

МІЖНАРОДНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ



НАУКОВИЙ ВІСНИК
МІЖНАРОДНОГО
ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія:
ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск 51 том 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2021

Збірник включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України зі спеціальності 035 «Філологія» на підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 1471 від 26.11.2020 р. (додаток 3).

Видання включено до міжнародної наукометричної бази
Index Copernicus International (Республіка Польща)

Серію засновано у 2010 р.

Засновник – Міжнародний гуманітарний університет

Друкується за рішенням Вченої ради Міжнародного гуманітарного університету
протокол 4 від 12.11.2021 р.

Видавнича рада:

С.В. Ківалов, акад. АПН і НАПрН України, д-р юрид. наук, проф. – голова ради; **А.Ф. Крижановський**, член-кореспондент НАПрН України, д-р юрид. наук, проф. – заступник голови ради; **М.П. Коваленко**, д-р фіз.-мат. наук, проф.; **С.А. Андронаті**, акад. НАН України; **О.М. Головченко**, д-р екон. наук, проф.; **М.З. Згуровський**, акад. НАН України, д-р техн. наук, проф.; **В.А. Кухаренко**, д-р філол. наук, проф.; **Г.П. Пекліна**, д. мед. наук, проф.; **О.В. Токарєв**, Засл. діяч мистецтв України.

Головні редактори серії: доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри іноземних мов професійного спілкування **В.Я. Мізецька**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри прикладної лінгвістики **М.В. Мамич**.

Редакційна колегія серії «Філологія»:

С.В. Голик, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської філології, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»; **І.І. Дмитрів**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та теорії літератури, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка; **М.І. Зубов**, доктор філологічних наук, професор кафедри германських та східних мов, Міжнародний гуманітарний університет; **А.А. Кісельова**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної лінгвістики, Національний університет «Одеська юридична академія»; **А.П. Ладиненко**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов № 2, Національний університет «Одеська юридична академія»; **Г.В. Савчук**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу та мовознавства, Міжнародний гуманітарний університет; **Ю.О. Томчаковська**, кандидат філологічних наук, доцент, в.о. зав. кафедри іноземних мов № 2, Національний університет «Одеська юридична академія»; **О.В. Шевченко-Бігенська**, кандидат юридичних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов № 1, Національний університет «Одеська юридична академія»; **О.К. Гадамський**, доктор філологічних наук, доктор габлітований гуманітарних наук в області мовознавства (Варшавський університет), професор, завідувач кафедри білоруських та українських досліджень, Інститут славістики, Опольський університет (Ополе, Польща).

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

Повне або часткове передрукування матеріалів, виданих у збірнику
«Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету»,
допускається лише з письмового дозволу редакції.

При передрукуванні матеріалів посилання на
«Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету» обов'язкове.

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 16819-5491Р від 10.06.2010

Адреса редакції:

Міжнародний гуманітарний університет, офіс 502,
вул. Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, 65009, Україна,
тел. (+38) 099-547-85-90, www.vestnik-philology.mgu.od.ua

© Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.

Серія: «Філологія», 2021

© Міжнародний гуманітарний університет, 2021

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

*Антонова В. Ф.,**кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземних мов**Українського державного університету залізничного транспорту**Нешко С. І.,**кандидат філологічних наук, доцент,
завідувачка кафедри іноземних мов**Українського державного університету залізничного транспорту*

РЕЦЕПЦІЯ ТРАДИЦІЙ ЛЕГЕНДИ У ТВОРЧОСТІ Р. САУТІ

Анотація. Стаття розглядає вплив легенди на формування романтичної естетики, жанрової системи й картини світу у творчості Р. Сауті.

Звернення письменника до легендарних героїв сприяє створенню історичної панорами минулого. Сюжети в баладах Р. Сауті переважно будуються на конфлікті, зумовленому християнськими таїнствами. У зображенні фантастичних образів Р. Сауті спирається на народні традиції, особливо у створенні портрета персонажів, але додає психологічних відтінків до зображення їхньої поведінки.

Персонажами ліро-епічних творів Р. Сауті є неперсичні особистості, які можуть бути позитивними або негативними, але головна їхня риса – незвичайність. У створенні образів персонажів у баладах митця покладено принцип контрасту ідеальної зовнішності та злочинної душі. Письменник розробляє тему роздвоєння свідомості героя-злочинця.

У поемах Р. Сауті розробляється східна тема. Типологічними рисами головних персонажів митця є безмежна віра, пошук істини, прагнення подолати ворогів. Більшість поем письменника засновані на традиціях європейських легенд, наприклад, про останнього короля готів. Тематику своїх поем і віршів Р. Сауті обирав далекі епохи, невідомі країни. Він намагався відтворити притаманні екзотичному часу й простору дрібниці побуту, почуття, нерідко стаючи на точку зору своїх героїв. Із цією метою він користувався багатством народної поезії, уводячи у твори традиційні розміри, повтори, традиційні символи й інші засоби.

Екзотичний світ балад Р. Сауті змальований як альтернатива доколишній дійсності. Більшість творів митця є вираженням ескепізму, що зумовлено психологічним розладом персонажів, їх неприйняттям навколишнього світу й створенням уявного світу. «Свій» простір у творах поета представляють екзотичні замки, палаци. «Інший світ» у творах Р. Сауті, як і в народній традиції, нерідко постає в образах водної стихії, утім автор значно ускладнює їх передовсім за рахунок психологічного підтексту.

Жанрові канони легенди актуалізовані й трансформовані в картині світу Р. Сауті внаслідок розвитку авторської художньої свідомості, взаємодії філософії та літератури.

Ключові слова: легенда, жанровий канон, автор, народні традиції, образи.

Постановка проблеми. У контексті критичного переосмислення своєрідності художньої природи англійського романтичного руху кінця XVIII – початку XIX століть особли-

вого значення набуває звернення до дослідження творчості й літературно-критичної спадщини недостатньо вивченого представника цього складного і суперечливого літературного напрямку, репрезентованого Р. Сауті.

Однією з актуальних проблем сучасного літературознавства є також осмислення художньої своєрідності національних варіантів романтизму, особливо в аспекті освоєння народних традицій, які вплинули на картину світу творів Р. Сауті як яскравого представника англійського романтизму на ранньому етапі й зумовили подальші художні відкриття.

При дослідженні проблеми рецепції традиції легенди на матеріалі творчості Р. Сауті важливо розглянути переплетіння традиції й індивідуальності у творчості досліджуваного нами автора, особливо з огляду на ставлення поета до власного досвіду й у зв'язку з цим простежити його творчу еволюцію.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У вітчизняному літературознавстві зростає дослідницький інтерес до епохи романтизму. Особливо варто відзначити роботи дослідника західноєвропейських літератур Д. Налівайко. У статті «Поема Мазепа у контексті Європейського романтизму» (2009) [1] автор інтерпретує поему англійського класика в контексті європейського романтизму. Учений підкреслює захоплення Дж. Байрона образом Мазепа, порівнює концептуальні підходи до зображення цього образу у творах Вольтера, В. Гюго, К. Рилеєва, О. Пушкіна. У книзі «Романтизм у поезії. Г. Гейне, Дж. Байрон, А. Міцкевич, Г. Лонгфелло» (2003) [2]. О. Ніколенко досліджує творчість яскравих представників романтизму в контексті романтичного напрямку й розкриває своєрідність їхніх індивідуальних стилів.

У зарубіжному літературознавстві існує низка праць, присвячених життю і творчості саме Р. Сауті. Об'єктом серйозного критичного розгляду стала творча доля Р. Сауті в книзі «Сауті: життя» М. Стора (1997) [3]. Автор біографічного дослідження акцентується на відносинах Р. Сауті з його видатними сучасниками, аналізує відгук Р. Сауті як поета і громадянина на політичні події епохи та вплив його творів на літературний процес і суспільне життя Англії рубежу XVIII–XIX століть.

Грунтовний аналіз соціально-політичних поглядів Р. Сауті міститься в книзі «Роберт Сауті і його епоха. Розвиток консервативного мислення» (1960) Дж. Карналла [4]. Представивши огляд журнальних статей і нарисів письменника в періодичній есеїстиці, Дж. Карналл по-новому підходить до трактування багатьох аспектів критичної спадщини Р. Сауті, особ-

ливо в питаннях соціології та релігії. Якщо раніше про Р. Сауті згадувалося лише побіжно, у ході ширшої дискусії з проблем романтизму, то Дж. Карналл піддав пильному дослідженню соціально-політичні ідеї Р. Сауті й розкрив особливості світогляду письменника. Значний інтерес становить праця «Сауті» (1975) К. Каррі [5], оскільки ній міститься інформація про сприйняття його творчості сучасниками і критиками.

Проведений аналіз критичних і наукових робіт, присвячених проблемам романтизму, у тому числі англійського, показав, що в західному й вітчизняному літературознавстві активно розвиваються біографічні та рецептивні напрями. Дослідники також зверталися до вивчення філософсько-релігійних та естетичних поглядів Р. Сауті.

Як свідчить огляд науково-критичних робіт, не розв'язаними до сьогоднішнього часу в науковому дискурсі є такі проблеми, як художня рецепція традицій легенди і своєрідності індивідуального підходу до її традицій, а також новаторства автора.

Мета статті – розглянути вплив легенди на формування романтичної естетики, жанрової системи й картини світу у творчості Р. Сауті.

Виклад основного матеріалу. При створенні балад Р. Сауті спирався на численні європейські легенди і трансформував їх у руслі християнської традиції. Романтизм прищепив смак до середньовічної легенди, воскресив її, так як вона була дуже придатною для вираження нових настроїв. Традиційні легендарні сюжети наповнилися новим змістом, стали символом нових пошуків.

Легенді властива ідея космізму, протиставлення раціонального й ірраціонального, а також інтерес до історії. «Легенди (Легенда; від лат. *Legenda*, «те, що належить прочитати») як група фольклорних творів об'єднуються наявністю в них елементів чудесного, фантастичного, але сприйманого як достовірне, що відбувалося на межі історичного й міфологічного часу або в історичний час» [6].

Наприклад, у створенні балади «*Rudiger*» («Адельстан») (1796) Р. Сауті оперував легендою про Лоенгіна – лицаря Святої Чаші Грааля, лицаря в човні, який тягнуть лебеді, щоб урятувати дівчину, яка ніколи не повинна питати про його походження. Його історія – це версія легенди про Лицаря Лебеда. В авторській баладі Р. Сауті залишив деякі елементи, властиві легенді про Лоенгіна, наприклад, поява лицаря в човні, який тягне лебідь: «*And by a silver chain he drew // A little boat along // Whose streamer to the gentle breeze // Long floating flutter'd light; // Beneath whose crimson canopy // There lay reclined a knight*» [7, с. 36] («Вдруг плывет, к ладье прикован, // Белый лебедь по реке; // Спит, как будто очарован, // Юный рыцарь в челноке») [7, с. 37] (переклад В. Жуковського). На відміну від легенди, лицар у баладі Р. Сауті має ім'я, яке він має право назвати. Жорстокість воїна Адельстана викликана необхідністю виконати необачну обітницю – принести в жертву свого первістка за власний порятунок. Трансформуючи сюжет середньовічної легенди, автор уносить мотив християнської етики розплати за гріхи й божественного покарання відступника: «*Now help me, Jesus! Loud she cries, // And loud on God she calls; // Then from the gasp of Rudiger // The little infant falls. // The mother holds her precious babe; // But the black arms clasp'd him round, // And dragg'd the wretched Rudiger // Adown the dark profound*» [7, с. 50]. («И воскликнула: «Спаситель!» // Глас

достигнул к небесам: // Жив младенец, а губитель // Ниспровергнут в бездну сам. // Страшно, страшно застонало. // В грозных сжавшихся когтях // Вдруг все пусто, тихо стало // В глубине и на скалах») [7, с. 51] (переклад В. Жуковського).

У жанровому каноні легенди зафіксований перехід від язичницької до християнської картини світу, що стало великим світоглядним зрушенням. Це відображено у творах автора, передусім у макросюжеті про провинку і духовне покаяння за скоєні вчинки.

В основі такої балади Р. Сауті «*The rose*» («Троянда») – легенда про святу Варвару, яка була піддана кари своїм батьком-язичником за небажання відректися від християнської віри. В авторській баладі Р. Сауті головна героїня винагороджується за твердість своєї християнської віри, на неї сходять Божа благодать: «*and yet more miracles! the stake // Branches and buds, and, spreading its green leaves, // Embowers and canopies the innocent Maid // Who there stands glorified; and roses, then // First seen on earth since Paradise was lost, // Profusely blossom round her, white and red // In all their rich variety of hues; // And fragrance such as our first parents breathed // In Eden she inhales, vouchsafed to her // A presage sure of Paradise refain'd*» [7, с. 190] («второе чудо происходит. Столб // Зазеленел, раскинул ветви, листья // И обнял деву, укрыл её. // Она во славе! И впервые розы // После Эдема на земле цветут, // Вокруг неё бутоны раскрывая, // Сколь дивное обилие оттенков! // Благоуханьем воздух напоён // В Эдеме, сотворённым для неё – // Как символ обретаемого рая») [7, с. 191] (переклад О. Кольцовой).

Таким чином, спираючись на елементи легенди, Р. Сауті додає в сюжет торжество християнської віри й чудесного порятунку як винагороди за прихильність віри.

Легенда оповідає про події історії не в суворо історичному переломленні. Завдяки використанню історичних елементів у тексті додаються елементи національної специфіки (героями легенд бувають тільки герої певної країни). У творчості Р. Сауті використовував легенди про святих Британських островів. Так, у баладі «*St. Patrick's Purgatory*» («Чистилище святого Патріка») (1798) автор розгортає сюжет балади навколо чистилища святого Патріка, розташованого на острові посеред Лох-Смик, яке, за легендою, є вхід в інший світ.

Це місце є святинею для англійських християн, так як святий Патрік разом зі святою Бригітою вважаються покровителями Британії. Легенди, що розповідають про християнських святих або частково відтворюють сюжети дохристиянських міфів, виявляються одним із засобів перекодування дохристиянських уявлень у християнських символах. Життя святих, будучи менш сакральними текстами, ніж Святе Письмо, допускають змішання з нехристиянськими мотивами, аж до перетворення образів святих на подобу якогось політеїстичного пантеону. В експозиції або зав'язці легенди проводиться локалізація в художньому часі й просторі. Хронологічна локалізація здійснюється за допомогою обставини часу, наприклад, «давним-давно», «багато років тому», «колись», «одного разу», або додаткових обставин часу. Так починається балада Р. Сауті «*St. Romuald*» («Святий Ромуальд») (1798): «*One day, it matters not to know // How many hundred years ago* [7, с. 166] («Однажды (и не всё ль равно, // В каком году), давным-давно») [7, с. 167] (переклад Вс. Рождественського). Хронологічно точне датування описуваних подій несуттєве й тому

присутнє лише в деяких легендах. З метою локалізації оповідання в часі іноді згадуються історичні особи – свідки й учасники описуваних подій. У баладі «Про святого Ромуальда» Р. Сауті відсутні точні локуси мешкання святого, позначено лише його тимчасовий притулок: «Doth holy Romuald dwell // Still in his cell?» [7, с. 166] («Что, Ромуальд святой // В глуши лесной // Живёт от суетного взгляда») [7, с. 167] (переклад Вс. Рождественського). Проте зображення простору й часу в легенді має деякі особливості. Так, легенда використовує, як правило, достовірний хронотоп. Оповідання зазвичай географічно приурочено до реально існуючого місця. У легенді використовуються сільські й міські топоси та локуси: поля, гора, ліс, річка, море, сад, город, монастир, церква, собор, будинок, садиба. Топографічні відомості вказують на точне місце дії. Його опис відповідає ландшафту і природі країни, де розгортається розповідь.

Наявність знайомих слухачеві топонімів і предметних реалій робить легенду для нього ближчою. Каміні, джерела, дерева, озера, печери, церкви часто представлені в легендах як шановані предмети, що демонструють народне ставлення до героїв і подій. У центрі балади «St. Michael's chair» («Балада про крісло св. Михайла і тому, хто в ньому сидів») Р. Сауті знаходиться сюжет про церкву Св. Михайла Архангела, яка споруджена на горі Михайла Архангела в графстві Корнуолл, яким опікується Св. Михайло. За старовинною традицією, той з молодят, хто першим устигне сісти в крісло, що стоїть на дзвіниці храму, буде все життя главою в сім'ї: «Rebecca his wife had often wish'd // To sit in St/Michael's chair, // For she should be the mistress then // If she had once sat there» [7, с. 130] («Ревекка часто желала в кресло Святого Михайла сесть – // – // Она сама госпожою станет, // Когда и ей там место есть» [7, с. 131] (переклад Вс. Рождественського).

Р. Сауті тлумачить сюжет у пародійному ключі: «A blessing on St. Michael's chair!» // She said as she sat down: // merrily, merrily rung the bells, // And out Rebecca was thrown» [7, с. 134] («Так вот оно, пресвятое кресло!» – // Под звонкий колокольный гул // Садясь, она прокричала гордо, // И кто-то вниз её спихнул» [7, с. 135] (переклад Вс. Рождественського).

Таким чином, однорідність часу і простору, відкритість легендарного хронотопу, необмеженість сакрального тимчасовими або просторовими рамками сприяють цілісному зображенню світу.

