

Міністерство освіти і науки України  
Житомирський державний університет імені Івана Франка

**ВІСНИК**  
**ЖИТОМИРСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО**  
**УНІВЕРСИТЕТУ**  
**ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**

**ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ**

**Випуск 2 (95)**

Науковий журнал,  
заснований у серпні 1998 року

Вид-во ЖДУ ім. І. Франка  
Житомир  
2021

*Видається за рішенням вченої ради Житомирського державного університету імені Івана Франка  
(протокол № 22 від 26 листопада 2021 року).*

**Головний редактор**

**Юрген Гілесгайм**, доктор філологічних наук, професор, Науково-дослідний Брехтівський центр м. Аугсбург, Німеччина

**Відповідальні редактори**

**Олена Юрчук**, доктор філологічних наук, доцент, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Галина Гримашевич**, кандидат філологічних наук, доцент, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Редактори розділів**

**Наталія Астрахан**, доктор філологічних наук, доцент, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Микола Ліпісівицький**, кандидат філологічних наук, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Ігор Набитович**, доктор філологічних наук, професор, Університет імені Марії Кюрі-Склодовської, м. Люблін, Польща

**Йоганна Гетка**, доктор філологічних наук, доцент, керівник відділення Центрально- та Східноєвропейських міжкультурних студій, Варшавський університет, Польща

**Віктор Мойсієнко**, доктор філологічних наук, професор, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Наталія Борисенко**, кандидат філологічних наук, доцент, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Юрій Громик**, кандидат філологічних наук, доцент, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Україна.

**Денис Чик**, доктор філологічних наук, доцент, Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка, Україна

**Гражина Крупінська**, доктор філологічних наук, доцент, Сілезький університет, м. Катовіце, Польща

**Збігнев Фелішевський**, доктор філологічних наук, доцент Сілезького університету, м. Катовіце, Польща

**Наталія Дяченко**, кандидат філологічних наук, доцент, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Лариса Федоренко**, кандидат філологічних наук, доцент, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Людмила Славова**, доктор філологічних наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Україна

**Ірина Тараба**, кандидат філологічних наук, доцент, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Андрій Рижков**, кандидат філологічних наук, присяжний перекладач Мексиканських Сполучених Штатів, Мексика

**Ірена Сніховська**, кандидат філологічних наук, доцент, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Кароліна Гілесгайм**, доктор філологічних наук, науковий співробітник Аугсбурзького університету, Німеччина

**Тетяна Гребенюк**, доктор філологічних наук, професор, Запорізький державний медичний університет, Україна.

**Валентина Титаренко**, кандидат філологічних наук, доцент, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Євгенія Канчура**, кандидат філологічних наук, доцент, Державний університет «Житомирська політехніка», Україна

**Наталія Шульська**, кандидат філологічних наук, доцент, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Україна

**Алла Швець**, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник, Інститут Івана Франка НАНУ, м. Львів, Україна

**Сергій Михида**, доктор філологічних наук, професор, Центрально-український державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, м. Кропивницький, Україна

**Кріс Руттен**, професор відділу освітніх студій, Гентський університет, Бельгія

**Олександр Чирков**, доктор філологічних наук, професор, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Тетяна Недашківська**, кандидат філологічних наук, професор, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Валерій Вигівський**, кандидат філологічних наук, доцент, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

**Свідоцтво Міністерства юстиції України про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 23685-13525 ПР від 27.12.2018 р.**

*Наукове періодичне видання*

Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки: науковий журнал / [Гол. ред. Ю.Гілесгайм, відп. ред. О. Юрчук, Г. Гримашевич]. Житомир: Вид-во Житомирського держ. ун-ту імені І. Франка, 2021. Вип. 2 (95). 172 с.

Журнал «Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка» внесено до переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук з філології – наказ МОН України № 1188 від 24 вересня 2020 р.

**Журнал індексується в таких наукометричних базах:  
Index Copernicus, Google Scholar, Ulrich's Periodicals Directory та CiteFactor**

Сайт видання: [http:// philology.visnyk.zu.edu.ua](http://philology.visnyk.zu.edu.ua)

Макетування: Кривонос О.М.

Коректор англomовної версії: Вигівський В.Л.

*В усіх статтях збережено орфографію та пунктуацію авторів.*

Підписано до друку 28.08.2019 р. Формат 60x90/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Друк різнографічний. Ум. друк. арк. 13.8 Обл.-вид. арк 19.9. Тираж 300. Замовлення 35.

---

Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи: серія ЖТ №10 від 07.12.04 р.

електронна пошта (E-mail): [zu@zu.edu.ua](mailto:zu@zu.edu.ua)

Україна, 10008, м. Житомир, вул. В. Бердичівська, 40. тел. (0412)431195, 431417

ISSN (Print): 2663-7642

ISSN (Online): 2707-4463

© Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2021

Ministry of Education and Science of Ukraine  
Zhytomyr Ivan Franko State University

**ZHYTOMYR  
IVAN FRANKO  
STATE UNIVERSITY  
JOURNAL**

**PHILOLOGICAL SCIENCES**

**Volume 2 (95)**

Scientific journal,  
founded in August 1998

Zhytomyr Ivan Franko State University Press  
Zhytomyr  
2021

*Approved for publication by the Academic Council of Zhytomyr Ivan Franko State University  
(protocol № 22 dated from 26.11.2021).*

**Editor-in-chief**

**Juergen Hillesheim**, Bertolt Brecht Research Centre Augsburg, Germany

**Co-editor-in-chief**

**Olena Yurchuk**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Halyna Hrymashevych**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Executive Secretary:**

**Oksana Yatsenko**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Section editors**

**Natalia Astrakhan**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Mykola Lipisivitsky**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Ihor Nabytovych**, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

**Joanna Getka**, Warsaw University, Warsaw, Poland

**Viktor Moisiienko**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Natalia Borysenko**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Yurii Hromyk**, Lesya Ukrainka East European National University, Lutsk, Ukraine

**Denys Chyk**, Taras Shevchenko Regional Humanitarian Pedagogical Academy of Kremenets, Ukraine

**Grażyna Krupińska**, University of Silesia, Katowice, Poland

**Zbigniew Feliszewski**, University of Silesia in Katowice, Poland

**Nataliia Diachenko**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Zhytomyr, Ukraine

**Larysa Fedorenko**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Liudmyla Slavova**, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

**Iryna Taraba**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Andrii Ryzhkov**, Korean-Spanish-Korean, Ukrainian-Spanish-Ukrainian and Russian-Spanish-Russian sworn translator and interpreter authorized by the Federal Judiciary Power of Mexico, Mexico

**Irena Snikhovska**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Karoline Hillesheim**, Augsburg University, Germany

**Tetiana Grebeniuk**, Zaporizhzhia State Medical University, Ukraine

**Tytarenko Valentyna**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Yevheniia Kanchura**, Zhytomyr Polytechnic State University, Ukraine

**Nataliia Shulska**, Lesya Ukrainka Eastern European National University, Ukraine

**Alla Shvets**, Ivan Franko Institute of National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv, Ukraine

**Serhii Mykhyda**, Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State Pedagogical university, Ukraine

**Kris Rutten**, Ghent University, Belgium

**Oleksandr Chyrkov**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Tatiana Nedashkovska**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Valeriy Vyhivskiy**, Zhytomyr Ivan Franko State University, Ukraine

**Certificate of the Ministry of Justice (Ukraine) on the State Registration of Print Media**

**KB № 23685-13525 IIP from 27.12.2018**

*Scientific Periodical*

Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Philological Sciences: scientific journal / [editor Ju. Hillesheim, co-editor-in-chief O.Yurchuk, H.Hrymashevych]. Zhytomyr: Zhytomyr Ivan Franko State University Press, 2021. Vol. 2 (95).172 p.

«Zhytomyr Ivan Franko State University Journal» is included in the list of scientific professional publications of Ukraine, which can publish the results of the thesis for a Doctoral and Candidate Degree in Philology – Resolution of Ministry of Education and Science of Ukraine № 1188 from September 24, 2020.

**The journal is indexed in Index Copernicus, Google Scholar, Ulrich's Periodicals Directory and CiteFactor**

Website: <http://philology.visnyk.zu.edu.ua>

Modelling: Kryvonos O. M.

Proofreader of English-language Edition: Vyhivskiy V.L.

*Authors' spelling and punctuation are preserved in the articles.*

Signed for printing 28.08.2019 p. Size 60x90/8. Offset Paper. Font Times New Roman.  
Risograph printing. Conventional printed sheets 13.8. Printed sheets 19.9. Number of copies 300. Order 35.

Zhytomyr Ivan Franko State University Press

Licence of the Subject of Publishing: Series ZhT № 10 from 07.12.04.

(E-mail): [zu@zu.edu.ua](mailto:zu@zu.edu.ua)

Ukraine, 10008, Zhytomyr, Velyka Berdychivska Str., 40. tel. (0412)431195, 431417

ISSN (Print): 2663-7642

ISSN (Online): 2707-4463 © Zhytomyr Ivan Franko State University, 2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642  
ISSN (Online): 2707-4463

---

## УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

---

УДК 821.161.2.09

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.6-17

### НАРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ОПОВІДАННЯ "ГЕЙ, ТИ, БОЧЕЧКО..." В. ВИННИЧЕНКА

А. В. Горбань\*

У статті на прикладі аналізу оповідання "Гей, ти, бочечко..." В. Винниченка простежено методологічні можливості наратології, які виходять за рамки традиційної поетики. Розглянуто визначення Ж. Женеттом основних категорій наратології: історії та дискурсу, анахроній, видів і функцій наратора, наративної дистанції та фокалізації. Насамперед запроваджені Ж. Женеттом категорії та парадигми розширюють можливості літературознавчого аналізу. Наприклад, у традиційній поезії немає поняття на позначення суб'єкта бачення (фокалізатора). Розроблена Ж. Женеттом парадигма наративної перспективи дуже важлива для дослідження наративів, крім того, без цієї категорії оповідна техніка модернізму є взагалі незбагненою. Недостатньо уваги традиційна поетика приділяє анахроніям, розглядаючи їх разом з іншими "позасюжетними елементами", хоча аналепсис і пролепсис не є ані дискурсивними, ні описовими. Ж. Женетт подає детальну класифікацію аналепсисів і пролепсисів, яка визначає функціональність аналізу в контексті. З'ясовано, що женеттівський метод наратології не зводиться до визначення наративних категорій як елементів: ідеться також про їх стійке співвідношення, тобто наративну модель розповідних текстів.

В аналізованому оповіданні з'ясовано співвідношення *telling, showing i talking*, вияви персонажного й атрибутивного дискурсу. Простежено в композиційному й семантичному аспектах художню доцільність задіяних письменником анахроній (аналепсисів і пролепсисів). Досліджено такі особливості оповідної манери В. Винниченка, як перевага мімезису над дієгезисом, а також характерні для модернізму наративну дистанцію й самоусунення автора завдяки фокалізації (внутрішньої і зовнішньої).

---

**Ключові слова:** наратологія (за Ж. Женеттом), історія, дискурс, мімезис, дієгезис, наратор, фокалізація, аналепсис, пролепсис.

---

---

\* кандидат філологічних наук, доцент  
кафедри української та зарубіжної літератур і методик їх навчання  
(Житомирський державний університет імені Івана Франка),  
anyasribnafog@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-7092-4098

## NARRATIVE SPECIFICITY OF THE SHORT STORY "HEY YOU, LITTLE BARRELL..." BY V. VYNNYCHENKO

Horban A.V.

*The paper discusses the methodological potential of narratology that extends beyond the boundaries of traditional poetics taking the text of Volodymyr Vynnychenko's short story "Hey you, little barrell..." as a case study. G. Genette's definitions of the basic categories of narratology, such as story, discourse, anachronies, narrator's types and functions, narrative distance and focalization are discussed. First and foremost, categories and paradigms introduced by G. Genette increase the possibilities of literary analysis. For example, there is no concept of a subject of vision (a focalizer) in traditional poetics. The paradigm of narrative perspective (focalization) developed by G. Genette is very important for studies of the narratives, besides, the narrative technique of modernism without this category is incomprehensible at all. Traditional poetics does not pay enough attention to anachrony, considering it together with other "off-plot elements", although analepsis and prolepsis are neither discursive nor descriptive. G. Genette presents detailed classification of analepsises and prolepsises, that determines the functionality of the analysis in context. Secondly, the paper clarifies, that the method of G. Genette's narratology is not limited to tracing narrative categories as elements – it is also about their constant interrelation, i.e. the narrative model of the stories.*

*Vynnychenko's short story is analyzed in terms of correlations between telling, showing and talking, as well as displays of character's discourse and attributive discourse. The artistic viability of anachronies (analepses and prolepses) is examined in the compositional and semantic aspects. The paper focuses on some specific features of Vynnychenko's narrative style, such as dominance of mimesis over diegesis, as well as narrative distance and the author's self-elimination by means of focalization (both the internal and external one) that are typical for modernist writing.*

**Keywords:** G. Genette's narratology, story, discourse, mimesis, diegesis, narrator, focalization, analepsis, prolepsis.

### **Постановка наукової проблеми.**

Методика наратологічного аналізу, запропонована Ж. Женеттом у його "Фігурах" (1972), багато в чому постає унікальним і потужним доповненням до традиційної поетики. Для прикладу, у діаспорній монографії М. Тарнавського про творчість В. Підмогильного (1994 р., укр. пер. 2004 р.) наратологія органічно вписана в загальну канву дослідження настільки, що автор не вважає за потрібне згадувати її в "скромній" методології, яка "ґрунтується на традиційних засобах літературного аналізу, тлумаченні тексту та літературно-біографічному коментарі" [6: 13], тобто для М. Тарнавського женеттівська категорія фокалізації – уже цілком традиційний інструмент.

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

У нашому літературознавстві зацікавлення наратологією зростає, але навряд чи скоро вона стане традиційною; наразі її застосовують спорадично й

вибірково (до прози В. Винниченка – О. Брайко, Л. Мацевко-Бекерська, О. Чумаченко та ін.); і важко назвати дослідження, у якому теорія оповіді Ж. Женетта була б задіяна системно.

Одним із перших (1929 р.) наративні особливості прози В. Винниченка розглядав М. Зеров. Аналізуючи "Сонячну машину", дослідник простежує в ній "пережитки й гримаси старої манери" [3: 448] – персоніфікований пейзаж, засвоєний "як норма" також Г. Косинкою (до речі, М. Тарнавський [6] окреслює відмову від такої метафоричності на користь об'єктивного опису в прозі іншого Винниченкового "учня" – В. Підмогильного). Але найбільше М. Зерова дратує не Винниченкова "стара манера", а популярний у 20-х рр. ХХ ст. "кінематографізм" (якщо мовою наратології, тут ідеться про перевагу мімезису над дієгезисом). Утім, варто зважити й на Винниченків досвід драматурга та на "природжену драматургічність його художнього

мислення" [5: 26], які також позначилися на прозових творах. М. Зеров вважає "кінематографізм" затісним і навіть неадекватним для роману. Коментуючи епізод аварії літака, дослідник пише: "Для романіста ця сцена непотрібна; йому важне, властиво, не падіння, але прибуття доктора Штора до Берліна <...>. Драматургові ця сцена не потрібна також: падіння з аероплана не напружує становища, не веде дію до розв'язки. Потрібна ця сцена і достатньою мірою умотивована тільки з погляду кіносценариста, що, завваживши певну одноманітність картини, хоче розбити її якимось "трюковим номером", якимсь цікавим для ока моментом" [3: 443]. У зображенні персонажів "Сонячної машини", на думку М. Зерова, В. Винниченкові бракує психологізму, і це знову "кінематографізм" (наразі йдеться про зовнішню фокалізацію): "Рух і міміка панують у романі. <...> дійові особи складаються з фризур, рис обличчя та костюма" [3: 442]. Звернувши увагу на Винниченкову манеру оповіді, М. Зеров її переважно критикує. Але його студія цікава для нас з огляду на той же період творчості, що й обраний для розгляду текст – оповідання "Гей, ти, бочечко..." В. Винниченка з циклу "Намісто", написане у 20-х рр. ХХ ст.

**Мета пропонованої статті** – на прикладі аналізу окремого оповідання простежити методологічні можливості наратології (за Ж. Женеттом), які виходять за рамки традиційної поетики, а також дослідити особливості й функції (відтак і художню доцільність) наративних категорій, притаманних для оповідної манери В. Винниченка.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

**Історія: мімезис і дієгезис.** Розрізнення двох наративних модальностей Ж. Женетт виводить із платонівського розмежування мімезису й "чистої розповіді", яка "повідомляє

менше і більш опосередкованим способом" [2: 182]. Але для Платона йшлося про способи представлення мовлення, а не подій (у наратології – "історії"). Ж. Женетт зауважує, що "ця опозиція, дещо нейтралізована Аристотелем (який перетворює чисту розповідь і пряме зображення у два різновиди мімезису) та ... ігнорована класичною традицією, взагалі не надто зайнятою проблемами наративного дискурсу, знову несподівано з'явилася в теорії роману в США й Англії, у кінці ХІХ й на початку ХХ століття, у працях Генрі Джеймса та його учнів, у вигляді майже дослівно перекладених термінів *showing* (показ) і *telling* (розповідь), які незабаром стали в нормативній англосаксонській традиції Ормуздом та Аріманом естетики роману" [2: 182-183]. У теорії Ж. Женетта це, відповідно, **мімезис** (показ-інсценування подій, ілюзія безпосереднього й деталізованого сприймання, ніби на екрані) і на протилежному полюсі – **дієгезис**, платонівська "чиста розповідь", визначальними ознаками якої французький наратолог називає конденсацію та непрямий характер (посередником є наратор). За Ж. Женеттом, "мімезис визначають максимум інформації і мінімум присутності інформатора, а дієгезис – обернене співвідношення" [2: 185]. Дослідник робить висновок, що мімезис і дієгезис залежать від наративної інстанції (точніше, від міри її присутності), а також від наративного темпу (який може впливати на ступінь деталізації).

На противагу мімезису, дієгезис дає змогу "стискати час", і тут – замість відчуттів, що наповнюють уяву пластичними деталями, – на перший план виходять мотивація та причинно-наслідкові зв'язки, наприклад: "З того часу, як пан прийняв до череди отого паршивого «скургуца», не було Семенові проходу від глузування всієї економії" [1: 43]. В оповіданні В. Винниченка "Гей, ти, бочечко..."



виразно переважає мімезис, але варто відзначити, що його наративний темп неоднорідний: час історії то пришвидшується, то сповільнюється, аж до описової статичності. Що характерно для В. Винниченка – це мальовниче тривання (якщо не сказати "підвисання") мімезису, акцентоване надзвичайно пластичними деталями (як правило, "працюють" не лише зір і слух, а й дотик і смак; нюх трапляється рідше): "Біля середньої копанки череда скупчується і довго п'є з неї та з калюжі. Семен Гедзь нетерпляче чекає, потім сам припадає до води і смочче її витягненими губами. У куточку копанки розпласталось чорненьке жабеня з жовтогарячим черевцем і застигло. / В зуби зайшов холод, коліна промокли, в роті смак глини й болота. / Семен Гедзь утирається рукавом сорочки, оглядає череду і швиденько вибирається з осоки на горб" [1: 54]. Використовує автор і характерну для модернізму синестезію, наприклад, ховрашки "тоненько-тоненько пускають просто в Семена Гедзя свистом, наче гострим блискучим дротиком" [1: 52] (звук передано через дотик і зір). Пластичні деталі, які наповнюють історію відчуттям присутності, і вільні мотиви, не важливі для розгортання сюжету, зумовлюють ретардацію, адже чекає не тільки Семен – мусить дочекатися розвитку інтриги й читач.

**Дискурс наратора та персональний дискурс.** У термінологічній традиції наратології історія – це *telling* (дієгезис) або *showing* (мімезис), а дискурс – це *talking*, не власне події, а їх обговорення, коментарі, судження, які в часі нарації належать оповідачу й навіть можуть формувати обрамлення для історії. У розмежуванні об'єктивної історії та суб'єктивного дискурсу Ж. Женетт іде переважно за Е. Бенвеністом. Крім дискурсу наратора, важливим є дискурс персональний (у часі історії): зовнішній (сказане чи написане) та внутрішній

(думки героя). Якщо в "розповіді про події" є мімезис і дієгезис, то в "розповіді про слова" поміж цими ж двома полюсами Ж. Женетт розташовує види персонального дискурсу: максимально міметичним є дискурс цитований, максимально дієгетичним – дискурс наративований, а посередині є ще дискурс транспонований, який почасти зберігає мовлення нередукованим, з індивідуальними особливостями, однак "присутність оповідача надто явно відчутна в самому синтаксисі фрази, аби дозволити дискурсу стати документально-автономним, як цитата" [2: 190]. Так само, як у способах представлення історії, у розмежуванні видів персонального дискурсу йдеться про міру "посередництва" наратора: якщо цитований дискурс передається безпосередньо, тобто ніхто не стає між мовомисленням героя та читачем, то дискурс транспонований змінює сказане / подумане принаймні граматично (однак суб'єктивність героя залишається окремими фрагментами), а персональний дискурс наративований є вже цілком "переказаним", відтак наративна перспектива персонажа в ньому зникає. На практиці, не маючи змоги зіставити представлений у творі персональний дискурс із тим, як він "звучав" у "реальності" художнього світу, ромежувати транспонований і наративований види дискурсу допомагає не тільки наявність / відсутність емоційних чи стилістичних маркерів мовлення персонажа, але також відчуття часткового / повного "стискання" часу, що в наративованому дискурсі повністю редукує сказане до переказаного – суто інформації.

"Слова автора", які вводять персональний дискурс, у наратології називають дискурсом атрибутивним, що, власне, і є "розповіддю про слова". Так само, як і "розповідь про події", атрибутивний дискурс належить

наратору, який може давати уяві читача неоднаковий "простір": від лаконічної вказівки, кому належить мовлення, до детального уточнення комунікативного контексту персонажного дискурсу в плані перцептивному (інтонація, міміка, жести) чи й концептуальному (інтенції, переживання, оцінки почутого й сказаного).

У "Гей, ти, бочечко..." В. Винниченка оповідь належить власне автору, але дискурс наратора на початку пробивається єдиним зауваженням: "...був собі Семен Гедзь бравим парубчаком, трошки, скажемо, ще молоденьким (чотирнадцятий минав)..." [1: 43], а далі він практично відсутній, що є прикметою нарративної техніки модернізму. Самоусунення "всюдисущого і всезнаючого" автора в модернізмі відбувається або на користь героя, або на користь читача (завдяки внутрішній чи зовнішній фокалізації – про це далі). Отже, автор скупий на власні коментарі й судження, натомість історія не тільки чергується з персонажним дискурсом, а й ніби "забарвлюється" баченням героя: "Та ще не кінчає складати стеблини, як скургуц, озирнувшись, і собі біжить до пшениці. І воно висмикує стебла, і воно підбирає їх! От проклята душа!" [1: 49]. Останнє речення з цього тексту – персонажний дискурс (внутрішній, цитований), але обурення Семена Гедзя тим, що Семен Комар в усьому його наслідує, зокрема і в плетінні брилів, емоційно маркує (фокалізує) також історію (попередні речення): попри те, що розповідь ведеться від III особи, "скургуц", "воно" – це зневажливе ставлення не наратора, а персонажа.

Наратизований персонажний дискурс в аналізованому оповіданні трапляється зрідка та відповідає дієгезису: "Бабуся прощається, бурмотить якісь молитви..." [1: 58]. Наратизований дискурс не дає "почути" сказаного, передається лише загальна інформація ("Пан дозволяє пасти біля Трьох Копанок" [1: 47]), але

коли він переходить у транспонований дискурс, мовлення персонажа (наразі пана) поєднується не тільки із "синтаксичною" присутністю наратора, а й із баченням фокалізатора (наразі – адресата сказаного), відтак межа між дискурсами пана й Гедзя, тобто сказаним та осмисленим, майже зникає: "Паси, будь ласка. Та тільки гляди: зайде хоч одна корова, хоч одне теля на баштан, – за півроку служби вищитується. Отож півроку служи дурно за те, що теля якогось соняшника надгризе" [1: 47-48].

Найбільш уживаним в оповіданні персонажним дискурсом є цитований, що відповідає мімезису. В. Винниченко ретельно деталізує індивідуальні особливості мовлення бабусі: "Ждоров, Шеменочку, ждоров, шиночку! А де ж мій лобуряка?" [1: 53] та обох Семенів: "Та ти цього ціпляєся до мене, цортова душе?! – А цього?" [1: 45]. Однак ці вади мовлення проступають тільки в перших репліках "знайомства" з героями. Якби автор "змушував" бабуся й надалі беззубо шепелявити, це спричинило б комічний ефект, тож далі в тексті її мудрі настанови внукові подано цитованим дискурсом, але без жодних вад: "...І не сварися, синку, не сварися, дитино моя. Ви ж обидва – сирітки собі, наймиточки собі бідненькі, працювички гіркі..." [1: 56]. І так само поза експозиційною частиною обидва Семени, розмовляючи та співаючи "Гей, ти, бочечко...", усі шиплячі вимовляють.

Як і дискурс наратора, атрибутивний дискурс у В. Винниченка часто буває відсутній (якщо належність репліки й так зрозуміла з контексту), і письменник ніколи не обмежується нейтральними вказівками на мовця, як-от "Семен сказав" чи "бабуся запитала". Якщо вже автор подає атрибутивний дискурс, то для уточнення інтонації, тону ("весело-люто гукає" [1: 49], "бурмотить" [1: 49], "криком перебиває бабине буботіння" [1: 56], "прокашлявшись, Семен Гедзь

розгойдує пісню знизу" [1: 60]), а також міміки й жестів як зовнішніх виявів внутрішнього стану мовця: "Тут Семен Гедзь здивовано витріщується на пана. – На якому баштані? (...) – Та он на тому, серденько! От там-о-о! – любенько показує пан пужалном гарапника до баштану" [1: 60-61]. До речі, здивування є чи не найбільш поширеною емоцією в атрибутивному дискурсі оповідання (у наведеному прикладі воно вдаване), але не менш прикметним для наративної манери В. Винниченка є показ замість називання: зокрема, за ввічливим жестом (любенько) проглядається погроза – гарапник, ця деталь означає неназване переживання страху. Отже, атрибутивний дискурс конкретизує комунікативний контекст сказаного.

**Анахроніями** Ж. Женетт називає "різні форми невідповідності між порядком історії та порядком нарації" [2: 73]. Позначивши хронологічну (фабульну) послідовність епізодів числами, а сюжетний порядок викладу – літерами, можемо отримати схематичний запис композиції уривка (для цілого твору такий аналіз був би надто громіздким). Дослідник підкреслює, що анахронія – цілком традиційний засіб у літературних наративах (на відміну від фольклорних), наявний уже навіть у Гомера.

Художня доцільність анахронії визначається в контексті первинної нарації, від якої анахронія "відбруньковується", тож ідеться не про власне елемент (вкраплення подій минулого чи майбутнього), а про його зв'язки в структурі наративу. Композиційні аспекти оповіді не вичерпуються анахроніями, але останні яскраво демонструють переваги наратології порівняно з традиційною поетикою, де під спільною назвою "позасюжетні елементи" зібрано різнотипні категорії: образні (як-от пейзаж), дискурсивні (наприклад, ліричний відступ) та подієві (зокрема, екскурси в минуле).

Натомість поетикальний аналіз не зважає ні на контекст тих антиципацій і ретроспекцій, тобто їхню художню доцільність саме в певному місці первинної нарації, ні на те, що "позасюжетні" екскурси в майбутнє чи в минуле функціонально не відрізняються від тих, які в рамках сюжету, а бувають і змішані. У наратології Ж. Женетта анахронія – це вторинна (суто за порядком) оповідь, аналіз таких часових "невідповідностей" не тільки повертає увагу до їхньої ролі, а й повертає їх до контексту первинної оповіді, що, вочевидь, має більше логіки, ніж парадигма "позасюжетних елементів", адже анахронія представляє не образ, не дискурс, а саме історію (story, розповідь про події).

**Пролепсис** у теорії Ж. Женетта – це анахронія, що забігає наперед, розповідаючи (прямо або символічно) про подію, що трапиться в майбутньому щодо часового проміжку, про який розповідає первинна нарація. **Аналепсис** – розповідь про подію з минулого, яка також визначається щодо часу, про який ідеться у первинній нарації.

Перш ніж братися до розгляду анахроній, варто відмежувати час історії (змісту оповіді, тобто подій) від часу нарації (процесу розповідання), особливо у творах, де наявне обрамлення: його час, упізнаваний за дискурсом наратора, бажано відразу винести "за дужки". Почасті практичний розгляд ускладнює саме плутанина, спричинена схожістю називання: насправді анахронію як "вторинну нарацію" (яка, зі свого боку, може бути "первинною нарацією" для іншої анахронії) не можна розглядати як власне нарацію: аналіз анахроній – це про інверсовану послідовність подій, переставлений порядок частин історії (художнього світу, де "живуть" персонажі), безвідносно до часу, у якому ведеться оповідь (наратором для наратора). Класифікацію аналепсисів і пролепсисів Ж. Женетт

подає спільну, вирізняючи їхні різновиди за кількома критеріями. По-перше, зовнішній / внутрішній / змішаний – щодо часового проміжку сюжету, відповідно або цілком поза хронологією сюжету, або в його подієвих рамках, або анахронія вміщує як сюжетний, так і позасюжетний час. По-друге, якщо аналепсис / пролепсис внутрішній, то буває гомо- / гетеродієгетичним (однакова чи інша сюжетна лінія, порівняно з первинною нарацією). По-третє, якщо аналепсис / пролепсис гомодієгетичний, може бути додатковий / повторний (перший заповнює доти не з'ясовані "прогалини" в історії, а другий повертає читача до подій, які вже були представлені в розповіді, можливо, в іншому інформативному обсязі чи в іншій мотивації / перспективі). По-четверте, повний аналепсис / пролепсис, перериваючи часовий проміжок первинної нарації, від якої "відбіг", до неї повертається, тобто історія продовжується з того ж місця (точніше, з того самого часу), натомість після часткової анахронії розповідь не повертається до первинної нарації, а переходить до іншого часу (аналепсису чи пролепсису), утворюючи складнішу композицію.

В оповіданні В. Винниченка "Гей, ти, бочечко..." розповідь – цілком традиційно – починається *in medias res*: "Семен Гедзь постановив за всяку ціну здихатись Семена Комара" [1: 43]. Це час первинної нарації, відповідно до якого далі в межах експозиції "перетасовано" кілька внутрішніх аналепсисів. Їхня фабульна послідовність така: 1) майбутній черідник Семен, іще не Комар, старцює, водить свою глуху бабцю – і в тому ж часі ще не знайомий із ним Гедзь почувається соціально успішним; 2) пан дає хлопцеві роботу; 3) у компанії молодшого Семена зі старшого Семена починають глузувати, зокрема й через те, що новий черідник в усьому наслідує Гедзя (за що й отримує прізвисько Комар).

У послідовності сюжету ці три часи чергуються. Аналепсиси "золотої" для Гедзя пори (1) є додатковими, а от зміна ситуації (2) після першої згадки ще двічі варіюється повторними аналепсисами: "З того часу, як пан прийняв до череди отого паршивого «скургуца» <...> А як чортяка прибила до двору отого шмаркача <...> І надала ж чортяка панові набачити стару на дорозі та зманити в неї її скургуца!.." [1: 43-44]. Варто зауважити, що схема 2-1-3 також повторюється – з акцентуванням часів "до" (1) і "після" (3) спочатку для Гедзя, потім для Комара. А третій раз це тільки 2-3, але тут аналепсис (2) гетеродієгетичний – з акцентом на мотивах (і наслідках) для бабці, яка віддала внука в найми, приставши на пропозицію пана. Як бачимо, В. Винниченко, попри фіксовану фокалізацію оповіді упередженим баченням Гедзя, дозволяє читачеві скласти власну думку, адже подає в експозиції не лише три часи, а й три ракурси історії.

Гедзь намагається реалізувати свій намір позбутися небажаного "колеги", але так, щоб уникнути гніву пана ("уже й лаяв, і штурхав, і навіть бив не раз скургуца" [1: 46]) – і це хронікальний виклад аж до слів, які обіцяють перипетію: "Ну, та Семен Гедзь уже знав, як іздохатись цього старця!" [1: 46]. Інтрига привабливо-загрозливих "Трьох Копанок", до яких хлопець "сьогодні чогось усе ж таки рішився" [1: 48] гнати череду, надалі підтримується трьома повторними пролепсисами, однак автор не відразу розкриває весь задум: "Сьогодні – середа. А щосереді стара старчиха лазить одвідувати свого онука. От і відвідає. Семен Гедзь аж посміхається про себе <...> Семен Гедзь посміхається: співай, співай, поспіваєш ти іншої сьогодні, скургуце чортів! <...> Семен Гедзь із усміхом зирка... Ач, причепилася московська пеня, влипла в чоловіка, як тряся. Ну, та як приліпив пан, то сам же й одліпить!" [1: 49-51]. Повторювані "штрихи" зловтішного настрою (знову модерністична техніка)

залишають читача все ще "голодним" в інформативному плані. І лише з початком реалізації задуму, коли він і так стає розумілим, бо ж Гедзь, узявши на себе череду Комара, поки той спілкується з бабцею, підганяє телят до баштану, з цією останньою частиною "пазлу" підступний план нарешті з'ясовується – ще одним пролепсисом: "Двері куреня дивляться на гору, так що скургуц не зможе побачити, як знизу телята позалазять на баштан. (...) Пан налетить, застукає телят та лошат на баштані, і нехай собі тоді цілується з скургуцом та його бабусею" [1: 55]. Використання пролепсисів, як бачимо, тут цілком підпорядковане утримуванню перипетійної інтриги. Тим більш несподіваною для читача стане зміна не ситуації, а ставлення – оте аристотелівське "впізнавання", через яке ці ретельно сплановані візії майбутнього так і не будуть реалізовані. Цікаво, що в другій частині оповідання, після зміни ставлення Гедзя до Комара, анахроній більше немає. Розглянувши аналепсиси й пролепсиси, помічаємо постійну неповноту інформації: автор почасти розкриває мотиви й задуми персонажа, проте своїм всезнанням не ділиться.

#### **Види й функції наратора.**

Критеріями типології нараторів, за Ж. Женеттом, є, по-перше, перебування поза художнім світом / усередині художнього світу (екстрадієгетичний / інтрадієгетичний наратор) та, по-друге, стосунок до історії, про яку наратор розповідає знову ж таки або "зсередини", або "зовні" подій (гомодієгетичний / гетеродієгетичний наратор). При цьому Ж. Женетт скептично ставиться до традиційних означень викладу від першої та від третьої особи: "Вибір романіста робиться не з двох граматичних форм, а з двох наративних позицій (граматичні форми є лише їх механічними наслідками): або оповідь буде вести один із «персонажів», або оповідач, сторонній стосовно цієї історії. Наявність дієслів першої особи в

наративному тексті може, таким чином, відсилати до двох цілком відмінних ситуацій, які грамати́ка змішує, але наративний аналіз має розмежовувати" [2: 253–254]. Відрізвивши гомодієгетичного наратора-персонажа від гетеродієгетичного наратора-свідка (котрий не бере жодної участі в подіях, про які розповідає), дослідник також уточнює: "Відсутність має абсолютний характер, а присутність має різні ступені. Тому всередині гомодієгетичного типу треба розмежовувати принаймні два підтипи: один – коли наратор є героєм власної оповіді..., інший – коли він грає лише другорядну роль, яка виявляється практично завжди роллю спостерігача й очевидця" [2: 254].

В оповіданні В. Винниченка "Гей, ти, бочечко..." наратор екстрадієгетичний гетеродієгетичний, однак наскрізна оповідь від третьої особи в першій частині (до "впізнавання") виразно фокалізована.

Функції наратора Ж. Женетт визначає відповідно до різних аспектів розповіді. Стосовно історії наратор виконує функцію **наративну** (єдину обов'язкову й постійну); щодо тексту, "про який оповідач може говорити в рамках особливого метамовного (у нашому випадку – метанаративного) дискурсу, окреслюючи його поділ, зв'язки, внутрішні відношення, словом – його внутрішню організацію" [2: 263–264], він виконує **режисерську** функцію; стосовно наративної ситуації, тобто діалогу наратора з наратором (такий адресат може бути наявним, відсутнім або потенційним), оповідач виконує **комунікативну** функцію; а щодо самого себе, точніше – своєї належності (участі) і свого ставлення до історії (емоційного, морального тощо), наратор може виконувати функцію **свідчення**, якщо він, до прикладу, "вказує джерело своїх відомостей чи оцінює ступінь точності своїх спогадів" [2: 264], та функцію **ідеологічну**, за якої втручання

наратора "набувають більш дидактичної форми авторитетного коментаря" [2: 265]. Варто зауважити, що ідеологічна функція яскраво виявляється тоді, коли історія слугує лише доведенням-ілюстрацією певної ідеї, а функцію свідчення, як правило, найкраще виконує "поселений" у художній світ інтрадієгетичний, але гетеродієгетичний наратор.

В оповіданні В. Винниченка "Гей, ти, бочечко..." автор самоусувається на користь персонажа й читача, відтак функція наратора обмежена до єдиної обов'язкової – наративної. Безперечно, автор має свою концепцію, але прямо її не декларує, він уміло komponує текст, але не ділиться з читачем режисерськими вказівками, загалом присутність наратора майже непомітна. Замість наратора інші його функції виконує персонаж (точніше, фокалізатор): це Семен Гедзь у невластивій мові комунікує з уявним співрозмовником, він же режисує свій "проект" майбутнього розгортання подій, це його досвідом і ставленням забарвлено оповідь у першій частині твору: "Вже отак Семен Гедзь одслужив йому дурно півроку" [1: 48] – функція свідчення, "І хоч би ж тобі, закляте, хмикнуло, хоч би слово бовкнуло, що Семен Гедзь собі лежить, а воно ганяє" [1: 45] – ідеологічна функція (правда, завдяки наративній дистанції спрацьовує як "доведення від супротивного").

**Наративна дистанція та фокалізація** створюють суб'єктивну модальність оповіді. Наративна дистанція – це часова, культурна, світоглядна, моральна, емоційна чи інша "відстань" між нарацією та історією, переважно між наратором і протагоністом, але іноді таку дистанцію створює й фокалізатор. Зокрема, "обмеження поля" внутрішньої фокалізації Ж. Женетт вважає особливо ефектним у наративі "Що знала Мейзі" Г. Джеймса, де "ми практично ніколи не полишаємо точки зору маленької дівчинки" [2: 206], яка не розуміє сенсу "дорослих" подій.

Фокалізація, або наративна перспектива, – категорія наратології, що представляє залежність розповіді від наявних / відсутніх перцептивних / концептуальних обмежень.

Характерною для багатьох творів В. Винниченка є "подача подій у зворотньому насвітленні – від першої особи, яка є персонажем виразно-негативним, і тому представляє речі крізь призму свого викривленого світосприймання" [4: 151]. В оповіданні "Гей, ти, бочечко..." за таким принципом "зворотнього насвітлення" змодельовано наратив першої частини, пересиченої персонажним дискурсом й фокалізованої "викривленим" баченням Гедзя, наприклад: "Ну, стара, дурна, розжалілась та й віддала свого поводитаря..." [1: 44] (із жодного іншого погляду, включно з читацьким, цей вибір на користь онука не є "дурним"). Отже, наявна моральна й емоційна наративна дистанція. Але в другій частині твору (від епізоду підслуховування) ця дистанція знімається, а з нею несподівано зникає й мелодраматичність переслідуювння пасивної жертви (Комара) підступним лиходієм (Гедзем): тепер старший не тільки намагається виправити ситуацію, а й бере на себе відповідальність: шляхетно бреше, ніби біля баштану була його череда. Ще раніше зникає часова дистанція, тож читач ніби "впритул" наближений до безпосереднього проживання історії персонажами.

Розмову про типи фокалізації Ж. Женетт починає з аналізу різних класифікацій наративних ситуацій, критикуючи їх за скомплікованість, адже суб'єкт мовлення й суб'єкт бачення переважно не розмежовуються. Зокрема, Б. Ромберг "звернувся до типології Штанцеля, яку він доповнив четвертим типом: об'єктивна розповідь у біхевіористському дусі (це сьомий тип, за Фрідманом), звідки виходить такий чотиричленний поділ: 1) розповідь від

всезнаючого наратора, 2) розповідь із певної позиції, 3) об'єктивна розповідь, 4) розповідь від першої особи. <...> Борхес, напевно, ввів би тут п'ятий, чисто китайський клас – розповідь, накреслена тонким помазком" [2: 205], – іронізує Ж. Женетт, адже парадигми немає: критерій визначення четвертого типу (розповідь від першої особи) не збігається з іншими в цій класифікації: перші три типи залежать від бачення, а не від наративної інстанції.

Відштовхуючись від попередників, Ж. Женетт пропонує власну типологію фокалізації. Перший тип, який наявний насамперед у класичних наративах, – це в теорії Ж. Женетта "нефокалізована розповідь, або розповідь із нульовою фокалізацією" [2: 206], де немає ні концептуальних, ні перцептивних обмежень. Другий тип дослідник називає "розповіддю з внутрішньою фокалізацією" [2: 206], яка має концептуальні обмеження. Внутрішня фокалізація може бути або фіксованою (протягом цілого твору події представлено в баченні одного персонажа), або змінною (історія подається в баченні то одного, то іншого персонажа, фокалізатори чергуються), або множинною (одна й та сама подія фігурує в оповіді неодноразово – у перспективі різних фокалізаторів). Третій тип фокалізації, співвідносний з "об'єктивною розповіддю", як-от у "Білих слонах" Е. Гемінґвея, – це в теорії Ж. Женетта зовнішня фокалізація, за якої "читач не допускається до будь-якого знання думок і почуттів головного героя" [2: 206], тобто обмеження наявні, але суто перцептивні.

Нульова фокалізація передбачає всюдисущого й всезнаючого наратора. Однак (кожен оселедець – риба, але не кожна риба – оселедець) екстрадієгетичний наратор (власне автор) може використовувати як нульову, так і зовнішню чи внутрішню фокалізацію, бо він не завжди демонструє читачеві своє всезнання чи принаймні свою концептуальну

позицію. Як уже зазначено, у наративній моделі модернізму використання в третьоособовому викладі внутрішньої / зовнішньої фокалізації суттєво звужує "монополію" автора або на користь фокалізатора, який "забарвлює" історію своїм суб'єктивним баченням (адже для модернізму важливий саме ракурс), або на користь читача, який мусить самостійно робити висновки, інтерпретуючи суто зовнішні вияви – жести, міміку, дії. В останньому випадку модерністичний наратив, по-перше, посилює інтригу (за відсутності повноти інформації, якою автор володіє, але наратор нею не ділиться), по-друге, позбавлений не тільки підказок автора, а й одкровенень персонажа, читач мусить відчутти релятивність добра і зла, маючи також вільний простір для власних припущень.

Гомодієгетичний наратив, за якого наратором є протагоніст, також не означає, що це буде саме внутрішньо фокалізована оповідь, тобто що буде передане бачення саме цієї особи, і саме як учасника подій (у часі історії, а не в часі нарації). Ж. Женетт пише: "... із використання "першої особи", іншими словами, із особової тотожності наратора й героя, жодною мірою не впливає фокалізація оповіді на героєві" [2: 213].

Нарешті, інтрадієгетичний гетеродієгетичний наратор, який "мешкає" в художньому світі, на перший погляд, не може поєднуватися ні з нульовою фокалізацією (як "реальна" людина, він має перцептивні обмеження), ні з внутрішньою фокалізацією на персонажеві (як "реальна" людина, такий наратор не може "влізти в голову" іншому), але це суто в теорії, а на практиці письменники використовують різні види фокалізації "в обхід" ними ж створеного гетеродієгетичного наратора як усього лише вигідної "маски" автора. До речі, порушення коду фокалізації, коли читач отримує інформації менше або більше, аніж

передбачає заданий для контексту код, Ж. Женетт називає **альтераціями**.

Внутрішню фокалізацію легко сплутати з дискурсом наратора. Але дискурс (talking) завжди суб'єктивний, він не може бути фокалізованим або ні. Фокалізованою буває тільки історія (telling / showing), де діють або концептуальні обмеження (**внутрішня** фокалізація, справді, створюється вкрапленнями персонажного дискурсу до історії), або обмеження суто перцептивні – читач може бачити, чути, загалом сприймати художній світ разом із персонажами, проте тільки тут-і-тепер, у межах фізичної "досяжності" відчуттів зору, слуху тощо (**зовнішня** фокалізація). Фокалізація **нульова**, якщо, по-перше, немає персонажа-фокалізатора (при цьому оповідач може оперувати внутрішніми мотивами поведінки героїв, "читати" їхні думки, однак бачення персонажів не забарвлює розповідь, не "звужує" її концептуально) і, по-друге, за відсутності перцептивних обмежень немає жодних "зачинених дверей" часопростору, куди б наратор не міг "провести" свого читача.

В оповіданні В. Винниченка "Гей, ти, бочечко..." в першій частині домінує внутрішня фіксована фокалізація, фокалізатором є Семен Гедзь, і навіть на суто зовнішнє сприймання незмінно проєктується його настрої: "Повітря мерехтить хвильками, хилитається, і часом, як приплющиш очі, здається, що корови трусяться від заціпленого сміху" [1: 52]. Але використовується й зовнішня фокалізація, що акцентує на перцептивних обмеженнях: "Семен Комар щось криком розповідає старій, аж ніби стрибаючи їй у лице. Та вітрець заносить слова у степ, і нічого не можна розібрати..." [1: 54]. Переломним моментом є епізод підслуховування (аристотелівське "впізнавання"), у якому "Семен Гедзь прикушує нижню губу, а вона все чогось труситься" [1: 57]. Читач має здогадатися, що герой зворушений

почутим, однак його емоції конкретно не названі. Тут попереднє чергування внутрішньої та зовнішньої фокалізації змінюється виразним домінуванням останньої. І в цьому є художня доцільність: якби автор так і залишив читача "в голові" Семена Гедзя, було би значно важче зробити неочікуваним його подальший вибір – збрехати панові, захищаючи Комара (а несподіванка, здивування для В. Винниченка – понад усе).

Нульової фокалізації письменник (і в цьому оповіданні, і загалом) уникає, даючи змогу читачеві не тільки бути поряд із персонажами, "тут і тепер", а й робити власні висновки. Наприклад, хлопці "бачать, як пан під'їжджає до баштану, як злазить із коня і, нахилившись до землі, щось розглядає. Потім помалу іде понад межею і придивляється, шукає слідів! Нарешті сідає на коня і їде собі вгору" [1: 61] (простежується зовнішня фокалізація). Але це саме хлопці роблять з побаченого висновок: "Нічого, значить, не помітив!" [1: 61], а читач може зважити й на те, що пан був вражений шляхетною брехнею Гедзя, чи не тому й вирішив "не помічати" заподіяної телятами й лошатами (чередою Комара) шкоди.

**Висновки й перспективи дослідження.** У системному застосуванні наратології постає продуктивним методом, який вигідно доповнює поетикальний аналіз. Чи не найбільш новаторськими здобутками наратології Ж. Женетта, що незамінні в практичному застосуванні, адже (за браком відповідних категорій) були переважно обділені увагою в традиційній поетиці, є насамперед дві парадигми: по-перше, детальна класифікація анахроній, яка дає змогу не просто включити оповідні аспекти до аналізу композиції, а й зробити цей аналіз структурним, по-друге, парадигма фокалізації, що дає змогу "помітити" поряд із суб'єктом мовлення (автор / оповідач) і суб'єктом дії (персонаж) ще одного суб'єкта –



фокалізатора, якому належить бачення. Характерними особливостями оповідної манери В. Винниченка, що проявилися і в оповіданні "Гей, ти, бочечко...", є перевага мімезису й цитованого дискурсу, уживання повторних аналепсисів і пролепсисів, застосування фокалізації та нарративної дистанції для "зворотнього наświetлення". Модерністичне "самоусунення" автора позначилося, по-перше, відмовою від нульової фокалізації, натомість використанням внутрішньої (домінує в першій частині твору) і зовнішньої (переважає в другій частині), по-друге, практично відсутнім дискурсом наратора й обмеженістю його функцій (лише нарративна) – на користь персонажного дискурсу й навіть виконання фокалізатором функції свідчення, ідеологічної, комунікативної та режисерської функцій. У перспективі – системне застосування методу наратології як до прози В. Винниченка, так і до інших наративів, а відтак дослідження наративних моделей української літератури.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Винниченко В. К. Намисто. К.: Веселка, 1989. 380 с.
2. Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
3. Зеров М. Українське письменство ХХ ст. Від Куліша до Винниченка: лекції, нариси, статті. Дрогобич: Видавнича фірма "Відродження", 2007. 568 с.
4. Качуровський І. Про деякі технічні засоби Винниченкової прози. *Сучасність*. 1997. № 1. С. 148–152.
5. Михида С. Слідами його еспериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії

Володимира Винниченка. Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. 192 с.

6. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: проза Валер'яна Підмогильного / пер. з англ. В. Г. Триліс. К.: Університетське видавництво "Пульсари", 2004. 232 с.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Vynnychenko V. K. (1989). *Namysto [The Necklace]*. Kyiv: Veselka. 380 p. [in Ukrainian].
2. Zhenett Zh. (1998). *Figury [Figures]* (Vol. 2). Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh. 472 p. [in Russian].
3. Zerov M. (2007). *Ukrainske pysmenstvo 20 st. Vid Kulisha do Vynnychenka: lektsii, narysy, statti [Ukrainian Literature of the 20th Century. From Kulish till Vynnychenko: lectures, essays, articles]*. Drohobych: Vydavnycha firma "Vidrodzhennia". 568 p. [in Ukrainian].
4. Kachurovskiy I. (1997). Pro deiaki tekhnichni zasoby Vynnychenkovoi prozy [About Some Technical Means of Vynnychenko's Prose]. *Suchasnist*. 1, 148–152. [in Ukrainian].
5. Mykhyda S. (2002). *Slidamy yoho esperimentiv: Zmistovi dominanty ta poetyka konfliktu v dramaturhii Volodymyra Vynnychenka [Tracing His Experiments: Semantic Dominants and The Poetics of Conflict in Volodymyr Vynnychenko's Plays]*. Kirovohrad: Tsentralno-Ukrainske vydavnytstvo. 192 p. [in Ukrainian].
6. Tarnavskiy M. (2004). *Mizh rozumom ta irratsionalnistiu: proza Valeriana Pidmohylnoho [Between Reason and Irrationality: The Prose of Valerian Pidmohyl'ny]*. Kyiv: Universytetske vydavnytstvo "Pulsary". 232 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії: 30.10.2021  
Схвалено до друку: 26.11.2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642  
ISSN (Online): 2707-4463

УДК 821.161.2'06-291.1.09

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.17-26

## МІСТЕРІЯ ЯК МЕТАЖАНР У ДРАМАТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

К. В. Олійник\*

*У статті розглянуто особливості побутування оновленого жанру містерії як метажанру у ХХ ст. Окреслено основні літературознавчі погляди щодо дефініції античної та середньовічної /християнської містерії. Зазначено, що початок ХХ ст. був сповнений загальним відчуттям катастрофи та трагічної безвиході. У художньому плані наслідком цього стала активізація християнської проблематики, мотивів, сюжетів, релігійних жанрів (міраклю, мораліте та містерії). Найбільш універсальною з погляду ідейного посилу та змістового наповнення для митців ХХ ст. постала матриця середньовічної містерії, яка зберігала у своїй первинній структурі ритуальну основу. Це давало можливість для багаторівневої організації дійства та простору для нього.*

*Жанр середньовічної містерії модифікується, перестає бути суто формою релігійного дійства й набуває якості метажанру. Відбувається перехід із релігійної сфери до світської, на заміну дидактичному навантаженню приходить естетичне. Містерія починає існувати на межі жанрів як синтетичне утворення, проявляє інтенції "допомагати" іншим жанрам.*

*Велика кількість драматичних творів ХХ ст. (як "Лісова пісня" Лесі Українки та "Іконостас України" Віри Вовк) впритул підходять до містерії, послуговуючись її архетипними складовими: ідеями віри в абсолютне начало, що керує вічним колообігом життя і смерті, світового порядку й гармонії, смерті та переродження, трансформацій людської душі, обраності та ініціації, які пов'язані з випробуваннями, жертвовністю, заглибленням у містику. Такі твори є певною імітацією з елементами міфологічних або релігійних сюжетів. Отже, ХХ ст. актуалізує певну дотичність сенсового наповнення драм до містерійних, виводячи містерію до рівня метажанру.*

**Ключові слова:** містерія, метажанр, драма, Леся Українка, Віра Вовк.

## MYSTERY AS A META-GENRE IN THE DRAMA OF THE TWENTIETH CENTURY

Oliinyk K.

*The article examines the specificity of existence of the renewed mystery genre as a meta genre in the twentieth century. The main literary study views on the definition of ancient and medieval /*

\* аспірантка кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури  
(Волинський національний університет ім. Лесі Українки)  
klepetskatia@ukr.net  
ORCID: 0000-0003-1822-3272

*Christian ritual mystery are analyzed. The beginning of the twentieth century was full of a general feeling of catastrophe and tragic hopelessness. In artistic terms, the consequence of this was the activation of Christian issues, motives, plots, religious genres (miracles, morality and mystery). The most universal from the point of view of the ideological message and content for the writers of the twentieth century. was the matrix of the medieval mystery, which retained the ritual basis in its primary structure. This made it possible for the multilevel organization of the action and the space for it.*

*The genre of medieval mystery is being modified, it ceases to be a purely form of religious action and acquires the quality of a meta genre. There is a transition from the religious sphere to the secular one, and the aesthetic one is replacing the didactic load. Mystery begins to exist on the edge of genres as a synthetic formation, showing intentions to "help" other genres.*

*A large number of dramatic works of the twentieth century. ("Forest Song" by Lesia Ukrainka, "Iconostasis of Ukraine" by Vira Vovk) comes close to the mystery, using its archetypal components: the ideas of faith in the absolute beginning, governing the eternal rotation of life and death, world order and harmony, death and rebirth, transformations of the human soul, chosenness and initiation associated with trials, sacrifice, deepening into mysticism. Such works are a certain imitation with elements of mythological or religious subjects. So, the twentieth century, actualizes a certain involvement of the semantic content of dramas to the mysteries, bringing the mystery to the level of the meta genre.*

---

**Keywords:** *mystery, meta-genre, drama, Lesya Ukrainka, Vira Vovk.*

---

#### **Постановка наукової проблеми.**

Кінець XIX – початок XX століть був сповнений загального відчуття невідворотної катастрофи, трагічної безвиході. Причиною цього стали "криза позитивістського каузального світовідчуття, перебудова свідомості в напрямку релятивізму, апокаліптичності й катастрофізму" [10: 7]. Під сумнів було взято весь масив поглядів, які слугували точками опори для людини та людства загалом упродовж багатьох століть. Відповідно спостерігаємо масштабний зсув і в художній свідомості та світогляді тогочасних митців. Символістський етап як початковий етап утвердження модернізму розпочався із залучення провідних засад романтизму, адже "Середньовіччя, Бароко, Романтизм разом із Сентименталізмом і Символізмом – епохи нехтування цим світом, звернення поглядів до світу того, вищого, кращого, вічного" [8: 80]. На різних рівнях рефлексії перших десятиріч XX ст. усвідомлюється необхідність прориву до сутнісного, сакрального, божественного.

У художньому просторі наслідком цього стали відродження та активізація християнської проблематики, мотивів, сюжетів,

окремих літературних жанрів, які були характерними для епох із домінуванням релігії. Відбулася поступова орієнтація на середньовічний тип світосприйняття задля духовного та культурного оновлення в мистецтві. Посилилася тенденція до відродження та модифікації архаїчних театральних жанрів міраклю, мораліте та містерії, які найповніше виражали релігійні доктрини та відчуття зв'язку з Богом. Проте все ж більш універсальною з погляду ідейного посилу та змістового наповнення для митців перших десятиріч XX ст. постала матриця містерійного жанру, яка зберігала у своїй первинній структурі своєрідну ритуальну основу та настанову на зміни та перетворення, що давало можливість для багаторівневої організації дійства та простору для нього.

#### **Аналіз останніх досліджень та публікацій.**

Український літературознавець Б. Шалагінов у розвідці "Карнавал і містерія: Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва" зауважує: на початку XIX ст. містерія "переходить у нову естетичну якість у вигляді метажанру і метасюжету" [12:

252], що проявляється практично у всіх вагомих літературних жанрах (романі, драмі, поемі), а також інших видах мистецтва" [12: 252]. Подібно аналізує способи побутування містерії в художньому просторі й Д. Дроздовський у статті "Карнавал і містерія як метажанрові чинники змін літературно-історичних періодів". Зокрема, містерію разом із карнавалом, на його думку, доцільно розглядати як "метаформи або ж метажанрові явища, що мають вплив на формування жанрового паттерну літературних творів" [3: 38], адже вони "постають важливими чинниками літературного процесу, детермінуючи динаміку його світоглядно-філософських, проблемно-мотивних та поетологічних змін" [3: 38]. Дослідник вважає "містеріальний паттерн метажанровим явищем, властивим різним літературним епохам" [3: 36]. Новим етапом у розитку містерійного жанру стала модерна доба, як зауважує Т. Свєрбілова в розвідці "Вічні повернення жанру містерії (Леся Українка та Леонід Андрєєв)". Саме в цей період активізувалась ігрова, зокрема й жанрова, стилізація всіх художніх моделей попередніх епох. Особливо пощастило містерії, якій "вдалося відродитися в "новій драмі" з її прагненням філософського осягнення буття" [9: 32]. Тому актуальним постає більш глибокий аналіз жанрово-змістових особливостей побутування містерії в драматургічному просторі ХХ ст. як метажанру та аналіз окремих драм Лесі Українки й Віри Вовк, показових для цього літературознавчого дискурсу.

#### **Виклад основного матеріалу.**

Згідно із зафіксованими в літературознавчих працях ХІХ–ХХ ст. тлумаченнями, містерійний дискурс зародився в античні часи, утвердився в середньовічну добу як репрезентація біблійної історії, набувши окремої жанрової форми. В античну добу містерія була своєрідним таємничим релігійним обрядом задля залучення

неофітів до божественних таємниць, посвячення в які дарувало вічне життя після смерті. Найдавнішими з таких є давньоєгипетські містерії на честь бога Осіріса, давньогрецькі елевзинські на честь богині Деметри та діонісійські. У християнській моделі західноєвропейського релігійного театру містерія зображувала ключові події Старого та Нового завітів. Християнське містерійне дійство концентрувалося на інсценізації трьох основних тем – народження, смерть та воскресіння Ісуса Христа, довкола яких компонувались інші євангельські епізоди. Типовими атрибутами творів цього жанру були очищення, спокутування, жертвність та каяття в гріхах. Відповідно, містерія з її найактивнішим побутуванням у культурному просторі має два історичні періоди: античний / дохристиянський та середньовічний / християнський. Однак й антична, і середньовічна містерії в семантичному вимірі означали таємничий релігійний культ, загадкові ритуальні дійства, що витворювали історію божества / Бога, його народження, страждання, смерть та переродження.

Драма як універсальний жанр ХХ ст. виявилася найбільш мобільною, здатною видозмінюватися відповідно до нових естетичних принципів, вбирати в себе елементи різних жанрових утворень. Саме тому в модерну добу містерія, яка припинила своє існування як самостійний жанр ще за декілька століть до цього, постає на новому витку розвитку. Однак варто зауважити, що виняткова християнська орієнтація містерії, її зв'язок із Середньовіччям, його умовною естетикою та соціальними уявленнями зробили неможливим повноцінне відродження містерійного жанру у ХХ ст., коли жодна з релігій чи ідеологій не могли претендувати на роль універсальної. Проте деякі складові містерійної парадигми стають цілком продуктивними в модерній драматургії, "жанрове "обличчя" якої

почали визначати не так класичні жанри (трагедія, драма, комедія), як метажанри" [1: 53]. Зауважимо, що метажанром можна означити жанр, "наділений особливою здатністю (механізмом) видозмінювати інші жанри, бути повноважним представником літературного роду у справі міжродової взаємодії, яка, зі свого боку, є умовою розвитку літератури й водночас способом пристосовуватись до змінних вимог культури" [7: 117].

Жанр середньовічної містерії у творчості митців ХХ ст. значно модифікується, перестає бути тільки формою релігійного дійства й набуває "нової естетичної якості у вигляді метажанру і метасюжету" [12: 252]. Цьому посприяло й прагнення до сакралізації мистецького дискурсу, тяжіння до використання прийомів стилізації, рецепіювання містерійних образів та сюжетів. Відбувається цілковитий перехід містерійного жанру із сакральнорелігійної сфери побутування до профанно-світської. Містерія починає існувати на межі жанрів як синтетичне утворення. Її межі розмиваються, або ж проявляється інтенція містерії "допомагати" іншим жанрам. Додається естетичне навантаження, окрім характерного для доби Середньовіччя суто дидактичного, контамінується високе і низьке, сакральне і профанне.

Велика кількість драматичних творів упритул підходить до містерійної жанрової матриці, активно послуговуючись її архетипними складовими: ідеями віри в надособистісне, абсолютне начало, що керує вічним колообігом життя і смерті, світового порядку та гармонії, смерті та воскресіння/переродження, різних позитивних трансформацій людської душі, обраності та ініціації, які пов'язані з випробовуваннями, жертвністю, заглибленням у потойбічну реальність. Окрім того, містерія як метасюжет яскраво

проявляє себе і в ліриці (поема "Містерія" Т. Осьмачки), і в прозі (повість "Гарбузова містерія" О. Девлад-Запорожця). Такі твори є своєрідною імітацією з елементами міфологічних, іноді релігійних сюжетів, мотивів та образів, із поривами до трансцендентного та художньо-змістової умовності.

Найближчою до жанру містерії за побудовою та змістовим наповненням з усіх драм Лесі Українки є "Лісова пісня" (1911). У ній містерійне начало, особливо в його антично-язичницькому розумінні, пов'язане з циклічністю перевтілень, колообігом буття, які й мають структуротвірне значення.

Дія драми розгортається навколо дуба на просторій галявині посеред лісу, яку авторка означає як "містина вся дика, таємнича" [11: 243]. Варто зауважити, що містерії Стародавнього Світу найчастіше проводилися у священних місцях, тобто наділених магічною силою: на вершинах гір, скелях, у лісах та гаях, тобто під відкритим небом. Сезонна структуризація драми (весна-літо-осінь-зима) підводить до зіставлень із найдавнішими грецькими елевзинськими містеріями, в основу яких покладено міф про те, що після смерті душі померлих потрапляють до царства мертвих, яким керували бог Аїд та його дружина Персефона (донька Зевса й Деметри), яку він викрав у той час, коли вона збирала квіти на лузі. Її матір, богиня родючості та хліборобства Деметра, шукаючи доньку, забула про свої обов'язки, і землю охопив голод. Тоді Зевс наказав Персефоні, щоб дві третини року вона проводила на землі з матір'ю й лише одну – з Аїдом. Циклічність сезонних метаморфоз свідчила про вічність життя богині, а не її смерть із приходом зими. Така сама метаідея вкладена Лесею Українкою в слова Мавки: "Ні! Я жива! Я буду вічно жити!/ Я в серці маю те, що не вмирає" [11: 307]. Наприкінці драми втішатиме Лукаша

запевнянням про її подальше метафізичне буття після тілесної смерті: "Будуть приходити люди, / вбогі й багаті, веселі й сумні, / радощі й тугу нестимуть мені, / їм промовляти душа моя буде. / Я обізвуся до них / шелестом тихим вербової гілки, / голосом ніжним тонкої сопілки, / смутними росами з вітів моїх" [11: 328].

Сакралізованим Деревом Життя у "Лісовій пісні" постає "великий" та "прастарий" [11: 243] дуб, навколо якого гуртуються лісові мешканці та відбуваються їхні зустрічі з людьми. Дуб як символ світової осі та життя вшановували ще праіндоєвропейці. Священним деревом дуб також був у давніх слов'ян, кельтів, греків, мордовців, присвячували його могутнім богам – Юпітеру, Перуну, Сонцю, Зевсу [4: 238]. Тому закономірно, що саме дуб у "Лісовій пісні" "стільки бачив ... рад і танців, / і лісових великих таємниць" [11: 253]. Саме дуб довгий час залишався гарантом ладу та гармонії людини та природи. Зі смертю дядька Лева, який репрезентує також категорію утаємниченості й таємних знань, та знищенням дуба порушується рівновага взаємостосунків людини й природи, стирається межовість світів сакрального та профанного. Унаслідок настає хаос як відплата людям.

У тексті наявні всі основні архетипні стихії: вогонь, вода, земля та повітря. Багатопроявним є образ вогню як символу перетворення й переродження, руйнівної й водночас життєдайної сили, зв'язку з небесним світом. Здавна вогонь вважали живою та очищувальною силою. У капищах служителі язичницьких культур підтримували вічний вогонь на знак постійного зв'язку з богами та безперервності життя. У "Лісовій пісні" вогнище здатне бути ритуально-містичним, коли навколо нього "блиски світла і звої тіні неначе водять химерний танок; близькі до вогню квіти то поблискують барвами, то

гаснуть у пільмі" [11: 270]. Руйнівної сили набуває вогонь під владою Перелесника, коли від його обіймів спалахує верба, а згодом згоряє й хатина. Життєдайно-очищувальним вогонь стає для Мавки, звільнивши її від "тіла".

Від діонісійського типу містерії походять категорії жертвовності та множинності смерті (її подвійність або ж циклічність) з переродженнями та метаморфозами. Під впливом мелодії та слова Мавка виходить за межі свого природнього існування, переживаючи внутрішні метаморфози, проходячи етапи осягнення людської душі та буття. Мавка непідвладна смерті: щоразу завершення одного циклу стає початком наступного, а випробування вогнем – це лише спалення плоти божества рослинності, яка весною відродиться з новою силою. Але колізія нового народження тепер постає не як самоповторення (так природа щороку повторює саму себе), а як духовна трансформація: наступної весни дивовижна мелодія сопілки, вирізаної з Мавчиної верби, звучатиме гучніше, бо промовлятиме серцем. Як влучно зауважує О. Забужко, "містерійний смисл Мавчиної трагедії якраз і становить перетворення духа в душу <...> перетворення вічної "пари" – в безсмертну душу, індивідуальну монаду з індивідуально-таки есхатологією, або, в Українчиних термінах, із власним "голосом" у хорі земних і небесних ієрархій" [5: 260–261].

Внутрішні зміни відбуваються і в Лукаша: від пробудження свідомого почуття до смерті, з пізнанням істини через зраду самого себе, через пошук власної індивідуальності у світі. Отже, і Лукаш, і Мавка проходять різними шляхами той самий драматичний процес: смерть, страждання, друге народження. Унаслідок цих перипетій обоє здобувають досі не звідані знання про себе та навколишній світ.

Знакове місце у творчості української діаспорної письменниці

Віри Вовк належить містерії "Іконостас України" (1988), у якій "твориться єдиний загальнолюдський, історико-мистецький, міфологічно-релігійний контекст" [6: 57]. Це якісно новий твір, як за формою, так і за змістом. Авторка відступила від традиційного містерійного сюжету, адже в "Іконостасі України" неможливо виділити центральний подієвий вузол. Ланцюг епізодів витворює лінійну площину історії України: її народження, становлення та воскресіння/перетворення як оновленої. Містерії надано нового звучання, адже Віра Вовк відійшла від алегорично-моралізаторського характеру попередніх творів цього типу, як, власне, і Леся Українка у "Лісовій пісні".

Містерія Віри Вовк складається з 4 розділів: "Древні боги", "Легенди та історія", "Митрополит Андрей Шептицький", "Голосіння на великий голод". На відміну від античної чи середньовічної містерії, в "Іконостасі України" відсутнє чітке розмежування простору (наприклад, на рай і пекло). Дія твору Віри Вовк розгортається в значимих для духовної історії українців місцях: "Правобережжя Києва" [2: 584], "Десятинна церква" [2: 586], "Лавра" [2: 588], "Дніпрові Пороги" [2: 592], "Стрілецькі могили на Личаківським цвинтарі" [2: 593] тощо. Однак для всеохопності письменниця переносить дію й до карпатського лісу, дворянської садиби, селянської світлиці, в'язничної келії, монастиря, що не було характерним для цього жанру. Так витворюється своєрідний універсальний простір України.

Сенс містерії посилюється завдяки пов'язуванню декількох семантичних векторів, спрямованих у різні культурно-історичні площини: у період Київської Русі з її князями, у добу Просвітництва з І. Мазепою та Г. Сковородою, у часи козацтва та визвольної боротьби ХХ ст. Окрім того, перед читачем постає певна картина подорожі, на відміну від класичної

містерії, у якій просторової динаміки як такої не було. "Іконостасу України" властива інтертекстуальність, однак особлива: твір відносить читача не лише до твореного тексту, а й до віртуального, життєвого, що сприяє породженню багатьох асоціативних полів. Очевидними є деякі алюзії. Наприклад, із "Повісті минулих літ" узято легенди про Кирила й Мефодія, хрещення Русі, помсту княгині Ольги. Водночас в описі легенди про створення Святим Андрієм Києва можна помітити й своєрідне цитування літопису.

