Стихотворения, эссе, пьесы / И. А. Бродский. – Минск: Эридан, 1992. – 473 с.
4. Бродский И. А. Часть речи. Избранные стихи 1962-1989 / И. А. Бродский. – М.: Художественная литература, 1990. – 527 с.
5. Полухина В. П. Миф поэта и поэт мифа // Литературное обозрение. – 1996. – №3. – С. 42-47.
6. Розенталь Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – М.: Просвещение, 1985. – 357 с.
7. Шишов А., Якович Е. Иосиф Бродский. Возвращение. Документальный фильм. – Россия, 2000 // <https://www.youtube.com/watch?v=Es7unG7CmoY>.

УДК 811. 1.2:81'42

Надія Тишківська
(Івано-Франківськ)

ГРАФІЧНІ ЗАСОБИ ТЕКСТОТВОРЕННЯ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ

У статті розглядається прагматична роль графічних позначень, символів, малюнків, таблиць, шрифтів, схем тощо на матеріалі прози Юрія Іздрика.

Ключові слова: *текст, графічні засоби, постмодернізм.*

Основу сучасної української графіки, як сукупності усіх друкованих та рукописних знаків, становлять графеми, розділові знаки та апостроф. До неї також належать різноманітні прийоми скорочення слів, використання пробілів між словами, великих літер, відступів, різноманітних підкреслень, а в друкованому тексті – й виділення за допомогою різних

шрифтів, які розрізняються за величиною, малюнком, товщиною штриха, формою ліній, нахилом до вертикалі тощо. За останнє століття (практично від 1919 року, коли вийшов друком запропонований проф. І. Огієнком правописний кодекс під назвою «Головніші правила українського правопису») графіка не переглядалася, якщо не брати до уваги, що з 1933 року й до нинішнього видання «Українського правопису» з неї було вилучено літеру ґ.

Посилення апелятивно-експресивної функції мови наприкінці ХХ- на початку ХХІ століть знаходить своє відображення навіть у такій відносно консервативній сфері, як письмо. Серед графіко-орфографічних порушень норм мовознавці відзначають зростаючу роль авторської орфографії, поєднання в одному слові кирилиці і латиниці, розбивку слів на склади і букви чи, навпаки, написання словосполучень, а то й цілих речень разом, використання різних шрифтів, заміна букв у слові іншими знаками на зразок & * @ # або малюнками тощо.

Такі новації пов'язані насамперед з появою комп'ютерів, мобільних телефонів як носіїв нових форм письмового розмовного мовлення. А.Залізник у розміщеній в Інтернеті статті називає такі форми «спонтанним письмовим мовленням» [3].

У лінгвістиці існує розмежування понять усної і писемної форми репрезентації тексту, з одного боку, і поняття розмовного мовлення і кодифікованої літературної мови – з другого. Відповідно до такого розмежування виділяють концептуально усні й концептуально писемні тексти, які можуть збігатися і не збігатися з формально усними і формально писемними текстами. Так, концептуально усними, але формально писемними вважають приватні листи, записки, переписку по електронній пошті, тексти чи фрагменти текстів художньої літератури [5, с. 13-17].

Мета статті – проаналізувати явище ненормативності графіки та орфографії як прагматичного засобу на матеріалі прози Юрія Іздрика – яскравого представника «карнавального» варіанту [2, с. 165-172] українського постмодернізму.

Дослідження новітніх літературно-мистецьких напрямів, до яких належить постмодернізм, відкриває нові аспекти вивчення як усякого роду творчості, так і впливу цієї творчості на реципієнтів. Постмодерн є доволі своєрідним явищем і цікавить дослідників різних галузей знань, адже однією з основних характеристик цього літературного напрямку є культ незалежної особистості, підкреслення, що текст є витвором мистецтва, ствердження панування та домінування мови над людиною, прагнення довести, що саме мова створює межі та систему координат, за якими людина усвідомлює себе й світ, використання підкреслено ігрового

стилю, щоб акцентувати на ненормальності, несправжності, проти-природності панівного в реальній дійсності способу життя. Автори ніби наказують: «Тож далі – за текстом, пливи, читачу, за всіма під- і надтекстами цієї літературної пам'ятки, за її водами, руслами, течіями, працєю веслами, плавниками, хвостом, чи що там у тебе, все далі й далі за текстом, адже там, за текстом – інший берег, паралельне буття, повна дійсність, де не потрібні вже ні публіка, ні критика, ні література, ні навіть мова, що її існування за найвищим рахунком є рудиментарним» [Ю. Андрухович, див.: Передмова та інші дурниці до ІО. –С.7-8].

Саме таке авторське хизування своєю мовною свободою і розкутістю й зумовлює своєрідну організацію постмодерністської оповіді. Лінгвостилістична система, всі мовні ресурси постмодерністської прози спираються на синтаксичну будову, способи текстотворення, що сприяють розкриттю прагматичного потенціалу мовних одиниць, їх естетичного змісту та експресивної семантики. Автори вдаються до найрізноманітніших засобів експресії, мовної гри і графічних «викрутасів» з метою привернути увагу читача до свого художнього полотна.

Проза Юрія Іздрика суттєво вирізняється з-поміж творчого доробку інших представників постмодерністського напрямку насамперед саме завдяки комплексу мовновиражальних засобів, серед яких графічний аспект текстотворення є засобом не тільки мовної експресії, але й ексклюзивним способом створення художнього тексту.

«Іздрик-прозаїк тяжіє до ремінісцентної гри з читачем а la Nabokoff, коли зміст і суперзміст сховані в мікро- і макрошаради натяків та екстраполяцій, синонімічних рядів і псевдоцитат, гри у палімпсести та паліндромічне самоцитування. Нарцисизм творчості Іздрика створює достатню відстань між його іронічно-смаковою культурологічною нарацією та художніми текстами. Схильний до візуально-текстового синтезу, Іздрик знайшов у цій сфері мистецтва альтернативу традиційній візіопоезії, зберігаючи при цьому значний потенціал атракційованої наративності» [В. Єшкілев: див: ОК суперобкладинка].

Відомо, що невербальні (жести, міміка, пози і т.п.) і паравербальні (тон, тембр, темп, паузи) засоби усного мовлення значною мірою допомагають у досягненні мети в комунікативному акті. Нестача цих засобів в письмовій формі концептуально усного мовлення, яким є більшість текстів Ю. Іздрика, потребує інших засобів компенсації.

Автор широко користується комп'ютерними можливостями, символами, кодами, інколи навмисно спотворює написання слів, що асоціюється з дуже швидким натисканням клавіш, блискавичним текстотворенням, справляє враження невідредагованості тексту. Наприклад, у новелі «Вода» жахливий сон героя передано в досить оригінальний спосіб: поєднанням

парцельованих конструкцій (Удар. Рукою. Безнадійно. Потрібно спробувати. Шістнадцять. Ногами. П'ятнадцять. Перевертаюсь), написанням слів разом (Підвіконмде в'ятьале прибитадо підлоги), окремо (Де мо я до мо вина лише вона мо же ме не по ря ту ва ти) з еклектичним змішуванням слів, цифр, знаків, символів тощо (Хапаю її рукаами і н!ам№агаюся зтягнути га глибину. Чо&му дереево легше за воду відгитовхзуюся ногами від сте%млі та "" мене знову мов по!!пла=вок кид{+ає до;;гори {[3]}. Т.Р.И. Зали;;шаю трун*n:у і знову пірнанюю. #Двері в су(сідн)ю кмнату. Д.В.А. Темруаваьв Воді і в ПВОІТрі повітрі гасне світло в свідомо\сті\, натомість вибухає новий яскравий вогонь в легенях. один. Один, виявляється я один можу вмістити в себе всю цю воду. Риби гади звірі переповнюють мене. Нуль. Zero. Кінець.)00][[]8* [/[89;;0'3#0\?))-01nhhjnadnavaaivalvwa00rпварлдо же\)[Ю, с. 62].

Можна, звичайно посперечатися про необхідність такого роду експериментів, але семантизація графічних знаків дозволяє експресивізувати конкретну ситуацію: герою сниться, що він тоне. Така візуальна передача думок, почуттів є вдалим прагматичним прийомом, що заставляє читача майже фізично відчувати жах людини, яка йде на дно. Щодо вибору графічних знаків, то він, без сумніву, довільний і зумовлений комп'ютерним способом набору тексту.

Незвичне, ненормативне написання слів, вживання великої літери у позиціях, що виходять за межі правил української орфографії, навмисне спотворення чи передача на письмі всіх артикуляційних вад і рис мовлення персонажа відіграє важливу стилістичну роль, допомагаючи авторові в його задумі деталізувати психологічний і фізичний портрет особи, яскраво описати ситуацію. Наприклад: «Свобода, да, да, шото я таке, рибочка, вже чув і всьо на етом подлом языке, іше там були якіє-то равен(ство) і брат(ство), но об цьому лучче не вспомінають» [Ф, с.234]; або ще приклад, де заїкання персонажа передано повторенням приголосних: «Д-дві д-д-дівчинки. А що тут д-д-дивного? – на деяких літерах він затинався» [АМ тм. – С.173].

Активізує зміст певної мовної одиниці її написання з малої чи великої літери. Велика означає оцінку, емоційну конотацію, піднесення, урочистість, виокремлення об'єкта з ряду подібних денотатів, є засобом мовної гри. Вживаючи велику літеру у загальних назвах, письменники-модерністи ніби персоніфікують, оживляють їх, тим самим посилюючи експресивність. Наприклад, Ю.Андрухович, коментуючи своє захоплення великими літерами, називає їх «збунтованими» [1, с. 92]. Аналізуючи художні тексти Ю.Іздрика, спостерігаємо надмірне використання великої літери. Основна мета – привернути увагу до тексту: велика літера виконує функцію емпатичного наголосу, інтонаційного виділення. Так, в останній

частині своєрідної трилогії (дві попередні книги Іздрика «Острів Крк» та «Воцек») – «Подвійний Леон» – велика кількість назв та ідіом (майже сотня) подаються великим шрифтом. Письменник робить це цілком свідомо, пояснюючи кожен такий випадок у Глосарії виділених синтагм, поданих ним самим у Додатку, наприклад : *ANSCHLUS* – (нім.), буквально «приєднання», у військовій термінології – план швидкого наступу й захвату супротивника; *ADIDAS* – всесвітньовідома фірма, що спеціалізується головно на виробництві спортивного одягу; *FIAT LUX* – (лат.) ідіоматичний вислів «нехай буде світло» тощо [ПЛ, с. 184]. Завдяки цьому текст стає зрозумілішим для пересічного читача.

Цікаво, що Іздрик часом використовує велику букву для передачі наголошування слів, як у книзі «Таке»: «*половИну дистАнції відбУвши, Ургант все ще був у почекальнi якОїсь стАнції, чи то шепетІвки чи непАлу, від душІ насИдівшись на клУнках-пакУнках, вдихАючи сморід груповОї тУші, слУхаючи мАти пролетаріАту та дні рахУючи як шпАли, шпАли, шпАли... і от однОго чудОвого дня...*» [Т, с. 38], І вже зовсім незрозуміло, чому в такий спосіб виділені приголосні: «*ти йомУ содомію вольну або невольну, віН – саломеї танець чудесний*» [Т, с. 92].

Спостерігаємо і зворотну тенденцію – навмисне уникання великої літери на початку речення та у власних назвах : «*віН близько, близько – я грішний,грішний віН усе бачить, усе прощає, я грішний подвійно double beat, бо в гріху найважливіше – пульсації : людське серце б'ється, доки пульсує гріх гріх близько, близько – мене нема*» [Т, с. 89]. У розділі дев'ятому «Подвійного Леона» подано перелік сорока п'яти асоціативних пар. За нормами правопису більшість із них треба писати з великої літери, натомість спостерігаємо ігнорування цього правила: «*Отак він і складав: овнів – до овнів, раків – до раків, скорпіонів – до скорпіонів [...] франца – до йосипа, йосипа – до ... якова, якова – до ісака, ісака – до авраама, авраама – до лінкольна, лінкольна – до кеннеді ...*» [ПЛ, с. 148-149].

Мала літера на місці великої зменшує ціннісну вартість слова, є маркером зневаги або (як у цій ситуації) байдужості до навколишньої дійсності: герой твору перебуває на лікуванні в наркодиспансері і проходить сеанс психотерапії, абсолютно ігноруючи будь-які спроби допомогти йому.

Мовна гра на рівні орфографічного оформлення слова, фрази в постмодерністській мовотворчості може доходити навіть до порушення меж між словами чи збільшення інтервалів між літерами: «*Не вдавалося позбутися якогось істеричного, верескливого подиву – що жага життя б у т и, в і д б у в а т и с я, з б у т и с я є такою непереборною і неперебірливою*» [ПЛ, с. 135]. Букви у слові роз'єднуються засобами пунктуації (крапкою, комою, знаком оклику чи знаком питання, трьома

крапками): «...річка, річка, рука, сміятися, плакати, схо, ди» [ПЛ, с. 20]; ім'я коханої героя «Подвійний Леон» Стефанія є об'єктом мовних ігор, різних структурних трансформацій: «*Стефан і я ...Ст ! Еф! Ан!..*» [ПЛ, с. 63]; написання в дзеркальному відображенні «*СтефаніяяінафетС*» [ПЛ, с. 62] чи й загалом щось незрозуміле: «*Стефанія ихтегишихз*» [ПЛ, с.62]; всі слова у реченні пишуться разом: «*Один. Надцять їх. Можна висадити тишиєчимось масивним використаю для цього лава у бостіл. Пошуки лави. Вона тут. Під вікном де в'ять але прибито до підлоги*» [ОК, с.62].