Особистість у легендах виявляється досить динамічною. Найбільш часто динаміка особистості в легенді виявлялася в сюжетах про виправлення й жорстоке поведіння героя. Так, у легендах ситуація зустрічі зі смертю перетворюється в зустріч із вічністю, що є переломною подією для долі персонажа й основою сюжету. Зазначений сюжет становить баладу Р. Сауті «Old Christoval's advice and the reason why he gave it» («Балада про раду старого Крістобала й про те, чому він дав таку раду» (1798)), де головний персонаж після зустрічі зі святим, якому він дав обітницю і порушив її, піддався випробуванню: «As I past the Church door, I thought how I swore // Upon St. Isidor's day; // That the Saint was so near increased my fear//And faster I hasten'd away» [7, с. 144] («И у церкви у той «О, Исидор Святой, – // Я подумал, – сколь гневен ты днешь! Я бежал всё быстрее, мне казалось, ей-ей, // Что святой где-то здесь, где-то здесь!») [7, с. 145] (переклад С. Фельдмана).

Легенда має дидактичний характер, при цьому акцент робиться на моральному прозрінні, який отримав персонаж: «When me neighborour hath sinn'd» old Christoval said. // «I judged not too hardly his sin, // But thought of the night by St.Andrew's Church, // And consider'd what I might have been» [7, с. 148]. («Если ближний в грехе, – молвил дед Кристоаль, – // Осужу, но-не громко, не всласть // Помню церковь Святого Андрея и ночь, // И я помню, как мог бы пропасть») [7, с. 149] (переклад С. Фельдмана).

Переважають історичних і фантастичних елементів у легендах відповідало світовідчуттям романтиків, для яких пріоритетами були історизм як відображення народності й космізм як протиставлення раціональному, характерному для епохи класицизму, чіим принципам ранні англійські романтики протиставляли свої твори. Легенда була переходом від язичницької картини світу до християнської. Якщо в язичницькій картині світу фокус уваги був спрямований на зовнішні чинники, а саме на фізичну розплату за скоєний вчинок, то християнська традиція цікавилася внутрішнім перетворенням людини, його розумінням бога через внутрішнє розкаяння. Саме цю властивість легенди підхопили й розвинули у творах англійські романтики. Безсумнівно, у більшості випадків твори досліджуваного нами автора мають двовірчий характер, зберігаючи деякі елементи язичництва на хронотопному, персонажному й сюжетному рівнях. Але завдяки християнській сутності жанру легенди з'являється психологізм, представлений інтересом до внутрішнього світу персонажів, який розкривається завдяки внутрішній трансформації, викликаній каяттям і розумінням Бога.

Основні тенденції раннього англійського романтизму, зокрема характерні особливості його жанрової системи, проявляються в художніх досягненнях автора, які він по-своєму долучав до традиції, а також творчо переосмислював духовний досвід минулого відповідно до завдань свого часу.

Легендарні події, як й імена легендарних героїв, виступають у художньому хронотопі авторських балад Р. Сауті своєрідними маркерами, що будь-яку фантастичну подію наділяють переконливою достовірністю й уводять цю подію в рамки реальності.

Звернення Р. Сауті у творах до легендарних героїв сприяє відтворенню історичної панорами минулих століть. Р. Сауті, як й інші представники раннього англійського романтизму, побудували свою ієрархію жанрів, віддавши перевагу малим жанрам. Переосмислення мало місце й у сюжетно-композиційній організації творів. Традиційне протиставлення «добрий» – «злий» поступається опозицією незвичайності персонажа, створюючи таким чином нову класифікацію персонажів: «звичайний» – «незвичайний». Завдяки цьому відбувалася своєрідна переоцінка цінностей, естетичні цінності переважали над етичними, створюючи так своєрідну дифузію, трансформацію позитивної семантики в негативну.

Р. Сауті був також реформатором вірша, зробивши його більш простим і гнучким, додавши деякі зміни в літературний стиль своєї епохи. Наприклад, у творах «Талаба-руйнівник» і «Прокляття Кехами» використано ямб, що поєднується з іншими розмірами.

Висновки. Р. Сауті вибирав як теми для поем і віршів віддалені епохи й чужі йому країни, причому прагнув передавати характерні для них почуття, думки, усі дрібниці побуту, поділяючи точку зору своїх героїв. Для цього він користу-

вався всім багатством народної поезії, уводячи в літературу її мудру простоту, різноманітність розмірів, поетичний прийом повтору. У творчості Р. Сауті спирався на такі риси, як використання жанрів народної традиції й з'єднання релігійних форм із народною фантазією, зображення дуалістичної природи людини – боротьби тілесного і духовного, синтез різних видів мистецтва. Розвінчуючи класицистичну теорію високих і низьких жанрів, автор сміливо експериментував, доводячи продуктивність художньої взаємодії. Відбувалися зміни, відмирання одних елементів жанру, поява інших, стирання кордонів між тим, що раніше відрізнялося, і виникнення відмінностей між тим, що уявлялося раніше невиразним, – усі ці ознаки не свідчили про знищення ліричних жанрів, а, навпаки, сприяли їх розвитку, внутрішньому оновленню, зміні однієї жанрової системи іншою. У творах автор прагнув до виразності стилю, його органічності: гнучкості, відповідності висловлюванню думкам. Пошуки такої єдності стилю здійснювалися за допомогою подолання риторичності, інтерпретації живої розмовної мови з її простотою, природністю, емоційно-експресивною милозвучністю.

Таким чином, народні жанри для Р. Сауті були джерелом творчого натхнення. Автор залучав стислість і суворість оповідання, можливість драматизації жанрів. Індивідуально-авторський підхід до традиційних жанрів у творчості автора сприяв формуванню картини світу раннього англійського романтизму в цілому й вироблення нових принципів художнього мислення.

Література:

1. Наливайко Д. Поема «Мазепа» у контексті творчості Байрона і європейського романтизму. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2004. № 4. С. 2–9.
2. Ніколенко О.М. Романтизм у поезії : посібник для вчителя. Харків : Ранок, Веста, 2003. 173 с.
3. Storey M. Robert Southey: a life. Oxford ; New York : Oxford Univ. Press, 1997. XV. 405 p.
4. Carnall G. Robert Southey and his age. The development of a conservative mind. Oxford : Clarendon Press, 1960. 233 p.
5. Curry K. Southey. London : Routledge & Kegan Paul, 1975. 191 p.
6. Левинтон Г.А. Легенды и мифы. Мифы народов мира. URL: <http://www.mifinarodov.com/l/legendyi-i-mifyi.html> (дата звернення: 30.09.2021).
7. Саути Р. Баллады / сост. Е. Витковского. Москва : Радуга, 2006. 576 с.

Antonova V., Neshko S. Reception of the legend traditions in the works by R. Southey

Summary. The article considers the influence of the legend on the formation of romantic aesthetics, genre system and picture of the world in the works by R. Southey.

The writer's appeal to the legendary heroes contributes to the creation of a historical panorama of the past. The plots in R. Southey's ballads are mainly based on the conflict caused by the Christian sacraments. In depicting fantastic images, R. Southey relies on folk traditions, especially in creating the characters' portrait, but adds psychological nuances to the depiction of their behavior.

The characters of R. Southey's lyrical and epic works are extraordinary personalities who can be positive or negative, but their main feature is unusualness. The principle of contrast of ideal appearance and criminal soul is laid down in the creation of images of characters in the artist's ballads. The writer develops the theme of the bifurcation of the consciousness of the hero-criminal.

An oriental theme is developed in R. Southey's poems. Typological features of the main characters of the artist are boundless faith, the search for truth, the desire to overcome enemies. Most of the writer's poems are based on the traditions of European legends, such as the last king of the Goths. The themes for his poems and poetry, R. Southey chose distant epochs, unknown countries. He tried to recreate the trifles of life inherent in exotic time and space, feelings, often accepting the point of view of his characters. Therefore he enjoyed the richness of folk poetry, introducing into the works traditional sizes, repetitions, traditional symbols and other means.

The exotic world of R. Southey's ballads is depicted as an alternative to the surrounding reality. Most of the artist's works are an expression of escape, due to the psychological disorder of the characters, their rejection of the world around them and the creation of an imaginary world. "Own" space in the poet's works is represented by exotic castles, palaces. "Another World" in the works by R. Southey, as well as in folk tradition, often appears in the images of the water element, however, the author significantly complicates them primarily due to the psychological connotations.

The genre canons of the legend were actualized and transformed in the picture of the world by R. Southey due to the development of the author's artistic consciousness, the interaction of philosophy and literature.

Key words: legend, genre canon, author, folk traditions, images.

*Артеменко Л. В.,**кандидат філологічних наук,**професор кафедри суспільно-гуманітарних дисциплін
КЗВО «Рівненська медична академія»*

ІСТОРИЧНИЙ ГЕНЕЗИС РАЦІОЦЕНТРИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕМИ МИТЦЯ І МИСТЕЦТВА В ЗАРУБІЖНІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Анотація. У статті на матеріалі творів української та зарубіжної поезії досліджено етапи історичного генезису поетологічної художньої тематики.

Поетологічна тематика – це специфічний художній дискурс, у площині якого реалізуються творчі рефлексії митця щодо тих або інших аспектів власної художньої діяльності чи ж творчих інтенцій інших митців.

В історичному генезисі поетологічної тематики у творах світової художньої словесності прийнято виокремлювати два великі етапи: 1) етап, пов'язаний із міфологічною інтерпретацією теми митця і мистецтва; 2) етап, ознаменований її раціоцентричною інтерпретацією.

Етап міфологічної інтерпретації теми митця та мистецтва співвіднесений із початковою стадією історичного генезису людства та формуванням відповідних ірраціональних, фантастичних уявлень людини про джерела походження, форму та зміст поетичної творчості, а також про особливий статус поета як людини, яку співвідносили з натхненним пророком, наділеним надзвичайною, часто незрозумілою пересічному загалу й утаємниченою мудрістю.

Етап раціоцентричної інтерпретації теми митця і мистецтва ознаменований докорінною зміною світоглядних поетологічних парадигм унаслідок їх деміфологізації та раціоналізації й позначений трансформацією початкових міфологічних архетипів у понятійні художньо-естетичні категорії.

Деміфологізація первісних поетологічних уявлень розпочалася ще в античну епоху. Суттєвою раціоналізацією поглядів на мистецтво відзначена доба Відродження. Поетологічні уявлення європейської поезії XVII–XVIII ст. відзначені подальшою десакралізацією ідеї мистецтва, а також відчутним скепсисом щодо наголошення дидактичних функцій поезії. На відміну від поезики класицизму, яка спиралася на культ нормативної впорядкованості й раціональності, відтак на рішуче несприйняття інтуїтивних моделей тлумачення поезії, поезика сентименталізму з її орієнтацією на «поезію серця» сприяла пробудженню нового сплеску зацікавлення митцями поетологічною проблематикою.

Одним із домінантних авторефлексивний поетологічний аспект тематики поетичних творів стає в епоху романтизму з його тяжінням до сакралізації мистецтва, протиставленій тенденціям до його секуляризації, притаманним епосі Просвітництва. Якщо в добу реалізму активізується нормативно-раціоцентрична тенденція тлумачення поетологічної тематики, прикметна тяжінням до позитивізму та прагматизму, то в епоху модернізму переважають ірраціонально-метафізичні спроби тлумачення теми поета і поезії, започатковані традиціями романтизму.

Спектр поетологічної тематики європейської поезії XX ст. є надзвичайно широким і вбирає різнобіжні моделі інтерпретації теми поета і поезії.

Ключові слова: поетологія, тема митця і мистецтва, поезія, міфологія, раціоцентризм.

Постановка проблеми. Важливим складником тематичного діапазону сучасної європейської та української поезії варто визнати поетологічну семантику, співвіднесену зі специфічним художнім дискурсом, у якому предметом авторської творчої рецепції є тема митця і мистецтва. Дослідження поетологічної семантики загалом і її художньої концептосфери зокрема є сьогодні одним із актуальних теоретичних питань літературознавчої науки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення теоретичного кола проблем поетологічної семантики ліричних творів в українському літературознавстві лише розпочинається. Зокрема, до аналізу окремих її питань зверталися такі українські дослідники, як М. Моклиця, О. Рисак, К. Буслаєва, В. Папушина, С. Лотоцька, О. Белянцева, О. Турган, С. Кочерга, Н. Хомеча, О. Юферева, П. Мірошниченко та ін. Водночас у вітчизняному літературознавстві помітно бракує праць, присвячених узагальненню власне теоретичних аспектів поетологічної семантики, зокрема її історичного генезису.

Мету статті вбачаємо в дослідженні основних історичних етапів раціоцентричної інтерпретації теми митця і мистецтва в зарубіжній та українській поезії.

Виклад основного матеріалу. У контексті розгляду специфіки історичного генезису теми митця і мистецтва, зокрема, у європейській поезії варто, на нашу думку, виокремлювати два великі етапи її розвитку, пов'язані, відповідно, з двома якісно відмінними типами підходів до її сутнісного розуміння: 1) етап міфологічної інтерпретації теми митця та мистецтва; 2) етап її раціоцентричної інтерпретації.

Другий великий історичний етап розвитку поетологічної тематики в європейському мистецтві пов'язаний передусім зі зміною світоглядних парадигм унаслідок деміфологізації та раціоналізації сформованих у давньогрецький період античної доби уявлень про мистецтво, а також із трансформацією початкових міфологічних архетипів у понятійні художньо-естетичні категорії (уява, фантазія, вимисел, наслідування тощо).

Процес раціоналізації початкових міфологічних уявлень про поета і поезію відбувався ще в античну епоху, зокрема завдяки Арістотелю, який висунув цілком раціоналізовану концепцію мистецтва, протиставивши її основні положення теоретичним постулатам і поглядам на мистецтво, запропоно-

ваним Платоном. Таким чином, уже в античну епоху сформовано свого роду теоретичну опозицію, один полюс якої зорієнтований на суттєво міфологізовані, ірраціональні погляди на мистецтво, серед яких – визнання джерелом останнього певних надприродних сил; а інший – на прагнення деміфологізувати ці уявлення шляхом пошуку важелів і рушійних сил творчості в особі самого поета, а не поза ним. Отже, поступово виникає ще одна опозиція – між поезією як природним даром і професійною майстерністю. Якщо перше асоціювали з божественним натхненням, то друге – із зусиллями, які докладає поет, навчаючись поетичної техніки. З іншого боку, деміфологізація античних поглядів на мистецтво в середньовічну епоху часто поставала як компенсована, так би мовити, неоміфологізованими уявленнями, у яких образи тих або інших суб'єктів давньогрецького мистецького пантеону заступали біблійні образи. Так, наприклад, в епоху християнського середньовіччя й після нього місце, яке належало давньогрецьким музам, здебільшого займала Діва Марія. Особливо часто таку заміну практикували в поезії трубадури, перетворюючи божество на об'єкт містико-еротичних проєкцій жіночого ідеалу. Схожої трансформації в середньовічній культурі зазнає й образ Орфея. Шляхом переосмислення легендарної мандрівки спілця до царства мертвих вибудовано аналогію з Христом, що спускається до пекла та перемагає смерть.

Подальша раціоналізація поглядів на мистецтво триває й в епоху Відродження. У цей період поезію підносять до рівня філософії, протиставленій теології. Так складають своєрідний міф про митця-«деміурга», месію, який силою власного генія здатен впливати на долю всього людства. Цей образ і ідеал «божественного майстра» наділяють правом на суперництво не лише з природою, а й самим Творцем. Своєрідним неоміфологізованим утіленням цього образу стає легендарний співець і музикант Орфей, постать якого символізувала мудреця та пророка, що веде за собою всіх тих, хто прагне пізнати життєві істини. Серед поетологічних взірців лірики цієї епохи потрібно виокремити твори Бурк'єлло «Поезія та Бритва. Хто кого?..»; А. Поліціано «Легенда про Орфея»; Ю. Бараковича «Слов'янська муза»; К. Цельтіса «До Аполлона, творця мистецтва поезії...»; Е. Жоделя «До Музи»; Д. Лілі «Пісня Сапфо», «Пісня Аполлона» й ін.

Подальша тематизація поезії в європейській літературі XVII–XVIII ст. призводить, з одного боку, до ще більшої десакарлізації ідеї мистецтва, а з іншого, на відміну від художніх настанов епохи Відродження й особливо бароко, – до все більш відчутного скепсису стосовно дидактичних функцій поезії. Поетика класицизму з його культом раціональності й нормативної впорядкованості відзначається рішучим відкиданням будь-яких спроб інтуїтивного тлумачення поезії, а тому поетологічна тематика викликає незначне зацікавлення. На противагу поетиці класицизму, поетика сентименталізму зорієнтована на «поезію серця», а тому в ній поступово відбувається закладення основ нового сплеску інтересу митців до поетологічної проблематики. Серед ліричних зразків поетологічної тематики цього періоду варто назвати поезії Р. Герріка «Як треба читати вірші»; С. Батлера «Сатира на бездарного поета»; Ф. Логау «Служіння музам»; Г. К'ярера «Поет захищається від Амура за допомогою ліри»; Д. Лубрано «Комареві, який заважав літературним заняттям автора»; В. Потоцького «На власні вірші» й ін.

В епоху романтизму поетологічна тематика набуває ваги однієї з домінантних художніх тем європейської лірики. Як наслідок, кількість творів, у яких поети звертаються до авторефлексії, різко зростає, наприклад: Ф. Шіллер «Боги Греції», «Пегас у ярмі», «Помста муз»; В. Гюго «Орфей»; Дж. Байрон «До богині фантазії»; А. Шенье «Віршуванню навчить нас мистецтво», «Все є в моїх віршах...»; П. Беранже «Епітафія моїй музі», «Кардинал і співець», «Похвала віршам»; В. Блейк «До муз», «Що треба оратору? Добра мова?...», «Блейк на захист власного каталога» й ін.