У містерії діє велика кількість персонажів, що не характерно для цього жанру. Їх можна розділити на чотири групи: міфологічні (Лада, Мокоша, Велес, Сила), традиційно біблійні (Ісус Христос, Марія, Ангел), пов'язані з історією (Володимир, Ольга, Нестор) або такі, які вказують на певний її відтинок (Хорунжий, Повстанка, Піонер). Метажанровою особливістю "Іконостасу України" як містерії є співіснування в її полотні язичницьких божеств із християнськими святими. Образи дохристиянських богів розкрито згідно з давніми міфологічними уявленнями українців. Наприклад, у "блискавицях гуркотять громи" [2: 576] за велінням бога грому й блискавки Перуна; "коса пшениці сипле плід" [2: 574] завдяки Дажбогу – богу сонця; "пишнорунні ягнята та вівці" [2: 575] перебувають під опікою Велеса – бога скотарства; і лише Сварог, бог неба, має право "кувати зорі" [2: 575]. Очолоє пантеон цих божеств бог богів Світовид, який вносить сум'яття в життеустрій підлеглих пророцтвом про народження Ісуса Христа: "Я бачу диво: наче світ світає, / Линяють наші чари й забобон, / І ось гряде якийсь новий закон – / Земля і небо на кімвалах грають... / В убогих яслах світиться дитина, / В вертепі, де прибіжище тварин. / Вона – майбутній пастир цих тварин, / Тепер дзвенить землі нова година!" [2: 575].

Образ Христа подано традиційно для жанру містерії, згідно з біблійним ученням: "Він – вселенний Дух і князь народів" [2: 576], у якого "буде щитом хрест вогняний; / Він збереже душу, не плоть" [2: 576]. Так само й "Ангел з лілією" [2: 577] є Божим посланцем, а Діва Марія постає "як біла рожа рожеволиця" [2: 577]. Таку саму своєрідну контамінацію вірувань бачимо і в "Спокусі" Панаса Мирного, де поганські та християнські сюжети віддзеркалені один в одному. Історичні постаті в монологах та діалогах подають читачеві різні оцінні роздуми про долю України, пояснюють свою роль у її історії. Зокрема, Нестор Літописець "у легенди невмирущі" переливає "перелетну мить" [2: 589], Григорій Сковорода – "мислитель наш" [2: 591], а митрополит Андрей Шептицький постає як той, хто "розпростер над нами добрі руки / У вовчий час ненависти та стужі" [2: 591]. Однак усіх персонажів об'єднує звернення до Всевишнього, вимолювання щасливої долі для України.

Особливістю "Іконостасу України" є використання ліричних фольклорних текстів у новому літературному дискурсі. Письменниця витворює загальне текстове полотно за допомогою різних манер письма. Окремі фрагменти стилізовано під веснянки, інші – під жнивварські пісні або ж під заклички. Воскресає в містерії й тема січових стрільців – творців новітньої історії України, своєрідно "влито" в поетичне полотно містерії поховальні плачі за померлими в роки Голодомору. Такі різнопланові контамінації "Іконостасу України" є яскравим підтвердженням думки Є. Васильєва: "Драматурги ХХ-ХХІ ст. не обмежуються лише християнською містеріальністю, а охоче звертаються до різноманітних релігійних пластів, що можуть змішуватись усередині одного твору. Містеріальне у сучасній драмі – це християнська літургія і язичницький обряд, елевсинські

дійства і містика стародавніх єгиптян, міфологія ацтеків, Каббала, дзен-буддизм тощо" [1: 301].

Можна стверджувати, що Віра Вовк майстерно використала різні прийоми моделювання художнього світу й парадигми містерії. Від середньовічного містерійного жанру авторка для "Іконостасу України" запозичила християнські мотиви, окремих персонажів, традицію пророцтв і молитов. Сюжет, стиль викладу, смислове навантаження твору витворені письменницею згідно з її націоналістичним світоглядом.

**Висновки й перспективи дослідження.** Отже, ХХ ст. актуалізує дотичність сенсового наповнення драм до містерійних. Завдяки міфологізованій концепції буття "Лісова пісня" Лесі Українки набуває жанрової парадигми містерії діонісійського типу. З архаїчною матрицею класичної містерії драму зближують поділ художнього простору на двосвіття, категорія жертвовності та множинності смерті, мотиви перероджень, метаморфоз задля змін. Однак Леся Українка створює власний міф про життя людини, орієнтуючись на філософсько-метафоричний аспект та залучаючи екзистенційні категорії смерті й безсмертя, вірності та зради, честі. Авторське бачення Лесі Українки розчиняє елементи містерії в екзистенційному просторі власне витвореного міфу, витворює своєрідну містерійну модифікацію з елементами містифікації, міфологічних сюжетів, мотивів та образів.

Якісно новим твором як за формою, так і за змістом можна вважати й "Іконостас України" Віри Вовк, у якому в містерійному векторі витворюється історична доля України: її народження, становлення та переродження як оновленої. Метажанрова основа містерії уможливає творення інтертекстуальної площини драматичного твору, тому в "Іконостасі України" накладаються різні культурно-історичні пласти,



контамінуються вірування, співіснують язичницькі божества з християнськими святими, міфологічні персонажі з історичними постатями, простежуються різнопланові алюзії. Усе це свідчить про своєрідний метажанровий характер містерії як явища літературного та мистецького загалом. Перспективним убачаємо дослідження складових містерійної парадигми в поетичних творах Лесі Українки (на рівні образів, мотивів, ідей, сюжету) та жанрово-змістових особливостей драматичної поеми «Одержима» в містерійній площині.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. Луцьк: ПВД "Твердиня", 2017. 532 с.
2. Вовк В. Іконостас України. Близнята ще зустрінуться: антологія драматургії української діаспори / упоряд. та автор передм. Л. Залеська-Онишкевич. К.; Львів: Час, 1997. С. 573–604.
3. Дроздовський Д. Карнавал і містерія як метажанрові чинники змін літературно-історичних періодів. *Південний архів (філологічні науки)*. № 79. 2019. С. 34–38.
4. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. Коцура. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В., 2015. 912 с.
5. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Україна в конфлікті міфологій. К.: Видавничий дім "Комора", 2021. 656 с.
6. Коцюбинська М. Метаморфози Віри Вовк. Коцюбинська М. Мої обрії: У 2 т. Т. 2. К.: Дух і літера, 2004. С. 56–81.
7. Моклиця М. Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває. К.: Кондор-Видавництво, 2017. 292 с.
8. Моклиця М. Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика. Луцьк: Ред.-вид. відд. Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 391 с.
9. Свербілова Т. "Вічні повернення" жанру містерії (Лесья Українка та Леонід Андреев). *Слово і час*. 2003. № 2. С. 31–40.
10. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / За заг. ред. Л. Скорини. Черкаси, 2009. 595 с.
11. Українка Лесья. Лісова пісня. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 3. Драматичні твори (1909–1911) / ред. Т. Данилюк-Терещук; упоряд. С. Романов, Н. Колошук, О. Кицан; комент. С. Романов, І. Шукіна та ін. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. С. 241–329.
12. Шалагінов Б. Карнавал і містерія: Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва. *Всесвіт*. 2011. № 3–4. С. 249–255.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Vasylyjev Je. (2017). Suchasna dramaturhija: zhanrovi transformaciji, modyfikaciji, novaciji [Modern drama: genre transformations, modifications, innovations]. Lutsk: PVD "Tverdynja". 532 p. [in Ukrainian].
2. Vovk V. (1997). Ikonostas Ukrainy [Iconostasis of Ukraine]. In Blyzniata shche zustrinutsia: Antolohiia dramaturhii ukrainskoi diaspory [The twins will meet again: Anthology of drama of the Ukrainian diaspora]. K.; Lviv: Chas, P. 573–604. [in Ukrainian].
3. Drozdovskyi D. (2019). Karnaval i misteriiia yak metazhanrovi chynnyky zminliteraturno-istorychnykh periodiv [Carnival and mystery as meta-genre factors of changes in literary-historical periods.]. *Pivdennyi arkhiv (filolohichni nauky)* – *Southern archive (philological*

sciences). № 79. P. 34–38 [in Ukrainian].

4. Kocura, V. (Ed.) (2015). Encyklopedychnyj slovnyk symboliv kuljturny Ukrainy [Encyclopedic dictionary of symbols of Ukrainian culture]. Korsunj-Shevchenkivskij: FOP Ghavryshenko V. 912 p. [in Ukrainian].

5. Zabuzhko O. (2021). Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii [Notre Dame d'Ukraine: *Ukrainka in the conflict of mythologies*]. K.: Vydavnychi dim "Komora". 656 p. [in Ukrainian].

6. Kotsiubynska M. (2004). Metamorfozy Viry Vovk [Metamorphoses of Vira Vovk]. In Kotsiubynska M. *Moi obrii – My horizons* (Vols. 1–2; Vol. 2), (pp. 56–81). K.: Dukh i litera [in Ukrainian].

7. Moklytsia M. (2017). Alehorychnyi kod literatury, abo Reabilitatsiia alehorii tryvaie [Allegorical code of literature, or Rehabilitation of allegory continues.]. K.: Kondor-Vydavnytstvo. 292 p. [in Ukrainian].

8. Moklutsia, M. (2002). Modernizm jak struktura: filosofija, psykholohija, poetyka [Modernism as a structure: philosophy, psychology, poetics]. Lutsk: Redakcijno-vidavnychyj viddil Volynskogho derzhavnogho

universytetu im. Lesi Ukrainky [in Ukrainian].

9. Sverbilova, T. (2003). "Vichni povernennja" zhanru misteriji (Lesya Ukrainka ta Leonid Andrejev) ["Eternal Returns" of the mystery genre (Lesya Ukrainka ta Leonid Andrejev)]. *Slovo i chas – Word and time*, № 2. P. 31–40. [in Ukrainian].

10. Sverbilova, T., Maljutina, N., Skoryna, L. (2009). Vid modernu do avangardu: zhanrovo-styljova paradyghma ukrainskoho dramaturghiji pershoji tretyny XX stolittja [From modern to avant-garde: genre and style paradigm of Ukrainian drama of the first third of the twentieth century]. Cherkasy. 595 p. [in Ukrainian].

11. Ukrainka, L. (2021). Lisova pisnja [Forest song]. In L. Ukrainka, *Povne akademichne zibrannja tvoriv – Complete academic collection of works* (Vols. 1–14; Vol. 3), (pp. 241–329). Lutsk: Volynskij nacionalnij universytet im. Lesi Ukrainky [in Ukrainian].

12. Shalahinov B. (2011). Karnaval i misterii: Rozdumy pro istorychni doli dvokh metaform yevropeiskoho mystetstva [Carnival and mystery: Reflections on the historical fates of two metaforms of European art]. *Vsesvit*. № 3–4. P. 249–255. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії: 21.10.2021

Схвалено до друку: 26.11.2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642  
ISSN (Online): 2707-4463

УДК 821.161.2 – 3.09

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.27-35

## ЕЛЕМЕНТИ АНТИУТОПІЇ В РОМАНІ "РАДІО НІЧ" Ю. АНДРУХОВИЧА

Л. О. Печерських\*

Антиутопія – це завжди застереження.  
Я змалюю все найчорніше, щоб  
ви отямилися і, аби ми разом  
щось робили, аби цього не трапилося  
Ю. Андрухович, Радіо НВ

У статті йдеться про актуальність антиутопічного дискурсу у ХХ столітті, яке вважають часом антиутопічного соціального мислення з огляду на історичну реальність. У дослідженні окреслено проблему трансформації жанру антиутопії в епоху постмодернізму на основі найпомітніших досліджень на матеріалі сучасної української прози. Підкреслено, що антиутопія у ХХІ столітті розширює межі свого існування як літературного жанру, перетворюючись на соціокультурний феномен сприйняття дійсності. Подано перелік характерних рис жанру літературної антиутопії. Спираючись на аналіз роману "Радіо Ніч" Ю. Андруховича, автор з'ясовує, що вказаний текст містить риси як утопії, так й антиутопії. Утопічність мислення, утілена у творі, ґрунтується на оптимістичному сприйнятті минулого, антиутопічність закорінена у сфері сумніву, що передбачає акцентацію негативних аспектів життя суспільства та суспільної свідомості як результат дії ефекту залежності від попереднього розвитку ("path dependance") або ефекту коїї, соціальної інерції, коли негативні установки, що склалися впродовж десятиріч, унеможливають позитивний поступ. У статті зазначено, що антиутопічність роману Ю. Андруховича виявляється у відтворенні зневіри в можливості втілення ідеалів Революції Гідності, ілюзорності людської свободи, темі протистояння "Цифри", детермінованості людської долі нав'язаним сценарієм конфліктності особистості й системи, динамічності, яку підтримує провідна сюжетна лінія шпигунського роману, модальності постійного руху, ідеї штучної людини, створенні збірного негативного образу держави, ситуації постійної втечі. Указано, що в центрі напруги сюжету опиняється доля героя, увагу зосереджено на наслідках спротиву системі для приватності пересічної людини. У статті зазначено, що жанрова тканина роману "Радіо Ніч" засвідчує процес жанрової дифузії в динаміці жанрових трансформацій: елементи утопії еволюціонують в елементи антиутопії, залучаються

\* кандидат філологічних наук,  
докторант кафедри української літератури  
та журналістики ім. А. В. Ушкалова  
(Харківський національний педагогічний  
університет ім. Г. С. Сковороди)  
lpecherskyh@i.ua  
ORCID ID: 0000-0003-1377-4462

мікроелементи жанру наукової фантастики, яку можна класифікувати як включений жанр. З огляду на синтетичність жанрової природи тексту Ю. Андруховича зроблено висновок про розгортання в романі жанрового різновиду ескапічної метаутопії або постутопії.

**Ключові слова:** роман, жанр, постмодернізм, антиутопія, постутопія.

## ELEMENTS OF ANTI-UTOPIA IN THE NOVEL "RADIO NIGHT" BY YU. ANDRUKHOVYCH

Pecherskyh L. O.

The article deals with the relevance of anti-utopian discourse in the twentieth century, which is considered a time of anti-utopian social thinking in view of historical reality. The study outlines the problems of transformation of the genre of anti-utopia in the postmodern era on the basis of the most notable research on the material of modern Ukrainian prose. It is emphasized that anti-utopia in the XXI century expands the boundaries of its existence as a literary genre, becoming a socio-cultural phenomenon of perception of reality. The list of characteristic features of the genre of literary anti-utopia is given. Based on the analysis of the novel "Radio Night" by Yu. Andrukhovych, the author finds out that this text contains features of both utopia and anti-utopia. The utopian thinking embodied in the work is based on an optimistic perception of the past, anti-utopianism is rooted in the area of doubt, which emphasizes the negative aspects of society and social consciousness as a result of the effect of dependence on previous development ("path dependence") or the effect of track, social inertia, when the negative attitudes that have been developed over the decades make positive progress impossible. It is noted in the article that the anti-utopian nature of the novel by Yu. Andrukhovych is manifested in the reflection of despair in the possibility of embodying the ideals of the Revolution of Dignity, illusory human freedom, the theme of confrontation to the digital sphere, determinism of human destiny, the modality of constant movement, the idea of an artificial man, the creation of a collective negative image of the state. It is stated that the fate of the hero is in the center of the plot, the attention is focused on the consequences of resistance to the system for the privacy of the average person. The article points out that the genre variety of the novel "Radio Night" testifies to the process of genre diffusion in the dynamics of genre transformations: elements of utopia evolve into elements of anti-utopia, micro-elements of science fiction genre are involved, which can be classified as included genre. The synthetic nature of the genre of the text by Yu. Andrukhovych is stated, a conclusion is made about the unfolding of a genre variety of escapist metautopia or postutopia in the novel.

**Keywords:** novel, genre, postmodernism, anti-utopia, post-utopia.

### Постановка наукової проблеми.

Сучасна техно-трансформаційна (за визначенням М. Епштейна) цивілізація зазнала багатьох неможливих у довисокотехнологічну добу страхів – страху глобальної техногенної катастрофи, страху повстання штучного інтелекту та ін., варіанти розгортання дій за яких або варіанти щасливого світу без них розгортаються в утопіях або антиутопіях.

XX століття вважають часом антиутопічного соціального мислення з огляду на історичну реальність цього періоду. Антиутопія веде свій початок від сатиричної традиції Дж. Свіфта, Ф. Вольтера, І. Ірвіна, С. Батлера.

Антиутопічні елементи наявні в комедіях Аристофана, фантастичних творах XIX століття (М. Шеллі "Франкенштейн", С. Батлер "Едін", "Повернення в Едін", Г. Уеллс "Машина часу", "Сучасна утопія"), романах XX століття ("Ми" Є. Замятіна, "Котлован" А. Платонова, "Цей дивовижний світ" О. Гакслі, "Безглузда погоня" Ф. Уоррена, "1984" Дж. Орвелла, "451 градус по Фаренгейту" Р. Бредбері та ін.). Серед визначних українських текстів-антиутопій – "Сонячна машина" В. Винниченка, "Час смертохристів" Ю. Щербака, "Червона зона" А. Чапая, "Коли в місті N дощить", "Кагарлик" О. Шинкаренка,

"Маша, або Постфашизм" Я. Мельника, "Хронос" і "Помираю" Т. Антиповича, "Очамиря", "Хвороба Лібенкрафта", "Харків. 1938", "Рівне/Ровно" О. Ірванця, елементи антиутопії містять "Рекреації" та "Московіада" Ю. Андруховича, роман "Дванадцять обручів" можна класифікувати як альтернативну історію – жанр, близький до антиутопії, та ін.

У різні періоди свого розвитку жанр антиутопії був здатним більш виразно проявити окремі свої риси відповідно до потреб і викликів історичного моменту, концептуально зберігаючи світоглядний відтиск епохи. Т. Бовсунівська, простеживши розвиток теорії патернів у роботах Е. де Боно (психологія), А. Крьобера та К. Клакхона (культура), помітила, що в основі кожного жанру лежить засадовий патерн, який "...лишається незмінним, незважаючи на ті трансформації, які зазнає цей жанр у процесі когнітивного моделювання" [2: 500]. На переконання дослідниці, саме патерни утворюють шаблон жанру, теорія ж патернів має безпосередній стосунок до креативного, зокрема жанрового, мислення, оскільки людська пам'ять заснована на принципі патерну. "Патерн закладає принцип смислопородження, чим істотно відрізняється від поняття «канон», адже останній фактично вичерпується сенсом «кліше». Патерни характерні для латерального (творчого, нестандартного) мислення, оскільки ведуть нас від кліше, від канону – у сферу чистої вигадки", – зазначає автор [2: 500].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблему трансформації жанру антиутопії в епоху постмодернізму висвітлено в дослідженнях М. Пінчук, І. Пархоменко, В. Кучер, Л. Лавринович, М. Рябченко, С. Безчотнікової, І. Хабети, О. Воробйової, Л. Юр'євої, Б. Ланіна, А. Любимової, С. Шишкіної та ін. Зокрема, Е. Пархоменко стверджує, що

на початку XXI століття "...антиутопія є не тільки літературним жанром, але й соціокультурним феноменом сприйняття та формування людиною образу майбутнього світу" [9: 114]. Постаантиутопія трансформує канонічні ознаки жанру на власній естетичній платформі, відбувається перегляд канону жанру, селекція вагомих рис і стратегій, полеміка з ідеями, що втратили свою актуальність.

Із-поміж рис антиутопії як жанру виокремлюють такі: невизначено-ізолюване місце дії як протиставлення утопічному задуму, псевдокарнавал (основа – абсолютний страх), карнавалізація або театралізація дійсності, ексцентричність героя, життя за законом аттракціону, ритуальність життя, гіпертрофованість інтимного життя героїв, конфлікт соціального осередку й особистості, алегоричність із використанням образів тварин, переривання антиутопічної дії утопічними описами, трансформація часових структур (зокрема й перенесення в інший час) або неісторичність хронотопу, обмеженість простору особистості, наявність сакрального простору (простору, що належить державі), страх як наскрізна атмосфера, відмова від минулого, герой-бунтівник або колектив одностайців, що перебувають в опозиції до чинного ладу, любов протистоїть тоталітаризму, світ перебуває в незавершеному становленні, оповідь у формі щоденника, статичні описи природи, позбавлені емоційного опису, відображають насильство цивілізації над природою, поняття історичної й колективної пам'яті вилучене з топосу жанру, ідея безсилля розуму перед тваринним началом у людини, образ надлюдини тощо.

А. Бубніхін зазначає, що антиутопія (генезисне продовження, критика утопії) як текст культури, генетично пов'язаний з утопією, і відображає наслідки спроби втілити її в реальному бутті суспільства, а через систему

художньо-естетичної умовності жанрових модусів утопії та антиутопії виявляється проблема цінності людської особистості в епоху глобалізації, її права на вільну організацію власного життя [4: 8]. Жанрова природа роману "Радіо Ніч" Ю. Андруховича містить риси утопії та антиутопії. Дослідники звертали увагу на окремі аспекти поетики твору, питання жанрової дифузності роману. Водночас риси названих жанрів – лакуна в літературознавчій інтерпретації тексту, що й визначає новизну нашої статті.

**Мета дослідження.** Метою дослідження є вивчення авторських рис жанру антиутопії роману "Радіо Ніч" і визначення його модифікації відповідно до канонічних ознак жанру. На матеріалі твору Ю. Андруховича "Радіо Ніч" за допомогою наукових методів гіпотези, аналізу, синтезу проаналізовано елементи жанру антиутопії та окреслено різновид жанру антиутопії, якому відповідають означені особливості й загальна ідейна настанова тексту роману.

**Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.** Осмислення недалекого минулого в романі "Радіо Ніч", пов'язаного з революцією Гідності в Україні, можна умовно розподілити на дві діаметрально протилежні сфери сприйняття: сферу оптимізму та сферу сумнівів. Сфера оптимізму знаходить відображення в утопічності мислення, упевненості у швидкому завершенні гібридної війни в країні, рівноправній участі в європейських спільноті незалежних країн, європейському контексті мислення переважної кількості людей. Маркерами жанру утопії в аналізованому романі є неприйняття окремих аспектів дійсності пов'язаних із захопленням частин України, продовженням війни на Сході, а також нереалістичні твердження, що стосуються майбутнього Росії, у вигляді непрямих

вказівок, наприклад, російська мова в тексті роману – це "мова, що її колись називали російська" [1: 16], у в'язниці Ц. серед в'язнів різної національної належності є й "ті, кого ще донедавна звали росіянами" [1: 70], "...кожній війні колись настає кінець <...>, у Носорогах з'явилася Перша міська винарня <...> Це свідчило, що навіть у тій занедбаній та віддаленій від будь-яких центрів підкарпатській глибинці людство так само хвацько і сміючись прощається зі своїм минулим" [1: 47]. Тема закінчення війни й прощання з цим минулим звучить тим виразніше на фоні згадок про попередні: "Велику війну" та "Другу війну" [1: 48, 49].

Саме прощання з минулим у вигляді статусу підкореного народу з відповідною самоідентифікацією є основним програмовим завданням Ю. Андруховича в романі. Він прагне досягти мети, не озвученої в тексті твору, але зрозумілої в контексті аналізу есеїстики та всієї жанрової системи письменника, що створювалася протягом майже тридцяти років: зміни самоідентифікації українців з позиції підлеглої й залежної на вільну та зорієнтовану на самоцінну рівноправну позицію у світі.

Письменник досить пунктирно вибудовує образ рідної країни Йосипа Ротського, центральної постаті роману, за допомогою фактів, що відповідають найновішій історії України.

Різновид утопії, яку будує Ю. Андрухович, можна класифікувати як практопію, оскільки звертається увага на недосконалі аспекти життя суспільства, наприклад: "Та сама занедбаність і руїна, всюди якісь початки чогось незробленого й покинутого, перетвореного на сміття і запустіння. Межова незугарність ландшафтів" [1: 108].

Сфера сумніву передбачає акцентацію негативних аспектів життя суспільства та суспільної свідомості, спостереження яскравої дії ефекту залежності від попереднього розвитку

("path dependance" (Див. [7]), або ефекту колії, соціальної інерції, коли негативні установки, що склалися впродовж десятиріч, унеможливають позитивний поступ (на думку оповідача роману "Радіо Ніч", у Центрально-Східній Європі й "донині, щиро кажучи, не все так гладко з історичною спадщиною та її різнобічним трактуванням" [1: 322]).

Поруч з елементами жанру утопії, наявними в романі, помітними є скептичні настрої з приводу життя в рідній країні Ротського, у якій упізнаємо Україну. У цьому моменті відбувається посилення жанрових домінант антиутопії: "...цинічна стилістика тамтешнього режиму <...> псує громадян навіть швидше, ніж себе саму" [1: 393], відчутна зневіра в можливості втілення ідеалів, заради яких розпочалася Революція Гідності, оповідача "...засмучували і дратували різного ґтибу прояви цього світу. Пішохідні шляхи, захаращені надто, як на таку злиденну економіку, дорогими і хамськими автомобілями. Занадто часта відсутність каналізаційних люків, яка могла свідчити виключно про те, що тут і далі повним ходом розкрадають метал на брухт. Повсюдне, площею з гектари, горіння трави, яку місцеві масово підпалюють із не зрозумілих мені причин, чим перетворюють і без того жахні дороги на задимлені й закіптюжені коридори ганьби. Повсюдний занепад ландшафту – як у макро- так і мікрівимірі: безкінечна потворність, яка панує в деталях і в цілості, не може не викликати в пам'яті трюїзм про обидві ліві руки. Занапащена екологія, сморід, нечистоти й пилюка. Найбільші міста давно затягнуто отруйними смоґами, сміття ледь не тоннами звалюють просто на узбіччя доріг, а каналізація стікає до річок та озер. <...> шалено висока конфліктогенність публічного простору, розлита в ньому жахлива напруженість. Мені відомо, що привселюдні побиття і спонтанна стрілянина серед білого дня в

найлюдніших місцях уже давно не є чимось надзвичайним серед цих простих і неагресивних людей. Заздрість <...> стала однією з визначальних їхніх рис, і на цьому тепер тримається вся та недодиктатура під орудою колишнього коміка (зрештою, чому колишнього?). На цьому тлі тамтешні правоохоронці додушують останніх правозахисників. <...> Чи вірив Ротський, що це можна змінити? Ні, не думаю. Але не повставати не міг" [1: 394–395], – завершує своє болісне спостереження батьківщини Ротського оповідач та дослідник його біографії, маючи на увазі участь Йозефа в подіях на Поштовій. "Немає таких речей, на які громадяни цієї країни не пішли б за гроші. Хабарі в тій країні як були, так і нині є головним рушієм будь-яких суспільних процесів" [1: 395]. Окреслені тенденції корелюють із "занепадом соціального симулякру" як одної з версій сучасного розвитку соціального, про що писав Ж. Бодрійяр: "Соціальне, по суті справи, ніколи не існувало. Соціального "відношення" ніколи не було. Ніщо ніколи не функціонувало соціально. В умовах неминучого виклику, невідворотного спокушання і неминучої смерті завжди мала місце лише симуляція соціального і соціального відношення. <...> Якщо соціальне є симуляцією, то єдина вірогідна різка зміна ситуації – це стрімка десимуляція, за якої соціальне саме для себе перестає бути простором референції, виходить з гри і кладе край одразу й владі, й ефекту соціального, і дзеркалу соціального <...> Десимуляція набуває характеру виклику <...> сьогодні різка зміна ситуації відбувається. Розпад соціального мислення, виснаження і виродження соціальності, згасання соціального симулякра. Соціальне зникає безслідно, ніби його й не було. І не у процесі еволюції чи революції, а в результаті катастрофи. Це вже не

“криза” соціального — це розпад самого його устрою” [3: 78–79].

Найгіршим наслідком подій на Поштовій, на думку біографа головного героя, є забуття. У цьому найгостріший та найемоційніший складник антиутопічності гібридного жанру роману. “Ніщо в столиці не нагадувало про революцію”, “не пригадує”, “мене там не було”, “яка ще революція? купка ображених лузерів продавалася за американські гроші” [1: 393]. Заперечується цей негативний наслідок ствердженням нетлінності спогадів учасника подій на Поштовій: “А взагалі, добре б, якби снігопад. Я так люблю, коли сніг у грудні. Перетинаєш площу — дець від поштамту до консерваторії, всюди свої, гріються коло вогнищ, тепло дихають і кличуть в гості до наметів. І немає цьому кінця, й ніколи не буде: я, ми, наша зима, сніг” [1: 449].

Утопію та антиутопію розглядають у сучасних культурологічних та соціологічних дослідженнях як передчуття глобалізму, реакцією на який, зі свого боку, є наукова фантастика (Див. [4: 4]), як пародійний або антижанр щодо утопії [8], у якому акцентовано увагу на негативній картині соціальної системи, що в реальності спостерігає автор в окремих тенденціях.

Ілюзорність людської свободи відображено в романі Ю. Андруховича “Радіо Ніч” у сцені осмислення Ротським розправи над вороном Едгаром, у темі протистояння “Цифрі” — війни, у будь-якому разі безнадійно програшної (“Ніяких контактів у соцмережах, альбомів, дописів, look-ів, жодного відеозвіту. Нас немає для них...” [1: 373]), виборі якнайменш вразливих для прослуховування гаджетів [1: 373], оскільки “...все старе й немодне якраз безпечніше. Що новіший <...> гад (себто гаджет), то вразливіший він для прослуховувань і зламувань” [1: 359]. Людська доля, як з’ясовано в кількох епізодах роману, часто опиняється в межах чужого

сценарію, а “...сценарій не терпить не доведених до кінця сюжетів. Обов’язково підчистять” [1: 292], сарказм письменника щодо зовнішньої детермінованості людської долі передається в змалюванні засад функціонування таємної терористичної організації “Моб”, яка залучає до планування своїх операцій найдорожчих телесеріальних сценаристів, які працюють у кримінальному, готичному, горорному та пародійному жанрах [1: 289], Аніме та Йозеф були переконані, що “...грали за власним, як їм здавалося, сценарним планом — бездоганно злагоджено <...>. З усього випливало, що дотепер гралися не вони — гралися з ними і ними” [1: 420].

Основною ознакою антиутопії як тексту культури є конфліктність особистості й системи, додатково — динамічність [4: 11]. Протягом усього сюжету роману Йозеф Ротський протистоїть системі, бере найактивнішу участь у житті містечка мирних протестувальників на Поштовій, перетворившись на знакову постать, музиканта, що надихає та підтримує інших своїм мистецтвом і бурхливою діяльністю. Динамічність проявляється у швидкому перебігу подій у кожній частині тексту, а також загалом у романі завдяки різножанровій, іноді різнорідній природі частин, провідній сюжетній лінії шпигунського роману тощо, модальності постійного руху, переміщення в просторі героїв, вимушеного чи спонтанного, руху заради драйву й емоційного піднесення. У жанровому різноманітті дифузно переплетених різновидів та окремих жанрових рис можна віднайти елементи жанру наукової фантастики, який є наступним щаблем розвитку жанрової системи сучасного роману. Усередині жанрової тканини роману “Радіо Ніч” відбувається процес жанрової дифузії в динаміці жанрових трансформацій. Елементи утопії (оптимістичний образ рідної країни



Ротського) еволюціонують в елементи антиутопії (негативний образ країни, який більшою мірою визначають її громадяни), залучаються мікроелементи жанру наукової фантастики. У тексті наявний зсув елементів наукової фантастики у сферу реальності, розроблено антиутопічну ідею надлюдини, штучної людини в сюжеті про вірогідне вживлення мозку загиблого Джеффри Субботніка.

Т. Бовсунівська вказує, що "інтертекстуальна властивість жанру сьогодні стала принципом мистецтва", а "фрагмент жанру в іншому жанрі – найпоширеніша форма трансплантації та оновлення жанрових структур", тому, як переконливо стверджує дослідниця, варто вирізняти включені жанри та самостійні [2: 494]. З огляду на зазначене в досліджуваному романі можна виокремити шпигунський роман як самостійний жанр і п'єсу, утопію, антиутопію, наукову фантастику як включені жанри або елементи цих жанрів чи навіть сліди як у науковій фантастиці.

Когнітивна структура жанру доби постмодернізму, на переконання Т. Бовсунівської, "базується як на грі інтертекстуальними можливостями певного жанру, так і оперуванні внутрішніми структурними закономірностями. Не тільки "жанр в іншому жанрі", а й "жанр за аналогією жанру" вітається у наш час" [2: 498]. Жанрові структури роману переосмислені відповідно до сучасного рівня комунікації читача та автора, елітарності рівня сприйняття читача романістики Ю. Андруховича, відповідно до якого автор може включити до тексту лише натяк, значущу деталь, жанровий маркер для забезпечення декодування з боку читача.

Дослідниця постмодерністської антиутопії С. Шишкіна зауважує: "Типологічне дослідження творів, створених у жанрі антиутопії, дозволяє зробити висновок про пріоритет в них

загальнолюдського над національним у змістовому плані і про особливий ступінь стійкості жанрової поетики антиутопії, що сприяє її ідентифікації при всьому різноманітті жанрів прогностично-застерегаючих" [10: 201–202]. У новітніх дослідженнях звучать терміни "антиантиутопія", "постантиутопія", "метаутопія". Досліджуючи розвиток жанру антиутопії впродовж ХХ століття, О. Воробйова зазначила, що крізь тексти світової антиутопії проросла ідея нежиттєздатності утопічної держави з основною установкою на велику операцію з видалення людської душі та втілилася у постутопії 1980-х–1990-х років. Постутопія, на думку дослідниці, різко спрямувала людину від небесних домагань до землі, засміченої техногенною цивілізацією, занурила людину в підземний простір, залишивши вузький "лаз" для найближчої альтернативи [6]. Подібна концепція знайшла художнє втілення на сюжетному рівні роману Ю. Андруховича: Ротський рятується від переслідування через підземний тунель, біограф-оповідач із розпачем говорить про засмічений простір, забруднене природне середовище батьківщини Йозефа. Нова якість постантиутопії, як зауважує О. Воробйова, – у звільненні людини від усвідомлення свого безсилля перед державою, але нова свобода – це насправді квазісвобода, усередині людини відбулася підміна всіх основних орієнтирів у житті. Людина опиняється у світі симулякрів і, як їй здавалося, втікає у власний простір, який вважала життєздатним і чистим (радіоефіри Ротського є своєрідними виявами ескапізму, такими є й стосунки з Аніме – неочікувано близькими до неспоживацького ставлення до жінки, незвичного для героя). Ілюзорність цієї втечі виливається в романі в остаточне й довічне ув'язнення Ротського, це контекст наступного етапу розвитку антиутопії, коли герой, перебуваючи за

ґратами на далекому острові, не полишаючи спогадів про бурхливу колишню боротьбу, спрямований у пронизане надією особисте щастя, символом якого є дитя Аніме.

У координатах комплексного дослідження жанру антиутопії О. Воробйова визначає з моменту зламу 1980-х – 1990-х років формування проміжного культурного дискурсу, метаобразу, що поєднав образ художньої реальності класичної антиутопії та відображення реальної дійсності [5: 37]. На матеріалі роману Ю. Андруховича можна спостерігати розгортання жанрового різновиду ескапічної метаутопії або постутопії. Створено збірний образ держави, виконавців її волі (співробітників спецслужб) та агентів таємних терористичних організацій, негативний образ у боротьбі героя за існування, у ситуації постійної втечі, доля героя опиняється в центрі напруги сюжету, на її колізіях показано основні наслідки спротиву системі для приватності пересічної людини.

**Висновки й перспективи дослідження.** Жанрова природа роману "Радіо Ніч" Ю. Андруховича містить риси утопії й антиутопії. Осмислення недалекого минулого у творі можна умовно розподілити на дві сфери сприйняття. Сфера оптимізму знаходить відображення в утопічності мислення, сфера сумніву передбачає акцентацію негативних аспектів життя суспільства та суспільної свідомості, спостереження яскравої дії ефекту залежності від попереднього розвитку. Антиутопія як соціокультурний феномен сприйняття та формування людиною образу майбутнього світу трансформує канон відповідного літературного жанру. На матеріалі роману "Радіо Ніч" можна спостерігати розгортання жанрового різновиду ескапічної метаутопії або постутопії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрухович Ю. Радіо Ніч. Чернівці: Меридіан Чернівці, 2021. 456 с.
2. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2009. 519 с.
3. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Екатеринбург. Издательство Уральского университета, 2000. 95 с. С. 78–79. URL: <http://www.lib.ru/FILOSOF/BODRIJAR/silent.txt> (дата звернення: 15.10.2021).
4. Бубнихин А. Глобализация в текстах культуры: утопия – антиутопия – научная фантастика: автореф. дисс. канд. культурологии. Киров, 2013. 18 с.
5. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Саратов, 2009. 49 с.
6. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии. URL: <https://www.dissercat.com/content/russkaya-antiutopiya-khkh-nachala-khkhiv-vekov-v-kontekste-mirovoi-antiutopii> (дата звернення: 20.10.2021).
7. Казакова В. Концептуализация "path dependance" в современной социальной науке. Вестник НГТУ им. Р.Е. Алексеева. "Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии", 2012. № 3. С. 6–16.
8. Морсон Г. Границы жанра. Утопия и утопическое мышление. М.: Прогресс, 1991. 421 с.
9. Пархоменко Е. Трансформація жанру антиутопії під впливом масової культури на матеріалі трилогії Лорен Олівер "Деліріум". Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди.

Літературознавство, 2021. Вип. 1 (97). С. 111–127.

10. Шишкіна С. Літературная антиутопия: к вопросу о границах жанра. *Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ*. Выпуск 2. 2007. С.199–208.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Andrukhovych Yu. (2021). Radio Nich [Radio Night]. Chernivtsi: Merydian Chernovits [in Ukrainian].

2. Bovsunivska T. (2009). Teoriia literaturnykh zhanriv. Zhanrova paradyhma suchasnoho zarubizhnoho romanu [Theory of literary genres. Genre paradigm of the modern foreign novel]. Kyiv: Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr "Kyivskyi universytet" [in Ukrainian].

3. Bodryar Zh. (2000). V teny molchalyvoho bolshynstva, yly Konets sotsyalnoho [In the shadow of the silent majority, or the end of the social]. Ekaterynburh. Yzdatelstvo Uralskoho unyversyteta. Pp. 78–79. URL: <http://www.lib.ru/FILOSOF/BODRIJAR/silent.txt>. (data zvernennia: 15.10.2021) [In Russian].

4. Bubnykhyn A. (2013). Hlobalyzatsyia v tekstakh kultury: utopyia – antyutopyia – nauchnaia fantastyka [Globalization in cultural texts: utopia – anti-utopia – science fiction]. Avtoref. Dys. Kand. Kulturolohyi. Kyrov. [In Russian].

5. Vorobyeva A. (2009). Russkaia antyutopyia XX – nachala XX vekov v kontekste myrovoi antyutopyi [Russian anti-utopia of the XX – early XXI centuries in the context of world anti-

utopia]. Avtoref. Dys. Dokt. Fylool. Nauk. Saratov [in Russian].

6. Vorobyeva A. (2009). Russkaia antyutopyia XX – nachala XXI vekov v kontekste myrovoi antyutopyi. URL: <https://www.dissercat.com/content/russkaya-antiutopiya-khkh-nachala-khkh-vekov-v-kontekste-mirovoi-antiutopii> (data zvernennia: 20.10.2021) [in Russian].

7. Kazakova V. (2012). Kontseptualyzatsyia "path dependance" v sovremennoi sotsyalnoi naue [Conceptualization of "path dependance" in modern social science]. *Vestnyk NHTU im. R. E. Alekseeva. "Upravlenye v sotsyalnykh systemakh. Kommunikativnye tekhnolohyy"*. № 3. Pp. 6–16. [In Russian].

8. Morson H. (1991). Hranysy zhanra. Utopyia y utopycheskoe myshlenye [The boundaries of the genre. Utopia and utopian thinking]. Moscow: Prohress [in Russian].

9. Parkhomenko E. (2021). Transformatsiia zhanru antyutopii pid vplyvom masovoi kultury na materiali trylohi Loren Oliver "Delirium" [Transformation of the genre of anti-utopia under the influence of mass culture on the material of the Lauren Oliver trilogy "Delirium"]. *Naukovi zapysky KhNPU im. H. S. Skovorody. Literaturoznavstvo*. Iss. 1 (97). Pp. 111–127 [in Ukrainian].

10. Shyshkyna S. (2007). Lyteraturnaia antyutopyia: k voprosu o hranysakh zhanra [Literary anti-utopia: on the question of the boundaries of the genre]. *Vestnyk humanyarnoho fakulteta YHKhTU*. Iss. 2. Pp. 199–208. [in Russian].

Стаття надійшла до редколегії: 25.10.2021

Схвалено до друку: 26.11.2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642

ISSN (Online): 2707-4463

---

УДК 82.09:821.161.2-312-4

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.36-44

## **АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ В РОМАНІ ОЛЕСЯ БЕРДНИКА "КАМЕРТОН ДАЖБОГА"**

**М. В. Франчук\***

У статті розглянуто особливості використання жанрових атрибутів альтернативної історії в романі Олеся Бердника "Камертон Дажбога". Попри великий інтерес вітчизняних учених до питання жанру альтернативної історії, творчість чільного представника української фантастики, видатного філософа та футуролога залишилася поза увагою літературознавців щодо наявності в ній ознак жанру. Тому варто з'ясувати її особливості використання цих ознак у романі, і їх функції в тексті, і вплив на це своєрідного світогляду автора. Матеріалом дослідження став роман Олеся Бердника, а також явище альтернативної історії як жанру фантастики. Це допомогло визначити, як саме уживає автор жанрові атрибути альтернативної історії, як опис варіативної історії вписується в роман і яку роль відіграє. Використано метод текстуального аналізу. Підґрунтям для дослідження стали сучасні теорії альтернативної історії в різних галузях знань і вивчення її проявів в українській прозі, зокрема її постмодерній. Спостереження над текстом роману Олеся Бердника "Камертон Дажбога" та іншими його творами, зокрема романом "Зоряний Корсар", дало змогу зібрати багатий фактичний матеріал, що стало основою для означення особливостей і функцій зображення паралельної реальності автором. З'ясовано, що Олександр Бердник застосовує в романі прийом зображення альтернативної історії та прийом випадкової подорожі для того, щоб пошквалити сюжет, наситивши його перипетіями, щоб повніше окреслити характери головних героїв і висловити власні філософські та світоглядні переконання. Питання вивчення альтернативної історії у творчості Олеся Бердника все ще потребує подальшого вивчення, зокрема щодо розгляду в цьому аспекті інших романів автора.

---

**Ключові слова:** альтернативна історія, альтернативна фантастика, роман-феєрія, жанр, жанровий різновид, метажанр.

---

---

\* кандидат філологічних наук, доцент  
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)  
shevchuk2004@ukr.net  
ORCID: 0000-0003-1066-3804

## ALTERNATIVE STORY IN OLES BERDNYK'S NOVEL "DAZHBOG'S CAMERTON"

Franchuk M. V.

*The article considers the specificity of the use of genre attributions of alternative story in Oles Berdnyk's novel "Dazhbog's Camerton". Despite the great interest of domestic scholars in the genre of alternative story, the work of a leading representative of Ukrainian fiction, a prominent philosopher and futurologist remained out of the attention of literary critics concerning the presence of the genre features. Therefore, it is necessary to find out the peculiarities of the use of these features in the novel, their functions in the text, and the influence of the author's peculiar worldview. The material of the research was Oles Berdnyk's novel, as well as the phenomenon of alternative story as a genre of fiction. This helped to determine exactly how the author uses the genre attributions of alternative story, how the description of variable story fits into the novel, and what role it plays. The method of textual analysis was used as research method. Modern theories of alternative story and various branches of knowledge and study of its manifestations in Ukrainian prose, including postmodern, are used as a basis for the research. Observations of the text of Oles Berdnyk's novel "Dazhbog's Camerton" and his other works, in particular the novel "Star Corsair", allowed to collect a lot of factual material, which became the basis for defining the features and functions of the author's parallel reality. Thus, it turned out that Oles Berdnyk uses in the novel the method of an image of an alternative story and the method of an accidental journey in order to enliven the plot, enriching it with peripeties, to more fully outline the characters and express their own philosophical and worldview beliefs. The question of studying alternative story in Oles Berdnyk's work still needs further research, in particular, of other author's novels in this aspect.*

**Keywords:** *alternative story, alternative fiction, novel-extravaganza, genre, genre variety, meta-genre.*

### **Постановка наукової проблеми.**

Олеся Бердника небезпідставно вважають творцем української фантастики, однак це надзвичайно поважне визнання являє собою тільки частину його багатогранної діяльності. Світ й Україна знають його також як філософа, творця оригінальної філософської системи, футуролога, громадського діяча, правозахисника. Творчість Олеся Бердника та його непересічні ідеї, які значно випередили свій час, є предметом широкого вивчення в науці і об'єктом палкого захоплення мільйонів його послідовників, які вважають цю непересічну особистість своїм духовним наставником. За своє довге й плідне життя письменник зумів розробити та втілити на папері унікальні ідеї, які можуть змінити не тільки життя однієї людини, а й цілого світу. Однак, крім майбутнього, цей автор торкнувся й минулого, подавши в романі "Камертон Дажбога" оригінальну картину альтернативної історії своєї країни. Попри великий

інтерес до такого художнього та світоглядного експерименту в інших авторів, досі роману Олеся Бердника не було присвячено окремої розвідки щодо особливостей бачення ним історії.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість Олеся Бердника вивчають надзвичайно широко і в нас, і за кордоном, так само великий інтерес являє собою філософська концепція цього мислителя, його правозахисна діяльність. Мистецька спадщина письменника стала предметом багатьох досліджень, до її вивчення й популяризації долучилася після смерті автора його родина. Напрямки цього вивчення різноманітні, починаючи від осмислення його особливого погляду на еволюцію людства й закінчуючи розглядом особливостей фантастичних романів. Інтерес до творчої спадщини Олеся Бердника проявляють і філософи, й історики, і футурологи, і богослови. Фантастичні романи автора стали предметом розвідок І. Гречаник,

К. Комісаренко, Н. Логвіненко, С. Олійник та інших учених. Найбільший інтерес у дослідників викликають оригінальні риси його фантастики, зокрема щодо вибудовування письменником візій майбутнього (утопічної й антиутопічної), а також особлива система поглядів автора на еволюцію людства, викладена і романах "Зоряний корсар" і "Камертон Дажбога". Але якщо перший твір досліджений більш повно, то другий, який є його продовженням, викликав менший інтерес дослідників. Це стосується й елементів альтернативної історії, які там наявні. Зауважимо, що проблема альтернативної історії широко представлена і в українській історичній науці, і філософії, і літературознавстві, але творчість Олесея Бердника не стала предметом окремого дослідження.

Попри великий інтерес дослідників до жанру альтернативної історії у фантастиці, твір "Камертон Дажбога" розглядали лише побіжно щодо елементів цього жанру в ньому. Традиційно цей роман-феєрія зараховують до переліку українських альтернативно-історичних романів, але окремо його не вивчали. Та й загалом цей твір вивчається не так жваво, як роман "Зоряний корсар", який став предметом багатьох досліджень. Тому нам видається доволі актуальним питання особливостей зображення альтернативної історії в цьому творі, оскільки досліджень із такою тематикою ще не існує. Крім того, інтерес до жанру альтернативної історії в українських читачів і літературознавців зростає у зв'язку з подальшим становленням метажанру фантастики в національній літературі.

**Мета дослідження.** Метою нашого дослідження є вивчення жанрових атрибуцій альтернативної історії в романі Олесея Бердника "Камертон Дажбога", а також визначення особливостей представлення вітчизняної історії в її альтернативному вигляді у творчості

письменника. Ця мета потребує вирішення таких завдань:

– означення понятійного апарату, пов'язаного з жанром альтернативної історії;

– всебічний розгляд роману "Камертон Дажбога" для з'ясування особливостей використання в ньому альтернативної фантастики;

– визначення функцій та особливостей альтернативної історії в романі.

**Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.**

До недавнього часу література в жанрі фантастики не ставала предметом спеціальних досліджень у критиці й літературознавстві, оскільки цей жанр розглядали фахівці-філологи як легкий, не вартий уваги. Щодо української фантастики, то вона довгий відставала від російської, крім того, сьогодні лівова частина текстів пишеться російською, а автори мають бажання публікуватися в Росії, не ідентифікуючись із сучасним українським літературним процесом. Однак останнім часом ці тенденції дещо змінюються, з'являється все більше українськомовних авторів, гідних уваги. Для читачів і письменників навіть діє Клуб любителів українськомовної фантастики, який поставив за мету "активізувати ринок україномовної фантастичної продукції, популяризувати її та зробити доступнішою для читачів" [2]. На сайті клубу можна прочитати й розмістити твори, ознайомитись із критичними працями та коментарями користувачів. Українська фантастика має великий потенціал, вона відповідає всім викликам часу, зокрема щодо гуманізації та розгляду складних питань футурології й філософії загалом. Крім того, нарешті з'явилися ґрунтовні дослідження метажанру фантастики в українській літературі, зокрема праці С. Хороба, О. Стужук, Т. Рязанцевої та ін. Особливості української альтернативної фантастики розглядають такі учені, як Н. Макшеєва ("Розвиток альтернативної історії в сучасному

літературному процесі України"), О. Поліщук ("Альтернативна історія у новітньому літературному процесі") [6], О. Леоненко ("Жанр фентезі в українській прозі кінця ХХ – початку ХХІ століття") [4]. Окремо варто додати, що альтернативна історія існує як самостійний напрям історичної науки, а питання альтернативності історичного процесу жваво обговорюють і філософи, і футурологи, і представники інших галузей знань. У цьому плані видається доволі актуальним творчий доробок Олеса Бердника, який хоч і вибудовує теорії альтернативної еволюції, але кидає погляд і на минуле України, розглянувши шматок її історії під оригінальним кутом зору. Зауважимо, що роман-фесрія "Камертон Дажбога" не є зразком жанру різновиду альтернативної фантастики, але має його риси в одній із частин. Саме це й стає предметом нашого дослідження, а саме щодо виявлення рис жанру альтернативної історії в аналізованому романі.

Перед розглядом роману варто означити понятійний апарат, який останнім часом нарешті починає складатися в нашій науці, про що свідчать праці названих вище авторів. Наприклад, Н. Макшеєва в статті "Розвиток альтернативної історії в сучасному літературному процесі України" пише, що на позначення цього літературного явища використовують різну термінологію: «альтернативно-історичний постмодерний роман», «альтернативно-історична фантастика». Визначають альтернативну історію як тематичний різновид чи піджанр наукової фантастики, як жанр фантастичної літератури, як метажанр. Ми схилиємося до думки, що альтернативна історія є саме тематичним різновидом наукової фантастики, тому що в процесі написання творів такого характеру автори оперують науковою картиною світу, використовують дані конкретної науки (історії), у межах якої роблять

фантастичне припущення. На основі науки вони екстраполюють та інтерпретують, створюючи науково-гуманітарну фантастику, яка прийшла на зміну науково-технічній у кінці ХХ ст. [5]. Ми погоджуємося з автором, тому надалі будемо вживати термін "альтернативна історія" та синонімічні до нього. Зауважимо, що хоч цитована праця розкриває особливості побутування піджанру в українській літературі, у ній згадано Олеса Бердника, але не його роман "Камертон Дажбога", а інший – "Покривало Ізиди" як приклад ще одного піджанру фантастики, криптоісторії. Звісно, аналізований роман не повністю представляє альтернативну історію, але атрибутивні ознаки цього жанру має. Додамо, що Н. Макшеєва розглядає альтернативну історію як один із виявів постмодернізму в українській літературі, а творчість Олеса Бердника не належить до нього. Тим актуальнішим нам видається розгляд його творчості в цьому напрямку, тому що можна буде накреслити розвиток альтернативної історії в нашій словесності, який не обмежується лише епохою постмодерну.

Жанр альтернативної історії має певні ознаки, як формальні, так і змістовні. Зокрема, найчастіше аналізують варіант історичного розвитку людства від певної реальної визначальної події чи дати, коли через низку зовнішніх чи цілком випадкових подій історія йде іншим шляхом. Такий поворот змінює ситуації, розстановку сил у світі, роль видатних особистостей в історії, а також певною мірою зачіпає всіх персонажів твору. Часто герої намагаються змінити історію, що пішла не так, або ж вони розуміють, що потрапили до паралельної реальності, у їхній реальності події залишаються незмінними.

Роман Олеса Бердника "Камертон Дажбога" видано 1996 року, він є останнім у його письменницькій спадщині. Він об'єднаний у цикл

творів зі спільними героями та сюжетною лінією, зокрема з романом "Зоряний корсар", трилогією-феєрією "Суддя і любов", деякими уривчастими публікаціями. "Камертон Дажбога" продовжує доволі запутану сюжетну лінію, яка описує протистояння ватажка космічної надцивілізації Ари могутнього Арімана та космократорів, творців світів. У "Зоряному корсарі" читач знайомиться з кількома пластами дії, яка пов'язана численними втіленнями героїв у часі й просторі. Сім космократорів намагаються боротися з носієм всесвітнього Зла Аріманом, що задумав Землю зробити джерелом енергії для жителів Ари, яка гине від браку вітальної сили. Однак володар надцивілізації не врахував, що страждання людей у пастці повторюваних катаклізмів викличуть бунт тих, хто створює світи. Космократори за відмову виконувати накази були ув'язнені, але зуміли втекти, втілившись у земній площині в різні віки в різних людей, які мали надприродний зв'язок зі своїм минулим і один з одним. Власне, пошук собі подібних для об'єднання задля кращого майбутнього людства стає предметом опису в "Зоряному корсарі". Читачі стають свідками то майже детективної історії, то життя надцивілізації, то наукових пошуків учених, які експериментують із часом, то складних філософських роздумів про шлях Всесвіту. Складна інтрига з безліччю ходів і таємниць нарешті розкривається в кінці роману, коли космократори намагаються відшукати один одного, загублених у різних епохах, запроторених Аріманом у пастки часу. Роман закінчується розділом "Пастка часу", у якому космократори завдяки подорожі в часі намагаються об'єднатися.

Головний персонаж роману, який об'єднує всі сюжетні лінії і всіх персонажів, – Григорій Бова, молодий київський слідчий, який є земним втіленням космослідчого Меркурія, що

служить Аріману. Він повинен був знайти й покарати космократорів, але кохає представницю цієї групи Гроловицю, утілену на Землі в Галю Курінну, тому порушує наказ. Пізніше Аріман запроторює Галю в XIX століття, у монастир, звідки її прагне визволити Бова, погоджуючись на подорож у часі. На перший погляд, усе склалося якнайкраще, тому що Бова знаходить і Галю-Гореницю, і Юліану, ще одну космократорку, у монастирі. Однак у вирішальний момент сам Аріман з'являється на місце зустрічі, повідомляючи, що підступно вбив космократора Горикореня, який і переміщав Бову в часі. Усе б мало закінчитися трагічно, але в монастир прибуває Зоряний Корсар-Горіор – головний протагоніст цього роману, втілення Добра і Світла. Він оголошує, що потоки часу об'єдналися, це означає об'єднання людей і мислячих істот ноосфери, а значить, пануванню Зла приходить кінець.

Попри оптимістичне закінчення роману "Зоряний корсар", Олесь Бердник продовжує його, перенісши дію на Землю й піддаючи космократорів новим складним випробуванням. Це і є змістом роману "Камертон Дажбога", який став також своєрідним заповітом мислителя людству. Він закликає людство позбутися ланцюгів матеріального, змінити бачення Всесвіту й людини, що дасть змогу досягти найвищого щастя. "Олесь Бердник розкриває проблему, що його ж словами можна сформулювати як "вузол трагедії Землі": визволити серце від засилля інтелекту; науку, технологію, освіту, стосунки між людьми оперти на Серце, оскільки воно дає першоімпульс і тому його треба ввести в резонанс із пульсацією великого серця космосу. У вселенській динаміці має зберігатися стріла вісті, попри всілякі метаморфози між станами і потоками свідомості" [3]. Отже, пригодницький сюжет й альтернативна історія стає підґрунтям для дуже сміливих



припущень про джерела людського щастя та свободи, яких можна досягти лише зреченням від усього буденного й тілесного. Олесь Бердник показує, як людина може знайти все, чого прагне: щастя, спокій, мир, любов, – тільки через себе, через своє серце. Ця філософія видається трохи примітивною, але автор опирається на постулати християнства, тому центральною частиною цього роману є його друга частина "Євангеліє від Христа", де автор викладає свої найважливіші думки. На переконання письменника, людина в собі несе все, до чого прагне, просто треба знайти ці скарби й об'єднатися зі Всесвітом.

"А насправді – що ж таке Логос-Слово?"

– Самобуття. Саморозкриття. Простий приклад: хіба зерно, щоб зростити з себе рослину, отримує інформацію десь збоку? Хіба є якісь закони саморозвитку зерна, окрім тих, що втаємничені в генах його? А людина шукає «знання» де завгодно – у зоряних просторах, у надрах елементів, у глибинах мікросвітів, у теоретичних спекуляціях, – але не в своєму серці, тобто – у власному ядрі Буття, в Оселі Віття.

– Ти стверджуєш, що серце не лише орган кроводинаміки, а й сингулярна точка Буттєвості?

– Думай простіше: серце – престол Бога. Серце має втаємничені артерії зв'язку з усіма серцями живих істот Всесвіту, з серцями елементарних часток, з серцями зірок, планет і далеких сфер існування. Через серце люди зможуть повернутися до Першобуття, здолати вікову розтерзаність Буття, об'єднати відчужені світи полум'ям Любові" [1: 526].

Як бачимо, письменник дуже оригінально прочитує християнські ідеї, а Горіор (Зоряний Корсар) у цьому романі прямо називається втіленням Христа, Аріман же стає уособленням Люцифера. Отже, філософська

концепція Олесь Бердника набуває свого закінченого вигляду.

Альтернативна історія з'являється в романі, на нашу думку, через декілька причин. По-перше, ця перипетія впливає з попереднього руху сюжету, адже Аріман таки зумів втрутитися в дії космократорів, заславши до них шпигуна, який пошкоджує прохід у часі. Саме тому Бова й дівчата-космократорки потрапляють не у свій час (кінець 60-х ХХ століття), а в 1948 рік. Аріману вдалося навіть більше, ніж він хотів, тому що герої нейтралізовані в іншій площині історії, вони не зможуть вирватися з цього циклу ніяк, хіба через смерть. Але тоді їм знову доведеться шукати одне одного через віки, по крихтах збираючи свою космократорську сутність. По-друге, творці світів вириваються в одній із численних варіацій дійсності, тому що автору важливо підкреслити, що реальності насправді не існує, адже Земля є лише експериментом надістот, які можуть створювати різні варіанти перебігу подій. "Ми в руках всесильного режисера або сценариста, який пробує різні варіанти сюжету. Ми не в спонтанному історичному потоці, а в своєрідній театральній лабораторії. І за цим стоїть..."

– Аріман, – підхопила Юліана.

– А хто ж іще? – Блиснув очима Бова. – Тепер я розумію його погрози. Так просто нам не вибратися з демонічного лабіринту. Ось тут... я знайшов інформацію... Не в Америці вперше випробували ядерну бомбу. Це здійснила Німеччина вкупі з Союзом Радянських Республік Європи й Азії на островах Франца-Йосифа. Перші дві бомби були скинуті на Лондон і Нью-Йорк. Це й стало причиною капітуляції західних держав. Тепер Спілка комуністів та фашистів домінує в світі. Готуються космічні польоти до інших планет. В Африці завершується будівництво Інтернаціонального космодрому. Новий порядок буде розповсюджено на далекі світи.

Встановлено контакт з Небесною Ієрархією Сили і Влади...

– Що це означає?

– Не будь наївною, Галю. – Бова тяжко зітхнув. – Ця реальність не лише повністю в тенетах Арімана, а й починає визнавати його водієм Еволюції. Я зрозумів його задум. Розділити потік Еволюції на безліч струмочків, у кожному змоделювати різні варіанти реальності й таким чином тримати під повним контролем можливість інтеграції. Якщо одна з реальностей підходить до розуміння ситуації, її можна навіть знищити, а з іншими маніпулювати далі. О який страшний монстр!" [1: 393].

На думку Олесея Бердника, людство може звільнитися від цих впливів, вибудувавши власну площину реальності. Саме цим і займатимуться космократори, які зуміли нарешті об'єднатися й вирушити в напівміфічні Троянові часи, щоб завадити Аріману й далі проводити експерименти над людством, заганняючи його в чергове коло страждань.

Письменник-фантаст не мав на меті писати роман альтернативної історії, але доволі вдало скористався атрибутами цього жанру. Опис альтернативної дійсності 1948 року в першому розділі «Лабіринти Мари» справді вражає. Не можна не згадати з огляду на зображені події один із найвідоміших творів альтернативної фантастики – роман В. Кожелянка «Дефіяда в Москві». Однак у творі Олесея Бердника нема й тіні тієї постмодерної провокативності, якою прославився В. Кожелянка. Крім того, з огляду на сучасні події в Україні історія виглядає не дуже й альтернативною. В описаному Олесем Бердником паралельному вимірі сталінська імперія в союзі з Гітлером шляхом ядерного удару розгромила західну цивілізацію. Отже, автор ставить на один кін комунізм і фашизм задовго до того, як це стало частиною офіційної ідеї нашої державності. Воночас письменник

вибудовує ще одну не менш оригінальну альтернативу новітній історії країни. Виявляється, що ворогом революції є не Троцький, а Ленін, який бореться із союзом фашистів і сталіністів. Троцький же помер і похований у мавзолеї на Красній площі. Герої роману потрапили в часи Сталіна, бо тільки він залишився в тому самому статусі – батька народів і великого вождя.

Зауважимо, що в романі жанрові атрибути альтернативної історії переплітаються з літературним прийомом випадкової подорожі, який відомий за надзвичайно популярною сьогодні літературою про попаданців. Цей прийом сьогодні видається доволі банальним, однак автор зумів цікаво його обіграти. Головні герої потрапляють у паралельну реальність, яка жахає: "На трибуні Мавзолею Лева Троцького поруч з великим Керманічем усіх віків та народів, Генералісимусом Йосипом Сталіним керівники братських партій, бойові генерали переможної війни з держав Інтернаціональної Коаліції: фюрер Великого Німецького Рейху Адольф Гітлер, дуче Римської імперії Муссоліні, Генералісимус Франко, маршали Паулюс, Герінг, Піччоліні, головнокомандуючий Імператорською Гвардією Японії Міцудісі..." [1: 393]. Страшна людиноненависницька імперія зла видається ще більш посиленою такими союзниками, тому читач разом із персонажами переживає справжній шок. Страшно навіть уявити, що може статися з Бовою, Галею, Юліаною, тому що виходу з цієї пастки не видно. Справді, герої пережили страшні випробування, їх допитували в застінках КДБ, катували морально й фізично, примушували оговорити себе. Здавалося, що надії на порятунок не існує, коли б мова йшла не лише про людей, а про людське втілення космократорів. Їхні тіла смертні, але вони здатні відроджуватися знову й знову в інших людських утіленнях.

Звісно, після смерті їх знову буде розкидано по світу, тому Аріман може бути спокійним ще багато віків, космократори ще довго не зможуть виконати свою місію з порятунку людства. Олесь Бердник показує, що його герої не впадають у відчай, не здаються на милість переможця, а силою своїх чуттів зв'язуються із Горіором, який надихнув їх на протистояння страшній силі зла. Перебування героїв у потворній альтернативній реальності, "в руках деспотичного суспільства, яке не знає пощади" [1: 388], – це справді випробування сили їхнього духу, причому мова й про людей, і про надлюдей. До Меркурія-Бови приходить Аріман, пропонуючи йому за відмову від місії космократорів звільнення з цієї петлі часу. Однак герой відмовляється, ідучи на страшні муки, що дало змогу йому досягти вищого просвітління.

Звісно, з того світу, де правлять Сталін і Гітлер, майже знищивши цивілізацію, нема виходу, але не для космократорів, яких веде Золотий Корсар. Бову, Гаю та Юліану, які витримали тортури, не зрікшись ні місії, ні правди, переводять до психлікарні (а це вже реальність часів Бердника-дисидента). Однак виявилось, що провідний психіатр – це космократор, у "дурдомі" перебувають інші творці світів. Такий оптимістичний поворот сюжету може виглядати дещо штучним, однак він повністю відповідає філософії Олесь Бердника, який вірив у те, що сили Добра переможуть Зло, хоч і не зразу. Семеро космократорів організують ноосферне коло, щоб подолати Арімана й написати для Землі інший, більш щасливий сценарій розвитку. Пастка часу розірвана, герої народжуються знову за тисячі літ до описаних подій, щоб змінити Землю та знищити лабіринти страждання людства. Далі йде розповідь про те, як космократори втілюються в нові подоби за п'ять тисяч років до описаних подій, стаючи

духовними поводитирами людей. Фінал роману відкритий, тому що наша історія засвідчує, що ми досі живемо в Лабіринтах Арімана, а та історія, яку могли б змінити космократори, залишається альтернативною еволюцією, до якої закликав письменник і філософ.

**Висновки й перспективи дослідження.** Розглянувши роман "Камертон Дажбога", ми з'ясували, що він містить формальні та змістові ознаки жанрового різновиду фантастики – альтернативної історії. За жанром це роман-феєрія, але Олесь Бердник уживає атрибути альтернативної фантастики. Герої роману потрапляють у паралельну реальність, у якій історія людства пішла іншим шляхом. Відправним пунктом стали події Другої світової війни, у якій перемагає Радянський Союз разом із країнами осі. Причому український письменник пішов значно далі від Ф. К. Діка, автора роману "Людина у високому замку", де СРСР був знищений гітлерівською коаліцією, а не став її союзником. Така альтернативна історія була потрібна автору, щоб ускладнити колізії роману й піддати героїв серйозним випробуванням. Цей оригінальний поворот сюжету важливий і для виявлення поглядів автора на історію, майбутнє, шляхи розвитку людства. Не маючи на меті написати твір альтернативної фантастики, автор уміло вплітає прийоми цього жанру в роман. Важливо, що твір Олесь Бердника повністю позбавлений елементів постмодерної естетики, тому що є продуктом його своєї гуманістичної філософської доктрини.

Творчість Олесь Бердника, одного з основоположників української наукової фантастики гуманістичного напрямку, талановитого письменника й видатного мислителя, який так пристрасно переживав і переосмислював історію людства та накреслював шляхи його альтернативної еволюції, заслуговує на

подальше ретельне вивчення, зокрема й у напрямку дослідження жанру альтернативної фантастики.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бердник Олес. Зоряний Корсар: [Романи-феєрії.] / Передм. Г. Прашкевича. К.: ВД "Афон": Тріада-А, 2004. 572 с.
2. Клуб любителів україномовної фантастики. URL: <http://www.ukrfantclub.com.ua/home> (дата звернення: 07.11.2021).
3. Красноголовець В. "Камертон Дажбога" як коловерть феєричних подій у спіралях еволюції Всесвіту. URL: <http://berdnyk.com.ua/materialy2.html> (дата звернення: 03.11.2021).
4. Леоненко О. Жанр фентезі в українській прозі кінця XX – початку XXI століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 Черкаси, 2010. 19 с.
5. Макшеєва Н. С. Розвиток альтернативної історії в сучасному літературному процесі України. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. 2013. Вип. 21. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kdsm\\_2013\\_21\\_34](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kdsm_2013_21_34) (дата звернення: 02.11.2021).
6. Поліщук О. Альтернативна історія у новітньому літературному процесі. *Актуальні питання сучасної філології*. Херсон: Вид. дім «Гельветика». URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/fil/04dec2014/04dec2014.pdf#page=84> (дата звернення: 02.11.2021).

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Berdник Oles. (2004) Zoryanyy Korsar: [Romany-feyeryi.] / Peredm. H. Prashkevycha. K.: VD "Afon": Triada-A. 572 s. [in Ukrainian].
2. Klub lyubyteliv ukrayinomovnoyi fantastyky. URL: <http://www.ukrfantclub.com.ua/home> (data zvernennya: 07.11.2021). [in Ukrainian].
3. Krasnoholovets' V. "Kamerton Dazhboha" yak koloverť feyerychnykh podiy u spiralyakh evolyutsiyi Vsesvitu. URL: <http://berdnyk.com.ua/materialy2.html> (data zvernennya: 03.11.2021). [in Ukrainian].
4. Leonenko O. (2010). Zhanr fentezi v ukrayins'kiy prozi kintsya XX – pochatku XXI stolittya: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk : 10.01.01 Cherkasy, 2010. 19 s. [in Ukrainian].
5. Maksheyeva N. S. (2013) Rozvytok al'ternatyvnoyi istoriyi v suchasnomu literaturnomu protsesi Ukrayiny. *Komparatyvni doslidzhennya slov'yans'kykh mov i literatur. Pam'yati akademika Leonida Bulakhov'skoho*. Vyp. 21. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kdsm\\_2013\\_21\\_34](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kdsm_2013_21_34) (data zvernennya: 02.11.2021). [in Ukrainian].
6. Polishchuk O. (2014). Al'ternatyvna istoriya u novitn'omu literaturnomu protsesi. Aktual'ni pytannya suchasnoyi filolohiyi. Kherson: Vyd. dim "Hel'vetyka". URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/fil/04dec2014/04dec2014.pdf#page=84> (data zvernennya: 02.11.2021). [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії: 08.11.2021

Схвалено до друку: 26.11.2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642  
ISSN (Online): 2707-4463

УДК 821.111 (73)

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.45-55

## ЧУЖИНА Й ЧУЖИНЕЦЬ У РОМАНІ АСКОЛЬДА МЕЛЬНИЧУКА "ЩО СКАЗАНО"

М. М. Шимчишин\*

У статті розглянуто роман Аскольда Мельничука "Що сказано". Основну увагу зосереджено на концепті чужини та ідентичності чужинця. Авторка використала теоретичні дослідження Ю. Кристевої, де розпрацьовано особливості світовідчуття чужинця, його ставлення до нової навколишньої дійсності. Терпеливість і смирення, за Ю. Кристевою, визначають екзистенцію новоприбульців. Водночас їхній внутрішній стан сповнений меланхолії та туги за ідеалізованим в уяві покинутим краєм. Авторка статті взяла до уваги різні типи географії, оприявлені в романі, а саме: міфологізоване містечко Роздоріжжя, у координатах якого формувалася ідентичність головних персонажів, табори для тимчасово переміщених осіб та Новий світ.