Власне, цей потік слів сприймається суцільно. Таким чином досягається мета – вираження потоку свідомості потоком слів.

Таке порушення правил написання, яке, здебільшого, супроводжується стилістичними прийомами ампліфікації, повтору, парцеляції, яскраво виділяється на традиційному фоні, привертає до себе увагу, акцентує її не на змісті певної мовної одиниці, а на психологічному стані мовця, який виявляється таким же розшматованим і заплутаним, як і виголошувані ним слова і думки.

Серед графіко-орфографічних порушень норми варто відзначити також поєднання в одному слові кирилиці і латинського шрифту – «*ISTORIA ХВОРОБИ*», «*Земфіра*» тощо. Здебільшого автор вдається до всілякого роду комбінацій і синтезів. Одним із таких є вживання англійських слів з українськими закінченнями: «*Я без особливого труду впізнав у них своїх шалапутних астральних двійників – BEER'а з BEAR'ом*» [ПЛ, с. 111-112]; «*А з ефіру й далі ллються потоки PULP FICTION'ських дотепів. – Чувак, я вчора з INTERNET'у такий абсолютно дурний анекдот витягнув, але закодований так, що хакера довелося кликати*» [ПЛ, с. 118].

Ю. Іздрік доволі часто вклинює в канву твору слова, фрази, а то й цілі тексти іноземною мовою – англійською, німецькою, польською, рідше російською, як правило, без перекладів чи коментарів, за винятком хіба що творів «Подвійний Леон» та «Острів Крк». Причому в автокоментарі до останнього письменник заявляє: «Пояснювати чи в будь-який спосіб коментувати власний текст – заняття невдячне і певною мірою безглузде. Адже незважаючи на те, чи відомі читачеві різноманітні реалії, чи вловлює він приховані алюзії і неприховані цитати, добра література повинна говорити сама за себе і працювати сама на себе. Якщо твір не вдався – поясненнями не допоможеш, якщо ж навпаки – будь-які коментарі зайві» [ОК, с. 79]. Тобто, подаючи текст іноземною мовою, автор ніби випробовує читача, визначає рівень його ерудиції, дражнить і, ймовірно, спонукає до самовдосконалення. Мовний елемент може піддаватися графічним трансформаціям, що порушують графічну однама-

нітність художнього тексту, наприклад, виділення курсивом, напівжирним, зменшення або збільшення розміру літер. Прагматична функція курсиву у творах Ю. Іздрика досить різноманітна: передача логічного та емоційного наголосу; створення іронічного, сатиричного ефекту; виділення інтертексту (молитви, уривків з пісень, поезій, цитат); вираження семантичної глибини підтексту тощо.

Якщо виділення великим шрифтом «важливих» ідіом належить до часто вживаного способу подачі тексту в творах Ю. Іздрика, то використання дрібного шрифту – менш поширений засіб, однак не менш ефективний. Так, частина дев'ятого розділу «Подвійний Леон» написана у формі драматичного твору: основна увага приділяється реплікам дійових осіб, а оцінка наратора, його коментарі, які нагадують ремарки, подані маленьким шрифтом: «Марк (не звертаючи уваги на репліку Тайняк-рекети-офіціанта, оглядає зап'ястя з незаведеним ROLEX'ом і відповідає на запитання Зігфріда). Щось ніби коло ...

Зігфрід. Що, братику, що?

М а р к багатозначно показує на Т а й н я к - р е к е т и р - о ф і ц і а н т а. Той, помітивши, що його маневр викрито, знову починає проходжуватися залом, прикидаючись, що його ніскільки не цікавить питання часу»[ПЛ, с. 153].

Постмодерністська проза не тільки інтертекстуальна, а й інтерсеміотична.

Іздрик-письменник співпрацює з Іздриком-художником. Наприклад, у «Острові Крк» він супроводжує свій дивний синонімічний ряд малюнками, графікою, ескізами [ОК, с. 30-39], що мають потужне смислове навантаження. Малюнки використовуються також і в інших творах (див. «Флешка», с.148-153; «АМ ТМ», с.80-86), що дозволяє авторові без зайвих слів пояснити, напевно змалювати те, про що йдеться.

Варто також звернути увагу на використання таблиць та способи їх оформлення. У «Подвійному Леоні» третій розділ «ВІНВОНА» розпочинається з відомої гри словами (анаграми), коли з одного слова складаються інші [ПЛ, с. 31]. Іздрик обіграє назву розділу в такий спосіб:

ВІН	ВОНА	ОВО	ВОНО
ІВАН	НІНА	ОВ,ВО	ВІНО
ІН	ОНАН	ОН	НОНА
ІН	НОВА	NON	

Якщо в цьому творі такий графічний спосіб використовується лише раз, то в книзі «Таке» кожен розділ розпочинається з таблиць, для більшості з яких характерне вертикальне розміщення слів, на зразок:

І	К	Н	Д	П	П	Т
	О	А	У	О	Р	А
	Л	Д	М	Д	О	К
	И	У	А	У		Е
		М	Т	М		
		А	И	А		
		Є		Й		
		Ш				

У збірці есеїв «Флешка-2GB», яку Тарас Прохасько назвав «найпрозорішою книжкою найточнішого Іздрика, автор використовує ще один оригінальний спосіб передачі прозового тексту, схожий на фігурний вірш («вірш, в якому синтезовано властивості звукових та візуальних мистецтв, втілені у винахідливій, переважно графічній формі [4, с. 706]).

Наприклад: «матеріальна культура

маргінальна культура

духовна культура

культура побуту

вулична культура

культура поведінки

культура їжі

кулінарна культура

соціалістична культура

культура мови

контркультура

альтернативна культура

буржуазна культура

рок-культура

поп-культура

культура європейська...» [Ф, с. 184].

Не дивно, що таку форму неодноразово реалізовано саме в есеї «Станіслав: туга за несправжнім», який розпочинається такими словами: *«Існування мови є рудиментарним. Вона давно втратила всі свої функції, понадто – комунікативні, а різке зростання семантичної ентропії сьогодні робить цю рудиментарність остаточною.*

За дивним шаблоном підручника біології поруч із рудиментарністю з'являються й атавізми: повертаючись до власних першооснов, мова постає простою акустичною лінійністю» [Ф, с. 160].

Таким чином, графічне оформлення постмодерністського тексту за допомогою різного роду графічних позначень, символів, малюнків, таблиць, шрифтів, кодів, схем тощо є хоч і допоміжним, але вагомим засобом. Система графічних знаків доповнює семантику сказаного додатковими

конотаціями, емоційними відтінками (про розділові знаки як графічні стилістичні засоби постмодерністської прози див.: [6]). Графіко-орфографічні порушення норм скеровані передусім на гру, епатаж, посилення апелятивно-експресивної функції постмодерністської прози і зумовлені концептуально усною, хоча формально писемною формою репрезентації тексту. Для людини зі сформованою мовною компетенцією будь-яке свідоме порушення мовних норм не є небезпечним, однак для тих, чия компетенція лише формується, ці порушення не такі безневинні, як видаються.

Аннотація

В статье рассматривается прагматическая роль графических обозначений, символов, таблиц, шрифтов, схем и т.п. на материале прозы Юрия Издрика.

Ключевые слова: *текст, графические средства, постмодернизм.*

Summary

The article reviews pragmatic role of graphic symbols, drawings, tables, fonts, schemes, etc by Jurij Izdryk's prose.

Key words: *text, graphics capabilities, postmodernism*

Література

1. Андрухович Ю. Перверзія. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2004. – 304 с.
2. Гундорова Т. Ностальгія та реванш: український постмодернізм у лабіринтах національної ідентичності / Тамара Гундорова // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 144. – С. 165–172.
3. Зализняк Анна А. Переписка по электронной почте как лингвистический объект. [http // www.dialog21 /r/dialog2006 /materials/html/ Zalizniak.htm](http://www.dialog21/r/dialog2006/materials/html/Zalizniak.htm).
4. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1977. – 750 с.
5. Русская разговорная речь / Ред. Е.А.Земская. – М., 1973.
6. Тишківська Н. Пунктуаційні знаки як графічні засоби постмодерністської прози / Тишківська Надія // Семантика мови і тексту: Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції. – Івано-Франківськ, 2012. – С. 612–614.

Умовні скорочення джерел:

- АМ тм** – Издрик. АМ тм. Новели. – Львів: Кальварія, 2005. – 260 с.
ОК – Издрик. Острів Крк та інші історії: повість, новели, автокоментар. Передмова Юрія Андруховича. – І.-Ф.: Лілея-НВ, 1998. – 120 с.
ПЛ – Издрик. Подвійний Леон. – І.-Ф.: Лілея-НВ, 2000. – 204 с.
Т – Издрик. Таке. – Харків: КСД, 2010. – 268 с.
Ф – Издрик. Олешка- 2GB. – К.: Грані-Т, 2009. – 248 с.

**СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ
ДЕАД'ЕКТИВІВ З NIE- У ТВОРІ
JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA «MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW»**

Деад'єктиви з nie – у творі Jarosława Iwaszkiewicza «Matka Joanna od Aniołów» чітко поділяються на дві групи: прикметники на позначення зовнішнього вигляду когось чи чогось та прикметники на позначення внутрішньої характеристики когось чи чогось. Тільки прикметники першої групи можуть мати позитивну оцінку.

Ключові слова: семантика, словотвір прикметника, категорія оцінки, функціонування слова, контекст.

Для сучасного розвитку лінгвістики властивим є звернення до семантичних аспектів дослідження на усіх рівневих площинах мови. Особливого поширення набуло вивчення проблеми сприйняття людиною навколишнього світу, його понятійна структуризація, а з нею – і звернення до визначення типу відношень між елементами реальності та відображення її у мові.

Когнітивна лінгвістика розрізняє приблизно 25 універсальних поняттєвих категорій, що знаходять своє відображення у структурі мови. Серед них особливе місце займає поняттєва категорія негачії, або заперечення [3].

Особливо доцільним для розуміння пізнавального механізму мови є аналіз власне поняттєвих категорій, які знаходять своє відображення у словотворі. Пізнавальний характер мови знаходить своє відображення також у словотворі, адже значення дериватів являють собою поняттєві структури, які мають у собі узагальнений класифікаційний елемент. Багато мовознавців, а зокрема, Гжегорчикова Р. та Шиманек Б., вважають, що найчастіше таким узагальненим елементом є морфема, тобто афікс [6, с. 460].

Оскільки категорія заперечення найчастіше словотвірно виражається за допомогою морфеми *nie-*, зокрема, у структурах прикметників, розглянемо особливості семантики останніх у творі Ярослава Івашкевича «Мати Йоанна від Ангелів». Повість «Мати Йоанна від Ангелів» видатного польського письменника Ярослава Івашкевича стилізована під готичну прозу за мотивами відомого середньовічного сюжету про вигнання бісів.

Головним формантом, що виконує функцію заперечення, є префікс *nie-*. Пор. *niesprawiedliwy, nidługi*. Звичайно, існують у польській мові й інші форманти, які мають таку ж функцію, як от: *bez-* (*bezserdeczny, bezbarwny*), *a-* (*amoralny, anormalny*), *ir-* (*irracjonalny, irrealny*), *anty-* (*antyintelektualny, antymagnetyczny*). Але ж для того щоб визначити, що префікс виконує функцію неогоці, слід замінити його на префікс *nie-*. Якщо така заміна є можливою, тоді слід говорити про наявність функції заперечення. [4, с. 502].

Отже, префікс *nie-* є основним показником та оператором негативного значення у структурах похідних прикметників польської мови. Цікаво буде проаналізувати усі можливі відтінки негативного значення похідних деад'єктивів у сучасній польській мові на прикладі такого контексту, який уже за суттю є глибоко філософським, адже порушує питання добра і зла, позитивного та негативного.

Коли аналізуються словотвірні структури похідних прикметників з префіксом *ne-* (пол. *nie-*), часто зупиняються на проблемі розмежування антонімічного значення. У багатьох випадках на перший план виходить значення антонімічне, тобто протиставне.

Пор. *miły-niemły, ludzki-nieludzki*. Або пор. *niedługi- krótki – długi, niebrzydki-ładny-brzydki*.

У нашій статті ми не будемо приділяти увагу проблемі розмежування власне антонімії та квазіантонімії, а зупинимось власне на аналізі функціонування цих деад'єктивів, що дають змогу визначити не тільки семантику похідного прикметника з префіксом *nie-* у польській мові, але й показати, чи тільки негативні емоції можуть бути описані письменником за допомогою подібних прикметників.

Мова є суспільним знаряддям комунікації, а також слугує передачі не тільки інформації, але й емоційного стану людини. Отже, емоції відіграючи в нашому житті надзвичайно важливу роль, є об'єктом зацікавлення дуже багатьох сфер науки, зокрема, не тільки фізіологів та психологів, але й соціологів та лінгвістів. Емоційний стан людини є у повній залежності не тільки від її фізіологічних властивостей, але й також від особистісних якостей людини як неповторного індивіда.

Звичайно, емоції тісно пов'язані з певними потребами людини, задовольняючи які, маємо емоційні реакції задоволення та незадоволення, страху, суму, радості та ін. Звичайно, виокремлюють багато груп емоційних оцінок. Але для нас важливим є емоції позитивні та негативні. Позитивні емоції, на думку усіх психологів, – це корисні для людини емоції, а негативні – шкідливі.

Дуже часто позитивні емоції пов'язують з приємністю, а негативні – з неприємністю їхнього безпосереднього переживання. Позитивні емоції

несуть у собі оцінку позитивну ситуації чи будь-якого об'єкта, а негативні – негативну.