Загалом для романтизму притаманна тенденція до сакралізації поезії, що варто вважати своєрідною зворотною реакцією на процес секуляризації суспільної свідомості в епоху Просвітництва. У релігії поети-романтики вбачали потужне джерело неоміфологічної поетології, а поета, відповідно, наділяли функціями божественного посланця, месії, величної духовної особистості.

У добу реалізму в межах поетологічної тематики відбувається активізація нормативно-раціоцентричної тенденції, прикметної тяжінням до позитивізму, матеріалізму та прагматизму. У цей час функцію мистецтва поети вбачають у його суспільно-громадській візії, а образ романтичного поета-пророка заміщують образом поета-громадянина. Одним із домінантних мотивів залишається мотив трагічної долі поета, потраченої у контексті його ідеологічного протистояння з владою, боротьби із соціальним свавіллям, як, наприклад, у поезії М. Некрасова «На смерть Т.Г. Шевченка».

Натомість у європейській модерністській поезії кінця XIX – початку XX ст. знову переважає іраціонально-духовна тенденція поглиблення теми поета і поезії, генетично пов'язана з традиціями романтизму та прагненням до створення на їх основі новітньої поетологічної міфології: П. Верлен «Мистецтво поезії», «Сапфо»; В. Вітмен «Читаючи книгу», «Поетам, які будуть»; Е. Дікінсон «Він був Поет...»; І. Анненський «Поезія», «Мій вірш»; Ф. Сологуб «Рима», «Творчість»; І. Бунін «Ритм», «Слово», «Поетові»; О. Блок «Поет», «Вони читають вірші», «До Музи» й ін.

Надзвичайно широким є спектр поетологічної тематики в європейській поезії XX ст., для якої притаманні різнобіжні моделі інтерпретації теми поета і поезії: П. Валері «Орфей»; Р.М. Рільке «Сонети до Орфея»; П. Елюар «Критика поезії», «Поетична об'єктивність»; У.Х. Оден «Слова»; О. Пас «Епітафія поету»; В. Бронєвський «Поезія», «До поезії»; М. Флоріан «Поетичне мистецтво»; П. Горюхін «Що є поет»; В. Алейсандрє «Поет співає для всіх»; Я. Сейферт «Поет та інші ремесла», «Бути поетом»; Б. Пастернак «Таємниці ремесла»; О. Мандельштам «Автопортрет», «Грифельна ода»; М. Цветаєва «Моїм віршам, написаним так рано...»; В. Набоков «Поет»; Й. Бродський «Дієслова», «До віршів» та ін.

Український науковець С. Руссова, розробляючи типологію образу автора в ліричному тексті, узагальнює визначальні, на її думку, типологічні моделі вияву авторської поетологічної свідомості в процесі її художньої еволюції від епохи античності до хронологічного зрізу XX ст. Головними константами окресленої нею типології є образи автора-скриптора, автора-секуляризованого пророка, автора-ізгоя, автора-митця, автора-ремісника, автора-трикстера, автора-приватної особи: «Виникнення уявлення про автора-«скриптора» сягає ранніх стадій розвитку писемної літератури; літературні ролі «пророка», «ізгоя»,

«митця», «трикстера» пов'язані з епохою романтизму, а літературні ролі «ремесника» і «приватної особи» виникають на початку XX століття. Десакралізація літератури й автора, початок якої М. Бахтін і Ю. Лотман співвідносять із XVIII століттям, а Р. Барт, У. Еко, М. Фуко, Е. Ауербах – із другою половиною XIX століття, призвела до того, що романтична авторська свідомість, яка ввібрала в себе водночас «пророка», «митця», «ізгоя», «трикстера», була у XX столітті розщеплена на окремі іпостасі-ролі» [1, с. 3].

Серед сучасних досліджень, автори яких намагаються узагальнити поетологічні уявлення про природу авторства художнього твору, варто виокремити працю М. Оганесяна, який наводить 14 найбільш поширених поетологічних концепцій художньої творчості, зокрема її раціональних або ірраціональних джерел, серед них – 1) диявол, 2) Бог, 3) Геній, дух, муза, 4) читач, 5) сама мова, 6) діалог трьох інстанцій (поет, читач, поетичний текст), 7) згадка душі, 8) надчуттєве сприйняття, 9) інтуїція, 10) колективне підсвідоме, 11) глибинне підсвідоме, 12) духовне підсвідоме, 13) цілісна особистість (поєднання в особі автора всіх його свідомих і підсвідомих творчих інстанцій), 14) багатомірне «я» [2, с. 36–49].

Поетологічна тематика є важливим складником і в українській поезії. Перші зразки поетологічних рефлексій знаходимо вже у славетному «Слові о полку Ігоровім». Ідеться про порівняння двох поетичних манер і висунення нової художньої програми: традиціям хвалебної поезії Бояна протиставлено принцип об'єктивного, реалістичного відображення подій. Численні елементи поетологічних рефлексій знаходимо й у поетів XVI–XVIII ст.

З проханням подарувати йому поетичне натхнення звертається Павло Русин до Аполлона («До Аполлона»). В іншому програмному поетологічному вірші «Похвала поезії» Павло Русин простежує історію античної поезії в особі її славетних творців. У творі згадано імена визначних поетів античності – Гомера, Вергілія, Лукана, Стація, Горация, Персія, Назона, Катутла, Тібулл, Проперція, Овідія, а також суб'єктів та об'єктів античної мистецької міфології: Феб (Аполлон), музи, Орфей, Пегас; викладено й інтерпретовано відомі давньогрецькі міфологічні перекази, присвячені троянській війні, міфу про Едіпа, мандрівці аргонавтів, що плавали в Колхиді за золотим руном. Численні міфологічні поетологічні реалії – об'єкт авторської мистецької рефлексії в елегії Павла Русина «На честь Йоана Вислоцького, шанувальника муз, гідного хвали учня»: перераховано Парнас, Дельфійський гай, Карикійські пагорби, кастальських дів, Пегаса, муз, Аполлона. Популяризовано античну міфологізовану поетологічну тематику й у поезії Павла Русина «До книжечки».

Багато поетичних творів на поетологічну тематику присвячено зверненням до особи читача: Г. Тичинський «До читача»; І. Туробінський «До чительника»; Г. Смотрицький «До читателя»; Л. Баранович «Читачу ласкавий, пильно зваж сі справи...», «Про те ж». Давньогрецьку мистецьку міфологію відображено у творах С. Почаського, В. Суцанського, В. Устрицького, І. Величковського й ін. До особи поета апелюють у поетологічних віршах І. Величковський («Пишущему стихи») та Л. Баранович («Автор жалкує і апелює», «О музиках, меновите о цимбалістах і о скрипниках», «Се же паки вірш вмісто передмови до ласкавих і благоразумних чительником, особливе до віршопісів», «Грішний автор, або теж викладач

віршов сих», «Тому же подобноє автор докладає», «Сколько змоглем, в сей книзі віршов положив-єм», «Богу ж даю і о сем благодареніє»). Із XVII–XVIII ст. поетологічна тематика стає об'єктом теоретичних рефлексій, зокрема авторів поетик і риторик славнозвісної Києво-Могилянської академії.

У поезії українських поетів-романтиків, а також значною мірою й у реалістичній поезії поетологічну тематику сконцентровано переважно навколо образів поета та співця.

Одним із перших до романтизованого культу співця звернувся в збірці «Українські мелодії» М. Маркевич («Бандурист», «Певец»). Продовження цих поетологічних мотивів знаходимо у творах Л. Боровиковського «Бандурист»; А. Метлинського «Бандура»; М. Костомарова «Дід-пасішник»; О. Афанасьєва-Чужбинського «Співак». Образ співця, що повстає проти кривди народу князями, змальовано в поезії М. Костомарова «Співець Митуса». Образи співців, які уособлюють згасання національних традицій і втрату історичної пам'яті, зображено у творах Я. Щоголева «Лірник»; А. Метлинського «Смерть бандуриста»; М. Костомарова «Співець»; М. Маркевича «Гетьманство». Крім названих, у українській романтичній поезії трапляються й інші поетологічні мотиви, пов'язані з возвеличенням рідної мови (А. Метлинський «Рідна мова»; А. Могилянський «Рідна мова»), долею поета (А. Могилянський «Судьба поета»), зокрема Т. Шевченка (О. Афанасьєв-Чужбинський «Над гробом Шевченка», «Шевченкові»).

У другій половині XIX ст. відбувається активізація поетологічної тематики, пов'язаної з активною суспільно-громадською позицією митця, народно-просвітницькою й оборонною його місією (П. Грабовський «До бандури», «Я не співець чудовної природи...»; Б. Грінченко «Некрасову й Шевченкові», «Шевченкова могила»; П. Куліш «До кобзи», «Рідне слово»; І. Манжура «26 лютого», «Кобзар»; Олена Пчілка «Не вмере поезія», «До Кобзаря»; М. Старицький «Ой, знущались з мого слова...», «На спомин Т.Г. Шевченка»).

Водночас не втрачає своєї актуальності й традиційна поетологічна тематика, пов'язана з образом музи, питаннями поетичного натхнення, призначення поезії, естетичної візії поета (О. Козловський «До Музи»; О. Кониський «Розмова Музи з поетом», «До Музи»; П. Куліш «До кобзи та до Музи», «Муза»; І. Манжура «До Музи»).

Висновки. Унаслідок проведеного дослідження проаналізовано специфіку історичного генезису поетологічної семантики поетичної творчості, охарактеризовано особливості її художньої тематизації, розглянуто в загальному контексті поступової раціоналізації уявлень про поета та поезію від епохи античності й до наших днів.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в розширенні кола теоретичних узагальнень, що стосуються предметно-образних сфер поетологічної семантики зарубіжної та української поезії XIX–XX ст.

Література:

1. Руссова С.М. Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської та української поезії XX століття) : автореф. дис. ... докт. філол. наук : 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, 2003. 40 с.
2. Оганесян Н.Т. К проблеме авторства поэтического произведения. *Журнал практической психологии и психоанализа*. 2003. № 3. С. 36–49.

Artemenko L. Historical genesis of the ratiocentric interpretation of the topic of artist and art in the world and Ukrainian poetry

Summary. Upon the materials of the works of Ukrainian and world poetry, the article explores the stages of the historical genesis of the poetological artistic subject matter.

The poetological subject matter is a specific artistic discourse, through the lens of which the artist realizes their artistic retrospection of particular aspects of their own artistic endeavor or creative intentions of other artists.

It is customary to distinguish two large stages in the historical genesis of the poetological subject matter in the works of world belles-lettres: 1) the stage connected with mythological interpretation of the topic of artist and art, and 2) the stage characterized by its ratiocentric interpretation.

The stage of mythological interpretation of the topic of artist and art correlates with the initial stage of the historical genesis of humankind and the shaping of respective irrational, fantastical beliefs the human had about the origin, form and contents of poetry writing, as well as about the special status of a poet as a person, who was compared to an inspired prophet endowed by extraordinary and esoteric wisdom, often incomprehensible for an everyman.

The stage of the ratiocentric interpretation of the topic of artist and art is marked with a radical change of the world-outlook poetological paradigms due to their de-mythologization and rationalization, and is characterized by the transformation of primal mythological archetypes into conceptual artistic and esthetic categories.

The de-mythologization of primal poetological beliefs began already in the Classical age. A significant rationalization of the views on the art is characteristic of the Renaissance era. The poetological notions of the European poetry of XVII – XVIII centuries are marked with further desacralization of the idea of the art, as well as perceptible scepticism as to the emphasized didactic functions of poetry. As contrasted with the poetics of classicism, which based itself on the cult of standardized orderliness and rationality, hence on the resolute opposition to intuitive models of poetry interpretation, the poetics of sentimentalism with its orientation on the “poetry of the heart” facilitated the new surge in the interest in poetological topic among artists.

The self-reflexive poetological aspect of the subject-matter of poetry becomes a dominant one in the Romanticism age with its gravitation toward the sacralization of the art as opposed to the tendency toward its secularization characteristic of the age of Enlightenment. While the age of Realism witnesses the activation of the normative and ratiocentric tendency of poetology subject matter interpretation recognized for its leaning towards positivism and pragmatism, irrational and metaphysical attempts to interpret the topic of artist and art founded by the Romanticism traditions prevail at the age of Modernism.

The spectrum of the poetological subject-matter of the XX century European poetry is very wide and includes divergent models of interpretation of the topic of poet and poetry.

Key words: poetology, topic of artist and art, poetry, mythology, ratiocentrism.

*Бандура Т. Й.,**кандидат філологічних наук, доцент,**доцент кафедри української та зарубіжної літератур**Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*

ПАРАДИГМА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ ДЖОРДЖ ЕЛІОТ «МІДЛМАРЧ»: ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРОЛОГІЇ

Анотація. У статті досліджується система жіночих образів в аспекті поетики характеротворення в романі Джордж Еліот «Мідлмарч». Наголошується, що на 70-ті роки XIX ст. припадає переламний період творчості авторки, коли естетика реалізму переживає певні зрушення в проблемно-тематичному плані: відхід від соціальної проблематики й надання переваги морально-етичному дискурсові художності, також набирає ваги психологічний аспект оповіді.

Визначається, що жіноча тема, проблематика стають ключовими у творчості видатної письменниці, оригінальні образи жінок асоціюються з нездійсненністю мрії, її ідеалістичністю, утілюють той елемент людського досвіду, якому не відведено місце в детерміністській доктрині світу, продиктованій прагматичним світоглядом патріархальної епохи.

У дослідженні виявлено, що художні моделі жіночих інтерпретацій Дж. Еліот уособлюють необхідність для суб'єкта вдосконалювати успадковану природну суть. Концептуалізація жіночої статі у творах письменниці заснована на глибокому освоєнні гендерної проблематики, детермінованої формуванням нового типу особистості жінки – свідомої, з чіткою громадянською позицією, відважною у виборванні власних амбітних бажань і прагнень.

Зазначається, що для творення жіночих характерів, зокрема головної героїні, письменниця використовує самобутню палітру реалістичних засобів поетики. Передусім авторка віднаходить ту правильну пропорцію характеру, що розкриває його в єдності та взаємодії рис, які, з одного боку, виокремлюють персонажа як індивідуальність, а з іншого – властиві йому в аспекті походження, виховання, оточення тощо, тобто виражають його соціальне «обличчя», належність до конкретної верстви населення. Розкриттю завдання такої авторської реалізації слугує традиційний спектр зображально-виражальних засобів: портретна характеристика, мова, міміка, жести, вчинки, думки, відтворення матеріального світу очима героя, суб'єктна ідентифікація речей тощо.

Акцентується на тому, що новаторським прийомом письменниці в характеротворенні є сублімована об'єктивність. Так, у незалежному ключі або відсторонено розкриваються й саморозкриваються персонажі Джордж Еліот. Водночас, коли вимагає життєвий матеріал, задум або необхідність унести певні корективи в саморозкриття образу, Джордж Еліот, не втручаючись у відтворення події і співзвучно з традиціями англійської прози XIX століття рішуче бере слово від автора й митецьку ідею генерує в авторській відступі філософського характеру. У таких позасюжетних вставках письменниця послуговується прямими узагальненнями і від роздумів про персонажа переводить думку безпосередньо в русло засудження вад сучасного їй суспільства.

Ключові слова: гендер, характер, фемінізм, дискурс, самоідентифікація.

Постановка проблеми. Джордж Еліот належала до покоління великих майстрів англійського роману середини XIX століття – до когорти митців, творчість яких ніколи не втратить своєї читацької популярності й актуальності наукової рецепції. Це талановиті прозаїки-реалісти Ч. Дікенс, В. Текерей, Ш. Бронте, Е. Гаскелл та ін. Однак розквіт творчості письменниці припадає вже в 70-і роки XIX ст., коли естетика реалізму переживає певні зрушення в проблемно-тематичному плані: відхід від соціальної проблематики й надання переваги морально-етичному дискурсові художності. Також набирає ваги психологічний аспект оповіді й особливим ракурсом зображення стала користуватися «жіноча проза», що на той момент формувала свій оригінальний стиль.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському літературознавстві жіноча проза, починаючи з 90-х роках XX століття і до сьогодні, набуває широкої літературно-критичної популярності. Саме під пером дослідниць В. Агеєвої, Т. Гундорової, Н. Зборовської, С. Павличко феміністична проблематика усвідомлюється як літературний феномен, набуваючи нових спектрів наукової рецепції. «Перлами» феміністичної критики стали ґрунтовні дослідження В. Агеєвої «Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму», Т. Гундорової «Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн», Н. Зборовської «Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків», О. Карабльової «Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі»; статті М. Крупки «Гендерний дискурс у сучасній українській літературі» й Г. Улори «Проблема феміністського тексту і письменницького іміджу жінки-авторки в сучасних українській та російській літературах» та ін.

У дослідженні «жіночого питання» у світовій літературі цікавими стали праці А. Анненкової, О. Бажан, О. Копач, С. Криворучко, Г. Рижкової, О. Турчанської, С. Філоненко та ін. Не втрачає науково-популярної ваги й гендерна методологія щодо ідентифікації «жіночого письма», яка базується на теоретичних розробках Ж. Дерріди, Е. Шовалтер, Ю. Крістєвої та інших.

Метою статті є дослідження поетики характеротворення жіночих образів у романі Дж. Еліот «Мідлмарч».