Простір предків і простір нового краю перебувають в опозиції, зокрема в уяві головного персонажа Аркадія. Америка – це технології, а залишене позаду поліське село – глибока провінція. Уявлення про чужий край як простір свободи та самореалізації змінюється після прибуття персонажів до США. Безпечним і зрозумілим для прибульців залишається хіба габітус української громади. Ідентичність чужинця та гірке усвідомлення знедоленості спричиняють постійний внутрішній неспокій персонажів роману. Вони прагнуть визнання й на індивідуальному рівні, і на колективному. Однак Америка радше поглинає різноманітність колективностей та створює на їхній основі нову спільноту. У романі Аскольда Мельничука чужина залишається чужиною для українських мігрантів. Після довгих десятиріч проживання на новій території вони й далі почуваються зайдами, і далі мріють про покинуте Роздоріжжя. Інтегрований у нову реальність нащадок мігрантів, який народився в США, Бо Воров не відчуває меланхолії та туги за країною, з якої походять його батьки. Вона існує для нього як міф чи вигадка, яких не можуть зректися мати та батько.

**Ключові слова:** міграція, чужина, чужинець, А. Мельничук, роман "Що сказано".

\* докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко  
(Київський національний лінгвістичний університет)  
mshymchyshyn@yahoo.com  
ORCID: 0000-0003-4980-3296

## FOREIGN LAND AND A FOREIGNER IN ASKOLD MELNYCZUK'S NOVEL "WHAT IS TOLD"

Shymchyshyn M. M.

*The article examines Askold Melnyczuk's novel "What is Told". It focuses on the concept of the foreign land and the identity of a foreigner. The author used the theoretical approach of Yu. Kristeva that deals with the peculiarities of the foreigner's worldview and her/his attitudes to the new surroundings. Yu. Kristeva considers that patience and humility determine the existence of newcomers. At the same time, their inner world is full of melancholy and longing for the idealized in their imagination abandoned land. The author of the article considered different types of geographical spaces: the mythologized town of Rozdorizzhya, where the identity of the main characters was formed, camps for temporarily displaced persons and the New World.*

*The space of ancestors and the space of the new land are in opposition in the imagination of the main character Arkadyi. America is a technology while left behind the village in Polissya region is a deep province. The idea of a foreign land as a locus of freedom and self-realization changes after the characters arrive in the United States. Only the habitus of the Ukrainian community remains safe and understandable for newcomers. The identity of a stranger and the bitter realization of deprivation cause constant characters' inner anxiety. They seek recognition at the individual level as well as at the collective level. However, America prefers to absorb the diversity of collectivities and creates a new community based on them.*

*In Melnyczuk's novel, a foreign land remains strange to Ukrainian migrants. After many decades of living in the new territory, they still dream of the abandoned Rozdorizzhya, which in their memory has become almost an image of paradise. An offspring of migrants born in the United States is integrated into the new reality. Bo Voroh does not feel melancholy and longing for the country from which his parents come. It exists for him as a myth or fiction, which his mother and father cannot abandon.*

**Keywords:** migration, foreign land, a foreigner, A. Melnyczuk, the novel "What is Told".

**Постановка проблеми.** Географічне переміщення становить іманентну рису розвитку людської цивілізації. Як зазначають автори праці "Міграція та ідентичність", "інтенсивна міграція в сучасному світі не є історично унікальною. Попри те, що існували спади і підйоми, колективна міграція властива світовій історії останні п'ять століть і часто ставала ключовим фактором світового розвитку" [10: 4]. Свідчення про вигнання або вимушені переміщення, спричинені чи то природними катаклізмами, чи то різними типами людських конфліктів, збереглися як в усних, так і в письмових художніх формах. Дихотомія між чужиною та рідним краєм визначала екзистенційний стан людства від початку його існування. Поняття переміщення чи переселення набуло сенсу з моменту освоєння та приватизації простору. Лінія розмежування здавна емоційно наповнена, адже за її допомогою

відбувався поділ на верстви, раси, касти, нації та релігійні групи, визначали й визначають тих, хто належить, і тих, хто позначені як Інші. Роберт Каплан зауважує: "Мапи найперше ставлять під сумнів поняття рівності та єдності людства, оскільки вони постійно нагадують нам про різноманітність природного середовища, що від початку створює передумови для нерівності та роз'єднаності між людьми" [12: 28]. З іншого боку, ще з доісторичних часів кордони забезпечували емоційне відчуття безпеки та стабільності. Обжита територія конститує основу для формування ідентичності як колективної, так і індивідуальної. Географія визначає не лише фізичні характеристики, але й формує певний тип досвіду життя в конкретному локусі. Прив'язка до конкретного місця, яке людина називає рідним, дає основу для її закоріненості у світі, для усвідомлення свого місця в хаосі

Всесвіту. Звідси й переконання в тому, що рідний дім чи рідний край зміцнює, дає сили, щоб зцілитися від недуги чи пережити нещастя. Сила землі насичує ество індивідуума й породжує відчуття належності та визначеності. Тому переміщення чи міграція традиційно оповиті меланхолією, емоцією гіркої розлуки та травми. Утім, трагічний досвід розриву з обжитим місцем поступово компенсується процесами одомашнення нового локусу. З часом нове місце поселення набуває рис закарбованого в уяві полишеного місця, наповнюється дрібними, але важливими пожитками з минулого, рослинами, насіння яких зберігалось у вузликах, запахами приправ, що неодмінно везли з собою вигнанці, побутовими речами та сакральними оберегами.

Особливої гостроти протиставлення чужини та батьківщини набуло в період формування націй-держав. Простір із чітко визначеними кордонами – одна з фундаментальних складових національного дискурсу. Відтак міфологізація простору, його ідеалізація й навіть сакралізація оприявнилися найінтенсивніше в часи постановня національних гранднаративів. Чітке розмежування свого і чужого в сенсі географії та картографії майже до кінця ХХ століття визначало відносини між спільнотами.

Водночас важливо зауважити, що навіть сучасні глобалізаційні процеси не нівелюють поняття "чужини". Найперше з огляду на те, що досі ми оперуємо реаліями вигнання, міграції, переміщення, які існують лише за наявності кордону та фізичного поділу території. При цьому, коли йдеться про вигнання, воно охоплює примусовий процес переміщення з освоєного, орієнтованого простору в простір невідомий і вже приватизований іншими спільнотами. Звідси нестабільність і незахищеність становища новоприбульців. Статус чужинця досі характеризується

риторикою модерного часу: "чужинцем є той, хто не належить до держави, в якій живемо ми, той, хто не має такого самого громадянства" [4: 124]. Далі Ю. Кристева пише: "Чужинець одразу ж сприймається як хтось вигідний чи не вигідний для цієї соціальної групи та її влади, і його, як такого мають асимілювати або відкинути" [4: 124]. Відтак чужина – це найперше територія, де прибулець почувається безпорадним не тому, що він утратив просторові орієнтири чи потрапив у новий кліматичний пояс, а тому, що позбавлений прав, які мають інші, він стає маргіналом, який повсякчас пам'ятає про це й прагне визнання. Рідний край у такому контексті – це не романтизований та ідеалізований простір природи національного дискурсу, це простір, де колись вигнанець мав статус і права, але був позбавлений їх. Ця травма від втрати людської гідності, це вимушене зречення власного місця надає йому терпеливості та смирення на чужині. Очікування й туга визначають його екзистенцію. З іншого боку, ненависть стає невід'ємною емоцією його нового буття. Ненависть до тих, хто наче нічим не кращий, та все ж не позбавлений прав. Ю. Кристева роздумує: "Жити в ненависті": чужинець незрідка саме так формулює своє існування... Ненависть робить його реальним, певним чином справжнім, стійким чи просто таким, що існує. Більш того, вона змушує відлунювати *назовні* (курсив в ориг. - М. Ш.) іншу ненависть, таємну й негідну, ганебну настільки, що вона пригасає, чужинець носить її в собі проти всіх, проти нікого, проти самого себе, вибухнувши всередину, вона може стати джерелом небезпечної депресії. Але там, на межі між ним самими та іншим, ненависть йому не загрожує. Він стежить за нею і заспокоюється щоразу, коли виявляє, що вона не пропустила зустрічі, але почувається знівеченим від того, що як завжди прогавив любов; утім, він

майже задоволений такою постійністю – реальною чи уявною? – ворожості" [4: 21 – 22].

**Мета** статті – проаналізувати концепт чужини та ідентичність чужинця в романі Аскольда Мельничука "Що сказано...".

Для досягнення поставленої мети використано такі **методи**: прискіпливого читання, герменевтичний та культурно-історичний.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** До творчості А. Мельничука у різний час зверталися С. Павличко [6], Т. Денисова [3], Ю. Ткачук [8; 9], О. Гусейнова [2] та Г. Бокшань [1]. Зокрема, Т. Денисова констатувала мультикультурну риторику роману та вказувала на процес інтеграції нащадка українців Бо Ворога в американський світ. Дослідниця підкреслювала, що твір становить частину мультикультурної матриці літератури США: "постмодерністська епіка, витворена завдяки американській мультикультуральній свідомості, але з пагінця, зрослого на українському ґрунті" [3: 59]. Ю. Ткачук [8; 9] проаналізувала просвітницьку ідеологію у творі А. Мельничука, а також особливості конструювання української ідентичності. О. Гусейнова [2] зосереджувала увагу на містах у романі "Що сказано...". Г. Бокшань розглянула шляхи змалювання національної ідентичності А. Мельничуком. Поза увагою дослідників залишилася географія чужини та світовідчуття чужинця в аналізованому тексті.

**Вклад основного матеріалу.** Роман Аскольда Мельничука "Що сказано" [5] виданий у США 1994 року і вперше перекладений українською 1995 року, а згодом ще раз 2017, оприявнює постмодерну гру з часом і простором. Часові пласти переплітаються, і минуле оживає в теперішньому. Міф та реальність, раціональне та ірраціональне

зливаються в єдине ціле, щоб передати історію української родини від могутнього князя Тура до Бо Ворога – американця українського походження. "Хронотоп ущільнюється й метафоризується до вимірів міфу", – писала про техніку роману Т. Денисова [3: 56]. Тут же в нагоді й довільна постмодерна гра з історією, що дає змогу вигадувати й домислювати історичне минуле. Не уник митець і техніки магічного реалізму. Недарма Т. Петренко порівняла містечко Роздоріжжя з Макондо Габріеля Гарсія Маркеса (докладно див. [7]). Зі свого боку, С. Павличко підкреслювала майстерність стилю автора: "Метою є оповідь, вишліфувана стилістично до такої міри, що сама її художня мова стає непомітною; абсолютна легкість звучання художнього тексту – і водночас спроба наблизитися до глибинних, фундаментальних питань життя і творчості сучасного митця. Адже саме митець, письменник залишається у фокусі писань і роздумів А. Мельничука" [6: 8].

Ключовим образом роману є князь Тур Забобон, засновник Роздоріжжя, – місця, з якого походить родина Забобонів. Він набуває рис міфічного персонажа, якому під силу подужати загін татар, якому чудом приростає назад відтята ворогом правиця, він же присутній в усіх кризових моментах родин Забобонів та Ворогів. Розповідач гіперболізує Турову відвагу та надає йому рис епічного героя: "Дишучи вогнем, він підняв спис і метнув у цих синів Агари, проткнувши відразу кількох. Тоді підступив до них і висмикнув списа. Вийняв меча, почистив його воловою шкурою і пройшовся шеренгою татар, стинаючи кожному голову. Кинув шість голів на купу, укляк і взявся до ретельнішої праці – обрізати вуха й носи, здирати скальпи, шкіру, шматувати м'ясо" [5: 30]. При цьому наратор додає іронії та гумору до батальних сцен чи інших героїчних моментів минулого, що знижує рівень епічного пафосу та



надає тексту постмодерного звучання. З цього приводу Тамара Денисова писала: "Роман просякнутий всеосяжною іронією, тут на рівних використовується і історія, і міф історії (реальна подія та її симулякр), тут обігруються пафосні ситуації та узагальнені образи, трагедія не вирізняється з фарсу..." [3: 56]. Через образ князя наратор сягає глибин архаїчного періоду українського народу, його героїчного минулого. Тяглість поколінь передається оприявленням князя в тому чи тому часовому періоді. Крім того, образ Тура є своєрідним уособленням колективної пам'яті та колективної ідентичності українців. Звідси розповідач завершує роман появою привида князя у Фрі-Фоллі, штат Нью-Джерсі. Давній український герой насичує своїм еством простір навколо помешкання Ворогів, проникає в сон малого Бо. Отже, минуле залишається з родиною мігрантів, хоч їхня рідна земля десь далеко за океаном. Міфічний Тур пускає коріння в землю Нового світу й так сигніфікує оприсутнення української ідентичності в пуританському краю.

У романі актуалізовано різні типи географії: від міфічного та реального Роздоріжжя, табору для переміщених осіб у Берхтесгадені до Нью-Джерсі та Фрі-Фоллу. Місця відіграють важливу роль у процесі самоідентифікації персонажів роману. Особливо відчутне розмежування між рідним краєм та чужиною. Образ останньої формувався у свідомості народу споконвіку. Народне уявлення про рідний простір обмежується межами знайомого й освоєного місця, пам'яттю окремої громади, що позначила певні місця як знакові для локальної історії. Усе інше, що перебуває далеко за межами такого локусу, переважно фікція, наратив, часто насичений перебільшеннями чи оптимістичними проєкціями, ідеалізованими уявленнями про те, що десь-таки на землі існує рай. "Світ за околицею села був світом із чуток і

переказів. Лишень вуйко Ярको, що мешкав із курми, його знав. Розкидуючи корм, він варнякав про міста, де ніколи не заходить сонце, де ріки течуть у хатах, так що люди пливуть по покоях, а потім – по вулицях, у відрах на колесах" [5: 27]. Симбіоз вигадки та правди, поєднання реальних свідчень із домислами та фантазіями становить основу народного уявлення про чужу сторону. Доречно зауважити, що досить часто, окрім ідеалізації чужини, маємо зневагу чи погорду до далеких країв як відсталих чи навіть диких. Наприклад, у творі Аскольда Мельничука читаємо; "Люди слухали спрагло, приголомшені звістками про далеке життя, і пишалися, дізнавшись, що живуть в оазі культури і світла і що їм стало розуму сидіти вдома, в колиці цивілізації" [5: 48]. Тут відчуваємо залюбленість у рідний край. Крім того, він набуває особливого статусу місця сили та стабільності. І лише глобальні зміни, що розпочалися на початку ХХ століття, примусили людей взятися за валізи й рушити у світи. Відбулося руйнування усталеного трибу життя. "Забобони жили в Роздоріжжі понад тисячу літ, доки, нарешті, їх не зрушила з місця війна. Були то суворі, вперті люди, і народна приказка провіщала, що підуть вони звідси лиш коли гори спливуть по ріці в Чорне море. Але війна видалася сильнішою за них. Війна була богом" [5: 29]. Війна – це те, що руйнує не лише життя людей, але й їхній габітус, жене з насиджених місць у світ за очі. Когнітивні структури та схеми, набуті в процесі проживання в конкретному локусі, руйнуються в реаліях війни. Такі екзистенційно значущі зміни змушують людей рухатися в новому напрямку, де вони сподіваються віднайти схожі до своїх моральні та світоглядні практики.

Уособлення наївного розуміння невідомих країв, що ще не збаламучене дискурсом друкованого слова, маємо на прикладі Наталки, дружини одного

з головних персонажів роману, яка не читає книжок і навіть вважає їх шкідливими. Наприклад, коли донька запитала її про Англію, то мати, яка ніколи там не була, безапеляційно стверджує, що це дикунський край. Саме так у її "бурхливій уяві" постає чужина: "якщо коло неї нема чудовиськ, то це не значить, що їх нема деінде – у білих плямах на глобусі, у Франції чи в Америці" [5: 51]. Відтак у наївному сприйнятті світу людина інтерпретувала далекі краї радше як дивні й небезпечні, аніж як привабливі для життя.

Лінія кордону від початку виникла через намагання спільнот відгородити себе від ворожого та загрозового простору. Джеред Даймонд у праці "The World until Yesterday" стверджує, що існує чотири умови для встановлення та функціонування кордону: перше – достатня кількість населення, що дасть змогу охороняти лінію розмежування; друге – забезпеченість території природними ресурсами, щоб не виникало потреби щоразу покидати визначену територію; і нарешті, гомогенність групи та її відмінність від сусідньої. Існування кордону та обмеження переміщення в давніх суспільствах із невеликою кількістю населення спричинило поділ людей на три категорії: друзі, вороги та чужинці. Джеред Даймонд пише: "Зрідка або й ніколи представники малих спільнот зустрічали чужинців, оскільки це смертельно подорожувати у невідомі краї, де тебе не знають і де ти не маєш родичів" [11: 45]. Примітно, що поцінування простору західної цивілізації як прогресивного маємо від початку поширення імперіалізму та колоніалізму, який, власне, і пропагував вузький розподіл світу на цивілізований і дикунський, поступово плекав в уяві колонізованих суб'єктів фата моргану про краще життя в імперіях.

Важливу частину роману відведено європейському простору, що передбачувано поділяється на

богемний і розкутий до Другої світової війни та занапащений і спотворений після неї. Стефан, один із персонажів, вражений змінами, які він спостерігає у Відні – колишній імперській столиці: "То вже не був Відень, у якому Стефан марнував свою молодість. Місто стало бездушним. Фройд, Музиль, Рот – давно померли. Макс Райнгардт – у Голлівуді. Оперний театр і собор св. Стефана скидалися на Стоунхендж" [5: 75]. Скалічена й понівечена Європа традиційно протиставляється Новому світу як простору Землі обітованої, який манить і приваблює, який обіцяє розкоші та можливості, за якими так спрагла людина, котра пережила досвід двох воєн. Образ Нового світу рядок за рядком ненав'язливо імплікується як простір майбутніх можливостей: "На вулицях горлали про близьке царство Боже, але Стефан знав, що на підході царство Америки. Царство Вашингтона, Нью-Йорка, Детройта" [5: 77].

Транзитним простором у романі є табір для переміщених осіб. Його тимчасовість, бордерність корелюють із почуттями мешканців, які, з одного боку, щасливі, що нарешті закінчилися страхіття війни, а з іншого – перебувають в очікуванні переїзду до нової країни. Збудження, невпевненість, надії та побоювання просякають буття в таборі. Ніхто не знає, кого куди закине доля, але в природі людини планувати своє майбуття. Д. Насау в праці "Останній мільйон: переміщені особи Європи від Другої Світової війни до Холодної війни" так описує загальну атмосферу в таборах для біженців: "Ніколи до цього жертви війни не збиралися разом у такій кількості і при цьому вони були забезпечені їжею, житлом та поділені за національностями, і якщо вони відмовлялися повертатися назад додому, їм дозволяли залишатися в таборах, які були задумані як проміжні центри для репатріації. Хоча Останній мільйон як такий був "бездержавним", його представники організували свою

роботу так, наче стояли біля колиски націй-держав, яким судилося незабаром народитися" [13: 150]. Девід Насау відзначає й розмаїте культурне життя в таборах для біженців: спортивні змагання, танці, концерти, відзначення пам'ятних подій, карнавали, конкурси, паради. Усі ці події формували в людей, які залишилися без даху над головою та Батьківщини, відчуття спільноти та давали надії на нове щасливе майбутнє. Бібліотеки, школи та професійні курси забезпечували освіту та здобуття практичних навичок. Аскольд Мельничук уникає опису політичної складової таборового життя, натомість вдається до його буднів: "Швидко утворилася гімназія, мистецька і робітничка школи... Заснували українці й власну лікарню, і поліцію. Була й кав'ярня" [5: 82]. Лімінальний характер простору, де поселили переміщених осіб, корелює з лімінальною ідентичністю його мешканців. Вони відмовляються від старих звичок і способів життя: "Люди експериментували зі своїми альтернативними "я"" [5: 83]. Транзитивний простір відкриває перед індивідумом можливості, які до того ним не мислилися. Помежовість розкріпачує людину й ставить її в якісно нову реальність, дає шанс зректися того, що Ю. Кристева називає "відразливим". У такому лімінальному локусі Ластівка зустрічає Аркадія. Вони одружуються перед відплиттям до Нового світу. Ритуал весілля позначає завершення перехідного періоду та входження персонажів у нову реальність.

Як зазначає М. Виман у праці "DP's: Europe's Displaced Persons, 1945–51", дорога до нового життя пролягала через довге очікування, багаторазові перевірки та формальності. Найпривабливішою видавалася Америка, що вважалася краєм необмежених можливостей" [...] образ Америки як країни можливостей приваблював багатьох. Крім того,

впливовим був і її образ як багатій країни – найбагатшої нації світу, – і це мало важливе значення для тих, хто роками терпів нещастя війни. У США вже проживали великі спільноти переміщених осіб різних національностей, які підтримували свої етнічні традиції, і це також було своєрідним магнітом для тимчасово переміщених" [14: 198]. Перший корабель із переміщеними особами під іменем "General Black" покинув Бремерхафен 21 жовтня 1948 року, на його обклавку було 338 поляків, 168 литовців, 53 чехословаки, 32 латвійці, 17 українців, 6 угорців та 83 особи без громадянства. Урядова особа, яка зустрічала їх на американському березі, назвала новоприбульців "Пілігримами 1948 року" (докладно див. [14: 199]).

На обклавку корабля, що прямував із мігрантами до США, Ластівка почула застереження старої жінки: "Ви всі будете мучитися страшенно. Ви забули своїх духів" [5: 93]. Докори сумління так чи інакше не дають спокою тим, хто змушений покинути рідний край, з одного боку, вони свідомі того, що їм доведеться зректися свого минулого, якоїсь частини своєї традиції, аби прийняти нову культуру, з іншого – розрив зі спадщиною та культурними практиками предків породжує глибоку меланхолію та тугу.

Простір предків і простір нового краю перебувають в опозиції, зокрема в уяві головного персонажа Аркадія. Америка – це технології, а залишене позаду поліське село – глибока провінція. Дорогою до США молоде подружжя сперечається щодо майбутнього місця проживання, хоча про жодне з них вони не знають напевно, а лише з розповідей чи уявлень інших мігрантів, які теж ніколи там не були. "Слухи поширювалися, обростали новими здогадками і фантазіями, збивали з толку і без того спантеличених людей. Врешті Аркадій, наслуховавшись вечорами своїх супутників, обрав Нью-

Йорк. Це спричинило родинну сварку. Ластівка, забувши про свою любов до кав'ярень і музеїв, відмовлялася жити без саду. Вона чула, ніби Нью-Йорк всуціль з бетону і криці" [5: 96].

Крім того, висловимо думку про те, що навіть ті, хто живуть у США, не мають реальної картини, адже локус існує в уяві, він складається з мозаїки вражень від подій, що людина пережила на конкретній землі. Дистанціювання від рідного краю часто супроводжується його ідеалізацією, додаванням бажаних для людини рис, оскільки принаймні в уяві має існувати місце прихистку та спокою. Пам'ять про місце вибірково, людина очуднює й прикрашає місце свого народження чи належності. Наприклад, моряк-американець, якого зустрічає на палубі Аркадій, має виплекану уявою Америку: "Щоночі, засинаючи, він думав про це міфічне поселення – колаж Ньюарка, Сітла і Далласа, так що врешті воно геть витіснило невеселі спогади про його власну домівку в Огайо. Тому Аркадій прийшов після тієї наради усміхнений, наче щойно придбав першокласну ділянку у Вальгаллі і сказав просто, Нью-Джерсі" [5: 97].

Американський край зустрічає новоприбульців дивинками технічного прогресу та громадянськими протестами. Й одне, й інше шокує мігрантів. Зрештою, безпечним простором для них стає поселення української громади: "Напрочуд легко жити в Америці, навіть не зустрічаючи американців – хіба що натикаючись на них у магазині. А найкраще було те, що нікого не обходить твоя мова. В тому велика відмінність між тут і там" [5: 102]. Родина українців майже не спілкується із сусідами-американцями, які намагаються залучити новоприбульців до місцевих подій та об'єднань. Т. Денисова писала: "Проте й на новому місці українці всіляко прагнуть зберегти свою особність, несхожість, можна сказати, вибудувати кореневу систему "

повітрі", продовжують старанно культивувати все національне. Але в чужих умовах це культивування обертається на симулякр, фарс, гіперболу: нескінченні збори, обряди, ритуали..." [3: 58]. У цьому контексті Ю. Кристева наголошує, що чужинець нагадує устрицю, яка зімкнула стулки під час припливу. Він поступово замикається у власному просторі або в такому ж закритому просторі свого етносу чи мігрантської спільноти, яка з роками витворює зону комфорту для тих тисяч меланхолійно й безнадійно закоханих у покинутий край. Під панцирем байдужості він намагається замаскувати свою надзвичайну вразливість, чутливість та надмірну сентиментальність.

Ідентичність чужинця та гірке усвідомлення знедоленості спричинюють постійний внутрішній неспокій персонажів роману. Вони прагнуть визнання не лише на рівні індивідуальному, але й колективному. Однак Америка радше поглинає різноманітність колективностей та створює на їхній основі нову спільноту. Аркадій задумується: "... Америці набрид лемент малих республік і змучених народів, які наввипередки горлають "Я єсмь! "" [5: 124]. Хоч Аркадій свідомий того, що українці потроху асимілюються, та все ж він міцно тримається за українські культурні практики. Як зазначає оповідач, українець відгородив себе стіною від решти світу: "... Вороги жили на острові, витвореному Аркадієм. Його воля, його мрії не давали їм бачити світ довкола" [5: 107]. Аркадій не відмовляється від надії повернутися назад в Україну, не хоче зізнатися собі, що локус, який він вважає тимчасовим пристанищем, насправді вже став постійним. Ілюзії про повернення живлять його й закривають реальний світ. Вороги ще сподіваються повернутися: "Нащо прилаштовуватися до краю, де ви, в кращому випадку, тимчасові пожилці?" [5: 107].

Наступна характерна риса чужинця, що теж оприявнюється й на просторовому рівні, – це його намагання пристосуватися, виглядати як місцеві мешканці. Це проявляється в організації та впорядкованості соціального життя. У цьому сенсі чужинець ніколи не відкриває свого справжнього ества та світовідчуття, він намагається імітувати місцеві коди поведінки в громадському житті та дотримуватися власних у приватному. "Не маючи домівки, він навпаки, поширює паракос актора, примножуючи маски й несправжні самості, він ніколи не буває ні цілком справжнім, ні цілком фальшивим, бо вміє пристосовувати до проявів любові і ненависті поверхневі антени базальтового серця" [4: 16]. Це ж відбувається з українськими мігрантами в романі А. Мельничука: чужина залишається чужиною. Навіть після довгих десятиріч проживання на новій території вони й далі почуваються зайдами, і далі мріють про покинуте Роздоріжжя, яке в їхній пам'яті набуло майже образу раю. Як підсумувала Т. Денисова, "процес самоідентифікації для автора немислимий поза переосмисленням дискурсу "тексту" прабатьківщини" [3: 59].

**Висновки й перспективи дослідження.** Чужина й чужинець у романі А. Мельничука "Що сказано" становлять одне з проблемно-тематичних полів. Розповідач актуалізує думку про те, що для індивідуума, відірваного від рідного краю, набута батьківщина не замінить покинутого місця. Він приречений на роздвоєння, розривається між прагненням повернутися назад і бажанням залишитися в новому місці. Крім того, його буття позначене подвійними практиками: з одного боку, імітацією чужих звичаїв і кодів поведінки, а з іншого – намаганням не втратити власних традицій. Роман А. Мельничука містить розлогий матеріал для подальшого осмислення ширших

проблем міграції та локусів мігрантів у художньому дискурсі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бокшань Г. Проблема національної ідентичності в романах Аскольда Мельничука "Що сказано" і "Посол мертвих". *Національна ідентичність в мові і культурі*. Київ, Талком, 2020. С. 122–126.
2. Гусейнова О. Три міста в романі Аскольда Мельничука "Що сказано". *Американська література на рубежі 20–21 століть*. Київ, 2004. С. 478–484.
3. Денисова Т. Український міф в американському мультикультурному просторі. *Наукові записки НаУКМА: Філологічні науки*, 2003. Том. 21. С. 52–62.
4. Кристева Ю. Самі собі чужі. Перекл. з фр. З. Борисюк. Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2004. 262с.
5. Мельничук А. Що сказано. Перекл. з англ. Олена Фешовець. Київ: Видавничий Дім "Комора", 2017. 294 с.
6. Павличко С. Про Аскольда Мельничука. *Сучасність*. 1997. № 6. С. 8.
7. Петренко Т. "Що сказано" Аскольда Мельничука: про мертвих, і живих, і ненароджених української еміграції". URL: <https://archive.chytomo.com/issued/s-hho-skazano-askolda-melnichuka-pro-mertvix-i-zhivix-i-nenarodzhenix-ukraiinskoi-emigracii> (дата звернення: 10.05.2021)
8. Ткачук Ю. Конструювання української ідентичності на історичному та міфологічному рівнях роману А. Мельничука "Що сказано". *Американська література на рубежі 20–21 століть*. Київ, 2004. С. 467–470.
9. Ткачук Ю. Модель освоєння світу в романі Аскольда Мельничука "Що сказано": від Просвітництва до постмодернізму. *Американські*

літературні студії в Україні. Київ, 2005. Вип. 2. С. 254–269.

10. Benmayor Rina and Andor Skotnes. *Migration and Identity*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2005. 199 p.

11. Diamond Jared. *The World Until Yesterday: What Can We Learn from Traditional Societies?* Penguin, 2012. 512 p.

12. Kaplan Robert. *The Revenge of Geography. What the Map Tells Us about Coming Conflicts and the Battle against Fate*. Random House Trade Paperbacks, 2013. 448 p.

13. Nasaw David. *The Last Million: Europe's Displaced Persons from World War to Cold War*. Penguin, 2020. 672 p.

14. Wyman Mark. *DP's: Europe's Displaced Persons, 1945–51*. Cornell University Press, 1998. 272 p.

#### REFERENCES (TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Bokshan' H. (2020). Problema natsional'noyi identychnosti v romanakh Askol'da Mel'nyczuka "Shcho skazano" ta "Posol mertvykh" [The problem of national identity in the novels of Askold Melnyczuk "What is told" and "Ambassador of the dead"]. *National identity in language and culture*. Kyiv, Talcom. S. 122–126. [in Ukrainian].

2. Huseynova O. (2004). Try mista v romani Askol'da Mel'nyczuka "Shcho skazano" [Three cities in Askold Melnyczuk's novel "What is told"]. *Amerykans'ka literatura na rubezhi 20–21 stolit'*. Kyiv. S. 478–484. [in Ukrainian].

3. Denysova T. (2003). Ukrayins'kyy mif v amerykans'komu mul'tykul'turnomu prostori [Ukrainian myth in the American multicultural space]. *Naukovi zapysky NaUKMA: Filolohichni nauky*. Tom. 21. S. 52–62. [in Ukrainian].

4. Krysteva Yu. (2004). Sami sobi chuzhi. [They are strangers to themselves]. Perekl. z fr. Z. Borysyuk.

Kyiv. Vydavnytstvo Solomiyi Pavlychko "Osnovy". [in Ukrainian].

5. Mel'nyczuk A. (2017). Shcho skazano. ["What is Told"]. Perekl. z anhl. Olena Feshovets'. Kyiv. Vydavnychyy Dim "Komora". [in Ukrainian].

6. Pavlychko S. (1997). Pro Askol'da Mel'nyczuka [About Askold Melnyczuk]. *Suchasnist'*. № 6. S. 8. [in Ukrainian].

7. Petrenko T. "Shcho skazano" Askol'da Mel'nyczuka: pro mertvykh, i zhyvykh, i nenarodzhenykh ukrayins'koyi emihratsiyi" ["What is told" by Askold Melnyczuk: about the dead, living and unborn of Ukrainian emigration"]. URL:

<https://archive.chytomo.com/issued/s-hho-skazano-askolda-melnichuka-pro-mertvix-i-zhivix-i-nenarodzhenix-ukraiinskoi-emigracii> (data zvernennya: 10.05.2021). [in Ukrainian].

8. Tkachuk Yu. (2004). Konstruyuvannya ukrayins'koyi identychnosti na istorychnomu ta mifolohichnomu rivnyakh romanu A. Mel'nyczuka "Shcho skazano" [Construction of Ukrainian identity on the historical and mythological levels of A. Melnyczuk's novel "What is told"]. *Amerykans'ka literatura na rubezhi 20–21 stolit'*. Kyiv. S. 467–470. [in Ukrainian].

9. Tkachuk Yu. (2005). Model' osvoyennya svitu v romani Askol'da Mel'nyczuka "Shcho skazano": vid Prosvitnytstva do postmodernizmu [The model of world development in Askold Melnyczuk's novel "What is told": from the Enlightenment to postmodernism]. *Amerykans'ki literaturni studiyi v Ukrayini*. Kyiv, 2005. Vyp. 2. S. 254–269. [in Ukrainian].

10. Benmayor Rina and Andor Skotnes. (2005). *Migration and Identity*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers. 199 p.

11. Diamond Jared. (2012). *The World Until Yesterday: What Can We*

Learn from Traditional Societies?  
Penguin. 512 p.

12. Kaplan Robert. (2013). *The Revenge of Geography. What the Map Tells Us about Coming Conflicts and the Battle against Fate.* Random House Trade Paperbacks. 448 p.

13. Nasaw David. (2020). *The Last Million: Europe's Displaced Persons from World War to Cold War.* Penguin. 672 p.

14. Wyman Mark. (1998). *DP's: Europe's Displaced Persons, 1945-51.* Cornell University Press. 272 p.

Стаття надійшла до редколегії: 17.10.2021

Схвалено до друку: 26.11.2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642  
ISSN (Online): 2707-4463

## ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ. ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК 82.09

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.56-66

### ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР У СИСТЕМІ КУЛЬТУРИ

Н. І. Астрахан\*

*У статті літературний твір розглянуто в контексті проблеми збереження й розвитку культурних традицій, зокрема традиції авторської літературно-художньої творчості та читачької співтворчості. Означені традиції характеризуються як засадничі для культури загалом у контексті уявлень Ю. Лотмана про семіосферу як семіотичний простір, що є водночас передумовою й результатом функціонування культури. Перетин діалогічно-комунікативного, естетично-рецептивного та онтологічно-герменевтичного розуміння літературного твору передбачає продуктивний вихід за межі вузького літературознавчого бачення цього феномену, потребує розширення теоретичної сфери його предметизації. Ідеться про усвідомлення особливої ролі художньої літератури та, зокрема, літературних творів, що її репрезентують, у процесі діалогічного саморозкриття творчих особистостей, які потребують художнього висловлення задля реконструкції позиції іншого, необхідного під час художнього пізнання та самопізнання. Розуміння та саморозуміння, досягнуті в процесі діалогічної взаємодії з іншим у просторі літературного твору, стають передумовою такої буттєвої повноти, яка відповідає духовним потребам особистісного розвитку. Крім цього, літературний твір, потенційно відкритий для будь-якої людини, стає перехрестям різних культур та епох, механізмом утворення та оприявлення цілості культури, всеєдності людства, неперервності культурогенезу.*

*Висунуто тезу про необхідність повернення до позиції автора, відновлення уявлення про окреслений автором смисловий центр твору. За аналогією з поняттям "Текст", розробленим Р. Бартом, запропоновано вживати поняття "Автор", маючи на увазі сукупність відкритих у безмежність часової перспективи особистісних діалогічних взаємозв'язків автора літературного твору з іншими авторами та читачами. Подібне бачення позиції автора має запобігти симулякризації літературного твору, сприяти збереженню його як культурної цінності, важливого інструменту культурогенезу.*

**Ключові слова:** літературний твір, художня цілісність, культурна традиція, система культури, семіосфера, діалогічна взаємодія, Автор, Текст, симулякризація.

\* доктор філологічних наук, доцент,  
професор кафедри германської філології та зарубіжної літератури  
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)  
astrakhann@rambler.ru  
ORCID: 0000-0002-4087-2466



## LITERARY WORK IN THE SYSTEM OF CULTURE

Astrakhan N. I.

The article considers a literary work in the context of the problem of preservation and development of cultural traditions, in particular the traditions of an author's literary and artistic creativity and reader's co-creation. These traditions are characterized as fundamental to culture as a whole in the context of Yu. Lotman's ideas about the semiosphere as a semiotic space, which is both a prerequisite and a result of the functioning of culture. The intersection of dialogical-communicative, aesthetic-receptive, and ontological-hermeneutic understanding of a literary work presupposes a productive going beyond the narrow literary perspective on this phenomenon, requires the expansion of the theoretical scope of its subject. It is about realizing the special role of literature and, in particular, literary works representing it in the process of dialogical self-disclosure of creative individuals who need artistic expression to reconstruct the position of the other, necessary in the course of artistic cognition and self-knowing. Understanding and self-understanding, achieved in the process of dialogical interaction with the other in the space of a literary work, become a prerequisite for the fullness of life meeting the spiritual needs of personal development. Moreover, a literary work, potentially open to any person, becomes a crossroads of different cultures and eras, a mechanism for the formation and manifestation of the integrity of culture, the unity of mankind, the continuity of culture genesis.

The need to return to the position of the author, to restore the idea of the semantic center of the work outlined by the author is stated. By analogy with the concept of "Text", developed by R. Barthes, it is proposed to use the concept of "Author", meaning a set of personal dialogic relationships of the author of a literary work with other authors and readers, open into the infinity of time perspective. This understanding of the author's position is aimed to prevent the simularization of a literary work, contribute to the preservation of it as a cultural value, an important tool of culture genesis.

---

**Keywords:** literary work, artistic integrity, cultural tradition, system of culture, semiosphere, dialogic interaction, Author, Text, simularization.

---

### Постановка наукової проблеми.

Традиція читання літературних творів є однією із засадничих у системі функціонування культури. Її збереження стає передумовою постійного оновлення й пролонгації в майбутнє ще однієї традиції – літературно-художньої творчості. Письменниками можуть стати тільки читачі, досвід відтворення літературних творів у процесі читання є передумовою їхнього творення, іншого шляху входження до літературно-мистецької традиції, вочевидь, не існує. Називаючи текст спільним предметом дослідження всіх гуманітарних наук, М. Бахтін саме з художнім текстом як матеріальною основою існування літературного твору пов'язував можливості здійснення висловлення, що веде до необхідного іншого, забезпечує можливість досягнення такої подієвої повноти, яка потрібна особистості для щасливої самореалізації [2]. Погляд на

літературний твір у контексті ідей філософії діалогу дає змогу повністю охарактеризувати значущість феномену твору в системі культури, спираючись, наприклад, на міркування Е. Левінаса про слід, що його залишає автор у просторі створеного ним твору, художньо репрезентуючи сформовану в процесі літературно-художньої творчості особистість. Адресованість, звернення до іншого, на думку філософа, уможливають концентрацію "цілого буття навколо мовця або реципієнта, який до того ж є частиною цього загустілого буття" [10: 131], унаслідок чого культура й, зокрема, художня творчість постають як "частини онтологічного ряду", створюючи передумови для осягнення буття.

Подібний перетин діалогічного та герменевтично-онтологічного розуміння літературного твору сприймається як цілком закономірний, адже діалог та буття-розуміння

взаємопов'язані, одне передбачає друге: розуміння неможливе без діалогу з іншим; підняти планку спілкування до рівня діалогу – це означає вивести його на висоту справжнього буття, яке, за М. Гайдеггером, здійснюється як розуміння. Отже, мистецтво слова й літературний твір як єдина реальність літератури є необхідною складовою буття людства, що розгортається в просторі культури. А сама культура може бути охарактеризована як процес і результат буття-розуміння, утілена в сукупності різноманітних традицій об'єктивація суб'єктивного досвіду переживання життя, особистісної екзистенції. При цьому входження в певну культурну традицію неможливе без іншого – майстра, учителя, за яким рухається учень-підмайстр, поступово набуваючи самостійності. Принципово, що ввести в традицію силоміць неможливо: людина сама має відчути причетність до традиції, відповідальність за неї, здобуваючи так справжню свободу, що, за Г. В. Ф. Гегелем, є водночас передумовою й метою творчості [3: 60].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Для українського літературознавства дослідження художньої літератури в системі культури набувало особливого значення в складні, перехідні періоди, коли відбувалися або передчувалися суттєві зрушення соціокультурного та/чи епістемологічного ґатунку [5]. Культура ставала рятівним колом для суб'єктів творчої діяльності в ситуації, коли потреба "заявити про себе", тобто відстояти самобутність та внутрішню свободу, ставала нагальною необхідністю [6]. Усебічний розгляд читання як соціокультурного феномену, зреалізований у знаковій монографії М. Зубрицької [7], не лише проблематизує феномен літературного твору й процес читання з опорою на теоретичні побудови західного літературознавства кінця ХХ – початку ХХІ століття, але й вводить здійснювану концептуалізацію

предмета дослідження в контекст національної та світової культури, що бачиться як певне цілісне утворення. Відзначаючи, що "homo legens у процесі читання перетинає силові поля естетики й етики, риторики й епістемології, герменевтики й онтології" [7: 328], дослідниця констатує, що "літературно-теоретичний дискурс минулого сторіччя так і не зумів відповісти на всі складні запитання й проблеми, які виникли внаслідок намагання осмислити літературу як особливий вид людської комунікації" [7: 177], і пояснює це парадоксальністю літературно-художньої комунікації. Вона "за своєю природою та сутністю є водночас складним соціальним явищем і глибинно зіндивідуалізованим, особистісно сфокусованим та інтимно зорієнтованим процесом" [7: 177], що розгортається на перетині соціального й культурного, дійсного й вигаданого, об'єктивного та суб'єктивного. На думку Ю. Лотмана, наукова творчість якого постійно актуалізується в працях українських літературознавців [11], літературний твір та художній текст як знакова система, що уможливає естетичну комунікацію, відіграє важливу роль у функціонуванні нерозкладної одиниці семіозису – семіосфери, семіотичного простору, у якому здійснюється функціонування різних мов певної культури, відбувається формування та трансляція загальнокультурних значень та смислів, простору, що виступає передумовою та результатом розвитку культури [12: 251].

**Формулювання мети й завдань розвідки.** Метою статті є спроба теоретико-методологічного обґрунтування можливостей синтезу власне літературознавчого та культурологічного погляду на літературний твір та традицію його авторського творення й читацького відтворення в контексті постструктуралістського літературознавства, розгляд означених

феноменів та процесів у загальнокультурній перспективі, що висвітлює додаткові аспекти їх значення та ролі у сфері духовної культури.

**Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.**

Про яку б сферу людської діяльності не йшлося, діяльність стає результативною лише в ситуації максимальної захопленості суб'єкта вирішенням справді нагальних життєвих завдань, тобто за умов особистісного становлення та саморозкриття, що відбуваються в межах відтворення та оновлення певних традицій, у зв'язку зі збереженням та творенням матеріальних і духовних цінностей. Мистецтво є в цьому стосунку взірцем для будь-якої діяльності, що у своєму максимумі також мала б бути творчою, але не завжди досягає цього бажаного (і необхідного) рівня, наслідком чого стає відставання від потреб часу, повторення помилок, руйнівний регрес на рівні індивідуального та загального існування. Оскільки саме володіння мовою робить людину суб'єктом культурогенезу, значення літератури як мистецтва слова неможливо перебільшити. Необхідність омовлення досвіду в діалозі з іншим зумовлена потребами постійного розвитку, просування вперед і в плані мислення-пізнання, і в плані практичної діяльності, і в аспекті ґрунтованого на критичній рефлексії оцінювання ефективності одного та іншого [4: 7–8]. Власне, так і функціонує культура – як діалогічне омовлення, що має на меті усвідомлення помилок, постійне переосмислення досвіду, уточнення критеріїв оцінки, розширення об'єктів розуміння з опорою на іншого, який, за Е. Левінасом, сприймається як кращий за "я". Іntenційне існування літературного твору в умовному просторі, у ситуації, коли кордон між світом мистецтва та об'єктивною реальністю постійно акцентується й

зникає, дає підстави йому за принципом герменевтичного кола репрезентувати ціле буття, функціонувати як його своєрідна модель. Здатність реципієнта бачити за твором буття в його цілості, сформована поступово в процесі освоєння традиції читання, робить його свідомим учасником розбудови культури як єдиного для всіх людей простору, вводить у загальнолюдську спільноту, об'єднану актуальними для всіх смислами та цілями, дає змогу усвідомити себе в загальному потоці історії, змінити масштаб її бачення.

Інший, якщо йдеться про літературний твір, може бути осмислений по-різному. Для М. Бахтіна інший – це передусім герой літературного твору, стосовно якого автор реалізує пізнання світу та самопізнання [1]. У цьому аспекті досвід мистецтва має на меті конструювання позиції іншого, його погляду на світ. Навіть якщо мистецькі декларації наполягають на суб'єктивності творчості, вважають єдиною опорою винятково суб'єкта творення, його самотнє та протиставлене всім іншим "я", реальна практика заперечує декларування, як це відбувається, наприклад у суб'єктивній епопеї М. Пруста "У пошуках утраченого часу" (1913–1927). Спроба зафіксувати в художньому тексті віднайдене на шляху асоціативно-метафоричного пригадування минуле обертається пошуками інших та справжньої реальності, яку можна було б з ними розділити. Звісно, це несподівана реальність, яка виникає на перетині сприйнятого й пригаданого, але вона звернена до інших людей, покликана повернути тих, хто був утрачений разом із часом. У системі філософських координат Е. Левінаса інший – це скоріше читач, реципієнт у широкому розумінні цього слова. Хоча мислитель звертається до літературних творів та їхніх авторів швидше в пошуках ілюстрацій, маючи на увазі

загальноонтологічні процеси відкриття іншого, подібне звернення не виглядає довільним: саме в просторі художньої літератури у зв'язку з максимальним розкриттям пізнавального потенціалу мови культуротворчі процеси постають у відповідному своїй значущості масштабі. Прорив до діалогу й елементи особистісного саморозкриття-презентації можуть бути наявні у ситуації звичайного спілкування, але лише як натяк, можливість, що забезпечується творенням художнього тексту. Інший (і герой, і читач) може відрізнятись своєю культурною ідентичністю, належністю до простору іншої культури. У такому випадку діалог із ним набуває додаткового значення, розширюючи процеси розуміння, вбираючи в них міжкультурну взаємодію. У ситуації, коли читач не володіє оригінальною мовою твору, посередником між ним та автором має стати перекладач, виявляючись водночас читачем (оригінального тексту) й автором (тексту перекладного), діалогічно розгорнутим до обох учасників естетичної комунікації. На думку Ю. Лотмана, дві мови й блок перекладу між ними – це і є мінімальна одиниця функціонування такого семіотичного об'єкту, як культура, тобто "мінімальною робочою семіотичною структурою є не одна штучно ізольована мова або текст цією мовою, а паралельна пара навзаєм-неперекладних, але, однак, зв'язаних блоком перекладу мов" [12: 151]. Виокремлення такої одиниці передбачає можливість долучення до означеного мінімуму необмеженої кількості мов і культур, кожна з яких характеризується унікальним баченням світу. М. Гумільов вважав, що тільки тоді, коли поетичний текст буде перекладений усіма мовами, що існують, його смисловий потенціал розкриється з максимальною повнотою. Спираючись на судження В. Гумбольдта, який стверджував, що кожна людина говорить своєю

унікальною мовою, і водночас був переконаний, що всі люди об'єднані однією-єдиною універсальною мовою, без чого взаєморозуміння було б принципово неможливим [9], маємо підстави зробити висновок про смислові перетини-перехрестя в просторі літературних творів, на яких зустрічаються (потенційно можуть зустрітись) всі культури та всі їхні окремі представники, утворюючи єдину спільноту. А якщо це перехрестя розглянути в плані діахронії, ми побачимо ціле людство, захоплене процесами розуміння, спроможними подолати будь-які бар'єри – мовні, просторові, часові. Роль літератури в побудові такої "всеєдності" (поняття В. Соловйова) виявляється вирішальною внаслідок цілої низки факторів, похідних від того визначального моменту, що література є мистецтвом слова:

1) формування, збереження та оновлення будь-якої традиції неможливе без мови як універсального засобу спілкування, здійснюється всередині мови, з опорою на дискурсивні практики;

2) висловлення, набуваючи ознак художності, отримує онтологічний статус, перетворюючись на спосіб репрезентації творчої особистості, яка потребує зустрічі та взаємодії з іншими творчими особистостями;

3) діалог як буття-розуміння, досягаючи свого максимуму в просторі літературного твору, стає загальнозначущим способом міжособистісної та міжкультурної взаємодії в плані вирішення естетичних, пізнавальних та морально-аксіологічних завдань.

Отже, літературний твір як феномен функціонує в загальнокультурному масштабі, випрацьовуючи механізми артикуляції загальнолюдських смислів у ситуації конкретної прив'язки до національної культури, соціально-історичних обставин, індивідуально-авторської конкретики. У цьому сенсі художні форми, виростаючи, як

зауважував О. Веселовський, на основі певних культурних (зокрема, культових) форм, ніколи не втрачають із ними зв'язку, зберігаючи в редукованому вигляді пам'ять про етапи дохудожнього розвитку й функції інтеграції людської спільноти, які на них покладалась у тих або тих умовах спільного буття. Зокрема, античні драма й комедія, виростаючи з культу бога Діоніса, продовжували об'єднувати всіх вільних мешканців міста-поліса в процесі споглядання вистави, залишаючи в естетичному катарсисі рештки катарсису релігійного. Ця здатність художньо-естетичних форм нести на собі відлуння дохудожнього минулого, наповнюватися змістом, що, вочевидь, перебільшує власне художні завдання й настанови, зумовляє особливу функцію мистецтва, зокрема мистецтва слова, у сучасному житті.

Для літературознавства погляд на літературний твір у контексті реалізації процесів культурогенезу означає розширення об'єктної сфери та зміну перспективи предметизації, зокрема в тому, що стосується осягнення літературного твору та його буття. Звісно, подібне зміщення не має на меті лише повернення до культурно-історичного методу: таке повернення означало б утрату власне літературознавчого предмета дослідження, погляд крізь літературу на позалітературні явища. Мається на увазі усвідомлення глибинного зв'язку буття літературного твору із загальнокультурними творчими процесами, діалогічною взаємодією творення та відтворення, що є осердям мистецтва як своєрідного орієнтиру для всіх культурних традицій.

На шляху такого бачення літературного твору можуть бути виокремлені певні аспекти, співвідносні з традиційними літературознавчими проблемно-тематичними полями (вислів З. Мітосек). Наприклад, особистісний аспект, що актуалізує проблему автора

та читача (реципієнта) літературного твору, які завдяки останньому, перебуваючи в його просторі, набувають нової якості. Ідеться про особистісну цілісність, яка формується завдяки становленню, розгортанню та завершенню художньої цілісності літературного твору (поняття М. Гіршмана), тобто процес гармонізації, якої зазнає особистість, витворюючи та відтворюючи художньо-мистецьку гармонію. Взаємини творчої особистості, сформованої досвідом мистецтва, із загалом, для якого такий досвід завжди залишається потенційно можливим, – один із топосів світової літератури.

Дистанція, яку потрібно здолати потенційному читачу, аби стати реальним читачем, а далі зайняти позицію іманентного (ідеального) читача, відкрити для себе іманентного автора з перспективою перетворитися на автора реального, як у винятково цікавому випадку діалогу між Й. П. Еккерманом та В. І. Гете, залишається проблемою на кожному етапі означеного шляху. Цей комплекс проблем художньо досліджується в літературі ХХ століття. Можна згадати, наприклад, Івана Бездомного в романі М. Булгакова "Майстер і Маргарита" (1928–1940): він вважає себе автором, не ставши читачем, але опиняється перед необхідністю тотальної особистісної трансформації задля зустрічі зі справжнім автором-майстром. Показовим у цьому стосунку є образ лікаря Ричарда Симпсона з Ноттінгемширу в п'єсі Г. Горіна "Дім, який збудував Свіфт" (1986): йому доводиться докласти неабияких зусиль, щоб усвідомити себе читачем – героєм – автором творів "декана Свіфта". У п'єсі Горіна метаморфоза, якої зазнає далека від літератури людина, аби, відокремившись від загалу, наблизитися до великого автора й перейняти з його рук традицію літературно-художньої творчості, стає однією з центральних сюжетних ліній,

підпорядкованою авторській металітературній рефлексії. Різні персонажі з оточення декана буквально вмовляють лікаря прочитати книги свого пацієнта, хоча б в адаптованому для дитячої аудиторії варіанті. Важливо, що Свіфт, який мовчить протягом усієї п'єси, починає говорити – вступає у діалог з лікарем – наприкінці твору, коли той виявляється готовим його посправжньому почути – зрозуміти.

Звісно, школа рецептивної естетики, виокремлюючи в тексті художній полюс, що окреслює обрії діяльності читача, програмує та провокує її, та естетичний полюс, із яким пов'язана конкретна реалізація цієї діяльності [8], випрацьовує методологічно-термінологічні підстави для наукового осягнення процесу взаємодії реципієнта з текстом, його входження в простір інтенціонального буття літературного твору. Але питання про художньо-літературні традиції, які забезпечують організацію взаємонаближення горизонту тексту та горизонту інтерпретатора (поняття Р. І. Яусса) залишається відкритим, особливо якщо розглядати їх у взаємозв'язку із загальнокультурними традиціями. Можливо, невирішеність цього питання й спричиняє активну металітературну зацікавленість сучасної літератури, прагнення авторів уявити собі читача, його ставлення до літературного твору, перебіг процесу читання, переосмислити значення літератури в духовному бутті людини й людства, роль книги в сучасному світі.

Таке коло проблем окреслюється в літературі постмодернізму (від новел Х. Л. Борхеса до роману І. Кальвіно "Якщо подорожній одної зимової ночі" (1979). Натомість постмодерністсько-постструктуралістська філософсько-естетична думка, позначивши простір реалізації означених традицій підкреслено "відкритими" поняттями "Текст", "письмо" (Р. Барт), позбавляє їх суб'єкта, оголосивши про "смерть автора". Як і в п'єсі Г. Горіна, смерть

автора ("остання й остаточна") виявляється занадто великою ціною для народження читача, адже подія їхньої зустрічі знову опиняється під сумнівом: у сучасному літературознавстві є читач із його "роллю", але відсутній автор із його особливою позицією та функцією. Автор перетворюється на читача (його прочитання власного твору має таку ж легітимність, як і всі інші читацькі прочитання) або на героя (у межах читацького дискурсу). Звісно, "воскресіння автора", що вже стало усвідомленою потребою для "постпостструктуралістського" літературознавства, передбачає оприявлення його нової іпостасі, змінення масштабу розгляду значущості цієї "ролі", яка виявляється здатною забезпечити перетин художнього та реального світів у буттєво-онтологічній площині переходу від дійсного до належного. У цьому плані варто було б писати з великої літери не тільки слово "Текст", маючи на увазі, слідом за Р. Бартом, діахронічну глибину тексту, уможливлену його художньою природою безмежність означуваного й означника, але й слово "Автор". Автор із великої літери – це автор конкретного художнього тексту в сукупній діалогічній взаємодії з іншими авторами та всіма читачами, для яких читання тексту цього автора, перебування в просторі його твору стало особистісно значущою подією. У такій перспективі Автор виявляється учасником форматування загальнокультурного простору, причетним до відкриття перспектив його подальшої розбудови, інтегратором людської спільноти, знаком людяності історичного поступу, його доброякісного характеру, тобто переваги сил творення над силами руйнування, векторів розвитку та гармонізації над векторами регресу та самознищення. Такого значення образи великих авторів минулого набувають, наприклад, у романі

Г. Гессе "Степовий вовк" (1927), коли рятують головного героя від остаточної втрати власної особистості у вирі руйнівних інстинктів, відкриваючи йому шлях до особистісного відродження та гармонізації. На подібне розуміння сутності авторства натякає п'ятистопний ямб, яким починається та закінчується п'єса Г. Горіна "Дім, який збудував Свіфт" – метр, що задає ритм розгортання художньої мови трагедій В. Шекспіра та О. Пушкіна, знак уважного ставлення до головних для автора орієнтирів щодо генези та історії драми.

**Висновки й перспективи дослідження.** Теоретико-літературне повернення до "Автора" передбачає й відродження смислового центру, окресленого автором. У контексті означеного вище розуміння позиції "Автор" такий смисловий центр виявляється зіставним із загальнолюдськими цінностями та смислами, що пройшли випробування часом, зберігаючи актуальність для багатьох поколінь. Це особливо важливо в контексті ситуації конфлікту інтерпретацій (поняття П. Рікера), коли прочитання твору в умовах постструктуралістського релятивізму та децентрації може бути яким завгодно: і прямо протилежним тому, що мав на увазі автор, і взагалі химерним або абсурдним – зовнішнім щодо художнього тексту, ніяк не узгодженим із його організацією. У цьому сенсі читацька сваволя, підміняючи літературний твір химерою й руйнуючи так класичну традицію його творення – відтворення, залучається до практики симулякризації літературного твору як характерної ознаки доби постмодерну. На жаль, подібна практика, орієнтуючись на запрограмовану філософією та естетикою постструктуралізму ігрову свободу у сфері художньої творчості, набула невинного поширення, на що відповідно вже відреагували її

ініціатори, заговоривши про "межі інтерпретації" (У. Еко).

Якщо художня література несе в собі той додатковий ген людяності, без якого, на думку Й. Бродського, неможливо стати людиною, то викривлення й підміни в процесі авторського творення та читацького вітворення літературних творів, симулякризація цих процесів і самого феномену літературного твору несе в собі смертельну небезпеку для людства. Уявімо собі, що мистецтво і, зокрема, література як відкритий діалогічний простір здійснення розуміння загальнобуттєвих смислів викривляється або взагалі перестає функціонувати. Унаслідок цього смисли, не перевірені естетично (на шляху творення та відтворення художньої цілісності), зазнають руйнації або, це ще небезпечніше, фальсифікації, підміни. Якщо смисли транслюватимуться прямо – через ідеологічні гасла та політичні настанови, в інтересах певних обмежених груп, що їх обслуговує ідеологія й матеріально забезпечує політика, а мистецтво буде редуковане до політичної або комерційної реклами, що вже відбувалося в минулі часи та спостерігається сьогодні, наслідки виявляться неминуче катастрофічними. Власне, досвід тоталітарних держав минулого свідчить про це із задокументованою переконливістю. Не випадково художня практика модернізму, що активно розгорталася в період становлення новітнього тоталітаризму, породила жанр антиутопії, у якому загибель особистості під тиском авторитарної держави та монструозного суспільства корелює із заборонаю мистецтва, припиненням його природного розвитку.

Підміна дійсних буттєвих смислів аксіологічними симулякрами невід'ємна від спотвореної картини світу й хибної концептуалізації людини або повної відсутності рефлексії щодо останнього, пасивного сповзання в

споживацьке самоусвідомлення, зведене лише до вдалої купівлі товарів та успішної реалізації проплачених перспектив. Подібні явища стають предметом авторської рефлексії, наприклад, в "Унікальному романі" (2004) М. Павича. Герої цього твору, неспроможні, як з'ясується, дати будь-який варіант відповіді на питання "що таке людина", з надзвичайною легкістю приймають на віру перспективу залучитися до вічності через куплений за гроші сон про майбутнє, у якому їх уже не буде, і погоджуються надати фірмі-продавцю додаткові послуги, несумісні з моральною чистотою та особистісною свободою. Письменник показує судження й дії персонажів як нагромадження помилок, що залишаються не усвідомленими, створюючи передумови для перетворення оперного співака Матеуса Дістелі та його коханки Маркезіни Лемпіцкі на маріонеток у руках зловісно-демонічних сил. Звісно, автор не дає оцінки персонажам та їхнім діям, зокрема й злочинним, що одразу б призвело до руйнування художності. Письменник перекладає функцію пошуку помилок на читачів, та указуючи їм шлях до відкриття справжньої реальності. Власне, і цілісність твору опиняється у сфері відповідальності читачів, яким доведеться зв'язувати обірвані сюжетні лінії й здогадуватися про найвірогідніші варіанти завершення й пояснення оповіданої історії. Але вектори руху автор для читача визначає, водночас залишаючи для нього можливість пошуку альтернативних шляхів.

У літературному творі, що справді відбувся, створювана автором та відтворювана читачем художня картина світу так корелює з дійсним світобаченням особистості, що неузгодженості спонукають її до розвитку, усвідомлення раніше не усвідомлюваного, розширення обріїв бачення та глибини розуміння. Сучасні

літературні твори, опиняючись під сумнівом, зокрема в аспекті власної художньої цілісності, ставлять під сумнів і читача, і світ, у якому він існує, провокуючи естетичну активність, актуалізуючи пізнавальні процеси та закликаючи до особистісного самовизначення. Звісно, у читача завжди є змога ухилитися від такої внутрішньої роботи, але культурна традиція читання підхтовхує до іншого, запрошуючи до шляхетно-безкорисливого служіння істині, добру й красі, що, розпочинаючись у просторі літературного твору, завжди виходить за межі цього простору, утілюючись у різноманітні культурні форми творчодіалогічної взаємодії з іншими людьми. Однією з таких форм є літературознавча рецепція літературного твору та її наукова репрезентація, які в контексті окресленої проблематики потребують подальшого теоретико-методологічного осмислення.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
2. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1986. С. 297–325.
3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. 312 с.
4. Гром'як Р. Т. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття). Посібник для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів. Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. 224 с.
5. Гром'як Р. Українське літературознавство у контексті світової культури XX століття: тенденції розвитку, проблеми функціонування, дискурсація. *Збірник праць ТО*



НТШ. Т.: Рада, 2004. Том 1. С. 9–40. (Літературознавство, мовознавство).

6. Жулинський М. Заявити про себе культурою. К.: Генеза, 2001. 180 с.

7. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.

8. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / [за ред. М. Зубрицької]. Л.: Літопис, 1996. С. 261–277.

9. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції. Т.: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 470 с.

10. Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека. С.-Петербург: Высшая религиозно-философская школа, 1998. 265 с.

11. Левченко Г. Міф проти історії: Семіосфера лірики Лесі Українки: монографія. К.: Академвидав, 2013. 332 с. (Серія «Монограф»).

12. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. *Лотман Ю. М. Семіосфера.* СПб.: Искусство – СПб, 2001. С. 150–391.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Bakhtin M. M. (1986). Avtor i heroї v esteticheskoї deiatelnosti [Author and hero in aesthetic activity]. *Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorcestva [Aesthetics of verbal creativity]*. Moskva: Iskusstvo, Pp. 9–191. (in Russian).

2. Bakhtin M. M. (1986). Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh humanitarnykh naukakh [The problem of the text in linguistics, philology and other humanities]. In: Bakhtyn M. M. *Estetika slovesnogo tvorcestva*. Moskva: Iskusstvo. Pp. 297–325. (in Russian).

3. Gegel H. V. F. (1968). *Estetika [Aesthetics]: V 4-kh t. Vol. 1.* Moskva: Iskusstvo. 312 p. (in Russian).

4. Hrom'iak R. T. (1999). *Istoriia ukrainskoi literaturnoi krytyky (vid pochatkiv do kintsia XIX stolittia)*

[History of Ukrainian literary criticism (from the beginning to the end of the XIX century)]. *Posibnyk dlia studentiv humanitarnykh fakultetiv vyshchykh navchalnykh zakladiv.* Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky. 224 p. (in Ukrainian).

5. Hrom'iak R. (2004). *Ukrainske literaturoznavstvo u konteksti svitovoi kultury XX stolittia: tendentsii rozvytku, problemy funktsionuvannia, dyskursalizatsiia [Ukrainian literary criticism in the context of world culture of the twentieth century: development trends, problems of functioning, discursalization]. Zbirnyk prats TO NTSh [Collection of works TB SSS].* Ternopil: Rada. Vol. 1. Pp. 9–40. (Literaturoznavstvo, movoznavstvo). (in Ukrainian).

6. Zhulynskyi M. (2001). *Zaiavyty pro sebe kulturoiu [Declare themselves a culture].* Kyiv: Geneza. 180 p. (in Ukrainian).

7. Zubrytska M. (2004). *Homo legens: chytannia yak sotsiokulturnyi fenomen [Homo legens: reading as a socio-cultural phenomenon].* Lviv: Litopys. 352 p. (in Ukrainian).

8. Izer V. (1996). *Protses chytannia: fenomenolohichne nablyzhennia [The process of reading: a phenomenological approximation]. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. / [za red. M. Zubrytskoi] [Anthology of world literary and critical thought of the twentieth century. / (ed. M. Zubrytska)].* Lviv: Litopys. Pp. 261–277. (in Ukrainian).

9. Lanovyk M. (2006). *Teoriia vidnosnosti khudozhnoho perekladu: literaturoznavchi proektsii [Theory of relativity of literary translation: literary projections].* Ternopil: Redaktsiino-vydavnychi viddil TNPU. 470 p. (in Ukrainian).

10. Levinas E. (1998). *Vremia i drugoi. Humanizm drugogo chielovieka [Time and another. The humanism of another person].* S.-Peterburg: Vysshaia religiozno-filosofskaia shkola. 265 p. (in Russian).

11. Levchenko H. (2013). *Mif proty istorii: Semiosfera liryky Lesi Ukrainky: monohrafiia* [Myth against history: Semiosphere of lyrics by Lesya Ukrainka: monograph]. Kyiv : Akademvydav. 332 p. (Seriiia "Monohraf"). (in Ukrainian).

12. Lotman Yu. M. (2001). *Vnutri mysliazhchikh mirov* [Inside the thinking worlds]. *Lotman Yu. M. Semiosfera* [Semiosphere]. S.-Peterburg: Iskusstvo – SPB. Pp. 150–391. (in Russian).

Стаття надійшла до редколегії: 15.10.2021

Схвалено до друку: 26.11.2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642

ISSN (Online): 2707-4463

---

УДК 821.09:379.823

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.67-75

## МЕТОДИКА АНАЛІЗУ РОМАНУ ДЖ. ДЖОЙСА "УЛІСС" (АКЦЕНТИ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ)

**М. В. Моклиця\***

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю залучення роману "Улісс" Дж. Джойса в університетські й, по можливості, шкільні програми із зарубіжної літератури, а також необхідністю його тлумачення, незважаючи на надмірну ускладненість тексту й утрудненість сприйняття. Актуальним є також повернення спадщини Д. Віконської, письменниці, критика, мистецтвознавиці й літературознавиці, у сучасну українську культуру. Запропоновано модель аналізу модерністського роману "Улісс", створену на основі дослідницької праці Д. Віконської "Джеймс Джойс. Таємниця його мистецького обличчя" (1934). Зауважено, що вперше аналіз роману "Улісс" здійснюється з широким залученням півзабутої студії Д. Віконської, яка дотепер не втратила своєї актуальності, чітко артикулюється модерністська природа твору, зокрема сюрреалістичний стиль. Мета дослідження – привернути увагу до непересічної постаті Д. Віконської як засновниці українського джойсознавства, включити її в сучасний літературознавчий процес, показати з її допомогою знакову роль роману Джойса "Улісс". Відповідь на питання, чому саме роман Джойса "Улісс" вважають знаковим твором модернізму, має бути лаконічною, але переконливою, базованою на макро- й мікроаналізі тексту. Насамперед це унікальний зразок авторського самовираження, крайнього суб'єктивізму (хімерності Джойсової натури), перетворений на універсалізм. Ніхто такий суб'єктивний, як Джойс, ніхто такий універсальний, як він. Таким може бути тільки свідомий модерніст, який пройшов складний шлях пошуку зовні, у світі культури, та всередині, зазирнувши в ірраціональні глибини власної психіки.

---

**Ключові слова:** роман "Улісс", Д. Віконська, модернізм, сюрреалізм, потік свідомості.

---

\* доктор філологічних наук,  
професор, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури  
(Волинський національний університет імені Лесі Українки)  
moklytsja@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-7984-4377

## THE METHODOLOGY OF ANALYSIS OF J. JOYCE'S NOVEL "ULISSES" (EMPHASES OF DARIA VIKONSKA)

Moklytsia M. V.