Серед усіх похідних прикметників з *nie-* у творі Ярослава Івашкевича «Мати Йоанна від Ангелів» виокремлюємо 2 найважливіших типи деад'єктивів щодо позначення ними ознаки об'єкта, суб'єкта.

Розглянемо першу групу – деад'єктиви з *nie-* на позначення зовнішньої ознаки когось чи чогось.

Пор. *nieduży* («Tak wlekli się chyba z godzinę, kiedy z lasu wyszedł nieduży człowiek», «W tej chwili wyszedł na izbę nieduży, jasny blondyn o krótkim nosie i zimnych, bardzo ładnych oczach», «Pokój był biały i jasny, na ścianie wisiał czarny krzyż, pośrodku stał nieduży stół», «... wprowadziła ojca Suryna do niedużego reflektarzyka położonego dalej», «Była tak niedużego wzrostu, że stojąc niewiele górowała nad klęczącym ojcem Surynem»).

Спостерігаємо у контекстах з наведеним прикметником *nieduży* вираження нейтральних емоцій.

Пор. *niewielki* («Z torby, którą miał przy sobie, wziął bochenek klasztorного chleba, pokrajany na niewielkie kawałki, i ułamawszy kęs takiej kromki, zbliżył go do ust», «Ksiądz Brym odsunął się od stołu i od siorbanej polewki i popatrzył uważnie na ojca Suryna jasnymi, niewielkimi, niebieskimi oczyma»).

Без сумніву, такі слова, як *zbliżył go do ust bochenek klasztorного chleba* та *jasnymi niebieskimi* надають цим двом реченням енергію позитивного сприйняття, що неодмінно впливає на семантику похідного прикметника *niewielki*.

Пор. *nierówny* («Wzrok jego nieco nierówny błdził po blacie stołu», «Mały szlachcic potknął się o nierówny stopień i zaklął brzydko»).

Або – *niewysoki* («Za nim stał klasztor niewysoki i ponury, a dalej wznosił się mur»).

Пор. також *niezupełny* або *nieokrzesany* («W uśmiechu tym obnażył rzadkie, niezupełne zęby i fioletowe dziąsła», «... który był chłopcem dorodnym, chociaż nieokrzesanym»).

Як бачимо, у наведених контекстах похідні прикметники *niezupełny* або *nieokrzesany* передають негативну емоцію.

Зовсім протилежним та неочікуваним є вплив на читача наступних речень з деад'єктивами з префіксом *-nie*.

Пор. *nieładny, nieregularny* («Nos nieregularny, usta małe i wypukłe, bardzo blada cera pozwalała ją raczej uważać za nieładną, ale w oczach było tyle siły, blasku, pewności siebie – a jednocześnie tyle uniesienia – że tylko oczy widziało w tej twarzy»).

Особливістю наведених вище прикладів є створення позитивної емоції за допомогою «негативних» прикметників *nieładny*, *nieregularny*, які у контексті змінюють своє пряме значення на переносне.

Або пор. *nieziemski* («W tych ukłonach zakonnicy zniką gdzieś jej ułomność, zacierała się nierówność barków, a nadmierna długość rąk nadawała jej pozór nieziemski»). У цьому контексті позитивна емоція є передбачуваною, адже значення слово *nieziemski* має у собі сему «позитивний».

Розглянемо другу групу – похідні прикметники з *nie-* у творі Ярослава Івашкевича «Мати Йоанна від Ангелів» – деад'єктиви з *nie-* на позначення внутрішньої ознаки об'єкта, суб'єкта.

Пор. *niedobry* («Zresztą królowa niedobrą sobie obrała porę do podróży po błotnistych bezdrożach Smolenszczyzny», «W przybyciu ponownym królewskiego dworzanina oboje kaczmarze widzieli jakieś niedobre sprawy i gadali o tym na osobności», «Niedobre mam sny – powiedział sobie- Bóg mnie nęka...» «Przeżegnaj się i ty – powiedział – tyle nagadałeś niedobrych rzeczy», «Jeszcze – czego złego – w niedobry czas wypowiesz...»).

Як бачимо, у всіх наведених контекстах, значення похідного прикметника *niedobry* є передбачуваним, негативним. Автор передає читачеві емоцію страху, пригнічений настрої очікування майбутнього.

Пор. наступні приклади «...mruknął pan Janko niezadowolony z tego, że żona miesza się do spraw wysokiej polityki», «... spytała niezadowolona z takiego naruszania prawideł zakonnych siostra Małgorzata».

Виходячи з контекстного семантичного забарвлення *miesza się* чи *naruszania prawideł*, йдеться тільки про негативне сприйняття оточуючої дійсності героями Ярослава Івашкевича.

Перейдемо до наступних прикладів. Пор. «Nieprzyjemny prąd idący od tych dwojga»..., «Ksiądz Suryn poczuł nieprzyjemny dreszcz przechodzący go mrowiem wzdłuż stosu pacierzowego...».

Очевидним є те, що похідний прикметник використовується для надання негативної ознаки.

І у наведених далі контекстах також будемо спостерігати пряме значення прикметника з префіксом *nie-*. Це негативне значення допомагають підкреслити також слова *krzyczy* та *biadała*.

Пор. «.. czego to dziecko krzyczy? – pytał nieszczęśliwym głosem ksiądz Brym», «...О, ja, nieszczęśliwa – biadała siostra Małgorzata»

Таким чином, особливістю функціонування деад'єктивів з *nie-* у творі Ярослава Івашкевича «Мати Йоанна від Ангелів» є можливість чіткого розподілу усіх похідних прикметників на дві групи: прикметники на позначення зовнішньої ознаки когось чи чогось та прикметники на позначення внутрішньої ознаки когось чи чогось.

У першій групі похідних прикметників – на позначення зовнішньої ознаки когось чи чогось існує можливість створення ними позитивної емоції. Такі «негативні прикметники» у контексті змінюють своє пряме значення на переносне.

Похідні прикметники з *nie-* на позначення внутрішньої ознаки когось чи чогось виконують свою «пряму негативну функцію», не створюючи жодного разу позитивної емоції.

Когнітивний опис мовних фактів являє собою яскравий приклад розуміння того, що людина є носієм певної мови і відтворює оточуючий світ з його реаліями у свій суб'єктивний спосіб. Водночас саме когнітивний підхід у словотворі надає можливість аналізувати усі похідні слова з урахуванням проблем антропоцентризму.

Аннотация

Деадъективы с nie- в произведении Jarosława Iwaszkiewicza «Matka Joanna od Aniołów» четко делятся на две группы: прилагательные для обозначения внешнего вида кого-либо или чего-либо и прилагательные для обозначения внутренней характеристики кого-либо или чего-либо. Только прилагательные первой группы могут иметь положительную оценку.

Ключевые слова: семантика, словообразование прилагательного, категория оценки, функционирование слова, контекст.

Summary

Adjectives with nie- in the novel of Jarosław Iwaszkiewicz «Mother Joan of the Angels» clearly divided into two groups: adjectives to describe the appearance of someone or something and adjectives to describe the internal characteristics of someone or something. Only the first group of adjectives can have a positive rating.

Key words: semantics, word formation adjective, category evaluation, function words, context.

Література

1. Апресян Ю. Д. Избранные труды. Том I. Лексическая семантика / синонимические средства / Ю. Д. Апресян. – М.: Языки русской культуры, 1995. – 464 с.
2. Космеда Т. А. Аксиологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки / Т. А. Космеда. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. – 350 с.
3. Лакофф Д. Метафоры, которыми мы живем / Д. Лакофф, М. Джонсон. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
4. Gramatyka współczesnego języka polskiego. Słowotwórstwo / Pod

red. Renaty Grzegorzczkovej, Romana Laskowskiego, Henryka Wróbla.– Warszawa: PWN, 1998. – 639 s.

5. Grzegorzczkova R. Wprowadzenie do semantyki językoznawczej.– Warszawa: PWN, 1995. – 288 s.

6. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Współczesny język polski/ Pod red. Jerzego Bartmińskiego.– Wrocław Wiedza a kultura, 1993. – 660 s.

7. Iwaszkiewicz Jarosław. Matka Joanna od Aniołów. – [w:] Opowiadania, t. III, Warszawa. – 1980.

УДК 811.161.2.(477.83/86)

Мар'яна Барчук
(Івано-Франківськ)

РОСІЯНІЗМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ МОВІ ГАЛИЧИНИ СЕРЕДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕМИСЬКИХ ДРУКІВ ТА «ЗОРІ ГАЛИЦЬКОЇ»)

У статті проаналізовано низку росіянізмів у контексті лексичних запозичень в українській літературній мові Галичини окресленого періоду. Матеріалом для розвідки стали перемиські друки, вміщені головно в альманасі «Лірвак з-над Сяну» 1850 року та щорічнику «Перемисьлянин», номери якого виходили друком в 1850-1964 рр., а також матеріали першої української газети «Зоря Галицька», яка виходила друком у Львові з 1848 р.

Ключові слова: нова українська літературна мова, росіянізми, Галичина, альманах «Перемисьлянин», газета «Зоря Галицька».

Доленосні події «весни народів» 1848 р. змінили суспільно-політичний лад народів Австро-Угорської імперії – скасування кріпацтва, прийняття нових законів, конституція стали поштовхом до їхнього національного відродження. В історичних джерелах, що засвідчують суспільно-культурні перетворення в Галичині середини ХІХ століття відбито різноманіття політичних поглядів та культурних тенденцій. Складна ситуація була пов'язана з низкою суспільно-політичних причин, тобто залежала від орієнтації представників еліти, від релігійної та етнічної приналежності. У Галичині формувалися різні групи: москвофіли (русские), народовці (руські), пропольські кола, «староруські» кола, панславісти (які пропагували ідею «всеслов'янського міфу» (див.: [6], [7]) і часто насправді були пов'язані з москвофільським рухом), а також та частина еліти, що обстоювала власне українські ідеї. Це безпосередньо вплинуло на мовно-культурну ситуацію регіону (див. [5]), оскільки всі

політичні угруповання презентували відмінні концепції щодо мови та її ролі у суспільному розвитку [2, с. 178].

Українська інтелігенція розуміла необхідність єдиної концепції нової української літературної мови, яку окреслив вихід у світ «Русалки Дністрової» в 1837 р., однак не було згоди щодо того, яку саме концепцію обрати. Низка представників галицької інтелігенції виступила проти нової літературної мови на народній основі: Д. Зубрицький намагався обстоювати проросійський шлях галицької літературної мови, ще категоричніше заперечили народну мову москвофіли М. Малиновський, І. Гушалевич, а також О. Духнович (Пряшівщина) які вперто обстоювали позиції язичія та староруської традиції в літературній мові навіть у змінених суспільних реаліях [4, с. 4].

Попри суспільно-історичну та ідейно-політичну зумовленість, особливо у світлі діяльності русофілів, росіянізми не є значним шаром лексичних запозичень. Це можна пояснити опозиційністю галицького інтелігентського загалу до нав'язування росіянізмів, а також тим, що російська мова об'єктивно була чужою на галицьких теренах. Вплив росіянізмів визначався, перш за все, асоціацією із церковнослов'янською мовою і язичієм, що дає підстави стверджувати, що ці запозичення відбувались паралельно. Діяльність москвофілів та ідеї панславістів мали двоякі наслідки: з одного боку, сприяли культивуванню росіянізмів, з іншого, – викликали спротив у тих, хто орієнтувався на нову літературно-мовну практику. Розповсюдженість російських наукових і релігійних видань була значною на території Галичини та створювала відповідний тиск на мовну практику. У Галичині добре фінансованими і відповідно поширеними були москвофільські видання, з текстів цих видань («Слово» (1861-87), «Страhopуд» (1863-65), «Золотая грамота» (1865-66), «Боян» (1867), «Славянская Зоря» (1868) (див.: [1])) росіянізми входили в обіг. Однак вагомим є факт, що реально дуже невеликий відсоток інтелігенції Галичини володів літературною російською мовою, а більшість із тих, хто нею послуговувався, тобто москвофіли та духовенство, скоріше використовували мовну суміш російських слів з церковнослов'янськими. З огляду на вказані особливості запозичень з російської, лексеми-росіянізми не відзначені системністю: важко виділити певні лексико-семантичні групи, оскільки функціонування цієї лексики є фрагментарним. Проаналізуємо її за частиномовними групами. Іменники запрезентовані наступними лексемами: *брак* (шлюб): «*Законными наслѣдники суть далѣи кромѣ **брака** рожденными...*» (П-1851, 9); *краска* (фарба, тут у значенні 'колір'): «*Чому то **краска** любви червона?*» (П-62, 79); *ель* (ялинка) (П-50, с. 42); *опытность* «*Хмѣльницький славою, **опытностію** і краснорѣчієм не подѣйствовавь на народъ*» (П-1850, 25);

случай «Въ первомъ **случаю**» (П-1851, 7); уси́ліє (зусилля) «Плодомъ **усилій** Ярослава, котрого одночасныи писатели Осмомысломъ назвали...» (П-1850, 8); усло́віє (умова): «згаджаюся зъ вами, але по́дъ **условієми**» (Л, 93); «гроши то наше **условіє**» (Л, 94); значна частотність лексеми *условіє* у текстах різних авторів свідчить про доволі активне її вживання, вона трапляється також у текстах «Зорі Галицької». Слово *госпожа* – паралельна форма до частовживаних лексем *господиня*, *госпося* і *таздиня* – вживається П. Леонтовичем як один із варіантів: «служі́щиі учувиши плачъ своєй **госпожи**, поприбігали» (Л, 97).