Виклад основного матеріалу. Жіноча тема, проблематика стають ключовими у творчості видатної письменниці Джордж Еліот, оригінальні образи жінок асоціюються з нездійсненністю мрії, її ідеалістичністю, утілюють той елемент людського досвіду, якому не відведено місце в детерміністській доктрині світу, продиктованій прагматичним світоглядом патріархальної епохи. Справедливо зауважує В. Агеєва, що «неймовірним одкровенням літератури європейського модернізму стала

ні з чим не порівнянна одвертість жіночого письма» [1, с. 13]. Художні моделі жіночих інтерпретацій Дж. Еліот уособлюють необхідність для суб'єкта вдосконалювати успадковану природну суть. Концептуалізація жіночої статі у творах письменниці заснована на глибокому освоєнні гендерної проблематики, детермінованої формуванням нового типу особистості жінки – свідомої, з чіткою громадянською позицією, відважною у виборюванні власних амбітних бажань і прагнень. Справедливим є зауваження К. Х'юїтт, що «роман «Мідлмарч» – це історія чоловіків і жінок, які намагаються жити зі своїми мріями й віруваннями в суспільстві, що має певні цінності й упредження, сформовані на історії, економіці, добрих намірах і страхові» [2, с. 255].

У вступові до роману «Мідлмарч» спостерігаємо присвяту «Сучасним святим Терезам», у якій авторка вже задає певну екзистенційну тональність оповіді: трагедія таких молодих жінок полягає в тому, що вони «не находили опору в устремленнях и надеждах всего общества, которые для пылкой души, жаждущей применения своим силам, заменяют знание. Их пыл искал выхода в служении какому-то неясному идеалу или отдавал их во власть чисто женских порывов, но первое объявлялось эксцентричностью, а второе беспощадно осуждалось как нарушение морали» [3, с. 22].

Знайомство з Доротеєю Брук і згадка про Пресвяту Діву вже в експозиції роману визначають один із головних мотивів роману – мотив святої Терези. Життєві прагнення Доротеї співзвучні з позицією багатьох її сучасниць, які не реалізували себе в соціумі. Так, Дж. Еліот застосовує реалістичні прийоми типізації героїнь, у яких акумулюється новаторська формула симбіозу мистецького бачення художньої місії жіночих образів і концептів авторської свідомості, сформованої елементами міфопоетики.

Розумна й чуттєва головна героїня роману Доротея – представниця класу буржуа, що на той історичний момент був правлячою ланкою англійського суспільства, відчуває невдоволеність порожнім світським життям, яке ведуть жінки її оточення. Дівчина прагне чогось більшого, ніж егоцентричне самозамилування в прагматичному соціумі, «вона звертається до пуританської ідеології, намагається реалізуватися в благодійності з метою застосування своїх невикористаних душевних сил» [4, с. 83]. Крім того, важливими жіночими проблемами вікторіанської епохи в цьому романі є питання покори і протипатріархальному устрою. Найбільш показовим у цьому відношенні є уривок з фінальної частини роману «Мідлмарч»: «Тереза нашего времени едва ли сумела бы осуществить преобразование монашеского ордена, точно так же как новая Антигона не имела бы возможности свершить свой подвиг и пожертвовать жизнью, дабы предать земле тело убитого брата, – отныне уже нельзя излить душевный пыл героическими подвигами такого рода. Но мы, люди незначительные, своими повседневными речами и поступками формируем жизни многих Доротей, и судьба той Доротеи, чью историю мы рассказали, еще не самая прискорбная из всех» [3, с. 853]. Письменниця експлікує образ головної героїні кризь класичну парадигму емансипованих жінок, починаючи з античної Антигони, тим самим наголошує на літературній еволюції вічних жіночих типів.

Своєрідним художнім локусом для реалізації жіночої теми й оригінального моделювання образу Доротеї Брук є відтворення англійського провінційного суспільства Мідлмарча, що

живе в ореолі традиційного патріархального світопорядку, соціокультурних настанов вікторіанства. До того ж письменниця виступає як знавець не тільки національної, а і європейської культури, про що свідчать авторські епіграфи до розділів, у яких ідеться про навчання Лідгейта в Парижі та про невдалий медовий місяць Доротеї в Римі, узяті з творів Данте, Сервантеса, Гете й ін. Дж. Еліот відтіняє англійський провінціалізм зі всіма його ханжеськими настановами та педантизмом засобом творення образів інтелектуалів Лідгейта й Ладислава.

Для творення жіночих характерів, зокрема головної героїні, письменниця використовує самобутню палітру реалістичних засобів поетики. Передусім авторка віднаходить ту правильну пропорцію характеру, що розкриває його в єдності та взаємодії рис, які, з одного боку, виокремлюють персонажа як індивідуальність, а з іншого – властиві йому в аспекті походження, виховання, оточення тощо, тобто виражають його соціальне «обличчя», належність до конкретної верстви населення. Розкриттю завдання такої авторської реалізації слугує традиційний спектр зображально-виражальних засобів: портретна характеристика, мова, міміка, жести, вчинки, думки, відтворення матеріального світу очима героя, суб'єктна ідентифікація речей тощо.

Новаторським прийомом письменниці в характеротворенні є сублимована об'єктивність. Так, у незалежному ключі або відсторонено розкриваються й саморозкриваються персонажі Джордж Еліот. Подібно до «Ляльковика» Текерея, який стверджував свою непричетність до драми маріонеток із придуманого ним «балаганчика», письменниця не уникає нагоди підкреслити, що за позиції й вчинки своїх героїв відповідальності не несе, оскільки кожен із них має власну волю, мету, втручатися в події вона не мала наміру. Так, характеризуючи Доротею, письменниця підкреслює самобутність та абсолютну егоцентричність світогляду героїні, яка не піддається впливу ніяких зовнішніх факторів: «Ее ум был теоретического склада и по самой своей природе жаждал неких высоких понятий о мире, непосредственно приложимых к приходу Типтон и к ее собственным правилам поведения там. Ее влекли горение и величие духа, и она опрометчиво увлеклась всем, что, как ей казалось, несло их печать» [3, с. 56]. Однак, коли вимагає життєвий матеріал, задум або необхідність унести певні корективи в саморозкриття образу, Джордж Еліот, не втручаючись у відтворювані події та співзвучно з традиціями англійської прози XIX століття, рішуче бере слово від автора й митецьку ідею генерує в авторські відступи філософського характеру: «Здесь я почитаю нужным воспользоваться своим правом на философские отступления и замечу...» [3, с. 246].

Прикметно, що в таких філософських відступах та авторських репліках у полотні нарративу очевидний інтертекстуальний перегук зі старшими сучасниками Дж. Еліот (Дікенс, Текерей, Гаскелл). У таких позасюжетних вставках письменниця послуговується прямими узагальненнями й від роздумів про персонажа переводить думку безпосередньо в русло засудження вад сучасного їй суспільства. Фактично образне моделювання переходить у розряд типізації соціальних явищ з ознаками викриття. Іронія, сарказм і місткі афористичні формулювання авторки частіше набувають публіцистичного звучання соціальної інвективи: «... когда молодой аристократ крадет драгоценности, мы называем такую кражу «клептоманией», говорим о ней с философской улыбкой и даже не помышляем о том, чтобы

отправит его в исправительное заведение, как маленького оборванца, попавшегося на краже репы» [3, с. 462]. У такий спосіб письменниця трансформує природу авторського відступу в бік характеротвірної функційності.

В авторській техніці творення характерів Дж. Еліот новаторських ознак набирає художній топос. Так, у жіночому уявленні Доротеї спостерігаємо суб'єктне, часто завуальоване або символічно виражене, ототожнення географічного локусу зі світовідчуттям героїні. Наприклад, у Римі Доротею лякає відвертий еротизм «вічного міста». Заміжня за сухим педантом, вона з пересторогою спостерігає за тим, як у цьому місті кипить ««жадная титаническая жизнь, глядящая и рвущаяся со стен и потолков»; «образы, неясные и в то же время исполненные жаркой силы, властно вторглись в ее юное восприятие и оставались живыми в ее памяти» [3, с. 223]. Чуттєва насиченість і різноманіття католицького Риму, де панують «развалины и базилики, дворцы и каменные колоссы, свергнутые в убогость настоящего», шокують молоду жінку, яка «воспитана в духе английского и швейцарского пуританства, с историей знакома только в ее художном протестантском истолковании, а в искусстве не пошла дальше расписывания вееров», своєю жадливою неприкритістю [3, с. 222]. Наведений уривок переконливо ілюструє, що, крім зацікавленості історією, медициною, міфологією й ученням Дарвіна, у характерах героїнь Дж. Еліот виявляє незбагненність для протестантської свідомості античного й католицького мистецтва. Так, Доротею бентежить вплив на неї Риму, неспівмірного з її світовідчуттям. Імовірно, авторка для створення колоритного жіночого образу й характеру намагається дослідити вплив чужих культур на світоосягнення персонажа, більше того, засобом метафоричної конструкції: «Доротея не имеет силы противиться грандиозным, хотя и разрозненным, «откровениям имперского и папистского города». Образы, порождаемые тем или иным настроением, обладают своего рода автономностью, подобно картинам, проецируемым волшебным фонарем; и, наконец, – еще одно поразительное сравнение – красный занавес в соборе святого Петра обволакивает всю возникшую в изображении картину, как будто наблюдатель поражен глазным недугом» [3, с. 252–253]. Саме останній образ, на нашу думку, свідчить про неймовірну кількість побаченого й осмисленого героїнею. Безумовно, Доротея уособлює схематичний образ людини з англійським менталітетом, якій некомфортно в чужому середовищі. Зіткнення різних культур – католицької і протестантської – відтворюється спочатку абстрактно, а потім реконструюється авторкою в засіб відтворення душевного стану героїні. Реципієнт ненароком стає свідком перипетій її духовного світу. Саме відтворення напружених, пристрасних почуттів, що переживає головна героїня, сприяє повному осмисленню її характеру, передусім внутрішнє життя дівчини, саморефлексія стають визначальними в моделі її поведінки.

Вікторіанські романісти доволі суперечливо зображали жіноче побутування в ролі «янгла в домі»: з одного боку, жінка зображується втіленням добропорядності, з іншого – у багатьох творах вікторіанців є альтернативні моделі, що нівелюють сформований у XIX столітті ідеал дружини як берегині домашнього вогнища.

Так, характерним антиподом Доротеї Брук є Розамонда – дружина лікаря Лідгейта. У фінальному розділі «Мідлмарча» репрезентовано чергову показово-викривальну розмову між

лікарем і його дружиною: «Как-то он назвал ее своим базиликом, а когда она спросила, как объяснить эти слова, он ответил, что базилик – это растение, питательной почвой для которого служит мозг убитых людей» [3, с. 870]. Показово, що категорія «базилік» (у значенні «рослина-паразит») і поняття «янгло в домі» вступають у семантичну конфронтацію.

Прагнення Розамонди несумісні із життєвими принципами Лідгейта, оскільки всі її бажання зосереджені на міщанському стяжанні: придбання розкішних речей, досягнення гідного статусу в соціумі, багатстві. Таким чином, Дж. Еліот поляризує образ ідеальної патріархальної жінки – дружини й господаря дому, розкриваючи її полемічну суть.

Проблема жіночої самосвідомості, що вирішується в романі образом Доротеї, безпосередньо пов'язана з мистецтвом прерафаелітів: письменниця робить чуттєвість, притаманну прерафаелітизму, складником духовного становлення головної героїні. Прикметно, що роль естетики прерафаелітів у заявленому романі пов'язана не тільки з ідеями, що проповідує Віл Ладислав і його вчитель у «римському» розділі роману, а й зі сформованою в тексті концепцією глядацького сприйняття, що реалізується як симбіоз відчуття, уяви й почуття не лише героя, а й автора. Наприклад, назва картини Холмана Ханта «Пробудження сумління» асоціюється з пропашою жінкою. У романі «Мідлмарч» єдина героїня, яка знаходилася в подібному амбула, – Розамонда Лідгейт. Однак вона не мучиться докорами сумління, водночас Доротея, яка підсвідомо відчуває розбещеність Розамонди, відверто вражена. Саме вона соромиться поведінки дружини лікаря; музика, що лунає з дому Лідгейта, конструє об'єктивну оцінку ситуації, яка склалася в особистому житті Доротеї: обставина, що компрометує місис Лідгейт, є дзеркальним аналогом життєвої ситуації самої місис Кейсбон. До того ж момент прозріння передано не засобом живописного зображення, а за допомогою музики. На той момент, як відбувається остаточне прозріння головної героїні, афоризм «пробуджена свідомість» досягає у творі максимального резонансу. Так, поряд із мотивом святої Терези в романі реалізується мотив «пробудженої свідомості» Доротеї, що модифікується в нове тлумачення крізь призму полотна Ханта «Пробудження сумління». Як зазначала В. Вулф, «героїні Джордж Еліот не можуть жити без конкретної релігії, і вони починають шукати її ще в дитинстві» [5, с. 74]. Справді, Доротея Брук не осмислює своє життя без альтруїстичного складника, що вивершує її над призначенням патріархальної жінки, вона самоідентифікується як жінка-місія. Трагедія героїні в тому, що соціум не потребує її сублімованої місіонерської ролі: «... свідомість жінки, наповнена стражданням і чуттєвістю, у героїнях Еліот, здається, летить через край. Вона виходить за межі й починає вимагати того, що, імовірно, несумісне з дійсністю людського існування» [5, с. 76]. Це протиріччя закінчується практично для всіх героїнь або трагедією, або компромісом, що, на думку В. Вулф, є ще більш руйнівним для жінки.

Висновки. Отже, в аналізованому романі Джордж Еліот «Мідлмарч» авторка з новаторською художньою силою творить типові образи жінок кінця XIX століття, урізномбарвивши характеротвірну палітру оригінальними засобами поетики. По-перше, у характері головної героїні Доротеї Брук письменниця акумулює конотативну суб'єктність, виражену через необхідність удосконалення природної суті, особистісне зростання. У техніці вимальовування характерів простежу-

ється сакральна мотивація образом святої Терези, реалізується симбіоз мистецького бачення художньої місії жіночих образів і концептів авторської свідомості, сформованої елементами міфопоетики. По-друге, для увиразнення прикметних рис нової жінки Дж. Еліот творить полярний образ жінки-пристосуванки, інтерпретованої в антиподові головної героїні – Розамонди Лідгейт. Вона є експлікативним варіантом суперечливого «вікторіанського» образу, що суміщав «янгола в домі» й «демона в соціумі». По-третє, проблема жіночої самосвідомості у творі безпосередньо пов'язана з мистецтвом прерафаелітів, авторка культивує чуттєвість, притаманну прерафаелітизму, і робить складником духовного становлення головної героїні. Паралельно мотиву святої Терези в романі функціонує мотив «пробудженої свідомості», що модифікується в новаторське потрактування засобом живописного полотна Холмана Ханта «Пробудження сумління».

Зауважуємо, що пафосний стрижень романістики Дж. Еліот детермінується естетичною позицією мисткині виявляти природну суть нового типу жінки, яка протистоїть заскорузлій соціосистемі, здатній зруйнувати істинне призначення жінки творити й жити справою. Авторка формує нову модель жіночої характерності – свідомої, з переконливою громадянською позицією в умовах патріархальної суспільності.

Література:

1. Агеева В., Марценюк Т. Інша оптика. Гендерні виклики сучасності. Київ : Смолоскип, 2019. 256 с.
2. Хьюитт К. Джордж Еліот и ее роман «Мидлмарч» / пер. с английского И. Поповой. *Вопросы литературы*. 2015. № 2. С. 236–260.
3. Элиот Дж. Мидлмарч : картины провинциальной жизни. Москва : Эксмо, 2016. 879 с.
4. Анненкова О. Английська література вікторіанської епохи. Київ : Видавництво НПУ імені М. Драгоманова, 2016. 168 с.
5. Вулф В. Власний простір / пер. Я. Чердаклі. Київ : Акцент, 2017. 111 с.

Bandura T. The paradigm of images of women in George Eliot's novel "Middlemarch" in the aspect of typology

Summary. The article examines the system of female images in terms of character-building tools in George Eliot's novel *Middlemarch*. It is noted that the resonant period of the writer's work dates back to the 70s of the XIX centu-

ry, when the aesthetics of realism undergoes certain changes in the problem-thematic plan: departure from social issues and preference for moral and ethical discourse of art, also gaining weight psychological aspect of the story.

It is determined that women's themes and issues become key in the work of the famous writer, original images of women in her novels are associated with the impossibility of dreams, its idealism, embody the element of human experience, which is not given a place in the deterministic doctrine of the world.

The study found that G. Eliot's artistic models of women's interpretations embody the need for the subject to improve the inherited natural essence. The conceptualization of the female sex in the works of the writer is based on a deep mastery of gender issues, determined by the formation of a new type of personality of a woman – conscious, with a clear civic position, courageous in fighting for their own ambitious desires and aspirations.

It is noted that to create female characters, in particular the main character, the writer uses a unique palette of realistic means of poetics. First of all, the author finds the right proportion of character, which reveals it in the unity and interaction of traits, which, on the one hand, distinguish the character as an individual, and on the other hand, inherent in the aspect of origin, upbringing, environment, that is express his social «face», belonging to a certain segment of the population. The task of such authorial realization is revealed by the traditional spectrum of pictorial and expressive means: portrait description, language, facial expressions, gestures, actions, thoughts, reproduction of the material world through the eyes of the hero, purpose of things given by the author in the subjective assessment of the character.