*The relevance of the study is due to the need to include the novel "Ulysses" by J. Joyce in university and, if possible, school curricula in foreign literature, as well as the need for its interpretation, despite the excessive complexity of the text and difficulty of perception. It is also important to return the legacy of D. Vikonska, a writer, critic, art critic and literary critic, to modern Ukrainian culture. Research methodology: a model of analysis of the modernist novel "Ulysses", created on the basis of the research work of D. Vikonska "James Joyce. The secret of his artistic face" (1934). Scientific novelty: for the first time the analysis of the novel "Ulysses" is carried out with the broad involvement of the half-forgotten studio of D. Vikonska, which has not lost its relevance, clearly articulates the modernist nature of the work, including surreal style. The purpose of the study: to draw attention to the outstanding figure of D. Vikonska as the founder of Ukrainian Joyce studies, to include her in the modern literary process, to show with her help the significant role of Joyce's novel "Ulysses". Conclusions. The answer to the question why Joyce's novel Ulysses is considered a landmark work of modernism should be concise but convincing, based on macro- and microanalysis of the text. First of all, it is a unique example of the author's self-expression, extreme subjectivism (the whimsy of Joyce's nature), transformed into universalism. No one is as subjective as Joyce is, no one is as universal as he is. Such can only be a conscious modernist who has passed the difficult path of search outside, in the world of culture, and inside, looking into the irrational depths of his own psyche. This is the most rational, intellectual and at the same time irrational, or visionary, according to K.G. Jung, type of creativity. Second: this is the boldest (revolutionary, in the words of Vikonska) challenge to tradition (or Cultural Canon, according to K.G. Jung), which manifested itself in the ironic parody of almost all known literary forms and narrative means, many moral and ethical norms. Third: it is a brilliant example of the author's style, a variant of surrealism, which grows out of naturalism and turns into neomythologism. Joyce's style is characterized by the following features: associative metaphorical writing, author's dictionary, which includes numerous innovations, narrative reception of the flow of consciousness; use of dreams, delusions, other boundary conditions; a bizarre intertwining of past and present, when dead and living characters are equal in meaning; consistent reflection of the external in the internal and vice versa; a labyrinth of human wanderings in search of pleasures, meaning, cognition and self-knowledge. Joyce modeled the next stage in the development of culture – the transition from modernism to postmodernism, from an ironic re-reading of tradition to playing with it.*

---

**Keywords:** novel "Ulysses", D. Vikonska, modernism, surrealism, flow of consciousness.

**Постановка проблеми.** Роман "Улісс" Джеймса Джойса (1922) – знаковий твір в історії модернізму, текст, який неможливо обійти увагою під час вивчення літератури ХХ століття на будь-якому з освітніх рівнів. Звісно, підходи до аналізу цього тексту можуть бути різні, залежно від завдань викладача й характеристик аудиторії, але в кожному разі це має бути досить розбірлива відповідь на питання, чому цей твір презентує цілу епоху в історії європейської та світової культури. Чому саме цей роман став знаковим, хоча й дружні, і ворожі голоси сходяться в одному: більш складного (свідомо та несвідомо

ускладненого автором) твору годі шукати. А ще це книга з найбільш одіозних – з історією спаленого англійського тиражу. Книги палили не раз: уся історія сповнена такими сюжетами. Це так, але осібно, саме одну, усі видані примірники – не так часто, особливо в нові часи. Це яскрава й зрозуміла метафора: книга – ворог. Який ворожий зміст (за саму лише форму, мабуть, таки не спалюють) умотивував цей вандалізм ХХ століття? Чи пов'язаний він із тією роллю, яку позначають історики менш дражливо: чільний твір Модернізму (тобто цілої епохи Модернізму)? Ще не почавши читання, мусимо тримати в

полі зору багато питань, а з кожною сторінкою прочитаного тексту їх додаватиметься все більше. Утім, за відвертим зізнанням критиків «Улісса», простих читачів (які б сіли й просто у своє читацьке задоволення прочитали роман) зовсім небагато, попри мільйонні тиражі чи не всіма мовами світу, які осідають у відомих і безіменних бібліотеках. Феноменальний твір, твір-монстр, твір-легенда, літературний міф ХХ століття, який і далі твориться його апологетами (маю на увазі щорічні (16 червня) з'їзди шанувальників, які второвують дублінські маршрути "Улісса"). Звісно, про такий твір навіть початкові історики літератури (тобто так чи інакше всі більш-менш освічені люди) мусять знати. Про цей роман необхідно говорити й з учнями, і зі студентами. Чи можна такий складний для сприйняття навіть на вищому інтелектуальному рівні твір аналізувати в освітньому процесі? Чи досить загальної характеристики, скомпільованої з доступних джерел? У тому-то й річ, що навіть найкоротша енциклопедична інформація про "Улісса" не задовольнить жодної аудиторії, лиш викличе численні запитання. Коротким змістом (викладом подій, переказом), який так широко практикується в процесі вивчення літератури, тут обійтися неможливо: попри велетенський обсяг, роман фактично безсюжетний. Подій, про які можна розповідати захопливо, не існує. Опис одного дня з життя Дубліна за посередництвом кількох персонажів, із якими нічого особливого за цей день не сталося... Чим довше викладач розказуватиме сюжет, тим більш загостриться питання: у чому ж важливість цього твору? Аби відповісти на нього переконливо, треба братися за текст і хоч невеличку його частину читати повільно, як тільки зможемо (за Р. Бартом). Якраз у цьому роман іде нам назустріч: його можна читати з будь-якого місця, принаймні

щоб скласти уявлення, з якої саме "матерії" він зроблений.

**Аналіз рецептивної ситуації.** На щастя, сучасний український читач нарешті (2015 року!) отримав повновартісний переклад роману. Як ствердив Я. (Р.) Семків в інтерв'ю для ЛітАкценту, переклад передає всі особливості оригіналу, зокрема, він так само іронічний, що дуже важливо. Тонку іронію перекласти іншою мовою надто складно, як і загалом оригінальний мистецький стиль. Щоправда, аналіз перекладних художніх творів – це окрема проблема, але й найбільш палкі противники такого аналізу не запропонували альтернативи (читати всю світову літературу в оригіналах – надто ілюзорна альтернатива, щоб її розглядати). Усе ж маємо змогу порівнювати кілька фрагментів роману, перекладених різними перекладачами, ці ж частини – з оригінальним текстом і так не лише наблизитися до першоджерела, а й краще розгледіти багатоплановість кожного фрагмента.

"Улісса" справді не обов'язково читати від початку до кінця, як будь-який інший роман, а декому й не варто, особливо в юному віці. І все ж для кожного віку можна підібрати фрагменти, крізь які посильно увійти в химерний світ (чи всесвіт) Джеймса Джойса. Пропонуємо це зробити за допомогою Д. Віконської. Ця унікальна жінка (за масштабами інтелекту та всебічною обдарованістю зіставна хіба з Лесею Українкою) не просто заснувала українське джойсознавство ще на початку 1930-х років, тобто в тому самому часі, коли роман "Улісс" широко дискутувався в багатьох країнах, а запропонувала культурі той приклад прочитання, який і досі вражає глибиною проникнення в текст і більшістю позицій випереджає навіть сучасних інтерпретаторів роману, особливо українських. Завдяки книзі Д. Віконської "Джеймс Джойс. Тайна його мистецького обличчя" (1934) в

західноукраїнській літературі також відбулася жвава дискусія про Джойса, дискусія, у якій узяли участь такі авторитетні критики, як М. Рудницький, М. Гнатишак, М. Деркач, багато інших. Як свідчить передмова Василя Габора до перевидання книги Д. Віконської у 2013 році, критика була переважно негативна, та "передовсім автори нападали на самого Джеймса Джойса", а багато хто вважав його роман "безумовно шкідливим (М. Гнатишак) [4: 10]. Навіть М. Рудницький, який про книгу ліричної прози "Райська яблінка" Д. Віконської написав: "Вражіння, сприйняті в цій книжці, – тільки для вибраних" [6: 296], вважав її студію про Джойса надто екзотичною.

У часі Д. Віконської ще мало апологетів "Улісса" (рецепція таких читачів, мабуть, далека від об'єктивності), зате обурених голосів вдосталь, і серед них більш ніж авторитетних: скажімо, німецький літературознавець, медієвіст Е. Р. Курціус, психоаналітик Карл Густав Юнг, автор дуже упередженої, за його ж зізнанням, передмови до німецькомовного видання, яка була опублікована пізніше і відома як стаття "Монолог "Улісса"" [6]. Д. Віконська цитує критичні думки, дискутує з ними, але не обмежується конкретними іменами, а намагається сформулювати основні тенденції в сприйнятті роману. І саме завдяки такому підходу їй вдалося, як нікому, аргументовано відповісти на питання, чому саме "Улісс" – знаковий твір Модернізму. Це при тому, що в її часі більшість читачів не сприймали його саме так, скоріше пророкували швидке забуття скандальному роману. Отже, параметри, за якими Д. Віконська розглядає новаторство (в її формулюванні – революційність) Джойса, варто використати як схему при загальній характеристиці роману. Розуміння дуже складного твору в неї розкладене по полочках.

**Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю залучення роману "Улісс" Дж. Джойса в університетські й, по можливості, шкільні програми із зарубіжної літератури, а також необхідністю його тлумачення, незважаючи на надмірну ускладненість тексту й утрудненість сприйняття. Актуальним є також повернення наукової спадщини Д. Віконської в сучасне українське літературознавство.

**Методологія дослідження** – модель інтерпретації модерністського роману "Улісс", створена на основі дослідницької праці Д. Віконської "Джеймс Джойс. Тайна його мистецького обличчя" (1934).

**Наукова новизна:** уперше аналіз роману «Улісс» здійснено з широким залученням півзабутої студії Д. Віконської, яка не втратила своєї актуальності, чітко артикулюється модерністська природа твору, зокрема сюрреалістичний стиль.

**Мета дослідження** – повернути увагу до непересічної постаті Д. Віконської як засновниці українського джойсознавства, включити її в сучасний літературознавчий процес, показати з її допомогою знакову роль роману Джойса "Улісс".

**Виклад основного матеріалу.** Питанню складності роману, його нечитабельності Д. Віконська приділяє значну увагу. Дослідниця погоджується з тим, що роман справді складний і що вона теж у процесі читання пройшла через етап роздратування й небажання читати далі. Водночас затемненість певних фрагментів здалася їй своєрідною провокацією, викликом, адже перший розділ роману письменниця прочитала з повним захопленням, дивуючись саме простоті викладу, усупереч налаштуванню на нездоланну складність, про яку прочитала в критиці. Загалом шум навколо роману не захопив Д. Віконську до читання, а сформував певне упередження. Але,

підбравши ключик до найбільш ускладнених фрагментів, Д. Віконська змогла досягнути масштабний задум Джойса й захопитися його неймовірною сміливістю та геніальністю. Отже, складність є похідною рисою від універсалізму Джойса, від інтелектуалізму роману, від максимального насичення різноманітною інформацією. У художній текст Джойс умістив велетенську бібліотеку. Д. Віконська порівнює роман із подібними явищами в сучасній літературі, з романами М. Пруста "У пошуках утраченого часу", В. Вульф "Міссіс Деловуей", романами Д. Лоуренса, іншими: літературний контекст дає змогу виокремити саме те, що вирізняє новаторство Джойса, разом із його суголосністю багатьом явищам. Д. Віконська підкреслює: "Тою своєю прикметою єдності при одночасній різноманітності конструкція «Улісса» однозгідна з устроєм сотвореного світа. Має характер величавий, космічний" [1: 25].

Проблему складності Д. Віконська пов'язує насамперед зі стильовою своєрідністю й інтелектуалізмом. І тут вона пропонує цікаву позицію для дискусії, чітко усвідомлюючи, що "Чисто інтелектуальний підхід у літературі дає огляд різних об'єктивних фактів життя включно до розумової аналізи чуттєвих моментів, але бракує йому того глибокого чуття, яке щойно родить справжню поезію" [1: 54]. Інтелектуальність роману справді надмірна, розумовий підхід дає про себе знати скрізь. Проте Д. Віконська не вважає це недоліком: "Мистецький твір таких розмірів не може обійтися без співучасті інтелекту. Проте суть "Улісса" ірраціональна, черпана з глибоких джерел незбагненого життя. В ньому притаєні іскри жаги, що розпалила уяву артиста, і він житиме таємничим життям твору, який є відламком нерозгаданої людської душі" [1: 58]. Визначаючи природу творчого

процесу, Д. Віконська апелює до концепції К. Г. Юнга про візійну творчість, сполучену з океаном колективної психіки, з колективним несвідомим.

З інтелектуалізмом авторка пов'язує філософію роману: "Обсяг порушених тут проблем далеко переходить круг вузьких зацікавлень пересічного європейця <...> все нав'язне величавістю космічних просторів, величавістю дивної конечности всяких проявів та подій. Чуємо велич первісного життя не менше як велич абстрактних розумувань людського розуму" [1: 57]. Ідеться про світогляд людини нового часу, яка озиралася панораму історії людства без захоплення, патетики чи риторики, але водночас і без апокаліптичного надсаду, властивого мистецтву експресіоністів. Це людина, яка бачить тимчасовість найвищих досягнень і непроминушість повсякденного життя. Вільна від ілюзій, вільна духом – загалом вільна людина, а тому часто іронічна, скептична, а то й саркастична. У глибині – трагічна, але змирено трагічна, з розумінням всеохопності законів людського буття.

Аналізуючи зміст роману, Д. Віконська вступає в найбільш дражливу дискусію із сучасниками про аморальний зміст твору. "Деякі уступи та описи в «Уліссі» справді драстичні. Інстинкти людини представлені такими, якими вони є: брутальні, жорстокі, часто гидкі. Автор дивиться їм просто в лице і так їх описує" [1: 59]. Оглядаючи найбільш брутальні фрагменти оповіді, відзначає їх як натуралістичні, але водночас реалістичні. Жодних ілюзій і для читачів – життя сповнене неоконкретності та бруду, водночас: "Неморальна книжка, подібно як неморальна одиниця, відзначається тим, що представляє погане – наче гарне, заборонене – як дозволене, шкідливе – як байдуже" [1: 59]. Письменниця не знаходить того зловживання натуралізмом, яке б

виводило твір за межі мистецтва. Усе в романі артистичне й підпорядковане мистецькій меті.

Зі змістових аспектів роману Д. Віконська аналізує проблему віри та безвір'я, широко обговорювану персонажами, а також національне питання. "Вірність власній расі і власній країні" – вимовна назва параграфу. Полемізуючи з Курціусом, який вважав, що Джойс опирається відродженню ірландської народності, Д. Віконська пише: «Мое враження інше. Сама приналежна до поневоленого народу, знаю добре те почування любови, в якому найдетк(найдете) і біль. І сором, і бажання самопосвяти, і пристрасну нетерпеливість з хибами, що досі не дозволяють визволитись з-під панування сильніших» [1: 35]; "Так само критичні, не раз повні їдкою сарказму вискази Джойса про національне відродження Ірландії не виключають глибокої любови до рідного краю" [1: 36]; "Традиційне почуття духовної та інтелектуальної вищости ірландців нал (д) англійцями виступає також в автора «Улісса». Це почуття основане на відомій тупости і браку фантазії пересічних англійців у порівнянні до вродженої кожному ірландцеві буйної мистецької уяви" [1: 41]. Д. Віконська наголошує, що часто диспозиція ірландці / англійці тлумачиться в літературі як аналогічна до греки / римляни.

Наступний важливий акцент, якому Д. Віконська приділяє найбільше уваги, – це стиль роману, особливості його мистецької форми. Загалом дослідниця – досвідчений критик, має власне уявлення про те, що саме робить літературу мистецтвом. "Де нема літературної форми, там нема літературного твору, а є лише сирий, будь і найцікавіший, матеріал", – писала Д. Віконська в статті "Форма й зміст у літературі" [2: 15]. Тому природно, що питання про значення «Улісса» вона розглядає насамперед на

формальному рівні. Дуже часто звертає увагу на мову роману й захоплюється нею: "Це цікавий зразок сюрреалістичної методи життєвого (instantanée звуть її влучно французи) схоплення неперервної струї свідомости одиниці" [1: 23]. Дуже високо оцінює мистецький ресурс прийому потоку свідомости, а прикінцевий монолог Моллі, поданий як потік свідомости, вважає літературним шедевром. Стиль роману визначає як сюрреалізм, який органічно поєднується із натуралізмом та міфологізмом.

На відміну від більшості інтерпретаторів роману, Д. Віконська персонажним центром роману вважає не Блума, а Дедала, часто називає його головним героєм: "Стефан не тільки головна дієва постать повісті "Улісс". Він для нас іще чимось цікавіший: він тотожний з автором повісті". "Стефан Дедал (себто Джеймс Джойс) викладає про провідні мотиви Шекспірової тематики, а в дійсності говорить про себе, користає з постаті Шекспіра як заслони для сповіди власних душевних конфліктів" [1: 29]. "В "Уліссі", одна з двох головних постатей, Блум, – наскрізь пересічна. Друга головна постать, Стефан Дедал, – виняткова, проблематична істота" [1: 33].

Цю тезу Д. Віконська широко аргументує, зіставляючи події "Улісса" з романом "Портрет митця замолоду", більш традиційним за формою й досить прозоро біографічним попереднім твором Джойса. Цей аспект уведений також у проблему суб'єктивності / об'єктивності оповіді. "З погляду психічної алхімії, "Улісс" – це цікавий зразок перетворювання зовнішнього на внутрішнє і навпаки" [1: 27]. "«Улісса» треба розуміти як узверхнення (exteriorisation) внутрішнього, як проба визволити себе від настирливих комплексів і думок, як сповідь перед самим собою у формі величавої криптограми" [1: 28].



Власне, тут запропонована не лише характеристика роману Джойса, а й формула будь-якого модерністського твору. Внутрішній митець стає головним естетичним об'єктом творчості, пізнання власної суб'єктивності, або ж рефлексія, – основним мотиватором творчого процесу. Чим глибше занурюється митець у світ власної психіки, тим більш вірогідно, що він створить із неї інший світ, вражаюче достовірний (реалістично-натуралістичний) та умовно-міфічний водночас.

Сюрреалізм роману можна розгорнути через метафори-маркери (ті, що утвердились як знакові саме для сюрреалізму: образи дзеркала та лабіриту. Дзеркало з'являється в першій сцені як занижений побутовий предмет (персонаж голиться перед тріснутим дзеркалом служниці), який одразу набуває переносного значення (це ірландське мистецтво) і в кожній новій ситуації розширює діапазон значень. Місто Дублін – зовнішній лабіринт, сповнений блукань персонажів між парадними та задніми планами численних вулиць і помешкань, але це також метафора внутрішнього життя кожного з персонажів, метафора невичерпної складності й незбагненності внутрішньої людини. Метафора очолює парад образних засобів, оскільки проростає з асоціативного поля кожного об'єкта опису: "Враження єдності повстає у великій мірі завдяки методі витворювання численних асоціацій. Ці асоціації такі всеохопні, що майже кожна описана подія і кожне слово викликає спомин про зв'язані з ним попередні або здогадні події, відтворюючи в той спосіб сильне враження суцільності" [1: 25].

Підтекстове залучення в композицію роману епопеї Гомера "Одісея" – прояв інтелектуалізму роману, а також ознака його сюрреалістичної природи.

Скориставшись підказкою Д. Віконської щодо ролі Стефана Дедала,

можемо обрати аспект вибіркового прочитання тексту – монологи, діалоги, описи, пов'язані саме з цим персонажем. Можна навіть схематизувати сюжет Стефана. Д. Віконська зауважує: "Вже на перших сторінках книжки є згадка про душевний конфлікт молодого Дедала – конфлікт на тлі його релігійних почувань у зв'язку зі смертю його мами. Цей конфлікт має характер справжнього Фройдівського комплексу і тягнеться крізь усі змальовані події" [1: 21]; "Привид умираючої матери не покидає Стефана протягом усієї книжки" [1: 30]. Ось зразки оповіді, яка супроводжує Стефана Дедала. Стефан вчить учня розв'язувати математичні задачки: "Літери і цифри рухалися по сторінці в поважному мавританському танці, вбрані в маскарадні одіння, у химерних шапочках квадратів і кубів. Подайте руку, поверніться, поклоніться дамі: отак-о: пустотливі фантазії маврів" [5: 14]. У цілій ситуації виразно показано, як легко за допомогою образного мислення зумів Стефан пояснити, здавалось, безнадійно відсталому, нездатному засвоїти математику учневі складні поняття. Над метафорою, звісно, треба тривалий час поміркувати: в'яснити, що таке мавританський танець і чому автор бачить його в поєднанні літер і цифр. Але така робота обов'язково винагороджується невеличким відкриттям (усі школярі знають, що цифри, якими вони користуються, називаються арабськими, на відміну від римських, але не замислюються на цим).

Інший приклад асоціативного мислення й метафоризації оповіді: "Ось уже він ступає не по крупному піску. Черевики знову топчуть вогкі хрумкі водорослини, скойки, слизьку рінь, що простягається купами й купами, уламки дерева, поточені шашелем, залишки Армади. Болотяні калюжки в піску прагнули просочити підшви його черевиків і тхнули затхлим сопухом. Він

обходив їх обережно. У мокрому піщаному місиві, загрузнувши по пояс, стирчала пляшка. Вартовий: острів нестерпної спраги. На самому березі поламані обручі; далі від води купа рибальських сіток, потемнілих, безнадійно заплутаних-переплутаних, ще далі задні двері, на яких крейдою виведено якісь кривулі, а вище мотузка білизняна з двома розіп'ятими на ній сорочками. Рінгсенд: вігвами засмаглих стерничних та шкіперів. Людські черепашки" [5: 20]. Для повноти сприйняття й розуміння епізоду знову треба дещо розширити ерудицію, скажімо, довідатися, що таке Армада й чому саме її залишками вважає герой поточені шашелем уламки дерева (у пошуках інформації допоможуть коментарі до роману, дуже численні, якими не варто нехтувати). Але цікавість фрагмента в іншому: це дуже деталізований опис, із залученням побутових, зумисне занижених на ті описів романтичних, фрагментів дійсності, загалом характерний для реалістів, здається надмірною скрупульозністю, якоюсь фактографією. Але це поверхнєве враження. Насправді нарратив тут інший, ніж у реалістичних описах. Не йдеться, як у реалістів, про тло чи достовірний контекст, а винятково про специфіку світосприйняття Стефана Дедала (а отже, й автора). Кожна деталь отримує широке асоціативне поле й стає місткою метафорою, над кожною треба напружувати уяву. Чому болотяні калюжки прагнуть просочити черевики й тхнуть затхлим сопухом? Чому пляшка стирчить із піску по пояс? Чому сорочки розіп'яті? Чому людські черепашки? Відповідь на кожне з питань змушує активно працювати уяву, рухатись слідом за автором його асоціативними лабіринтами та отримувати естетичну насолоду, адже примхливі, на перший погляд, скоки авторської уяви насправді несуть у собі глибокі знання про світ.

Отже, модель роботи з текстом може бути рухом від загального до конкретного або навпаки. Але в будь-

якому разі вони мають узгодитися. Чітко сформульовані загальні характеристики феноменології роману мають знайти підтвердження в читацькому сприйнятті, а тому обов'язково повинні містити етап повільного читання тексту. І найкращим для цього видається перший розділ.

**Висновки й перспективи дослідження.** Відповідь на питання, чому саме роман Джойса «Улісс» вважають знаковим твором модернізму, має бути лаконічною, але переконливою, базованою на макро- й мікроаналізі тексту. Насамперед це унікальний зразок авторського самовираження, крайнього суб'єктивізму (хімерності Джойсової натури), перетворений на універсалізм. Ніхто такий суб'єктивний, як Джойс, ніхто такий універсальний, як він. Таким може бути тільки свідомий модерніст, який пройшов складний шлях пошуку зовні, у світі культури, і всередині, зазирнувши в ірраціональні глибини власної психіки. Це максимально раціональний, інтелектуальний і водночас ірраціональний, або візійний, за К. І. Юнгом, тип творчості. Водночас це найбільш сміливий (революційний, за висловом Віконської) виклик традиції (або Культурному Канону, за К. І. Юнгом), який проявився в іронічному парадіюванні чи не всіх відомих літературних форм і нарративних засобів, багатьох морально-етичних норм. Крім того, це блискучий зразок авторського стилю, варіант сюрреалізму, який виростає з натуралізму й перетворюється на неоміфологізм. Сюрреалістичний стиль Джойса характеризується такими рисами: асоціативне метафоричне письмо, авторський словник, який включає численні новотвори й нарративний прийом потоку свідомості; використання сновидінь, марень, інших межових станів; химерне переплетіння минулого та сучасного, коли мертві й живі персонажі

урівнюються в значенні; послідовне віддзеркалення зовнішнього у внутрішньому й навпаки; лабіринт блукань людини в пошуках задоволень, сенсу, пізнання та самопізнання. Джойс змоделивав наступний етап розвитку культури – перехід від модернізму до постмодернізму, від іронічного перечитування традиції до гри з нею.

В українському джойсознавстві концепція Д. Віконської досі не врахована. Водночас її доробок може суттєво вплинути на подальший розвиток цієї галузі літературознавчої науки. Але не тільки: ця праця здатна вплинути й на теорію модернізму, і на вивчення багатьох письменників, українських і зарубіжних, творчість яких формувалася на ґрунті модернізму.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

1. Віконська Д. Джеймс Джойс. *Тайна його мистецького обличчя*. Львів: Піраміда, 2013. 75 с.
2. Віконська Д. *Ars longa...* Літературознавство. Мистецтвознавство. Культурологія. Есеї. Львів: Піраміда, 2015. 352 с.
3. Габор В. Аристократка духу: Дарія Віконська. *Жінка в чорному. Етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги*. Львів: Піраміда, 2013. С. 7–18.
4. Габор В. Основи українського джойсознавства. *Тайна його мистецького обличчя*. Львів: Піраміда, 2013. С. 7–14.
5. Джойс Дж. Улісс; пер. з англ. О. Терех, О. Мокровольський. Післямова, В. Скуратівський. Київ: Вд-во Жупанського, 2015. 736 с.
6. Рудницький М. Рідкий дебют. *Райська яблінка. Антологія української малої "жіночої" прози Галичини міжвоєнного періоду*. Львів: Піраміда, 2014. С. 294–296.

7. Юнг К. Г. Монолог "Улісса" / Нойманн Э., Юнг К.Г. Психоанализ и искусство; пер. с англ. Г. Бутузов, О. Чистяков. Москва: Ваклер; Киев: Рефл-бук, 1996.

#### **REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)**

1. Vikonska D. (2013). *Dzheims Dzhois [James Joyce]. Taina yoho mystetskoho oblychchia*. Lviv: Piramida 75 s. [In Ukrainian].
2. Vikonska D. (2015). *Ars longa... Literaturoznavstvo. Mystetstvoznavstvo. Kulturolohiia. Esei [Literary Studies. Art history. Culturology. Essays]*. Lviv: Piramida. 352 s. [In Ukrainian].
3. Gabor V. (2013). *Arystokratka dukhu: Dariia Vikonska [Aristocrat of spirit: Daria Vikonska]. Zhinka v chornomu. Etiudy, poezii v prozi, narysy, dialohy*. Lviv: Piramida. S. 7–18. [In Ukrainian].
4. Gabor V. (2013). *Osnovy ukrainskoho dzhoisoznavstva [Fundamentals of Ukrainian joy science]. Taina yoho mystetskoho oblychchia*. Lviv: Piramida. S. 7–14. [In Ukrainian].
5. Dzhois Dzh. (2015). *Ulyss [Ulysses]; per. z anhl. O. Terekh, O. Mokrovolskyi. Pisliamova, V. Skurativskyi. Kyiv: Vd-vo Zhupanskoho*. 736 s. [In Ukrainian].
6. Rudnytskyi M. (2014). *Ridkyi debiut [Rare debut]. Raiska yablinka. Antolohiia ukrainskoi maloi "zhinochoi" prozy Halychyny mizhvoiennoho periodu*. Lviv: Piramida. S. 294–296. [In Ukrainian].
7. Iunh K. H. (1996). *Monoloh "Ulyssa" [Monologue "Ulysses"] / Noimann Э., Yunh K.H. Psykhoanalyz y uskusstvo; per. s anhl. H. Butuzov, O. Chystiakov. Moskva: Vakler; Kyev: Refl-buk*. [In Russian].

Стаття надійшла до редколегії: 19.10.2021

Схвалено до друку: 26.11.2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642  
ISSN (Online): 2707-4463

821.162.1'04.09-1 Лесьмян

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.76-90

### "ЯК МОЛИТВА ІСНУЮ, ПОПРИ СЕБЕ В СКОРБОТІ": БОЛІШЕ ТРИВАННЯ В ПОЕЗІЇ БОЛЕСЛАВА ЛЕСЬМЯНА "УНОЧІ"

Т. І. Павлінчук\*

У статті здійснено літературознавчий та перекладознавчий аналіз поезії польського поета Болеслава Лесьмяна "Уночі". Поява творів Б. Лесьмяна українською мовою (збірки вибраних поезій "Садбожий спалахненець" та "Ангели" в перекладі М. Кіяновської) є важливим явищем. Автор статті акцентує увагу на змістових, поетикальних, образних, художньо-стилістичних особливостях поезії "Уночі" у зв'язку з філософськими та літературними поглядами поета та іншими його творами. Широке поле досліджень творчості Б. Лесьмяна в польському літературознавстві дає змогу вивчити різні аспекти поетики цього самобутнього автора: символічність та специфіку образотворення, звернення до народних джерел, мову художніх творів, постать Бога, роль ритму, безпосередність світосприйняття та поновного творення світу в «пісні без слів» тощо. Аналіз вірша здійснено в єдності композиційних, змістових, образних елементів твору, вивчено його поетику.

Перекладацький аналіз спрямований на дослідження структурно-змістових особливостей перекладу поезії "Уночі" українською мовою, ставить за мету простежити авторське образотворення означеної дійсності й реалізацію цих образів у перекладі М. Кіяновської. Проаналізовано концепції оригіналу й перекладу, загальний настрій твору, його тональність, зміст, образну систему, структуру, ритмічну організацію, систему римування тощо. Окрему увагу присвячено питанню добору лексичних відповідників, організації синтаксичної площини вірша, творенню художніх образів, граматично-композиційній цілості перекладу та іншим перекладацьким знахідкам на шляху до розуміння тексту.

**Ключові слова:** поезія, переклад, польська література, перекладознавчий аналіз тексту, перекладацька трансформація.

### THE PAINFUL EXISTENCE IN THE BOLESŁAW LEŚMIAN'S POEM "AT NIGHT"

Pavlinchuk T. I.

The paper deals with poetic translation analysis of the poem "At Night" of the Polish poet Bolesław Leśmian. The appearance of Bolesław Leśmian's poetry in Ukrainian translation (the

\* кандидат філологічних наук, перекладач  
м. Житомир  
pav\_tetiana@ukr.net  
ORCID: 0000-0002-2182-9294

collections of selected works "Садбожий спалахненець" and "Ангели" translated by M. Kiianovska) has become an important event. The researcher focuses their attention on the contextual, poetic, poetical, artistic and stylistic peculiarities of the poem "At Night", in connection with the philosophic and literary views of the poet. The wide range of scientific works on Bolesław Leśmian's poetry in Polish literary studies allows us to study different aspects of this poet's poetics: symbolism, peculiarities of the artistic images creation, the appeal to folk sources, the language of his literary works, the image of God in his poetry, the role of rhythm, immediacy of worldview and creating the world anew in "song without words" etc. The poetics of the poem has been studied, its interpretation is based on the unity of compositional, semantic, figurative elements of the poem.

The translation analysis, aimed at the study of structural and semantic features of the poem "At Night" in Ukrainian translation, is concentrated on the author's peculiarities of creating images and their representation by M. Kiianovska in her translation of the poem. The author of the article focuses on the concept of the original and translation, the overall mood of the poem, its content, figurative system, structure, rhythmic organization, the rhyming system of the translation and the original. Special attention is paid to the analysis of the selection of lexical equivalents, the poetic syntax of the poem and other translation techniques on the way to better understanding of the text, the artistic images creation and grammatical and compositional integrity of the translation of the poem.

**Keywords:** poetry, translation, Polish literature, the text analysis in translation, the translation transformation.

Поезія польського поета й прозаїка із самобутнім світоглядом та художнім стилем, літературного критика Болеслава Лесьмяна (1877–1937) є непересічним явищем польського культурного простору міжвоєнного двадцятиріччя. Настільки непересічним, цікавим та захопливим у своїй оригінальності й складності, що й у сучасній польській літературознавчій рецепції постаті Б. Лесьмяна присвячено чимало досліджень, дискусій та коментарів його творчому спадку. Непрості "стосунки" із сучасниками, котрі не завжди були готові зрозуміти творчий розмах Лесьмяна, "несвоєчасність" митця в літературі початку ХХ століття й широке поле сучасних досліджень спонукають до вивчення творчості цього письменника з погляду різних аспектів: "...існує щось таке, як «поезія Лесьмяна» і «філософія Лесьмяна» – мало того, на найпоширенішому рівні сприйняття Лесьмян постає як найбільш філософічний польський поет. Його концепцію можна відтворити на підставі різних творів, спостерігаючи водночас її зміну в часі. Це здається тим більше обґрунтованим, що Лесьмян висловлювався на філософські теми не тільки в поезії, а й

у публіцистиці, даючи вираження своїм поглядам у формі дискурсу» [14].

Перекладачка поезії Б. Лесьмяна Маріанна Кіяновська слушно говорить про "сингулярність" творчості й життя польського митця, його одиничність, абсолютну неповторність: "Поезія Лесьмяна – смислороджуюча і смислотворча, трансгресивна, хоча, на перший погляд, дуже проста. Вона вимагає особливої роботи – розпізнавання і сприйняття – якраз тому, що є сингулярною" [4: 4].

Поява збірок вибраних поезій Б. Лесьмяна українською «Садбожий спалахненець» та "Ангели" (видавництво "Дух і Літера") у перекладі Маріанни Кіяновської є визначною подією. До цих видань увійшли твори з різних збірок поезій поета, вони є найбільш повним і цілісним корпусом перекладів Б. Лесьмяна українською мовою.

Збірки перекладів, укладені Маріанною Кіяновською, мають передмови, у яких перекладачка вводить читача у світ Лесьмянової творчості та в цілісний світ його особистості з відповідальністю науковця, скрупульозністю дослідника, зацікавленням перекладача, майстерністю літератора. У цьому контексті має значення й вибір поезій,

й ознайомчий супровід, що відкриває завісу мотивації до перекладацької діяльності, стосунків перекладача з текстом та автором, його ролі у творенні нового тексту поезії Лесьмяна українською: "Я намагаюся перекладати його поезію голосом його голосу, роблю спробу про-явлення Лесьмянового слова, бо в дні, коли всі поняття безмежно віддалилися від своїх джерел, від своїх ключових сенсів і смислів, власне голос як знаряддя людського буття може формувати значення і присутність" [5: 5].

У голосі, яким промовляв Б. Лесьмян у поезії, можна простежити два настроєво-сміслові нурти. Перший – життєдайний, у якому вчувається радість і відкритість до життя, прагнення зафіксувати захопливу й неповторну дійсність природи-творця, де життя відбувається ось зараз, у момент засвідчення, а водночас зроблено спробу й самому стати таким творцем. Другий – розпачливий, похмурий, такий, що свідчить про екзистенційну пустку, фіксує есхатологічний страх і передбачення "ніщо". Час у ньому зупиняється, зависає, дійсність виходить за межі уявлюваного.

Польська дослідниця творчості поета Е. Вінецька так окреслює авторський почерк Б. Лесьмяна: "До найважливіших пунктів поетичної програми <...> належать: концепція поета як первісної людини, яка в творчому акті здобуває безпосередній контакт з дійсністю; відкривання творчого, а отже динамічного характеру дійсності (*natura naturans*), і такого, що не вміщується в причиново-наслідкові закони й закони логіки; цілком оригінальна теорія ритму в поезії, який віддзеркалює ритм усесвіту, і пов'язаний із ним символічний пошук утраченої цілості; повернення поетичному слову прасемантичної магічної функції" [21: 225]. Але всім цим згаданим оптимістичним програмним засадам можна протиставити їхні антитези, що

Лесьмян добре усвідомлював, бо ж людина, яка раз утратила безпосередній, інтуїтивний контакт зі світом, уже не може його відшукати.

**Постановка проблеми.** Поява перекладених книг "Садбожий спалахненець" та "Ангели", без сумніву, є визначним явищем, яке ще чекає на своїх дослідників. Уміщені в них переклади – добрий ґрунт для вивчення оригінальної поезії Лесьмяна та не менш оригінальних перекладацьких рішень на рівні фонетики, ритму, рими, застосування віршових форм, лексики, зокрема відтворення авторських неологізмів, словотвору, синтаксису, поетики текстів, збереження художньо-образної структури оригіналів тощо. Робота перекладача з великим обсягом творчої спадщини поета та зацікавлення його особистістю дає змогу наскрізного бачення смислів його творчості та "вживання" в стилістику, почерк, характер митця. Книги є багатим матеріалом для такого дослідження завдяки багаторічній відданій праці перекладача.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В українському літературознавстві творчість Б. Лесьмяна вивчали В. Василенко [2], Т. Добрушина [3], Л. Оляндер [8]. Науковці зосереджувалися на українському контексті у творчості польського поета, зв'язку його поетичного стилю із символізмом, порівняльному аналізі поезії Б. Лесьмяна та Б.-І. Антонича й В. Свідзинського, метафізичності його робіт. Окремі вірші перекладали Ю. Бедрік, В. Боровий, В. Дмитрук, І. Качуровський, В. Коптілов, Д. Павличко.

**Мета нашого дослідження** – на прикладі поезії "Уночі" простежити особливості авторського стилю Б. Лесьмяна, його світоглядні орієнтири, перенесені в художній вимір поетичної творчості, та способи передавання цієї образної дійсності в перекладі Маріанни Кіяновської. Зосередимо нашу увагу на смисловій структурі поезії, її поетиці, позначимо

мовно-стилістичні особливості твору та перекладацькі рішення у відтворенні авторських художніх образів.

**Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.**

Поезія "Уночі" увійшла до третьої збірки творів Б. Лесьмяна "Narój sienisty" (1936). Вірші з неї позначені серйозним настроєм, песимістичними мотивами розчарування, болю, відчаю, самотності, туги, відчуттям фізичного й духовного убозтва. Надзвичайно потужно тут накреслено лінію стосунків ліричного героя з Богом, пошуку власного місця у світі й поза його уявлюваними межами, а також презентація різних форм оніричної дійсності.

На особливе смислове тло поезії "Уночі" звернув увагу Р. Мілян, намагаючись дослідити, чи представлення меж молитви щодо "навалу Бога", який охоплює все, не призводить (принаймні в деяких випадках) до оформлення полесьмянівськи особливої її "залишкової" форми – молитви «після смерті молитви», яка, можливо, усе-таки дає надію на "іншу дійсність" [15: 76]. Зокрема, у цих поетичних рядках зображено похмуру картину "після

смерті молитви", невеликий за обсягом твір уводить читача саме в той другий творчий нурт поезії Лесьмяна – проживання кінця світу, смерті, ночі й тотальної п'їтьми.

Маємо змогу простежити це під час читання самої поезії. Твір складається з чотирьох строф, у кожній із яких можна помітити образно-смислове навантаження за принципом градації: кожна наступна строфа більшою мірою виявляє значення, висловлене в попередній. Наприклад, перша строфа констатує картину екзистенційної пустки, існування людини без Бога (мертвого чи сонного, і тому несвідомого, недієздатного; Бога, який не має обличчя, а отже, відмовляється від контакту, від відповіді на звернення до нього). Картині на небі протиставлено земне існування певного "Ти", до якого звертається ліричний герой. Вектор "земля–небо" іще постане згодом у просторовому й змістовому пластах вірша. У цій строфі бачимо тривожну невизначеність, яка окреслює факт Божої неприсутності. Друга строфа зображує явища, які супроводжують есхатологічну пустку. Це найстрашніше, що може статися: смерть, безнадія, брак виходу.

<p><b>Носа</b> Coś bez twarzy i na wznak śpi w gwiazdach niezłomnie, Śpi i nie chce się zbudzić w tych skier zawierusze. Mieszkasz w domu nad rzeką i trwożysz się o mnie. Przyjdę jutro na pewno! Dziś smucić się muszę.  Spiesz w zaświat na żebry cień brzozy sierocy. Krzyż chce w przepaść się rzucić z pagórka nad drogą! Wszyscy naraz bogowie wymarli tej nocy, I odtąd już się nie mam pomodlić do kogo! [6: 96].</p>	<p><b>Уночі</b> Щось навznak, без обличчя спить між зорями – ревне, Спить і не хоче будитися, завія іскрами – в душу. Живеш у домі над річкою, ціла в тривозі за мене. Я завтра прийду напевно. А нині тужити мушу.  Тінь сироти-берези у засвіт спішить, старцює. Хрест хоче у прірву кинутись, де пагірок край дороги. Усі боги до єдиного в цю ніч погинули всує, І я відтепер не маю вже молитися тут до кого! [6: 97].</p>
--	---

Ліричний герой поезії заявляє про себе в четвертому рядку. До цього ми сприймаємо дійсність, яку він фіксує

своєю уявою, поглядом чи свідомістю: "Щось... без обличчя спить між зорями – ревне", "...живеш у домі над річкою,

ціла в тривозі за мене". Аж до останніх рядків твору разом із ліричним "Я" відчуваємо розгубленість у зображеному ним світі, його безпосереднє включення в простір, де присутність у ньому позначена трагічністю й відчуттям чужості. Це спроба уявити те, чого немає, те, де немає самого ліричного героя, або й те, де його не може бути. Саме ця поразка уяви, яка не пускає нас у світ без нас, яка не піддається розумовому зусиллю й фіксації уявлюваного свідомістю, спонукає героя до вибудовування трагічних художніх образів, що повинні були б підтвердити настрої мовця. Ця болісна неспроможність уяви створити ймовірне життя поза життям є найбільшим напруженням поезії. Після кульмінації вона повертає наратора до протилежної картини, до справжнього, реального життя, того, що триває, того, що є зараз. Намагаючись прорватися за межу, за те, що поза нами, поза людським існуванням, ліричний герой повертається до зображення дійсності на землі й умиротвореного називання об'єктів реальної дійсності, у яку він сам включений безпосередньо, без створення інтелектуальних образів дійсності, якої не можна пізнати. Цю внутрішню розчакнутість у творчості поета помітив Д. Шуковський: "Суб'єкт у Лесьмяна зміщений, непрозорий. Він роздертий поміж болем утрати та спрагою бажання, залишається відмежованим, і його не можна вплести у викінчений зразок. Це атопічний суб'єкт" [18: 386]. І далі: "У

творчості Лесьмяна Бог виявляється кимось іншим. На воляння співця відповідає позбавлена обличчя безіменна особа, яка одягає на себе маску Бога. Будь-яка молитва, будучи вираженням релігійності, а тому й установлення стосунків, не дає жодної можливості поєднання між Богом та людиною... Існує щось, що є не тільки поза Богом, а значно його переходить і не об'являється в молитві. Цей гностичний за духом троп поціляє у можливість об'явлення божества" [18: 394].

Третя строфа продовжує наростання зафіксованого смислу, але вже зі зміщенням у позитивному напрямку, вона є своєрідним прийняттям рішення, розумінням ситуації, що склалася, усвідомленням її й переосмисленням разом із подальшим життєвим вибором. Знову помічаємо контраст, протиставлення "Ти", яке, спираючись на біографічні матеріали та на зміст твору, М. Кіяновська інтерпретує як жіночий образ, холодному, беземоційному, мовчазному (мертвому, уявному) Богові, Богові, якого немає.

Четверта строфа зберігає це протиставлення й навантаження болю, а в останніх двох рядках ліричний герой знову фіксує, промовляє, проголошує, "проживає" собою життя на землі. Саме ці рядки замикають вірш на векторі "земля-небо" й генерують заявлені у творі смисли. Це сигнал спокою дня й життя, що з'являється після пережитого болю ночі й смерті.

Nie zaufam bezmiarom! Nie załam w  
noc ciemną!

Ręk nie wzniosę ku niebu po modlitwie  
zgonie!

A ty za mnie w tej chwili wyciągasz swe  
dłonie,

Choć wiesz, że prócz tych dłoni, nic nie  
ma nade mną!

Jest tylko ta próżnica, w którą czar  
przelewa

Słońce, ażeby spełnić mgieł wolę

Не вірю у жоден безмір! В пільмі не  
втоплю тривогу!

І рук не здійму до неба по смертній  
тепер молитві!

Ти тягнеш свої долоні до мене – в цю  
мить, в ловитві,

Хоч знаєш, що наді мною, крім рук  
цих, нема нічого!

А тільки ця порожнеча, мов чаша  
предивна мрева,

Де сонце втілює волю туманів – здаля –



daleka... Ta próżnica – te kwiaty – motyle i drzewa, – Drzewa – kwiaty – motyle – i ten dom nad rzeką... [6: 96].	імлою. Ця порожнеча – квіти – метелики і дерева, – Дерева – квіти – метелики – і дім отой над рікою... [6: 97].
---	---

У такій композиції на рівні смислів можна простежити структуру на кількох векторах: простору (небо, земля, дім «над річкою», прірва), часу (ніч, день, завтра, нині), почуттів (байдужість, любов, тривога, відчай), існування-неіснування ("спить", "живеш", "усі боги погинули"), діяльності-бездіяльності ("спить", "рук не здійму до неба", "ти тягнеш свої долоні до мене"), світла-темряви (зорі, іскри, ніч, п'ятьма, сонце), пустки-наповненості ("засвіт", "безмір", "наді мною, крім рук цих нема нічого", "порожнеча", "дерева – квіти – метелики – і дім отой над рікою...") тощо.

Я.-М. Римкевич так характеризує есхатологічну спрямованість віршів Лесьмяна: "Із цього, безсумнівно, постає, що силою, яка позбавляє людського, у Лесьмяна є смерть, і ця дегуманізація здійснюється десь у засвітах, у якомусь "ніщо" (але такому, яке, як це зазвичай буває з "ніщо" у Лесьмяна, є ним тільки частково і навіть просто через помилкову назву, бо ж у ньому завжди щось є) чи врешті, – і може, саме так це можна сформулювати найкраще – десь на якійсь межі, між, водночас тут і

"безбуття" – місця особливого "безліку часу" або "безчасу" [4: 24]. На нашу думку, це пов'язано саме з можливістю "заповнити" непідвладну уяві пустку смыслом самої пустки, образом пустки. Використання символів, які є абстрактним інтелектуальним мовним продуктом, стає засобом протиставлення двох видів творення: розумового зусилля (абстракція, символ, вигадка) й інстинктивного пориву, який здатен жити й давати життя: "Отже, розвиток життя й творча еволюція прямують двома шляхами: шляхом інтелекту й шляхом інстинкту... Інстинкт знає таємницю життя, інтелект – таємницю матерії... <...> людина складається не тільки з матерії. Завдяки їй людина піддається смерті, розпадові, аналізу. Перед таємницею життя вона є неподільною цілістю й неохопна для інтелекту. Вона щоразу інша, але невпинно й безперервно інша" [12].

Зокрема, загальну невизначеність існування в аналізованому вірші описано завдяки відповідним лексичним маркерам сенсу:

Неозначеність	"Щось... без обличчя"
Далеч	"Між зорями", "у домі над річкою", "у засвіт спішить"
Байдужість	"Спить", "не хоче будитися"
Любов, тривога	"Ціла в тривозі за мене", "...наді мною, крім рук цих, нема нічого"
Смерть	"Усі боги до єдиного в цю ніч погинули все", "Тінь сироти-берези у засвіт спішить, старцює"
Відчай	"Хрест хоче у прірву кинутись", "І я відтепер не маю молитися тут до кого", "Не вірю у жоден безмір"
Надія	"Ти тягнеш свої долоні до мене в цю мить в ловитві"

Автор організовує простір навколо ліричного "Я": перед ним постає ворожий і прихильний простір, той, що лякає, і той, що дає надію, той, що пов'язаний зі смертю, і той, який пов'язаний із життям. Ліричний герой долає цей простір, означуючи його, "торкаючись" до нього словами так, ніби саме цими словами він пізнає його, верифікує, надає йому цінності. Словом він "переходить" з однієї його точки в іншу, протиставляючи дійсність неба й землі, роль безмовного, безголосого Бога й людини в молитві. У цьому випадку молитва є своєрідним утвердженням того, за кого моляться, визнанням його цінності, підтвердженням його існування.

Освоєння простору здійснюється й за допомогою інших образів, які його "заселяють": дім над річкою, сирота-береза, тінь якої "спішить у засвіт", хрест, що "хоче у прірву кинутись". Перед ліричною постаттю розгортається небо-порожнеча – простір, який повинен наповнюватися іншими об'єктами, утрачає їх, постає як пуста.

Прикметно, що між позначеними в просторі об'єктами немає вказівок на об'єктивні, матеріальні речі, які могли б поєднувати ці образи. Вони розрізнені, відокремлені один від одного. Тому освоєння простору, перехід від однієї смислової структури до іншої відбувається без зазначення шляху, яким долається відстань між об'єктами. У творі немає, наприклад, доріг, стежок, немає згадок про спільну діяльність, пережиті події, життєві факти. Художні образи й ліричні постаті відділені одне від одного, на шляху їхнього поєднання стоять об'єкти, що символізують перешкоду (річка, прірва, безмір, порожнеча, засвіт), образи, що фіксують почуття байдужості й неприсутності ("спить і не хоче будитися", "боги погинули"), часу, що не дає здійснити бажане ("Я завтра прийду напевно. А нині тужити мушу"). Єдине, що дає надію ліричному героєві, – це молитва іншої особи за

нього, яка свідчить про небайдуже ставлення, турботу й захист. Ліричний герой долає відстань від відчаю, безнадії й "ніщо" порожнечі до "дому над рікою" через асоціації, через фіксацію образів, що символізують життя; градація "дерева – квіти – метелики – і дім отой над рікою" спрямовує реципієнта до найбезпосереднішого відчуття життя та його усвідомлення, його повноти у відчутті прагнення, бажання, жаги, спрямованості суб'єкта до мети. Наявність такої мети є надзвичайно важливою для самого бажання жити, бо ж у попередніх строфах зафіксовано відсутність об'єкта, до якого можна спрямувати свої сили й енергію: "Щось... без обличчя спить...", "Спить і не хоче будитися", "я ...не маю вже молитися тут до кого", "...наді мною, крім рук цих, нема нічого". Натомість у колі "Ця порожнеча – квіти – метелики і дерева, – / Дерева – квіти – метелики – і дім отой над рікою..." з'являється протиставлення земної наповненості життя мертвій небесній пустці. Але й тут об'єкти поєднані асоціативним зв'язком, автор не показує шляхів, якими прямує до жаданого життя, він констатує його, проживає "тут і тепер", ловлячи поглядом чи уявою, називаючи те, що живе навколо нього й разом із ним.

Звертає на себе увагу також символічний пласт поезії. Вивчаючи особливості метафори й символу, П. Рікер стверджує, що "метафора має місце у вже очищеному всесвіті логосу тоді, як символ балансує на межі біосу та логосу. Символ свідчить про одвічну вкоріненість мовного Дискурсу в Житті. Він народжується там, де збігаються енергія і форма" [10: 112]. Справді, Б. Лесьмян вибудовує символічну картину вірша на символах, що мають зв'язок із небом, землею, водою, повітрям, але йому не потрібна властива символам надлишковість значення. Поет руйнує усталену символіку неба, хреста, прірви, божественного, заперечує її.

Символи не означають того, що мали б означати. Символи неба, божественного, вічного у випадку поезії, яка походить із третьої поетової збірки, не виконують своєї ствердної життєдайної функції.

Натомість дім на землі, образом якого завершується твір, набуває особливого звучання як єдиний прихисток. Відповідно до опрацювань символіки дому, дім (будинок) має характер реальності й нереальності. М. Гайдеггер убачав у ньому екзистенційний вимір; М. Еліаде – міфотворчий, він ототожнював будівництво з творенням світу; Г. Башляр акцентував увагу на домові, який не стане нашим, на домові снів і мрій [11].

Згідно зі "Словником символів", містики традиційно вбачали жіноче начало в космосі у вигляді арки, будинку, муру чи затемненого саду. Це символ мудрості. Будинок символізує тіло, людські думки (людське життя) [13]. Будинок у Б. Лесьмяна стоїть "над річкою". Вода – є посередником між життям і смертю [13: 458], занурення у воду означає відродження й відновлення кругообігу, оскільки це допомагає потенції життя [13: 457].

Вода є універсальним давньогрецьким символом чистоти, плодючості й урожаю, джерелом самого життя [19: 244]. У психології вода символізує енергію підсвідомості, а також таємну глибину підсвідомості й небезпеки, яка з цим пов'язана [19: 245].

Образ дому настільки важливий у цій поезії, що разом зі своєю символічною наповненістю й загальнозрозумілим для всіх кодом він наділений також персональним авторським значенням. Дім на землі протиставляється пустці на небі (відсутності дому на небесах). Пустка, що забирає до себе й водночас позбавляє життєвих функцій ("тінь сироти-берези у засвіт спішить, старцює", "хрест хоче у прірву кинутись", "усі боги до єдиного в цю

ніч погинули всує"), постає парадоксальним, неможливим явищем. "Дім над річкою" є завершенням поезії і завершенням стилістичної синтаксичної конструкції – своєрідного кола образів, по якому мисленням просувається реципієнт, вибудовуючи шлях у такій послідовності: "Ця порожнеча – квіти – метелики і – дерева / Дерева – квіти – метелики – і дім отой над річкою...".

Фігура переліку земних об'єктів починається порожнечою, у якій, як ми виявили з тексту, немає Бога, немає життя, нема надії. Далі прямуємо з темряви ночі до світла дня крізь світ на землі: "квіти – метелики – і дерева", а тоді – у зворотному напрямку з повторенням "дерева – квіти – метелики". От тільки на протилежному кінці цієї схожої на хіазм конструкції тепер перебуває об'єкт, до якого прагне ліричний герой, до якого, як обіцяє він на початку цього монологу-звернення, прийде завтра, після нічної пустки болю й туги. Ставлячи людину в центр усесвіту, М. Еліаде говорив, що вона перебуває на межі протилежностей, неба й землі [11]. У Лесьмяна – це спроба об'єднати в мові ці два полюси, щоб створити власний світ. Світ, що набирає символіки райського саду, циркулює, обертається, рухається, живе в останніх двох рядках вірша. Безмежжя, пустка, порожнеча створюють ефект нерухомості й браку опертя. Натомість життя триває саме тут і саме зараз. Це не створення світу в словах, це називання світу словами, де дійсність і слово співвідносні.

«Ти», до якого звертається ліричний герой, заступає собою померлого (заснулого, несвідомого, байдужого, нелюблячого, мовчазного, недієздатного, бездіяльного) Бога: "Абсолюту немає. А якщо є, то не поза нами й не в нас, а перед нами, у непередбачуваній далечині, як щось, що треба зробити, створити, утвердити на землі. Відчування цього часу, цього

поток життя є справою не інтелекту, а інстинкту" [12].

Інакше кажучи, аналізована поезія шукає відповіді на запитання про те, чи існує життя після смерті молитви. Б. Лесьмян не скидає Бога, не зображає землю як безнадійне відображення пустки на небі, де життя тепер так само неможливе. Він витворює сконденсоване, насичене життя дня після ночі: "квіти – метелики – і дерева / Дерева – квіти – метелики – і дім отой над рікою..." За Лесьмяном, творення життя покликане силою інтелекту й інстинкту осягнути сутність дійсності за допомогою інтуїції й співвіднести її зі словом.

Важливість того "Ти", до якого звертається ліричний герой, є суттєвою ще й тому, що значення цього образу гіперболізоване. "Ти" замінює роль зниклого Бога ("наді мною, крім рук цих, нема нічого"), водночас лірична постать применшує своє значення. У творі підкреслено залежність ліричного "Я" від обставин присутності "Ти" ("живеш"), діяльності ("тягнеш свої долоні до мене"), почуттів ("у тривозі за мене"), майбутнього ("я завтра прийду напевно"). Розташування дому внизу вектора "земля–небо" не є негативним відображенням небесної пустки. Навпаки, це єдине місце, де є життя, де життя "діється".

Дослідники творчості Лесьмяна звертають увагу на образи калік, які з'являються в його поезії: "В образах калік неприкритою є «дія» й формування людини не лише як базової форми матерії, а й як одного з проявів життя й діяльності духу, що створює інші форми буття теж. Лесьмян стверджує, що повнота людської особистості не призводить до такої великої кількості запитань, бо ж тоді людина не думає про свій внутрішній світ, а її зовнішня форма видається їй очевидною. У порівнянні з «довершеною людиною» каліка є свідомою формою життя, тобто істотою, яка усвідомлює свої переміни, спрямованість до смерті та свої

прагнення, бо все, що для інших є звичайним, їй дістається важко, через що вона аналізує й відчуває кожен мить життя, а отже, сприймає життя так, як і потрібно його сприймати: не в просторовому, а часовому вимірі. <...> Дослідники вбачають у каліцтві результат діяльності світу, людини чи Бога-Потворотворця, який витворює убогі істоти, бо вмє творити тільки таких, чи й сам є калікуватим, тож створює їх за власною подобою" [22].

"Каліцтво" ліричного героя в поезії "Уночі" виявляється в його прочитуваній фігурі мізерності, відчаю, неспроможності існування в есхатологічній, екзистенційній пустці, де навіть хрест, який є символом спасіння, "хоче у прірву кинутись", де він сам обіцяє: "рук не здійму в молитві". Його малість підкреслюється також місцем його перебування – у порожнечі, якій протиставлено образ рятівного "дому над рікою". У такому протиставленні загострюється відчуття свого / чужого, далекого / близького, мого / не мого.

Поезія Б. Лесьмяна "Уночі" сконструйована на образному контрасті, у якому образи з протилежних векторів набувають свого найбільшого позитивного чи негативного звучання, є імпульсивним виявом страху чи надії, віри чи відчаю, байдужості чи любові, життя чи смерті, пустки чи наповненості, птьми чи світла, близькості чи безмежної далечі. Дослідниця творчості поета Е. Вінецька слушно зауважує: "Світ Лесьмяна недуалістичний – у ньому немає відокремлення речі від ідеї. Навіть Бог тут є частиною уявного світу, позначеного браком і недосконалістю – досягнути до нього й перейти межю божого творіння ще не дає гарантії досягнення межі прагнення. Метою прагнення виявляється саме прагнення" [20: 50].

Із погляду сприйняття життя в часовому вимірі варто поглянути на мовно-граматичне наповнення поезії. Життя, що твориться "тут і тепер",

фіксується дієсловами теперішнього часу: "живеш", "тягнеш", "знаєш", "тужити мушу", "не вірю". Номінативні синтаксичні конструкції останніх двох рядків засвідчують теперішність подій. Цікаво, що смерть у Лесьмяна теж виражено за допомогою діяльності, опис ситуації смерті зображено за допомогою дієслів дійсного способу, теперішнього часу: "спить і не хоче будитися", "тінь

Йду до себе зусюди, скрізь себе дожидаю.

Тут я кваплюсь доспівно, там дотишно вщухаю.

Як молитва існую, попри себе в скорботі,

Та, що збутись не йме, бо не вволена в плоті [6, с. 41].

Бути собою, збутися – бути таким, яким треба бути в справжньому житті, аби могли реалізуватися. Те, що позначене чуттями (зором, слухом, дотиком, нюхом, смаком), формує уявлення про існування, бути – це значить бути тілом, яке відчуває, це означає бути в певному часі. Розуміння скінченності цього дару призводить до "скорботи". Зокрема, непевна надія на життя після "смерті молитви" оформлюється в процесі творення молитви, творення самого життя. Це тривання у Б. Лесьмяна позначене болем і відчаєм. Молитва здійснюється в промовлянні "тут і тепер", таким повинно бути й життєтворення. Інстинкт радісний, інтелект печальний. Ці людські сили, як уже згадано у фрагментах Лесьмянових роздумів, стоять на двох протилежних кінцях. Завдяки інтуїції можна поєднати їх і висловити своє життя у творчості.

Без сумніву, такий багатогранний особистісний світ поета повинен відтворитися в перекладі його творів. Перекладачі не раз звертали увагу на випробування, що стоять перед ними під час художнього перекладу. Наприклад, М. Кіяновська, перекладачка поезії Б. Лесьмяна, до доробку якої належать переклади й інших польських поетів, зізнається: "Працювати з його поезією складніше, ніж із віршами інших поетів, оскільки, по-перше, в українській не існує такої лексики, яку він використовує у своїх

сироти-берези у засвіт спішить, старцює", "хрест хоче у прірву кинутись", "я не маю вже молитися тут до кого" тощо.

У цьому контексті варто навести поезію Б. Лесьмяна "Я є тут – в темі землі і деінде – на грані", у якій ліричний герой висловлює постійну змінність життя, його плінність і всюдисущість:

творах (дослідники нарахували в нього понад дві тисячі неологізмів), а, по-друге, у його віршах не можна переставляти місцями слова. У Тувіма, якого я теж перекладала, слова місцями міняти можна, а в Лесьмяна ти переставляєш одне слово – і повністю міняється сенс... А ще не можна маніпулювати його синтаксисом. Для перекладу Лесьмяна я фактично створила інший синтаксис, ніж у звичній нам усім українській мові. Щоб відчутти цей особливий лесьмянівський синтаксис, треба прочитати принаймні з десяток його віршів. Розповісти про цей авторський синтаксис важко, але якщо його хтось сприйме, то вже ніколи ні з чим не сплутає" [7].

Зі свідчень поетки й перекладачки постає розуміння потреби "вживання" в поезію, намагання "стати тілом для голосу Лесьмяна", що сприяло б найкращому "відчуттю" поета, його текстів, передаванню оригінального й надзвичайно важливого для цієї поезії ритму. Так установається продовження описаного поетом життя, яке переходить від поета до його твору, від твору до читача-перекладача, від перекладача – засобами його рідної мови – до життя тексту перекладу. Виводячи концепцію буття літературного твору, Н. Астрахан помічає такий зв'язок між буттям твору та моделлю його інтерпретації: "Залучення читача до художньої

реальності літературного твору, причетність його до події спрямованого на усвідомлення значущості буття омовлення його цілісним художнім висловленням стає особистісно значущим досвідом, який втілює інтерпретаційна модель літературного твору... Найсуттєвіші характеристики художньої реальності – подієвість, омовленість, цілісність, значущість, що уможливають побудову певної концепції людини та узгодженої з нею картини світу, до усвідомлення яких веде інтерпретаційне моделювання літературного твору, мають бути осмислені в контексті погляду на художню творчість як особистісно здійснювану міфотворчість, погляду на літературний твір як особистісний міф. Суб'єкт інтерпретації літературного твору, залучаючись до процесу його буття, стає суб'єктом міфічного переживання естетичної реальності твору" [1: 386].

Свою роботу над перекладами поезії Лесьмяна, яка є тривалою, М. Кіяновська коментувала в кількох інтерв'ю: "Я входжу в тіло тексту вірша, формую ритм, інтонацію, звукопис, які б максимально точно передавали оригінал. А ще я знаю і розумію культуру авторів, яких беруся перекладати, і це теж важлива складова, бо іноді ти маєш щастя відкривати читачам не лише нових авторів, а й нові мови культури" [9].

Справді, оригінальне й глибоке авторське вираження власного "Я" в поезії кидає неабиякий виклик перекладачеві. Лесьмян надавав особливої ваги ритмові, про що писав у нарисах "Біля джерел ритму", "Ритм як світогляд", "Із роздумів про поезію". Аналізований вірш написаний 4-стопним анапестом із жіночими римами. Римування перехресне в усіх строфах, крім третьої, у якій легко зауважимо кільцеве римування. Ретельно дотримується способу римування й перекладач, теж застосовуючи жіночі рими, які

залишають ненаголошеним останній склад, що ніби тоне, безголосо зникає в повітрі, розчиняється в ньому разом із голосом. На відміну від карбованих чоловічих рим із наголосом на останньому складі, які формують і відповідний ритм поезії, таке римування відповідає тонові й настрою молитви.

М. Кіяновська відтворює ритм за допомогою тонічного вірша, акцентуючи ключові слова в кожному рядку та створюючи відповідне тло для молитовного промовляння. Авторка перекладу точно дотримується еквілінеарності, поділу на рядки й строфи.

На лексичному рівні збережено одиниці, що створюють символічно-образну картину поезії й належно передають смисл оригіналу: "обличчя", "спить", "між зорями", "над рікою", "ціла в тривозі", "тужити", "порожнеча" тощо. Читач, який виявить бажання порівняти польський та український тексти, помітить максимально близький до авторського текст перекладів М. Кіяновської. Це свідчить про заглибленість перекладача в змістово-образну тканину польського тексту й ретельний добір відповідників цільової мови.

Варто звернути увагу на перекладацькі трансформації, які допомогли висловити думку поета засобами рідної мови: польське "na żebry" в українській версії вдало передано дієсловом "старцює". Оригінально відтворено рядок "Jest tylko ta próżnica, w którą czar przelewa / Słońce..." / "А тільки ця порожнеча, мов чаша предивна мрева, / Де сонце втілює волю туманів...". Польська лексема "czar" знайшла своє відображення в прикметникові "предивна", який, без сумніву, вміщує значення "чар", "диво", "краса". У перекладі порожнечу порівняно з чашею. І справді, чаша є тим предметом, у який можна щось наливати чи переливати, наповнювати її, але за своїм значенням вона

передбачає межі, краї, скінченність. Сутністю порожнечі є радше безмежність. Але тут також постає конотація бездонної, безкрайої чаші.

Натомість дискусійним є переклад рядка "A ty za mnie w tej chwili wyciagasz swe dlonie" / "Ти тягнеш свої долоні до мене – в цю мить в ловитві". Образ долонь чи рук у цьому контексті набуває ваги, оскільки він співвідноситься з молитовним дискурсом. Простягнені до неба руки, характерно складені для молитви долоні є неодмінним елементом молитви, звернення, прохання. Докладну розвідку щодо появи рук і долонь в іконографії здійснила Ю. Спрутта [17]. Вона акцентує увагу на важливості й обов'язковості появи цього образу на іконах і розмежовує різне значення його появи: рука як присутність Отця, рука як аргумент правди, рука як вказівка сенсу, рука як знаряддя дару тощо. Ліричний герой поезії говорить про відчуття тотальної зневіри: "Не вірю у жоден безмір... / І рук не здійму до неба по смертній тепер молитві!". Це ще раз підкреслює унікальність особи, до якої він звертається. "Ти" з поезії Лесьмяна витягає руки "за mnie", натомість М. Кіяновська інтерпретує цей фрагмент як "до мене", що змінює сенс цих поетичних рядків: витягаєш долоні (у молитві) за мене (до Бога), "хоч знаєш, що наді мною, крім рук цих, нема нічого!". Уживання прийменника "до" в цьому випадку змінює логіку наступного рядка.

Уживаючи авторські неологізми, Б. Лесьмян виробив особливий почерк своєї поезії. Дослідження теми відтворення неологізмів у перекладах Лесьмяна вийшло б за можливі межі цієї статті, тому побіжно відзначимо тут лиш кілька знахідок, сподіваючись на окреме дослідження цього питання: "доспівно", "дотишно", "садбожий", "спалахненець", "знесталість", "черпуций", "збілосніжити", "сонкий", "втривожувати", "безстерний", "щокожні", "забезсмертні", "розозернити", "ніщотність" та ін.

На рівні синтаксису М. Кіяновська ретельно дотримується заданої автором схеми, відтворюючи структуру речень, послідовність слів у них, зберігаючи види речень за вираженням головних членів.

**Висновки й перспективи дослідження.** У поезії Б. Лесьмяна спостерігаємо схильність до екзистенційних роздумів про феномен буття, існування зараз, "тут і тепер", зображення життя, що "живе" в цю мить, відчуття власної участі в його творенні. Поеднання інтелекту й інстинкту у творчій інтуїції дає змогу за допомогою слова розпізнати, "угледіти" явища дійсності. Слово та явище, слово та річ у Б. Лесьмяна мають первинне міфічне значення.

Розуміння того, що життя твориться в кожен конкретний момент і постійно є змінним, допомагає сприйняти його в часовому вимірі. Про це свідчить не тільки тематика й подієвість творів, а й окремі вибрані їхні назви. У них переважають часові, зорові образи з навантаженням світла / темряви, з'являється мотив тиші, таємниці тощо: "У сутінках", "Ополудні", "Увечері", "Раннього ранку", "Уві сні", "Присмерк", "Безповоротні сутінки", "Потемки", "Ніч останньої стрічі", "Травневий смерк", "Прийду завтра, хоч не знаю години".