Лексеми інших частин мови поодинокі. Прикметники репрезентовані словами: *днєвный* – (денний): «вожде́лѣнного оумоизсто́плєніа съ **днєвнымъ** мѣстопробываніємъ Васъ Панє СотникѸ» (ЗГ, №1, 1848, 5); *оби́рный* (тут в контексті – різноманітна, жвава торгівля): «Плодомъ уси́лій Ярослава, былъ цвѣту́щій станъ Галицко́го княжества, богатство обывателей, **оби́рная** торговля...» (П-1850, 8); *забавный* – (веселий, цікавий) «**Забавная** бесѣда протопопа Гурского до КозакѸвъ» (П-1850, 24); *изряднѣйший*, *глубочайший*, *благосклонный*: «**Изряднѣйшому** покровителеві народності рускои съ **глубочайшимъ** почтеніємъ въ память **благосклонную** святятъ подателѣ» (Л, б.с.) (присвята Г. Гинилевичу), дієслова: *учредить* (заснувати) – «...Василіане мали привилею **учредить** печатню русску» (П-52, 58), *слишь* – ('чути' в наказовому способі): «**слишь** ти зойки птиць тужливи» (Л, 23), дієприкметники – *находящаяся*: «...обитель и монстранцію **находящуюся** до нынѣ въ латыньско́й катедрѣ» (П-52, 42).

Прислівники як незмінні слова цілком зберігають характер і функціональне навантаження властивого середовища: *вкусно*, *хорошо*: «то все само дѣлаєся так **хорошо** и **вкусно**» (П-62, 79); *неосторожно*: «...перестерѣгаются громады наши...не заходити въ жадни... оумовы **неосторожно**...» (ЗГ, №12, 1849, 70); *лично*: «... булѣ обовязаный **лично** ставитися передъ патріарха въ Цареградѣ» (П-1850, 15). Перемишльський локалізм *впрочѸмъ* – *втім* (П-51, 36) є прикладом фонетичної адаптації лексеми на українському мовному ґрунті, хоча зафіксовано і паралелізм у вживанні цієї лексеми – *впрочомъ* (П-51, 3).

Інколи слова, запозичені з російської мови, фонетично модифікувалися згідно з правилами української орфоепії. Лексеми творилися за допомогою додавання до чужих коренів українських суфіксів і префіксів, щоб надати їм властивого звучання. Найчастіше при словотворенні відбувалися такі процеси: заміна голосних, спрощення у групах приголосних: російське *-о* переходило в *-і* (*надібный*), випадав [т], що відображалось на письмі (*грусно*), замість *-у* вставляли *-в* (*вжась*) – жах; також відображалось традиційне для української мови повноголосся – *черезвычайный* тощо. Іноді це призводило до утворення доволі оригі-

нальних слів, як-от: *востхнуты* – зітхнути, *мясоєстіє* – час від Різдва до великого посту, *сѣменище* – семінарія (від слова *сѣмя* – насіння та суфікса *-ищ*) («Перемисьлянин» за 1850-1857 рр.).

Як висновок, зазначимо, що попри впливи проросійських кіл і москвофільства певної частини галицької інтелігенції, росіянізми є незначною лексичною групою запозичень в новій українській літературній мові, а їхня присутність в періодиці Галичини середини ХІХ століття спорадична.

Аннотація

В статье проанализированы россиянизмы в контексте лексических заимствований в украинском литературном языке Галичины обозначенного периода. Материалом статьи послужили перемышльские тексты из альманаха «Лирвак з-над Сяна» 1850 года и «Перемышлянина», номера которого выходили в 1850-1860 годах, а также материалы первой украинской газеты «Зоря Галицька», которая впервые вышла в свет в 1848 году (Львов).

Ключевые слова: *новый украинский литературный язык, россиянизмы, Галичина, альманах «Перемышлянин», газета «Зоря Галицька».*

Summary

The analysis of the Russian loanword of the Ukrainian standard language formation in the 19th century in Halychyna is conducted in the article. Material of Peremyshl'-press printing in 1850-1864 and first Ukrainian L'viv newspaper «Zorya Halyska» (1848) is made in the article.

Key words: *new Ukrainian standard language, Russian loanword, Halychyna, almanac «Lirvak znad Sianu», newspaper «Zoria Halyska».*

Література

1. Москвофільство : документи і матеріали / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка ; вступ. ст., комент. О. Сухого ; за заг. ред. С. Макарчука. – Львів, 2001. – 235 с.
2. Огієнко І. Історія української літературної мови / І. Огієнко ; упоряд., авт. іст.-біогр. нарисів та приміт. М. С. Тимошик. – К. : Либідь, 1995. – 296 с.
3. Пашаева Н. М. Очерки истории русского движения в Галичине XIX–XX вв. / Н. М. Пашаева. – М. : ГПИБ, 2001. – 201 с.
4. Турій О. Ю. Греко-католицька церква в суспільно-політичному житті Галичини, 1848–1867 : автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. істор. наук. : спец. 07.00.01 „Історія України” / О. Ю. Турій. – Львів, 1994. – 20 с.
5. Шерех Ю. Галичина у формуванні нової української літературної мови / Юрій Шерех (Ю. Шевельов) // Український Вільний Університет. – Мюнхен, 1949. – 92 с.

6. Bobrownicka M. Ambiwalentna funkcja mitu słowiańskiego w procesie odrodzenia narodowego Słowian Zachodnich i Południowych / M. Bobrownicka // Z polskich studiów slawistycznych. Literaturoznawstwo, folklorystyka, problematyka historyczna. – Warszawa : Energia, 1992. – Seria VIII. – S. 11–17.

7. Gil D. Za krzyż święty, za wolność złotą / D. Gil. // Przemiany w świadomości i kulturze duchowej narodów Jugosławii po 1991 roku. – Kraków : Wyd-wo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1999. – S. 87–102.

Джерела

1. Зоря Галицка. [газета] – Выдаватель и зарѣчающий Редакторъ. А. Павенцький. – Львѣвъ : Типомъ Инститѹта Стаѹропѣіаньского. Выходить два разы на тыждень въ Середѹ и въ Сѹботѹ. – 1848. – Ч. 1–2.

2. Зоря Галицка. [газета] – Выдаватель и зарѣчающий Редакторъ. А. Павенцький. – Львѣвъ : Типомъ Инститѹта Стаѹропѣіаньского. Выходить два разы на тыждень въ Середѹ и въ Сѹботѹ. – 1848. – Ч. 3–41; Зоря Галицка. [газета] – Выдаватель и зарѣчающий Редакторъ. А. Павенцький. – Львѣвъ : Типомъ Михаїла Порембы. Выходить два разы на тыждень въ Середѹ и въ Сѹботѹ. – 1848–1850.

3. Лѣрвакъ зъ надѣ Сяна. Изданный семинаристами Перемыскими въ ползу Дому Народного. – Перемышль : Книгопечатня соборной руской Капитулы, 1852. – 110 с.

4. Перемышлянинъ. Мѣсяцесловъ достопамятностей народныхъ на годъ 1851. – Перемишль: Типомъ собора руск. крилошанъ, 1850–1856. – 88 с.

5. Перемышлянинъ. Мѣсяцесловъ достопамятностей народныхъ на годъ 1857. – Перемышль : Типомъ Собора руск. крилошанъ, 1856. – 137 с.

УДК 811.161.2:398.91

Іван Думчак
(Івано-Франківськ)

ЯВИЩЕ АНТОНІМІЇ В УКРАЇНСЬКИХ ПАРЕМІЯХ

У статті розглянуто семантичні та структурні особливості антонімічних компонентів українських прислів'їв та приказок. Проаналізовано у складі паремій різні семантичні типи антонімів, досліджено їхні формально-структурні та стилістичні ознаки.

Ключові слова: антонім, прислів'я та приказки, семантичні та структурні типи антонімів, контекстуальна антонімія, стилістичні фігури.

Незважаючи на значну кількість сучасних наукових досліджень із фразеології, залишаються ще не висвітленими деякі аспекти фразеологічних одиниць. Під час поглибленого вивчення української фразеології чи то в шкільному курсі української мови (зокрема на факультативах), чи то навіть у вузівському на особливості формальної та семантичної структури паремій, які є органічною частиною фразеологічної скарбниці мови, звертають мало уваги. Паремії є специфічними стійкими відтворюваними мовними одиницями, бо «постають із пам'яті як мовленнєві реакції на типовість подій та явищ. Причому ці одиниці не є їхніми ідентифікуючими відбитками. Мета актуалізованої паремії – не кваліфікувати позамовну дійсність, а характеризувати та оцінювати її. За допомогою паремійного вислову мовець намагається вплинути на адресата, перейняти його власним ставленням до позначуваного» [3, с. 3].

Прислів'я і приказки «становлять кліше і використовуються в ролі знаків, їхнє значення може мотивуватися, вони можуть мати омоніми, синоніми й антоніми, здатні займати певне місце в мовленнєвому ряді та мати набір споріднених форм для цього місця, тобто вони включені в систему синтагматично-парадигматичних відношень мови» [2, с. 424]. Паремії як одиниці фразеологічного фонду є різноманітними як у семантичному, так і в структурному аспектах. Наявність у їхньому складі антонімічних компонентів свідчить про відображення в мові суперечливої сутності різних явищ, а також є результатом вираження протилежних відношень між предметами, властивостями і процесами об'єктивної дійсності. В україністиці антонімію у структурі фразеологізмів досліджувала Н. М. Бобух [1], звернувши увагу на формально-логічне підґрунтя антонімії, типологічні різновиди антонімів, шляхи їхнього виникнення у складі фразеологізмів (паремії не були залучені для аналізу). У русистиці на матеріалі російської мови виконане дослідження Синюк В. Б. [8], на матеріалі германських мов – дослідження Ольшанського І. Г. [4] та Єльянкової Н. М. [4]. На сьогодні в українському мовознавстві нема спеціальних досліджень, які аналізують опозиції у структурі паремій. У цій статті ми ставимо за **мету** описати семантичні та стилістичні особливості антонімічних протиставлень у складі українських прислів'їв та приказок. **Завданнями** наукової розвідки є аналіз різних семантичних типів антонімів, дослідження їхніх формально-структурних та стилістичних ознак. Матеріалом для дослідження слугував збірник «Прислів'я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини [7].

Як відомо, антоніми – це слова з протилежними значеннями. За семантичною ознакою антоніми поділяють на: 1) градуальні (контрарні); 2) комплементарні; 3) векторні. У мовознавчій літературі дослідники виокремлюють ще один тип антонімів – контрадикторні. Утворення

антонімічної пари за допомогою префікса **не** має бути пов'язане із передачею нового, протилежного значення (напр.: *воля* – *неволя* (ярмо, рабство, ув'язнення); *правда* – *неправда*). За формально-структурною ознакою антоніми поділяють на різно- і однокореневі. За стилістичною ознакою – на загальнономовні і контекстуальні.

У прислів'ях і приказках найбільше представлені градуальні антоніми, «що позначають два діаметрально протилежні (за мірою або ступенем вияву) видові поняття певного родового поняття. Це переважно поняття якості, кількості, дії, ознаки дії або якості. Таке родове поняття характеризується можливістю ступеневого зростання або спаду, відповідні антоніми не повністю покривають його, тому між його крайніми виявами можливі проміжні ланки» (9, с. 27). Напр.: *На чорній землі біла пшениця родить; На чорній землі жито сіють, а по білій собаки гавкають; Прийшов пізно, так завізно, прийшов рано, так не дано; Чим темніша ніч, тим ясніші зорі; Більше дасть вовни дурна овечка, як мудрий цап; Кінь молодий у гроші йде, а старий виходить; Хто рано плаче, той увечері сміється; Господар перший встає, останній лягає; Лучче погано їхати, чим хороше йти; Гірко зароби, а солодко з'їж; Заки ситий схудне, то голодний здохне; Не вилітала ворона замолоду у вирій, то й не полетить на старість; Де багато крику, там мало роботи; Високі гори мають глибокі доли; Біля сухого дерева й сире горить; Порожня бочка дзвенить, а повна мовчить; Восени багач, а навесні прохач; Ранні пташки воду п'ють, а пізні слізки ллють.*

Комплементарні антоніми «позначають два взаємодоповнювальні видові поняття, які разом становлять певне родове поняття, без проміжних ланок» [9, с. 27]. Напр.: *І сліпа кобила везе, коли зрячий на возі сидить; Нічна зозуля денну перекує.*

Векторні антоніми позначають дві протилежно спрямовані або взаємно зворотні дії, явища, ознаки, напрями, відношення тощо. Використання векторних антонімів наявне у складі таких паремій: *З вітром прийшло, за вітром і пішло; Час мочить і час сушить; Ніч-мати всіх пригортає, а день розганяє; Грудень рік кінчає, а зиму починає; Як є початок, то і кінець буде; Днем раніше посієш, на тиждень скоріше збереш; Треба старе руйнувати, як є з чого нове будувати; Ще не зачалось, а вже скінчилось; Літо запасає, а зима з'їдає; Без часу вродився, без часу і згине; Сова вдень мовчить, а вночі кричить; Ще не зачалось, а вже скінчилось.*

Контрадикторні антоніми нами зафіксовані в прислів'ї *У неголодного на думці гульня, а в голодного – обід.*

У складі паремій найчастіше трапляються різнокореневі антоніми (напр.: *Чим нива чорніша, тим земля біліша; Де хто літував, хай там і зимує; Хто рано плаче, той увечері сміється; Корінь праці гіркий, але*

овоч **солодкий**), дуже рідко – однокореневі (*Ніч його **понесла**, ніч його **принесла**; У неголодного на думці гульня, а в голодного – обід*).