Emphasis is placed on the fact that the writer's innovative approach to characterization is sublimated objectivity. Yes, in an objective way or remotely, the characters of George Eliot are revealed and self-revealed. At the same time, when it requires vital material, idea or the need to make certain adjustments to the self-disclosure of the image, George Eliot, without interfering with the events he reproduced, and in accordance with the traditions of nineteenth-century English prose, takes the floor from the philosophical digressions. In such off-topic inserts, the writer uses direct generalizations and from thinking about a character translates the idea directly into the direction of condemnation of the shortcomings of modern society.

Key words: gender, character, feminism, discourse, self-identification.

Баняс В. В.,*кандидат філологічних наук**Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II
orcid.org/0000-0001-6880-8805***Баняс Н. Ю.,***кандидат філологічних наук, доцент**Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II
orcid.org/0000-0002-6974-0790*

СОНЕТ «АНТЕРОС» ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ ЯК ЕМБЛЕМА ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОМЕТЕЇЗМУ

Анотація. Літературна доля французького поета, письменника, драматурга Жерара де Нерваля виявилася вкрай непростою. За життя він зовсім не вважався першорядним автором на Батьківщині, а за її межами про нього ніхто не знав. Натомість за кілька десятиліть після смерті спочатку французьке, відтак світове літературознавство побачило в ньому одного з головних письменників епохи романтизму, одного з найбільших новаторів свого часу. Попри те що він помер понад півтора століття тому, творчість Нерваля досі має багато «білих плям» і тем, що потребують найпильнішого висвітлення. Одна з таких – численні мотиви прометеїзму (бунту, богоборства), що ними просто пронизана його пізня творчість. Вершинне виявлення цей мотив знайшов у сонеті «Антерос», що є складовою частиною циклу «Химери». У ньому автор послідовно, від зачину першого катрена до заключної терцини, проводить лінію, яка починається своєрідною пропагандою синкретизму (митець ототожнює себе з деміургами різних релігійних систем, убачаючи в них своїх «родичів»), а закінчується, як уважають автори статті, ототожненням себе з істотою, що її в Біблії названо головним супротивником Ісуса Христа. За вже понад століття розвитку окремого сегмента літературознавства – присвяченого книгам Нерваля – досліджено безліч аспектів його творчості, однак той, про який ідеться в статті, пошуковці досі оминали. Це особливо дивно з огляду на те, що концепт, котрий ми обстоюємо, легко доводиться уважним прочитанням сонету «Антерос» і «розшифруванням» основних його семантичних «ключів». Цілком можливо, що висвітлення творчості Нерваля в максимальній широті – із залученням як його епістолярного спадку, так і журналістського – покаже, що таких «натяків» у його письмі чимало, тобто вони зовсім не обмежуються одним віршем «Антерос» із циклу «Химери».

Ключові слова: бунт, богоборство, сон, міф, Біблія, пророцтво, нехрист, синкретизм.

Постановка проблеми. Письменник, поет, драматург і перекладач Жерар де Нерваль (справжнє прізвище – Лабрюні) народився в Парижі 22 травня 1808 р. Єдиний син військовослужбовця армії Наполеона, майбутній митець пізнав самотність життя без батьків: його мати померла, коли Жерарові було всього два роки, а з батьком унаслідок частої відсутності останнього він так і не зблизвся. Раннє дитинство автор «Аврелії» провів у дядька по материній лінії в області Валуа,

хоча вже в шестирічному віці за ініціативи батька перебрався до Парижа, де згодом вступив до коледжу Карла Великого, що дав ґрунтовну освіту, знання багатьох (у тому числі східних) іноземних мов і дружбу з таким представником французького романтизму, як Т. Готье (1811–1872 рр.), із яким Нерваль мав теплі стосунки до кінця свого недовгого життєвого шляху.

Наприкінці 1820-х рр. він опублікував дебютну збірку віршів: головною темою, котра проходить крізь неї, є особа Наполеона Бонапарта. Наступні кілька років Нерваль продовжує працювати в тому ж ключі: пише оду, де основним є соціальний мотив, із радістю сприймає Липневу революцію, переживає крах надій, нею породжених.

Незадовго до революції ім'я Нерваля гучно прогрімало у французькій літературі. Уже після закінчення коледжу він випустив книгу, на якій було написано: «Фауст, трагедія Гете, повний переклад у прозі та віршах» (тут доцільно зауважити, що це була тільки перша частина твору, другої в надрукованому вигляді на той момент і в оригіналі не існувало). Цей переклад шедевра німецького письменника до сьогодні вважається у Франції еталонним, і саме він відчинив перед його молодим автором двері в паризьке літературне товариство. Через рік після «Фауста» він видає перші п'єси, котрі, проте, поставлені не були; знайомиться з лідером місцевих романтиків В. Гюго, а також іншими митцями від літератури й малярства (С. Нантейль, Е. Доверія), з якими організовує гурток «Малий Сенакль» – як наслідування «великого» «Сенакля» Гюго.

Від середини 1830-х рр. Нерваль остаточно відмовляється від кар'єри медика, до якої його готував батько. Щоб якось прожити (мистецтво не приносило бажаних заробітків), влаштовується в типографію, а згодом тимчасово до нотаріуса. Отримавши невеликий спадок од померлого родича матері, він майже одразу здійснює подорож до Італії, після повернення з якої створює журнал «Світ драматичний». Після того, як він припинив існувати, поглинувши всі заощадження, Нерваль починає співробітництво з літературними й театральними часописами, ведучи життя, загалом типово для представників тогочасної богеми: удень – напружена праця для журналів, уночі – веселий відпочинок у колі друзів. 1853 р. письменник випустив книгу *Petits Chateaux de Bohemes* («Маленькі замки богеми»), де описав цей час.

Але 1841 р. у життя Нерваля вривається болісне психічне захворювання – стається перший напад, і його поміщають до

лікарні. До смерті напади повторювалися неодноразово, їх очікування та страх перед ними дуже складно переживалися митцем, а перебування в лікарні стало для нього звичною справою. На жаль, недуга виявилася сильнішою: 26 січня 1855 р. Нерваль покінчив життя самогубством, повісившись на одній із вулиць Парижа.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У статті ми взяли на озброєння тематологічну інтерпретацію, що базується на засадничих принципах літературної герменевтики, а також наратологію та психоаналіз. Ми віддали перевагу розвідкам насамперед Г.-Г. Гадамера, зокрема його концепції про «безперервність культурної традиції», де герменевтиці надано універсального значення із завданням – прояснювати природу розуміння, головною умовою котрого є всеосяжна вкоріненість у традиції, в мистецтві.

Мета статті – дослідження численних мотивів прометеїзму (бунту, богоборства), що ними пронизана пізня творчість Жерара де Нерваля.

Виклад основного матеріалу. Літературна спадщина цього митця велика й до сьогодні опублікована ще не повністю. Він робив спроби знайти себе в різних жанрах, а головні прозові та поетичні твори ввійшли до двох збірок, які отримали назви *Les Illumines* («Ілюмінати», 1852 р.) та *Les Filles du Feu* («Доньки вогню», 1854 р.). Друга з них справедливо вважається одним із шедеврів Нерваля. Вона пов'язана – і це підказує її назва – з натурфілософським ученням про чотири стихії – землі, води, повітря та вогню – як першоелементами світу, якими захоплювався пізній Нерваль, із його прагненням до витворення синтетичної натурфілософської картини буття. Водночас ця збірка глибоко автобіографічна передусім у розкритті духовного й душевного життя письменника, сповнена ліризму, чарівного й щемкого водночас.

Книга «Доньки вогню» починається присвятою Дюма-батькові, за якою йдуть повісті «Анжеліка» та «Сильвія» (разом з етнографічним додатком «Пісні та легенди Валуа»), новели «Октавія», «Ізида», п'єса «Корилла», цикл сонетів «Химери» й, урешті-решт, третя повість – «Аврелія».

Цикл сонетів *Les Chimeres* («Химери») в останній редакції з'явився наприкінці збірника «Доньки вогню». Сім із них відомі під об'єднувальною назвою *Mysticisme* («Містицизм») у книжці «Маленькі замки богеми». Те, що поет означив їх словом «Містицизм», не випадковість: тут Нерваль реалізував повніше, ніж в інших творах, єдність, яка для нього була основною: магії та гри, містики й мовлення. Згадана єдність постала у вигляді герметичних, переповнених алюзіями поезій, об'єднаних під полісемантичним заголовком.

Увесь простір «Химер» пронизують мотиви прометеїзму, бунту й навіть богохульства. Вершинним же твором Нерваля в цьому плані є сонет *Anteros* («Антерос»), четвертий за ліком у циклі. Він написаний од імені грецького деміурга, який був близнюком Ероса та його ж антагоністом. Хоча, за віруванням самих еллінів, існування братів пов'язане міцними зв'язками: один не здатен існувати без другого, що дає змогу дослідниці Н. Жирмунській [1] бачити ідейне підґрунтя вірша в дуалістичній концепції Всесвіту, котра утверджує рівноправ'я двох начал – божественного та сатанинського. Тож Антерос уособлює начало, протилежне любові, а згадавши слова з Першого соборного послання св. апостола Івана, що одним із проявлень християнського Бога є любов (у якомога ширшому розумінні

поняття), дійдемо висновку щодо демонічного походження міфорелігійного персонажа, через якого промовляє Нерваль. Антерос намагається вести діалог із Єговою, він в емоційному запалі ніби змальовує для Нього свою сутність: «Запитуєш, чому в моєму серці стільки гніву, // І гнучкий комірць обвиває нескорену голову; // Це тому, що я походжу з роду Антея, // Тож звів списи проти Бога-переможця» [2, с. 699]. Уважаючи себе належним до роду Антея – велета, якого зумів здолати лише Геракл, Антерос відчуває в собі снагу стати на прюю зі Всевишнім.

Так сон-візія Нерваля постає як спроба митця ототожнити себе з численними міфологічними образами, що уособлюють борців проти монотеїстичного Творця, отже, із сатаною. Автор уявляється (або ж сниться), що той залишив на ньому знак, од моменту появи котрого настав період служіння «князеві темряви»: «Так, я з тих, кого надихає Месник, // Він залишив збудженими губами знамено на моєму чолі; // Під блідістю Авеля, що – яка прикрість! – закривавлена, // Я затаїв нещадну червінь Каїна!» [2, с. 699]. Себто в мотиві каїнізму французький митець пішов далі будь-якого іншого письменника романтизму, де крайньою вважалася позиція Байрона, хоча останній зобразив старшого брата Авеля, радше, бунтарем. Натомість автор «Антероса» прямо називає себе слугою сатани, доводячи це наявністю «знамена ймення звірини» на своєму чолі. Неначе злякавшись подібної самоідентифікації, Нерваль потім робить крок назад: «Єгово! Нікчема, переможений твоїм генієм, // Який із пекельних відхланей кричав: «О, тираніє!» // То – мій дядько Ваал або мій батько Дагон...» [2, с. 699]. Отже, він, по-перше, віддає шану могутності й мудрості Бога, який зумів перемогти одвічного ворога, по-друге, знову перетворюється на бунтаря, знаходячи символічний родовід у кровожерних язичницьких божках – Ваалі (у котрого фінкійський «генезис») та вавилонському Дагоні (культ якого передбачав жертвоприношення дітей).

Прагнучи віднайти серед архаїчних деміургів тих, ідентифікація з якими здається йому доцільною, Нерваль досліджує простір культури, а поетова схильність до релігійного синкретизму часто приводить до парадоксальних поєднань різних міфологій і церковних доктрин. Одне з них спостерігаємо в заключних рядках сонета: «Вони тричі занурили мене у води Стигю, // І, захищаючи свою амалікійську матір, // Я сію під ногами зуби старого дракона» [2, с. 699]. В уявленні Антероса, його предки здійснили з ним щось подібне до хрещення, проте цей учинок, який у контексті християнства набуває глибокого змісту входження в містичний союз зі Спасителем, у вірші Нерваля має протилежний характер анти-хрещення, бо воно відбулося у водах Стигю – підземної річки, що впадає в Ахерон, наповнення котрої утворюють сльози поселенців Аїду.

Відтак завершується процес осягнення поетом себе як союзника демонічних сил: окресливши уявний язичницький родовід (до вже згаданого «батька» додається «мати» з народу амаліків – отак мусульмани називали біблійних філістимлян), пройшовши хрещення-навіпаки, він кидає виклик Усевишньому, насмілюючись погрозувати. Слова про драконові зуби відсилають до міфу про аргонавтів, точніше, того фрагменту, де йдеться про грецького героя Кадма, котрий, аби побудувати місто Фіви, змушений був подолати дракона – сина Арея, із посіяних зубів якого вирости воїни-спарти. Тобто Антерос сіє довкола себе рештки змія як пересторогу для противників.

Тематика анти-хрещення, побіжно та завуальовано зачеплена в «Антеросі», варта найпильнішої уваги: висвітливши

її з певного кута зору, дійдемо розуміння, що ця поезія є найрадикальнішим художнім твором XIX ст. серед позначених лейтмотивом дияволізму, порівняно з яким решта – згадаємо сатанізм Ш. Бодлера (котрий уважав себе учнем і послідовником Нерваля), богоборство-богохульство Гайне, Байрона чи Лотреамона – не видається чимось екстраординарним. Чотири книги Нового Заповіту – Друге послання св. апостола Павла до солунян, обидва соборні послання св. апостола Івана та його ж Об'явлення – містять відомості-попередження про майбутній прихід антихриста, головного опонента Христа; ця подія стане сигналом про кінець світу й Друге пришестя Месії. Святе Письмо дає кілька ознак, за якими можна буде виявити посланця диявола: усі вони протилежні рисам, притаманним Спасителю. У Біблії не згадується, що «семиголова звірина» пройде хрещення-навпаки, та уявлення про це ввійшло в структуру католицизму, знайшовши втілення в численних книгах, які доповнюють інформаційну стилістичність обох Заповітів. Окрім цього, зазначена ідея стала предметом зображення багатьох мистецьких творів – од Середньовіччя до Нового часу: наприклад, у повісті «Перехресні стежки» (1900 р.) І. Франка психічнохворий сторож Баран у розмові з д-ром Євгенієм Рафаловичем наполягає: «І антихрист має бути хрещений, тільки фальшивим хрестом» [3, с. 142].

Узагальнене уявлення про антихриста знаходимо тут: «Антихрист – ворог Христовий, уосіблення духа зла, що протиставляється духові добра і що має прийти перед кінцем світу для боротьби проти Христової Церкви. Ап. Павло писав у другому посланні до Солунян (II, 2–4), що «день Христа» не засягатиме скоріше, ніж прийде «чоловік гріха, син згуби», що – «засяде як Бог у храмі Божому, показуючи себе, що він єсть Бог». Тільки після його загибелі прийде час Господній. Сам Христос казав у Євангелії від Матвія (XXIV, 5–31): «Багато бо приходитимуть в ім'я Моє, кажучи: Я – Христос, і зведуть многих. Чутимете ж про війни і чутки воєнні, – глядіть же не тривожтесь, мусить бо все статись, та все ще не кінець. Бо встане народ на народ, і царство на царство, і буде голод, і помор, і трус по містах. Тоді видаватимуть вас на муки і вбиватимуть вас, і зненавидять вас усі народи задля імені Мого. І тоді поблазняться многі, і видаватимуть одне одного, і ненавидітимуть одне одного. І багато лжепророків устане, і зведуть многих»... В Апокаліпсі Іоана антихриста представлено, як «звіря, що виходить із безодні». Для автора Апокаліпси антихристом був насамперед імператор римський Нерон, що жорстоко переслідував християн. І після смерті Нерона, християни вірили, що прихід Антихриста полягатиме в переверненні Нерона. Але пізніше не було ні одного ворога Церкви, якого не ототожнювали б з антихристом, що його поява мала започаткувати добу катастроф. Папа Григорій IX називав антихристом імператора Фридриха II. Лютер – папу Римського. Московські старообрядці вважали антихристом патріярха Нікона, а пізніше царя Петра I. За Наполеона мільйони англійців та москалів вираховували в імені Наполеона звіряче апокаліптичне число 666» [4, с. 39–40].

Продовжує далі: «Під антихристом розумівся як противник Церкви та християнського віровчення, тобто антихристиянин (так само і відступник християнства, розкольник, еретик), так і ширше – кожен нехрещений і неправославний, «нехрист», чужинець, іноземець, представник іншої віри або релігійної конфесії, а також безбожник, атеїст» [5].

Отже, слова Антероса й, відповідно, Нерваля про своє хрещення в стигійських водах не залишають простору для двозначної інтерпретації: поет – переконаний поборник релігійного синкретизму (зокрема найпершим у Франції почав пропагувати релігію Давнього Єгипту) – формує неспівмірне, але все ж переконання в тому, що він не просто слуга диявола, він бачить себе антихристом, іншими словами, правою рукою сатани. Повторимося: на такий радикальний крок не зважився жоден митець у XIX ст. Імовірно, якраз розумінням колосальної гріховності подібного самоототожнення пояснюється те, що воно здійснене в імпліцитній формі напівнатяку.

Висновки. Повноцінний розвиток французького нервалезнавства налічує майже сторіччя. Здається, за такий часовий інтервал творчість митця-новатора потрібно було вивчити досконально, утім тема, яку ми описали в статті, досі не висвітлена. Так, Нерваль страждав на тяжке душевне захворювання, що в останні роки життя набуло воістину фатального розмаху, проте саме тоді він написав основні свої твори, зокрема сонет «Антерос». Крізь його герметичну «теміню» украй складно пробитися, але все-таки це можливо, і результат аналізу очевидний: французький літератор, нехай і через напівнатяки, ототожнив себе з дияволичним «пантеоном» Біблії. Ототожнив настільки радикально, як жоден митець XIX ст.