Поява найповніших збірок поезій Б. Лесьмяна "Садбожий спалахненець" та "Ангели" в перекладі М. Кіяновської є свідченням входження відомого польського поета ХХ століття в український літературний простір. Вона розгортає широке поле для вивчення поезики творчості Б. Лесьмяна, його оригінального стилю, виявляє персональну роль особистості перекладача в представленні українському читачеві польського митця, знайомить із перекладацькими знахідками на шляху до досягнення мети перекладу, відкриває можливість для дальших досліджень та інтерпретації творів із наявного корпусу перекладів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання. К.: Академвидав, 2014. 432 с.
2. Василенко В. Поетичний світ Болеслава Лесьмяна. К.: Наукова думка, 1990. 132 с.
3. Добрушина Т. Болеслав Лесьмян: Україна "у тексті". *Слово і Час*. 2006. № 2. С. 84–88.
4. Кіяновська М. Поезія як "метафізичний інстинкт": передмова до збірки перекладів "Садбожий спалахненець". Лесьмян Б. *Садбожий спалахненець*, пер. М. Кіяновської. К. Дух і Літера, 2018. С. 3–31.
5. Кіяновська М. Спроба проявлення слова: передмова до збірки перекладів "Ангели". Лесьмян Б. *Ангели*. К.: Дух і Літера, 2019. С. 3–5.
6. Лесьмян Б. Ангели: вибрані вірші, пер. М. Кіяновської. К.: Дух і Літера, 2019. 98 с.
7. Оліх А. Маріанна Кіяновська: "Попереду в мене нова книга перекладів Лесьмяна": інтерв'ю. *Monitor Wołyński*. 06 березня 2019 року URL: <https://www.monitorpress.com/ua/extensions/intervyu/7273-22821.html> (дата звернення: 07.11.2021).
8. Оляндер Л. Гуманізм польської літератури ХХ–ХІ ст. у контексті європейської художньо-філософської думки. Луцьк: Вежа-Друк, 2012. 404 с.
9. Попіль Д. Маріанна Кіяновська – душа, що вміє говорити. Інтерв'ю. *Наш вибір. Газета для українців у Польщі*. 2 вересня 2016 року. URL: <https://naszwybir.pl/38590-2/> (дата звернення: 07.11.2021).
10. Рікер П. Метафора і символ, пер. Г. Хомечко. *Альманах перекладацької майстерні 2000–2001*. Том 2. Кн. 2. С. 97–121.
11. Benedyktowicz D., Benedyktowicz Z. *Dom w tradycji ludowej*. Wrocław: Wiedza o kulturze, 1992.
12. Bolesław Leśmian: Życie kroczy drogą intelektu i drogą instynktu. *Teologia Polityczna*. 16.01.2017. URL: <https://teologiapolityczna.pl/boleslaw-lesmian-zycie-kroczy-droga-intelektu-i-droga-instynktu-tpct-42-> (дата звернення: 07.11.2021).
13. Cirlot J. E. *Słownik symboli*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2000. 512 s.
14. Marciszuk P. Między światem a zaświatem. Leśmian i jego filozofia. *Teologia Polityczna*. 18.01.2017. URL: <https://teologiapolityczna.pl/piotr-marciszuk-miedzy-swiatem-a-zaswiatem-lesmian-i-jego-filozofia-tpct-42-> (дата звернення: 07.11.2021).
15. Milan R. *Pieśń pokłonna i wierna. Metapoetyckie aspekty koncepcji Boga w poezji Bolesława Leśmiana* : praca doktorska. Uniwersytet Jagielloński. Kraków, 2018. 307 s. URL: [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/77333/milan\\_piesn\\_poklonna\\_i\\_wierna\\_metapoetyckie\\_aspekty\\_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/77333/milan_piesn_poklonna_i_wierna_metapoetyckie_aspekty_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (дата звернення: 07.11.2021).
16. Rymkiewicz J. M. *Odczłowieczenie. Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2001. S. 245–250; див. також: <https://teologiapolityczna.pl/jaroslaw-marek-rymkiewicz-smierc-u-lesmiana-jest-sila-odczlowieczajaca-tpct-42-> (дата звернення: 07.11.2021).
17. Sprutta J. Symbolika dłoni w ikonie. Studium teologiczno-ikonograficzne. *Poznańskie Studia Teologiczne*. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza. Wydział Teologiczny. Tom 17. 2004. S. 181–208.
18. Szczukowski D. Bolesława Leśmiana sygnatury inności inności. *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*. Ser. 1: Prace dedykowane profesor Swietłanie Musijenko. Białystok: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, 2013.
19. Tresidder J. *Słownik Symboli*. Warszawa: Wydawnictwo RM, 2001. 272 s.



20. Winiecka E. Dystans i pragnienie bezpośredniości: nowoczesna świadomość Bolesława Leśmiana. *Poznańskie Studia Polonistyczne*. Seria Literacka. 2009. 16 (36). S. 29–50.

21. Winiecka E. Nowoczesne antynomie. Uwagi o nowych odczytaniach poezji Bolesława Leśmiana. *Przestrzenie Teorii*. 2009. № 12. S. 221–237.

22. Zarych E. Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana: zwycięstwo ciała czy ducha? *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1999. № 6 (59). S. 149–160.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Astrakhan N. (2014). Buttya literaturnogo tvoru: Analitychne ta interpretacijne modelyuvannya [The existence of a literary work: Analytical and interpretive modeling]. K.: Akademvydav. 432 s. [in Ukrainian].

2. Vasylenko V. (1990). Poetychnyj svit Boleslava Les'myana [Bolesław Leśmian's poetic world]. K.: Naukova dumka. 132 s. [in Ukrainian].

3. Dobrushyna T. (2006). Boleslav Les'myan: Ukrayina "u teksti" [Bolesław Leśmian: Ukraine in the text]. *Slovo i Chas*. № 2. S. 84–88. [in Ukrainian].

4. Kiyanovska M. (2018). Poeziya yak "metafizychnyj instynkt": peredmova do zbirky perekladiv "Sadbozhij spalaxnenets" [Poetry as a "metaphysical instinct": a preface to the collection of translations "Sadbozhij spalaxnenets"]. *Les'myan B. Sadbozhij spalaxnenets*, per. M. Kiyanovskoyi. K.: Dukh i Litera. S. 3–31. [in Ukrainian].

5. Kiyanovska M. (2019). Sproba proyavleniya slova: peredmova do zbirky perekladiv "Angely" [Attempt to manifest the word: preface to the collection of translations "Angels"]. *Les'myan B. Angely*. K.: Dukh i Litera. S. 3–5. [in Ukrainian].

6. Les'myan B. (2019). Angely: vybrani virshi ["Angels": selected poems],

per. M. Kiyanovskoyi. K.: Dukh i Litera. 98 s. [in Ukrainian].

7. Olich A. (2019). Marianna Kiyanovska: "Poperedu v mene nova knyga perekladiv Les'myana": intervyu. [Marianna Kiyanovska: I have a new book of Les'myan translations ahead of me": an interview]. *Monitor Wołyński*. URL: <https://www.monitorpress.com/ua/extensions/intervyu/7273-22821.html> (data zvernennia: 07.11. 2021). [in Ukrainian].

8. Olyander L. (2012). Gumanizm polskoyi literatury XX–XI st. u konteksti yevropejskoyi chudozhno-filosofskoyi dumky [Humanism of Polish literature of the XX–XI centuries in the context of European artistic and philosophical thought]. Lutsk: Vezha-Druk. 404 s. [in Ukrainian].

9. Popil D. (2016). Marianna Kiyanovska – dusha, shcho vmiye govoryty: intervyu. [Marianna Kiyanovska: a soul who can speak: an interview]. *Nash vybir. Gazeta dlya ukrayinciv u Polshhi*. URL: <https://naszwybir.pl/38590-2/> (data zvernennia: 07.11. 2021). [in Ukrainian].

10. Riker P. Metafora i symbol [Metaphor and symbol], per. H. Chomechko. *Almanach perekladatskoyi majsterni 2000–2001*. Tom 2. Kn. 2. S. 97–121. [in Ukrainian].

11. Benedyktowicz D., Benedyktowicz Z. (1992). Dom w tradycji ludowej [House in the folk tradition]. Wrocław: Wiedza o kulturze. [in Polish].

12. Bolesław Leśmian: Życie kroczy drogą intelektu i drogą instynktu (2017). [Life follows the path of the intellect and the path of instinct]. *Teologia Polityczna*. URL: <https://teologiapolityczna.pl/boleslaw-lesmian-zycie-kroczy-droga-intelektu-i-droga-instynktu-tpct-42-> (data zvernennia: 07.11. 2021). [in Polish].

13. Cirlot J. E. (2000). Słownik symboli [Symbol dictionary]. Kraków: Wydawnictwo Znak. 512 s. [in Polish].

14. Marciszuk P. (2017). Między światem a zaświatem. Leśmian i jego filozofia [Between the world and the

afterlife. Leśmian and his philosophy]. *Teologia Polityczna*. URL: <https://teologiapolityczna.pl/piotr-marciszek-miedzy-swiatem-a-zaswiatem-lesmian-i-jego-filozofia-tpct-42-> (data zvernennia: 07.11. 2021). [in Polish].

15. Milan R. (2018). Pieśń pokłonna i wierna. Metapoetyckie aspekty koncepcji Boga w poezji Bolesława Leśmiana: praca doktorska [A song of obeisance and faithful. Metapoetic aspects of the concept of God in the poetry of Bolesław Leśmian]. Uniwersytet Jagielloński. Kraków. 307 s. URL: [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/77333/milan\\_piesn\\_poklonna\\_i\\_wierna\\_metapoetyckie\\_aspekty\\_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/77333/milan_piesn_poklonna_i_wierna_metapoetyckie_aspekty_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (data zvernennia: 07.11. 2021). [in Polish].

16. Rymkiewicz J. M. (2001). Odczłowieczenie [Dehumanization. Leśmian. Encyclopedia]. *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa: Wydawnictwo Sic! S. 245–250; <https://teologiapolityczna.pl/jaroslawn-marek-rymkiewicz-smierc-u-lesmiana-jest-sila-odczlowieczajaca-tpct-42-> [in Polish] (data zvernennia: 07.11. 2021).

17. Sprutta J. (2004). Symbolika dłoni w ikonie [The symbolism of the hand in the icon]. *Studium teologiczno-ikonograficzne. Poznańskie Studia Teologiczne*. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza. Wydział Teologiczny. Tom 17. S. 181–208. [in Polish].

18. Szczukowski D. (2013). Bolesława Leśmiana sygnatury inności inności

[Bolesław Leśmian, signature of otherness]. *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*. Ser. 1: Prace dedykowane profesorowi Świetłanowi Musijenko. Białystok : Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego. [in Polish].

19. Tresidder J. (2001). Słownik Symboli [Symbol dictionary]. Warszawa : Wydawnictwo RM. 272 s. [in Polish].

20. Winiecka E. (2009). Dystans i pragnienie bezpośredniości: nowoczesna świadomość Bolesława Leśmiana [Distance and the desire for directness: the modern consciousness of Bolesław Leśmian]. *Poznańskie Studia Polonistyczne*. Seria Literacka. 16 (36). S. 29–50. [in Polish].

21. Winiecka E. (2009). Nowoczesne antynomie. Uwagi o nowych odczytaniach poezji Bolesława Leśmiana [Modern Antinomies. Comments on new readings of Bolesław Leśmian's poetry]. *Przestrzeń Teorii*. № 12. S. 221–237. [in Polish].

22. Zarych E. (1999). Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana: zwycięstwo ciała czy ducha? [The characters of cripples in the Bolesław Leśmian's works: the victory of the body or the spirit?] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. № 6 (59). S. 149–160. [in Polish].

Стаття надійшла до редколегії: 08.11.2021

Схвалено до друку: 26.11.2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642  
ISSN (Online): 2707-4463

УДК 821.112.2-2.09

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.91-101

## МЕТАКРИТИКА ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

А. Ю. Савина\*

Останні десятиріччя пов'язані з активним переосмисленням наявних літературознавчо-філософських надбань, що певною мірою позначилося змінами та уточненнями в терміносистемі сучасного літературознавства. Поряд з уже відомими поняттями "література", "постмодернізм", "критика" існують і популяризуються "металітература", "метамодернізм" і "метакритика". При цьому видається, що широкоживаний нині префікс мета- претендує на більшу глибину та охоплення вищих горизонтів. Якщо критика наголошує на аналізі, осмисленні та інтерпретації літературних творів, то метакритика зосереджується на літературно-критичних, історико-літературних та методологічних розвідках, реалізуючи в такий спосіб "критику критики". У статті здійснено спробу комплексного аналізу поняття "метакритика". З одного боку, ураховано естетичні та філософські підходи до осмислення критики – від трактування в добу античності до критично-раціоналістичного підходу, запропонованого Карлом Поппером. З іншого боку, встановлено, що метакритика як явище сягає кінця XVIII століття, коли вийшли праці відомих німецьких філософів Йогана Георга Гамана "Метакритика пуризму чистого розуму" та Йогана Готфріда Гердера "Метакритика критики чистого розуму" як полеміка з ідеями Іммануїла Канта. На основі доступних джерел виявлено, що в сучасному розумінні метакритика постає доволі зручним і багатоаспектним терміном, який здатен якісно вміщувати різноманітні трактування, серед яких, зокрема, критика критики, метанаука в стосунку до літературної критики, критика вищого порядку, коротка форма терміна "метафізична критика", критика, що підпорядковується течії "метафізичний реалізм". Водночас, зважаючи на сучасні тенденції, які проходять під знаком цифрової епохи, з'ясовано, що метакритика в деякому сенсі є продуктом цифрових технологій – популярних нині платформ для написання рецензій, ведення дискусій та навіть створення власної віртуальної бібліотеки, наприклад, сайт-агрегатор рецензій Metacritic, англomовний інтернет-портал Goodreads і його російськомовний аналог Livelib. Запропонована до уваги розвідка не вичерпує проблему метакритики як багатоаспектного явища, натомість відкриває можливості для здійснення подальших та глибших досліджень окресленого питання, зокрема в контексті теоретико-літературного дискурсу.

**Ключові слова:** критика, літературний твір, літературознавство, метакритика, цифрова епоха.

\* аспірантка кафедри германської філології та зарубіжної літератури  
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)  
anka.sawina2011@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-9500-3623

## METACRITICISM AS A LITERARY PROBLEM

Savyna A. Yu.

The latest decades are associated with an active rethinking of the existing literary and philosophical achievements, which are reflected significantly in changes and refinements in contemporary literary terminology. Along with the already known concepts such as "literature", "postmodernism", "criticism", the concepts "metafiction", "metamodernism" and "metacriticism" exist and become popular. At the same time, one may notice that the widely used now prefix meta- lays claim to a greater depth and coverage of higher horizons. If criticism marks the analysis, comprehension, and interpretation of literary works, then metacriticism focuses on literary-critical, historical-literary, and methodological researches, thus showing "criticism of criticism". The article deals with a complex analysis of the concept of "metacriticism". On the one hand, both aesthetic and philosophical approaches to the understanding of the notion of criticism are taken into account – starting from the antique times to Karl Popper's critical-rationalistic approach. On the other hand, it is found that metacriticism as a phenomenon dates back to the end of the XVIII century when the works of two famous German philosophers Johann Georg Hamann's "Metacritique on Purism of Reason" and Johan Gottfried Herder's "Metacriticism of Critique of Pure Reason" were published as a debate on Immanuel Kant's ideas. Based on the available data, it is found that metacriticism is a rather convenient multilevel term that may qualitatively contain various interpretations, including the criticism of criticism, metascience concerning criticism, criticism of the highest level, short form of the term "metaphysical critique" as a critique of "metaphysical realism". At the same time, while taking into account the current trends of the digital age, metacriticism becomes a product of digital technology - popular platforms for writing reviews, making discussions, and even creating a virtual library, such as site Metacritic, the English-language portal Goodreads and its Russian equivalent Livelib. The article itself does not exhaust the problem of metacriticism as a multidimensional phenomenon, but it provides opportunities for further and deeper studies of the outlined issues, in particular within the context of theoretical and literary discourse.

**Keywords:** criticism, literary text, literary studies, metacriticism, digital age.

### Постановка наукової проблеми.

Провідний британський літературознавець та літературний критик Террі Іглтон У лекції під назвою "Смерть критики?" ("The Death of Criticism?") відзначив, що сучасна літературна критика перебуває в кризовому становищі, як і, власне, професія критика. Автор, іронічно розмірковуючи про майбутнє літературних критиків, говорить: "У мене є страх, що одного разу якийсь клерк з урядового офісу дізнається жакливу правду про таких, як я, що ми насправді отримуємо зарплатню буквально за читання віршів, романів і п'єс. Тоді цей клерк розповість про все начальнику й колишні знавці творчості Джейн Остін почнуть лагодити комп'ютери чи займатись ще якоюсь колективною роботою на околицях міста. Загальновідомий секрет літературознавства полягає в тому, що це – насолода. Діяльність а

bona fide не просто дисципліна, а скандал! Нам платять не лише за читання книг <...>. фактично, нам платять шалені гроші за читання книг про людей, яких ніколи не існувало, та подій, які не траплялися в реальному житті. Розмови про людей, яких насправді не існує, визначається як психоз, а в університетах таку практику називають літературною критикою" (тут і далі пер. автора – А. С.) [12].

Концепція, поняття "кінця" (або ж "конечності"), якою оперує автор, не є чимось новим у контексті постмодерністського світовідчуття. Зокрема, Т. Іглтон, ставлячи запитання перед аудиторією, свідомо наслідує Френсіса Фукуяму та його статтю "Кінець історії?" ("The End of History?") [13]. Так він намагається зрозуміти, чи справді за останні десятиріччя стався особливий фундаментальний злам, що спричинив новий виток не лише у

світовій історії, а й у літературознавчій сфері зокрема. Переосмислення наявного літературно-філософського досвіду значною мірою позначилося на змінах у терміносистемі сучасного літературознавства. Поряд з уже відомими поняттями "література", "постмодернізм", "критика" з'являються й активно входять до обігу такі поняття, як "металітература", "метамодернізм", "метакритика".

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** З розширенням термінологічного апарату з'явилася також низка праць, у яких дослідники вивчали й аналізували названі нові явища. З-поміж них варто виділити ґрунтовні наукові роботи закордонних та українських учених, які присвячені метакритиці. Теоретико-методологічним підґрунтям

представленої розвідки слугують праці Л. Бабій "Метакритичний спосіб дослідження проблем літературної критики та теорії" (2006), М. Бойка "Метакритика метареалізма" (2010), Є. Дворцової "Дискуссія о критике в журнале «Октябрь»" (2018), П. Іванишина "Критика і метакритика як осмислення літературності" (2012), І. Шайтанова "Метакритика: к возрождению рубрики" (2018), Б. А. Вілсона "Metacriticism" (1994), К. Гарріс "Meta-Criticism and Meta-Poetry: A Critique of Theoretical Anarchy" (1979), Т. Ілтона "Теорія літератури" (1983), С. Раваля "Metacriticism" (1981) та ін.

Попри наявність різноманітних статей, монографій та есеїв, у яких автори акцентують увагу на проблемі метакритики в різних її аспектах, одностайного розуміння концепту все ще не існує. Багато закордонних науковців опрацьовували окреслене питання до 2000-х рр., утім, проблема не вичерпала себе, про що свідчать відносно нові наукові пошуки, що й визначає актуальність подальшого дослідження метакритики.

**Формулювання мети та завдань статті.** Мета розвідки полягає в

здійсненні комплексного аналізу поняття "метакритика", а також у виявленні його особливих, специфічних характеристик. Зазначену мету вдалося реалізувати завдяки вирішенню низки дослідницьких завдань, серед яких визначаємо такі: простежити зв'язок між поняттями "критика" та "метакритика", розглянути інтерпретацію терміна "метакритика" в працях літературознавців і літературних критиків, а також охарактеризувати особливості функціонування терміна в межах сучасного гуманітарного дискурсу.

**Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.** Традиційно аналізом, оцінкою, а подекуди навіть й інтерпретацією явищ людської діяльності займається критика. Етимологічно термін походить від грецького *kritikos* – *здатний судити (розрізняти), критик* та латинського *criticus* – *суддя, критик* і вживаний у двох значеннях. Позитивний аспект критики стосувався насамперед гарного смаку, можливостей висловити певне ставлення чи дати оцінку культурно-історичним явищам, негативний же включав необґрунтоване, упереджене оціночне судження. Варто додати, що обидва значення критики досі фігурують у дефініціях різних словників.

Серед ключових завдань і цілей, які теж сформувалися здавна й практично не змінилися сьогодні, заведено виокремлювати розгляд явищ культури всередині певного культурно-історичного контексту, здійснювати порівняння одних явищ з іншими, а також їх оцінку. Водночас усе частіше трапляються поодинокі висловлення, у яких зауважують, що критика у своєму звичному розумінні відживає своє. У цьому контексті слушно розмірковує про минуле та майбутнє критики американський письменник і літературний критик Даніель

Мендельсон у статті "Маніфест критика" ("A Critic's Manifesto"). Зокрема, на початку своєї праці він пише: "У 1970-х, коли я був підлітком, то мріяв стати письменником, але не романістом чи поетом, а критиком. Я вважав критику дивовижною, а критиків – гідними захоплення. Бо я вчився в них. Щотижня до нашого будинку на Лонг-Айленді приходив примірник журналу "The New Yorker" <...> Я дізнавався про музику, особливо оперу, з вельми детальних оглядів музичного критика Ендрю Портера – мініесеїв, які були надзвичайно енциклопедичні в контексті розуміння творчості того чи того композитора <...> від Моцарта до Майкла Тіннетта, що рецензія могла бути наполовину прочитана ще до того, як критик почне говорити про власне перформанс. Однак в цьому й полягала суть: перш ніж читач прочитає рецензію, він отримувал знання, необхідні для того, аби посправжньому оцінити (чи знецінити) описаний перформанс. Я дізнався й про інші речі. Завдяки Гелен Ведлер, яка в той час писала розлогі й змістовні есеї про сучасних поетів та їхню творчість, я почав роздумувати про поезію, її цілі та методи <...> За всі ці роки, що я читав роботи названих авторів, коли навчався в школі, коледжі та магістратурі, мені жодного разу не спадало на думку, що вони намагались мене переконати подивитись якийсь перформанс, придбати якийсь фоліант або піти на якийсь фільм; також я не гадав, що з мене глузують чи ставляться поблажливо або що я не можу не погодитися з ними. Передусім я признавав цих людей своїми вчителями, і, як гарні вчителі, вони навчали власним прикладом; приклад, який вони показували тиждень за тижнем, полягав у тому, аби відтворити на папері драму того, як вони дійшли до власних суджень" [15].

На думку Д. Мендельсона, всю критику можна звести до формули

### **Знання+Смак=Осміслене**

**судження**<sup>1</sup>. Перший доданок із наведеної формули стосується не просто певного одиничного знання, а детальної експертизи твору як у його самотності, так і в порівнянні з цілісним творчим доробком митця. Здійснюючи експертизу, критик дає коротку історичну довідку, важливу для розуміння витвору мистецтва, розповідає про можливі інтерпретаційні варіації тощо, тобто потенційний читач рецензії отримує інструменти, необхідні для повного розуміння, оцінки та реалізації власної інтерпретації. З іншого боку, навіть якщо читач не погоджується з міркуваннями критика, його судження все ж мають авторитет, адже вони ґрунтуються на конкретних фактах, а не лише на "почуттях" чи "враженнях".

Другий доданок і вагомий компонент критичного аналізу – смак, який є реагентом переходу від знань до судження й залежить від сукупності особистісних характеристик критика (інтелекту, темпераменту та ін.). Критик, відтворюючи на сторінках рецензії власні думки, не тільки зображує основу своїх суджень, але й також демонструє механізми, за допомогою яких проявляється індивідуальний авторський смак.

Важливою в зазначеній тріаді є сума – злиття знання та смаку породжує осміслене, змістовне судження. Як і будь-який інший вид креативного письма, критичний огляд – це жанр, який передбачає своєрідну структуру, суб'єктивні горизонти індивіда, що перетинаються з горизонтом об'єктивних знань. У певному сенсі критик постає точкою, яка поєднує ці горизонти, точкою, на якій сходяться рефлексії щодо осмислення, аналізу, інтерпретації твору мистецтва. Причому читач, отримавши фактаж знань і розуміючи механізми критичної оцінки, має змогу зробити висновки

<sup>1</sup> KNOWLEDGE + TASTE = MEANINGFUL JUDGMENT

щодо того чи того твору мистецтва цілком самостійно [15].

Першопочатково критика розвивалась усередині естетичного виміру. Мистецтво (його види) вводилось в естетично-філософський контекст. Наприклад, елементи критичних роздумів віднаходимо у філософських трактатах мислителів античної доби: Платона "Держава", Аристотеля "Поетика" і Горация "Про поетичне мистецтво". Усі вони пов'язані з проблемами досконалості краси, її чуттєвого осягнення, цінності мистецтва та іншими естетичними категоріями. Поряд із міркуваннями щодо сутності мистецтва гармонійно співіснує нормативна складова, яка полягає в наявності усталених правил і вимог, що стосуються жанрових та стилістичних особливостей, ідейно-образного змісту, тобто це сукупність настанов, практичних рекомендацій, своєрідна "інструкція" для митців, аби зробити твір естетично довершеним. Варто відзначити, що рекомендації та правила підкріплювалися прикладами, а разом і критичними оглядами, у яких пояснювалося, чому один твір мистецтва може вважатися взірцевим, а інший – ні. Схожі тенденції простежуємо й надалі. "Мистецтво поетичне" Н. Буало та "Підзорна труба Аристотеля" Е. Тезауро, будуючись за дидактичним принципом, формують чіткі правила творчості, яких потрібно беззаперечно дотримуватись [3: 13]. Отже, паростки критики з самого початку торкались не лише автора, митця, показуючи йому вектори подальшого руху для задоволення естетичних запитів суспільства, але також потенційного читача, формували та розвивали його художній смак.

Однак із появою низки фундаментальних праць Іммануїла Канта (1781–1790 рр.) "Критика чистого розуму", "Критика практичного розуму" та "Критика здатності судження" поняття критики змістилося до філософської сфери ужитку, ставши

частиною гносеології. На основі напрацювань емпіризму та раціоналізму І. Кант здійснює синтез апостеріорних та апіорних знань, завдяки чому можна вивести якісно нове знання й активізувати здатність до творчості. Злиття чуттєвого досвіду та теоретичних фактів якісно працює в площині критики як певного творчого акту.

Часткове відстеження векторів розвитку естетично-філософської думки дає підстави для розуміння, що питання критики все ще не вичерпане, зокрема в розрізі сучасного літературознавства, а критерії художності часто мають доволі розмиті межі. Аксиологічну позицію в літературознавстві посідає літературна критика – вид творчої діяльності, що ґрунтується на практичному типі мислення задля оцінки художньої своєрідності творів літератури, їхньої естетичної вартості, виявленні провідних тенденцій літературного процесу [9: 402]. Н. Астрахан додає, що літературна критика здебільшого вивчає літературні явища в синхронії й також потребує історичного осмислення [1: 11].

Сучасний український літературознавець П. Білоус припускає, що функція літературної критики має історично змінну природу. Отже, стан літературної критики зумовлений історичними, суспільними та світоглядними змінами останніх десятиріч, які, власне, відображає література. Зокрема, вона набуває ознак індивідуального самовиявлення, але вже не ставить собі за мету переконати читача в чомусь чи до чогось його закликати. Зміна статусу художньої літератури зумовила відповідну зміну формату літературної критики, "її перспектива полягає не у відстеженні та оцінці літературного процесу, а в довільних міркуваннях про сьогочасну літературу" [3: 15–16].

Посилена увага до наукового методу, критичний раціоналізм Карла Поппера, методологія науково-дослідницьких

програм Імре Лакатоша, зміна наукових парадигм та "наукові революції" Томаса Куна, теоретичний реалізм Пола Фесрабенда – усе це висвітлює проблему науковості наявних знань. Якщо епоху Іммануїла Канта можна сприймати часом активного розвитку критики, тоді ХХ століття відкриває епоху метакритики. За словами Карстен Гарріс, подібний рух зумовлений тим, що критика ставить під сумнів та деконструє сама себе, спричиняючи теоретичну анархію [14: 54].

Норми критики, з одного боку, розширюються та розширюються. З іншого боку, це підкріплює раціональний стимул до її самоосмислення та самотрансформації. Такі зміни, зрушення, розмиття кордонів є цілком логічними. Свого часу один із найвпливовіших філософів науки ХХ століття Карл Поппер зазначив, що традиція постійної та раціональної критики існує повсякчас, позаяк критична традиція сформувалася шляхом освоєння так званого критичного методу [10: 569], який, удосконалюючись із часом, мав претендувати на максимальний об'єктивізм. Однак постмодерністська парадигма змінює природу об'єктивізму, вітаючи можливість різноманітних інтерпретацій і суджень, а також саморефлексійні тенденції. Нині галузь критики активно заповнила есеїстика, у якій власний естетичний смак автора постає головним критерієм оцінювання художніх явищ [4: 23].

Отже, зазначене вище дає підстави стверджувати, що з часом критика отримує нову якість, розвиток і можливості. Подібний вектор руху спрямований у *мета-простір* і, безперечно, претендує на більшу аналітичну глибину та ширші можливості огляду. Про це свідчить низка написаних і виданих наприкінці 1970-х років наукових праць, у яких автори так чи інакше звертаються до

проблеми метакритики та метакритичного аналізу.

Наприклад, такою репрезентативною працею вбачаємо книгу Суреша Равалья "Метакритика" ("Metacriticism"). У передмові автор зазначає, що книга являє собою метакритичний аналіз концепту "критика" й фундаментальних для нього понять, які можуть набути подальшого розвитку, проте також мають власне історичне підґрунтя [16: xi]. Раваль розуміє метакритику як складову філософії, що має опосередкований стосунок до літературної критики. Автор дає коментарі до ідей та полемізує із такими мислителями, як І. Кант, Г. Гегель, Ф. Ніцше, В. Вімсат, Г. Блум, Ж. Лакан, Ж. Дерріда та ін., намагаючись простежити логіку критичного осмислення та водночас долучаючись до філософського аналізу проблем критики і критичної теорії [16: 239].

А. Бабій слушно доповнить, що С. Раваль окреслює чіткі межі між поняттями "критика", "критична теорія" та "метакритика", вважаючи їх логічно незалежними, але при цьому сумісними [2: 83]. Схоже трактує метакритику й Т. Ілтон у відомій книзі "Теорія літератури" (1983 р.). За його твердженням, саме літературознавство може стати метакритикою, а *"її роль першочергово полягає не в інтерпретації чи оцінці, а у тому, аби зробити крок назад і перевірити логіку наших тверджень, проаналізувати те, у чому ми впевнені, дізнатися, які коди і моделі ми використовуємо, коли стверджуємо що-небудь"* [7: 86].

Як бачимо, означені погляди на метакритику тяжіють здебільшого до логічного пояснення чи протрактування висловленого, спираються на методологічну складову. Утім, існують інші, протилежні підходи до пояснення концепту. Наприклад, Барі А. Вілсон зауважує, що метакритику доволі часто розглядають як герменевтику чи



метаінтерпретацію, адже питання інтерпретації відіграє визначальну роль [17: 102]. Продовжуючи цю думку, він наголошує на потребі досліджувати метакритику на двох рівнях – мікро та макро. Мікрорівень передбачає фокусування на інтерпретаційній складовій тексту, ураховуючи такі взаємопов'язані елементи, як автор – текст – культурно-історичний контекст – читач (інтерпретатор) – контекст інтерпретатора – пропонується інтерпретація – аудиторія. Більш загальні питання чи проблеми стосуються макрорівня – добірки підходів і методів осмислення елементів мікрорівня [17: 103].

Так Б. А. Вілсон намагається охопити весь наявний досвід, урахувати надбання різних концепцій і літературознавчих шкіл, які іноді можуть бути взаємосуперечними. Автор розглядає можливість створення єдиної метакритичної методології, яка працювала б вдало для всіх текстів (творів мистецтва), хоча поки проблема залишається не вирішеною.

Сьогодні поняття метакритики – це доволі зручний для вжитку парасольковий термін. У ньому можна якісно вміщувати цілий комплекс різноманітних характеристик, які, зі свого боку, розгалужуються й підхоплюють інші поняття. Приміром, П. Іванишин переконує, що критика й метакритика постають осмисленням літературності [8], оскільки об'єктом критики є літературні твори, а об'єктом метакритики – теоретичні, методологічні та власне критичні розвідки.

У книзі "Метакритика метареалізму" М. Бойко виокремлює п'ять ключових значень вживання терміна. Перше з них – критика критики або ж критика у квадраті. Воно пов'язане з філософськими працями, автори яких полемізували з ідеями І. Канта чи намагалися їх заперечити (Й. Г. Гаман "Метакритика пуризму чистого розуму" (1784), Й. Г. Гердер "Метакритика критики чистого розуму" (1799)).

Друге значення характеризує науку про літературну критику як метанауку з ремаркою, що в такому випадку під метанаукою розуміється більш загальна наука щодо іншої дисципліни.

Наступне – визначається як критика вищого порядку за аналогією, що метакритика стосується критики рівноцінно тому, як метамова стосується мови.

Згідно з четвертим значенням – це коротка форма словосполучення "метафізична критика", тобто критика, що ґрунтується на певних метафізичних передумовах.

Наостанок – п'яте значення – критика, яка підпорядковується літературній течії "метафізичний реалізм" у тому ж сенсі, в якому "романтична критика" підпорядковується літературній течії романтизму [5: 10].

Прикметно, що праця М. Бойка цілком присвячена теорії метафізичного реалізму, що розгортається в суперечці-діалогові з її творцем – Юрієм Мамлеєвим, а отже, її саму собою доцільно вважати виявом метакритики за кількома означеними вище параметрами. Насправді, якщо взяти до уваги найперше, запропоноване М. Бойком значення, то можна висловити твердження, що ведення метаполеміки не припинилось із часом, а радше, навпаки, набуло популярності.

Особливо гострі метакритичні дискусії точилися на сторінках товстих літературознавчих журналів. На початку 1960-х років, за словами Є. Дворцової, диспути умовно поділялися на дві великі групи. Перша з них – це критичні суперечки щодо художньої літератури та окремих публікацій і авторів, що часто виникали через критичні оцінки творів. До іншої групи входили власне метакритичні тексти, у яких автори вели один з одним полеміку про цілі та задачі, що їх ставить собі літературна критика, указували на помилки в судженнях своїх колег чи просто

намагалися зрозуміти, чому ця галузь літературознавства не користується шаленою популярністю серед читачів [6: 84]. Одним із таких відомих журналів був "Октябрь" – радянський художньо-літературний часопис, який виходив щомісяця, починаючи з 1924 року, але 2019 року його вихід було призупинено. Часто такі видання, окрім мистецько-естетичної мети – запропонувати "зразок", показати, якою має бути справжня критика, мали нарочито пафосну – стати дороговказом для інших критиків і журналів. Фактично, основне питання полягало в тому, якою має бути критика – науковою чи публіцистичною, і превалювала зазвичай саме перша складова. Власне, тому такі критичні огляди рідко знаходили свого читача серед не-літературознавців.

Попри невелику популярність подібних видань, декотрі з них існують сьогодні та представлені в мережі для широкого загалу. 2018 року Ігор Шайтанов уже в онлайн-журналі "Вопросы литературы" (вип. № 4) вносить пропозицію відродити метакритичну рубрику з тією аргументацією, що з огляду на зближення літературних жанрів критика або існує на їх перетині, або розташовується десь між короткими оглядами й "рекомендованими списками", що суттєво впливає на її стилістичний діапазон. Саме тому необхідно підбити підсумки попередніх років і, як результат, виробити свіжий погляд на сьогочасну критику [11: 90]. Хоча пропозиція видається досить раціональною, проте, якщо проглянути архіви журналу, стає помітно, що в наступних виданнях (2019-2021 рр.) ця рубрика так і не з'явилася. Утім, звісно, це не означає, що метакритика припинила своє існування.

Сучасна література рясніє саморефлексійними інтенціями та все частіше з'являються книжки про книжки на кшталт "Щоденника книгаря" Шона Байтелла, у якій

відображено мемуари самого автора – власника найбільшого в Шотландії букністичного магазину, а також його спостереження про типи читачів-відвідувачів, особливості книжкового ринку тощо, "Таємничого життя письменників" французького письменника Гійома Мюссо, "Книжкового життя Ніни Гілл" Еббі Ваксман чи нон-фікшну від Лії Прайс – професорки Ратгерського університету, літературної критикині та дослідниці англійської літератури, яка фахово підходить до проблем читання у книзі "Про що ми говоримо, коли говоримо про книжки". Усі вони меншою чи більшою мірою, на рівні авторських коментарів, окрім металітературних вкраплень, містять і метакритичні аспекти. Відтак справедливим є припущення, що критика постає не лише справою суто критиків, але й авторів, які втілюють у собі одночасно творчу та критичну сторони.

Водночас, зважаючи на швидкий розвиток цифрових технологій, зростання популярності соціальних мереж та інтернет-ЗМІ, неможливо залишити поза увагою той факт, що термін "метакритика" став продуктом інформаційної епохи. Яскравим підтвердженням цієї тези може бути впливовий англійський сайт-агрегатор рецензій **Metacritic**, який був запущений у січні 2001 року спільними зусиллями Марка Дойла, Джулі Дойл Робертс і Джейсона Дітца. Він уміщує оцінки та рецензії, складає рейтинг найкращих кінофільмів, серіалів, комп'ютерних ігор і музики. Звісно, схожі сайти існують для поціновувачів читання. Певно, найвпливовішим з них в англійському просторі є інтернет-портал **Goodreads**, який надає вільний доступ, починаючи із 2006 року, до великої кількості книг, анотацій, відгуків, цитат тощо. Аналогом Goodreads у російськомовному інтернеті є створена 2007 року **LiveLib** (Жива бібліотека) – платформа, де читачі можуть знайти інформацію про письменників, книги,

видання, самостійно оцінити ту чи іншу книгу, вести читацький щоденник і написати відгук. Обидва сайти пропонують зареєстрованому користувачеві створити власну віртуальну бібліотеку, заповнивши полиці у розділах *Прочитав*, *Хочу прочитати*, *Читаю зараз*, *Недочитав*, *Перечитав*, оцінити книги, написати рецензію чи виписати цитату. До того ж кожен користувач за певні дії, як-от написання рецензій, отримує бали і покращує свій рейтинг (від *Новачка* до *Гуру*). Творці цих і схожих онлайн-майданчиків мають на меті популяризувати читання. З огляду на статистичні дані це їм вдається, адже щомісяця кілька мільйонів користувачів відвідують згадані сайти.

**Висновки й перспективи дослідження.** Даючи відповідь на поставлене Т. Іглтоном запитання про "смерть критики" в контексті змін та перетворень як у літературі, так і у літературознавчій сфері, вважаємо, що доцільно говорити швидше не про занепад критики, а про її трансформацію в метакритику. Зважаючи на розвиток цифрових технологій, брак часу, зниження популярності читання, зазначимо, що досить складно говорити про доцільність і вдале функціонування популярних раніше літературознавчих журналів, у яких критики дебатували один з одним, намагаючися віднайти істину. Сьогодні пересічний читач навряд чи за потреби звернеться до "товстого" літературного журналу, аби дізнатися думку фахівця-критика про нещодавно прочитану книгу, натомість обере перегляд відео книжкового блогера на YouTube, прочитає пост у соціальній мережі Instagram чи рецензію на платформі Goodreads. Кредит довіри в такому разі більший до "звичайних" читачів, аніж до літературознавців, бо, як пише Д. Мендельсон, "*серйозний критик у кінцевому результаті любить більше свій предмет, ніж свого читача*" [15], і це викликає питання щодо ролі

критика в традиційному розумінні цього терміна. Запропонована до уваги розвідка не вичерпує проблему метакритики як багатоаспектного явища, натомість надає можливості здійснення подальших та глибших досліджень окресленого питання, зокрема в контексті теоретико-літературного дискурсу.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Астрахан Н. І. Теорія літератури: основи, традиції, актуальні проблеми : навч. посіб. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 296 с.
2. Бабій Л. Метакритичний спосіб дослідження проблем літературної критики та теорії. *Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми* : науковий семінар / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. С. 82–89.
3. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. Київ: ВЦ "Академія", 2011. 336 с.
4. Білоус П. В. Теорія літератури: навч. посіб. Київ: Академвидав, 2013. 328 с.
5. Бойко М. Метакритика метареалізму: сб. статей. Москва: Литературные известия, 2010. 92 с.
6. Дворцова Е. И. Дискуссия о критике в журнале "Октябрь" (1960–1961 гг.). *Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика*. 2018. № 4. С. 82–105. DOI: 10.30547/vestnik.journ.4.2018.82105.
7. Иглтон Т. Теория литературы: введение. / пер. с англ. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. Москва: Издательский дом "Территория будущего", 2010. 210 с.
8. Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності: монографія. Київ: ВЦ "Академія", 2012. 288 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка,

Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ "Академія", 2007. 752 с.

10. Поппер К. Логика и рост научного знания / под ред. В. Н. Садковского. Москва: Прогресс, 1983. 605 с.

11. Шайтанов И. О. Метакритика: к возрождению рубрики. *Вопросы литературы*. 2018. № 4. С. 90–110. DOI:10.31425/0042-8795-2018-4-90-110.

12. Eagleton T. The Death of Criticism? *YouTube* : website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-20dZxUAFu0&list=LL&index=6&t=3212s> (Last accessed: 27.08.2021).

13. Fukuyama F. The End of History? *The National Interest*. 1989. №16. P. 3–18. URL: <https://www.jstor.org/stable/24027184> (Last accessed: 31.08.2021).

14. Harries K. Meta-Criticism and Meta-Poetry: A Critique of Theoretical Anarchy. *Research in Phenomenology*. 1979. Vol. 9. P. 54–73. URL: <https://www.jstor.org/stable/24654328> (Last accessed: 31.08.2021).

15. Mendelsohn D. A Critic's Manifesto. *The New Yorker*: website. URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/a-critics-manifesto> (Last accessed: 31.08.2021).

16. Raval S. Metacriticism. Athens: University of Georgia Press, 1981. 289 p.

17. Wilson A. B. Metacriticism. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms* / ed. I. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 1994. P. 102–110.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Astrahan N. I. (2021). Teoriia literatury: osnovy, tradytsii, aktualni problemy [The theory of literature: basics, traditions, current issues]: navch. posib. Kyiv : Vydavnychi dim Dmytra Buraho. 296 p. [in Ukrainian].

2. Babii L. (2006). Metakrytychnyi sposib doslidzhennia problem literaturnoi krytyky ta teorii

[Metacritical way of studying the issues of literary criticism and theory]: *Terminosystemy suchasnoho literaturoznavstva: dosvid rozrobky i problemy* : naukovyi seminar / za red. R. Hromiaka. Ternopil: Redaktsiino-vydavnychi viddil TNPU. P. 82–89. [in Ukrainian].

3. Bilous P. V. (2011). Vstup do literaturoznavstva [Introduction to literary studies]: navch. posib. Kyiv: VTs "Akademiia". 336 p. [in Ukrainian].

4. Bilous P. V. (2013). Teoriia literatury [The theory of literature]: navch. posib. Kyiv: Akademydav. 328 p. [in Ukrainian].

5. Boyko M. (2010). Metakritika metarealizma [Metacriticism of metarealism]: sb. statey. Moskva : Literaturnyie izvestiya. 92p. [in Russian].

6. Dvortsova E. I. (2018). Diskussiya o kritike v jurnale "Oktyabr" (1960–1961 gg.) [Discussion of Criticism in the "October" Magazine (1960–1961)]: *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Seriya 10. Jurnalistika. № 4. P. 82–105. DOI: 10.30547/vestnik.journ.4.2018.82105. [in Russian].

7. Iglton T. (2010). Teoriya literatury: vvedenie [The theory of literature: an introduction] / per. c angl. E. Buchkinoy pod red. M. Mayatskogo i D. Subbotina. Moskva : Izdatelskiy dom "Territoriya budushego". 210 p. [in Russian].

8. Ivanyshyn P. (2012). Krytyka i metakrytyka yak osmyslennia literaturnosti [Criticism and metacriticism as a comprehension of literature]: monohrafiia. Kyiv : VTs "Akademiia". 288 p. [in Ukrainian].

9. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk [Literary dictionary-reference book] / za red. R. T. Hromiaka, Yu. I. Kovaliva, V. I. Teremka. Kyiv : VTs "Akademiia". 752 p. [in Ukrainian].

10. Popper K. (1983). Logika i rost nauchnogo znaniya [Logic and the growth of scientific knowledge] / pod

red. V. N. Sadkovskogo. Moskva: Progress. 605 p. [in Russian].

11. Shaytanov I. O. (2018). Metakritika: k vozrojdeniyu rubriki [Metacritics: to the revival of the rubric]: Voprosyi literaturyi. № 4. P. 90–110. DOI:10.31425/0042-8795-2018-4-90-110. [in Russian].

12. Eagleton T. (2010). The Death of Criticism? *YouTube* : website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-20dZxUAfu0&list=LL&index=6&t=3212s> (Last accessed: 27.08.2021) [in English].

13. Fukuyama F. (1989). The End of History? *The National Interest*. №16. P. 3–18. URL: <https://www.jstor.org/stable/24027184> (Last accessed: 31.08.2021) [in English].

14. Harries K. (1979). Meta-Criticism and Meta-Poetry: A Critique of Theoretical Anarchy. *Research in*

*Phenomenology*. Vol. 9. P. 54–73. URL: <https://www.jstor.org/stable/24654328> (Last accessed: 31.08.2021) [in English].

15. Mendelsohn D. (2012). A Critic's Manifesto. *The New Yorker*: website. URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/a-critics-manifesto> (Last accessed: 31.08.2021) [in English].

16. Raval S. (1981). Metacriticism. Athens: University of Georgia Press. 289 p. [in English].

17. Wilson A. B. (1994). Metacriticism. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms/* ed. I. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press. P. 102–110. [in English].

Стаття надійшла до редколегії: 23.10.2021

Схвалено до друку: 26.11.2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642  
ISSN (Online): 2707-4463

## УКРАЇНСЬКА МОВА ТА СУЧАСНІ ЛІНГВІСТИЧНІ ВЧЕННЯ

УДК 811.161.2'81:39

DOI 10.35433/philology. 2 (95).2021.102-113

### РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЛІНГВОКУЛЬТУРНОГО ВИМІРУ ДІАЛЕКТНОГО СЛОВА В СУЧАСНИХ ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ВИДАННЯХ

Г. І. Гримашевич\*

У статті проаналізовано способи репрезентації діалектного слова в лексикографічних виданнях кінця ХХ – початку ХХІ ст. Насамперед зауважено про динаміку представлення говіркового слова впродовж останніх десятиріч, оскільки у виданнях 70–90-х років минулого сторіччя діалектологи-лексикографи переважно подавали говіркове слово як діалектну одиницю, що має виразний евристичний потенціал і передовсім може бути надійним джерелом для різноманітних діалектологічних студій, зокрема в царині фонетики, лексикології, морфології тощо, оскільки в словниках було вміщено інформацію про варіанти діалектного слова (фонетичні та граматичні), його граматичні параметри, семантику, локалізацію, здебільшого навіть із точністю до населеного пункту, спорадично подано ілюстративний матеріал, який не давав змоги цілком уявити номінований предмет, особливо пов'язаний із використанням його в різноманітних традиціях, віруваннях, обрядах, адже бракувало описовості. Натомість у сучасних діалектних лексикографічних виданнях спосіб репрезентації матеріалу змістився з акцентом на функціонування діалектного слова у зв'язному тексті різного обсягу залежно від мети представлення матеріалу. У сучасних словниках зафіксовано не тільки вказані вище параметри діалектного слова, а і його лінгвокультурне наповнення, подано валентність репрезентованого слова, його культурне осмислення, що дає змогу простежити функціонування говіркової назви з різних позицій, установити культурне тло номінації, виявити емоційне та естетичне наповнення слова. Зроблено висновок про те, що майбутнє української діалектної лексикографії саме за словниками нового типу з максимальною репрезентацією говіркового слова в контексті його функціонування, за словниками-конкордансами.

**Ключові слова:** лексикографічне видання, діалектний словник, діалектне слово, лінгвокультурний вимір, способи репрезентації.

\* кандидат філологічних наук, доцент,  
завідувач кафедри української мови та методики її навчання  
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)  
h\_hrymashevych@ukr.net  
ORCID: 0000-0003-3225-0031

## REPRESENTATION OF THE LINGUISTIC AND CULTURAL DIMENSION OF THE DIALECT WORD IN MODERN LEXICOGRAPHICAL PUBLICATIONS

Hrymashevych H. I.

*The article analyzes the ways of representation of a dialect word in lexicographic editions of the end of the XX – beginning of the XXI century. First of all, the dynamics of the speech of the spoken word over the last decades is noted, because in the publications of the 70-90s of the last century dialectologists-lexicographers mostly presented the spoken word as a dialect unit with clear heuristic potential and can be a reliable source for various dialectological studies, especially in the field of phonetics, lexicology, morphology etc., because the dictionaries contained information about the variants of the dialect word (phonetic and grammatical), its grammatical parameters, semantics, localization, mostly even accurately to the settlement, sporadically presented an illustrative material that did not allow to fully represent the nominated subject, especially associated with its use in various traditions, beliefs, rituals, because there was a lack of descriptiveness. Instead, in modern dialect lexicographical publications, the way of representing the material has shifted with the emphasis on the functioning of the dialect word in a coherent text of different volume depending on the purpose of presenting the material. Modern dictionaries record not only the above parameters of the dialect word, but also its linguistic and cultural content, the valence of the represented word, its cultural understanding, which allows to trace the functioning of the colloquial name from different positions, to establish the cultural background of the nomination, to reveal emotional and aesthetic words.*

*It is concluded that the future of Ukrainian dialect lexicography is based on dictionaries of a new type with maximum representation of the spoken word in the context of its functioning, according to dictionaries-concordances.*

**Keywords:** *lexicographic edition, dialect dictionary, dialect word, linguo-cultural dimension, methods of representation.*

**Постановка проблеми.** Упродовж останніх десятиріч актуалізувалися дослідження різних ареалів українського діалектного континууму та їх репрезентація в монографічних, лінгвогеографічних, текстографічних та лексикографічних виданнях, що підпорядковано основній меті – якнай докладніше описати чи представити особливості говіркового мовлення. Із-поміж указаних праць важливе місце посідають діалектні словники як надійне джерело для різнопланових досліджень, і не тільки суто діалектологічних, оскільки в лексикографічних виданнях уміщено матеріал, який можуть застосувати етнографи, етнолінгвісти, культурологи, лінгвокультурологи. Водночас способи репрезентації матеріалу в діалектних словниках кінця ХХ – початку ХХІ ст. різняться, адже далеко не кожен словник уміщує опис діалектного слова однакової повноти, що змогло б прислужитися не тільки лінгвістам, а й дослідникам зазначених вище царин. З огляду на

вказане актуальною видається проблема репрезентації лінгвокультурного виміру діалектного слова в лексикографічних виданнях.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Способи представлення діалектного матеріалу в діалектних словниках неодноразово ставали об'єктом наукового зацікавлення мовознавців, які порушували різноаспектні проблеми говіркового словникарства. Насамперед варто назвати таких діалектологів, як Павло Гриценко, Григорій Аркушин, Іван Сабадош, Катерина Глуховцева, Ганна Мартинова, Анатолій Сагаровський, Наталія Хобзей, Тетяна Ястремська, Тетяна Тищенко, Валентина Леснова, Людмила Рябець, Оксана Сімович, Олександр Бондар та ін. Ці лінгвісти-діалектологи цілком закономірно порушували проблеми говіркового словникарства, адже більшість із них самі є авторами чи упорядниками діалектних лексикографічних видань і мали різноманітні проблеми в процесі їх укладання чи безпосередньо під час

представлення діалектного матеріалу в словниковій статті.

Зокрема, Павло Гриценко у вступі до "Словника буковинських говірок" зазначає, що в діалектному словнику ціннісними домінантами є, по-перше, ступінь, повноти реєстру; по-друге, докладність представлення семантичної і формальної структури кожної лексеми; по-третє, локалізація матеріалу, тому, на думку вченого, зазначений словник є найповнішим джерелом знань про лексику і семантику цих говірок, водночас – і про своєрідну локальну культуру буковинців [6: 4].

Наталія Хобзей і Тетяна Ястремська як авторки, укладачки та видавці низки діалектних словників порушували питання доступності інформації, представленої в діалектних лексикографічних працях, адже, на їхню думку, за науковою дефініцією в діалектному словнику іноді втрачається розуміння реалії, яка притаманна конкретному етномовному континууму, наголошували на важливості вміщувати досить великі контексти, які б ілюстрували уявлення народу. Діалектологині вважають, що такі ілюстрації могли б також бути своєрідним текстом, якщо б були завершеною оповідкою-мініатюрою, співанкою, ілюстрацією. Крім того, дослідниці вказують на те, що малюнок / фотографія могли б супроводжувати тлумачення в тому випадкові, коли від самого опису читач не отримує чіткого уявлення про описувану лексему [17: 204–205].

Водночас Наталія Хобзей, аналізуючи проблеми опису говірок суміжжя в діалектній лексикографії, акцентуючи увагу на проблемі авторського бачення реєстру словника та семантики слова, узявши за основу лексику, що репрезентує духовну та матеріальну культуру, зазначає, що кожна праця, яка фіксує словниковий склад говірок, є важливим джерелом збереження духовної культури та своєрідною фіксацією матеріальних

пам'яток, однак, "зважаючи на мінливість лексики, <...> маємо прагнути зафіксувати й подати читачеві словника таке тлумачення слова, яке виклав не тільки лексикограф, а й діалектоносія" [15: 165], тобто дослідниця констатує неповноту представлення інформації в лексикографічних діалектних виданнях.

Підтримує вказану вище думку Ганна Мартинова, порушуючи проблему специфіки відображення в реєстрі діалектних словників явищ традиційної народної матеріальної та духовної культури, указуючи на необхідності ілюструвати реєстрові лексеми мікротекстами зв'язного діалектного мовлення для репрезентації обсягу знань про календарне свято, специфіку тлумачення його змісту, відображення специфічно народного світобачення та особливостей сприйняття дійсності [9].

Суголосний із попередніми думками Григорій Аркушин, відомий як автор значної кількості лексикографічних і текстографічних праць, який, досліджуючи способи відбиття синтаксичних особливостей говірок у діалектних словниках, зауважує, що "на сучасному етапі простудіювати діалектний синтаксис за лексикографічними працями можна лише на основі ілюстрацій у словникових статтях <...> однак ілюстрації в різних словниках теж подані нерівномірно" [1: 7], насамкінець підсумовуючи, що проаналізувати деякі особливості діалектного синтаксису за словниками можна лише частково, та й то не за всіма [1: 10], адже в значній кількості діалектних лексикографічних видань ілюстрації або зовсім не представлено, або вони фрагментарні, не мають системного характеру й не дають змоги максимально повно проаналізувати діалектні особливості на різних мовних рівнях, особливо на синтаксичному. Усе зазначене вище дає підстави стверджувати, що



питання репрезентації матеріалу в діалектних словниках актуальне, не вичерпується наявними дослідженнями й потребує подальшого опрацювання.

**Мета статті** – проаналізувати способи репрезентації діалектного слова в лексикографічних виданнях для виявлення його лінгвокультурного наповнення.

Поставлена мета передбачає виконання таких завдань: 1) узагальнити погляди мовознавців на діалектні словники як надійне джерело для наукових студій та важливість повноти репрезентації говіркового слова в них; 2) проаналізувати способи представлення говіркового слова в діалектних словниках; 3) визначити лінгвокультурне наповнення діалектного слова в лексикографічних виданнях.

Джерельною базою слугували діалектні словники, які репрезентують різні зони українського діалектного континууму, видані в кінці ХХ – на початку ХХІ ст.

**Предмет** статті – лінгвокультурне наповнення діалектного слова в лексикографічних виданнях.

**Об'єкт** дослідження – діалектні слова як репрезентанти говіркового мовлення різних етнічних груп українців, представлені в словниках.

**Виклад основного матеріалу.** Аналіз діалектологічних досліджень, у яких порушено проблеми представлення говіркового слова в лексикографічних працях, про що зазначено вище, укотре підтверджує важливість порушеної проблеми, свідчить про неоднорідність подання інформації в діалектних словниках для повноти розуміння семантики та функціонування діалектної одиниці. Опрацювання низки лексикографічних видань, які репрезентують український обшар, дало змогу виявити лінгвокультурне наповнення лексем як репрезентантів мовлення та відображення матеріальної чи духовної культури діалектоносіїв. Насамперед

зазначимо, що способи представлення діалектного матеріалу в опрацьованих словниках різняться. Зокрема, у лексикографічних працях кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. здебільшого до реєстрових слів подано лише семантику, та й то не завжди таку, яка дасть змогу чітко уявити описувану реалію з огляду на розмитість поданого значення, хоча, можливо, автори якраз і не ставили перед собою такої мети, а намагалися передовсім подати говіркове слово з його виразними діалектними рисами насамперед як лінгвальну одиницю.

Наприклад, у відомій лексикографічній праці Панаса Лисенка "Словник поліських говорів" до переважної більшості реєстрових слів, які демонструють виразні фонетичні, словотвірні, морфологічні діалектні риси, значну варіативність на цих мовних рівнях з огляду на ареал фіксації, не подано ілюстрацій, а вказано лише їхню семантику та локалізацію, хоча цінність цього видання як на свій час беззаперечна: *пíкална лопáта* – лопата, якою саджають у піч хліб [8: 159], *пéшня, піéшня, пішня* – інструмент з довгою ручкою для видовбування човнів, вуликів або пазів у дереві тощо [8: 159], *кацавэйка* – оздоблена вишивкою безрукавка [8: 93], *кацю'к* – домотканий кольоровий килим, яким застеляють ліжко [8: 93] тощо. Відсутність ілюстрацій до зазначених та інших слів не дає змоги простежити їхніх граматичних характеристик у процесі вживання в непрямих відмінках, особливостей наголошування, що, звичайно, знадобилося б діалектологів, а також зрозуміти культурне тло лексеми.

Подібне представлення діалектного слова й у лексикографічній праці Гаврила Шила, яка хоча й видана вже на початку ХХІ ст., але матеріал автор збирав раніше, коли для діалектолога було важливо насамперед подати говіркове лексичне багатство певного етномовного континууму: *барля'джіта*

– 1. Сукняні чохла, які натягають на чоботи взимку. 2. Чоботи із сукна [19: 49], *вія'дла* – частина верстата; пристрій для намотування ниток [19: 75], *гіндал* – ключ, за допомогою якого вставляють обід у круг [19: 102], *мантле* – верхній довгий сукняний одяг [19: 169] та ін. Наведені вище приклади демонструють необхідність уточнення семантики, ілюстрацій-речень чи навіть малюнків для розуміння вигляду описуваної реалії.

Подібне представлення говіркового матеріалу й у словнику Є. Турчин, який репрезентує матеріал з однієї лемківської говірки, оскільки значна частина реєстрових слів містить лише семантику, до невеликої кількості подано короткі ілюстрації (словосполучення чи речення): *куфер* – невелика скриня з ручками по боках для святкового одягу [14: 58], *навивач* – довгі онучі до постолів [14: 184], *прайник* – прац, праник [14: 258], *павуз* – рубель, жердина, яку кладуть зверху на візів іном, снопами для утримання вантажу: *Павуз, жебы с'а не тративо* [14: 226] та ін.

Більше інформації з огляду на вміщення значної кількості ілюстрацій, хоч здебільшого й невеликих за обсягом, про життя та побут жителів Західного Полісся представлено в словнику Григорія Аркушина, причому, що надзвичайно важливо, до полісемічного слова подано ілюстрації до кожного значення: *гандрейти* – святкувати день Св. Андія Первозванного (13 грудня): *Сави ни бавити, Гандрейа ни гандрейти, а тра було кундел'ку кундел'ити* [2: 83], *гринюжи* – санчата: *А на гринюжах ми спускалис' з горбакá* [2: 119], *курубйá* – велика коробка: *Ціла курубйá йáгод* [2: 268], хоча все ж трапляються слова без представлення ілюстрації (напр., *гамри* – 1) милиці; 2) високі палиці, за допомогою яких діти ходили болотом [2: 83], *гамáші* – калоші [2: 82], *насільница* – жердка, на якій вішали в коморі сало для довгого зберігання [2: 337] тощо. Наявність ілюстрацій, хоч і

невеликих, полегшує сприйняття, дає змогу краще уявити описувану реалію, спостерігати її функціонування в словосполученнях чи реченнях.

Водночас зазначимо, що в деяких лексикографічних виданнях без ілюстрацій семантику слова подано невиразно, не пояснено, наведено кілька значень слів, але, очевидно, порядок представлення свідчить про те, з якою семантикою реєстрове слово вживається частіше: напр., *плáт'и* – жіночий одяг; сарафан, халат [11: 142], *плáхта* – рядно; простирадло; плащаниця [11: 142], *личáк* – старий ботинок, чобіт [13: 210], *чўні* – гумове взуття, калоші [10: 185] тощо. На нашу думку, значно увиразнили б значення названих вище й поданих далі слів ілюстрації у вигляді речень, а як доповнення – малюнки, які б давали змогу візуально сприйняти номінований предмет: *стрўнга* – отвір у кошарі для проходу овець на доїння [11: 185], *тўшка* – крушка; кухоль (із дерева); пенал для гострильного бруска у косарів [11: 197], *чингитлўв* – великий дзвінок, який прив'язують непокійній у череді корові [12: 416], *лэйбик* – верхній легкий короткий жіночий одяг [10: 105], *накривчўйнка* – дерев'яна посудина для молока та сметани [10: 119], *чўлок* – прикраса, яку кнїгўн'и одягає на голову під час весілля [10: 185] тощо.

Натомість сучасні словники відрізняються способом репрезентації діалектного матеріалу. Зокрема, Марія Астаф'єва та Ганна Воронич у передмові до підготованої лексикографічної праці "Словник гуцульських говірок Річки та Яворова" зазначають, що в процесі укладання намагалися щонайповніше представити лексичний репертуар говірки, тобто презентувати всі тематичні групи лексики [3: 14], запропонували таку структуру статті: реєстрове слово, елементи граматичної та ідеографічної й стилістичної характеристики, тлумачення і контекст-ілюстрація, причому на

останній елемент звернули особливу увагу, сформулювали до нього низку вимог, із-поміж яких – ілюстративні вислови невимушені, "живі", записані безпосередньо з уст інформаторів, а не змодельовані у віддаленому від досліджуваної говірки кабінеті [3: 18]. Репрезентований у словнику матеріал цілком підтверджує наведені думки, оскільки практично до всіх реєстрових слів наведено мінітексти чи й великі за обсягом тексти, які виразно демонструють не тільки лінгвальні особливості реєстрового слова, а і його культурну мотивацію. Зокрема, до слова *бо'йари* – весільні гості нареченого (молодого), які під час весільного обряду разом із ним приходять по наречену (молоду) у дім її батьків – наведено розлогу ілюстрацію майже на сторінку та фразеологізми з указаним компонентом [3: 93–94], водночас до багатозначного слова *вечеря* ілюстрація становить понад півтори сторінки, де розкрито й обрядову семантику лексеми [3: 171–173], а до *гу'жевка* – обруч із сирих смерекових або ялинових прутів для скріплення і фіксації двох стовпців огорожі у їхній верхній частині – подано текст обсягом дві сторінки [3: 389–391]. Такий спосіб репрезентації діалектного матеріалу спостерігаємо системно в усій лексикографічній праці.

З огляду на порушену в статті проблему важливо зацентрувати увагу на наступному діалектному словникові, який, на нашу думку, повністю відповідає вимогам до сучасної репрезентації говіркового слова.

Як зазначає Павло Гриценко в передмові до лексикографічної праці Марії Голянич "Мовний портрет села Тюдів", формат словника дає змогу використати текстові ілюстрації різного обсягу, широко презентувати фразеологію, подавати ширші наративи, що дає змогу не тільки увиразнювати важливі структурні риси говірки, супроводжувати їх необхідними коментарями, а й

передавати поліфонію, лад і дух народного мовомислення, відтак – закарбовані в щоденному й звичному мовленні широкі світи поза людиною і людину як центр світобудови [7: 7]. Такі слова вченого цілком підтверджує репрезентація діалектного матеріалу однієї говірки в зазначеному словнику, адже до кожного реєстрового слова подано розлогу ілюстрацію у вигляді мікротекстів (від кількох речень до понад сторінки зв'язного мовлення), які дають змогу простежити функціонування слова в різних варіантах, побачити його сполучуваність, особливості словозміни тощо, а також дають чітке уявлення про описувану реалію чи предмет. Продемонструємо наші міркування хоч кількома прикладами репрезентації діалектного слова в зазначеному словнику. Ми свідомо вибрали лексичний матеріал, який пов'язаний із весільним обрядом: *китиця* – частина весільного обряду, який відбувається у перший день весільного дійства: *Просіли тато і мама / і йа вас прós'у / абéсте прийшли́ у пйётницю на китицю; Давно́ у четвёр клікали на китицю / а вже з друшка́ми молодá у пйётницю клікала на вес'і́л'е́ / гента́м у субóту вес'і́л'а робили́* [5: 744]; *молоде́та* – молодята: *Та ік'ї то молод'ета? то ўже ста́ри'ї / д'ї́йка і па́рубок / але ста́ри'ї / ми з неў верстач'кí / лиш т:о / шо ўна пишла́ се ўч'ети́ / а йа вид:авáтисе; То / Ї́л'енко / ни молод'ета – вин одове́ц / ма́йї д'ї́ти / а ўна такóш бу́ла вид:ána / то ни д'ї́йка / але зи́шли́се / та́ї на́й йім Бох помога́йї* [5: 954]; *заво́дини* – 1) заведення молодих та їх гостей за весільний за весільний стіл: *Заво́дини так се назива́ють / шо молоді́х заво́дут за сти́ў / у Т'ўде́в'ї так спретков'ич'но*; 2) вечір із танцями для молоді напередодні весілля, у перший день святкового дійства (в "китицу"). На заводини можуть іти усі бажаючі, зокрема й ті, що не запрошені на весілля. Як правило, господарі усім організують і скромне частування:

Ми ідемо на кітлицю / і на весілля / бо своїй / ни мош ни пити / а на заводини н'ї / кудá? / наї молоді се набувають [5: 491]; весіле' – 1) обряд одруження: По слов'ї дóўго ни ч'їкали / ў корóткий ч'ес зробили весілля / і молоді поїхали / кудá їй направили на роботу / то так бóло; Вїна ўс'о весілля знаї / шо за ч'ем маїи бїти; 2) присутні на весілі: Пóред рáнком весілля ішло за молодóў / то так с'п'ївали / бубніли та ф'їкали / шо ўс'ї попробóувалисе / навіт' м'ї / шо твóрдо спїют; 3) перен., про ситуацію, коли чути крики, сварки, метушню: Мої / то у вас весілля / шо такé гóкан'ї та такї рух їїстé зробили / ци шо з вами се стáло? / о збóку вигл'їдаїе / шо хтос се жéни [5 : 139]; весілля – зменш-пестл. від весіле': А ч'о наклика́ти богáто? Шо? / вит тóго / к'їл'ко гóс'т'їў / залéжи жит'é молодїх? / ад'ї Андр'ї зробїў стáршому такé весілля / шо когó лиш тамки ни бóло / і шо? дóўго молоді жїли? / а М'їхáїло зробїў малé / то так бóло фáїно / шо ни гóн'а тоб'ї розка́зати / лиш дес' у к'їн'ї такé весілля'ко мош уздр'їти / шо фáїне / то фáїне [5 : 139]; висівний – субст., весільний; гість, запрошений на весілля: До молодїх весілля'ї ў нас ідóт с колач'ами і гор'їўкоў / аў пóли / с кўркоў; Уні весілля'ї / бо Іван вид:аїе дóн'ку; Ми ни весілля'ї / то ч'о бóдемо їти на заводини? / Такé на заводини ідут і ни клікан'ї / навіт' ї бéсте з Мижибрїт приїшли / то вас би ни видгон'ели / так здаїна ведé:е [5: 139]; женячка – одруження: Вїну / їа за жен'áчку ши ни дўмайу / хóчу се віїч'їти / а ўже потóму ї за це подўмайу / Дóбре маїиш / нимá кудá квáпитисе / то ни такé добрó / їик си здаїе [5 : 458]. Така репрезентація діалектного слова дає повну картину розуміння весільного обряду говірки, описує його структуру, номінацію елементів цього дійства, функціонування обрядових лексем у тексті, а також свідчить про світогляд самих говірконосців, особливості їхньої

обрядовості (пор., наприклад, представлення іншого слова як репрезентанта духовної культури жителів с. Тюдів: бóханці – обрядодія, яку виконують вранці у Живний Четвер, обдаровуючи дітей: Д'їти ў Т'удеві хóд'ут на бóханці'ї здаїна / витколі себе пам'їтаїу / каїт / шо сегóроку навіт' до шкóли ни їшли / ус'ї боханч'їр'увáли [5: 87]).

Представлені слова з їх докладною семантикою та уведенням у широкі контексти дають змогу читачеві повною мірою визначити лінгвальне наповнення слова насамперед як діалектної одиниці, а також уявити весільний обряд говірки, світогляд діалектоносців, репрезентувати їхню мовну та культурну картину світу. Саме така репрезентація матеріалу свідчить про повноту фіксації та максимальний вияв наповнення говіркового слова.

Словником ХХІ ст. називає Наталія Хобзей лексикографічну працю "Слова з Болехова", адже тут, як зауважує дослідниця, представлено низку мінітекстів, які яскраво демонструють уживання слова в мовленні діалектоносців і важливі не тільки для читача-лінгвіста, а й для загалу, адже наводять культурний чи господарський контекст болехівського часопростору [16: 9]. І річ не тільки в тому, що в цій праці представлено старе й нове в болехівському лексиконі, а й те, що тут по-новому подано матеріал, адже тут уміщено, як зазначає Наталія Хобзей і як, власне, видно з наповнення словника, цитати-ілюстрації з літературних творів тих письменників, які є вихідцями з Галичини, або в чийх творах яскраво відображено лексичні особливості південно-західного наріччя [16: 8]. Для нас же важливо, крім зазначеного, наявність розлогіх пояснень, навіть світлих до тих слів, які позначають реалії, що можуть бути не зовсім зрозумілими сучасному читачеві. Напр., до реєстрового слова гóнта подано граматичну ремарку (перев.