Часто в українських пареміях трапляються випадки контекстуальної антонімії, коли слова набувають протилежного значення тільки в певному контексті на основі вживання слів у переносному значенні. Наприклад: *Гладь коня **вівсом**, а не **батогом**; Не виливай **каламутну** воду, доки **чисту** не найдеш; Він **добрий** жнець, як вузький загонець, а як широка нива, то **бестія лінива**; Від чого бик (віл) **брикає**, від того кінь **здихає**; Порожня бочка **дзвенить**, а повна **мовчить**; Ліпше своє **болото**, як чуже **золото**; Чия би корова **ричала**, а твоя би **мовчала**; Краще днесь **горобець**, як завтра **голубець**.*

Антоніми виражають контраст, протилежність, оприявлюють внутрішні суперечності явищ. На основі антонімії створюються такі художні прийоми, як антитеза, оксиморон (оксюморон), іронія та ампліфікація.

Антитеза – це «фігура мови, що полягає в протиставленні або зіставленні порівнюваних понять, явищ, ситуацій шляхом поєднання їх мовних виражень в одному контексті для досягнення певного виражально-зображального ефекту (увиразнення протилежності, підкреслення несумісності або, навпаки, діалектичного співіснування тих чи інших понять і т. ін.)» [9, с. 26]. Основним засобом творення антитези є антоніми. Пор.: *Мале тілом, та **велике** ділом; Корінь праці **гіркий**, але овоч **солодкий**, Мала вода – **великий** шум, **Гірко** зароби, а **солодко** з'їж; **Добрий** горищик, та **поганий** борщик; Хто на **гарячім** попечеться, той і на **зимне** дує; З **брудної** води ще ніхто **чистим** не вийшов; В орача (коваля) руки **чорні**, та хліб **білий**; **Тиха** вода береги лупає, а **бистра** йде та й перейде.*

Оксиморон – це «фігура мови, що полягає в навмисному поєднанні слів з протилежними або просто взаємовиключними значеннями для вираження нового цілісного поняття або окремого явища, в оригінальній формі привертаючи увагу до його суперечливої природи. В основі оксиморону часто лежить поєднання двох антонімів» [9, 400]. Використання оксиморону наявне в таких пареміях: *Білий, як циганська литка (тобто чорний); Красива, як свиня сива; Зимою сонце крізь плач сміється.*

Іронія, як відомо, вживається з метою прихованого глузування або легкого добродушного жарту. Опозиційні зіставлення використовуються з метою підсилення іронії чи гумористичної ситуації. Пор.: *Полюби **гіркеньке**, а тоді буде **солоденьке**; Буде погода: **насподі** болото, а **зверху** вода; Вітер **добрий** при стозі, а **злий** при морозі; В липні надворі **пусто**, зате в полі **густо**; **Покірне** телятко **дві** матки **ссе**, а **зле ні** одної; Добра кобила: згори **біжить**, а впаде – **лежить**; **Зароблений сухар** краще **краденого бублика**; Робота **чорна**, а грошки **білі**. Прислів'я і приказки іноді будуються на основі «прихованої» антонімії, яка, власне, і*

використовується для іронічної характеристики [див. 6, с. 24]: *Така хата тепла, що спотієш дрижати; Любить, як вовк порося (тобто не любить); Дивиться лисичкою, а думає вовком; Добрий баранчик, та по-вовчому вие; Розжалобився, як вовк над поросям – від'їв ніжки та й плаче.* У таких пареміях антонімічні відношення зумовлені контекстом.

У прислів'ях і приказках можливе й ампліфікаційне²⁵ накопичення антонімів, напр.: *Кували ковалі: то великі, то малі; За солодкі ночі гіркі дні приходять; Своя мазанка ліпша чужої світлиці; Сьогодні густо, а завтра пусто; Ловися, рибко, велика й маленька.*

Отже, антоніми у складі паремій виконують різноманітні функції: а) виражають семантичні опозиції, які виокремлені в такі типи: градуальні (контрарні), комплементарні, векторні і контрадикторні. Найчастіше в прислів'ях і приказках використовуються градуальні й векторні антоніми, поодинокі – комплементарні та контрадикторні; б) є засобом творення на рівні синтагматики фігур мови (оксиморону, антитези, іронії, ампліфікації), що сприяє емоційному наповненню, національному колориту мовної одиниці; в) виконують естетичну функцію, передають аксіологічні орієнтири українців. Перспективним є, на нашу думку, саме дослідження аксіологічного та дидактичного потенціалу українських прислів'їв та приказок.

Аннотация

В статье рассматриваются семантические и структурные особенности антонимических компонентов украинских пословиц и поговорок. Анализируются в составе паремий разные семантические типы антонимов, исследуются их формально-структурные и стилистические качества.

Ключевые слова: антоним, пословицы и поговорки, семантические и структурные типы антонимов, контекстуальная антонимия, стилистические фигуры.

Summary

The article deals with the semantic and structural features of antonymic components in Ukrainian proverbs and sayings. Different semantic types of antonyms are analyzed within paremias, their formal structural and stylistic features are investigated.

Key words: *antonym, proverbs, sayings, semantic and structural types of antonyms, contextual antonyms, stylistic figures.*

Література

1. Бобух Н. М. Антоніми та фразеологізми з семантично протилежними компонентами / Н. М. Бобух // Мовознавство. – 1992. – № 4. – С. 62–67.

²⁵ Ампліфікація – це стилістична фігура, яка утворюється спеціальним поширенням вислову однотипними мовними одиницями [10, 364].

2. Демський М. Т. Пареміологія / М.Т. Демський // Українська мова. Енциклопедія. Редкол.: Русанівський В.М., Тараненко О.О. (співголови), М. П. Зяблюк та ін. – К.: «Укр. енцикл.», 2000. – 752 с.
3. Дуденко О. В. Номінативна та комунікативна природа українських паремій: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / О.В. Дуденко. – К., 2002. – 19 с.
4. Эльянова Н. М. О некоторых особенностях парных фразеологических единиц современного английского языка и их стилистической дифференциации / Н. М. Эльянова // Учен. зап. Ленингр. гос. у-та, 1959. – №253. – С. 98–112.
5. Ольшанский И. Г. Парные сочетания слов современного немецкого языка (семантика, структура, сочетаемость): автореф. дис... канд. филол. наук / И. Г. Ольшанский. – М., 1965. – 23 с.
6. Полюга Л. М. Про антоніми та їх використання / Л. М. Полюга // Повний словник антонімів української мови. – 3-є вид., допов і випр. – К.: Довіра, 2006. – С. 9–25.
7. Прислів'я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського; Упоряд. М. М. Пазяк; Відп. ред. С. В. Мишанич. – К.: Наукова думка, 1989. – 480 с.
8. Синюк В. Б. Фразеологизмы с антонимичными компонентами: автореф. дис... канд. филол. наук / В.Б. Синюк. – М., 1976. – 24 с.
9. Тараненко О. О. Антитеза. Антоніми. Оксиморон / О. О. Тараненко // Українська мова. Енциклопедія. Редкол.: Русанівський В. М., Тараненко О. О. (співголови), М.П. Зяблюк та ін. – К.: «Укр. енцикл.», 2000. – 752 с.
10. Сучасна українська літературна мова. Стилїстика / За заг. ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1973. – 587 с.

УДК. 811.111:133.522.1-057.87

Геннадій Калашніков
(Івано-Франківськ)

СПОРТИВНА ТЕРМІНОЛОГІЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ЯКОСТЕЙ СТУДЕНТІВ СПОРТИВНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

У статті висвітлене питання роботи з спортивною термінологією під час занять з іноземної мови на факультетах фізичного виховання та спорту. Розглянуті особливості організації занять з

іноземної мови на спортивних спеціальностях на засадах комунікативного підходу та методів і засобів їх засвоєння. Проаналізовані традиційні та нетрадиційні методи організації навчального процесу, основні групи спортивної термінології іношомовного походження та надані рекомендації щодо покращення термінологічної грамотності спеціалістів, які обслуговують сферу фізичного виховання і спорту.

Ключові слова: вища освіта, професійна компетенція, спорт, спортивна термінологія, іношомовні терміни, комунікативні здібності.

Прагнення України увійти до єдиного європейського простору вищої освіти змінює вимоги до професійної компетенції випускників вищої школи. Це потребує все більшої уваги до підвищення ефективності навчання, суттєвих змін у методиці викладання, розвитку інтелектуальних здібностей і творчості студентів. Сучасні умови вимагають підвищення якості викладання на всіх рівнях системи освіти, особливо професійної підготовки спеціалістів, що передбачає вміння брати участь у вирішенні актуальних проблем сучасності, цілеспрямованого розвитку власних здібностей, високого рівня самоорганізованості, нового рівня креативності та іноваційності мислення, а також досконалого володіння українською мовою та вміння спілкуватись іноземною мовою.

Розширення та поглиблення міжнародних зв'язків висувають нові вимоги до підготовки спеціалістів різних галузей економіки, в тому числі, до спеціалістів фізичного виховання та спорту. Фізична культура і спорт – це частина загальної культури особистості та суспільства, що являє собою сукупність матеріальних і духовних цінностей, які створюються і використовуються для фізичного вдосконалення людей. Спорт завжди був і залишається одним з потужних засобів патріотичного виховання. Кожний чемпіон, рекордсмен, переможець, досягнувши найвищого результату, доводить іншим можливість одержання такого результату, якого ще ніхто не мав. Людина знаходить у спорті один із способів самоутвердження, самореалізації та перемоги над суперником і самим собою й, одночасно, розвиває почуття гордості за свою державу.

Спорт дає можливість вирішувати загальнополітичні, соціальні, науково-педагогічні та інші питання, розширює масштаби спілкування людей, співпереживання, естетичного і емоційного сприйняття. На міжнаціональному рівні він сприяє встановленню взаєморозуміння між народами, співробітництва між країнами, здорової конкуренції та визнання нашої держави на світовій арені. В зв'язку з цим наше суспільство надає великого значення підготовці високваліфікованих спеціалістів фізичної культури і спорту.

Основні вимоги нашої держави щодо розвитку цієї важливої сфери суспільного життя відображені в нормативних документах, зокрема, в Національній доктрині розвитку фізичної культури і спорту, затвердженій Указом Президента України від 28 вересня 2004 року [1].

В основу Доктрини закладена ідея пріоритету загальнолюдських цінностей, потреб, мотивацій кожного представника суспільства у створенні умов для розвитку фізичної культури і спорту, а метою її є орієнтація українського суспільства на поетапне формування в державі ефективної системи фізичної культури і спорту.

Спорт – це багатофункціональна і універсальна сфера громадського життя людини: його професійної діяльності, дозвілля, розваг, сфери освіти і охорони здоров'я. Нині він став невід'ємною частиною професійного, культурного, економічного, соціального і політичного життя суспільства. На сьогодні він являє собою деяку подібність «голуба світу», адже не дарма кожні Олімпійські ігри проходять під девізом «мирного неба» в період їх проведення.

Фізична культура в суспільстві також проявляється в різноманітних соціальних зв'язках з державною політикою, умовами праці, охороною здоров'я, освітою, мистецтвом та іншими сферами громадського життя. Тобто, фізична культура і спорт – це важливі складові загальної культури суспільства, а спеціалісти цієї сфери поряд з високими фаховими досягненнями повинні добре володіти спортивною мовою і досконало знати спортивну термінологію, значна частина якої має іншомовне походження.

Вчителі фізичного виховання, викладачі вищих навчальних закладів, тренери з окремих видів спорту, судді (арбітри), обслуговуючий персонал та вболівальники все частіше використовують у розмовній лексиці спортивну термінологію, яка прийшла до нас з інших мов і не завжди всім зрозуміла. Це різноманітні терміни, які вживаються для позначення конкретних понять, назв видів спорту, спортивного приладдя тощо.

Формою існування мови, свідченням її життєздатності є мовлення, тобто використання цієї мови людьми під час комунікативних актів у громадському та особистому житті. Одним з найактивніших і соціально значимих процесів сучасного мовлення є процес запозичення іншомовних термінів та його активізація використання у спортивному житті. Це можна пояснити прогресивними процесами інтеграції України у світовий та європейський простір, переоцінкою соціальних цінностей, зміщенням акцентів на загальнолюдські, а не на класові.

Саме тому спеціалісти фізичного виховання, тренери, арбітри і спортсмени крім досконалого володіння рідною мовою повинні мати

певний запас і вміти правильно застосовувати фахову термінологію, знати особливості походження запозичених з іноземних мов термінів, які постійно вживаються та удосконалюються разом із розвитком спорту і багато в чому залежать від того, де й коли отримав поширення той або інший вид спорту. Спортивні терміни стали повсякденними у нашому житті завдяки участі вітчизняних спортсменів у міжнародних змаганнях, а вболівальників – можливості відвідувати різноманітні міжнародні змагання за кордоном, підтримувати своїх співвітчизників та сприймати іншомовну спортивну термінологію. Саме спорт, як стверджує один із найпопулярніших фахівців українського спорту Олег Блохін, спорт стає чинником позитивних змін у суспільній свідомості, культурі та політиці [2, с. 77].

Переважна більшість спортивних функціонерів, як відмічають вітчизняні дослідники, недостатньо або зовсім не володіють іноземними мовами [3]. Вивчення проблеми використання іншомовної термінології українськими вченими більше стосується використання її в технічних, гуманітарних філологічних, економічних навчальних закладах, тоді як для фахівців спорту та студентів спортивних навчальних закладів таких досліджень недостатньо, а словникова та довідникова навчально-методична література потребує значного покращення [4].