Ілюстративний матеріал

Оригінал [6]

Antéros

Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au cœur
Et sur un col flexible une tête indomptée;
C'est que je suis issu de la race d'Antée,
Je retourne les dards contre le dieu vainqueur.

Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Vengeur,
Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée,
Sous la pâleur d'Abel, hélas! ensanglantée,
J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur!

Jéhovah! le dernier, vaincu par ton génie,
Qui, du fond des enfers, criait: «Ô tyrannie!»
C'est mon aïeul Bélus ou mon père Dagon...

Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte,
Et protégeant tout seul ma mère Amalécyte,
Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon.

Дослідний переклад

«Антерос»

Запитуєш, чому в моєму серці стільки гніву,
І гнучкий комірець обвиває нескорену голову;
Це тому, що я походжу з роду Антея,
Тож звів списи проти Бога-переможця.

Так, я з тих, кого надихає Месник,
Він залишив збудженими губами знамено на моєму чолі;
Під блідістю Авеля, що – яка прикрість! – закривавлена,
Я затаїв нещадну червину Каїна!

Єгово! Нікчема, переможений твоїм генієм,
Який із пекельних відхланей кричав: «О, тираніє!»
То – мій дядько Ваал або мій батько Дагон...

Вони тричі занурили мене у води Стигію,
І, захищаючи свою амалікійську матір,
Я сію під ногами зуби старого дракона.

Література:

1. URL: http://www.zpu-journal.ru/zpu/2007_3/Kudriavtseva/37.pdf (дата звернення: 17.09.2021).
2. Nerval Gerard de. Oeuvres / sommaire biographique, étude, notes par H. Lemaitre. Paris : Garnier Freres, 1966. 988 p.
3. Франко І.Я. Перехресні стежки : повість. Київ : Дніпро, 1983. 367 с.
4. Українська мала енциклопедія. Книжка перша. Літери А-Б / укладач Євген Онацький. Буенос-Айрес : Адміністрація УАПЦ в Аргентині, 1957. 120 с.
5. URL: <https://predanie.ru/book/216774-kniga-ob-antihriste/> (дата звернення: 17.09.2021).
6. URL: <https://www.poesie-francaise.fr/gerard-de-nerval/poeme-anteros.php> (дата звернення: 17.09.2021).

Banias V., Banias N. Gérard de Nerval's sonnet Antéros as an emblem of literary Prometheanism

Summary. The literary destiny of the French poet, writer, playwright Gérard de Nerval was extremely difficult. During his life he was not considered the first author in the homeland,

and no one outside of him knew about him. Instead, a few decades after his death, first French, then world literary criticism saw him as one of the main writers of the Romantic era, one of the greatest innovators of his time. Despite the fact that he died more than a century and a half ago, Nerval's work still has many «white spots» and topics that need the most careful coverage. One of these is the numerous motives of Prometheanism (rebellion, god-fighting), which simply permeated his late work. The culmination of this motif was found in the sonnet Antéros, which is part of the cycle "Chimeras". In it, the author consistently closes the first quatrain to the final third, draws a line that begins with a kind of propaganda of syncretism (the artist identifies himself with demiurges of different religious systems, seeing them as their "relatives"), and ends, according to the authors of this article, identification himself with a creature that the Bible calls the main adversary of Jesus Christ. During more than a century of development of a separate segment of literary criticism – devoted to Nerval's books – many aspects of his work have been studied, but the one discussed in this article, searchers have still bypassed. This is especially surprising given that the concept we are advocating here is easily proved by a careful reading of the sonnet Antéros and "deciphering" its main semantic "keys". It is possible that the coverage of Nerval's work in the maximum breadth – involving both his epistolary legacy and journalistic – will show that there are many such "hints" in his writing, i.e. they are not limited to one poem Antéros from the series "Chimeras".

Key words: rebellion, god-fighting, dream, myth, Bible, prophecy, non-Christian, syncretism.

*Бондаренко Г. П.,**кандидатка педагогічних наук, доцентка,**завідувачка кафедри української філології та журналістики**Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля*

ЛИСТИ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Анотація. Статтю присвячено осмисленню епістолярних діалогів Г. Сковороди із сучасниками в контексті літературного бароко. Розглянуто актуальні аспекти наукового дослідження листування видатного філософа, висвітлено науковий дискурс жанрової дефініції листа. Дослідження проблеми ґрунтується на досвіді попередніх розвідок у сучасній українській епістолографії, що дотичні до теми наукового пошуку автора. Презентовано нові підходи до вивчення письменницького листа як форми самовираження особистості. Зазначено, що лист є важливим складником і презентатором як особистості письменника, так і сутності його творчого доробку.

Цінність цього доробку полягає в дослідженні автентичних текстів кризь призму національної традиції листування в порівнянні з європейською. Авторкою зосереджено увагу на домінуючих темах у листах як своєрідному ключі до з'ясування й розуміння філософії письменника, що ґрунтується на кордоцентризмі. Проаналізовано дидактичність листів до учня, зокрема структурно-композиційні особливості повчального послання.

Оскільки письменницький епістолярій сприяє відстеженню еволюції особистості й творчості митця, то листування комплексно й достовірно віддзеркалює лабораторію авторського стилю, експериментування художника слова в пошуках жанру, є проявом психології творчості, гендерних відносин, світоглядних пошуків, ціннісних аспектів, майстерності й таланту тощо.

Проведене дослідження дає можливість з'ясувати, яку роль відігравало листування в епоху бароко. Незначна кількість зразків епістол Г. Сковороди ілюструє еволюцію поглядів митця на шляхи вдосконалення особистості, що полягає в гармонізації душевного й тілесного здоров'я. Дослідження його листування в заявленому аспекті розширює і доповнює генезу наукового осмислення письменницького епістолярію. Кожен лист – це своєрідний трактат, який містить безцінні інтенції на різноманітні теми буття.

Ключові слова: Г. Сковорода, лист, епістолярна традиція, бароко.

Постановка проблеми. Письменницький епістолярій завжди привертає увагу науковців у різноаспектних дослідженнях. Зважаючи на віддаленість у часі заявленої теми, нам видається цікавим простежити, яку роль відігравали листи Г. Сковороди в контексті не лише українського бароко, як вони вплинули на подальший розвиток національної епістолярної традиції, яке посідають місце в історії літератури. Неординарність мислення митця для тогочасної епохи засвідчує його винятковість, адже «закоріненість світогляду Григорія Сковороди в старожитню українську духовну культуру, античну філософію, александрійську патристику, німецький містицизм зробила його одним із найзагадковіших оригінальних мислителів і найяскравіших

українських письменників, чия пристрасна думка дивовижно втілювалася в гармонійному поєднанні зовнішньої і внутрішньої краси, матеріального і духовного аспектів буття, зорієнтованих на самопізнання та цілковите осягнення Бога» [1, с. 7].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукове коментування листів Г. Сковороди зустрічається в літературознавчих розвідках нечасто, чим і пояснюється актуальність розвідки. Поодинокі публікації свідчать про складність питання, проте ми вважаємо актуальною потребу зупинитися саме на аналізі листів. В основному науковці, зокрема П. Чаєло, зосередили увагу на суспільно-політичних поглядах Григорія Сковороди, що представлені в епістолярних діалогах мислителя з учнем М. Ковалінським. З метою виокремлення національного елемента дослідник залучає до порівняння «Листи до сина» (1794) графа Честерфілда й доходить висновку, що «рафінований англійський аристократ Честерфілд і козацький син Сковорода, живучи в одні часи і, зрозуміло, не маючи нагоди зустрітися і полемізувати між собою, звертаючись до юних нащадків, сповідували спільну програму в царині морально-етичних принципів» [2, с. 63]. Цей аспект свідчить про магістральний напрям мислення Г. Сковороди в європейському контексті.

Сучасна дослідниця епістолярію письменників Галина Мазоха виокремила діалогічні зв'язки листів Г. Сковороди з Біблією та творчістю представників античності. Докладно проаналізувавши епістолярний доробок, вона зосередила увагу на ролі Біблії, ремінісценціях у листах, активному цитуванні визначних філософів Сократа, Платона, Аристотеля, Епікура, Сенеки та ін., дійшла висновку: «Смисл форми, якої набуває епістола у творчості письменника, полягає у свідомому «відтворенні» її структури, в освоєнні не стільки зовнішніх ознак кореспонденції, скільки її внутрішньої суті: інтимного «ти», довірливих інтонацій товариської розмови, гострого відчуття співрозмовника, особливого слова – слова звернення» [3, с. 6].

Окремого дослідження заслуговує науковий внесок Леоніда Ушкаловав в розвиток сучасного сковородинознавства. Варто навести лише перелік його праць: «Нариси з філософії Григорія Сковороди» (1993), «Григорій Сковорода і антична культура» (1997), «Українське барокове богومислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду» (2001), «Два століття сковородіяни: бібліографічний довідник» (2002), «Григорій Сковорода: семінарії» (2004), «Сковорода та інші. Причинки до історії української літератури» (2007), «Григорій Сковорода» (2009). І це далеко не повний перелік доробку. Оскільки, і це загальновідомо, за часів радянської влади твори Г. Сковороди не перевидавалися, то вчений підготував перше видання в академічному форматі лише 2011 року. Видання стало не передруком відомих уже творів, а вмішувало повний корпус листів (126 од.), уперше до нау-

кового обігу введено лист Григорія Ковалинського від 2 травня 1785 року. Текст притчі «Убогий Жайворонок» подано не за джерелом 1861 року, а за першодруком.

Мета статті – виокремлення в масиві листування Г. Сковороди домінантних тем крізь призму літератури українського бароко.

Виклад основного матеріалу. Протягом двох століть бароко панувало не лише в європейських країнах, а й в Україні, навіть є припущення, що здобуло деталізації як козацьке бароко. Однак немає сумнівів: на цей час припадає розквіт культури, мистецтва, літератури бароко і взірцем є байкарська й поетична творчість, філософські погляди та педагогічні ідеї Г. Сковороди. Цілком слушно про роль митця зазначає А. Градовський: «... знавць латини, старогрецької, старосвєрейської, польської, німецької, російської мов, він розвинув комплекс ідей, актуальних для свого часу, став не лише ідейним предтечею нової української літератури, а й очільником мистецтва українського бароко» [4, с. 6].

Парадигма барокового мислення, що мала виразний релігійний колорит, повною мірою позначена в спадщині Г. Сковороди. Слушною є заувага сучасних дослідників: «Він, безперечно, був людиною нового часу, синтезувавши Платонове сприйняття Біблії, поєднавши античні та християнські традиції, згармонізувавши духовний та матеріальний світи. Святе Письмо у Григорія Сковороди стало основою пізнання природної, гармонійної людини – отого мікрокосму – з її подвійною натурою: видимою і невидимою» [5, с. 75]. Тому вважаємо за необхідне вказати й на цей аспект. Визнаним є факт, що у творчості Г. Сковороди Біблія посідає провідне місце, бо «для нього є плоттю і духом, божевіллям і мудрістю, морем і гаванню», завжди ця книга була супутницею життя. Навіть у листах до М. Ковалинського настанови вихователя ґрунтуються на Біблії, творах античних письменників і філософів і митців епохи Відродження, зокрема Горація, Сенеки, Платона, Плутарха, Сократа, Діогена, Вергілія, І. Злотоуста, Е. Роттердамського, П. Мандзоллі та ін. З притаманним Сковороді дидактизмом писав: шукати щастя в Господі, мати Біблію за авторитет: «Якщо ти ще не бачиш, що весь рай – це тверде збереження та дотримання Божих заповідей...» (лист 1763 року) [7, с. 1101]; «Якщо вогонь у твоїх грудях справжній і ширий, то згорить усе, що в них земного, щоб ти коли-небудь став чистим серцем і побачив Бога» (лист 1762 року) [7, с. 1061].

Поет першим у мистецтві звернув увагу на закодованість символів, він інтерпретував Святе Письмо у філософських працях, навчанні, художніх творах, а також своїм життям – принципами, вчинками, стилем.

У листуванні з учнем М. Ковалинським (*найбільше листів саме до нього, 79, епістолярні діалоги тривали впродовж 1762–1794 років, власне, до останніх днів Григорія Сковороди* – прим. наша) відчувається підтекст, що має підґрунтя з розвідки «Про риторичне мистецтво» Ф. Прокоповича. Кілька розділів присвячено структурі, різновидам та особливостям листів. Спираючись на досвід античних учень, зокрема Цицерона й Сенеки, Прокопович визначив стиль листа, правила розташування й викладу матеріалу в ньому. Подав тлумачення: «Лист – це розмова відсутнього з відсутнім за допомогою письма, а не голосу» [5, с. 355]. Схожу тезу ми знаходимо й у листі Г. Сковороди: «Подібно до того, як музичний інструмент, якщо ми його слухаємо здалеку, здається для нашого слуху приємним, так

бесіда з відсутнім другом звичайно буває набагато приємнішою, ніж з присутнім. Особливо з тобою у мене виходить так, що я тоді більше люблю тебе і прагну твоєї найприємнішої бесіди, коли ти відсутній і коли без участі тіла душа з душею безмовно і безтілесно розмовляє і проводить разом час. Тоді ніяка відстань і ніяке пересичення не зменшує приємності, а навпаки, її збільшує...» [6, с. 1139].

Імовірно, що майстерність у написанні листів Г. Сковородою сягає періоду його навчання в Києво-Могилянській академії. Значна увага епістолярному мистецтву надавалася в курсі риторики спудеям на основі рукопису Митрофана Довгалевського «Про листи» (1686–1887). Пропонований посібник складався з трьох розділів: «Про природу і прикрашення листів», «Про роди листів», «Про лист інакомовний і про його види». Метою курсу було навчити спудеїв писати листи, дотримуватися стилістичних та етичних норм оформлення. Листи писалися киево-руською, польською, латинською й давньоукраїнською мовами, Г. Сковорода добре володів багатьма мовами, тому його епістолярій є відображенням епохи.

До своєрідної першої класифікації українського епістолярію прислужився й Ф. Прокопович, виокремлюючи такі види: «Дорадчий лист – це такий, у якому даємо пораду товаришеві в сумнівних і непевних справах і підказуємо йому, щоб він взявся за певну справу і робив її; відрадчий, заохочувальний, стримувальний, втішливий, прохальний, лист-доручення, звинувачувальний, захисний, сповісальний, жартівливий» [6, с. 357]. Відповідно, до кожного виду ритор подав структуру листа й приклад.

Протягом багатьох століть сформувалася канонічна структура листа, яка в зразковому класичному варіанті передбачала привітання, що обов'язково включало звертання; домагання прихильності; розповідь; прохання; закінчення (прощання). Свого часу Борис Грінченко віднайшов такий зразок: він звався «Ластівня» і складався з 54 типів зразків епістол від 1680 до 1712 років.

Історія української епістолярії сягає своїм корінням часів Київської Русі, однак тут простежуються сліди впливу античності. Власне українське листування пройшло кілька етапів у розвитку. У добу Литовської Русі активно вводилося в листі кліше князівських грамот. До нас дійшло близько 600 так званих берестяних грамот (XIII–XIV століття), натомість староукраїнські пам'ятки (XIV–XV століття) майже не збереглися. Незначну кількість зразків епістолярію репрезентують XVI–XVII століття, на які припадає розквіт цього жанру, пов'язаний із полемічною літературою.

Варто зазначити, що в основному останнім часом науковці звертаються до листування Г. Сковороди саме з учнем М. Ковалинським, однак інші зразки також містять цікаву інформацію. Дотримуючись закритої форми епістоли, що була характерною саме в добу бароко, Г. Сковорода продовжував моралізувати й до інших адресатів. Такими є листи до Якова Правицького, спілкування з яким тривало впродовж 1782–1792 років. Тематика їх різноманітна: від обговорення літературних творів, наприклад, діалог «Марко Проклятий» (лист від 30.03.1786), до проблемних тем філософії. Пройшовши складний шлях життя, мандрівний філософ завжди з пієтетом ставився до дружби, саме такої, як вона є, і їй також присвячено багато й афоризмів, і розмірковувань. Так, у листі до Я. Правицького сповіщав про намір написати твір саме для друга: «Тепер я готовий породити на світ щось, хоч і невелике, але благочестиве, призначене для якогось друга. Тому я пишу в небагатьох словах, поспішаю явити на

світ, поки є для того час. Бо близька, навіть стоїть біля дверей, ворожа музам зима. Тоді вже треба буде не писати, а гріти руки. Далі відносно того, що я готовий створити на світ і що близьке на народження, про це ти уже знаєш» [7, с. 1243]. Сповідуючи вчення про цілісність людини, яка згодом знайшла продовження в наукових розробках під поняттям «кордоцентризм», на цьому постійно наголошував Г. Сковорода й у листуванні: «Главою человеку есть сердце его, господствующее телесным мыриком» [7, с. 1246]. Не завжди вдалося вчасно надіслати відповідь на листи, сили і здоров'я слабшали, тому й писав про це: «Прости, любезный, что на твое и на твоего чада письмо не ответствовал. Сердце воистину желает, но старость и лен ость есть студенокровна. Болезнь моя есть старость» [7, с. 1249].

Цікавим є лист до приятеля Гервасія Якубовича, у якому Г. Сковорода, як старанний учитель, наводить текст відхідної пісні, «яка називається по-грецьки апобатеріон. Апобатеріон походить від грецького слова *αποβαίνειν*, що означає відходити, від'їжджати. У пісні тих, що від'їжджають, проводжають побажаннями добра і різних благ. Правда, наша пісня майже зовсім селянська і проста, написана простонародною мовою, але я сміливо заявляю, що при своїй простонародності і простоті вона щира, чиста і безпосередня. Царів і тиранів ми часто всупереч нашій волі вихваляємо, але з друзями справа зовсім інша. Те, що тут сказане, викликане не силою, не страхом, але прихильністю. Від лестошів моє серце не менш далеке, ніж Китай від Португалії» [7, с. 1262].