мн. *гонтти*), сферу використання (буд.), семантику ('тонка колота дощечка, яку використовують як покрівельний матеріал'); морфологічні варіанти слова (*гонт*, *гонта*), досить великий за обсягом уривок зв'язного мовлення, у якому простежуємо словозміну реєстрового слова та особливості його функціонування (*То є драниці, і є гонти. От я робив гонти, то я робив гонти з смерекі, колов. То я робив гонти, я вже мав на пів хати гонтів. Петрови я, Гальови, дав гонти калиму, а він мені мав віписати дахівку. А він мінні мав дві тисячі двіста дахівки, а він лишень дві тисячі віписав. А потому, шо я наробивсі. Всяке, де хто мав дахівку, я купував, покi я перекрив хату*), потім – чотири уривки з творів письменників, які демонструють уживання слова в художньому дискурсі (Се був звичайний старосвітський ... дім, побитий гонтами (Маковей, 45); Вогонь тріскає, бо то хата намащена. А гонта суха,гей перец! (Черемшина, 125); Нова офіцина – се був невеличкий партерів будиночок, мурований і критий гонтами (Франко 19: 175); На самій середині села малий костел дерев'яною гострою вежицею вгору пнеться. Біля нього декілька кращих, побілених домів, під гонтами, а то 1 бляхою (Парфанович, 9) і насамкінець – фразеологізм з указаним словом (злази з даху, не псуй гонти – про некомпетентну людину), а також світлина із зображенням даху будинку, покритого гонтою [4: 144–145]; стрій – одяг, вбрання; стрій; цитати з творів (Скрулиха взяла міру з мами й доньки, обіцялася принести за тиждень строї на спробу (Маковей, 152); З-поза зелених сосон висунулася група молодих дівчат в народних строях (Ярошинська, 96); На самім вершкy Чорної гори ... стояв чоловік в гірськiм строю (Франко 14: 20) [4: 534–535], подано світлину бохєвськoї дiвчини в строї.

Новим видом лексикографічної праці є "Гуцульські світи. Лексикон", у

якій уміщено давній і сучасний світ Гуцульщини, закарбований у словах, оскільки в ньому представлено мовний світ гуцулів XIX – XXI ст., репрезентований власними діалектним записами упорядників, надбаннями картотеки словника гуцульських говорів, етнографічними матеріалами, творами письменників указанного періоду, прислів'ями, приказками та фразеологізмами, які дають змогу чітко уявити світи Гуцульщини [18]. Зокрема, до реєстрового слова *ватра*, крім його семантики 'вогонь; вогнище', подано низку уривків зв'язного мовлення з гуцульських говірок, мінітексти з лексикографічних і текстографічних видань, дев'ять фразеологізмів із розлогими текстами, де вони функціонують, низку прислів'їв і приказок, а також загадку, які дають змогу системно уявити читачеві лінгвокультурне наповнення лексеми, важливість зазначеної реалії у світогляді гуцулів [18: 99–102]. За таким принципом у вказаному лексикографічному виданні представлено й інші слова з максимальною інформацією про них, зокрема *коляда* [18: 339–341], *громовіця* [18: 204], *жертва* (*жрєтва*) [18: 259–260], *млин* [18: 399–400], *опір* [18: 439–440], *пиріг* [18: 461–462], *пiсанка* [18: 463–464], *полонiнський хiд* [18: 481–483] та ін.

Отже, опрацювавши низку лексикографічних діалектних видань, можемо виділити такі основні способи репрезентації матеріалу в них: представлення тільки семантики слова з указівкою його локалізації; наявність значення слова з локалізацією та короткою (у вигляді словосполучення чи одного речення) ілюстрацією; семантика слова в зазначеній говірці чи говірках із докладною його характеристикою у зв'язному тексті інколи досить широкому за обсягом; подання значення реєстрового слова, розкриття його семантики в окресленому ареалі та функціонування його у творах письменників; наведення

реєстрового слова, докладний опис його значення, ілюстрація до нього в діалектному утворенні (говірці чи говорі), наведення прикладів функціонування його в художньому дискурсі, уведення до обігу фразеологізмів, прислів'їв, приказок тощо з реєстровим словом, світлина. І саме останній спосіб представлення діалектного матеріалу створює цілісну картину функціонування говіркового слова в певному ареалі.

**Висновки й перспективи дослідження.** Отже, проаналізувавши способи репрезентації діалектного слова в лексикографічних виданнях кінця ХХ – початку ХХІ ст., можемо зробити висновок про різнотипність, неоднорідність, динаміку представлення говіркового слова впродовж останніх десятиріч, адже у виданнях 70–90-х років ХХ ст. сторіччя діалектологи-лексикографи переважно подавали говіркове слово передовсім як діалектну одиницю, що має виразний евристичний потенціал і є надійним джерелом для різноманітних діалектологічних студій, насамперед у царині фонетики, лексикології, морфології, дериватології, оскільки в цих словниках традиційно було вміщено інформацію про варіанти діалектного слова (фонетичні та граматичні), його граматичні параметри, семантику, локалізацію, досить часто навіть із точністю до населеного пункту, спорадично подано ілюстративний матеріал у вигляді словосполучень чи невеликих за обсягом речень, який не давав змоги цілком уявити номінований предмет чи реалію, особливо ті, які функціонують у різноманітних традиціях, віруваннях, обрядах певних етнічних груп на теренах України, адже бракувало системності й докладності опису. Водночас у сучасних діалектних лексикографічних виданнях, які репрезентують різні обшири українського діалектного континууму, спосіб репрезентації матеріалу змістився з акцентом на

функціонування діалектного слова у зв'язному тексті різного обсягу залежно від мети представлення матеріалу. Тому в сучасних словниках зафіксовано не тільки вказані вище традиційні параметри діалектного слова, а і його лінгвокультурне наповнення, подано валентність репрезентованого слова, його світоглядне осмислення, що дає змогу простежити функціонування говіркової назви з різних позицій, установити культурне тло номінації, виявити емоційне та естетичне наповнення слова, уявити реалію цілісно й системно. Усе зазначене вище дає підстави констатувати, що майбутнє української діалектної лексикографії саме за словниками нового типу з максимальною репрезентацією говіркового слова в контексті його функціонування у великому за обсягом уривковій зв'язного мовлення, тобто за словниками-конкордансами. Водночас важливим доповненням до репрезентації говіркового слова в таких виданнях повинні бути матеріали про його лінгвокультурне наповнення як складника світогляду представника певної етнотрупи, його функціонування в малих жанрах (прислів'ях, приказках, загадках тощо), а також для системного представлення варто додати світлину чи малюнок, якщо це можливо.

Перспективи наукових пошуків убачаємо в дослідженні сучасних діалектних словників як репрезентантів мовної картини світу говірконосіїв окремих ареалів українськомовного діалектного континууму.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

1. Аркушин Григорій. Відбиття синтаксичних особливостей говірок у діалектних словниках. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства* (Збірник

наукових праць). Випуск 21. Ареалогія й ономастика. Ужгород. 2016. С. 7–10.

2. Аркушин Григорій. Словник західнополіських говірок. А–Я. Вид. 2-ге, переробл., випр. і доп. Луцьк, 2016. XXIV + 648 с.

3. Астаф'єва Марія, Воронич Ганна. Словник гуцульських говірок Річки та Яворова: у 4-х книгах. Скіптура перша. А–Ж. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2014. 516 с.

4. Гнатишак Юрій. Слова з Болехова / Співавтори-лексикографи: Оксана Сімович, Наталія Хобзей (відп. ред.), Тетяна Ястремська. Львів, 2017 (Серія "Діалектологічна скриня"). 636 с.

5. Голянич Марія. Мовний портрет села Тюдів. Словник. У 2-х т. Том I. А–М. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2018. 1000 с.

6. Гриценко П. Відкриваючи словник... Словник буковинських говірок / За заг. ред. Н. В. Гуйванюк. Чернівці: Рута, 2005. С. 3–4.

7. Гриценко Павло. Просторинь народного слова Гуцульщини. Голянич М. І. Мовний портрет села Тюдів. Словник. У 2-х т. Том I. А–М. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2018. С. 4–10.

8. Лисенко П. С. Словник поліських говорів. Київ: Видавництво "Наукова думка", 1974. 260 с.

9. Мартинова Г. Діалектний словник як репрезентант явищ матеріальної та духовної культури народу. *Gwary Dziś*, 10, 127–133. URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/gd/article/view/21740> (дата звернення: 29.10.2021)

10. Неґрич Микола. Скарби гуцульського говору. Березові. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2008 (Серія "Діалектологічна скриня"). 224 с.

11. Піпаш Юрій, Галас Борис. Матеріали до словника гуцульських говірок Косівська Поляна і Росішка Рахівського району Закарпатської області. Ужгород, 2005. 266 с.

12. Сабадош Іван. Словник закарпатської говірки села Сокирниця

Хустського району. Ужгород: Ліра, 2008. 480 с.

13. Сагаровський А. А. Матеріали до діалектного словника Центральної Слобожанщини (Харківщини). Випуск 1. А – Об'ясняться. Харків: ОБВ НМЦ ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. 296 с.

14. Турчин Євгенія. Словник села Тилич на Лемківщині. Львів: Українська академія друкарства, 2011. 384 с.

15. Хобзей Наталія. Говірки суміжжя в діалектній лексикографії: до проблеми опису. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства (Збірник наукових праць)*. Випуск 21. Ареалогія й ономастика. Ужгород. 2016. С. 162–166.

16. Хобзей Наталія. Дві сторінки про "Слова з Болехова". *Гнатишак Юрій. Слова з Болехова / Співавтори-лексикографи: Оксана Сімович, Наталія Хобзей (відп. ред.), Тетяна Ястремська. Львів, 2017 (Серія "Діалектологічна скриня"). С. 8–9.*

17. Хобзей Наталя, Ястремська Тетяна. Діалектний словник: автор та читач. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства (Збірник наукових праць)*. Випуск 12. Українська діалектна лексика як об'єкт словникарства та лінгвогеографії. Ужгород, 2008. С. 203–205.

18. Хобзей Наталія, Сімович Оксана, Ястремська Тетяна, Дидик-Меуш Ганна. Гуцульські світи. Лексикон. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2013 (Серія "Діалектологічна скриня"). 668 с.

19. Шило Гаврило. Надністрянський регіональний словник. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2013 (Серія "Діалектологічна скриня"). 288 с.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Arkushyn Hryhorii (2016). Vidbyttia syntaksychnykh osoblyvostei hovirok u dialektnykh slovnykakh [Reflection of syntactic features of

dialects in dialect dictionaries]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva (Zbirnyk naukovykh prats)*. Vypusk 21. Arealohiia y onomastyka. Uzhhorod. S. 7–10. [in Ukrainian].

2. Arkushyn Hryhorii (2016). *Slovnyk zakhidnopoliskykh hovirok* [Dictionary of Western Polissya dialects]. A–Ia. Vyd. 2-he, pererobl., vypr. i dop. Lutsk. KhKhIV +648 s. [in Ukrainian].

3. Astafieva Mariia, Voronych Hanna (2014). *Slovnyk hutsulskykh hovirok Richky ta Yavorova: u 4-kh knykhakh* [Dictionary of Hutsul dialects of the River and Yavorov]. Skyptura persha. A–Zh. Ivano-Frankivsk: Misto NV. 516 s. [in Ukrainian].

4. Hnatyshak Yurii (2017). *Slova z Bolekhova* [Words from Bolekhiv] / Spivavtory-leksykohrafiy: Oksana Simovych, Nataliia Khobzei (vidp. red.), Tetiana Yastremska. Lviv (Seriia "Dialektolohichna skrynia"). 636 s. [in Ukrainian].

5. Holianych Mariia (2018). *Movnyi portret sela Tiudiv*. *Slovnyk* [Linguistic portrait of the village of Tudiv. Vocabulary]. U 2-kh t. Tom I. A–M. Ivano-Frankivsk: Lileia NV. 1000 s. [in Ukrainian].

6. Hrytsenko P. (2005). *Vidkryvaiuchy slovnyk...* [Opening the dictionary...] *Slovnyk bukovynskykh hovirok / Za zah. red. N. V. Huivaniuk*. Chernivtsi: Ruta. S. 3–4. [in Ukrainian].

7. Hrytsenko Pavlo. (2018). *Prostorin narodnoho slova Hutsulshchyny* [The expanses of the folk word of the Hutsul region]. Holianych M. I. *Movnyi portret sela Tiudiv*. *Slovnyk*. U 2-kh t. Tom I. A–M. Ivano-Frankivsk: Lileia NV. S. 4–10.

8. Lysenko P. S. *Slovnyk poliskykh hovoriv* [Dictionary of Polissya dialects]. Kyiv: Vydavnytstvo "Naukova dumka", 1974. 260 s.

9. Martynova H. *Dialektnyi slovnyk yak reprezentant yavlyshch materialnoi ta dukhovnoi kultury narodu* [Dialect dictionary as a representative of the phenomena of material and spiritual

culture of the people]. *Gwary Dziś*, 10, 127–133. URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/gd/article/view/21740> (data zvernennia: 29.10.2021)

10. Negrych Mykola (2008). *Skarby hutsulskoho hovoru*. Berezovú [Treasures of the Hutsul dialect. Berezovú]. Lviv: Instytut ukrainoznavstva im. I. Kryp'iakevycha NAN Ukrainy (Seriia "Dialektolohichna skrynia"). 224 s. [in Ukrainian].

11. Pipash Yurii, Halas Borys (2005). *Materialy do slovnyka hutsulskykh hovirok Kosivska Poliana i Rosishka Rakhivskoho raionu Zakarpatskoi oblasti* [Materials for the dictionary of Hutsul dialects Kosivska Polyana and Rosishka of Rakhiv district of Zakarpattia region]. Udzhhorod. 266 s. [in Ukrainian].

12. Sabadoshch Ivan (2008). *Slovnyk zakarpatskoi hovirky sela Sokyrnytsia Khustskoho raionu* [Dictionary of the Transcarpathian dialect of the village of Sokyrnytsia, Khust district]. Uzhhorod: Lira. 480 s. [in Ukrainian].

13. Saharovskiy A. A. (2011). *Materialy do dialektnoho slovnka Tsentralnoi Slobozhanshchyny (Kharkishchyny)*. Vypusk 1. A – Ob'iasniatsia [Materials for the dialect dictionary of Central Slobozhanshchyna (Kharkiv region)]. Kharkiv: OVV NMTs KhNU imeni V. N. Karazina. 296 s. [in Ukrainian].

14. Turchyn Yevheniia (2011). *Slovnyk sela Tylych na Lemkivshchyni* [Dictionary of the village of Tylych in the Lemkiv region]. Lviv: Ukrainska akademiia druzarstva. 384 s. [in Ukrainian].

15. Khobzei Nataliia (2016). *Hovirky sumizhzhia v dialektanii leksykohrafi: do problemy opysu* [Dialects of adjacency in dialect lexicography: to the problem of description]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva (Zbirnyk naukovykh prats)*. Vypusk 21. Arealohiia y onomastyka. Uzhhorod. S. 162–166. [in Ukrainian].

16. Khobzei Nataliia. *Dvi storinky pro "Slova z Bolekhova"* [Two pages



about "Words from Bolekhiv"].  
*Hnatyshak Yurii. Slova z Bolekhova / Spivavtory-leksykohrafiy*: Oksana Simovych, Nataliia Khobzei (vidp. red.), Tetiana Yastremska. Lviv, 2017 (Seriiia "Dialektolohichna skrynia"). S. 8–9.

17. Khobzei Natalia, Yastremka Tetiana (2008). Dialektnyi slovnyk: avtor ta chytach. [Dialect dictionary: author and reader]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva (Zbirnyk naukovykh prats)*. Vypusk 12. Ukrainska dialektna leksyka yak ob'iekt slovnykarstva ta linhvoheohrafi. Uzhhorod. S. 203–205. [in Ukrainian].

18. Khobzei Natalia, Simovych Oksana, Yastremska Tetiana, Dydyk-Meush Hanna (2013). Hutsulski svity. Leksykon [Hutsul worlds. Lexicon]. Lviv: Instytut ukrainoznavstva im. I. Kryp'iakevycha NAN Ukrainy (Seriiia "Dialektolohichna skrynia"). 668 s.

19. Shylo Havrylo. (2013). Naddnistrianskyi rehionalnyi slovnyk [Transnistrian regional dictionary]. Lviv: Instytut ukrainoznavstva im. I. Kryp'iakevycha NAN Ukrainy (Seriiia "Dialektolohichna skrynia"). 288 s. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії: 30.10.2021

Схвалено до друку: 26.11.2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642  
ISSN (Online): 2707-4463

УДК 81.161.2'42

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.114-127

## ДИХОТОМІЧНА СТРУКТУРА ТЕКСТОВОГО СВІТУ РОМАНУ ІВАНА ФРАНКА "ЛЕЛЬ І ПОЛЕЛЬ" В АСПЕКТІ ЛІНГВОПОЕТИКИ МОТИВНОСТІ

М. С. Заборна\*

Заґрунтований на літературознавчих дослідженнях матеріал статті висвітлює текст роману Івана Франка "Лель і Полель" під радикалом мотиву як лінгвістичної текстової категорії. У цьому плані мотив визначається як пов'язаний з особистістю автора (наратора) імпульс до створення тексту, що стосується психологічного боку текстотворення й актуалізується за допомогою певних лінгвальних сигналів. Осмислення мотиву як текстотвірної категорії увиразнюється на тлі етапів породження тексту, що структурують траєкторію дослідницьких міркувань: ситуація → актуалізація смислів → мотив → інтенція → текстовий концепт → змістова організація тексту. При цьому з огляду на презумпцію сучасного франкознавства щодо імпліцитного автобіографізму романістики письменника концептуальним осердям дослідження стає теза про особистісні смисли автора (наратора) як підґрунтя для мотиву. Тим самим результативні позиції аналізу зосереджені навколо лінгвальних сигналів пов'язаної з індивідуальною свідомістю смислотвірної діяльності письменника. У цьому плані релевантним для схоплення смислу, підставового для виведення мотиву до написання тексту "Лель і Полель", визначається інтертекстуальне поле роману. Інтертекстуальні зв'язки, з одного боку, увиразнюють і підтримують у тексті роману ефект полярності, з іншого, – актуалізують стан душевної роздвоєності, який письменник переживав упродовж усього життя. На цій основі виводиться імпліцитна пресупозиційна оцінка життя загалом і людини зокрема як дуальних феноменів, що корелює зі смислбуттєвою проблемою Франкового життя. У результаті запропонований теоретичний конструкт логіки осмислення мотивності тексту щодо роману "Лель і Полель" конкретизується висновковою позицією: духовний та душевний устрій письменника → амбівалентний оцінний смисл як підґрунтя для формування мотиву → мотив, що реалізується в образі братів-близнюків → інтенція пояснювального психологізму → текстовий концепт як логос людської долі, зумовленої двоплановістю психіки → дихотомічна структура текстового світу. Відповідно дихотомічна структура текстового світу роману "Лель і Полель" усвідомлюється як наслідок еманации характеру мотиву автора на змістову організацію тексту. Водночас специфіка образного втілення мотиву, що узгоджується зі сформованою на основі зміни нарративних стратегій автора образно-понятійною парадигмою текстових одиниць, поєднаних засобом асоціативної когезії, визначає доцентровий характер тексту цього твору.

\* кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри загального мовознавства і слов'янських мов  
(Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка)  
maria\_ternopil@ukr.net  
ORCID: 0000-0001-6299-0060

**Ключові слова:** текст, мотив, інтертекст, наратор, фокалізація, особистісний смисл, модус, амбівалентна оцінка, образно-понятійна парадигма текстових одиниць, лінгвальний сигнал.

---

## THE DICHOTOMOUS STRUCTURE OF THE TEXTUAL WORLD OF IVAN FRANKO'S NOVEL "LEL' AND POLEL'" IN THE ASPECT OF LINGUOPOETICS OF MOTIVENESS

Zaoborna M. S.

Based on literary studies, the article highlights the text of Ivan Franko's novel "Lel' and Polel'" from the perspective of motif as a linguistic text category. In this respect, the motive is defined as linked with the personality of the author (narrator) impulse to create the text, related to the psychological aspect of text-creation and actualized by means of certain lingual signals. Understanding the motive as a text-creating category is expressed against the background of the stages of text generation that structure the trajectory of research considerations: situation → actualization of meanings → motive → intention → text concept → semantic organization of text. At the same time, given the presumption of modern French studies on the implicit autobiography of the writer's novels, the conceptual core of the study turns out to be the thesis of the personal senses of the author (narrator) as the basis for the motive. Thus, the effective summarizing positions of the analysis are centered around the linguistic signals associated with the individual consciousness of the sense-creating activity of the writer. In this respect, the intertextual field of the novel is determined to be relevant for grasping the sense, the basis for deriving the motive for creating the text "Lel' and Polel'". Intertextual connections, on the one hand, emphasize and maintain the effect of polarity in the text of the novel, and on the other hand, actualize the state of mental dichotomy that the writer experienced throughout his life. On this basis, an implicit presuppositional assessment of life in general and of the man in particular as dual phenomena has been derived, which correlates with the sense-being problem of Franko's life. As a result, the proposed theoretical construct of the logic of understanding the motivation of the text in relation to the novel "Lel' and Polel'" has been concretized with the conclusive position: the spiritual and mental world of the writer → ambivalent evaluative sense as a basis for the formation of motive → motive, realized in the image of twin brothers → the intensity of explanatory psychology → textual concept as a logos of human destiny. Therefore, the dichotomous structure of the textual world of the novel "Lel' and Polel'" is realized as a consequence of emanating the nature of the author's motive for the meaningful organization of the text. At the same time, the specificity of the figurative embodiment of the motive, which is consistent with the figurative-conceptual paradigm of text units formed on the basis of changing narrative strategies of the author, connected by means of associative cohesion, determines the centripetal nature of the text of this literary work.

---

**Keywords:** text, motive, intertext, narrator, focalization, personality sense, modus, ambivalent evaluation, figurative-conceptual paradigm of text units, lingual signal.

---

### Постановка наукової проблеми.

Роман Івана Франка "Лель і Полель" (1887) чи не найменше досліджений серед прозових творів письменника: у франкознавчих студіях йому присвячені лише окремі й побічні зауваження, і тільки відносно недавно захищене дисертаційне дослідження О. Войтківа [7] похитнуло відсутність спеціальних монографічних робіт. Між тим усі автори пов'язаних із текстом цього роману літературознавчих розвідок (Т. Бровіньок, О. Войтків,

Л. Каневська, Г. Левченко, С. Луцак, Т. Пастух, М. Ткачук) так чи інакше звертають увагу на такі його виразні риси, як: 1) яскраве втілення так званої «доцентрової» тенденції, яка набула поширення в зарубіжній літературі ХХ століття і яку в українській літературі І. Франко заґрунтував ще наприкінці ХІХ століття, увиразнивши епіцентрову постать – героя-інтелігента, що потрапляє в складні психологічні та суспільні колізії [26; 32]; 2) художній

психологізм, що корелює з актуалізацією паралелістичної сюжетно-композиційної структури, пов'язаної з вчинками фокальних персонажів, – братів-близнюків Гната (Начка) та Владислава (Владка) Калиновичів, – конфлікти внутрішнього світу яких осмислюються в індивідуальному та інтерперсональному вимірах [7; 15; 24; 26; 32]; 3) колізія двійництва як логічний, понятійно-образний стрижень роману, на тлі якого виразняється дихотомія текстового світу, де виявляються опозиції людини та природи, людини та міста, зовнішнього і внутрішнього, суспільного й особистісного, свідомого й підсвідомого, діяльного та рефлексивного [5; 7; 15; 16; 19; 26; 32].

Вірогідно, що окреслена в літературознавстві дихотомічна структура текстового світу роману "Аель і Полель" в умовах сучасного зустрічного руху літературознавства та лінгвістики могла би бути доповнена лінгвістичним радикалом її бачення. А оскільки сучасна лінгвістика все частіше входить у проблемне поле інших галузей гуманітарного знання, то цей радикал можна виразити в аспекті проблематики психології художньої творчості, де актуалізується поняття мотиву як феномену, що виконує функцію своєрідного художнього орієнтиру й усвідомлюється як "загальна спонукальна установка до дії, поведінки, діяльності, творчості" [27: 147]. На цьому тлі в сучасній лінгвістиці тексту, що виокремлює у своєму проблемному полі аспект породження, сприйняття та інтерпретації різних типів текстів, а в цій площині розглядає світ художнього тексту як створену автором фікційну дійсність, параметри якої задаються лінгвальними засобами, заново актуалізується одна з концептуальних тез сформованої на ґрунті психолінгвістичних досліджень 70-х рр. XX століття теорії мовленнєвої

діяльності, зосереджена навколо того, що без введення й осмисленням сутності мотиву як домовленнєвого феномену ми "просто не зможемо зрозуміти причинної зумовленості мовленнєвої поведінки й певною мірою особливостей її структури" [21: 133].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Якщо взяти за аксіому тезу, що будь-яка діяльність завжди визначається мотивом, якщо відштовхнутися від діяльнісних [6; 18; 20; 21] та психологічних [13] концепцій мотиву і якщо застосувати діяльнісний підхід до розуміння тексту, у системі якого він постає як комунікативно-прагматичний феномен, де в площині комунікації "автор – читач" за допомогою спеціально дібраних мовних засобів реалізуються цілі та наміри автора [4; 9; 17], то мотив можна розглянути як лінгвістичну категорію, яка релевантна для виділення етапів породження тексту. При цьому такий підхід опозиціє уявленням про мотив як елемент оповіді [28] чи будь-який смисловий повтор [8], що склались у літературознавстві. У лінгвістичному аспекті мотив визначається як "домовленнєвий етап породження тексту та антропна, ціннісно детермінована семантико-прагматична категорія, яка формується в процесі текстотворення в глибинній текстовій структурі й актуалізується за допомогою певних лінгвальних сигналів у текстових одиницях поверхневої структури, виявляючи свою сутність, пов'язану з усвідомленими чи неусвідомленими внутрішніми станами, що спонукають до діяльності, забезпечуючи реалізацію в ній особистісних смислів автора (наратора) й персонажів" [11: 40].

Між іншим, як злам у тексті, можна зауважити, що своєю видатною працею "Із секретів поетичної творчості" Іван Франко своєрідно започаткував психологію творчості кінця XIX – початку XX століття. Саме в ній, зосереджуючись на проблемі

творчої особистості й авторської індивідуальності, письменник пропонує до вжитку новий термін "змисл". Він зауважує: "Все, що ми знаємо, є продуктом наших змислів..." [33: 31: 77], а також зазначає: "Не всі змисли однаково важні для нашої душі, і вже елементарна психологія розкриває вищі і нижчі змисли, тобто такі, що мають свої спеціальні і високорозвинені органи (зір, слух, смак, запах), і такі, що не мають таких органів (дотик зверхній і внутрішній)" [33: 31: 78]. Запропонована диференціація "змислів" перегукується з класичною моделлю естетичного почуття, а сам "змисл" сучасні дослідники психології творчості потрактовують одночасно і як художній образ, і як стимул для творчості – як аспект художнього мислення, як "суб'єктивну детермінанту творчого акту" [27: 151], що узгоджується з мотивом.

На цьому тлі проблема мотиву як етапу текстотворення увиразнюється як "проблема авторської свідомості, що перетворює життєвий матеріал на сюжет" [12: 86]. Відповідно, якщо, по-перше, апелювати до постульованої психолінгвістикою тези щодо опосередкованої присутності мотиву у свідомості як особистісного смислу [22: 72–77] й, по-друге, опиратись на презумпцію, згідно з якою процес породження тексту становить "рух людської думки від індивідуальних авторських смислів до їх утілення в узуальні мовні значення" [4: 288], то феномен смислу стає основою для гіпотези стосовно залежності характеру текстового світу від мотиву як етапу породження тексту й текстотвірної категорії.

Відтак саме в окресленні параметрів мотивності тексту роману Івана Франка "Лель і Полель" можна вбачати тло, на якому актуалізується дихотомічна структура зображеної в ньому фікційної дійсності. Усвідомлення ж того, що "художні світи літератури створюються

поетикою тексту" [2: 44], передбачає лінгвопоетичну стратифікацію тексту, що з огляду на розуміння лінгвопоетики як розділу філології, де "розглядається роль мовних одиниць у розкритті ідейно-художнього змісту літературного тексту" [23: 75], веде до "схоплення" мовних засобів, які маркують і на підставі яких "виводяться" смисли, значущі для породження тексту Франкового роману.

**Мета дослідження** – обґрунтувати текстотвірні параметри категорії мотиву як чинника побудови змістового складника тексту роману Івана Франка "Лель і Полель". Відповідно до мети ставимо такі завдання: 1) сформулювати теоретичний конструкт для усвідомлення мотиву як лінгвістичної текстової категорії; 2) актуалізувати модель бінарного смислу як основу авторської свідомості Івана Франка та підґрунтя для мотиву його текстотвірної діяльності; 3) окреслити аспекти структурування текстового простору роману, підставові для виявлення мотиву його створення; 4) виокремити в змістовій організації тексту лінгвальні сигнали авторських текстопороджувальних смислів.

Розв'язання окреслених завдань здійснюється на основі застосування контекстуально-інтерпретаційного методу аналізу тексту, що дає змогу встановити його стосунки з іншими текстами культури, виділити аспекти індивідуально-авторської свідомості, виявити текстові комунікативні смисли та способи їх утілення, реконструювати етапи текстотвірної діяльності автора. Водночас звернення до семіотичного методу актуалізує в змістовій організації тексту прагматичний потенціал мовних знаків, релевантних для підтримки авторської стратегії розгортання текстового світу.

**Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.** Бачення крізь призму проблематики

мотиву дихотомічної структури текстової дійсності роману "Лель і Полель" певною мірою визначають теоретичні позиції, які синтезують здобутки психолінгвістичної теорії мовленнєвої діяльності, а також концепцій, пов'язаних із виокремленням моделей породження мовлення та етапів текстотворення:

1. Мотив усвідомлюється як пов'язаний з особистістю автора (наратора) позамовленнєвий феномен, який стосується психологічного боку текстотворення як аспекту мовленнєвої діяльності. Це імпульс до створення тексту.

2. Мотив провокується ситуацією, у якій актуалізуються особистісні смисли та пресупозиції автора, як психологічна реакція на неї та втілюється в реакції психолінгвістичній, якою є інтенція, впливаючи через неї на формування текстового концепту, що визначає змістову організацію тексту та його формально-композиційну структуру.

3. Інтеоризація мотиву в психіку автора узгоджується з актуалізацією його лінгвальних корелятивів у системі знакових одиниць, що формують інформаційний простір тексту, позаяк саме мова "конститує суб'єктивну реальність людини" й "переживання, не виражене в мові, не ретенційне, тобто не доступне для пам'яті, а отже, й для раціональної рефлексії" [29: 15]. З іншого боку, уже аксіоматична позиція теорії породження мовлення – "ми не знали б ні про існування думки, ні про існування смислів, якби не слово, не текст" [18: 32] – ще один аргумент на користь існування лінгвальних еквівалентів мотивів суб'єкта текстотворення.

4. Пов'язані з реалізацією мотиву на текстовому рівні мовні сигнали визначаються інтуїтивно. Опертя на інтуїцію корелює з "екзистенційно-феноменологічним баченням сутності мови" [3: 37–38] як нейтралізатора суб'єктивного досвіду людини з огляду на її інтенціональну присутність у

свідомості як тому інваріанті, що єднає творця тексту й реципієнта. Знову ж таки, видається, тут можна провести паралелі з досягненням ефекту присутності, якого, на думку Івана Франка, висловлену в праці "Із секретів поетичної творчості", досягає читач, "вглиблюючись в дух мови" [33: 31: 109] й орієнтуючись на повноту відтворення цілісної картини зображуваного, де слова, "яко сигнали, що викликають в нашій душі враження в обсягу всіх змислів" [33: 31: 95], є ніби гідом серед безкінечності вражень: "І хоча читач, слідкуючи за поетом, і не міркує, куди веде його поет, а тільки відчуває поодинокі імпульси його слова, то все-таки він і не спостережеться, як, прочитавши ті рядки, почує себе власне в такому настрої, в якому був поет, складаючи їх, або в якому хотів мати його поет" [33: 31: 92].

5. Декодований за допомогою певних мовних маркерів, мотив співвідноситься з усім текстом, виявляючи позиційну гнучкість у його формальній організації, й не обов'язково стосується ініціального висловлення як самостійної текстової одиниці.

6. Мотив автора (наратора) стає своєрідним художнім орієнтиром, що проєктує силові лінії в організації текстового світу й задає принципи актуалізації мотивів вчинків персонажів.

Екстраполяція й застосування представленої системи зауваг на осмислення тексту роману Івана Франка "Лель і Полель" пов'язана з окресленням траєкторії розвитку дослідницьких міркувань: ситуація → актуалізація смислів → мотив → інтенція → текстовий концепт → змістова організація тексту. Конкретним утіленням сформованої логіки пошуку стали результативні позиції, зосереджені навколо лінгвальних сигналів пов'язаної з індивідуальною свідомістю

смысловісної діяльності автора (наратора).

Релевантними для "схоплення" смислу, підставового для виявлення мотиву створення роману "Лель і Полель", визначаються такі площини його текстової структури: 1) інтертекстуальне поле твору; 2) модусні характеристики тексту; 3) аспекти організації текстового наративу; 4) закономірності актуалізації образного складника текстової інформації; 5) лексико-семантичні та семантико-синтаксичні засоби змістової організації тексту.

Інтертекстуальні зв'язки можна пов'язати з інтерпретаційною текстовою інформацією як феноменом, що в постструктуралістських концепціях тексту узгоджується з контекстом культури, у межах якого народжується текст. Виведені феноменологічно, з опорою на вертикальний контекст, який ще часто називають інтертекст, вони актуалізують у тексті роману "Лель і Полель" ефект полярності й тим самим дають підстави з'ясувати багато моментів художнього світу Івана Франка, "відпрацьованих" сучасним літературознавством.

Зокрема, за результатами літературознавчих досліджень, інтертекст роману формують алюзії: а) до античного міфу про братів-близнюків Діоскурів – Кастора й Полукса, власне, матриця якого моделює паралелістичну сюжетно-композиційну структуру роману; б) до трагедії Ю. Словацького "Ліла Венета", де Лелюм і Полелюм – сини короля венеців Дервіда.

З іншого боку, інтертекстуальний аспект Франкового роману, фокальні персонажі якого торують свою життєву дорогу, утверджуючись у суспільстві та водночас і протидіючи умовам суспільного буття, увиразнюють літературні ремінісценції: а) до європейського роману виховання XIX століття (Ч. Діккенс, У. Теккерей), де герой із суспільних низів

пробивається у вищі верхи суспільства, однак боротьба за успіх неминуче веде за собою моральну деградацію чи фізичну загибель; б) до реалістичного роману XIX століття (Стендаль, О. де Бальзак, Г. Флобер), де актуалізується драматичне зіткнення героя з зовнішнім світом; в) до власних творів, де вирізняється проблема роздвоєності особистості, співіснування в одній людині протилежних начал та уподобань (оповідання "Поєдинок" – 1883 р., "Рубач" – 1886 р. та їх поетичні версії від 1883 р. і 1882 р. відповідно).

Урешті, своєрідним інтертекстуальним осмисленням тексту роману "Лель і Полель" можна вважати апелювання до духовного й душевного устрою самого Івана Франка з огляду на феномен "імпліцитного автобіографізму" його романістики [15: 5] як підставу для виокремлення художньо-психологічного аспекту психологізму творів письменника. Про вагу особистих переживань у своїй творчості Іван Франко писав у листі до Агатангела Кримського від 8 серпня 1898 р.: "... майже всі мої писання пливуть з особистих імпульсів, з чуття далеко більше, як з резонів, усі вони, особливо моя белетристика, напоєні, так сказати, кров'ю мого серця, моїми особистими враженнями і інтересами, усі вони у певній мірі є частки моєї біографії" [33: 50: 109]. На цьому тлі релевантним для роману "Лель і Полель" можна вважати акцентований франкознавцями [14: 31; 34] стан душевної роздвоєності, який переживав письменник упродовж усього життя: "Він проникав до його "самості" поступово, але неухильно: спершу як винесена зі світу дитинства міфологема дводушництва, згодом у формі типово романтичного літературного мотиву двійництва, врешті, як породжена кризовими біографічними ситуаціями реальна психологічна проблема внутрішнього роздвоєння" [31: 846–847].

Різні види інтертекстуальних зв'язків, актуалізуючи й підтримуючи ефект полярності, тим самим увиразнюють модель бінарного смислу, що узгоджується з формуванням у тексті роману "Лель і Полель" імпліцитної пресупозиційної оцінки життя загалом і людини зокрема як дуальних феноменів. Водночас вона усвідомлюється як ще одна виведена з фактури авторського життя смислбуттєва проблема, яка "вгніздилась у свідомості" і "раз по раз дає про себе знати" у творчості [10: 59].

Особистісний смисл, на якому заґрунтований мотив породження тексту роману Івана Франка, окреслюється в процесі розгортання текстової історії під радикалом текстотвірної категорії модусу, що розглядається як "спосіб взаємодії особистості з оточенням", визначається як категорія, що "фіксує в тексті результат пізнавального процесу мовця, спрямованого на ту чи іншу ситуацію, яка стала об'єктом авторської референції, рефлексії та аксіології" [25: 19], та усвідомлюється як "спосіб подання автором (наратором) диктумного (референційного) змісту в межах авторської інтенції" [2: 34]. В лінгвістиці типологія модусів розроблена Н. Д. Арутюною й конкретизується такими планами, як перцептивний, ментальний, емотивний, вольовий [1: 411]. У цьому аспекті текст роману "Лель і Полель" сприймається як такий, де домінує емотивний модус амбівалентної оцінки, що знаходить еманацию в усьому текстовому просторі. Наприклад, актуалізована в оповіді наратора модель заперечного протиставлення *Це вже не згря львівських вуличних хлопчаків і обірванців, кандидатів до тюрем і лікарень, покидьків суспільства – це громада добрих тихих дітей, що прагнули ласки і любові, здатних до всього, що добре й шляхетне, сиділа в яру біля вогнища й тулилася до коренів*

*старого дуба* [33: 17: 292] увиразнює дихотомію зовнішнього й внутрішнього як конфлікт згубного впливу соціальних обставин та засадничих основ дитячої психіки. Ця ж смислова дилема втілюється у висловленні Гната Калиновича: *Завжди треба припускати, що в кожній людині під товстим шаром життєвого бруду, егоїстичних мозолів та поганих звичок тліє непогасна іскра божого вогню і що не раз цілком несподівано найменший подув може оживити її, роздмухуючи з неї чудотворне полум'я* [33: 17: 355]. Дихотомічно оцінює перспективу свого життя Семко Туман: *Зараз моє в'яне, а його квітне* [33: 17: 315]. Як драматичне зіткнення особистості із зовнішнім світом осмислює свою професійну сферу старий редактор: – *Буває й так, що беручися за газетярську справу, не один із нас, дійсно, приносить із собою якусь програму та якісь ідеали. Але надовго цього не вистачає. Рветься людина, важко трудиться, доводить, аргументує, повчає, і, нарешті, опускає руки...* [33: 17: 343]. Імпліцитна еквіполентна оцінка виводиться з адресованого Владкові й Регіні мовленнєвого акту пана Ступосянського: – *Я посиджу вдома, бо вже своє виходив. А ви йдіть бавтеся, користайтесь з часу й молодості. Хто знає, чи багато таких гарних днів вам призначила доля, тож хапайте те, що вам дає* [33: 17: 457]. Як дуалістичне поєднання особистих та суспільних ідеалів осмислюється феномен щастя в площині світогляду Владислава Калиновича: – *Регіно моя, – шептав Владко, притуляючи її обличчя до свого чола, – вір у щастя й не бійся долі. Бо що таке доля? Наша доля – це наше власне я, наші почуття й пристрасті, а хіба вони не завжди поєднані з коханням? Ми щасливіші від мільйонів інших тим, що не потребуємо турбуватися про хліб насущний, а наше щастя зростатиме в міру того, як ми будемо прикладати праці, щоб допомагати нещасливішим за нас. Я не*



заперечую, що тепер наше щастя є ще дарунком долі, але коли те щастя стане виявом нашої спільної праці, спільних думок, поривань і прагнень – о, тоді ніхто не зуміє в нас вирвати або замутити його! Тоді воно буде домом, збудованим на камені [33: 17: 465]. Урешті, емотивний модус актуалізується в тексті роману на тлі розгортання події, що імплікує переживання контрастних концептів життя і смерті: *Владко одним ударом тички по голові поклав край підстрибуванню і стражданню бідного патріарха, тлінні останки якого покладено на траву, поряд з останками його меншого товариша й накрито листками підбілу. Обое знову сіли на своєму посту, та клені вже більше не з'являлися. ... Регіна, однак, не хотіла сходити з місця. – Ах, дивися, Владку! – вигукнула вона, зводячи погляд догори, – які гарні ці ліси, ці засніжені полонини, позолочені заходячим сонцем. Як гарно в'ється ріка! І яка я щаслива з тобою, Владонько! – Регіно, життя моє! [33: 17: 464].*

Формування амбівалентного смислового плану тексту роману "Лель і Полель" значною мірою узгоджується з організацією текстового нарративу. Ідеться насамперед про прийом множинної фокалізації, за якого кожному з персонажів властиве своє, майже завжди відмінне від інших бачення подій і людей. До прикладу, з одного боку, актуалізується негативна оцінка юних братів Калиновичів міщанами: *– Боже мій, таке ще мале, а вже таке зіпсоване! – зітхала якась бабуся, милосердно похитуючи головою. // – А нехай би їх повісили, то не було б шкода, кумцю! – викрикував якийсь гучний голос посеред вулиці. // – О, бачите, яке воно злодійське насіння! – заверещала Войцехова. – Ведуть його на кару, а воно не забуває своїх чортячих вихваток! [33: 17: 296].* З іншого боку, позитивно оцінює їх Семко Туман: *– Не хлопці, а зухи! – сказав дід. – Відважні хлопці [33: 17:*

*310] // – Гарні ви хлопці! – сумовито мовив дід, обома руками гладячи їхні голови [33: 17: 321].*

У цьому ж плані наратор стає всезнаючою інстанцією, що моделює складний світ персонажів роману, використовуючи змінну фокалізацію, послуговуючись зовнішньою та внутрішньою її формами. Зокрема, оповідач послідовно чергує дійових осіб, які розкривають бінарну сутність того, про що йдеться. Саме у такий спосіб, наприклад, формується психологічне зображення Регіни: *– Цікаве явище! – сказав Владко, не зводячи з неї очей. – Не розумію, що ти там в ній бачиш цікавого? – проговорив товариш. – Дуже бліда, худа... Більше нервів, аніж тіла. – Більше нервів – отже більше душі, більше характеру, – сказав Владко [33: 17: 364].* Той самий прийом змінної фокалізації застосовується для окреслення інших граней внутрішнього світу Регіни: а) наратор оповідає, як Гнат, якого у першу хвилю вразила не так її краса, а те неокреслене щось у виразі Регіниних очей, те, що дуже рідко в житті відкривається людині, *мовби не бачені досі літери вироку долі [33: 17: 366],* запрошує дівчину на мазурку, щоб переконатися, *чи дійсно ці глибокі таємничі очі були вікном глибокої й прекрасної душі [33: 17: 382];* б) поступово наратор вдається до зламу в оповіді, роблячи основою нарративу свідомість Гната, який, почувуючись перед Регіною невпевнено, загострено сприймає ситуацію й проглядає протилежні порухи її душі: *Регіна тепер йому здавалася якоюсь незадоволеною, недоброзичливою; якась хмаринка висіла на її ясному чолі, очі ж блищали холодним, немов сталевим блиском, який не дозволяв заглянути в глибину душі [33: 17: 382].*

Актуалізований амбівалентний оцінний смисл, який у тексті роману підтримується певними лінгвальними корелятами, можна сприймати як мотив, поштовх до породження тексту.

Водночас заґрунтований на оцінному смислі мотив знаходить своє втілення в образі близнюків, які "психологічно тонко відчують один одного навіть на віддалі, демонструючи "двовимірність психіки" сучасної людини – мислячу (Владислав) і відчуючу (Начко)" [32: 247].

Образ у тексті формує й підтримує побудована на основі зміни нарративних стратегій автора образно-понятійна парадигма текстових одиниць, поєднаних засобом асоціативної когезії. Із семасіологічних позицій текстової теорії "процес утворення зв'язків між такими одиницями на образно-понятійному рівні розглядається як процес сприйняття тексту" [30: 118]. В ономасіологічному ж аспекті ці одиниці слугують маркерами когнітивних структур, що породжують текст.

У романі Івана Франка образно-понятійну парадигму на вербальному рівні цементують актуалізовані в текстових одиницях кореферентні номінації братів Калиновичів, зокрема:

– дескриптивна номінація: *Йому [Стефкові – М. З.] особливо потрібні були Владко і Начко, два **брати-близнюки**, підлітки років дев'яти, відомі своєю вправністю й швидкістю* [33: 17: 284];

– опосередкована компаративна номінація: *– Владку! Начку! Де вас дідько носить? – Лізуть собі, **як той люлюм-полелюм*** [33: 17: 283];

– метафоричне найменування: *– **Ви – справжні Лель і Полель**, – сказав Стефко, поплескавши їх обох по плечах. – Ніяким способом вас не розлучиш!* [33: 17: 286];

– імпліцитна асоціативна номінація: *"... Чи ти, Владку, пригадуєш собі, як ми ще хлопчиками разом читали "Лілю Венеду" Словацького і як ми наприкінці обидва розплакалися? Пам'ятаєш, як **ми засперечалися, хто з нас Лель, а хто Полель**, і як ми вирішили тягти жеребки і мій жеребок випав на Леля?"* [33: 17: 450];

– імплікативно сформовані номінативні блоки:

***ті, кого Бог разом покликав** ← – Я добре пам'ятаю, що вона [мати – М. З.] казала нам перед смертю. Наказала, щоб ми не розлучалися... "Запам'ятайте мені, – говорила, – всюди і завжди тримайтеся разом! Бог вас разом покликав на світ, бог вам і щастить доти, поки ви будете триматися разом!"* [33: 17: 286–287];

***ті, що не розлучаються** ← – ... ми не можемо бути один без одного. – Чому не можете? – спитав зацікавлений керкемайстер. – Бо не можемо, – поважно відповів Владко. – Відколи ми живемо, то ще не розлучалися* [33: 17: 305];

***ті, що виявляють дивну узгодженість смаків // ті, чий психічний й фізичний організм з'єднані невидимими кільцями** ← Начко виразно пригадав собі багато фактів з їх життя, які свідчили про дивну узгодженість їхніх смаків, уподобань і пристрастей і про якийсь могутній зв'язок, котрий невидимими кільцями з'єднував їхні фізичні й психічні організми* [33: 17: 368];

***ті, що один без одного не можуть жити** ← Регіна чула в школі про таких близнюків, які хоча й живуть як окремі індивіди, однак з'єднані між собою невидимими узами, однаково почують, люблять і ненавидять, спільно терплять муки й один без одного не можуть жити* [33: 17: 469].

Лінгвальна матерія тексту роману "Лель і Полель" передбачає, як і мова будь-якого художнього тексту, її осмислення крізь призму специфіки художнього мовлення, з урахуванням того, що "у щоденному мовленні код (мова, мовлення) вживають для "впізнання" адресатом речей (у широкому значенні слова), а в художньому – для їхнього особливого "бачення", тобто з мовним кодом щось відбувається, він стає "іншим". Створений за допомогою таких специфічних знаків художній текст породжує особливий і неповторний

світ, який стає для адресата (читача, слухача) поштовхом для генерування його власних комунікативних смислів" [2: 52]. У цьому плані закріплений в образі мотив визначає для роману інтенцію "пояснювального психологізму" [32: 235], яка, узгоджуючись з імпліцитним фоновим усвідомленням психічного як логіки соціальних зв'язків, реалізується в змістовій та логічній структурі роману методом бінарного принципу розгортання фабули. Такий погляд виразняє міркування літературознавця М. Ткачука: "Романний світ будується за принципом дихотомії, бінарних, двоїстих опозицій. Дія розгортається навколо двох братів – Владислава і Гната, які репрезентують дві життєві позиції, два типи етико-суспільної поведінки" [32: 229].

З огляду на зазначене вище можна припустити, що, проєктуючи інтенцію, окреслений мотив втілюється в текстовий концепт логосу людської долі, яка значною мірою детермінується двовимірністю людської психіки. Власне, і пов'язана з бінарним принципом розгортання фабули дихотомічна структура текстового світу роману Івана Франка визначається опосередкованим зв'язком текстового концепту з мотивом.

**Висновки й перспективи дослідження.** Отже, робоча гіпотеза, зосереджена навколо дослідницької траєкторії "ситуація → актуалізація смислів → мотив → інтенція → текстовий концепт → змістова організація тексту", стосовно роману "Лель і Полель" конкретизується висновковою позицією "духовний та душевний устрій письменника → амбівалентний оцінний смисл як підґрунтя для формування мотиву → мотив, що реалізується в образі братів-близнюків → інтенція пояснювального психологізму → текстовий концепт як логос зумовленої двоплановістю психіки людської долі, що звершується

в умовах соціуму → дихотомічна структура текстового світу".

На цьому тлі висновуються тези, релевантні для лінгвістичного вираження результатів літературознавчих студій над текстом роману Івана Франка "Лель і Полель":

1. Дихотомічна структура текстового світу роману Івана Франка "Лель і Полель" є наслідком еманції характеру мотиву автора на змістову організацію твору.

2. Специфіка образного втілення мотиву визначає доцентровий характер роману "Лель і Полель".

3. Лінгвопоетика мотиву творення текстового світу роману "Лель і Полель" в аспекті його актуалізації з огляду на трансляцію індивідуально-авторського особистісного амбівалентного оцінного смислу корелює з лінгвопоетикою художнього прийому, виявляючи й виразняючи залежність та взаємозв'язки чинників породження тексту.

Пропоновані міркування й результати дослідження є лише атомарною спробою проаналізувати текст Івана Франка під лінгвістичним радикалом крізь призму проблематики мотиву. Без сумніву, вони насамперед слугують підставою для актуалізації мотиву як лінгвістичної текстової категорії, його деталізації як складника мовленнєво-мисленнєвого процесу текстотворення, а також формування методології та моделі мотивного аналізу. Водночас отримані результати резонують із висновковими позиціями літературознавчих студій із франкознавства, виразняючи тим самим функційний статус мови як першооснови літератури. Відповідно функційно-ономасіологічний лінгвістичний погляд на мотив як аспект породження тексту можна скоординувати з літературознавчими інтерпретаціями тексту, що зазвичай апіорі передбачають семасіологічний підхід до функціонування мови з позицій аналізу вже створеного автором тексту. Тож заґрунтоване на

узагальненнях літературознавчих досліджень ономазіологічне осмислення мови художнього тексту своєрідно проектує шляхи втілення й розвитку ідеї зустрічного руху літературознавства й лінгвістики, вагомої для сучасної філології загалом та франкознавчих студій зокрема.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Арутюнова Н. Д. Типы модусов. Инверсия модуса и пропозиции. *Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека*. Москва: Языки русской культуры, 1999. С. 411–440.
2. Бацевич Ф. Нариси з теорії тексту. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. 280 с.
3. Бацевич Ф. С. Філософсько-методологічні засади сучасної лінгвістики: спроба обґрунтування. *Мовознавство*. 2006. № 6. С. 33–40.
4. Бацевич Ф., Кочан І. Лінгвістика тексту. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2016. 316 с.
5. Бровіньок Т. І. Колізія двійництва в романі Франка "Лель і Полель". *Радянське літературознавство*. 1981. № 6. С. 57–65.
6. Выгоцкий А. С. Мышление и речь. А. С. Выгоцкий. *Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 2*. Москва: Педагогика, 1982. 504 с.
7. Войтків О. М. Художня концепція героя в романі Івана Франка "Лель і Полель": дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.01 / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2018. 200 с.
8. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Москва: Наука, 1993. 304 с.
9. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст: На материале русской прозы XIX–XX вв. Москва: КомКнига, 2006. 296 с.
10. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. Київ: Видавництво "Основи", 1993. 126 с.
11. Заборна М. Мотив vs Мотив як інтердисциплінарний феномен та філологічна проблема. *Studia Methodologica*. Тернопіль; Кельце: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2020. Вип. 50. С. 34–47.
12. Заборна М. С. Лінгвопрагматичні виміри дихотомічної природи мотиву як текстової категорії крізь призму літератури факту. *Лінгвістичні дослідження: збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. Харків, 2021. Вип. 54. Ч. I. С. 78–88.
13. Ильин Е. П. Мотивация и мотивы. Санкт-Петербург: Питер, 2000. 512 с.
14. Ільницький М. Поєдинок із собою: проблема двійництва в "Поєдинку" І. Франка та "Двійнику" Ф. Достоєвського. *Слово і Час*. 2006. № 8. С. 18–27.
15. Каневська А. В. Психологізм романів І. Франка сер. 80-х – 90-х рр.: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2004. 16 с.
16. Каневська А. Психологічні виміри дихотомічних моделей у романі Івана Франка "Лель і Полель". *Літературознавчі обрії*. Київ: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, 2002. Вип. 3. С. 52–57.
17. Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации: курс лекций. Москва: Гнозис, 2001. 270 с.
18. Кубрякова Е. С. Модели порождения речи и главные отличительные особенности речепорождающего процесса. *Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи*. Москва: Наука, 1991. С. 21–81.
19. Левченко Г. Мотив двійництва в прозі Франка. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки*.

Літературознавство. 2016. Вип. 8 (333). С. 82–89.

20. Леонтьев А. А. Порождение речи. Лингвистический энциклопедический словарь. Москва: БРЭ, 1998. С. 836–837.

21. Леонтьев А. А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. Изд. 5-е. Москва: КРАСАНД, 2010. 312 с.

22. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. Москва: Политиздат, 1975. 130 с.

23. Липгарт А. А. Основы лингвопоэтики. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 168 с.

24. Луцак С. М. Внутрішня організація прозового тексту (на матеріалі художніх творів Івана Франка): автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01. Тернопіль, 2002. 20 с.

25. Ніка О. І. Модус у староукраїнській літературній мові другої половини XVI–XVII ст. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2009. 444 с.

26. Пастух Т. В. Романи Івана Франка: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01. Львів, 1997. 16 с.

27. Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс. Київ: Вид. ПАРАПАН, 2007. 208 с.

28. Силантьев И. Мотив как проблема нарратологии. Критика и семиотика. Вып. 5. 2002. С. 32–60.

29. Смирнова Н. М. Смысл и творчество. Москва: Издательство "Кант+" РООИ "Реабилитация", 2017. 304 с.

30. Степанченко И. И. Функционализм как альтернативная лингвистическая парадигма. Киев: "Українське видавництво", 2014. 200 с.

31. Тихолоз Б. "Zwei seelen leben, ach, in meiner brust" (міфологема дводушництва у життєтворчості Івана Франка). Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-

річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. Т. 1. С. 845–858.

32. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль, 2003. 384 с.

33. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986.

34. Чопик Р. "Zwei seelen leben, ach, in meiner brust" (до генези Франкового роздвоєння). Вісник Львівського університету. Серія Філологічна. 2004. Вип. 35. С. 130–140.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Arutyunova N. D. (1999). Tipy modusov. Inversiya modusa i propozicii [Types of modi. Modus and proposition inversion]. Arutyunova N. D. Yazyk i mir cheloveka. Moskva: Yazyki russkoj kul'tury. P. 411–440. [in Russian].

2. Batsevych F. (2019). Narysy z teorii tekstu [Essays on text theory]. Lviv: LNU imeni Ivana Franka. 280 p. [in Ukrainian].

3. Batsevych F. S. (2006). Filososfsko-metodolohichni zasady suchasnoi lnhvistyky: sproba obgruntuvannia [Philosophical and methodological principles of modern linguistics: substantiation attempt]. Movoznavstvo. №6. P. 33–40. [in Ukrainian].

4. Batsevych F., Kochan I. (2016). Lnhvistyka tekstu [Text Linguistics]. Lviv: LNU imeni Ivana Franka. 316 p. [in Ukrainian].

5. Brovinok T. I. (1981). Koliziia dviinytstva v romani Franka "Lel' i Polel'" [The collision of duality in Franko's novel "Lel' and Polel'"]. Radianske literaturoznavstvo. №6. P. 57–65. [in Ukrainian].

6. Vygockij L. S. (1982). Myshlenie i rech' [Thinking and speech]. L. S. Vygockij. Sobranie sochinenij: V 6-ti t. T. 2. Moskva: Pedagogika. 504 p. [in Russian].

7. Voitkiv O. M. (2018). Khudozhnia kontseptsiiia heroia v romani Ivana

Franka "Lel' i Polel'" [Literary concept of the hero in Ivan Franko's novel "Lel' and Polel'"]: dys. ... kand. filoloh. nauk: 10.01.01. Lviv, 200 p. [in Ukrainian].

8. Gasparov B. M. (1993). Literaturnye leitmotivy [Literary leitmotifs]. Moskva: Nauka. 304 p. [in Russian].

9. Dymarskij M. Ya. (2006). Problemy tekstoobrazovaniya i xudozhestvennyj tekst: Na materiale russkoj prozy XIX–XX vv. [Problems of text formation and literary text: based on the Russian prose material of XIX–XX centuries.]. Moskva: KomKniga. 296 p. [in Russian].

10. Zabuzhko O. (1993). Filosofiia ukrainskoi idei ta yevropejskyi kontekst: Frankivskiy period [Philosophy of the Ukrainian idea and the European context: Franko period]. Kyiv: Vydavnytstvo "Osnovy". 126 p. [in Ukrainian].

11. Zaoborna M. (2020). Motyv vs Motyv yak interdystsyplinaryni fenomen ta filolohichna problema [Motif vs Motive as an interdisciplinary phenomenon and philological problem]. Studia Methodologica. Ternopil; Kiytse. Vyp. 50. P. 34–47. [in Ukrainian].

12. Zaoborna M. S. (2021). Lihvoprahamatychni vymiry dykhotomichnoi pryrody motyvu yak tekstovoi katehorii kriz pryzmu literatury faktu [Linguistic and pragmatic parameters of the dichotomous nature of the motive as a textual category understood through the prism of factual literature]. Lihvistychni doslidzhennia: zbirnyk naukovykh prats Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Kharkiv. Vyp. 54. Ch. I. P. 78–88. [in Ukrainian].

13. Il'in E. P. (2000). Motivaciya i motivy [Motivation and motives]. Sankt-Peterburg: Piter. 512 p. [in Russian].

14. Ilnytskyi M. (2006). Poiedynok iz soboiu: problema dviinytstva v "Poiedynku" I. Franka ta "Dviinyku" F. Dostoievskoho [Duel with oneself: the problem of duality in I. Franko's "Duel" and F. Dostoevsky's "Double"]. Slovo i Chas. №8. P. 18–27. [in Ukrainian].

15. Kanevska L. V. (2004). Psykholohizm romaniv I. Franka ser. 80-kh – 90-kh rr. [Psychologism of I. Franko's novels mid. 80's – 90's.]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv. 16 p. [in Ukrainian].

16. Kanevska L. (2002). Psykholohichni vymiry dykhotomnykh modelei u romani Ivana Franka "Lel' i Polel'" [Psychological dimensions of dichotomous models in Ivan Franko's novel "Lel' and Polel'"]. Literaturoznavchi obrii. Kyiv: Instytut literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. Vyp. 3. P. 52–57. [in Ukrainian].

17. Krasnyx V. V. (2001). Osnovy psixolingvistiki i teorii kommunikacii: kurs lekcij [Fundamentals of psycholinguistics and communication theory: lectures]. Moskva: Gnozis. 270 p. [in Russian].

18. Kubryakova E. (1991). Modeli porozhdeniya rechi i glavnye otlichitel'nye osobennosti recheporozhdayushhego processa [Models of speech generation and the main distinguishing features of the speech generating process]. Chelovecheskij faktor v yazyke: Yazyk i porozhdenie rechi. Moskva: Nauka. P. 21–81. [in Russian].

19. Levchenko H. (2016). Motyv dviinytstva v prozi Franka [The motif of duality in Frank's prose]. Naukovyi visnyk Shkhidnoevropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo. Vyp. 8 (333). P. 82–89. [in Ukrainian].

20. Leont'ev A. A. (1998). Porozhdenie rechi [Speech production]. Lingvisticheskij e'nciklopedicheskij slovar'. Moskva: BRE. P. 836–837. [in Russian].

21. Leont'ev A. A. (2010). Psixolingvisticheskie edinicy i porozhdenie rechevogo vyskazyvaniya [Psycholinguistic units and the generation of speech utterance]. Moskva: KRASAND. 312 p. [in Russian].

22. Leont'ev A. N. (1975). Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost'

[Activity. Consciousness. Personality]. Moskva: Politizdat. 130 p. [in Russian].

13. Lipgart A. A. (2010). *Osnovy lingvopoe'tiki* [Fundamentals of linguopoetics]. Moskva: Knizhnyj dom "LIBROKOM". 168 p. [in Russian].

24. Lutsak S. M. (2002). *Vnutrishnia orhanizatsiia prozovoho tekstu (na materialy khudozhnikh tvoriv Ivana Franka)* [Internal organization of the prose text (based on the works of Ivan Franko)]. Extended abstract of candidate's thesis. Ternopil. 20 p. [in Ukrainian].

25. Nika O. I. (2009). *Modus u staroukrainskii literaturnii movi druhoi polovyny XVI–XVII st.* [Modus in the Old Ukrainian literary language of the second half of the XVI–XVII centuries]. Kyiv: Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka. 444 p. [in Ukrainian].

26. Pastukh T. V. (1997). *Romany Ivana Franka* [Ivan Franko's novels]. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv. 16 p. [in Ukrainian].

27. Polishhuk O. P. (2007). *Khudozhnie myslennia: estetyko-kulturolohichniy dyskurs* [Artistic thinking: aesthetic and cultural discourse]. Kyiv: Vyd. PARAPAN. 208 p. [in Ukrainian].

28. Silant'ev I. (2002). *Motiv kak problema narratologii* [Motive as a problem of narratology]. *Kritika i semiotika*. Vyp. 5. P. 32–60. [in Russian].

29. Smirnova N. M. (2017). *Smysl i tvorchestvo* [Sense and creativity]. Moskva: Izdatel'stvo "Kant+" ROOI "Reabilitaciya". 304 p. [in Russian].

30. Stepanchenko I. I. (2014). *Funkcionalizm kak al'ternativnaya lingvisticheskaya paradigma* [Functionalism as an alternative linguistic paradigm]. Kiev: "Ukrainske vydavnytstvo". 200 p. [in Ukrainian].

31. Tykholoz B. (2008). "Zwei seelen leben, ach, in meiner brust" (mifolohema dvodushnytstva u zhyttietvorchosti Ivana Franka) ["Zwei seelen leben, ach, in meiner brust" (mythology of hypocrisy in the life creativity of Ivan Franko)]. *Ivan Franko: dukh, nauka, dumka, volia: Materialy Mizhnarodnoho naukovoho konhresu, prysviachenoho 150-richchiu vid dnia narodzhennia Ivana Franka* (Lviv, 27 veresnia – 1 zhovtnia 2006 r.). Lviv: Vyd. tsentr LNU im. I. Franka. T. 1. P. 845–858. [in Ukrainian].

32. Tkachuk M. (2003). *Zhanrova struktura prozy Ivana Franka (boryslavskiy tsykl ta romany z zhyttia intelihentsii)* [Genre structure of Ivan Franko's prose (Boryslav cycle and the novels about the life of the intelligentsia)]. Ternopil. 384 p. [in Ukrainian].

33. Franko I. (1976–1986). *Zibrannia tvoriv: u 50 t.* [Collection of works: in 50 volumes]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].

34. Chopyk R. (2004). "Zwei seelen leben, ach, in meiner brust" (do henezy Frankovoho rozdvoiennia) ["Zwei seelen leben, ach, in meiner brust" (on the evolution of the Franko's duality)]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii Filolohichna*. Vyp. 35. P. 130–140. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії: 22.10.2021

Схвалено до друку: 26.11.2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642  
ISSN (Online): 2707-4463

УДК 821.111-3

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.128-138

## ОСОБЛИВОСТІ СЛОВЕСНОГО ВТІЛЕННЯ ГОЛОГРАФІЧНИХ ЕФЕКТІВ В ОПИСІ УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ВІРДЖИНІЇ ВУЛФ "MRS DALLOWAY")

Д. Р. Мовчан\*

У статті висвітлено сучасний стан осмислення поняття простору в художньому тексті, проаналізовано теоретичні засади дослідження художнього простору в термінах ключових понять та уточнено зміст поняття урбаністичного простору з погляду семантики та структури художнього тексту. На цій основі виявлено особливості словесного втілення голографічних ефектів у системі модусів репрезентації урбаністичного простору в романі британської письменниці-модерністки Вірджинії Вулф "Mrs Dalloway", де розмежовано прийоми створення імпліцитної та експліцитної мультимодальності. У романі, поряд із інтеграцією різноманітних семіотичних модусів, простежується і їх поєднання з художньою імітацією інших видів мистецтва, зокрема з архітектурою. Дослідження доводить, що вербальні прояви мультимодальності, виявлені в процесі аналізу, підсилюють один одного, яскраво демонструючи жвавість і наповненість Лондона. Завершується робота окресленням векторів подальших досліджень щодо голографічних ефектів у просторових описах міст та містечок, систематизації словесних засобів, які вживаються для репрезентації міського простору в англійській літературній прозі модернізму, а також визначення їхніх функцій у літературних творах британських та американських письменників-модерністів.

**Ключові слова:** модернізм, модус, імпліцитна та експліцитна мультимодальність, словесна голографія.

## VERBAL ACTUALISATION OF HOLOGRAPHIC EFFECTS IN URBAN SPACE DESCRIPTION (A STUDY OF VIRGINIA WOOLF'S "MRS DALLOWAY")

Movchan D. R.

This paper highlights the current state of interpreting the concept of space in literary text as a trend in present-day philological studies. This concept reflects the internal structural and compositional features of literary text and its fragments, further determining its genre features and the author's individual style characteristics. The paper systematizes the theoretical foundations for

\* аспірантка кафедри  
теорії, практики та перекладу англійської мови  
(Національний технічний університет України "КПІ імені Ігоря Сікорського")  
[dashamov2@gmail.com](mailto:dashamov2@gmail.com)  
ORCID: 0000-0003-4228-2993



*the study of literary space, while clarifying the phenomenon of urban space, viewed from semantic and structural perspectives. It focuses on the combination and integration of various semiotic codes and modes of perception against the background of the artistic imitation of other arts, including architecture. The effect of portraying the majesty and congestion of the urban life, its noisy and vibrant nature is achieved due to combining a variety of techniques, which provides a three-dimensional description of the cityscape. The research reveals the mechanisms of verbal holography in the system of urban space representational modes in Virginia Woolf's "Mrs Dalloway", reached through implicit and explicit multimodality along with manifestations of intermediality. Describing the life of London with Big Ben and the Palace of Westminster as its symbols, Virginia Woolf skillfully combines their audible and visual facets not only as artifacts, but also as part of nature, emphasizing its impact on the atmosphere of the city. The research proves that verbal manifestations of multimodality, detected in the course of analysis, reinforce each other, clearly demonstrating the liveliness and fullness of urban London. The paper concludes with outlining vectors of further research addressing holographic effects in spatial descriptions of cities and towns, while systematizing verbal means used to represent urban space in English literary prose of modernism, as well as defining their functions in literary works by British and American modernist writers.*

**Keywords:** modernism, mode, implicit and explicit multimodality, verbal holography.

**Постановка наукової проблеми.**

Дослідження поняття простору в художньому тексті є актуальною тенденцією в сучасних філологічних студіях, адже це воно відображає структурно-композиційні особливості побудови конкретного художнього тексту та його окремих фрагментів, що далі знаходить вираження в жанрових особливостях твору та характерних ознаках стилю автора, зокрема й когнітивного [1; 3; 16: 313; 23: 203].

Об'єктом дослідження є урбаністичний простір, репрезентований в англomовному модерністському художньому дискурсі.

Предмет дослідження – лінгвальні засоби створення ефекту словесної голографії в романі Вірджинії Вулф "Mrs Dalloway", розглянуті в когнітивно-стилістичному ракурсі.

**Мета дослідження** – виявлення текстової специфіки художнього явища словесної голографії та визначення особливостей функціонування засобів її створення в англomовних творах художнього модернізму на матеріалі роману Вірджинії Вулф "Mrs Dalloway".

Досягнення поставленої мети потребує вирішення таких завдань:

– обґрунтувати теоретичні засади дослідження художнього простору в

термінах словесної голографії, мультимодальності та ін.;

– уточнити поняття урбаністичного простору в семантиці та структурі художнього тексту;

– розкрити особливості словесного втілення голографічних ефектів у системі модусів репрезентації урбаністичного простору в романі Вірджинії Вулф "Mrs Dalloway";

– визначити роль і місце ключових слів у реалізації опису урбаністичного простору в романі "Mrs Dalloway";

– розкрити шляхи взаємодії різних видів мультимодальності як способу художнього зображення урбаністичного простору у творі Вірджинії Вулф.

Актуальність обраної теми визначається спрямованістю сучасних досліджень художнього тексту на інтеграцію лінгвокогнітивних та мультимодальних вимірів стилістичних студій, складністю та множинністю лінгвальних виявів репрезентації урбаністичного простору в англomовних художніх творах модернізму як складника їхніх художніх просторів загалом.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Феномен художнього простору вивчали як зарубіжні, так і вітчизняні науковці. Велике значення літературознавці та лінгвопоетологи

надають дослідженню часопросторової структури тексту, в іншій термінології хронотопу, або художнього часу і простору [10]. Значне місце в дослідженнях художнього простору посідають праці таких учених-філологів, як Д. С. Ліхачов [9], В. Н. Топоров [13], Н. Х. Копистянська [8], а також праці К. Брингільдсфоля [15], А. Г. Бабенко й Ю. В. Казаріна [2], Г. Гофмана [18] та інших.