Потреба вивчення даної теми обумовила вибір її для наукового дослідження і надання практичної допомоги тим, хто займається питаннями фізичного культури і спорту, фізичним вихованням підростаючого покоління та студентам спортивних спеціальностей.

За останній час спортивна термінологія стала важливою складовою нашої лексики. Спортивна термінологія є невід'ємною частиною професійної мови спортсменів, тренерів, суддів, і є, звичайно, мовою ЗМІ. Мова спорту характеризує ряд специфічних рис – простота, широке коло користувачів, динамізм, недостатня відмежованість від загальнолітературної лексики, оцінюючий характер найменувань, наявність значної кількості синонімів і близькість до технічної термінології. Кожного дня в засобах масової інформації, Інтернет джерелах, на телебаченні і радіопередачах можна почути або побачити «чисто українські» спортивні терміни, якими вже дуже довго користуються коментатори та журналісти: голкіпер, тайм, ейс, рефері, хук, джеб, дискобол, туше тощо. Вони настільки ввійшли в наш лексикон, що багато хто вважає їх українськими. Це пояснюється тим, що такі терміни не завжди мають дослівний варіант в українській мові, або український варіант одного англійського терміну в українському варіанті буде складатися з декількох слів, наприклад плей-офф – система змагань з вибуванням, ейс – подача м'яча навиліт, сейв – воротар не дає м'ячу потрапити у ворота, хет-трик – ситуація, коли гравець

забиває три м'ячі в одному матчі та ін. Тому спеціалісти, що працюють в галузі спорту, користуються термінами мови оригіналу. Іншомовна термінологія, що використовується в українській мові, запозичувалася з різних мов, де вона з'явилася вперше. Так, з грецької мови прийшли такі терміни як олімпіада, стадіон, атлетика, панкратіон, з французької – ангард, ангаже, репри, октав (фехтування), з японської – татамі, ваза-арі, маваші, іпон, хаджиме (дзюдо), проте, переважна більшість термінів має англomовне походження. Це слова, які використовуються в ігрових і неігрових видах спорту: поло, регбі, бобслей, фрістайл, скейтборд, спідвей, тач-даун, аут, офф-сайд, пенальті, фол, інсайд, дрім-тім, батерфляй, бутси, блок тощо.

Особливістю спортивної термінології є те, що велика кількість з них – це ідіоматичні та сленгові терміни. Особливо це стосується баскетбольних, бейсбольних та інших термінів. Так, у бейсболі дуже часто вживають наступні терміни: хоум-ран, пітчер, кетчер, бетер, страйк. Переглядаючи матчі останнього Євробаскета 2013 року, який відбувався в Словенії, дуже часто можна було почути такі сленгові вирази, якими вже давно користуються українські коментатори, як еар-бол (air-ball), алей-уп (alley-oop), енд-уан (and-one), біг мен (big man), брик (brick), базер-бітер (buzzer-beater), дабл-тім (double-team), дабл-дабл (double-double), прайм тайм (prime time), пік-н-рол (pick-n-roll), джамп-бол (jump ball) тощо. Багатьом ці терміни не дуже відомі. Складність у засвоєнні спортивної термінології полягає в тому, що спеціалізовані спортивні словники в українському перекладі відсутні, а навчальних посібників фахового спрямування недостатньо, тоді як вивчення іноземної мови на спортивних спеціальностях повинно мати професійне спрямування.

У зв'язку з тим, що на сучасному етапі відбувається інтенсифікація процесу навчання на всіх спеціальностях і з усіх навчальних предметів, особливого значення надається вивченню іноземних мов шляхом впровадження як традиційних, так і різноманітних новітніх технологій. Великий потік інформації, в тому числі спортивної, вимагає застосування різноманітних методів вивчення іноземних мов, які дозволяють у стислі строки надати студентам достатні знання, забезпечити відповідний рівень опанування фаховою спортивною термінологією та закріплення цього матеріалу на практиці під час професійного спілкування з іноземними партнерами.

Розширення міжнародних спортивних зв'язків та участь наших спортсменів в європейських та світових спортивних змаганнях вимагає ще більшої уваги до знання спортсменами, тренерами та арбітрами іншомовної термінології.

Сучасна освіта потребує таких підходів до педагогічної діяльності, які забезпечать тим, хто навчається, простір для прогресивного мислення,

розвитку власної думки, такого рівня комунікативної компетенції, який би дав можливість користуватися іноземною мовою в галузі фізичної культури та спорту, під час спортивних змагань та спілкуванні з іноземними партнерами на рівні ведення бесіди, дискусії з іноземними спортсменами, при написанні нескладних ділових листів, анотацій, резюме та підготовки презентацій. Зазначені цілі можуть бути реалізовані на основі використання традиційних та інтерактивних форм навчання, вирішальне значення серед яких відводиться комп'ютерній техніці, системі Інтернет та самостійному виконанню індивідуальних та групових завдань.

Основними видами навчальної діяльності у вищій школі, в тому числі на спортивних спеціальностях – є репродуктивна та продуктивна діяльність, тому й методи, які використовуються у вищих навчальних закладах можуть бути двох видів – репродуктивний і продуктивний у їх взаємодії з різними допоміжними методами, спрямованими на засвоєння знань і вмінь, серед яких доцільно виділяти ті, які забезпечують процеси сприйняття, осмислення, закріплення та застосування знань. Репродуктивний – орієнтує студента на стереотипне засвоєння і виконання знань і умінь, повторення відомого, а продуктивний – на намагання мати власне бачення, вносити елементи нового, самостійно здійснювати дії на розв'язання труднощів, проблем, що виникають. Використання обох методів можливе як у навчальному процесі, так і поза ним – у реальних умовах, соціальних міжособистісних відносинах, зокрема, при виконанні громадських доручень, участі у спортивних змаганнях, спілкуванні у неформальних об'єднаннях (командах) тощо.

Обидва методи вимагають організаційного забезпечення навчального процесу залежно від поставленої мети, а для цього потрібне виконання багатьох умов: добору змісту знань, засобів їх передачі, форм і видів роботи викладача і студентів. У цьому процесі носієм знань на спортивних спеціальностях в першу чергу є слово, знак, наочність (зорова, звукова, тактильна), а засобами їх передачі – викладач, посібник, технічні пристрої. На заняттях з іноземної мови для студентів спеціальностей фізичного виховання і спорту варто застосовувати обидва методи, які вимагають організаційного забезпечення навчального процесу, залежно від поставленої мети.

Для сприйняття навчального матеріалу використовуються різні допоміжні методи, спрямовані на засвоєння знань і вмінь. Серед них – індуктивний або дедуктивний методи логічної побудови матеріалу, повідомлення його у формах академічного викладу, розповіді та бесіди. Академічний виклад вимагає науковості, чіткості формулювань, офіційності (наприклад, складання документації для проведення спортивних

змагань); розповідь має довільну форму переказу чогось, викладу свого ставлення, враження (наприклад, розповідь про присутність на змаганнях); бесіда залучає студентів до обміну думками (наприклад, обговорення результатів спортивного змагання). Кожний з цих методів ставить за мету введення нових знань, осмислення вивченого матеріалу, узагальнення,

Для організації осмислення навчального матеріалу під час вивчення іноземної мови на спортивних спеціальностях використовується методи пояснення англomовних термінів, доказу, переконання (наприклад, пояснення термінів рекорд, фінал, олімпіада, турнір, плей-офф). Для закріплення знань (довготривалого запам'ятовування) необхідні практичні методи: вправи, повторення, переформулювання, встановлення зв'язків між уже відомим, (наприклад, пів-фінал, змагання, старт, фініш), а також прийоми заучування складних слів (наприклад, до слова «бол» – фут (ball), баскет (ball), волей (ball), до слова «хенд» (handball) – гандбол та ін.

Для застосування фахових знань варто виділяти три групи методів вивчення спортивної термінології: 1) спрямовані на пізнавальний вид (наприклад, пояснення незрозумілих слів: рефері, голкіпер, форвард, керлінг), 2) на виконавський вид (наприклад, поняття: пас, блок, захист, удар, укол), 3) імітаційні рольові ділові ігри, які відтворюють види спортивної діяльності (наприклад, гімнастика, легка атлетика, спортивні ігри, слалом тощо).

Завдяки сучасним засобам масової інформації інтерес до спорту значно зріс. У зв'язку з цим спортивний словниковий запас за останні роки постійно поповнюється новою лексикою. Переважаючою серед нових лексичних запозичень є спортивна термінологія англomовного походження (наприклад, флеш-імідж, флеш-інтерв'ю, фан-зона тощо).

Спортивні запозичення в українській мові на сучасному етапі представлені тематичними групами, а саме: назвами спортивних ігор і видів спорту (баскетбол, футбол, теніс, мотокрос), назвами спортсменів (волейболіст, гандболіст, сноубордист), назвами рухів, прийомів, станів, положень (джеб, хук, клінч, корнер, пресинг, фінт), назвами спортивних знарядь (диск, карт, скейтборд, сноуборд), назвами помилок, порушень, покарань (фол, пенальті), назвами спортивних майданчиків та їх частин (корт, ринг, трек, арена), назвами фаз та різновидів змагань (турнір, чемпіонат, Кубок Девіса, Євробаскет, Велогонка Світу, півфінал, сет, гейм, плей-офф).

Мову спорту можна згрупувати на підставі того, де конкретні спортивні терміни вживаються:

1) загальнонаукові і міжгалузеві терміни, а також терміни, запозичені з інших сфер діяльності: психологічна підготовка, атлетизм,

черевний прес, фізична підготовка (з сфери медицини); мотоцикл, ресора, кіль, вітрило (з транспортної сфери) тощо;

2) загальноспортивні терміни (галузеві), які вживаються в усіх видах спорту (арбітр, рефері, перемога, фіаско, тренер, тренування, турнір, фінал, старт, фініш тощо);

3) вузькогалузеві (міжвидові) терміни, що функціонують у двох або більше видах спорту (біта, гол, голкіпер, форвард, ралі, марафон, спринтер, стаєр, фол, тайм, хет-трик, міттельшпіль, тайм-аут, матч, тандем, рефері тощо);

4) вузькоспеціальні терміни, що зустрічаються тільки в одному виді спорту у футболі – інсайд, корнер, пенальті, офф-сайд; у баскетболі – блок-шот, дабл-дабл, данк, овертайм, флопінг; у бейсболі – інінг, сінгл, граунд-аут, аутфілдер; у волейболі – діг, енгл, пайп, ліберо, планер; у фехтуванні – рапіра, шпага, у шахах – гросмейстер, пат та ін.).

Вивчення іноземної мови на спортивних спеціальностях повинно бути підпорядковане засвоєнню мовленнєвого запасу, фахової лексики. Мовленнєві ситуації (комунікативні) потребують відбору лексико-граматичних фахових засобів: спортивних ситуацій, спортивних кліше, структурних реплік тощо). Важливими засобами засвоєння фахової термінологічної лексики і покращення підготовки студентів спортивних спеціальностей повинні стати дискусії та ділові ігри. Такі види навчальних занять імітують реальні ситуації спортивних і дій в іншомовному середовищі, дають можливість студентам «вжитись» в роль тренера, рефері, учасника змагань або вболівальника і сприяють формуванню професійного мислення. Отже, спортивна термінологія як пласт загальної термінологічної системи включає велику кількість слів і складає основний кістяк лексики, яка використовується не лише у спортивній сфері, але й у загальнолітературній мові. Вона, як і наукова термінологія закріплюється в термінах і виконує не лише номінативну, але й акумулятивну функцію.

Таким чином, при вивченні іноземної термінології студентам спортивних спеціальностей та викладачам необхідно дотримуватися основних дидактичних принципів: чітко виконувати вимоги навчальної програми курсу щодо обсягу термінологічної лексики, необхідної для забезпечення комунікативної діяльності студентів; здійснювати науково-обґрунтований підбір текстів з фахової літератури, в яких чітко виділяти термінологічну лексику; використовувати комплекс вправ, необхідних для розвитку пізнавальних і вирішення комунікативних завдань; організовувати ефективну самостійну роботу.

Аннотация

В статье освещен вопрос работы со спортивной терминологией на занятиях по иностранному языку, проводимых на факультетах физического воспитания и спорта, в основе которых лежит коммуникативный подход и методы и средства их усвоения. Проанализированы традиционные и нетрадиционные методы организации учебного процесса, основные группы спортивной терминологии иноязычного происхождения и даны рекомендации по улучшению терминологической грамотности специалистов, обслуживающих сферу физического воспитания и спорта.

Ключевые слова: *высшее образование, профессиональная компетенция, спорт, спортивная терминология, иноязычные термины, коммуникативные способности.*

Summary

The matter of work with sport terminology during foreign language classes at physical training and sports departments has been cleared out. Peculiarities of foreign languages classes' organization at sport specialities on the basis of communicative approach, methods and means of their mastering have been considered. Traditional and nontraditional methods of study process, main groups of sport terminology of foreign origin have been analysed. Recommendations for terminological literacy improvement by specialists who work in the sphere of physical training and sports have been rendered.