У листі до іншого приятеля Кирила (Федора Ляшевецького), вихованця Києво-Могилянської академії, Г. Сковорода розмірковує про духовну сутність людини: усі земні блага, багатства пройдуть, залишивши хліб духовний, що чимось перегукується з молитовним «Хліб наш насущний дай нам сьогодні, І прости нам провини наші». Далі пише: «Про мене, хай інші дбають про золото, про почесні, про Сарданапалові бенкети, про низькі насолоди, хай шукають вони народної прихильності, слави, ласки вельмож; хай одержать вони ці, як вони думають, скарби, – я їм не заздрю, аби я мав духовні багатства і той хліб духовний, і той одяг, без якого не можна увійти у вельми прикрашені чертоги небесного жениха. Всі свої сили, всю свою волю я сюди скеровую: хай зникне все тілесне!» [7, с. 1264].

Навіть побіжний аналіз кореспонденцій Г. Сковорода засвідчує, що поряд із дидактизмом у листах простежуються теми любові до Бога, близьких і друзів, опікування літературними справами, дискусійність у деяких аспектах людського життя, розмірковування про вічні цінності. Свого часу літературознавець В. Пахаренко зауважував про роль Г. Сковорода як найяскравішого представника українського бароко, який своєю активною позицією, прогресивними поглядами для того часу, своїми щоденними діями доводив, що національна література, культура мають представляти гідне місце в колі європейському. Власне, цю тезу ми можемо прослідкувати в письменстві наступних століть.

Висновки. Епістолярій Г. Сковорода яскраво відображає традицію барокової епохи, що виявляється в тематиці листового спілкування, позначеній домінантами єдності душі й тіла, любові-ненависті, ворогування-дружби. Усі листи насичені притчами, ремінісценціями античності, цитацією Біблії, з огляду на що, можна простежити якості людини бароко. Отже, у масиві листування Г. Сковорода домінантні теми співзвучні і європейському, й українському бароко.

Перспективи подальших наукових досліджень убачаємо в компаративному аналізі епістолярію Г. Сковорода з європейськими літературами.

Література:

1. Ліствиця Якова : збірник статей на пошану професора Леоніда Ушкалова з нагоди його шістдесятиліття / упорядник Н. Левченко ; науковий редактор Р. Мельників. Харків : Майдан, 2016. 490 с.
2. Чаяло П.П. Оцінка епістолярної спадщини Григорія Сковорода у світлі його суспільно-політичних поглядів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 62–66.
3. Мазоха Г. Епістолярна спадщина Григорія Сковорода в контексті європейської епістолярної традиції. *Науковий вісник Міжнарод. гуманіт. університету. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 36. Т. 1. С. 41–46.
4. Градовський А., Галушко М. Творчість Г. Сковорода у контексті європейського бароко. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2015. № 4. С. 6–9.
5. Манюх Н., Судук І. Роль біблійних порівнянь у творчості Григорія Сковорода. *Науковий вісник Чернівецького університету*. 2013. Вип. 678. С. 75–79.
6. Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво. Філософські твори. Київ : Наук. думка, 1979.
7. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / за редакцією проф. Л. Ушкалова. Харків – Едмонт – Торонто : Майдан : Видавництво Канадського інституту українських студій, 2011. 1400 с.

Bondarenko G. Letters of Hryhorii Skovoroda in the context of Ukrainian baroque literature

Summary. The article is devoted to the understanding of H. Skovoroda's epistolary dialogues with his contemporaries in the context of baroque literature. The work considers the topical aspects of the study of the first philosopher's correspondence, covers the scientific discourse of the genre definition of a letter. The study is based on the experience of the previous research in modern Ukrainian epistolography relevant to the topic of the author's research. The article presents new approaches to the study of the writer's letters as a form of personal self-expression. It notes that a letter is an important component and presenter of both the writer's personality and the essence of his creative work.

The value of this heritage lies in the authenticity of the texts through the prism of the national correspondence tradition in comparison with the European one. The author focuses on the dominant themes in the letters, which are the key to revealing and understanding the writer's philosophy based on cordocentrism. The work analyses the didactic nature of the letters to the writer's student, in particular, their structural and compositional features.

As the writer's epistolary helps to trace the evolution of his personality and creativity, the correspondence comprehensively and reliably reflects the laboratory of the author's style, the writer's experiments in search of a genre. It is a manifestation of the psychology of creativity, the search for a worldview, gender relations, values, and skills.

The study provides an opportunity to clarify the role the correspondence played in the Baroque period. A small number of samples of H. Skovoroda's epistle illustrate the evolution of the writer's views on the ways to improve the personality, which is to harmonize mental and physical health. The study of his correspondence in the provided aspect will expand and supplement the genesis of the scientific understanding of the writer's epistolary. Each letter is a kind of treatise, which contains invaluable intentions on various issues of life.

Key words: H. Skovoroda, letter, epistolary tradition, baroque.

*Василюк Є. І.,
викладач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології
філологічного факультету
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*

МОТИВИ ПРИЙОМНОГО СИНА І ВИГНАННЯ В РОМАНІ Ф. О'БРАЙЄНА «САГА ПРО САГО СЛЕТТЕРІ»

Анотація. У романі «Сага про саго Слеттері» мотив прийомного сина та мотив вигнання виконують сюжетотвірну функцію. Виявлено тісний взаємозв'язок і взаємозалежність цих мотивів: статус прийомного сина зумовлює вигнання, і навпаки. «Син» (Тім Хартіган) і «батько» (Едвард Хуліган) представляють два різні типи розвитку самоідентичності: «батько» вибирає вигнання й нову батьківщину, а «син» – примирення й життя на батьківщині. Вигнання представлено як втрата ідентичності та марна спроба її повернути: статус сироти та чужинця зберігається навіть у разі повернення на батьківщину. Слеттері, прийомний син, і Юстас Беггелі, його «батько», є дзеркальною парою «сина» Тіма Хартігана й «батька» Едварда Хулігана й уособлюють вигнання (Хуліган) і вигнання, що повернувся (Слеттері). Сімейне вигнання стає частиною ірландської самосвідомості: Тім Хартіган і Сарсфілд Слеттері не мають теплих і довірливих стосунків з прийомними батьками.

Саме вигнання реалізоване в кількох планах, що сполучаються й накладаються одне на одного: зовнішнє, внутрішнє, вимушене, добровільне, сімейне. Тім Хартіган, головний герой, втілює перехід зовнішнього, вимушеного вигнання у внутрішнє й добровільне. Вигнання, станом вище прийомного сина стає частиною самоідентичності Тіма, а батьківщина є простором, що витісняє тих, хто прагне змін, руху. Встановлено опозицію землі / авто, нафти як опозицію між циклічним злиденним життям і змінами. Земля співвідноситься з прийняттям батьківщини і жертвуванням заради неї своїм майбутнім, а нафта й авто – з вигнанням з неї, втіленням своїх прагнень до кращого життя. Вигнання також зображене як спадкове: Константин Хуліган, автомобільний бізнес якого в Ірландії занепадає, і його син, Нед Хуліган, який успішно займається нафтою у США. Вигнання, задумане Константином Хуліганом, втілює його син.

Картопля, яка була завезена в Ірландію з Америки, емблематизує не тільки мотив вигнання, а й циклічне лихе ірландське життя, а також зв'язок зі США, тісний і двосторонній. Спроба замінити картоплю на саго задля запобігання новому голоду й еміграції ірландців до США має на меті припинити безкінечну циклічність злиденного ірландського життя. Цвітіння саго, перед яким його треба зрубати, уособлює поновлення згубної ірландської долі й перетворення «сина» на «батька».

Ключові слова: вигнання, ірландська література, мотив, О'Брайєн, прийомний син, роман, самоідентичність.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Ф. О'Брайєн (1911–1966) – видатний ірландський модерніст і постмодерніст. Його пізня романістика: «Важке

життя» (1961), «Архів Долкі» (1964) й «Сага про саго Слеттері» (нап. 1964–66, опубл. 1973) – отримала менше уваги вчених, ніж його ранні романи «Біля Перепливання-Двох-Птахів» (1934–1939), «Третій поліцейський» (1939–1940), «Той, хто співає Лазаря» (1940–1941). «Сага про саго Слеттері» – шостий, недописаний роман Ф. О'Брайєна – найменш вивчений о'брайєнознавцями. В українській науці, у якій творчість самого Ф. О'Брайєна досліджена мало, цей роман поки що не представлений.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з такої теми, виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується зазначена стаття. Зарубіжні розвідки, присвячені вивченню роману, фокусуються на темі мандрів, зокрема на їх механізації й зображенні фордизму¹. Американський дослідник модернізму С. Ортоланно зазначає, що «<...> у «Сазі про саго Слеттері» надзвичайно розвинутий фордизм і його вплив на Ірландію» [1, с. 171]. Особлива увага привертається до зображення складних ірландсько-американських стосунків: «Роман передає тривогу стосовно того, що Ірландія шляхом фордівської трансформації може стати ще однією американською територією» [1, с. 171]. Про це ж говорить і американський о'брайєнознавець А.В. МакФітерс [2]. К. Хоппер, ірландський учений, також відзначає комічний політичний характер роману: «<...> тонко завуальована сатира ери Кеннеді <...>» [3, с. 52]. Однак мотиви прийомного сина та вигнання не ставали об'єктом вивчення о'брайєнознавців.

Актуальність нашої статті зумовлена наявністю лакун у вітчизняному о'брайєнознавстві, відсутністю розвідок, у яких був би проаналізований роман «Сага про саго Слеттері», зокрема мотив прийомного сина й вигнання в ньому.

Формування мети статті. Мета статті – розглянути специфіку функціонування мотиву прийомного сина й вигнання в романі «Сага про саго Слеттері» Ф. О'Брайєна, встановити природу їхнього взаємозв'язку.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Провідна роль мотиву прийомного сина заявлена вже на початку роману. Тім Хартіган, головний герой роману, молодий чоловік, що осиротів у ранньому дитинстві, живе у замку свого прийомного батька. Коли йому було чотири роки, він був усиновлений Недом Хуліганом. Роман починається словами Тіма про «батька»: «A bleeding Scotchman <...>» («Клятий шотландець <...>») [4, с. 95], коли він читає від нього лист, у якому той повідомляє про приїзд Кроуфорд Макферсон, своєї дружини.

¹ Підхід у промисловості, якому притаманне масове конвеєрне виробництво, автоматизованість, здешевіння продукції, масове споживання. Виник на початку ХХ ст. і пов'язаний з виготовленням автомобілів на заводах Г. Форда.

Тім перебуває на кухні, де й живе. Його статус наглядча за замком і те, що він мешкає на кухні, вказує на його безправне становище в батьківському домі.

Ставлення Тіма до «батька» виражається через саркастичні коментарі автора. Отримавши опіку над ним, Хуліган «<...> brought his new prize home with his baggage <...>. And himself ever of plain habits he had sent Tim not to a college but to the local National School, with a housekeeper at the Hall to look after the boy's other needs» («<...> приніс додому свій новий приз та покляжу <...>. І оскільки був людиною простою, відправив Тіма не в коледж, а в місцеву державну школу, а про інші потреби хлопця мала подбати домогосподиня, яку він залишив у маєтку») [4, с. 95]. Тім названий «новим призом», а скупість Хулігана видана за простакуватість. Також говориться, що за замком Погмахон Хуліган залишає доглядати: «<...> his stepson (for he called him that) <...>» («<...> свого пасинка (як він його називав) <...>») [4, с. 96]. «Poguemahone» [4, с. 95] походить від ірл. «róg mo thóin», що означає «поцілуй мене в дупу» [5, с. 1]. Така промовиста назва замку відображає ставлення Тіма до батька. Сам Тім у розмові з Макферсон, своєю мачухою, називає «батька» «Mr. Hoolihan» [4, с. 101], а себе, як уже сказано, – «bleeding Scotchman» («клятий шотландець») [4, с. 95], що свідчить про відсутність між ними теплих сімейних стосунків.

Серед персонажів роману для Хулігана–Хартіган («батька» – «сина») є пара, що віддзеркалює їхні стосунки: доктор Юстас Беггелі та його прийомний син Сарсфілд Слеттері, сирота з Чикаго, якого Беггелі всиновив, коли був там на конференції. Сарсфілд – друг Тіма. Примітно, що прізвища кожної «пари» закінчуються подібно, що підкреслює їхню наближеність одне до одного (Hoolihan – Hartigan; Baggeley – Slattery).

Етимологія прізвищ «синів» підкреслює їхню неприналежність до «батьків» і відчуженість від них. «Сини» є нащадками «Артура» і «сильного», їхні «батьки» – «лисиця» і «нащадок гордого». Однак прізвище Hoolihan («нащадок гордого») через своє написання має подвійні конотації. Отже, прізвище Тіма, «сина», Hartigan походить від ірл. O'hArtigain – «нащадок Артура» [6, с. 219]. Прізвище Сарсфілда, «сина», Slattery походить від ірл. O'Slatraigh – «нащадок сильного, міцного» [6, с. 418–419]. Прізвище «батька» Hoolihan – ірл. O'hUallachain, «нащадок гордого» [6, с. 240]. Baggeley, прізвище доктора Юстаса, «батька» Слеттері, утворено від давньоангл. Wasca – «лисиця, борсук» [6, с. 53, 521].

При цьому Беггелі–Слеттері є інверсованою парою Хуліган–Хартіган: Хуліган, «батько», за своєю волею їде до США, свого нового дому, а Слеттері, «син», без своєї волі – до Ірландії, свого нового дому. Тож складається пара «американський батько – ірландський син» (Хуліган–Хартіган) та «ірландський батько – американський син» (Беггелі–Слеттері). Однак прізвище Слеттері ірландського походження, тож вказує на те, що сирота Сарсфілд Слеттері, уродженець Чикаго, переїжджаючи до Ірландії, повертається додому, на батьківщину своїх предків. Таким чином, навіть повернувшись, вигнанці лишаються чужинцями, прийомними синами (Сарсфілд зберігає американський акцент, справляє враження мешканця північної Ірландії: «<...> speaking with jerky accent and intonation was permanent evidence that he had been born in the northern part of Ireland and was to that extent a sort of disguise, for he had been born in Chicago» («<...> його вимова з дивним акцентом та інтонацією були точними ознаками того, що він народився в північ-

ній частині Ірландії, що було значною мірою в певному сенсі маскуванням, оскільки він народився в Чикаго») [4, с. 107]. Водночас Тім, ірландець, що все життя прожив на батьківщині, теж є прийомним сином. Відповідно, відчуженість, статус вигнання буде в ірландця і вдома, і на чужині, що свідчить про сприйняття ірландця себе сиротою, яка стає частиною його самоідентичності. Важливо й те, що Сарсфілд переїжджає до Ірландії в дитинстві не за власною волею. Сама Ірландія в особі Беггелі повертає Сарсфілда на батьківщину. Хуліган же їде до США вже дорослим і з власної ініціативи.

Ірландськість сина й американськість батька, національність (Хуліган – шотландець, Хартіган – ірландець), географічна відстань між Ірландією та Штатами буквалізують дистанцію між «батьком» і «сином», відображають неможливість їхнього возз'єднання.

Ще одним показовим моментом на початку роману є те, що Тім переходить від читання «батьківського» листа до читання роману «Джуд Непримітний» (1895) англійського письменника Томаса Гарді. Автор зазначає, що «The volume itself was the property of Mr. Hoolihan» («Сама книга була містера Хулігана») [4, с. 98]. Те, що книга про трагічне батьківство належить саме «батьку», містеру Хулігану, пояснює, що образ сина як загрози вплинув на його формування як батька. У сцені зустрічі з Макферсон, що приїжджає до замку, Тім навіть певною мірою порівнюється з Джудом: «As Tim Hartigan rose, *Jude the Obscure* fell from his fingers to the floor» («Коли Тім Хартіган встав, «Джуд Непримітний» випав з його рук на підлогу») [4, с. 99]. Це можна розуміти як певний зв'язок, естафетність між Тімом і Джудом. Цей прийом (відображення проблеми синівства героя у творі, який він читає чи пише сам) вже не новий для Ф. О'Брайєна: у «Біля Перепливання-Двох-Птахів» протагоніст відтворює свою ненависть до батька в романі, який він пише (головний герой працює над романом про письменника Дермота Трелліса, якого вигадані ним же персонажі катують за маніпулювання ними. У своєму романі головний герой втілює свій бунт і помсту батьку).

Стосунки батька і сина характеризує також і те, що Тім не є суб'єктом і співгосподарем у себе вдома. Хартіган, як і більшість ірландців, не володіє землею, на якій живе. Як відомо, англійці, які з XIII ст. завойовували все більше ірландських земель, багато років здавали їх ірландцям в оренду. Пізніше до англійців-лендлордів, яким належали ірландські території, долучилися шотландці.

Шотландське походження Хулігана й Макферсон повертає до ідеї безправності ірландців у них же вдома. Макферсон, яка вважає ірландців джерелом розповсюдження алкоголізму, розпусти й католицької віри у США, куди ірландці почали емігрувати під час Великого Голоду, вирішила скупити ірландські землі, здавати їх в оренду місцевим тільки за умови заборони вирощувати картоплю. Її Макферсон планує замінити на азійську рослину саго, зі стовбура якої видобувають крохмаль, якщо зрубати саго перед цвітінням, поки крохмаль ще не перемістився у квіти. Те, що дерево треба зрубати перед тим, як воно почне формувати свої плоди, може означати спробу припинити цикл тяжкої ірландської долі, від якої ірландці не можуть відмовитись. На питання Тіма, що буде, якщо ірландці не захочуть саго, Макферсон відповідає: «If they prefer starvation they are welcome» («Якщо їм краще голодувати, то будь ласка») [4, с. 105].