Феномен художнього простору, слідом за Ю. М. Лотманом, визначаємо як модель світу, яка представлена автором у творі та виражена мовою його/її просторових уявлень [10: 252]. Така модель формується індивідуальними уявленнями автора, що виникають під впливом соціальних, історичних, суспільних та культурних чинників і тенденцій. Отже, художній простір і його різновиди (мариністичний, гірський, пасторальний, урбаністичний тощо) мають об'єктивно-суб'єктивний характер [2: 69], відрізняючись такими ознаками, як антропоцентричність, колоподібна організація (з людиною в центрі), предметність (тобто наповненість об'єктами, навіть за умови порожнечі), протяжність та тривалість, різний ступінь віддаленості, горизонтальне та вертикальне спрямування простору, а також його тривимірність (зверху-знизу, попереду-позаду, справа-зліва) [2: 69].

З іншого боку, як зауважує Н. Х. Копистянська, певний художній напрям характеризується особливим ставленням до зображення простору, а також до протиставлення свого й чужого: "Відображення того, що в певну епоху вважається своїм або чужим і ставлення до того, що сприймається чужим, сприяє не лише індивідуалізації, але й типізації, відтворенню для певного часу соціально, національно, морально типових персонажів, ситуацій" [8: 340]. Саме тому важливо розглядати художній простір та його різновиди в контексті конкретного літературно-мистецького напрямку з їх подальшим зіставленням.

Сьогодні, як і раніше, своє відображення в художній літературі, музиці, живописі, театрі, кінематографі знаходить образ міста. Низка цих відмінних уявлень організовують, на думку Ю. М. Лотмана, певну модель, зручну для вивчення побудови мистецьких, зокрема й художніх, творів [10: 252].

Однак будь-яке місто існує лише в різноманітних зв'язках між матеріальною сферою та людьми, які його населяють. Тому образ міста постійно змінюється, як змінюється саме життя. Саме з цієї причини лінгвопоетологічне осягнення міського тексту передбачає необхідність використання міждисциплінарного підходу як у діахронічному, так і в синхронічному ключі [7: 18]. Європейська цивілізація ще із середніх віків починає концентрувати свою увагу на містах. Місто – це осередок не лише соціального, але й економічного та політичного життя людини, її духовно-психологічних, морально-етичних та культурно-мистецьких прагнень. Можливо, тому простір міста все частіше стає предметом дослідження гуманітарних наук [13: 10].

Кожен автор бачить місто по-своєму з огляду на різні й цілком логічні причини: психологія, біографія, соціальний статус, особистий досвід, накопичений письменником, – усі ці чинники безпосередньо впливають на сприйняття довкілля і, як наслідок, на його опис. У своїх творах автори звертають увагу на різноманітні деталі міського життя. Методологічний кут вивчення урбаністичного простору в англomовних творах модернізму великою мірою окреслюється змінами в сучасній епістемі. Зокрема, упродовж останнього часу на межі стилістики та когнітивної лінгвістики та стилістики та соціальної семіотики виникли нові галузі стилістичних студій – когнітивна стилістика [11] та мультимодальна стилістика [22] відповідно. Остання зосереджує свою увагу на дослідженні

способів конструювання значень і породження смислів у ракурсі не лише вербальних, а й аудіальних, просторових, візуальних та інших модусів [22: 158].

Складність когнітивного аспекту стилістики насамперед визначається специфікою розгляду стилістичних проблем крізь призму їх кореляції з когнітивними процесами та структурами з урахуванням впливу позамовних чинників.

Як зазначає Л. Г. Лузіна, "когнітивний напрям у стилістиці в найзагальнішому вигляді можна представити як такий що об'єднує дослідження двох типів: 1) дослідження, які розробляють загальні положення стилістики на базі когнітивної лінгвістики; 2) дослідження, що представляють когнітивне обґрунтування стилістичних прийомів і побудов, виражальних засобів мови, які традиційно належать до сфери стилістики" [11: 208]. Саме цей другий підхід було покладено в основу нашого дослідження.

У межах когнітивно-стилістичного підходу до розгляду урбаністичного простору в художньому тексті неможливо уникнути звернення до такого феномену, як мультимодальність, що є предметом інтересу багатьох вітчизняних [4; 5; 6; 12] та зарубіжних учених [19; 20; 21; 24; 25]. Серед провідних праць із мультимодальності варто відзначити відомі розвідки Г. Кресса [20] та Т. ван Люєна [24] стосовно функцій колористичного модусу в художньому творі.

Зокрема, Т. ван Люєн не лише аналізує семіотичне, філософське, культурно-історичне, релігійне, естетичне підґрунтя в сприйнятті кольору в мистецтві, літературі та повсякденному житті, але й розробляє власну "параметричну теорію кольору" [25] У рамках цієї теорії запропоновано нову класифікацію кольорів відповідно до гармонії чи контрасту їхніх рис у різних вимірах колористичного модусу [25: 58–60], що відіграє немало роль у

художньому зображенні урбаністичного простору.

Отже, у глобальному розумінні слова можна говорити про неявну, приховану, або вбудовану мультимодальність художнього тексту [5: 2], яка виявляється в переосмисленій полікодованості, пікторіальних та інших мотивах. Полікодованість у цьому значенні виступає як поєднання вписаних в художній текст ідіосинкратичних сенсорних авторських стратегій його побудови й розгортання [5: 2]. Подібна полікодованість набуває особливої значущості в тих авторських дискурсах та оповідних формах, де важливим є створення ефекту об'ємності й глибини. Це стосується насамперед міметичних форм, зокрема пейзажу та урбаністичного простору. Способи створення ефекту багатовимірності, які можна трактувати, за О. П. Воробйовою, як вияв словесної голографії, тісно пов'язані з особливостями художньої форми, яка, зі свого боку, визначається не тільки авторською сенсорикою й когнітивним стилем письменника, а й літературно-мистецьким напрямом, до якого належить автор [5: 2].

Інтеграцію модусів мовлення, музики та звуку вивчали Е. Болдрі та П. Тібо. Базуючись на соціальній семіотиці Майкла Халлїдея, науковці використовують принцип інтеграції ресурсів для аналізу шляхів взаємодії модусів у тексті [14: 19].

Ідею когнітивного підходу в мультимодальних вченнях пропагує Чарльз Форсевілл. У працях науковець не лише встановив специфіку візуальних метафор у рекламному дискурсі й запропонував схему для їх аналізу, але й значно доповнив теорію концептуальної метафори Дж. Лакоффа і М. Джонсона [17: 165–180].

Із-поміж вітчизняних науковців, які вивчають художній текст у мультимодальному аспекті, ми передовсім спираємося на праці О.

П. Воробйової [4; 5 та ін.]. Згідно з поглядом дослідниці, мультимодальність у художньому дискурсі можна класифікувати як:

- експліцитну (зовнішню);
- імпліковану (вбудовану, приховану);
- інтегровану [5: 2].

Прояви такої мультимодальності можуть набувати різних форматів, серед яких:

- інтеграція різноманітних семіотичних модусів (візуального, ольфакторного, аудіального, сенсорного тощо);
- художня імітація інших видів мистецтва (екфрасис, музичність, театралізація тощо);
- трансгресія меж між матеріальним і ментальним, «реальним» і віртуальним художніми світами;
- словесна голографія [5: 2].

Становлення та розвиток модернізму в літературі – це період між 1890-1930 роками. Характерними рисами для нього були інноваційність естетики письма; технічні експерименти; просторова та ритмічна форма творів; звернення до самосвідомості. Перелічені модифікації в літературному процесі відбувалися в контексті епохи під впливом численних економічних, культурних та соціальних змін, науково-технічного прогресу, розвитку мистецтва, зокрема музики та джазу [5: 2-4].

Однією зі значущих постатей британського модернізму в літературі вважають Вірджинію Вулф – письменницю та літературну критикиню, відому використанням прийому потоку свідомості як художнього прийому. Роман "Mrs Dalloway" є одним із найвідоміших романів авторки. Цей твір є прикладом "потоку свідомості", завдяки якому письменниця виводить у центр уваги не людину, а фактуру свідомості, психологічну реальність [26].

За згаданою вище класифікацією мультимодальних форм у художньому тексті, запропонованою О.П.

Воробйовою, проаналізуємо деякі фрагменти опису урбаністичного простору в романі Вірджинії Вулф "Mrs Dalloway", відібравши їх за критерієм форматів мультимодальності, що створюють ефект словесної голографії.

А. Імплікована гомогенна мультимодальність

а) "*But how strange, on entering the Park, the silence; the mist; the hum; the slow-swimming happy ducks; the pouched birds waddling" [26: 6].*

У цьому прикладі авторка використовує імпліковану (приховану) мультимодальність, яка знаходить свій вияв шляхом інтеграції однорідних (гомогенних) аудіальних модусів. Текстура уривку викликає відчуття тиші (*the silence*), що супроводжується фоновим гудінням (*the hum*), яке дозволяє уявити та навіть відчувати звук качок, що плавають на поверхні озера (*the slow-swimming happy ducks*). Сукупно це створює певну тональність, яка відбиває заспокійливий настрій парку в Лондоні як місця, де можна відпочити душею від гамірного та швидкого темпу життя міста.

б) "*Everything had come to a standstill. The throb of the motor engines sounded like a pulse irregularly drumming through an entire body. The sun became extraordinarily hot because the motor car had stopped outside Mulberry's shop window" [26: 13].*

У цьому уривку авторка описує урбаністичний простір, використовуючи приховані аудіальні модуси не природного, а штучно створеного, власне урбаністичного середовища (*standstill; motor engines; sounded like a pulse; irregularly drumming*).

Б. Імпліковано-експлікована гомогенна мультимодальність

"...*squirrels perching and preening, sparrow fountains fluttering for crumbs, dogs busy with the railings, busy with each other, while the soft warm air washed over them and lent to the fixed unsurprised gaze with which they*

received life something whimsical and mollified" [26: 23].

У наведеному вище прикладі, Вірджинія Вулф знову звертає увагу читачів на парк та його природні об'єкти, спираючись на вияви аудіального модусу сприйняття, напр., *perching and preening* (*присівши та чепурившись*), *fluttering* (*пурхаючи*) та *the railings* (*огорожа*). Це дає змогу не лише дізнатися про природне середовище Лондона, але й почути звуки міста та уявити себе на місці головної героїні твору. Частотне вживання звуків [p], [r], [ŋ] у зазначеному уривку шляхом алітерації та ономагопії сприяє створенню ефекту "музики" природи, що свідчить про вживання в романі не лише імпліцитної, а й експліцитної мультимодальності.

В. Мультимодальність змішаних модусів, або гетерогенна мультимодальність

а) "... and as, before waking, the voices of birds and the sound of wheels chime and chatter in a queer harmony, grow louder and louder and the sleeper feels himself drawing to the shores of life, so he felt himself drawing towards life, the sun growing hotter, cries sounding louder, something tremendous about to happen" [26: 60].

У наведеному вище фрагменті Вірджинія Вулф вдається до використання прихованої мультимодальності, що виникає завдяки подвійності модусів: як тактильно-температурного (*sun growing hotter*), так й аудіального (*voices of birds; sound of wheels chime and chatter; cries sounding louder*). У тексті уривку наявна й експлікована імітація музичних технік, що створюється за допомогою наростання повторів прикметника на позначення гучності звуку (*louder and louder*). Усе це допомагає більш яскраво й наочно описати звичайний ранок у Лондоні.

б) "In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars,

omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June" [26: 5].

Як і в попередніх прикладах, авторка насичує роман прихованими виявами аудіального модусу сприйняття (*in the swing; tramp; trudge; bellow and the uproar; shuffling; swinging; jingle; high singing*) для зображення величності та велелюдності міста, його гамірного норову. Водночас ці вияви словесної голографії (*carriages; motor cars; omnibuses; vans*) не лише аудіально, а й візуально натякають на акцентовану урбаністичність та механічність Лондона.

в) Подібні ефекти простежуються й у наступному фрагменті, напр.,

"The earth thrilled beneath him. Red flowers grew through his flesh; their stiff leaves rustled by his head. Music began clanging against the rocks up here. It is a motor horn down in the street, he muttered; but up here it cannoned from rock to rock, divided, met in shocks of sound which rose in smooth columns (that music should be visible was a discovery) and became an anthem, an anthem twined round now by a shepherd boy's piping (That's an old man playing a penny whistle by the public-house, he muttered) which, as the boy stood still came bubbling from his pipe, and then, as he climbed higher, made its exquisite plaint while the traffic passed beneath" [26: 60].

Специфічним для цього уривку є те, що в ньому вияви аудіальної мультимодальності (*thrilled; rustled; music began clanging; a motor horn; muttered; cannoned; shocks of sound; piping; whistle; bubbling from his pipe*), які викликають в уяві не лише більш-менш реалістичні візуальні образи (*music should be visible; the traffic passed beneath*), а й напівфантастичні образи, як-от: *The earth thrilled beneath him. Red flowers grew through his flesh; their stiff leaves rustled by his head*, ніби натякаючи не лише на урбаністичність

та механічність Лондона, а й на його фантазмагоричність.

г) Поєднання аудіальної та візуальної мультимодальності, що додатково супроводжується світловими ефектами, спостерігається в урбаністичному описі, який наведено нижче, напр.,

"A sound interrupted him; a frail quivering sound, a voice bubbling up without direction, vigour, beginning or end, running weakly and shrilly and with an absence of all human meaning into the voice of no age or sex, the voice of an ancient spring spouting from the earth" [26: 70].

У цьому уривку використання авторкою імплікованої мультимодальності, яка проявляється через інтеграцію прихованих виявів аудіального модусу (frail quivering sound; a voice bubbling up without direction; the voice of no age or sex; the voice of an ancient spring), допомагає читачеві зрозуміти характери героїв та відчутти місто крізь призму звучання, що фінально підсилюється сплеском світла (an intense light hung), напр., "...the traffic thinned; motor cars, tinkling, darting, succeeded the lumber of vans; and here and there among the thick foliage of the squares an intense light hung" [26: 138].

Г. *Мультимодальність і архітектурні образи*

Протягом усього роману Вірджинії Вулф простежується не лише інтеграція різноманітних семіотичних кодів і модусів сприйняття, а й її поєднання з охудожненням інших видів мистецтва, у цьому разі з архітектурою, напр.,

"It was precisely twelve o'clock; twelve by Big Ben; whose stroke was wafted over the northern part of London; blent with that of other clocks, mixed in a thin ethereal way with the clouds and wisps of smoke, and died up there among the seagulls" [26: 81].

У процесі опису нерву життя Лондона не можна обійтися без згадки про Біг-Бен. Вірджинія Вулф майстерно поєднує вияви аудіальності

(stroke was wafted over the northern part of London; blent with that of other clocks; struck out between them with extraordinary vigour) та опис годинникової вежі Вестмінстерського палацу не лише як артефакту, а і як частини природи (mixed in a thin ethereal way with the clouds and wisps of smoke, and died up there among the seagulls), підкреслюючи його вплив на атмосферу міста. Такий ефект доповнюється далі антропометричним порівнянням годинникової вежі зі жвавим юнаком, напр.,

"The sound of Big Ben striking the half-hour struck out between them with extraordinary vigour, as if a young man, strong, indifferent, inconsiderate, were swinging dumb-bells this way and that" [26: 42].

Такі прояви мультимодальності підсилюють одне одного, наочно демонструючи жвавість і наповненість урбаністичного Лондона.

**Висновки й перспективи дослідження.**

Узагальнення теоретичних засад дослідження художнього простору загалом й урбаністичного простору художнього тексту зокрема дало змогу розкрити деякі особливості словесного втілення голографічних ефектів у системі модусів опису урбаністичного простору в романі Вірджинії Вулф "Mrs Dalloway". За результатами проведеного дослідження можемо зробити висновок, що Вірджинія Вулф майстерно користується прийомом поєднання експлікованої та імплікованої мультимодальності в її гомогенному та гетерогенному форматах для наочного відтворення атмосфери міста, його урбаністичного й природного середовищ та настрою.

Авторка використовує імпліковану мультимодальність, яка проявляється через інтеграцію прихованих аудіальних і візуальних виявів відповідних модусів, що сукупно формують образ урбаністичного середовища Лондона. При цьому завдяки експліцитній

мультиmodalності в романі звучать і "музика" природи, і "музика" самого міста. Протягом усього роману простежується поєднання інтеграції різноманітних семіотичних кодів і модусів сприйняття з художньою імітацією інших видів мистецтва, зокрема з архітектурою. Саме ці засоби допомагають зобразити величність та завантаженість міста, його гамірний характер. Комбінування авторкою різноманіття описових технік забезпечує об'ємність опису, що свідчить про словесну голографічність текстури твору.

На нашу думку, результати дослідження сприятимуть розбудові когнітивно-стилістичних студій прозових творів модернізму в термінах художнього простору. Перспективними видаються подальші розвідки щодо встановлення інших способів досягнення голографічного ефекту в просторових описах міста, систематизації лінгвальних засобів відтворення урбаністичного простору в англомовних художніх текстах модернізму, а також визначення функцій опису міста в художній прозі британських та американських письменників-модерністів у їх зіставленні.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Ахапкин Д. Когнитивный подход в современных исследованиях художественных текстов (обзор новых книг). *Новое литературное обозрение*, 2012. № 114. С. 298–312.
2. Бабенко А. Г., Казарин Ю. В. Филологический анализ текста. Учебное пособие для высшей школы. Москва: Академический проект, Екатеринбург: Деловая книга, 2004. 400 с.
3. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика: монографія. Київ: Київський університет, 2010. 180 с.
4. Воробйова О. Спокушання музикою: емоційна аура музичних мотивів у художній прозі (когнітивний етюд). *Світ емоцій у дзеркалі когніції: мова, текст, дискурс: тези доповідей Круглого столу, присвяченого ювілею проф. О. П. Воробйової*, 27 вересня 2012 р. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2012. С. 34.
5. Воробйова О. П. Словесная голография в пейзажном дискурсе Вирджинии Вулф: модусы, фракталы, фузии. *Когниция, Коммуникация, Дискурс*. Харьков: Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина, 2010. № 1. С. 47–74.
6. Гудзь Н. Мультиmodalність як визначальна риса веб-сайтів екологічної тематики. *Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблем перекладу: тези доповідей Всеукр. наук. конф. Пам'яті доктора філологічних наук, професора Д. І. Квеселевича*. Житомир, 2014. С. 24–27.
7. Каган М. С. Культура города и пути ее изучения. *Город и культура: сб науч. трудов*. Санкт-Петербург, 1992. С. 15–34.
8. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.
9. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени. Поэтика художественного пространства. *Поэтика древнерусской литературы*. 3-е изд. Москва: Наука. 1979. С. 209–351.
10. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя. *В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва: Просвещение, 1988. С. 251–292.
11. Лузина А. Г. Основные направления развития современной стилистики. *Лингвистические исследования в конце XX в.: сб. обзоров*. Москва: ИНИОН РАН 2000. С. 205–214.
12. Макарук А. Специфіка сучасного англомовного мультиmodalного дискурсу. *East European Journal of Psycholinguistics*. 2014. Vol. 1, No. 2. P. 70–77.
13. Топоров В. Н. 1984. Петербург и "Петербургский текст русской

литературы". *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1984. Вып. 18. С. 4–29.

14. Baldry A., Thibault P. J. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London, Oakville: Equinox, 2006. 270 p.

15. Brynhildsvoll K. *Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe*. (Beiträge zur Skandinavistik, Band 11). Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993. 359 S.

16. Forceville Ch. *Pictorial Metaphor in Advertising*. London; New York: Routledge, 1996. 233 p.

17. Freeman M. *Cognitive Poetics. The Routledge Handbook of Stylistics* / ed. by M. Burke. New York, NY: Routledge, 2014. P. 313–328.

18. Hoffman G. *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart: Metzler, 1978. 867 s.

19. Kress G. *Literacy in the New Media Age*. London: Routledge, 2003. 208 p.

20. Kress G. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. New York: Routledge, 2010. 212 p.

21. Lyons J. *Linguistic Semantics: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 339 p.

22. Murray P. and Dorsch T. S. *Classical Literary Criticism*. London: Penguin, 2000. 256 p.

23. Stockwell P. *Cognitive Poetics. An Introduction*. L.; N.Y.: Routledge, 2002. 262 p.

24. Van Leeuwen T. *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge, 2004. 320 p.

25. Van Leeuwen T. *The Language of Colour: An Introduction*. London: Routledge, 2011. 120 p.

26. Woolf V. Mrs. *Dalloway*. London: The Hogart Press, 1925. URL: <https://onemorelibrary.com/index.php/en/books/literature/book/english-literature-172/mrs-dalloway-2172> (дата звернення: 24.03.2021)

## REFERENCES

1. Ahapkin D. (2012). Kognitivnyi podhod v sovremennyh issledovaniyah hudozhestvennykh tekstov (obzor novykh knig) [Cognitive Approach in Contemporary Literary Text Research (Review of New Books)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. P. 298–312. [in Russian].

2. Babenko L. G., Kazarin Yu. V. (2004). *Filologicheskii analiz teksta [Philological analysis of the text.]*. Uchebnoe posobie dlya vyssheï shkoly. M.: Akademicheskii proekt, Ekaterinburg: Delovaya kniga. 400 p. [in Russian].

3. Bovsunivska T. V. (2010). *Kohnityvna zhanrolohiiia i poetyka [Cognitive genre and poetics]: monohrafiia*. Kyiv: Kyivskiy universytet. 344 p. [in Ukrainian].

4. Vorobiova O. (2012). *Spokushannia muzykoiu: emotsiina aura muzychnykh motyviv u khudozhnii prozi (kohnityvnyi etiud) [Temptation by music: the emotional aura of musical motifs in fiction (cognitive etude)]*. *Svit emotsii u dzerkali kohnitsii: mova, tekst, dyskurs: tezy dopovidei Kruhloho stolu, prysviachenoho yuvileiu prof. O. P. Vorobiovoji, 27 veresnia 2012 r.* Kyiv : Vyd. tsentr KNLU. P. 34. [in Ukrainian].

5. Vorobiova O. P. (2010). *Slovesnaya golografiya v peizazhnom diskurse Virdzhinii Vulf: modusy, fraktaly, fuzii [Verbal holography in the landscape discourse of Virginia Woolf: modes, fractals, fusions]*. *Kogniciya, Komunikaciya, Diskurs. Har'kov: Har'kovskii nacional'nyi universitet imeni V. N. Karazina*. P. 47–74. [in Russian].

6. Hudz N. (2014). *Multymodalnist yak vyznachalna rysa veb-saitiv ekolohichnoi tematyky [Multimodality as a defining feature of environmental websites]*. *Suchasnyi stan i perspektyvy linhvistychnykh doslidzhen ta problem perekladu: tezy dopovidei Vseukr. nauk. konf. pamiati doktora filolohichnykh nauk, profesora D. I. Kveselevycha. Zhytomyr*. P. 24–27. [in Ukrainian].



7. Kahan M. C. (1992). Kultura horoda y puty ee yzucheniya [City culture and ways to study it]. *Horod y kultura: sb. nauch. trudov*. Sankt-Peterburg. P. 15–34. [in Russian].
8. Kopystianska N. Kh. (2012). Chas i prostir u mystetstvi slova [Time and space in the art of the word]: monohrafiia . L'viv: PAIS. S. 344 [in Ukrainian].
9. Likhach'ov D.S. (1979). Poetyka Khudozhestvennoho Vremeny. Poetyka khudozhestvennoho prostranstva [Poetics of Artistic Time. Poetics of Artistic Space]. *Poetyka drevnerusskoi literatury*. 3-e izd. Moskva: Nauka. P. 209–351. [in Russian].
10. Lotman Yu. M. (1988). Khudozhestvennoe prostranstvo v proze Hoholia [Artistic space in Gogol's prose]. *V shkole poetycheskoho slova: Pushkin, Lermontov, Hohol*. Moskva: Prosveshchenye. P. 251–292. [in Russian].
11. Luzyna L. H. (2000). Osnovnye napravleniya razvytiya sovremennoy stylystyky [The main directions of development of modern stylistics]. *Linhvistichekieskie issledovaniya v kontse XX v.: sb. obzorov*. Moskva: INION RAN. P. 205–214. [in Russian].
12. Makaruk L. (2014). Spetsyfika suchasnoho anhlomovnoho multymodalnoho dyskursu [The specifics of modern English multimodal discourse]. *East European Journal of Psycholinguistics*. Vol. 1, No. 2. P. 70–77. [in Ukrainian].
13. Toporov V. N. (1984). Peterburh i «Peterburhskiy tekst russkoy literatury» [Petersburg and the "Petersburg text of Russian literature"]. *Trudy po znakovym sistemam*. Tartu, Vp. 18. P. 4–29. [in Russian].
14. Baldry A., Thibault P. J. (2006). Multimodal Transcription and Text Analysis. London; Oakville: Equinox. 270 p. [in English].
15. Brynhildsvoll K. (1993). Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe. (Beiträge zur Skandinavistik, Band 11). Frankfurt am Main: Peter Lang [in German].
16. Forceville Ch. (1996). Pictorial Metaphor in Advertising. London; New York: Routledge. 233 p.
17. Freeman M. (2014). Cognitive Poetics. *The Routledge Handbook of Stylistics* / ed. by M. Burke. New York, N: Routledge. P. 313–328. [in English].
18. Hoffman G. (1978). Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler. 867 s.
19. Kress G. (2003). Literacy in the New Media Age. London: Routledge. 208 p.
20. Kress G. (2010). Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication. New York: Routledge. 212 p.
21. Lyons J. (2012). Linguistic Semantics: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press. 339 p.
22. Murray P. and Dorsch T. S. (2000). Classical Literary Criticism. London: Penguin. 256 p.
23. Stockwell P. (2002). Cognitive Poetics. An Introduction. L.; N.Y.: Routledge. 262 p.
24. Van Leeuwen T. (2004). Introducing Social Semiotics. London: Routledge. 320 p.
25. Van Leeuwen T. (2011). The Language of Colour: An Introduction. London: Routledge. 120 p.
26. Woolf V. Mrs. Dalloway. London: The Hogart Press, 1925. URL: <https://onemorelibrary.com/index.php/en/books/literature/book/english-literature-172/mrs-dalloway-2172> (data zvernennia: 24.03.2021)

Стаття надійшла до редколегії: 30.10.2021

Схвалено до друку: 26.11.2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642  
ISSN (Online): 2707-4463

УДК: 81-11

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.130-150

## ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗНОГО ПОРІВНЯННЯ В ПЕРІОД ВІДРОДЖЕННЯ (16–18 СТОЛІТТЯ)

М. Я. Оленяк\*

Стаття присвячена дослідженню концепцій образного порівняння в епоху відродження протягом 16–18 століть як західної, так і східної традицій. У ній актуалізовано перехід від класичних фундаментальних напрацювань до ренесансного їх переосмислення в європейській спеціалізованій літературі, оригінальні тексти якої стали предметом аналізу. Установлено кореляцію термінології різних епох та окреслено залежність наукової думки від історичного етапу розвитку суспільства. З'ясовано, що через те, що образне порівняння розглядалося як риторична фігура, зацікавленість ним була обмеженою конкретними практичними завданнями, пов'язаними із мистецтвом красномовства й меншою мірою художнім стилем. Виокремлено функції описуваної категорії, які виділяли провідні мовознавці, а також визначено найбільш впливових дослідників, котрі поглибили розвиток основоположних принципів трактування образного порівняння класиками-риторами. У статті доведено, що зміст, обсяг та ієрархія термінів на позначення образного порівняння різняться залежно від епох і від авторів риторик, відображаючи нюанси перекладу давньогрецьких і латинських текстів, розвиток лінгвістичної думки та поглиблення аналізу закладених давніми греками й римлянами напрямків дослідження. Установлено, що тільки наприкінці 18-го століття введено до обігу англomовну актуальну досі термінологізовану лексему на позначення образного порівняння "simile" як нащадок низки багатозначних, не завжди спеціалізованих термінів (homoeosis, icon, paradigma, parabola, similitude, resemblance, comparison), нерідко синонімічних між собою.

**Ключові слова:** образне порівняння, метафора, компаративність, Відродження, риторика, троп, фігура мовлення.

## RENAISSANCE RESEARCH ON SIMILE (16TH–18TH CENTURIES).

Oleniak M. Ya.

The article deals with the study of the concepts of simile in the Renaissance during the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries in both Western and Eastern traditions. It outlines the transition from the classical

\* кандидат філологічних наук, доцент  
(Донецький національний університет імені Василя Стуса, м. Вінниця)  
maryana@mail.org  
ORCID:0000-0002-5888-326X

*fundamentals to their renaissance interpretation in the European specialized literature, the original texts of which became the subject of analysis. The correlation of terminology of different epochs is established and the dependence of scientific thought on the historical stage of society development is highlighted. It was found that because simile was regarded as a rhetorical figure, interest in it was limited to specific practical tasks related to the art of eloquence and, to a lesser extent, belles-lettres style. The functions of the described category, which were singled out by leading linguists, are stated as well as the most influential researchers who deepened the development of the basic principles of simile interpretation by classical rhetoricians. The article proves that the content, scope and hierarchy of terms for simile differ depending on the eras and the authors of rhetoric, reflecting the specifics of translation of ancient Greek and Latin texts, the development of linguistic thought and deepening the analysis of ancient Greeks and Romans. It is established that only at the end of the 18th century the English term "simile" was introduced as a descendant of a number of ambiguous, not always specialized terms (homoeosis, icon, paradigm, parabola, similitude, resemblance, comparison), often synonymous with one another.*

**Keywords:** simile, metaphor, comparativeness, Renaissance, rhetoric, trope, figure of speech.

**Постановка проблеми.** Загальноприйнятою є думка про те, що коріння дослідження образного мовлення сягають глибокої давнини, однак у переважній більшості випадків, якщо мовознавці й звертаються до історичної спадщини лінгвістики в цьому аспекті, то, як правило, обмежуються констатацією початку відповідних досліджень в епоху Античності, з подальшим викладом сучасних концепцій, повністю залишаючи поза увагою епохи Середньовіччя та Відродження, що й зумовляє актуальність статті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сучасні теорії метафори, а відтак і образного порівняння, яке практично завжди розглядають у світлі теорії метафори, переважно позиціонуються як такі, що стоять в опозиції до класичних традицій, пов'язаних насамперед з Аристотелем, котрий розглядав метафору тілтки з позиції її функціонування в літературі та ораторських промовах [3: 22; 13: 190-193; 18: 3]. Однак із відносною долею впевненості можна стверджувати, що не тільки дослідження образності сягають епохи Античності, але й сучасна термінологія та окремі аспекти потрактування фігуративного мовлення несуть у собі відбитки становлення наукової думки протягом усіх історичних епох, які певною мірою визначали стан розвитку лінгвістики, котра згодом

розвинулася з риторики. Прихильниками такого бачення проблеми можна вважати багато дослідників [10; 12; 15; 17; 21; 22; 25; 26], які знаходять ремінісценції аристотелівських вчень у сучасних когнітивних теоріях метафори. Зокрема, Swiggers [25] вбачає "дивовижно сучасні" тенденції в потрактуванні метафоричних процесів Аристотелем, у яких він простежує лінгвістичні, когнітивні та культурні параметри аналізу. Kirby [12: 518] вважає, що дещо поблажливе, а інколи й агресивне, ставлення до теорій Стагирита є питанням моди й користанням із того, що подальша полемізація з ним неможлива. Про некоректне тлумачення та перебільшення різниці в поглядах на метафору давньогрецькими і сучасними дослідниками пише Filonik [10], який стверджує, що когнітивні аспекти метафори були досить чітко сформульовані в давньогрецьких теоретичних працях і що Аристотель розглядав метафору не тільки як риторичний прийом, але і як концептуальний процес, що згодом частково було втрачено в давньоримській риторичній, яка слугувала основою пізніших європейських студій. Novokhatko, вивчаючи лінгвістичне потрактування метафори Квінтиліаном, робить висновок, що "незважаючи на те, що Квінтиліан термінологічно залишається

в царині риторики, він достатньо прогресивно висвітлює деякі аспекти когнітивного, семантичного та прагматичного потрактування метафори, що наближається до того, що Лакофф назвав би "головним механізмом, за допомогою якого ми розуміємо абстрактні поняття та виконуємо абстрактні міркування" [17: 317].

**Метою статті** є заповнення лакуни в історіографії дослідження образного порівняння в період з 16 по 18 століття шляхом аналізу тогочасних європейських риторик, з'ясування їх впливу на подальше потрактування цього явища та опис особливостей розвитку термінів на його позначення.

**Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.**

Становлення мовознавства в період Відродження втілюється передовсім у пристрасному зацікавленні й перекладах античних авторів та написанні граматик багатьох європейських мов. Ці два напрямки засвідчують певну єдність процесів розвитку національних літературних мов як повноправних із латиною способів комунікації та питань, пов'язаних із їх вивченням. Прописуються "механізми" устрою описуваних мов, які пов'язуються з логікою, риторикою та метафізикою в дусі традиціоналізму, що панував ще з часів античності.

Близько 1530 року Леонард Кокс публікує працю *The Arte or Crafte of Rhetoryke* "Мистецтво або ремесла риторики", яку вважають першим підручником із риторики, написаним англійською мовою, де він не оперує середньовічними термінами *homoeosis*, *icon*, *paradigma* чи *parabola*, уживаючи натомість узагальнений термін *comparison* 'порівняння' [7: С.iiii.r] та *pleasaunt figures* 'приємні фігури' [7: В.i.r], які використовує вмійлий ритор у процесі ведення дискусії. Проте цікавим у плані переосмислення використовуваних термінів є переклад

першого тому парафразу Еразма Роттердамського Нового завіту Ніколасом Удаллом, який побачив світ у 1548 році. У ньому всі образні оповіді Христа, які Еразм услід за середньовічними теологами позначає терміном *parabola* 'придумане порівняння', іменуються *similitude* 'подібність' [9], що, з одного боку, свідчить про тогочасну термінологічну невизначеність, а з іншого – про сумнівність із позиції перекладача доцільності виокремлення терміна на позначення зіставлення живого і неживого об'єкта.

Приблизно через 20 років після Кокса Річард Шеррі створює *Treatise of Schemes and Tropes* "Трактат про схеми і тропи", у якому інтерпретує образне порівняння саме в термінах фігур Середньовіччя (*icon*, *parabola*, *paradigma*), щоправда, не згадуючи гіперонімний термін *homoeosis*. Шеррі визнає джерела формування своїх поглядів (Цицерон, Квінтіліан, Еразм), проте претендує на новизну потрактування фігур мовлення: "I haue not translated them orderly out of anye one author, but runninge as I sayde thorowe many, and vsyng myne owne iudgement, haue broughte them into this body as you se, and set them in so playne an order, that redelye maye be founde the figure, and the vse wherevnto it serueth" ("Я не робив перекладу котрогось з авторів, натомість, як я вже говорив, вивчив багатьох, і, керуючись власним баченням, створив запропоновану вам класифікацію, викладену в зручному порядку, який дозволяє швидко віднайти фігуру з прикладами її використання") [23: 11]. Він справді системно й послідовно подає матеріал, а також уперше робить спробу проаналізувати описані фігури з позиції суміжності й термінологічної неоднозначності. Як приклад різновиду образного порівняння, позначуваного терміном *parable*, автор наводить зіставлення корабля з піднятими чи опущеними вітрилами (залежно від наявності вітру) та здатність

піддаштовуватися під ситуацію: "...a shyp in the whych the sayles be hoysed vp, or takē down after the blowyng of the winde, is a parable whiche teacheth a wyse man to geue place to tyme, and applye hymselfe to the world that is presente" ("...корабель, в якого вітрила підняті, або після поривів вітру опущені, є прикладом *parable*, який вчить розумну людину виждати потрібний момент і призвичаїтися до поточної ситуації") [23: 91]. Натомість, демонструючи різновид образного порівняння, іменованого *icon*, зіставляється людина з твариною: "...a man flewe vpon his enemies like a dragon, or lyke a lyon" ("...чоловік кинувся на своїх ворогів як дракон або як лев") [23: 92], що також можливо у випадку різновиду образного порівняння, названого *similitude*: "As an Asse wyll not be driuen from her meat, no not with a club, vntyl she be full: no more wil a warriour reste from murther vntyll he hath fylled his mynd with it" ("Як віслюка неможливо відтягнути від їжі, навіть палкою, поки він не наїсться, так само і воїн не може не думати про вбивство допоки не задовільнить своє бажання") [23: 92]. Шеррі стверджує, що інколи *parable* називають *similitude* 'подібність', а інколи *cōparacion* 'порівняння', зазначаючи повчальний характер описуваного явища як окремого прийому, який зіставляє неживі об'єкти з живими на основі аналогії. Він також констатує, що *icon* 'образ' є дуже подібним до *similitude* 'подібності' й за певних обставин може з нею ототожнюватися; крім того, автор визнає наявність логічної операції *cōparacion* 'порівняння' у випадку *icon*, що фактично прирівнює явища, позначувані термінами *parable* та *icon* як такі, що базуються на однаковому прийомі – порівнянні та актуалізують однакову ознаку – подібність. Шеррі стверджує, що автори не завжди розмежовують фігури та тропи (проте сам не робить такої "помилки"), і традиційно зараховує до останніх

метафору. Така педантична прихильність до розмежування тропів і фігур, очевидно, не дає йому змоги порівнювати образне порівняння (безвідносно до терміна, ужитого на його позначення) і метафору, хоча лінгвіст визнає, що остання також базується на *similitude* 'подібності' [23: 40]. Услід за попередниками Шеррі констатує сім типів переносу значення в метафорі (істота – істота; істота – неістота і т.д.). Отже, принциповий розподіл образних утворень на фігури й тропи продовжує провокувати певний термінологічний плеоназм у випадку образного порівняння, натомість щодо метафори аналогічні явища результатують у формі внутрішньої класифікації типів зіставляваних доменів.

Приблизно в цей самий час над своєю версією підручника з риторики працює Томас Уілсон, який уперше виходить друком у 1553 році під назвою "*The Arte of Rhetorique*" ("Мистецтво риторики"). Новизна Уілсона полягає в зменшенні кількості різновидів образного порівняння (очевидно, методологічною базою для Уілсона слугували роботи Квінтіліана та *ad Herenium*, де фігурують лише терміни *similitudo* та *imago*), а також у переосмисленні тропів і фігур, які він упорядковує в гіпонімно-гіперонімні відношення. Іншими словами, у риториці Уілсона й метафора, й образне порівняння вважаються тропами, з тією лише різницею, що метафора належить до "*tropes of a worde*" 'тропів слова', а образне порівняння, позначене терміном *similitude* 'подібність' – до "*tropes of a long continuous speeche or sentences*" 'тропів довгого тривалого мовлення або речення' [27: 172]. Як методичної рекомендації до використання тропу *similitude* 'подібність' Уілсон звертає особливу увагу на важливість фонових знань про еталон порівняння: "Therefore, those that delite to proue thinges by *Similitudes*, must learne to knowe the nature of diuers beastes, of

mettalles, of stones, and al such as haue any vertue in them, and be applied to mans life" ("Отже, ті, хто хочуть використовувати образні порівняння з метою аргументації, повинні знати природу різних тварин, металів, каміння а також цінність, яку вони представляють для використання в житті людини"). Окремою статтею, однак, автор подає *resembling of things* 'схожість об'єктів' як прямий відповідник латинському *imago* 'образ', яку він визначає "Resembling of thinges, is a comparing or liking of looke, with looke, shape, with shape, and one thing with an other" 'Схожість предметів – це порівняння або уподібнення вигляду з виглядом, форми з формою, одного предмету з іншим' [27: 207]. І хоча сам Уілсон не надає критерії розмежування тропів "подібності" і "схожості об'єктів", із наданих визначень і наведених прикладів можна припустити, що перший троп актуалізує подібність за певною властивістю, тоді як другий – за зовнішньою ознакою. Подібність також, стверджує автор, є основою для метафори, хоча різниця між образним порівнянням і метафорою, крім констатації належності їх до різних видів тропів, не пояснюється.

1577 року з'являється черговий каталог риторичних тропів і фігур "*The Garden of Eloquence*" ("Сад красномовства"), укладений Генрі Пічемом [19]. Його вважають найповнішою англійською риторикою епохи Відродження; утім, образне порівняння не знаходить там більш конкретизованого опису, ніж у працях його попередників. Навпаки, інформація подається досить стисло, з деякими прикладами, запозиченими в Річарда Шерпі. Пічем, очевидно наслідуючи моду тогочасної Британії, використовує латинізовану версію термінології (*parabola* замість на той час уже сформованої словоформи *parable*) і "переописує" класифікацію образного порівняння, яка базується

на категоризації Беди Преподобного і Річарда Шерпі.

Наприкінці XVI століття у світ виходить робота Джорджа Путтенгама "*The Arte of English Poesie*" ("Мистецтво англійської поезії"), у котрій у коментарях до образного мовлення Чосера з'являється нове поєднання термінів *similitudes comparisons* 'порівняння подібності' [20: СНАР. XXXI], водночас у попередніх підручниках із риторики ці два поняття завжди розмежовувалися. Щоправда, ця колокація є радше оказіональною, тому що в подальшому викладі матеріалу вона відсутня, однак навіть одноразове її використання свідчить про те, що автор, а відповідно і його сучасники, усвідомлювали той факт, що умовою створення та інтерпретації тропа чи фігури *similitude* 'подібність' є логічна операція порівняння. Апелюючи до давньогрецьких першоджерел, Путтенгам пропонує свою класифікацію образного порівняння, якою фактично спростовує необхідність розмежування тропів *similitude* 'подібність' і *resembling of things* 'схожість об'єктів' Уілсоном: "Now because there are sundry sorts of them [similitudes], which also do worke after diuerse fashions in the hearers of conceits, I will set them foorth by a triple diuision, exempting the generall *Similitude* as their common Auncestour, and I will cal him by the name of *Resemblance* without any addition, from which I deriue three other sorts: and giue euery one his particular name, as *Resemblance* by *Pourtrait* or *Imagery*, which the Greeks call *Icon*, *Resemblance* morall or misticall, which they call *Parabola*, & *Resemblance* by example, which they call *Paradigma*" ("Через те, що їх є багато видів [подібностей], які по-різному можуть сприйматися слухачами думки, я далі поділю їх на три групи, виокремивши загальну *Подібність* в якості їхнього спільного Предка, і я назву її *Схожістю* без жодних означень, в межах якої

знаходяться три інші види: і я дам кожному з них окрему назву, як то Схожість за Зовнішністю або Образом, яку Греки називають *Ison*, Схожість моральна або символічна, яку вони називають *Parabola* і Схожість за прикладом, яку вони називають (*Paradigma*) [20: СНАР. XIX]. За тогочасними правилами пунктуації з великої літери писалися "важливі" іменники, тому, виходячи з відмінності правопису найменування першої групи, можна припустити, що "Схожість за Образом" була важливішою для виокремленої категорії з позиції автора, ніж дві інших. Далі Путтенгам детальніше описує суть кожної з підгруп, ілюструючи їх прикладами, зокрема для "Схожості за Образом" він наводить порівняння її Величності [Єлизавета I] зі змією (наймудріша), левом (найвідважніший) і ангелом (найкрасивіший): "*Nature that seldome workes amisse, In womans brest by passing art: Hath lodged safe the Lyons hart, And stately fixt with all good grace, To Serpents head an Angels face*" ("Природа, яка рідко помиляється, наділила жінку неабиякими здібностями: в ній серце лева, мудрість змії і обличчя ангела") [20: СНАР. XIX]. Очевидною є дуже умовна відповідність наведеного прикладу зазначеній вище назві підгрупи, адже об'єкти зіставляються не лише за зовнішньою ознакою, але й за внутрішніми, "невидимими" характеристиками. Сюди ж, зазначає автор, можна відносити порівняння неживих об'єктів за ознакою кольору чи фізичних властивостей. Отже, розмежування порівняння відповідно до критерію близькості/віддаленості зіставляваних категорій, яке було прийнято в Середньовіччі й позначалося такими ж термінами, зазнало вкотре певного переосмислення. Коментуючи "Схожість моральну або символічну", Путтенгам констатує її метафоричний характер й обмежує використання

творами морально-етичної спрямованості, на кшталт Євангелія чи казок Езопа, водночас "Схожість за прикладом", пише критик, зводиться до наведення низки історичних прикладів, які можна порівняти з певною ситуацією, схилиючи слухачів до вибору описуваної лінії поведінки. Безперечно позитивним моментом у праці Путтенгама, порівняно з його сучасниками, є конкретизація потрактування виокремлених фігур, що полегшує процес інтерпретації поглядів автора. Однак, проаналізувавши сформульовані ним потрактування, басимо очевидний факт спроби вдосконалення категоризації образного порівняння (наприклад, об'єднання неаргументовано розмежованих Уілсоном категорій "подібність" і "схожість" та встановлення кореляції з термінами давньогрецьких першоджерел); утім, своєрідність смислового наповнення нової термінології також не аргументується. Три виокремлені категорії, по суті, базуються на різних критеріях: смислова аналогія ("Схожість за Образом"), дидактичність ("Схожість моральна"), яка також передбачає аналогію смислів та каузативність ("Схожість за прикладом"). Путтенгам (як й інші дослідники епохи Середньовіччя та Відродження), даючи давньогрецькі відповідники своїм трьом видам схожості, фактично наповнює античні терміни новим смислом, повністю ігноруючи формальні складники розглядуваного явища, які, хоч і побіжно, але все ж згадувалися в першоджерелах і слугували критерієм розмежування образного порівняння і метафори.

На початку XVIII століття низку риторик пишуть викладачі Києво-Могилянської академії, щоправда, латиною. Одним із найвідоміших є український науковець Феофан Прокопович, автор "*De arte poëtica*" і "*De arte rhetorica*", який читав там лекції протягом 1705-1709 років, котрі

згодом були перекладені українською мовою. Безсумнівно, визнаючи авторитет класиків, Феофан Прокопович поміщує образне порівняння в категорію фігур мовлення, констатує його повчальний характер, а також критично переосмислює й розвиває античні теорії. Автор радить використовувати цю фігуру, якщо виникає необхідність аргументації у "важливій справі" стосовно кількісних чи якісних показників. Як приклад науковець описує відвагу святого Василія, який заборонив безбожному імператорові увійти до церкви: "Цю всю картину бачив неначе намальовану на стіні, так безстрашно діяв все той муж". Переклад риторики Феофана Прокоповича засвідчує прецизійність автора у використанні термінології, яка віддзеркалює смислове наповнення первісних лексем: "образність", "вигадана подібність": "Якщо [йдеться] про кількість, дуже тонко можна подати її за допомогою вигаданої подібності або порівняння" [2].

Ближче до середини XVIII століття (1743 р.) з'являється риторика М. В. Ломоносова "Краткое руководство къ краснорѣчію", написана під час кількомісячного ув'язнення, яка вирізняється своєрідністю в плані віддаленості від робіт авторитетних античних і тогочасних мислителів. Зокрема, образне порівняння автор не включає ні в перелік тропів, ні фігур, натомість поза їх межами згадується *подобіє риторическое*, яке за визначенням можна вважати будь-яким порівнянням, а за прикладами – образним; воно також позиціонується як мета (а не основа) метафоричного перенесення. У тексті, в описах прикладів, які містять як образне, так і необразне порівняння, трапляється використання нетермінологізованих лексем *подобіє*, *уравненіє*, *подобные вещи*; як окремий складник *подобіє*

відзначено в розділі про *хрію* – явище, суть якого досить важко зрозуміти і яке, за словами автора, не описане античними мислителями й часто вживається неправильно [1]. На відміну від усіх інших посібників із риторики, термінологія не подається в співвіднесенні з латинськими й грецькими назвами; крім того, відсутність образного порівняння як окремої фігури не пояснюється. Отже, перша російська риторика має дуже обмежений вплив, якщо він узагалі є, на становлення історіографії в царині образного порівняння.

Із середини XVIII століття в західноєвропейській літературі спостерігається тенденція до започаткування вживання сучасного англійського терміна на позначення образного порівняння – *simile* – паралельно з (на той момент) традиційними *similitude* та *parable* в їхніх різних орфографічних варіантах. Це, зокрема, характерно для Блеквола [4], чия праця "Introduction to the classics" ("Вступ до класики") вперше вийшла друком у 1718 році; Гіббонса, автора "Rhetoric; Or, A View of Its Principal Tropes and Figures" ("Риторика; або, погляд на її головні тропи і фігури"), у якій він, базуючись на теоретичному підґрунті римлян, наводить велику кількість прикладів образного порівняння з прозових і поетичних творів класиків і сучасників, однак сам аналіз нерідко робить відповідальністю читача [11].

У лекціях Адама Сміта, записаних двома його студентами (1762–1763) й у XX столітті опублікованих у книзі "Lectures on Rhetoric and Belles Lettres" ("Лекції з риторики та художнього стилю"), здійснено порівняльний аналіз тропів і фігур мовлення, де констатується, що образне порівняння є близьким до метафори з позиції влучності підбраного еталону та доцільності застосування [24: 30]. Його робота певною мірою може слугувати ймовірним поясненням усе частішого використання нового терміна *simile*.



Річ у тому, що вживана із Середньовіччя лексема *similitudo* ('подібність') почала розвивати додаткове значення 'прецедент' (на жаль, не зафіксоване етимологічними словниками), що дає підстави Сміту з гордістю новатора виокремлювати раніше не зареєстровану фігуру мовлення, іменовану *Precedent* 'прецедент' як підвид *similitudo*: "This last [*Precedent*] which is so much in use amongst modern Lawyers was not at all used by the antients either Greeks or Romans ... they mention all the different sorts of *Similitudo* except that of precedents ... therefore there is such a remarkable difference betwixt the modern and the ancient practise ..." ("Ця остання [фігура прецедент], яка так часто стає в нагоді сучасним юристам, зовсім не використовувалася ні греками, ні римлянами...вони згадують багато різних видів подібності (*Similitudo*) окрім прецеденту...тому й існує така різюча різниця між сучасними і античними практиками...") [24: 174]. Установлення Смітом категорійних гіпонімо-гіперонімічних відношень між "прецедентом" (*Precedent*) і "подібністю" (*Similitudo*), з одного боку, стирає межу між логічним й образним порівнянням, які, відповідно, ними позначалися, а з іншого, можливо, саме через необхідність розмежувати в подальшому логічні й образні "подібності" паралельно з терміном *Similitudo* починає функціонувати *simile*.

1776 року Джордж Кемпбел публікує працю "*The Philosophy of Rhetoric*" ("Філософія риторики"). Він зазначає, що образне порівняння (*simile*) є втіленням власне порівняння (*comparison*), а метафора – алегорією в мініатюрі, яка є нічим іншим ніж порівнянням, поданим у певній формі [6: 75], з чого можна висновкувати, що автор наближує образне порівняння до метафори. Як і в його сучасників, разом із терміном *simile* в роботі відзначено частково

детермінологізовані лексеми *similitudo* 'подібність' і *resemblance* 'схожість' як синоніми, ужиті на позначення будь-якої аналогії, уподібнення чи прецедента, щоправда, *similitudo* 'подібність' інколи використовується паралельно зі *simile* на позначення образного порівняння, яке, як стверджує автор, поєднує ознаки прямого та фігуративного значення [6: 266]; функціонує як структура, що здатна оживити мовлення, візуалізуючи певну ментальну картину [6: 290]. Кемпбел також порушує питання перекладу образного мовлення, вважаючи, що образне порівняння відносно легко можна перекласти іншою мовою без утрати ефекту, водночас метафору – ні.

1783 року з'являється авторитетна робота Х'ю Блера – курс лекцій, які він читав протягом двадцяти чотирьох років в Единбурзькому університеті й був вимушений надрукувати, щоб подати матеріал повністю та якісно викладеним, на противагу затребуваним і вже на той момент комерціалізованим конспектам його лекцій, зроблених студентами. На тлі розвідок його сучасників, образне порівняння в цій праці описано набагато ґрунтовніше, повніше й глибше. Автор послуговується тільки терміном *simile* 'образне порівняння' на позначення аналізованого явища, однак уживає лексему *comparison* 'порівняння' як абсолютний синонім і взагалі не називає в цьому значенні термін *similitudo* 'подібність'. Відтак можна сказати, що на цьому етапі вже чітко простежується результат термінологізації *simile* і детермінологізації *similitudo*. Блер, на відміну від його колег, чітко розмежовує метафору й образне порівняння не лише за формальним показником – наявністю маркера компаративності, але й за естетичною ознакою, силою відчуттів продуцента утворень: "...they [*similes*] are not, like the Figures of which I treated in the last Lec|ture, the language of strong passion.

No; they are the language of imagination rather than of passion..." ("вони [образні порівняння] не такі, як фігури пристрасної мови, про які я розповідав у попередній лекції [про метафору]...") [5: 409]. Автор всебічно описує досліджувану категорію; і нехай він не заглиблюється в кожен з аспектів цього багатогранного явища, усе ж очевидним є комплексний підхід до аналізу. Зокрема, Блер демонструє когнітивно-концептуальний підхід до потрактування образного порівняння, зазначаючи, що в ньому зіставляються поняття, котрі є нічим іншим, ніж уявленнями, ідеями які існують у свідомості автора й реципієнта виразів: "Two objects may sometimes be very happily compared to one another, though they resemble each other, strictly speaking, in nothing; only, because they agree in the effects which they produce upon the mind; because they raise a train of similar, or, what may be called, concordant ideas" ("Іноколи дуже вдало можна порівняти два об'єкти, хоча вони, прямо кажучи, ні в чому не схожі; це можливо тільки тому, що вони узгоджено створюють ефект, який впливає на свідомість; тому що вони провокують ланцюг подібних, або, інакше кажучи, відповідних ідей") [5: 408]. Крім того, лектор чи не вперше порушує питання історичної зумовленості й важливості національно-культурологічного аспекту образного порівняння, зазначаючи, що вибір еталона порівняння залежить від історичного періоду, у якому останнє використовується, і різниться в межах різних лінгвокультур. Не оминає стороною Блер і проблему сили ефекту цих конструкцій, пов'язану з категорійною віддаленістю зіставляваних понять, констатує, що чим віддаленіші порівнюються поняття, тим сильнішим буде ефект від образного порівняння. Автор категоризує не тільки основні функції розглядуваної категорії (пояснювальну та декоративну), чим займалися майже всі її дослідники, але й робить спробу

класифікувати джерела виникнення образних порівнянь, яких виділяє три і які, за словами Блера, базуються на задоволенні: 1) від процесу пізнання (потрактовується як метод); 2) від можливості чітко й конкретно описати предмет порівняння (тлумачиться як інструмент досягнення комунікативної мети); 3) від спроможності візуалізувати образ, апелюючи до уяви реципієнта (позиціонується як прийом, здатний стимулювати органи чуття людини). Він також озвучує правила використання образних порівнянь, які зводяться до аналізу контексту на предмет частотності використання, знайомості та зрозумілості еталона порівняння для слухача та доречності вживання залежно від інтенсивності емоцій автора.

**Висновки й перспективи дослідження.** Загалом потрактування образного порівняння в період із 16 по 18 століття характеризується насамперед глибокою повагою до античних напрацювань, які активно перекладають європейськими національними мовами з метою освіти громадян рідною мовою, хоча латина ще не перестає бути ознакою еталонного знання, зокрема й на території України мистецтво риторики, у межах якого аналізується образне порівняння, вивчають саме латинською мовою (підручники з риторики лекторів Києво-Могилянської академії). В англomовному середовищі процес адаптації науки до національної мови почався раніше, водночас термінологічний апарат здебільшого формується латинізованими назвами (принаймні в рамках дослідження образного мовлення), і на кінець 18 століття спостерігається чітка тенденція до використання єдиного терміна – *simile* – безвідносно до прагматично-змістового наповнення раніше виокремлених різновидів позначуваного явища. Як результат, створилася лакуна, яка потребує пояснення еквівалентності раніше

використовуваних і сьогодні вживаних термінів, зважаючи на первісну різноманітність їхнього денотативного наповнення, або визнання дещо звуженого, формалізованого підходу до потрактування образного порівняння в переважній більшості англомовної наукової літератури, про що спорадично зазначено в мовознавчих розвідках. Зокрема, як би це парадоксально не звучало, але "Енциклопедія з риторики" [16: 741], яка містить статтю *Simile*, указує як термінологічні відповідники грецьке слово *parabolē*, латинські *parabola* і *similitudo*, проте зовсім не згадує давньогрецького *icon*, на легендарний Аристотелівський приклад якого принципово покликаються практично всі сучасні дослідники. Виникає питання: якщо класичний приклад *icon* "He jumped like a lion" ("Він кинувся, як лев") є центральною структурно-семантичною матрицею для відбору одиниць аналізу, названих *simile*, то чому термінологічним еквівалентом вважають *parabola*, яка в давньогрецькій спеціалізованій літературі позначала "придумане порівняння", а в епоху Середньовіччя почала пов'язуватися з притчами Христа морально-повчального характеру? Очевидно, переклад термінів (так, як це склалося в слов'янських мовах), який відображав би смислове наповнення поняття, був би доречнішим, ніж транслітерація латинського слова. Крім того, усе вказує на те, що не варто створювати буквально структурно-семантичну кальку як мірило відповідності понять із доміантою змісту над формою.

У дослідженнях 16–18 століть спостерігається поступова віддаленість від середньовічного гомілетичного потрактування образного порівняння на користь повернення до античного наповнення розглядуваної категорії практично-соціальними завданнями. Переважна більшість англомовних науковців того часу традиційно виокремлюють функції образного

порівняння, які вже стають стандартними: здатність оживляти, прикрашати, розважати й демонструвати. Варто зазначити, що ніхто з дослідників доби Нового часу (окрім Х. Блера та Ф. Прокоповича) не проводить зіставного аналізу між образним порівнянням і метафорою, обмежуючись описовим переліком тропів і фігур мовлення з настільки різним потрактуванням критеріїв їх розмежування, що сама необхідність факту розподілу описуваних явищ на фігури та тропи починає бути сумнівною.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Ломоносов М. В. 1810. Краткое руководство къ краснорѣчію. Санкт-Петербург: Императорская Академия Наук. 328 с.
2. Прокопович Ф. URL: <http://litopys.org.ua/procop/proc109.htm#rozd8> (дата звернення: 10.09.2021).
3. Black M. More about metaphor. *Metaphor and thought* / ed. A. Ortony. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993. P. 19–41.
4. Blackwall A. Introduction to the classics, with an Essay on rhetoric, and an Appendix exhibiting the most valuable and useful editions of the classical writers. London: Lackington, 1809. 256 p.
5. Blair H. Lectures on rhetoric and belles lettres. Early English Books Online Text Creation Partnership. URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004786433.0001.001/1:20?rgn=div1;view=fulltext> (дата звернення: 10.09.2021).
6. Campbell G. The Philosophy of Rhetoric. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008. 423 p.
7. Cox L. 1532. The Art or crafte of Rhetoryke. Release Date: May 26, 2008 [EBook #25612]. URL: <https://www.gutenberg.org/files/25612/25612-h/25612-h.htm> (дата звернення: 10.09.2021).
8. Erasmus R. 1522. Novum Testamentum. URL: <https://archive.org/details/roterodamvs>

-erasmus-novum-testamentum-1522

(дата звернення: 10.09.2021).

9. Erasmus, D. d. 1536., Udall, Nicholas, 1505-1556. The first tome or volume of the Paraphrase of Erasmus vpon the Newe Testamente. Early English Books Online Text Creation Partnership. URL:

<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A16036.0001.001/1:5?rgn=div1;view=fulltext> (дата звернення: 10.09.2021).

10. Filonik J. Metaphors in Rhetoric: From Ancient Greek to 21st-Century Politics. S. Papaioannou, A. Serafim and M. Edwards (eds.). Brill's Companion to the Reception of Ancient Rhetoric, 2020. P. 1-28. DOI: [10.13140/RG.2.2.30432.71682](https://doi.org/10.13140/RG.2.2.30432.71682)

11. Gibbons T. Rhetoric; Or, A View of Its Principal Tropes and Figures, in their Origin and Powers: with a Variety of Rules to escape Errors and Blemishes, and Attain Propriety and Elegance in Composition. London: J. and W. Oliver, 1767. 547 p.

12. Kirby, J. T. Aristotle on metaphor. *American Journal of Philology* 118(4): 1997. P. 517-554.

13. Lakoff G. and Johnson M. *Metaphors we live by*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980. 242 p.

14. Lakoff G. The contemporary theory of metaphor. *Metaphor and thought* / ed. A. Ortony. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993. P. 202-251.

15. Mahon J. E. Getting your sources right: what Aristotle didn't say." In *Researching and applying metaphor*. eds. L. Cameron and G. Low. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1999. 69-80.

16. Nate R. Simile. *Encyclopedia of Rhetoric* / ed. Thomas O. Sloane. © 2006 Oxford University Press. *Encyclopedia of Rhetoric: (e-reference edition)*. Oxford University Press. The Midnight University. 2007. URL:

<http://www.oxford-rhetoric.com/entry?entry=t223.e227> (дата звернення: 10.09.2021).

17. Novokhatko A. The linguistic treatment of metaphor in Quintilian. *Pallas* (103), 2017. P. 311-318.

18. Ortony A. *Metaphor, language and thought*. *Metaphor and thought* / ed. A. Ortony. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1999. P. 1-16.

19. Peacham H. *The Garden of Eloquence*. London: H. Jackson. 1577. URL:

[https://books.google.com.ua/books?id=lxYzAQAAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=trop&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=lxYzAQAAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=trop&f=false) (дата звернення: 10.09.2021).

20. Puttenham G. *The Arte of English Poesie*. Release Date: August 3, 2005 [EBook #16420]. 1589. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/16420/pg16420.html> (дата звернення: 10.09.2021).

21. Ricoeur P. *Between Rhetoric and Poetics*. *Essays on Aristotle's Rhetoric*, ed. A. Rorty. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996. P. 324-84.

22. Ricoeur P. The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling. *Critical Inquiry*. vol. 5 (1), 1978. P. 143-159.

23. Sherry R. *A Treatise of Schemes and Tropes*. Release Date: March 30, 2009 [EBook #28447]. 1550. URL: <https://www.gutenberg.org/files/28447/28447-h/28447-h.htm> (дата звернення: 10.09.2021).

24. Smith A. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Vol. 4. Indianapolis: Liberty Fund, 1985. 291 p.

25. Swiggers P. Cognitive aspects of Aristotle's theory of metaphor. // *Glotta* 62(1/2), 1984. P. 40-45.

26. Wierzbicka A. Metaphors linguists live by: Lakoff & Johnson contra Aristotle. *Research on Language and Social Interaction* 19(2), 1986. P. 287-313.

27. Wilson T. *The Arte of Rhetorique*. Oxford: Clarendon Press. 1560. URL: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/t>

ext-idx?c=eebo;idno=A15530.0001.001  
(дата звернення: 10.09.2021).

**REFERENCES (TRANSLATED &  
TRANSLITERATED)**

1. Lomonosov M. V. (1810). *Kratkoe rukovodstvo k" krasnoruchiyu*. [A Short Introduction to Eloquence]: Sankt-Peterburg: Imperatorskaya Akademiya Nauk. 328 s. [in Russian].

2. Prokopovich F. URL: <http://litopys.org.ua/procop/proc109.htm#rozd8> (data zvernennja: 10.09.2021) [in Ukrainian].

3. Black M. (1993). More about metaphor. *Metaphor and thought* / ed. A. Ortony. Cambridge and New York: Cambridge University Press. P. 19–41. [in English].

4. Blackwall A. (1809). *Introduction to the classics, with an Essay on rhetoric, and an Appendix exhibiting the most valuable and useful editions of the classical writers*. London: Lackington. 256 p. [in English].

5. Blair H. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Early English Books Online Text Creation Partnership. URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004786433.0001.001/1:20?rgn=div1;view=fulltext> (data zvernennia: 10.09.2021). [in English].

6. Campbell G. (2008). *The Philosophy of Rhetoric*. Carbondale: Southern Illinois University Press. 423 p. [in English].

7. Cox L. 1532. *The Art or crafte of Rhetoryke*. Release Date: May 26, 2008 [EBook #25612]. URL: <https://www.gutenberg.org/files/25612/25612-h/25612-h.htm> (data zvernennia: 10.09.2021). [in English].

8. Erasmus R. 1522. *Novum Testamentum*. URL: <https://archive.org/details/roterodamvs-erasmus-novum-testamentum-1522> (data zvernennia: 10.09.2021). [in English].

9. Erasmus, D. d. 1536., Udall, Nicholas, 1505-1556. *The first tome or volume of the Paraphrase of Erasmus vpon the Newe Testamente*. Early English Books Online Text Creation

Partnership. URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A16036.0001.001/1:5?rgn=div1;view=fulltext> (data zvernennia: 10.09.2021). [in English].

10. Filonik J. (2020). *Metaphors in Rhetoric: From Ancient Greek to 21st-Century Politics*. S. Papaioannou, A. Serafim and M. Edwards (eds.). Brill's Companion to the Reception of Ancient Rhetoric. P. 1–28. DOI: [10.13140/RG.2.2.30432.71682](https://doi.org/10.13140/RG.2.2.30432.71682) [in English].

11. Gibbons T. (1767). *Rhetoric; Or, A View of Its Principal Tropes and Figures, in their Origin and Powers: with a Variety of Rules to escape Errors and Blemishes, and Attain Propriety and Elegance in Composition*. London: J. and W. Oliver. 547 p. [in English].

12. Kirby, J. T. (1997). Aristotle on metaphor. *American Journal of Philology* 118(4). P. 517–554. [in English].

13. Lakoff G. and Johnson M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago and London: The Universitu of Chicago Press. 242 p. [in English].

14. Lakoff G. (1993). The contemporary theory of metaphor. *Metaphor and thought* / ed. A. Ortony. Cambridge and New York: Cambridge University Press. P. 202–251. [in English].

15. Mahon J. E. (1999). *Getting your sources right: what Aristotle didn't say.* In *Researching and applying metaphor*. eds. L. Cameron and G. Low. Cambridge and New York : Cambridge University Press. 69–80. [in English].

16. Nate R. (2007). *Simile*. *Encyclopedia of Rhetoric* / ed. Thomas O. Sloane. © 2006 Oxford University Press. *Encyclopedia of Rhetoric: (e-reference edition)*. Oxford University Press. The Midnight University. URL: <http://www.oxford-rhetoric.com/entry?entry=t223.e227> (data zvernennia: 10.09.2021). [in English].

17. Novokhatko A. (2017). *The linguistic treatment of metaphor in*

Quintilian. Pallas (103). P. 311-318. [in English].

18. Ortony A. (1999). Metaphor, language and thought. Metaphor and thought / ed. A. Ortony. Cambridge and New York: Cambridge University Press. P. 1-16. [in English].

19. Peacham H. The Garden of Eloquence. London: H. Jackson. 1577. URL:

[https://books.google.com.ua/books?id=lxYzAQAAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=trop&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=lxYzAQAAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=trop&f=false) (data zvernennia: 10.09.2021). [in English].

20. Puttenham G. The Arte of English Poesie. Release Date: August 3, 2005 [EBook #16420]. 1589. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/16420/pg16420.html> (data zvernennia: 10.09.2021). [in English].

21. Ricoeur P. (1996). Between Rhetoric and Poetics. Essays on Aristotle's Rhetoric, ed. A. Rorty. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996. P. 324-84. [in English].

22. Ricoeur P. (1978). The Metaphorical Process as Cognition,

Imagination, and Feeling. Critical Inquiry. vol. 5 (1). P. 143-159. [in English].

23. Sherry R. A Treatise of Schemes and Tropes. Release Date: March 30, 2009 [EBook #28447]. 1550. URL: <https://www.gutenberg.org/files/28447/28447-h/28447-h.htm> (data zvernennia: 10.09.2021). [in English].

24. Smith A. (1985). Lectures on Rhetoric and Belles Lettres. Vol. 4. Indianapolis: Liberty Fund. 291 p. [in English].

25. Swiggers P. (1984). Cognitive aspects of Aristotle's theory of metaphor. Glotta 62(1/2). P. 40-45. [in English].

26. Wierzbicka A. (1986). Metaphors linguists live by: Lakoff & Johnson contra Aristotle. Research on Language and Social Interaction 19(2). P. 287-313. [in English].

27. Wilson T. The Arte of Rhetorique. Oxford : Clarendon Press. 1560. URL: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eebo;idno=A15530.0001.001> (data zvernennia: 10.09.2021). [in English].

Стаття надійшла до редколегії: 21.10.2021

Схвалено до друку: 26.11.2021



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642  
ISSN (Online): 2707-4463

УДК 81`06

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.151-160

## СУРЖИК ЯК МОВЛЕННЄВИЙ БАР'ЄР У ПРОЦЕСІ ОВОЛОДІННЯ ЛІТЕРАТУРНИМ ВАРІАНТОМ МОВИ

О. П. Прищеп (Шегеда)\*, О. А. Черниш\*\*, З. А. Білошицька\*\*\*

Актуальність цього дослідження зумовлена тим, що рівень володіння мовою вважають критерієм у характеристиці інтелектуального та культурного розвитку суспільства. Натомість в Україні сьогодні маємо проблему мовного суржику, який є виплодом довготривалого співіснування на теренах України української та російської мов, являє собою мішанину граматичних ознак двох мов – української та російської, тобто є мовою-покручем, яка за своїми ознаками не вкладається в граматичну основу жодної з цих двох мов. Суржик руйнує підвалини національної мови, є результатом безграмотного послуговування мовою та стає на заваді в спілкуванні студентів із викладачами під час занять.