Key words: *higher education, professional competitiveness, sport, sport terminology, foreign-language terms, communication skills.*

Література

1. Про Національну доктрину розвитку фізичної культури і спорту. Указ Президента України від 28 вересня 2004 року № 1148/2004. – Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show>
2. Блохін О. Український спорт у сучасній соціокультурній реальності / О. Блохін // Вища освіта України. – 2013. – № 1. – С. 75–80.
3. Боднар С. В. Навчання студентів економічних спеціальностей професійно-орієнтованому англомовному спілкуванню засобами проектної методики / С. В. Боднар // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. – 2011. – № 3. – С. 82–85.
4. Волошин А. П. На олімпійській хвилі / А. П. Волошин. – К.: «МП Леся», 2007. – 448 с.
5. Китайгородская Г. А. Метод активизации: актуальные проблемы развития / Сборник статей. Отв. редактор Г. А. Китайгородская. Изд. НОЦ «Школа Китайгородской». – М., 2008.

6. Козубай В. І. Формування мовленнєвих навичок у процесі викладання іноземних мов // Дні науки-2005: Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. – Дніпропетровськ: Наука і освіта, 2005. – С. 56–58.

7. Король С. В. Специфіка навчання іноземній мові студентів технічних спеціальностей / С. В. Король // Вісник Запорізького національного університету. – 2008. – № 1. – С. 127–131.

УДК 81' 367.623:81373.

Дарина Мицан
(Івано-Франківськ)

ПАРАМЕТРИЧНІ ПРИКМЕТНИКИ У СКЛАДІ СОМАТИЧНИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ УКРАЇНСЬКОЇ, РОСІЙСЬКОЇ І ПОЛЬСЬКОЇ МОВ

Мицан Д. М. У даному дослідженні робиться спроба аналізу як соматичні компоненти української, російської і польської мов можуть поєднуватися з параметричними прикметниками в складі ФО. Також розглядається частота сполучуваності прикметників виміру у таких фразеологізмах.

Ключові слова: *фразеологічна одиниця, параметричні прикметники, соматизм, компонент.*

Фразеологічні одиниці (далі ФО) є цінним джерелом інформації про мовну картину світу, яка відображається в певній національній мові, а також у зв'язку мови з історією та культурою її носіїв. Фразеологізми віддзеркалюють реалії та традиції народу, вони є результатом сприйняття навколишнього світу. Одночасно вони фіксують спостереження поведінки й думки про стереотипні явища. Виходячи з цього, можна припустити, що, досліджуючи фразеологічний фонд мови, спостерігаємо своєрідні риси, які свідчать про приналежність народу до певного культурного кола.

Однією з рис притаманних мові є антропоцентризм – сприйняття світу з точки зору людини, її досвіду, а також визнання, що людина є найважливішим і найкращим складником цього світу. Такий мовний аспект проявляється, насамперед, у розмовній мові, де назви, які стосуються людини, становлять найбільш розбудовану групу. Спостерігається це також і у фразеології. Складовим компонентом значної кількості фразеологізмів є назви частин людського тіла. Такі фразеологізми в мовознавстві прийнято називати соматичними (soma із грец.

«тіло») [7, 135]. Соматичні фразеологічні одиниці (далі СФО) є наявні у всіх мовах. І саме їх, дослідники кожної мови виділяють в окрему найбільшу групу.

У порівняльному мовознавстві є відомою праця польської дослідниці Я. Лінде-Усікнєвіч де вона на матеріалі багатьох мов наводить приклади сполучуваності прикметників виміру з назвами частин тіла людей і тварин [9]. У дослідженнях різних мовознавців такі прикметники називаються параметричними або, залежно від прийнятої термінології, прикметниками виміру [1; 2; 4; 9].

Методологічно слушною є думка дослідниці Р. Гжегорчикової, щоб порівнювати не окремі лексичні одиниці вибраних мов, а зреституїовані для кожної мови структури відповідних семантичних полей. Наступним кроком буде відтворення на основі семантичних полей можливих поняттєвих рам [6, 7].

Метою сьогоднішньої статті є спроба порівняти мовну картину світу трьох народів на прикладі соматичних фразеологізмів з параметричними прикметниками. Аналізується те, як соматичні компоненти української, російської та польської мови можуть поєднуватися з прикметниками зі значенням ‘довгий – короткий’, ‘високий – низький’, ‘широкий – вузький’, ‘грубий – тонкий’, ‘глибокий – мілкий’, ‘великий – малий’.

Джерелами даного матеріалу були академічні фразеологічні словники вибраних мов [3; 4; 10].

У процесі дослідження матеріалу було виявлено, що не всі параметричні прикметники можуть входити до компонентного складу соматичних ФО. Існують також деякі особливі випадки обмеження вживання основного прикметника виміру з певним соматизмом. Так, в українській мові існує фразеологізм *гострий лікоть*, який мав би означати *тонкий лікоть*. Або у польській мові вживається прикметник *rosiągły* для визначення *długiej twarzy* (обличчя) [9, 172].

Усі параметричні прикметники української, російської та польської мов можна поєднати у пари відповідні за значенням: *великий* – *большой* – *duży*, *малий* – *маленький* – *mały*, *високий* – *высокий* – *wysoki*, *низький* – *нижкий* – *niski*, *довгий* – *длинный* – *długi*, *короткий* – *короткий* – *krótki*, *широкий* – *широкий* – *szeroki*, *вузький* – *узкий* – *wąski*, *глибокий* – *глубокий* – *głęboki*, *мілкий* – *мелкий* – *płytki*, *товстий (повний)* – *толстый* – *gruby (pełny)*, *тонкий* – *тонкий (худой)* – *cieńki*.

Як бачимо, в українсько-польській парі *товстий* – *gruby* можлива семантична заміна основних компонентів на варіанти *повний* – *pełny*. Подібною є заміна у російській мові *тонкий* на *худой*. Це зумовлено тим, що ні один словник не відображає можливості сполучуваності основних прикметників із назвами частин тіла.

При конфронтативному співставленні соматичних ФО нашого дослідження можна зауважити, що в різних мовах такі фразеологізми по різному сполучуються з прикметниковим компонентом. Так, в українській мові прикметник *великий* може поєднуватися із соматизмами *зуб* (*великий зуб*), *коліно* (*великого коліна*), *око* (*великі очі*), *серце* (*велике серце*). Російська мова поєднує прикметник *большой* з *глазами* (*делают большие глаза*), *сердцем* (*большое сердце*), *рукой* (*большая рука*) і *пальцем* (*большой палец*). Натомість у польській мові відповідник *duży* поєднується з *okiem* (*zrobić duże oczy, patrzeć dużymi oczyma*) і *ręką* (*człowiek dużej ręki*). У нашій мові з компонентом *рука* поєднується прикметник – антонім *малий* (*малі руки*), в той час як поляки вживають *mały* в стосунку до *palca* (*mieć coś w małym palcu, ominąć kogoś dookoła małego palca*), *serca* (*człowiek małego serca*) і *włosów* (*o mały włos*).

Згідно словника українська мова поєднує у ФО тільки один приклад вживання прикметника *високий* з соматизмом *коліно* (*високого коліна*). А наші західні сусіди говорять *mieć wysokie czoło, wysokiej krwi, wysoka stopa*. У них також фіксується у словниках антонімічний фразеологізм *niżna stopa życiowa*.

Українська мова широко використовує фразеологізми з прикметником-компонентом *довгий*: *довгий язык, довгі вуха, довгі руки, бути з довгою рукою*. Російська мова має тільки *длинный язык*. У польській мові наявні ФО *długi język, długie uszy, długie ręce*, і навіть *być z długim nosem*. Тільки східні слов'янські мови мають *короткі руки* – *руки коротки* і можуть бути *на короткій нозі* – *на короткой ноге*.

Згідно фразеологічного словника в українській мові існує сполучуваність прикметника *широкий* з назвами частин тіла *серце* (*широке серце*), *спина* (*за широкою спиною*), *нога* (*на широку ногу*). Російський словник містить ФО *на широкую ногу, на широкую руку*. Натомість у польському словнику занотовані такі соматичні фразеологізми: *szeroki w gębie, mieć szeroką rękę, żyć na szerokiej stopie, oddychać szeroką piersią*. Також останній фіксує наявність прикметникового антоніма *wąski* – *wąskie gardło*.

Найбільш продуктивним у сполучуваності з соматизмами в українській мові є прикметник *повний*. Так маємо зафіксовано: *повну голову, повні вуха, повний лоб*, можемо щось бачити *на повні очі* і кричати *на повне горло*. Подібна ситуація щодо продуктивності прикметника спостерігається і у польській мові. Поляки також мають фразеологізми *pełne ręce roboty, pełne uszy*. Подібно до українців вони можуть репетувати *pełnym gardłem*, а можуть і *oddychać pełną piersią*. З наведених прикладів можна зауважити, що не завжди варіант *повний* (*pełny*), буде точним семантичним відповідником прикметнику *грубий* (*gruby*). У всіх

випадках (за винятком *повний лоб*) йдеться про крайню міру наповнення чогось. У рідній мові прикметник – антонім *тонкий* вживається стосовно *кишки* (*тонка кишка*) і *вуха* (*тонке вухо*). У росіянів є *кишка тонка*. Натомість у поляків є *cienka skóra*. Крім того, у російській мові може хтось мати *худой глаз*.

І тільки польський фразеологічний словник нотує один приклад вживання прикметника *głęboki* з назвою органа людського тіла, а саме – з *okiem*: *głębokie oczy*.

Як бачимо, не всі прикметники виміру можуть входити до складу соматичних ФО. Так, в українській мові словник не фіксує жодного прикладу вживання у таких фразеологізмах прикметників *низький*, *вузький*, *глибокий*, *мілкий*. У фразеологізмах російської мови відсутні прикметники *маленький*, *высокий*, *низкий*, *узкий*, *мелкий*, *толстый*. Польська мова не нотує тільки прикладів сполучуваності з прикметником *płytki*.

Наведені нижче таблиці відображають частоту прикладів сполучуваності параметричних прикметників із назвами частин тіла у складі ФО.

Таблиця 1.

	вуха	голов	горло	зуб	кишк	Колін	нога	лоб	око	рука	серце	спина	язык
великий				+		+			+		+		
малий										+			
високий						+							
повний	+	+	+					+	+				
довгий	+									+			+
короткий							+			+			
широкий							+				+	+	
тонкий	+				+								

Таблиця 2.

	глаза	кишк	Нога	палец	рука	сердц	язык
большой	+			+	+	+	
длинный							+
короткий			+		+		
широкий			+		+		
тонкий		+					
худой	+						

Таблиця 3.

	czoło	gardło	gęba	język	kręć	nos	Oko	palec	pięś	ręka	serce	skóra	stopa	ucho	włos
duży							+			+					
mały								+			+				+
wysoki	+				+								+		
niski													+		
długi				+		+				+				+	
króćki															
szereki			+						+	+			+		
wąski		+													
głęboki							+								
cienki												+			
pełny		+							+	+				+	

Можна зауважити, що в українській мові найбільш продуктивним є прикметник *повний* (поєднується з п'ятьма соматизмами), наступними будуть прикметники – *великий* (4 соматизми), *довгий* і *широкий* (по 3), *короткий* і *тонкий* (по 2), *малий* і *високий* (по 1). У російській мові прикметник *большой* (4 соматизми), *короткий* і *широкий* (по 2), *длинный*, *тонкий*, *худой* (по 1). У польській мові загальна картина сполучуваності виглядає дещо інакше. Одразу три прикметники *długi*, *szereki*, *pełny* поєднуються з чотирма соматизмами, *mały*, *wysoki* – з трьома, *duży* – з двома і *niski*, *wąski*, *głęboki*, *cienki* – з одним.

Різною є також кількість соматизмів. Український словник нотує 13 назв частин тіла, натомість у польський дещо більше – 15, найменше у російській мові – 7. Із них тільки 5 назв є спільними для трьох мов: *рука*, *нога*, *око*, *серце*, *язик*. Крім того українська і польська мова мають спільні назви: *вухо*, *горло*, *лоб*; українська і російська *кишка*; російська і польська *палець*. Наведемо частотність їх сполучуваності з різними прикметниками виміру. В українській мові: *вухо* (3), *рука* (3), *колiно* (2), *нога* (2), *око* (2), *серце* (2), *голова* (1), *горло* (1), *зуб* (1), *кишка* (1), *лоб* (1), *спина* (1), *язик* (1). У російській мові *рука* (3), *нога* (2), *глаз* (2), *сердце* (1), *палець* (1), *кишка* (1), *язык* (1). У польській мові: *ręka* (3), *stopa* (3), *gardło* (2), *oko* (2), *pięś* (2), *ucho* (2), *czoło* (1), *gęba* (1), *język* (1), *kręć* (1), *nos* (1), *palec* (1), *serce* (1), *skóra* (1), *włos* (1). Як бачимо, російська мова у даному дослідженні представлена найменшою кількістю фразеологізмів.

Такі результати нашо́вхують на наступні **висновки**. Відмінності у сполучуваності параметричних прикметників із різними назвами частин тіла, а також різниця у вживанні соматизмів черговий раз нагадує про

різне світосприйняття трьох народів. Спільне є зумовлене нашими уявленнями про навколишній світ, нашими традиціями і нашим близьким сусідством. Натомість відмінності віддзеркалюють мовну картину світу, яка для носіїв кожної мови є індивідуальною і тільки їм зрозумілою.

Дана робота є частиною досліджень семантики прикметників виміру, яка відображає контрастність і охоплює не тільки їх параметричне значення, але також і значення переносне що міститься у фразеологічних одиницях.

Аннотация

В данном исследовании делается попытка анализа как соматические компоненты украинского, русского и польского языка могут объединяться с параметрическими прилагательными в составе ФЕ. Также рассматривается частотность сочетаемости прилагательных измерения в таких фразеологизмах.

Ключевые слова: *фразеологическая единица, параметрические прилагательные, соматизм, компонент.*

Summary

The attempt to analyze the way somatic components of Ukrainian, Russia and Polish can connect with parametric adjectives in the structure of phraseological units is made in this research. The connection periodicity of the adjectives of dimension in the structure of somatic phraseological units of the above two languages is also given.

Key words: *phraseological unit, parametric adjectives, idiom, somatic component.*

Література

1. Апресян Ю. О языке толкований и семантических признаках / Ю. Апресян // Известия РАН, «Серия Литература и Язык». – 1994. Вып. 53. – С. 4–11.
2. Рахилина Е. Семантика раз мера / Е. Рахилина // Семиотика и информатика. – Москва, 1995. – Вып. 34. – С. 58–81.
3. Словник фразеологізмів української мови / [укл. В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк, В. В. Дятчук, Н. М. Неровня, Т. О. Федоренко]. – К.: Наукова думка, 2003. – 1097 с.
4. Фразеологический словарь русского языка / [под ред. А. И. Молоткова]. – М.: Русский язык, 1986. – 543 с.
5. Bierwisch M., Lang E. Grammatische und konzeptuelle Aspekte von Dimensionadjektiven. *Studia Grammatica*. – Berlin, 1987. – S. 26–27.
6. Grzegorzczkova R. Projekt syntezy badań porównawczych w zakresie nazw wymiarów // *Nazwy barw i wymiarów* – Sztokholm «Stockholm Slavic Papers» 1997. – S. 6–12.

7. Krawczyk A. Cechy części ciała jako tworzywo semantycznej struktury związków frazeologicznych (na materiale gwarowym) // Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej, t. 1, / Pod red. M. Basaja, D. Rytel. – Wrocław 1982. – S. 135–143.

8. Lang E. Semantik der Dimensionsauszeichnung raumlicher Objekte // Grammatische und konzeptuelle Aspekte von Dimensionadjektiven, *Studia Grammatica*. – Berlin 1987. – S. 26–27.

9. Linde-Usiekniewicz J. Przymiotniki wymiaru w połączeniu z nazwami części ciała w językach: polskim, rosyjskim, ukraińskim, szwedzkim, wietnamskim i japońskim // *Studia z semantyki porównawczej* [Pod red. R. Grzegorkowej i K. Waszakowej]. – Warszawa, 2000. – S. 167–194.

10. Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny / [pod red. S. Bąby i J. Liberka]. – Warszawa: PWN, 2002. – 1096 s.

ВІДОМОСТІ ПО АВТОРІВ

1. **Андрусів Уляна Богданівна** – кандидат філологічних наук, викладач кафедри слов'янських мов Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
2. **Барчук Мар'яна Володимирівна** – кандидат філологічних наук, викладач кафедри української мови Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
3. **Берегова Тетяна Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янських мов Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
4. **Белінська Олена Вікторівна** – аспірант кафедри російської літератури Донецького національного університету.
5. **Білас Андрій Андрійович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри французької філології факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
6. **Білокінь Світлана Олександрівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії літератури та художньої культури Донецького національного університету.
7. **Висоцька Наталія Олександрівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та історії світової літератури ім. проф. В. І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету.
8. **Вульчинська Магдалена** – магістр, аспірантка Ягеллонського університету (Польща)
9. **Голод Богдан Романович** – старший лаборант кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.
10. **Голод Роман Богданович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.
11. **Гоч Світлана Василівна** – кандидат філологічних наук, директор Чернелево-Руської ЗОШ І ст.-ДС Тернопільського району Тернопільської області.
12. **Глеб Оксана Володимирівна** – викладач Івано-Франківського коледжу Львівського національного аграрного університету, пошуковець кафедри української літератури та журналістики Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
13. **Гуляк Тетяна Миколаївна** – аспірант кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

14. **Девдюк Іванна Василівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
15. **Думчак Іван Михайлович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
16. **Залевська Оксана Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
17. **Зорій Мар'яна Василівна** – лаборант кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету, пошуковець кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
18. **Кавецька Леся Антонівна** – викладач Комерційного коледжу ім. С. Граната, пошуковець кафедри української літератури та журналістики Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
19. **Калашніков Геннадій Дмитрович** – викладач кафедри іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
20. **Коржик Уляна Зеновіївна** – аспірант кафедри української літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
21. **Кравець Ярема Іванович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка.
22. **Криворучко Світлана Костянтинівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.
23. **Куцевол Ольга Миколаївна** – доктор педагогічних наук, професор кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.
24. **Кучера Анна Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
25. **Кушнір Ірина Богданівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка.
26. **Луцак Світлана Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

27. **Мартинець Алла Михайлівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
28. **Мафтин Наталія Василівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
29. **Мацевко-Бекерська Лідія Василівна** – доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка.
30. **Мечислав Яцкевич** – доктор габілітований, професор, заслужений діяч культури Польщі 1973 р., перекладач (Польща).
31. **Мінцис Елла Євгеніївна** – старший викладач кафедри англійської філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
32. **Мицан Дар'я Миронівна** – кандидат філологічних наук, викладач кафедри слов'янських мов Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
33. **Ніколенко Ольга Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.
34. **Остапович Олег Ярославович** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри німецької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
35. **Панько Оксана Іванівна** – викладач кафедра міжкультурних комунікацій факультету туризму та міжнародних комунікацій Ужгородського національного університету.
36. **Пелехата Олена Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янських мов Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
37. **Пена Любов Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
38. **Плетенчук Наталія Степанівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
39. **Процюк Любов Богданівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
40. **Сафарян Світлана Іванівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри методики мови і літератури Інституту післядипломної педагогічної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка.

41. **Свенцицька Еліна Михайлівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської літератури Донецького національного університету.
42. **Скоморовська Наталія Богданівна** – викладач кафедри теорії та методики Івано-Франківського ОППО.
43. **Тереховська Олена Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
44. **Тишківська Надія Яківна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
45. **Ткач Богдана Володимирівна** – вихователь ГПД ЗОШ I ст. № 9 м. Чернівці, аспірант кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
46. **Ткачук Тамара Олексіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
47. **Хороб Степан Іванович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника імені Василя Стефаника.
48. **Ціко Ігор Григорович** – аспірант кафедри всесвітньої літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка; старший викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін та методики їх викладання Донецького обласного інституту післядипломної педагогічної освіти; учитель ЗОШ I-III ст. № 30 м. Донецька.
49. **Чобанюк Вікторія Ярославівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
50. **Яцкевич Мечислав** – доктор габілітований, професор, заслужений діяч культури 1973, перекладач, м. Ольштин (Польща)
51. **Яцків Наталія Яремівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри французької філології факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

CONTENTS

METHODOLOGY OF LITERARY CRITICISM AND LITERARY THEORY

Kozlyk I. V. Methodological guidelines of M. V. Teplinsky's literary criticism Heritage	6
Kryvoruchko S. K. Modern perspective of Volodymyr Grygorovych Matviyishyn's scientific achievements.....	13
Lutsak S. M. Dynamism as a dominant category in Roman Hromiak's literary criticism works	20
Sventsitskaya E. M. «Other's word» in the poetry of Russian modernism: philosophy aspects	31
Martynets A. M. On the origin of the concept "national image"	37
Holod B. R. Differentiation and functionality of the linguistic means of expressing irony in fiction in the national and foreign literary critics reception.....	44
Tkach B. B. The religious lyric as a category of literary criticism.....	52
Panko O. I. Psychological dominants in children's literature: the reader's perception	58

COMPARATIVE LITERATURE

Hoch S.V. The Ukrainian question as the motif of V.G. Matviyishyn's literary criticism project.	69
Bilas A. A. New features to the portrait of Volodymyr Matviyishyn: translation studies and conversational speech.....	77
Kushnir I. B. M. Gogol in French translation: continuation of the tradition of prof. V. H. Matviyishyn.	84
Vysotska N. O. Don Nigro's Shakespeariana (a reception option of the classical heritage in the USA contemporary drama)	95
Jackevych M. Connections of Taras Shevchenko with Vilno and Lithuania.....	109
Holod R. B. The literature of "Polish positivism" in the literary and critical reception of I. Franko	121
Kravets Y. I. Vasyl Stefanyk in French interpretation	128
Ostapovych O. J. Idiomatic background of Patrick Süsskind's novel "Das Parfum" in the Ukrainian translation	140
Hulyak T. M. The female detective of I. Rozdobudko and D. Sayers: comparative aspect.....	149

FOREIGN LITERATURE

Devdyuk I. V., Kuchera A. N. Impressionist tendencies in the English fiction of the first decades of the 20 th century	156
Yatskiv N. Y. The means of portrait characteristics in Goncourt brothers' novel "Zhermini Laserte "	162
Tkachuk T.O. The Controversy of reception of creation by S. Pshybyshvskyj in Polish literary criticism.	170
Vulchynska M. Can the dead talk to us? About unearthly amusements of Polish writers of the end of XIX century	175
Mintsys E. Y. Joseph Conrad's marine prose: linguo-stylistic aspect	183
Andrusiv U. B. The associative field of the concept of 'love' in Jan Twardowski's poetic world picture.	189
Terekhovskaya Y. V. "Ruslan and Lyudmila": a fairy tale or a poem? On the question of genre and language specifics of A. S. Pushkin's work....	196
Belinskaya E. V. Creative dialogue at the turn of the century: the transformation of the ritual space in the novel by M. A. Sholokhov "And Quiet Flows the Don" and the long story by I. A. Bunin "The Village"	206

UKRAINIAN LITERATURE

Horob S. I. Theatricality of the poetic drama by Oleksandr Oles	214
Maftyn N. V. The role of stylistic elements in modelling of architectonics of small epic forms in Y. Yanovski's prose works	225
Chobanyuk V. Y. Colourful semantics in the structure of the literary text by Hryhoriy Kosynka	237
Zalevska O. M. Rostyslav Yendyk's artistic thinking: the discourse of expressionism.	241
Protsyuk L. B. "Vertep" ("nativity") by Liudmyla Starytska-Cherniakhivska in the context of the Ukrainian baroque drama	246
Bilokin S. O. The author and the hero as the participants of the intellectual game (based on the Ukrainian intellectual novels of the XX century).....	251
Korzhyk U. Z. The genre variety of visuals of Mykola Luhoviy	258

METHODOLOGY OF TEACHING LITERATURE: THEORY AND PRACTICE

Kutsevol O. M. The problem of forming the qualified reader in Yuriy Sultanov's methodological heritage.....	286
Nicolenko O. M. Modern world and literary education reform in Ukraine	278
Matsevko-Bekerska L. V. "The phenomenon of beauty" and modern literary education.....	289

Safaryan S. I. Formation of reading competence of schoolchildren in the conditions of personally centered teaching world literature	299
Kavetsky L. A. The work of a teacher and a pupil with a textbook: typical approach and creative initiative	307
Gleb O. V. The peculiarities of interpreting poetry in the senior classes with advanced study of Ukrainian literature	314
Skomorovsky N. B. Using problem-based approach to develop critical thinking.	321
Zoriy M. V. Intertextual analysis of the work “The Dreams of a Silkworm” by Gang Shveder as a way to understand the text by a reader	329
Kozieva V. V. Spiritually-moral education of schoolchildren in the process of linguistic analysis of literary works (on the example of the novel E. Porter «Pollyanna»)	336
Sokolova T. E., Garna S. Yu. Programs self-identity as a way to improve student literary education.....	345
Tsiko I.G. Methodological principles of formation of ethnic and cultural knowledge 5-7 forms pupils in the study of world literature.....	353

LINGUISTICS

Pena L. I. Dialectisms in the idiostyle of Galyna Turelyk.....	359
Beregova T. I., Mazuruk I. N. The symptoms of graduation processual mark in Joseph Brodsky's poetry before emigre period.....	366
Tyshkivska N. Y. Graphical means of text creation in Postmodernist prose	374
Pelehata A. M. Semantic features of functioning of dead'yektyvs with -nie in the work by Jaroslav Ivashkevich “Matka Joanna od Aniolow”	383
Barchuk M. V. Rosiyanizmy in the Ukrainian literary language of Galicia of the mid-nineteenth century (based on the Przemyśl prints and “Zorya Halytska”)	388
Dumchak I. M. Antonymy phenomenon in Ukrainian paremias	392
Kalashnikov H. D. Sport terminology as a means of professional qualities formation among the students of sport specialties	397
Mytsan D. M. Parametric adjectives as a part of somatic phraseology of Ukrainian, Russian and Polish.....	406

INFORMATION ABOUT AUTHORS	413
--	-----

Наукове видання

СУЛТАНІВСЬКІ ЧИТАННЯ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА В КОМПАРАТИВНИХ ВИМІРАХ

(НА ПОШАНУ ПАМ'ЯТІ ДОКТОРА ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК, ПРОФЕСОРА
М. В. ТЕПЛІНСЬКОГО ТА ДОКТОРА ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК,
ПРОФЕСОРА В. Г. МАТВІЙШИНА)
(Українською, російською та польською мовами)

Збірник статей

Випуск III

*Друкується за рішенням вченої ради
Інституту філології Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника (протокол № 7 від 18.02.2014 р.)*

Технічний редактор – А. М. Мартинець
Редактори іншомовних текстів – І. В. Девдюк, Т. О. Ткачук
Комп'ютерна верстка – Я.Ю. Семко

Підп. до друку 08.04.2014. Формат 60х84/16.
Папір офс. Друк цифровий. Гарн. Times New Roman.
Умовн. др. арк. 24,41. Наклад 80.

Видавець та виготівник «Симфонія форте»
76019, м. Івано-Франківськ, вул. Крайківського, 2
тел. (0342) 77-98-92

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців
та виготівників видавничої продукції: серія ДК № 3312 від 12.11. 2008 р.