Ураховуючи результати соціологічного опитування 200 студентів закладів вищої освіти міста Житомира, автори констатують, що суржикомовні студенти не володіють досконало ні українською, ні російською мовами, мають низьку мовленнєву самооцінку, а також щонайменше у 22% опитаних немає чіткого усвідомлення, носіями якої мови вони є, що свідчить про незрілість їхньої мовної особистості. Мета дослідження – на основі отриманих під час опитування даних визначити, для якої мовної групи та наскільки суржик є мовленнєвим бар'єром у процесі вивчення літературного варіанту української мови і чи є якась залежність між здатністю оволодіти літературним варіантом рідної мови та готовністю вивчати іноземну мову. Автори дослідження скористалися у своїй розвідці методами соціології – анкетуванням та статистичною обробкою отриманих даних.

\* кандидат філологічних наук,  
старший викладач кафедри теоретичної та прикладної лінгвістики  
(Державний університет "Житомирська політехніка")  
[laune8@ukr.net](mailto:laune8@ukr.net)

ORCID: 0000-0002-0664-3301

\*\* кандидат філологічних наук, доцент,  
завідувач Центру додипломної освіти та роботи з іноземними студентами  
(Державний університет "Житомирська політехніка")  
[chernyshoxana@gmail.com](mailto:chernyshoxana@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-2010-200X

\*\*\* старший викладач  
Центру довузівської освіти і роботи з іноземними студентами  
(Державний університет "Житомирська політехніка")  
[zoza.biloshytska@gmail.com](mailto:zoza.biloshytska@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-9321-7342

Результати дослідження доводять, що суржик є мовленнєвим бар'єром не лише в оволодінні літературним варіантом рідної мови, а й у вивченні іноземної.

**Ключові слова:** соціолінгвістика, суржик, мовна особистість, мовна опірність, мовна толерантність, чистота мовлення, мовленнєвий бар'єр.

## **SURZHİK AS A LANGUAGE BARRIER IN THE PROCESS OF MASTERING THE LITERARY NORM OF THE LANGUAGE**

**Pryshchepa O. P., Chernysh O. A., Biloshytska Z. A.**

*The topicality of the study lies in the fact that the level of language proficiency is considered a criterion in characterizing intellectual and cultural development of the society.*

*Nowadays in Ukraine we have the problem of so called surzhik, which is the result of long-term coexistence of Ukrainian and Russian languages in Ukraine. Surzhik is a mixture of grammatical features of two languages – Ukrainian and Russian, thus it is a mixed language that grammatically is neither of the languages mentioned above.*

*Surzhik negatively contributes to the foundations of the national language. Moreover, it is the result of illiterate language use. Therefore, it becomes a serious obstacle in communication between students and teachers during the classes.*

*Furthermore, the results of a poll of 200 students of higher education institutions in Zhytomyr prove that students who speak surzhik speak neither Ukrainian nor Russian fluently. In addition, they have low speech self-esteem. Thus, at least 22% of respondents do not have a clear understanding of which language they speak. Consequently, it signifies about the immaturity of their linguistic personality.*

*Therefore, the aim of the study is to determine, based on the survey data, for which language group and to what extent surzhik is a speech barrier in the process of studying the literary norm of Ukrainian and whether there is any relationship between the ability to master its literary norm and readiness to learn a foreign language. The authors use the methods of sociology – questionnaires and statistical processing of data. The results of the research prove that surzhik is a speech barrier not only in mastering the literary norm of native language, but also in learning a foreign language.*

**Keywords:** sociolinguistics, surzhik, linguistic personality, linguistic resistance, linguistic tolerance, purity of speech, speech barrier.

### **Постановка наукової проблеми.**

Суржик як мовне явище став об'єктом дослідження сучасних учених з огляду не лише на те, що він являє собою проблему в аспекті мовному, адже це перешкода в розвитку національної мови корінного населення України, а й тому, що рівень володіння мовою вважають одним із критеріїв у характеристиці інтелектуального та культурного розвитку суспільства загалом.

Суржик як мовне явище став настільки звичним у мовному середовищі українців, настільки прижився в мові (у когось більшою, а в когось меншою мірою), що його визнають проблемою сьогодні хіба що філологи та високоосвічені люди іншого фаху. Для пересічного українця суржик не

проблема, бо не стає на заваді спілкування в колі родичів чи знайомих. Труднощі виникають тоді, коли доводиться спілкуватися, скажімо, на державному рівні, в офіційній обстановці, у сфері ділових стосунків або тоді, коли молода людина стає студентом і потрапляє до закладу вищої освіти, де потрібно спілкуватися літературним варіантом мови. Щоправда, дехто усвідомлює ще в школі, що суржик – це перешкода в спілкуванні.

Водночас чимало людей ставляться до проблеми захаращення мовного простору суржигом несерйозно. Наприклад, під час проведеного нами опитування студенти жартома відповідали на питання "Яку мову ви вважаєте рідною?", що їхня рідна мова – це



суржик, а на запитання "Що таке суржик?", вивчивши основні терміни мовознавства, відповідають, вочевидь, також жартома: "Суржик – це місцевий діалект". Суть проблеми в тому, що мова-покруч заступає собою живу мову народу – діалекти. Діалекти – це основа літературної мови. Отже, суржик руйнує підвалини національної мови й, звісно ж, державності, бо мова є символом державності та ознакою нації, її ментальним маркером. Безнаціональної мови в природі не існує. Штучно створені мови не несуть у собі ментальності, вони ментально мертві (мова есперанто), бо не зростає на жодному культурному підґрунті. Натомість будь-яка національна мова лежить в основі національної культури та є інструментом її творення й розвитку. Вирішення проблеми засилля суржику в українській мові – це завдання державного рівня та одне з актуальних питань сучасного мовознавства.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Зв'язок мови з культурою народу, з його історією, співвідношення літературної мови та діалектів в Україні досліджували ще в 60-х роках ХХ століття, а проблема впровадження державної мови та мовна ситуація з огляду на мовну політику є об'єктом уваги багатьох вітчизняних мовознавців, зокрема таких, як В. Брицин [1], К. Загоруйко [2], Л. Масенко [3; 4; 5], В. Радчук [6], С. Селігей [7] та інших, які розглядали питання термінологічного визначення суржику як мовного явища, його історію виникнення й поширення на теренах України в різні історичні періоди. У колі наукових зацікавлень цих дослідників опинилося також такі явища, як білінгвізм, диглосія [4: 44–51], інтерференція та змішування мов [4: 51–69]. Не залишився поза увагою мовознавців суржик у масовій свідомості й публіцистичному дискурсі, а також у системі соціорівнів української мови. Історія лінгвістичних розвідок інтерферованих і змішаних форм розмовного мовлення засвідчує,

що суржик є чинником знекультурення мовців, яке починається від напівмовності, від розхитування основ рідної мови до її часткового забування й викривленого сприймання самими мовцями. Учені також констатують творення носіями мови своєрідного мовного гібриду в умовах радянської та пострадянської масової культури. Зокрема, у дослідженні Л. Масенко "Між мовою і язиком" ідеться про те, що функції суржику в сучасній художній літературі зводяться до того, щоб протиставити різні соціорівні мови, "де суржик посідає місце низького розмовно-побутового мовлення, що є ознакою недостатнього рівня освіченості й культури його носіїв" [4: 156]. Досліджуючи функціонування суржику в соціальних мережах, авторка робить висновок, що "в ситуаціях конкуренції двох мов на території однієї держави перемогу здобуває та мова, яка має більшу комунікативну потужність" [4: 163].

Інтерес саме до соціолінгвістичних досліджень в Україні зумовлений мовною ситуацією, яка склалася в Україні від 1991 року, коли була відновлена незалежність й очікувалося, що українська мова утвердиться в публічному просторі. Натомість маємо з цим проблеми й досі, хоч багато що вже зроблено урядом на законотворчому рівні, аби змінити ситуацію на краще. Що ж стосується сучасної української соціолінгвістики, то основним її завданням є науковий аналіз деформацій, яких зазнало мовне середовище України в процесі свого розвитку.

**Мета** нашого дослідження – на основі отриманих даних під час опитування визначити, для якої мовної групи та якою мірою суржик становить мовленнєвий бар'єр у процесі вивчення літературної мови.

**Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.** Об'єкт нашого дослідження – особливості функціонування суржику як

мовного явища в молодіжному середовищі. Оскільки маємо справу з мовним явищем, а мова – то явище суспільне, ми скористалися у своїй розвідці **методами** соціологічного дослідження – опитуванням та статистичною обробкою отриманих даних, тобто анкетуванням – різновидом соціологічного опитування. Анкетування використали в дослідженні мовної ситуації, провівши опитування серед 200 студентів ЗВО м. Житомира (напрямки навчання: "Публічне управління та адміністрування", "Право", "Міжнародні економічні відносини", "Менеджмент", "Туризм"), які в майбутньому матимуть чи не найбільший стосунок до розбудови України, її державності та суверенітету, а також до утвердження її позитивного іміджу у світі. Нас цікавило:

- чи є суржик мовленнєвим бар'єром в оволодінні літературним варіантом рідної мови;
- яка мовна група студентів не відчуває мовленнєвого бар'єру в спілкуванні іноземною мовою;
- чи можна вважати суржик мовленнєвим бар'єром у процесі вивчення іноземної та оволодіння рідною мовою.

Ми підготували бланк-опитувальник, який містив такі питання:

- Де ви народилися?
- Де ви проживаєте?
- Яка мова для вас рідна?
- Якою мовою ви розмовляєте в сім'ї?
- Якою мовою розмовляє більшість людей у вашому населеному пункті?
- Якою мовою ви розмовляєте на заняттях в університеті?
- Якою мовою ви розмовляєте на перерві з друзями?
- Чи переходите ви на спілкування російською в присутності російськомовних?
- Наскільки добре (задовільно, добре, дуже досконало) ви володієте українською літературною мовою?

- Чи хотіли б ви, щоб навчальні дисципліни викладали вам іноземною мовою (англійською, німецькою, французькою)?

Результати опитування свідчать про те, що студенти, котрі в побуті розмовляють суржиком, переходять на спілкування українською лише під час навчальних занять, тобто в присутності викладача. Натомість на перерві знову спілкуються, як і вдома, суржиком. Як видно з діаграми (Рис. "Взаємозалежність рівня володіння іноземною мовою від рівня володіння літературним варіантом рідної мови"), суржиком на перерві розмовляють й українськомовні (в кого мовлення чистіше, вочевидь, ніж у тих, хто зазначив себе в опитувальнику як суржикомовного), і двомовні (ті, у чиїх сім'ях розмовляють і російською, й українською мовами) студенти.

Як бачимо, відсоток саме суржикомовних студентів, котрі зазначили в опитувальнику, що розмовляють на перерві суржиком, доволі великий – 75 %. Зрозуміло, що відсоток суржикомовних серед тих студентів, котрі на перервах розмовляють українською, відповідно, менший – 15 %. Цікаво, що російською на перерві розмовляють двомовні та суржикомовні: 50 % – суржикомовні і 50 % – двомовні. Що спонукає студентів, які не є носіями російської мови, переходити на спілкування саме російською, сказати важко без спеціальних досліджень, але можемо припустити, що це вплив ЗМІ та тривалий період співіснування російської та української мови, до того ж в умовах такої мовної політики, яка недостатньо захищала українську мову в Україні, коли мова корінного населення – українців – не була захищеною від чужомовних впливів навіть на законодавчому рівні.



Стосовно переходу на спілкування російською варто зазначити, що серед хлопців на спілкування російською переходять тільки ті, хто ріс у двомовній сім'ї, тобто ті, для кого російська є рідною. Дівчата ж переходять на спілкування російською тільки тоді, коли досить добре нею володіють. Якщо ж рівень володіння російською не зовсім добрий, то вони, як правило, у присутності російськомовних не переходять. За даними опитування, студентки із сільської місцевості всупереч тому, що погано володіють російською, усе ж переходять на спілкування нею. Натомість міські дівчата, якщо погано володіють російською, на спілкування цією мовою не переходять.

Ще одна особливість функціонування суржику серед молоді полягає в тому, що міські дівчата та хлопці, знаючи добре російську, можуть і не переходити на спілкування нею. Це логічно не пов'язано з тим, що в селах, як правило, населення українськомовне. Суржик у мові сільської молоді є наслідком більш потужної популяризації російської мови ЗМІ (функціонування російськомовних каналів та малий вибір, порівняно з містами, а іноді й відсутність вибору телепрограм, які

ведуть українською), тобто це доводить тезу про те, що на теренах однієї держави виграє більш потужно пропагована мова. Таке побутування двох мов у середовищі молодих людей, звісно, призводить до змішування та інтерференції мовних ознак української та російської мов і породжує суржик.

Суржик є виплодом довготривалого співіснування на теренах України двох мов – української та російської. Більш докладно наслідки такої мовної ситуації для українців ми розглядали в попередніх наших дослідженнях [8; 9; 10; 11] і прийшли до висновку, що співіснування двох мов, які є генетично близькими, породжує таке явище, як суржик, та призводить до неминучого витіснення однієї мови іншою, особливо якщо популяризується лише одна з них (як це було з російською мовою в Україні з XVII ст. аж до відновлення Україною своєї незалежності). У ситуації, коли співіснують дві генетично подібні мови, виживає одна – та, яку популяризують, а основи іншої забуваються, що, зрештою, доводять і досвід сусідньої Білорусі, і результати нашого дослідження, описувані в цій статті.

Суржик не лише витісняє з ужитку слова, а й призводить до забування їхнього значення. Звісно, якщо ситуація з мовною політикою в Україні стосовно української мови не зміниться, то це надалі призведе до руйнування мовної картини світу носіїв саме української мови. Носіям генетично спорідненої з українською російської мови, що б там не казали, нічого не загрожує, адже її не переслідували й не забороняли, не висміювали й не принижували її носіїв, як це робили з українськомовними людьми. Тому результати нашого дослідження – це, по суті, контрольний зріз нинішнього стану української мови в Україні, зокрема в молодіжному середовищі. Витісняючи мовні еквіваленти рідної мови, суржик натомість ніяк не сприяє покращенню знань іншої мови (російської). Як наслідок, студенти не володіють досконало ні українською, ні російською мовами, а послуговуються мовою-покручем, до того ж мають при цьому низьку мовну самооцінку, а також неадекватне сприйняття себе як мовця, що свідчить про незрілість мовної особистості.

Ці тези доводить діаграма (Рис. "Взаємозалежність рівня володіння іноземною мовою від рівня володіння літературним варіантом рідної мови"). Серед тих, хто не дуже добре володіє українською та російською, найбільший відсоток саме суржикомовних. Вони розмовляють або російською, або суржиком. Хоч дехто з них указував в анкеті, що розмовляє вдома українською, насправді говорить мовою-покручем та робить в опитувальнику помилки, які свідчать про те, що ці студенти не володіють літературним варіантом мови, а отже, навряд чи спілкуються літературним варіантом української мови вдома й у близькому оточенні. Проблема полягає також в тому, що для них рідною мовою є українська, адже народилися вони в українських сім'ях, українськомовних, які ніколи не

були російськомовними, але ні української, ні російської вони не знають, про що частина з них щиро зізнається в опитувальниках.

Є ще один цікавий аспект – сприйняття себе як мовної особистості. Усі опитувані студенти зазначили, що рідною для них є українська мова, що всі вони навчалися в українських, українськомовних школах, але одні послуговуються суржиком (22 %), інші – двома мовами (22 %), чи не найбільша частина опитаних – українською (44 %). Отже, маємо явище несформованої мовної особистості щонайменше у 22% опитаних, бо в їхній свідомості як мовців насправді немає чіткого визначення, носіями якої мови вони є, чиїми національними маркерами маркована їхня мова – українськими чи російськими, адже про інші мови не йдеться. Перебуваючи в стані такого сприйняття себе як мовця – "я українець, моя рідна мова, але я розмовляю суржиком і російською, українською мало, я взагалі погано володію й російською, й українською...", – людина, напевно, мало усвідомлює, хто вона як мовець, яка її мовна картина світу, що взагалі є її мова. Тут не йдеться про високий рівень мовної свідомості, про адекватне сприйняття себе як носія певної мови... Усе це наслідки недбалої мовної політики в Україні вже за часів її незалежності: підтримка російської на всіх рівнях (ЗМІ, освіта, сфера послуг, публічна сфера й навіть побутування російської серед держслужбовців різного рівня), хоча в Конституції зазначено, що державною (державна мова забезпечує спілкування в усіх (!) сферах суспільного життя, крім побуту) мовою в Україні є українська мова. Про неупередженість нашої думки свідчать результати дослідження. На діаграмі видно, що вихідці з двомовних сімей насправді краще володіють російською: "я дуже добре володію російською" – 35 % опитаних, якими є

двомовні студенти, та "я дуже добре володію українською" – 21 %. Ще більш яскраво цю тезу доводять відповіді на питання про те, якою мовою студент володіє не досить добре: "я не дуже добре володію українською" – 15 % опитаних, якими є двомовні, та "я не дуже добре володію російською" – лише 2 %. На нашу думку, ці показники переконливі: якщо в сім'ї середовище обох мов збалансоване, то, вочевидь, є чинники поза сім'єю, які призводять до кращого володіння російською (ЗМІ, публічний простір, мова держслужбовців, які є авторитетними особистостями, а відтак і мовними авторитетами для громадян тощо). Такий чужомовний наступ у вигляді мовного контенту, що підтримується на державному рівні (мовні закони 2019, 2020 років, окремі статті яких суперечать положенням Рішення Конституційного Суду № 10 та 10 статті Конституції) на мову корінного населення неминуче справлятиме нищівний вплив саме на українську мову, яка не популяризувалася впродовж 300 років і сьогодні тільки починає отримувати від держави належну підтримку. Це сприятиме поширенню суржику як мовного покруча, руйнуванню основ літературної мови, як це й було досі, адже самого лише уроку "Українська мова", самого лише "красного письменства" та літературної мови дикторів, котрі читають новини, буде замало для підняття престижу української мови, для її популяризації, утвердження та створення належних умов розвитку. Навряд чи підтримка на державному рівні мов нацменшин і витіснення з публічної сфери української мови російською, як це відбувається зараз, сприятиме зникненню безграмотної мови та покращенню мовної свідомості громадян України, які є представниками корінної нації цієї держави, тобто українцями, і також мають право на вільний, а не поділений на два чи на кільканадцять

розвиток рідної мови, яка до того ж ще є державною, але відповідно до статті 10 Конституції не наділена тими повноваженнями, якими наділена державна мова в будь-якому розвиненому суспільстві, у будь-якій розвиненій країні світу.

Та чи тільки формуванню мовної особистості шкодить суржик? Звісно, що не тільки цьому. Наше дослідження доводить, що суржикомовні студенти насправді є невпевненими мовцями. Це видно під час занять, коли вони відмовляються відповідати усно, бо знають свої мовні огріхи й свідомо уникають того, щоб викладач-мовник виправляв їх на занятті, хоч саме заняття і є можливістю вдосконалити їхнє мовлення. Невпевненість проявляється також у низькій мовній опірності, коли вони переходять на спілкування російською в присутності російськомовних студентів, при цьому, зауважте, не знаючи цієї мови. Якщо такі розвинені країни, як Франція та Німеччина, Польща, дбають про захист своєї національної мови на державному рівні й це формує в громадянах цих держав таку якість, як мовна стійкість, то в Україні через відсутність належної підтримки української мови як державної маємо явища мовної толерантності та мовної гнучкості, які сприяють поширенню суржику та стають перепорою в розвитку української мови, мови корінної нації України, мови, яка, будучи державною, не підтримується самою ж державою. Та чи усвідомлюють ті, хто розмовляє суржиком, причини своєї невпевненості як мовців? Можливо. За результатами опитування, суржикомовні становили більшість серед тих студентів, котрі хочуть слухати навчальні курси тільки українською. Можливо, вони прагнуть вивчати українську на заняттях, адже, чуючи її від викладачів та одногрупників, вони насправді вивчать швидше, ніж удома, у захищеному суржиком мовному

середовищі. А може, вони просто не можуть сприймати інформацію іншою мовою? Щоб уточнити це, ми включили до опитувальника питання "Чи хотіли б Ви слухати курси англійською мовою?". Лише 15 % із тих, хто хотів би чути навчальний курс англійською, становили суржикомовні.

Результати опитування свідчать також про те, що важливим у формуванні мовної свідомості є найближче мовне оточення людини. Зокрема, студенти, у яких двомовні сім'ї, зазначають, що в їхніх населених пунктах однаково поширені дві мови – українська та російська. Зрозуміло, що їхня мовна картина світу двомовна. Це впливає на сприйняття мовного середовища, у якому вони перебувають, тобто вони сприймають це мовне середовище через призму найближчого мовного оточення, у сім'ї. Якщо сім'я двомовна, то й світ навколо них ніби двомовний. Із запереченнями стосовно того, що місто насправді може мати більше носіїв однієї мови, вони не погоджуються. Це спостерігаємо й із тими студентами, у чий родині розмовляють суржиком. Оцінка якості мови населеного пункту українськомовними студентами двояка: одні вважають, що їхній населений пункт розмовляє українською, інші – суржиком. Цей факт не можна залишати поза увагою, адже уявлення молоді людини також формують її особистість, стають основою її світогляду. Цей приклад переконливо доводить, що якщо не популяризувати й не утверджувати державну мову, то її остаточно витіснить мова-покруч, тобто суржик, або мова, яка отримує більше державної підтримки, оскільки навіть серед молодих людей помітна пряма залежність сприймання найближчого оточення – малої групи мовців – і сприймання мовного середовища, – великої мовної групи, у якій вони перебувають.

**Висновки й перспективи дослідження.** Отже, опираючись на

дані опитування, ми можемо стверджувати:

- суржик виникає як явище в мові тоді, коли на теренах однієї держави співіснує дві мови, одна з яких – мова корінного населення, а інша – мова, яку потужно пропагують на державному рівні;
- суржик призводить до забування основ рідної мови;
- суржик, руйнуючи мову-основу (українську), руйнує також мовну свідомість свого носія, а саме: чітке усвідомлення себе як носія конкретної мови;
- послуговування суржиком призводить із часом до появи невпевненості у власних мовних знаннях (будь-якої мови, не лише рідної);
- носії суржику відчувають потребу вивчати мову, яку вважають рідною, потрапляючи в чисте мовне середовище (заклад вищої освіти);
- суржик є мовним бар'єром у вивченні будь-якої мови, яка не споріднена з рідною мовою, мовою-основою;
- суржик – мовний бар'єр у вивченні літературного варіанта рідної мови.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Брицин В. М. Соціолінгвістика. Українська мова: Енциклопедія. 2-ге вид., виправл. і доповн. Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2004. С. 631.
2. Загоруйко К. С. Українська мова в соціолінгвістичному аспекті. *Управління розвитком*, 2013. № 15 (155). С. 42–43.
3. Масенко Л. Т. Лінгвокультурологія і стратегія мовної політики. *Дивослово*. 2003. № 2. С. 12–15.
4. Масенко Л. Т. Між мовою і язиком. URL: [http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/16244/Masenko\\_Su\\_rzhyk\\_mizh\\_movoju\\_i\\_yazykom.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/16244/Masenko_Su_rzhyk_mizh_movoju_i_yazykom.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (дата звернення:

24.08.2021).

5. Масенко Л. Суржик як соціолінгвістичний феномен. *Дивослово*. 2002. № 3. С. 11–13.

6. Радчук В. Мова в Україні: стан, функції, перспективи. *Дивослово*. 2002. № 4. С. 5–9.

7. Селігей С. П. Мовна свідомість: структура, типологія, виховання. Київ: Києво-Могилянська академія, 2012. 118 с.

8. Білошицька З., Прищепа О. Заклад вищої освіти як середовище розвитку державної мови й зростання її престижності. URL: <http://philology.visnyk.zu.edu.ua/article/view/174628> (дата звернення: 24.08.2021)

9. Pryshchepa O., Plechko A., Svysiuk O. Peculiarities of lexeme mankind perception by Ukrainian youth in the context of present-day chronotopos. URL:

[http://ir.znau.edu.ua/bitstream/123456789/8389/1/SEPIKE\\_2017\\_30\\_34.pdf](http://ir.znau.edu.ua/bitstream/123456789/8389/1/SEPIKE_2017_30_34.pdf) (дата звернення: 24.08.2021)

10. Прищепа О. П., Плечко А. А. Семантичні поля лексем рід, народ, нація, мова у сприйманні студентів нефілологічного ВНЗ на сучасному етапі розвитку мови. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Випуск 1 (85). Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2017. С. 80–87.

11. Olena Pryscheпа, Olena Svysiuk. The peculiarities of perception of the lexemes people and nation by the Ukrainian youth in the context of present-day chronotopos. URL: [http://ir.znau.edu.ua/bitstream/123456789/8494/1/SEPIKE\\_2017\\_61-66.pdf](http://ir.znau.edu.ua/bitstream/123456789/8494/1/SEPIKE_2017_61-66.pdf) (дата звернення: 24.08.2021)

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Brytsyn V. M. (2004). *Sotsiolinhvistyka. Ukrainskamova: Entsyklopediia [Sociolinguistics. Ukrainian: Encyclopedia]* 2-he vyd., vypravl. i dopovn. Kyiv: Ukrainskientsyklopediiaim. M. P.

Bazhana. S. 631. [in Ukrainian].

2. Zahoruiko K. S. (2013). *Ukrainska mova v sotsiolinhvistychnomu aspekti. [Ukrainian in sociolinguistic aspect]. Upravlinniarozvytkom. №15 (155). S. 42–43. [in Ukrainian].*

3. Masenko L. T. (2003). *Linhvokulturolohiia I stratehiia movnoi polityky [Cultural linguistics and the strategy of language policy]. Dyvoslovo. № 2. S. 12–15. [in Ukrainian].*

4. Masenko L. T. *Mizh movoiu i yazykom. [Languagr versus speech] URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/16244/Masenko\_Surzhuk\_mizh\_movoiu\_i\_yazykom.pdf?sequence=1&isAllowed=y (data zvernennia: 24.08.2021). [in Ukrainian].*

5. Masenko L. (2002). *Surzhuk yak sotsiolinhvistychnyi fenomen. [Surzhuk as sociolinguistic phenomenon]. Dyvoslovo. № 3. S. 11–13. [in Ukrainian].*

6. Radchuk V. (2002). *Movav Ukraini: stan, funktsii, perspektyvy. [Language in the country: state, functions and prospects]. Dyvoslovo. № 4. S. 5–9. [in Ukrainian].*

7. Selihei S. P. (2012). *Movna svidomist: struktura, typolohiia, vykhovannia. [Language consciousness: structure, typology, upbringing]. Kyiv: Kyievo-Mohylianskaakademiia. 118 s. [in Ukrainian].*

8. Biloshytska Z., Pryshchepa O. *Zaklad vyshchoi osvity jak seredovyshe rozvytku derzhavnoi movy j zrostannaj ii prestyzhnosti. [Higher educational institution as a platform for state language development and prestige]. URL: http://philology.visnyk.zu.edu.ua/article/view/174628 (data zvernennia: 24.08.2021). [in Ukrainian].*

9. Pryshchepa O., Plechko A., Svysiuk O. Peculiarities of lexeme mankind perception by Ukrainian youth in the context of present-day chronotopos. URL: [http://ir.znau.edu.ua/bitstream/123456789/8389/1/SEPIKE\\_2017\\_30\\_34.pdf](http://ir.znau.edu.ua/bitstream/123456789/8389/1/SEPIKE_2017_30_34.pdf) (дата звернення: 24.08.2021). [in English].

10. Pryshchepa O. P., Plechko A. A. (2017). Semantychni polialeksem rid, narod, natsiia, mova u sprymanni studentiv nefilolohichnoho VNZ na suchasnomu etapi rozvytku movy [Semantic fields of tokens gender, people, nation, language in the perception of students of non-philological universities at the present stage of language development]. *Visnyk Zhytomyrskogoderzh avnogouniversytetu imeni Ivana Franka*.

Vypusk 1 (85). Zhytomyr: ZhDUim. I. Franka. S. 80–87. [in Ukrainian].

11. Olena Pryscheпа, Olena Svysiuk. The peculiarities of perception of the lexemes people and nation by the Ukrainian youth in the context of present-day chronotopos. URL: [http://ir.znau.edu.ua/bitstream/123456789/8494/1/SEPIKE\\_2017\\_61-66.pdf](http://ir.znau.edu.ua/bitstream/123456789/8494/1/SEPIKE_2017_61-66.pdf) (data zvernennia: 24.08.2021). [in English].

Стаття надійшла до редколегії: 28.10.2021

Схвалено до друку: 26.11.2021





Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.  
Philological Sciences. Vol. 2 (95)

Вісник Житомирського державного  
університету імені Івана Франка.  
Філологічні науки. Вип. 2 (95)

ISSN (Print): 2663-7642  
ISSN (Online): 2707-4463

УДК 811.161.2'373.7

DOI 10.35433/philology.2 (95).2021.161-171

## СЕМАНТИЧНІ Й ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ ІЗ КОМПОНЕНТАМИ КУРКА (КВОЧКА), КУРЧА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

О. С. Шуленок\*

Статтю присвячено дослідженню орнітономів "курка" ("квочка"), "курча", що входять до складу фразеологізмів сучасної української мови. Об'єкт фразеології розглянуто в широкому розумінні цього слова: до цього проміжного рівня включено як ідіоми, так і прислів'я, приказки, усталені образні порівняння тощо. Виявлено, що фразеологізми з компонентами "курка" ("квочка"), "курча" широко представлені в українській мові й активно вживаються мовцями для підсилення образної характеристики людини, ситуації, досить повно та концептуально представляють різні сфери матеріального й духовного життя народу. Проаналізовано семантичні та лінгвокультурні особливості сталих одиниць з орнітономіями "курка" ("квочка"), "курча". Визначено, що семантичні структури досліджуваних фразем містять значну кількість метафоричних значень, які вживаються для номінування людини. Установлено, що переважна більшість фразеологічних одиниць зі студійованими компонентами позначають людські риси характеру: позитивні (турботливість, старанність, спостережливість, покірність, лагідність) і негативні (хитрість, нерозумність, неухайність, балакучість, жадібність, підлість, підступність, нерішучість, неохайність тощо). Крім того, у роботі зафіксовано сталі вислови, що характеризують стани особи (радість, смуток, метушливість, сердитість, самотність тощо), соціальні статуси (заможність, бідність, сімейні відносини), фізичні особливості (поганий зір, голод), зовнішній вигляд. ФО, пов'язані з основною функцією курки (нести яйця), курячим кормом (зернові культури) і хижакими (лисиця, лис), які становлять небезпеку для курей, також широко представлено в українській мові. Досліджено символіку, наявні прикмети, вірування, пов'язані з названими птахами. Наведено приклади функціонування аналізованих орнітофразеологізмів у художніх і публіцистичних текстах. Висвітлено типове уявлення, що існує в колективній свідомості українців щодо номінів "курка" ("квочка"), "курча".

**Ключові слова:** зоонім, орнітономен, фразеологізм, семантика, лінгвокультура, символ.

\* аспірант кафедри української мови Інституту філології  
(Київський університет імені Бориса Грінченка),  
shulenok@ukr.net  
ORCID: 0000-0001-5268-2726

## SEMANTIC AND LINGUOCULTURAL SPECIFICITY OF PHRASEOLOGICAL UNITS WITH COMPONENTS HEN, CHICKEN IN THE MODERN UKRAINIAN LANGUAGE

Shulenok O. S.

*The article deals with the study of ornithonyms "hen", "chicken", which are part of the phraseology of the modern Ukrainian language. The object of phraseology is considered in a broad sense of the word – this intermediate level includes both idioms and proverbs, sayings, idiomatic figurative comparisons, and so on. It is found that phraseological units with the names «hen», «chicken» are widely represented in the Ukrainian language and are actively used by speakers to enhance the figurative characteristics of man, the situation, quite fully and conceptually represent different areas of material and spiritual life. The semantic and linguistic-cultural peculiarities of idiomatic expressions with ornithonyms "hen", "chicken" are analyzed. It is determined that the semantic structures of the studied phrases contain a significant number of metaphorical meanings used to denote a person. It is established that the majority of idioms with studied components describe human traits: positive (caring, diligence, observation, humility, gentleness) and negative (cunning, foolishness, carelessness, talkativeness, greed, meanness, deceit, indecision, dirtiness, etc). In addition, constant expressions that characterize emotional states (joy, sadness, fussiness, anger, loneliness, etc.), social statuses (wealth, poverty, family relationships), physical characteristics (poor eyesight, hunger), appearance are given in the article. Phraseological units related to the main function of a hen (laying eggs), chicken feed (cereals) and predators (fox), which pose a danger to hens, are also widely represented in the Ukrainian language. Symbolism, existing signs, beliefs associated with these birds are studied. The examples of functioning the analyzed ornithophraseologisms in literary and publicist texts are given. The typical conception that exists in the collective consciousness of Ukrainians about the names "hen", "chicken" is also highlighted.*

**Keywords:** zoonym, ornithonym, phraseology, semantics, linguoculture, symbol.

### **Постановка наукової проблеми.**

Фразеологія, яка є невід'ємним складником кожної мови, народною скарбницею, містить багатий матеріал про звичаї, традиції, вірування, історію, ідеали, мрії та сподівання етносу. У сталих одиницях цього типу відображено міжособові взаємини, фізичні та психологічні стани людини, а також плоди її розумової діяльності, різноманітні характеристики й влучні оцінки. Вони містять культурну інформацію про світ, суспільство, народ і становлять значний інтерес у дослідників рідного слова. Сталі мовні сполучення й речення є важливим об'єктом етнолінгвістики, яка відстежує тісний взаємозв'язок мови й етносу, мови та етнокультури. Фразеологічні одиниці – той будівельний матеріал, навколо якого формується мовна картина певного етносу [13: 5]. Фразеологічний ярус мови містить засоби вторинної образно-символічної й оцінно-характеризувальної номінації, що

функціонують у мові поряд із лексичною підсистемою як основною й прямою номінацією та виконують образно-номінативно-характеризувальну функцію у сферах спілкування [2: 51].

У статті розглядаємо об'єкт фразеології в широкому розумінні цього слова: до названого проміжного рівня включаємо як ідіоми, так і прислів'я, приказки, крилаті вислови, афоризми, сентенції, усталені образні порівняння, стійкі терміносполучення, примовки тощо.

Людина здавна була тісно пов'язана з тваринами, особливо свійськими. Унаслідок цього в багатьох мовах виникло чимало сталих словосполучень і висловів із компонентами-зоонімами. Для таких ФО характерна яскрава образність, влучність, дотепність, єдність форми та змісту, становлячи окрему підсистему загального фонду української фразеології.

Уважно спостерігаючи за поведінкою, способом життя різних

тварин, людина приписувала їм власні риси. Поступово тварини стали символічними носіями людських якостей. Отже, на матеріалі зібраних фразеологізмів із назвами птахів ми можемо дослідити не лише семантичні, лінгвокультурні риси цих одиниць, а й образне мислення, стереотипи, цінності тощо, які характеризують особливості життя, менталітет українців.

Поділяємо думку З. Р. Дубравської про те, що зооніми вирізняються високим ступенем поширеності та активно використовуються в різних мовах для підсилення образної характеристики людини, ситуації, досить повно й концептуально представляють різні сфери матеріального й духовного життя народу. Зооніми репрезентують життєвий досвід людини, її поведінку, притаманні їй якості та допомагають у створенні загального образу, слугують для позначення таких рис характеру, як сміливість, працьовитість, сила, слабкість, лицемірство тощо. Зооніми належать до найпродуктивніших лексем, семантичні структури яких містять найбільшу кількість метафоричних значень, що вживаються для позначення людей [3: 51].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сьогодні в мовознавстві існує значна кількість наукових праць, присвячених вивченню фразеологізмів із назвами тварин, зокрема й птахів. Цю проблематику досліджували такі українські лінгвісти, як В. Д. Ужченко [17], З. Р. Дубравська [3], О. В. Семенова [14], Н. Д. Коваленко [7; 8] та ін. Однак, на нашу думку, фразеологічні одиниці з назвами птахів ще не є повністю вивченими в семантичному й лінгвокультурному плані.

**Мета і завдання дослідження.** **Мета** статті полягає у висвітленні семантичних і культурологічних особливостей фразеологізмів із назвами свійських птахів **курка**

**(квочка), курча** в сучасній українській мові. Для досягнення названої мети було поставлено такі **завдання**: 1) виокремити й проаналізувати фразеологізми української мови з компонентами **курка (квочка), курча**; 2) розподілити зібрані ФО за певними семантичними групами й підгрупами; 3) схарактеризувати лінгвокультурні особливості досліджуваних орнітофразеологізмів; 4) дібрати переконливі приклади функціонування орнітофразеологізмів у художніх і публіцистичних текстах.

**Джерельною базою** дослідження слугували різноманітні лексикографічні праці: "Фразеологічний словник української мови" (Білоноженко В. М. та ін.), "Фразеологічний словник української мови" (Ужченко В. Д., Ужченко Д. В.), "Українські прислів'я та приказки" (Мишанич С. В., Пазяк М. М.), "Фразеологічний словник східнословобожанських і степових говірок Донбасу" (Ужченко В. Д., Ужченко Д. В.), "Знаки української етнокультури: словник-довідник" (Жайворонок В. В.), "Енциклопедичний словник символів культури України" (Коцур В. П. та ін.), а також художні та публіцистичні тексти.

**Методи дослідження.** У статті використано такі методи: суцільної вибірки – для отримання корпусу фразеологізмів із назвами **курка (квочка), курча**; описовий – для наукової систематики фразеологізмів із вказаними компонентами-орнітономенами; системний – для розподілу орнітономенів за основними семантичними групами; культурологічний – для визначення національно-культурних конотацій, завдяки яким орнітофразеологізми відтворюють характерні риси народного життя, менталітету в процесі їх уживання.

**Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.** Фразеологічні одиниці є вагомою

часткою національної культури, що так чи так відбивають етнокультурні, народно-психологічні й міфологічні уявлення, переживання, світосприйняття тощо. За їх допомогою формується образ реального чи уявного світу, яким його бачить народ. Символіка фразеологізмів яскраво відбиває етнопсихологічні особливості носія мови та демонструє вплив мови на формування менталітету народу [13: 44]. Фразеологізми характеризуються ідіоматичністю, експресивністю, надають образності та емоційної забарвленості, відповідного лінгвістичного відтінку. Вони дають змогу точніше висловлювати думку та влучно передавати її зміст [3: 53]. Важливе місце в українській фразеології та пареміології посідають компоненти-орнітологізми, адже загальновідомо, що найближчий навколишній світ, зокрема й рослинний, і тваринний, є важливим чинником у продукуванні стійких народних висловів і паремій, у формуванні усталених оцінок. Рівень близькості співжиття людини та домашніх тварин чи птахів, їхня поведінка, регіональні особливості господарювання, зокрема й територія поширення тих чи тих птахів, упливають на частотність уживання назв у складі фразем і варіації їх конотативного значення [7: 53].

Включення зоонімів до складу фразеологізмів свідчить про значущість тварин у загальній інтерпретаційній картині світу, що визначається традиційною моделлю переносу якостей тварин на людину й навпаки. Зооніми легко переходять у розряд слів-символів, відображають уявлення людей про різних тварин. Фразеологічні одиниці з компонентами-зоонімами становлять цікавий матеріал, який дає нам змогу простежити, яким чином ці компоненти впливають на формування національно-культурної семантики [3: 53].

Зібраний фактичний матеріал переконливо засвідчує, що в українських фразеологізмах найпоширенішим орнітономеном у групі "**свійські птахи**" є **курка (квочка)**. СУМ-20 подає таке тлумачення: **Курка** = **куриця** (зменшене – **курочка**; мн. **кури**; **курча, куря** – "пташа курки") – "свійська птиця, яку розводять на м'ясо і для одержання яєць; самиця півня" [16]. У багатьох народів світу кури користувалися найбільшою популярністю серед різноманітної домашньої живності, оскільки цю невибагливу птицю могла дозволити собі навіть найбідніша людина [12].

Передусім варто звернути увагу на етнокультурну традицію сприйняття українцями названих птахів. Наприклад, відомо, що в народній уяві **курка**, зокрема її пир'я, асоціюється з нечистою силою. Також, спостерігаючи за дзьобанням курми зерна, ворожили на новий урожай [5: 323]. У сучасному українському сленгу **курка** – нерозумна, легкодоступна жінка; **курчата** символізують дівчат, а **півники** – молодих хлопців, яким ще рано одружуватися; **курій (куркопівень)** – емблема неправильного розподілу ролей між чоловіком і жінкою, його курокрик – недобрый провісник смерті [4: 422]. Найбільш незвичайна серед забобонів прикмета про те, коли курка закукурікала, як півень. Досвідчені люди кажуть, що таке насправді трапляється. І не дивно, що народні повір'я радять у цьому випадку чекати чогось дуже незвичайного, частіше – поганого. Якщо курка заспівала півнем, радять зловити її та помацати її ноги. Якщо вони дуже гарячі, то неприємностей чекають від вогню або окропу. А ось якщо курячі лапки дуже холодні, то це значить, що до будинку скоро прийде смерть. Це відображено й у діалектній фразеології: зокрема, мешканці Західної України також вважають, коли курка заспіває півнем, – на нещастя: *зле там ся діє, де півень*

мовчить, а курка піє; зле там і лихо, де жінка кричить, а чоловік тихо. Однак не завжди півняча пісня курки віщує біду. Якщо курка заспівала в будинку молодят, – це прикмета дуже хороша. Вона обіцяє нареченим довге і щасливе життя [12].

Загальноновизнано, що в українців **курка** – традиційний символ щастя та плодючості, а тому є ритуальною (отож жертвовною) у весільних обрядах. Звідси ФО збирати курей на весільний суп (у неділю ввечері кілька осіб ходять по гостях і вимагають яку-небудь птицю (курку, качку, півня); *іти по (ловити) курей* (на другий день весілля переодягнені в циган люди йдуть по курей (красти курей) для весільного столу); *драти (патрати, скубти, їсти) курей; іти на курей* "святкувати третій день весілля, їсти курятину"; *кури на весілля не хочуть, та силою несуть; кому весілля, а курці смерть; не рада коза торгу, а курка весілля* та ін.

З народними прикметами, зокрема, коли передбачали погоду або врожай, пов'язаний такий вислів: *в марті курка з калюжі нап'ється; на Юрка сховається в житі курка* тощо.

В українській мові існує значна кількість ФО з назвою **курка (квочка)**, що описують позитивні й негативні риси характеру людей. Наприклад, на позначення покірної, лагідної особи вживають вислів *тихого та смиренного і кури не клюють*. Фразема (*сидіти*) *як квочка на яйцях* символізує старанність, дбайливість. Спостережливості описують так: *добра квочка одним оком зерно бачить, а другим шуліку*. Крім того, наведемо ФО, у якому квочка порівнюється з турботливою матір'ю: *як квочка з курчатками, так і жінка з дитятками*.

Українці про хитру людину кажуть: *Дмитер хитер: з'їв курку та сказав, що полетіла*. Про особу, до якої не можна підступитися, спіймати на чому-небудь, звинуватити в чомусь і т. ін., говорять так: *як (мов, ніби, немов) курячим зубом обчеркнутий*.

Натомість про нерозумну, неуважну людину кажуть: *куряча голова (курячий мозок, куряча пам'ять, курячий розум); сила воляча, а розум курячий; хоч вдача гаряча, та розум курячий; хитрив, хитрив та й став, бо за курку горобця дістав*. Коли хто-небудь своїми діями, вчинками викликає глузування, осуд, обурення, зневагу тощо, уживають ФО *кури засміють; кури будуть сміятися; курям (курці) на сміх*. Розумну та нерозумну людину жартівливо порівнюють у висловах *яйця курей не учать; мудріші тепер яйця, ніж кури; старої курки яйце*. ФО *розводити (говорити про) Химині кури* "говорити про що-небудь пусте, не варте уваги"; *розкажи куриці, а вона всій вулиці* вживають на позначення балакучої людини, яка без потреби багато говорить; базікає, поширює чутки, плітки і т. ін.

Таку негативну рису, як жадібність, передають вислови *дав курці грядку, а їй і города мало; скоріше в курки молока випросиш*. Вислів *жалів яструб курку, доки всю обскуб* символізує підлість, підступність. ФО (*як*) *мокра (змокла) курка; як змоклі кури; як курка обпатрана; (і) курки (курку) не заріже* описують жальогідну на вигляд, безвольну, нерішучу, людину. Фраземи з компонентами **курка** й **лапи** уособлюють неохайність, неакуратність, недбалість, наприклад: (*писати*) *як курка лапою; як курка по воді; як курка походила; курячі лапи* "некрасиво написані літери, поганий почерк". На позначення хвастливої людини іронічно кажуть: *рисак з-під квочки*.

Як бачимо, в українській мові ФО з назвою **курка (квочка)** описують переважно негативні риси характеру людини. Цікаво, що відомий український філософ і письменник Г. С. Сковорода у своєму ставленні до образу курки стоїть ближче до її негативної ролі, відображеної у фольклорі. Наприклад, у байці «Дві курки» домашня курка символізує тих,

хто, не маючи сили щось зробити, не вірять, що можуть те інші [4: 423].

Зафіксовано також різноманітні ФО на позначення соціальних станів. Наприклад, заможність і грошовитість передає вислів: *і кури не клюють*. Натомість для опису бідності вживають такі ФО, як: *бідний тоді їсть курку, як сам хворий або курка слаба; поля, що й курці лапкою нема де ступити; і курки ніде (нікуди) випустити; і курці носом ніде клюнуть; (хатка, хатина) на курячій ніжці (на курячих ніжках) "маленька, убога, стара"*. Протиставлення заможності й бідності спостерігаємо у висловах *багатому і чорт яйця несе, а вбогому і курка не хоче; із голоду та холоду і півень не співає, а від тепла та їжі і курка закукурає; хазяйська курка комірницькій корові ногу переломила*. Курка, яка співає замість півня, символізує неправильний розподіл ролей між чоловіком і жінкою: *зле там ся діє, де півень мовчить, а курка піє; зле там і лихо, де жінка кричить, а чоловік тихо*. Крім того, існує ФО коли *курка закукурає* зі значенням "ніколи". Вислови (*і*) *кури загребуть (заклюють); курка лапою загребе* вказують на те, що хто-небудь може пропасти, безслідно загинути або опинитися в скрутному становищі.

Емоційний стан радості передає вислів *щастя – не курка, решетом не накриєш*. Натомість ФО *впав у біду, як курка в борці; коли не ведеться, то й курка не несеться; десь у людей і курка піє, а в мене і когут не хоче* описують невдачу, стан смутку, розпачу. Фразеологізм (*сидіти*) як *квочка в обичайці* характеризує відлюдкувату, самотню, ізольовану від інших особу. Вислови *носитися як (мов, ніби) курка з яйцем; (бігати) як жарена курка* описують того, хто сповнений метушні. Про сердиту людину кажуть: *розходилась, як квочка перед бурєю*. Крім того, існує ФО *щитать (рахувати) курей* зі значенням "сваритися із сусідами".

Фразема *всіх курей розлякати* позначає того, хто голосно кричить.

Варто також звернути увагу на ФО з компонентом **курка** на позначення фізичних станів. Наприклад, вислів *сліпа курка* вживають для опису людини, яка погано бачить. Стан голоду виражає фразема *голодній курці просо сниться*. Про особу, яка сидить незручно, невпевнено, кажуть: (*сидіти*) *як курка в суні (на драбині)*.

У селянському господарстві кури цілий рік забезпечували сім'ю не лише м'ясом і пером, а й свіжими яйцями. Загальновизнано, що основна функція курки – нести яйця. Цей процес зумовив утворення таких ФО: *дам тобі, діду, яйце, як курка знесе; курка каже: "Кудкудак, кудкудак, знесла яйце, як кулак"; вже нема тої курочки, що два яєчка несла на день; і чорна курка білі яйця несе; вмерла та курочка, що несла татарам золоті яйця* та ін. Коли діти запитують, як вони з'явилися на світ, батьки часто відповідають: *курка знесла*. Варто ще згадати вислів *знеслась курка* зі значеннями "ось і все, зазнати краху"; "зробити нарешті щось". Також не дивно, що ціла низка народних прикмет і повір'їв нерозривно пов'язана з курячими яйцями. Наприклад, щоб кури добре неслися, у курнику потрібно підвісити камінь з отвором або покласти різдвяну соломку в гніздо. Щоб кури, які вільно гуляють по ділянці, поверталися для кладки в гніздо, до нього кладуть кілька пір'їн, зістрижених із їхніх хвостів. Народні повір'я не рекомендують чоловікам збирати в пташнику курячі яйця, оскільки тоді кури можуть перестати нестися. Те саме може статися, якщо спалювати яєчну шкаралупу [12].

У домашніх господарствах основний корм курей – це різні види зернових культур. Найбільш популярні з них – просо, ячмінь, овес і пшениця. Звідси ФО з компонентами **курка**, а також пов'язаними з нею – **зерно, просо, пшениця**: *курочка по зернятку збирає і то сита буває; і сліпа курка зерно*

знайде; трапилося сліпій курці зерно, та й тим удавилася; курка збіжжя розгрібає, а в смітті зерно шукає; кому що, а курці просо; не дай курці проса – нехай здохне; сліпій курці все пшениця та ін. Коли хтось перебирає одне й те саме з надією знайти щось краще, говорять: *гребтися як курка в просі*. Для опису ситуації, коли людина нікому не догодила, уживають ФО *ні курці проса, ні коту сала*.

Найбільшу небезпеку для курей становлять лисиці й хижакі з родини куницевих – тхір, куниця і ласка. Найчастіше вони залазять до курників пізньої осені та взимку, коли їм не вистачає звичайного корму – мишей, щурів, ящірок та інших дрібних тварин. Нерідко в зазначений період вони селяться біля людського житла: у гаражах, сараях, підвалах, на горищах. Ці тварини хитрі й обережні: застати їх на місці злочину дуже важко. Через невеликі щілини та вентиляційні отвори вони спритно проникають до пташників і вольєрів для домашньої птиці. Якщо щілин звірі не знаходять, то роблять підкопи під стіни й огорожі з сітки [10]. Ми фіксуємо вислови з концептами **кури** і **лисиця (лис)**. Наприклад: *не давай зайцеві моркву берегти, а лисиці курей стерегти; лисиця спить, а курей бачить; там, де лисицею пройде, три роки кури не несуться; лиса вбили – курям радість* та ін.

Окремо варто сказати про прикмету щодо чорної курки. Птах із таким оперенням у народі вважався хорошим оберегом для своїх господарів від пристриту, псування й заздрості сусідів. На Русі вірили, що якщо завести ще й чорного півня, то можна було не боятися ні злодіїв, ні злих людей [12].

Вислів (*схожий*) як *півень на курку* використовують з іронічною метою зі значенням "зовсім не схожий". Про дуже брудні вуха говорять: (*як*) *кури ночували у вухах (в ухах)*. Жінку з неакуратною зачіскою характеризують так: *курка обскублена*. ФО *заробити*

*на куркин ніс* жартівливо вживають на позначення того, хто отримав незначну винагороду за яку-небудь працю. Фіксуємо стійку одиницю, що вказує на час доби: *ще й кури не посідали* "рано, ще видно, сонце не сіло". Вислів *лягать із курми* передає значення «рано вклатися спати». ФО *спати і (аж) курей бачити* означає "міцно спати". Про щось пусте, не варте уваги кажуть: *Химині кури на Мотриних яйцях*. Фразема *як курями покльований* стосується вирощування врожаю, а саме коли городина є невдалою. ФО *гуляй курка по борщу* вживають на позначення чогось безладного, безконтрольного, гамірного. Про те, що не дає ніякої користі, кажуть: *як з курки молока* (є синонімічним варіантом відомого вислову *як з цапа (козла) молока*).

Приклади вживання ФО з компонентом **курка** широко представлені в українській художній літературі: *Кажу вам, таку мені Бог долю дав, ніби курям на сміх* (Богдан Лепкий); *Чуже добро очі дере, чуже щастя заздрість буде: он у того лани не міряні, а в мене й ступня немає, у того грошей і кури не клюють, а в мене хоч кишені виверни* (Панас Мирний); *Як же ти без мене і житимеш? Тебе ж і кури загребуть* (Анатолій Дімаров); *Як у казані кипіло! Було тоді нам лишко тяжке! Бо таке наше діло: хоч панам добре ведеться, хоч їм горе йметься, а нам певно одно: кому, каже, весілля, а курці – смерть!* (Марко Вовчок). Також нерідко ілюстрації фразем з аналізованими складниками засвідчено в публіцистичному стилі: *Такі депресивні райони і є благодатною електоральною базою для олігархів, у яких грошей кури не клюють* [9]; *А редакція "Ліберасьйон" закликає співвітчизників сказати на референдумі «ні» конституції на зло... американським консерваторам. Оскільки, на думку газети, всі консерватори світу однієї масті й об'єднані у свій "інтернаціонал". Ось*

уже дійсно, **кому що, а курці просо** [21].

У фразеологізмах української мови орнітономен **курча** є менш поширеним компонентом порівняно з **курка**, проте також характеризується семантичною активністю. Наприклад, ФО з вареної крашанки **курча висидить (вилупить)**; він спритна людина: з вареного яйця висидить **курча** характеризують надзвичайно хитру й спритну людину. Натомість вислів як (мов, ніби) **курчат погубив** позначає того, хто є розгубленим або має розпачливий вигляд. Про кволу, хворобливу людину говорять: **інкубаторське курча**; як **курча** дохле. Вислів хоч (хоть) **курчат паси** вживають для опису людини з обличчям у ластовинні. В основі цього вислову використано метафоричне порівняння розсипаного на землі зерна та ластовиння. Дуже низьку на зріст людину характеризують так: як **курча за лопухом**. Відзначаємо також усталені одиниці, на зразок: **курчат лічити**; **курчат восени лічать**; **восени і курчата курми будуть**; **курчат рахують по осені** зі значенням "підводити підсумки, оцінювати результати". Не варт (не стоє) і **курчати** вживають на позначення чогось, що нічого не значить. Також фіксуємо ФО **лупилось курчам, а вилупилась чечітка** (пор. ФО з орнітономеном **курча**, ужиті в художньому стилі: **З чорта спритна та в'юнка, доскоцька та слизька, вона як захоче, то й з вареної крашанки висидить курча**. Аби нам, Мартохо, не пошитись у дурні (Євген Гуцало); **Коли дощ або робота пильна не дасть нам побачитись, то журби не обберешся; ходиш, як курчат погубила, як рідного батька втерляла** (Панас Мирний); **Пролітає весна, іде літо. Комуна живе так: о 4 годині вдень, як курчата під квочку, в будинок, до себе** (Микола Хвильовий); **Край п'яти тієї скелі розсипались, мов курчата круг квочки, манесенькі селянські й міщанські хатки, окутані**

**вітами зелених садочків; між критими соломною стріхами здіймались де-не-де й високі черепичні дахи, що червоніли між яриною здалеку** (Михайло Старицький). Вислів **курчат восени рахують** досить поширений у різних жанрах публіцистики: **Якщо курчат восени рахують, то про претендентів на виграш будь-якої велобагатоденки, особливо «Тур де Франс», можна говорити лише ближче до її завершення** [11]; **Якщо уряд так чи інакше вже виходить із нинішньої халепи, то курчат, як відомо, рахують восени**. Треба чекати на чергові жнива... [6]; **Закони, як і курчат, рахують восени** [1].

**Висновки й перспективи дослідження.** Фразеологічні одиниці є важливим джерелом для вивчення національної культури, психології, побуту, вірувань кожного народу. В українській мові існує значна кількість фразем, до складу яких входять назви свійських і диких тварин. Це пов'язано з тим, що людина постійно контактує з представниками фауни, спостерігає за їхнім життям, приписує тваринам власні риси. Основну увагу в цій праці зосереджено на вивченні фразем з орнітономенами **курка (квочка), курча**, які характеризуються високим рівнем поширеності й активно вживаються в українській мові на позначення рис характеру, емоційних станів, соціальних статусів, фізичних особливостей людини тощо, надаючи комунікативному процесу образності й емоційної забарвленості, певного стилістичного відтінку.

У процесі дослідження ми зробили висновок, що фразеологізми з компонентами **курка (квочка), курча** наділені різноманітною семантикою й конотаціями. Було виявлено, що переважна більшість ФО зі студійованими компонентами позначають людські риси характеру: позитивні (турботливість, старанність, спостережливість, покірність, лагідність) і негативні (хитрість, нерозумність, неухважність,



балакучість, жадібність, підлість та ін.). Як бачимо, в українській мові фрази з досліджуваними компонентами частіше описують негативні риси характеру людини порівняно з позитивними. Також зафіксовано сталі вислови, що характеризують емоційні стани (радість, смуток, метушливість, сердитість, самотність тощо), соціальні статуси (заможність, бідність, сімейні відносини), фізичні особливості (поганий зір, голод), зовнішній вигляд. ФО, пов'язані з основною функцією курки (нести яйця), курячим кормом (зернові культури) і хижакими (лисиця, лис), які становлять небезпеку для курей, також широко представлені в українській мові. Крім того, було виявлено активне вживання фразеологізмів із компонентами **курка** (**квочка**), **курча** в українській художній літературі та публіцистичних текстах.

У подальшому вважаємо доцільним дослідити семантичні, лінгвокультурні, структурні особливості назв інших свійських і диких птахів, що входять до складу фразеологізмів сучасної української мови.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Авксентьев А. Що було – бачили, а що буде – побачимо або Закони рахують восени. *Українська правда*. URL: <https://www.pravda.com.ua/columns/2011/07/7/6356881/> (дата звернення: 25.08.2021).
2. Дем'яненко Н. Б. Семантична структура фразеологізмів з компонентом "птах" у польській, українській та російських мовах. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. 2010. Вип. 12. С. 50–54.
3. Дубравська З. Р. Зооніми як окремі лексичні одиниці та як компоненти сталих виразів. *Молодий вчений*. Березень, 2018. № 3.1 (55.1). С. 51–54.
4. Енциклопедичний словник символів культури України / За заг. ред. В. П. Коцура та ін. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гавришенко В. М., 2015. 912 с.
5. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
6. Кисельова Ю. Бензинова лихоманка: випробування державного організму на міцність. *Українська правда*. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2005/05/20/3009910/> (дата звернення: 25.08.2021).
7. Коваленко Н. Д. Орнітонім "індик" як компонент фразем діалектного мовлення. *Філологічний часопис*. 2019. Вип. 1. С. 52–58.
8. Коваленко Н. Д. Фразеотвірний потенціал номенів півень, когут. *Закарпатські філологічні студії*. 2020. Вип. 14. Т. 2. С. 50–54.
9. Кралюк П. Безчестя по-українськи. *Українська правда*. URL: <https://www.pravda.com.ua/inozmi/svoboda/2012/10/25/6975417/> (дата звернення: 25.08.2021).
10. Макаров І. В. Як позбутися від лисиць та інших хижаків, які крадуть курей. URL: [https://fermeclassr.blogspot.com/2019/10/blog-post\\_845.html](https://fermeclassr.blogspot.com/2019/10/blog-post_845.html) (дата звернення: 25.08.2021).
11. Мохнач В. Дорогами Наполеона. *Україна Молода, 94*. URL: <https://www.umoloda.kyiv.ua/number/2294/118/81702/> (дата звернення: 25.08.2021).
12. Народні прикмети, забобони та повір'я про яйця і курей. URL: <https://ukr.media/esoterics/420020/> (дата звернення: 25.08.2021).
13. Онуфрійчук Г. І. Лінгвокультурний потенціал української етнофразеології: асоціативне поле "Людина в колі інших істот": дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2016. 261 с.
14. Семенова О. В. Семантико-прагматичні особливості зоофразеологізмів. *Закарпатські*

філологічні студії. 2018. Т. 1. Вип. 7. С. 112–115.

15. Словник фразеологізмів української мови / Уклад.: В. М. Білоноженко та ін. К.: Наук. думка, 2003. 1104 с.

16. Тлумачний словник української мови у 20 томах. URL: <https://services.ulif.org.ua/expl/Entry/index?wordid=46230&page=1459> (дата звернення: 25.08.2021).

17. Ужченко В. Д. Концепт журавель в українській мовно-фразеологічній картині світу. *Наукові записки Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка: зб. наук. праць [Концептологія: світ – мова – особистість]*. 2005. Вип. 6. С. 49–58.

18. Ужченко В. Д., Ужченко Д. В. Фразеологічний словник східнослов'янських і степових говірок Донбасу. Вид. 6-е, доповн. й переробл. Луганськ: ДЗ "ЛНУ імені Тараса Шевченка", 2013. 552 с.

19. Ужченко В. Д., Ужченко Д. В. Фразеологічний словник української мови. Київ: Освіта, 1998. 224 с.

20. Українські прислів'я та приказки / Упор. С. В. Мишанич, М. М. Пазяк. Київ: Дніпро, 1984. 390 с.

21. Шиманський О. Невизначена Європа. *Україна Молода*, 85. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/425/186/15357/> (дата звернення: 25.08.2021).

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Avksentiev A. Shcho bulo – bachyly, a shcho bude – pobachymo abo Zakony rakhuiut voseny [What happened – we saw, and what will happen – we'll see or the laws are counted in autumn]. *Ukrainska pravda*. URL: <https://www.pravda.com.ua/columns/2011/07/7/6356881/> (data zvernennia: 25.08.2021). [in Ukrainian].

2. Demianenko N. B. (2010). Semantychna struktura frazeolohizmiv z komponentom "ptakh" u polskii, ukrainskii ta rosiiskikh movakh

[Semantic structure of phraseological units with the component "bird" in Polish, Ukrainian and Russian languages]. *Komparatyvni doslidzhennia slovianskykh mov i literatur. Pamiati akademika Leonida Bulakhovskoho*. Vyp. 12. S. 50–54. [in Ukrainian].

3. Dubravska Z. R. (2018). Zoonimy yak okremi leksychni odyntytsi ta yak komponenty stalykh vyraziv [Zoonyms as separate lexical units and as components of constant expressions]. *Molodyi vchenyi*. №3.1 (55.1). S. 51–54. [in Ukrainian].

4. Entsyklopedychnyi slovnyk symboliv kultury Ukrainy [Encyclopedic dictionary of symbols of Ukrainian culture] (2015). / Za zah. red. V. P. Kotsura ta in. 5-e vyd. Korsun-Shevchenkivskiy: FOP Havryshenko V. M. 912 s. [in Ukrainian].

5. Zhaivoronok V. V. (2006). Znaky ukrainskoi etnokultury: Slovnyk-dovidnyk [Signs of Ukrainian ethnoculture: Dictionary-reference book]. Kyiv: Dovira. 703 s. [in Ukrainian].

6. Kyselova Yu. Benzynova lykhomanka: vyprobuvannia derzhavnoho orhanizmu na mitsnist [Gasoline fever: a test of the state body's strength]. *Ukrainska pravda* URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2005/05/20/3009910/> (data zvernennia: 25.08.2021). [in Ukrainian].

7. Kovalenko N. D. (2019). Ornitonim "indyk" yak komponent frazem dialektnoho movlennia [Ornithonym "turkey" as a component of phrases of dialectal speech]. *Filolohichni chasopys*. Vyp. 1. S. 52–58. [in Ukrainian].

8. Kovalenko N. D. (2020). Frazeotvirnyi potentsial nomeniv piven, kohut [Phrase-forming potential of the name rooster]. *Zakarpatski filolohichni studii*. Vyp. 14, T. 2. S. 50–54. [in Ukrainian].

9. Kraliuk P. Bezchestia po-ukrainsky [Dishonour in Ukrainian]. *Ukrainska pravda*. URL: <https://www.pravda.com.ua/inozmi/svoboda/2012/10/25/6975417/> (data zvernennia: 25.08.2021). [in Ukrainian].

10. Makarov I. V. Yak pozbutysia vid lisyts ta inshykh khyzhakiv, yaki kradut kurei [How to get rid of foxes and other predators that steal hens]. URL: [https://fermeclashr.blogspot.com/2019/10/blog-post\\_845.html](https://fermeclashr.blogspot.com/2019/10/blog-post_845.html) (data zvernennia: 25.08.2021). [in Ukrainian].

11. Mokhnach V. Dorohamy Napoleona [In the ways of Napoleon]. *Ukraina Moloda*, 94 URL: <https://www.umoloda.kyiv.ua/number/2294/118/81702/> (data zvernennia: 25.08.2021). [in Ukrainian].

12. Narodni prykmety, zabobony ta poviria pro yaitsia i kurei [Folk signs, superstitions and beliefs about eggs and hens]. URL: <https://ukr.media/esoterics/420020/> (data zvernennia: 25.08.2021). [in Ukrainian].

13. Onufriichuk H. I. (2016). Lihvokulturnyi potentsial ukrainskoi etnofrazeolohii: asotsiatyvne pole "Liudyna v koli inshykh istot" [Linguo-cultural potential of Ukrainian ethnophraseology: associative field "Man in the circle of other beings"]; dys. ... kand. filol. nauk. Kyiv. 261 s. [in Ukrainian].

14. Semenova O. V. (2018). Semantyko-prahmatychni osoblyvosti zoofrazeolohizmiv [Semantic and pragmatic features of zoophraseologisms]. *Zakarpatski filolohichni studii*. T. 1. Vyp. 7. S. 112–115. [in Ukrainian].

15. Slovnyk frazeolohizmiv ukrainskoi movy [Dictionary of phraseology of the Ukrainian language] (2003). / Uklad.: V. M. Bilonozhenko ta in. K.: Nauk. dumka. 1104 s. [in Ukrainian].

16. Tlumachnyi slovnyk ukrainskoi movy u 20 tomakh [Explanatory dictionary of the Ukrainian language in 20 volumes]. URL: <https://services.ulif.org.ua/expl/Entry/index?wordid=46230&page=1459> (data zvernennia: 25.08.2021). [in Ukrainian].

17. Uzhchenko V. D. (2005). Kontsept zhuravel v ukrainskii movno-frazeolohichnii kartyni svitu [The concept of a crane in the Ukrainian linguistic and phraseological picture of the world]. *Naukovi zapysky Luhanskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. T. H. Shevchenka: zb. nauk. prats* [Kontseptolohiia: svit – mova – osobystist]. Vyp. 6. S. 49–58. [in Ukrainian].

18. Uzhchenko V. D., Uzhchenko D. V. (2013). Frazeolohichnyi slovnyk skhidnoslobozhanskykh i stepovykh hovirok Donbasu [Phraseological dictionary of East Slobozhan and steppe dialects of Donbass]. Vyd. 6-e, dopovn. y pererobl. Luhansk : DZ "LNU imeni Tarasa Shevchenka". 552 s. [in Ukrainian].

19. Uzhchenko V. D., Uzhchenko D. V. (1998). Frazeolohichnyi slovnyk ukrainskoi movy [Phraseological dictionary of the Ukrainian language]. Kyiv: Osvita. 224 s. [in Ukrainian].

20. Ukrainski pryslivia ta prykazky [Ukrainian proverbs and sayings] (1984). / Upor. S. V. Myshanych, M. M. Paziak. Kyiv: Dnipro. 390 s. [in Ukrainian].

21. Shymanskyi O. Nevyznachena Yevropa [Uncertain Europe]. *Ukraina Moloda*, 85. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/425/186/15357/> (data zvernennia: 25.08.2021). [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії: 30.10.2021  
Схвалено до друку: 26.11.2021

## ЗМІСТ

<b>УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА.....</b>	<b>6</b>
<b>Горбань А. В.</b> Наративні особливості оповідання "Гей, ти, бочечко..." В. Винниченка.....	6
<b>Олійник К. В.</b> Містерія як метажанр у драматургії ХХ століття .....	18
<b>Печерських Л. О.</b> Елементи антиутопії в романі "Радіо ніч" Ю. Андруховича.....	27
<b>Франчук М. В.</b> Альтернативна історія В романі Олеся Бердника "Камертон Дажбога" .....	36
<b>Шимчишин М. М.</b> Чужина й чужинець у романі Аскольда Мельничука "Що сказано".....	45
<b>ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ. ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО.....</b>	<b>56</b>
<b>Астрахан Н. І.</b> Літературний твір у системі культури .....	56
<b>Моклиця М. В.</b> Методика аналізу роману Дж. Джойса "Улісс" (акценти дарії віконської).....	67
<b>Павлінчук Т. І.</b> "Як молитва існую, попри себе в скорботі": болісне тривання в поезії Болеслава Лесьмяна "Уночі".....	76
<b>Савина А. Ю.</b> Метакритика як літературознавча проблема.....	91
<b>УКРАЇНСЬКА МОВА ТА СУЧАСНІ ЛІНГВІСТИЧНІ ВЧЕННЯ .....</b>	<b>102</b>
<b>Гримашевич Г. І.</b> Репрезентація лінгвокультурного виміру діалектного слова в сучасних лексикографічних виданнях.....	102
<b>Заоборна М. С.</b> Дихотомічна структура текстового світу роману Івана Франка "Лель і Полель" в аспекті лінгвопоетики мотивності .....	114
<b>Мовчан Д. Р.</b> Особливості словесного втілення голографічних ефектів в описі урбаністичного простору (на матеріалі роману Вірджинії Вулф "Mrs Dalloway").....	128
<b>Оленяк М. Я.</b> Дослідження образного порівняння в період відродження (16–18 століття) .....	138
<b>Прищепа (Шегеда) О. П., Черниш О. А., Білошицька З. А.</b> Суржик як мовленнєвий бар'єр у процесі оволодіння літературним варіантом мови.....	151
<b>Шуленок О. С.</b> Семантичні й лінгвокультурні особливості фразеологізмів із компонентами курка (квочка), курча в сучасній українській мові .....	161