План Макферсон домогтися заборони в'їзду ірландців у США теж є певною мірою вигнанням, позбавленням ірландців можливості отримати новий дім, вигнання з «потенційного» дому. На питання змученого Хартігана до Слеттері, чи міг би він помінятися з ним місцями, забрати Макферсон жити до себе у дім лікаря, той відповідає: "I'd rather go to the States, like Hoolihan" («Я краще поїду до Штатів, як Хуліган») [4, с. 126].

Примітно, що Тім отримує лист про приїзд Макферсон, коли йде годувати свиней. Враховуючи, що образ свині, яку пожирають її поросята, з'являється у фіналі першого роману Ф. О'Брайсна «Біля Перепливання-Двох-Птахів» і що цей образ уособлює бунт дітей проти батьків, покарання батьків, то Макферсон, відповідно, співвідноситься з матір'ю, та її поява передірається.

Показово, що Макферсон, хоч Хуліган і сказав їй, що Тім йому "<...> a sort of son of mine, though I didn't labour that point" («<...> в якомусь сенсі як його син, хоча і не підкреслював це») [4, с. 135], ставиться до нього як до слуги, їй байдуже, як його звати: "<...> Tom Hartigan?" "Tim." "Tom?" "Tim!" "Whatever your name is <...>" («<...> Том Хартіган?» – «Тім». – «Том?» – «Тім!» – «Хоч би як тебе звали <...>») [4, с. 99].

Проте Тім і сам не прагне жити окремо, самостійно, а пасивно виконує доручення Хулігана. Тім не тільки не думає про переїзд, а й приголомшений і засмучений тим, що до нього в замок прямує дружина Хулігана: "His bland life, he suddenly feared, was about to be disturbed. Could he handle this stranger?" («Його мирне життя, він раптом злякався, от-от знищать. Чи дасть він раду цьому незнайомцю?») [4, с. 131]. Його реакція на «революційні» плани Макферсон засадити усюди саро: "How could he deal with this tartar? Was she off her head?" («Як йому впоратись із цим жахом? Вона що, не при собі?») [4, с. 102].

Крім того, навіть із цього житла, де він не відчуває себе господарем, його виживають, оскільки власницею вважає себе вже Макферсон, дружина Хулігана. Вона витісняє Тіма з того малого й непристосованого приміщення, де він живе, з кухні, влаштовує там «конюшню»: "Hartigan, will you bring in my horse?". <...> Tim's eyes encountered a number of tall, round, smooth, wooden poles, apparently in some way fastened together. "A clothes-horse by the holy Peter" <...> [4, с. 105]. («Хартігане, принесеш сюди мою шапу?». <...> Тімов погляд наштовхнувся на купу довгих, круглих, тонких дерев'яних палиць, судячи з усього, якимось зв'язаних між собою. «Святий Петро, це ж рама для висушування білизни <...>») [4, с. 105] (гра слів: "horse" – кінь, кобила, шапа; "clothes-horse" – досл. «кінь для сушіння білизни»). Образ коня тут також відсилає до вигнання, навіть беручи до уваги карикатурність цього коня. Це демонструє, що добровільне внутрішнє вигнання Тіма сполучається із зовнішнім і примусовим, а також із сімейним. Хартіган не тільки не має дому, а й відмовляється від спроб його здобути, від незалежного життя, від великого світу. Мотив вигнання, відповідно, наскрізний у романі.

Переїзд «батька» Тіма, Неда Хулігана, агронома за освітою, до Штатів спричинений тим, що виведений ним новий, витривалий та врожайний сорт картоплі «Землетрусне чудо» та такий же сорт пшениці «Фантазії Фаддімана» не були прийняті місцевими мешканцями, які невтомно продовжували вирощувати слабкі й низьковрожайні сорти картоплі й пшениці. Тож він

купує там сім акрів, які засіває пшеницею, однак разом із паростками на полях з'являються плями нафти, й Хуліган починає видобуток. Можливо, це означає, що ірландська пшениця, засіяна на американській землі, не може зійти, «перетворюється» на нафту, ірландець стає американцем. Це підтверджують слова Макферсон: "The purpose of food is to keep people alive, and in their own country. Potatoes are hardly known at all in the States. It is surprising how easy it is for the Irish who get there to forget their native spuds" («Призначення їжі – підтримувати в людях життя і життя у своїй країні. Картоплі в Штатах майже немає. Дивовижно, як легко ірландці, що приїжджають туди, забувають про свою рідну картоплю») [4, с. 123, 124].

Зрештою Хуліган займається нафтою, з якої в основному виготовляють паливо для засобів пересування. Тобто спроби займатись у молодості сільським господарством, прив'язаність до ірландської землі, а головне, прагнення покращити життя ірландців, спроби припинити «згубну залежність» від поганого сорту картоплі завершуються його вигнанням, заняттям нафтовим бізнесом, що символізує рух, зміни.

Його батька, Константина Хулігана, винахідника автомобільних двигунів, обкрадає Генрі Форд, і це дуже показово, в іронічно-постмодерністському ключі роман формулює, що в Ірландії реформатори приречені на поразку: їх обкрадають чужинці або витісняють самі ірландці, які протистоять будь-яким змінам. І відповідно, за сюжетом роману, Ірландія – країна для таких апатичних і приречених, як Тім, одурманених наркотиками, як доктор Беггелі, та осиротілих синів, що повертаються, як Сарсфілд Слеттері. Однак їх тяжіння до роботи на землі, до коренів безумовне, адже Едвард (Нед) Хуліган у молодості все ж таки займався агрономією. Навіть сам Тім, добровільний вигнанець, насамперед говорить про землю: на питання Макферсон щодо стану справ повідомляє, що справи "<...> going on pretty all right. They are nearly ready for harvest <...>. And there's a telephone here but it's usually out of order" («<...> доволі непогано. Вони майже готові до збору врожаю <...>. Є ще телефон, але він зазвичай не працює») [4, с. 100]. Те, що Тім згадує насамперед про врожай, вказує на те, що це – головне для нього, хоч він і не належить до спільноти місцевих (називає їх «вони»). Зламаний телефон ілюструє відсутність комунікації між Тімом та світом.

Ще одним втіленням такого парадоксального, вивернутого ірландського мислення (тяжіння до страждань) у романі є дисертація Едварда Хулігана «Стратифікація лужного гумусу», яка була присвячена запропонованому ним способу збагачення ґрунту – вирощуванню бур'яну як природного добрива, а "<...> wheat or leek or turnip would be a noxious intrusion" («<...> пшениця, цибуля або ріпка вважалися б шкідливими вторгненнями») [4, с. 96]. Це в карикатурній формі відображає тяжіння ірландців до «злиденного життя». Будь-які реформи сприймаються як «шкідливі». Наприклад, доктор Беггелі, який мав би лікувати, насправді сам потребує лікування й тільки шкодить своїм пацієнтам і навіть загрожує їхньому життю: він заколює теслю Біллі Колума в стіну, яку той облицьовував дерев'яними панелями. Цей епізод дуже показовий: Біллі, отримавши дозу наркотиків від лікаря для полегшення болю від ревматизму, не пручається, а лікар сам під дією наркотиків заколює його в дерев'яну стіну, як у труну, що гротескно виражає ірраціональність ірландської самосвідомості та одурманеність їхніх лідерів.

Попри злиденне життя на батьківщині, життя на чужині зображується як жахливе: Хуліган стає заручником власного багатства. На нього постійно здійснюють замах, він має купу охоронців і носить гранати зі сльозогінним газом, які не діють на того, що їх кидає, якщо він “<...> takes just one grutomycin tablet every morning” («<...> щоранку приймає лише одну пігулку грутоміцину») [4, с. 131].

Висновки з дослідження і перспективи подальших пошуків у цьому науковому напрямі. Отже, проаналізувавши мотиви прийомного сина і вигнання в романі «Сага про саго Слеттері», можна висувати, що ці мотиви є наскрізними в романі й виконують сюжетотвірну функцію.

Вигнання представлене в романі як таке, що має різні плани: вигнання зовнішнє й вимушене, вигнання внутрішнє й добровільне. Перше зображене через від'їзд Едварда Хулігана, а друге – через самоізоляцію Тіма Хартігана, його прийомного сина. Окрім того, вигнання стає і сімейним: Тіма виживає з дому «батько», вважаючи його лише частиною свого майна, «призом», а також «мати», що витісняє його навіть із кухні, де він живе.

Символом прагнення до змін, що спричиняє вигнання з батьківщини, стає нафта й автомобілі. Ірландія є простором, де будь-які зміни неможливі, а людей, що їх здійснюють, виживають місцеві мешканці.

Сарсфілд Слеттері, альтер его Тіма Хартігана, втілює ідею того, що після вигнання, коли особа повертається на батьківщину, вона все одно буде сиротою та чужинцем.

Мотив прийомного сина сполучається з мотивом вигнання, зумовлює його й водночас сам зумовлений ним. Вигнання вдома, у сім'ї, внутрішнє вигнання, ескапізм стають частиною самоідентичності головного героя.

Це спричинене також дуалізмом, який пронизує ірландську картину світу. Земля й картопля співвідносяться одночасно з життям на батьківщині і з вигнанням, втіленням перевернутого ірландського світосприйняття, парадоксальністю, прагненням до занепаду і страждань. Завезена зі США картопля стає символом життя і смерті; те, що свого часу забезпечувало харчування, стало причиною голоду й вигнання. Рослина саго, яку треба зрубати перед цвітінням, уособлює зупинення руху в цій воронці ірландського згубного світогляду.

Напрямом подальшого дослідження може стати вивчення інших мотивів у романі «Сага про саго Слеттері».

Література:

1. Ortolano S. Popular modernism and its legacies. From Pop literature to Video games. Norfolk : Bloomsbury, 2018. 277 p.
2. McFeaters A.V. Reassembling Ford: Time is Money in Brian O'Nolan's Brave New Ireland. *The Parish Review: Journal of Flann O'Brien Studies*, 2015. No. 4. P. 42–55.
3. Hopper K. Flann O'Brien. A Portrait of the Artist as a Young Postmodernist. New York : Syracuse University Press, 1995. 292 p.

4. O'Brien F. Slattery's Sago Saga: An Unfinished Novel. *The Short Fiction of Flann O'Brien* / ed. by N. Murphy, R. Hopper. Dublin : Dalkey Archive Press, 2013. P. 93–138.
5. Bannister G. Kiss my... A dictionary of English-Irish slang. Dublin : New Island, 1999. 137 p.
6. Рыбакин А.И. Словарь английских фамилий: Ок. 22 000 фамилий. Москва : ООО «Издательство АСТРЕЛЬ»: «Издательство АСТ», 2000. 576 с.

Vasyliuk Ye. Motifs of adopted son and exile in Slattery's Sago Saga by F. O'Brien

Summary. In the novel “Slattery's Sago Saga” motifs of the adopted son and exile perform a plot creation function. The study reveals tight interrelationship and interdependence of these motifs: status of the adopted son leads to exile and vice versa. “Son” (Tim Hartigan) and “father” (Edward Hoolihan) represent two different types of self-identity: “father” chooses exile and a new motherland while “son” – reconciliation and living in his homeland. Exile is represented as a loss of identity and a vain attempt to return it: status of an orphan and a stranger is kept even after coming back to homeland. Slattery, an adopted son, and Eustace Baggeley, his “father”, are a mirror couple of Tim Hartigan the son and Edward Hoolihan the father. They are likely to be the exile (Hoolihan) and the returned exile (Slattery). Family exile becomes a part of the Irish self-identity: Tim Hartigan and Sarsfield Slattery do not have warm and trusting relations with their adopted parents.

The exile itself is shown in several sets which joint and superimpose on each other: the external, the internal, the compelled, the voluntary, the family. Tim Hartigan, the main character, embodies transferring of external, compelled exile into internal and voluntary. The exile, a position taken by an adopted son, becomes a part of Tim's self-identity. The homeland is a space displacing those who look toward changes and motion. Such oppositions are distinguished: soil to cars, oil as oppositions of the cycled squalor to the changes. The soil is related to acceptance of homeland and sacrifice for its future while oil and cars – to exile from homeland, fulfillment one's commitment for a better life. The exile is imaged as hereditary: Constantine Hoolihan, whose car business in Ireland falls into decay, as well as his son, Ned Hoolihan, who successfully deals with oil in the USA. The exile conceived by Constantine Hoolihan is done by his son.

Potato brought to Ireland from America signifies not only the motif of exile, but also a cycled Irish squalor and link to the USA, tight and two-sided. An attempt to exchange the potato for the sago to avoid a new famine and emigration of the Irish to the USA aims to cease eternal cycle of the Irish squalor. Blossom of sago before which it should be cut down embodies renewal of the pernicious Irish fate and conversion of “son” into “father”.

Key words: adopted son, exile, Irish literature, motif, novel, O'Brien, self-identity.

Вовк О. В.,*кандидат філологічних наук,**доцент кафедри української літератури та теорії літератури**Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*

НАЦІОНАЛЬНО-АКСІОЛОГІЧНІ СТРУКТУРИ В АМБІВАЛЕНТНИХ ТВОРАХ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Анотація. У статті охарактеризовано різножанрові й адаптовані до дитячого досвіду амбівалентні твори як чинник етнокультурного закорінення: формування національної свідомості цілої української спільноти та окремої національної особи, передусім читача-дитини.

Позицію письменника щодо ролі освіти у процесі національного відродження і національної самосвідомості унагляє гумористична, базована на фольклорних джерелах казка «Кузьмина» (1890), сатиричне оповідання «Екзамен» (1884), зворушливе і водночас вражає своє реалізм оповідання «Дзвоник» (1887). Цими творами письменник не лише утверджує цінність навчання й виховання як такого, а й розкриває антипедагогічну сутність колоніальної освітньої системи, її антилюдяність, чужість українській традиції та українським дітям.

Вартість національної літератури, національного мистецтва слова віднаходимо у сатиричних байках письменника «Сорока» (1889), «Орел та Сонце» (1895), в оповіданні «З заздрощів» (1907).

Розглянуто притаманний світоглядові Б. Грінченка соціальний аспект у межах концепції етнокультурного закорінення (поєднання з національними соціальними ідеалами), що найпоспідовніше виявляється в оповіданнях «Грицько» (1890), «Украла» (1891), «Без хліба» (1884), «Сама, зовсім сама» (1885), «Палії» (1900). Автор показує антицивільність, нелюдськість, несправедливість соціального ладу, що панує у Російській імперії, та підтекстово скерує дитячу свідомість на пошуки суспільного ладу, який би забезпечував добробут працьовитого українського народу.

Релігійну вартість підкреслено у поезіях «Рибалка» (1883), «Горе вам!» (1886), віршованій казці «Сирітка» (1892), поемі «Перша жінка» (1906), оповіданні «Хатка в балці» (1895). У творах відчувається значний вплив на суспільну свідомість тогочасного покоління українців атеїстичних ідей лібералізму та соціалізму. Однак, на противагу цій тенденції, письменник у вищезгаданих творах актуалізує низку християнських вартостей: цінність релігійного буття українця, вартість молитви, людяного ставлення до ближнього, відчуття присутності Бога, усвідомлення наявності небесного у земному житті, долання гордині та прагми здобути багатство за будь-яку ціну.

Ключові слова: аксіологічний підхід, національні вартості, соціальний аспект, Борис Грінченко, етнокультурне закорінення.

Постановка проблеми. У підколоніальній ситуації XIX ст. українські вартості потребували актуалізації, суспільного поширення та популяризування, оскільки більше належали до сфери «належного і бажаного», ніж реально наявного. Загалом, під національними цінностями доречно розуміти ті ідеї, предмети та стани речей, що забезпечують утримання внутріш-

ньої єдності національної спільноти, її сили та значення серед інших націй. Або, за Ю. Щепанським, «цінністю називають довільний матеріальний або ідеальний предмет, ідею чи інституцію, реальний або уявний предмет, щодо якого особи або колективи виявляють своє шанобливе ставлення, приписують йому важливу роль у своєму житті та прагнення до його досягнення відчують як примус. Цінностями є ті предмети або ті стани речей, які особам або групам забезпечують психічну рівновагу, дають задоволення, прагнення до них або їх досягнення дає відчуття сумлінно виконаного обов'язку, або ті, що є необхідними для утримання внутрішньої єдності групи, її сили та її значення серед інших груп» [1, с. 249]. Водночас постає проблема штучного імплантування цінностей у канву художнього твору. Думки авторитетних літературознавців уможливають негативно відповісти на ці питання, підтверджуючи органічність аксіологічної проблематики для художньої дійсності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Так, структураліст Ян Мукаржовський вважав, що соціологічний аспект обов'язково важливо враховувати під час поетологічної інтерпретації мистецтва слова: «...необхідно, щоб структурний аналіз побудови поетичного твору враховував поезаестетичні цінності як фактори цієї побудови і щоб соціологічне вивчення по-своєму прослідковувало взаємини між розвитком художньої побудови в поетичному мистецтві, включаючи поезаестетичні цінності, і розвитком цінностей, що керують життєвою практикою...» [2, с. 282–289].

Суголосно класичній філософсько-науковій традиції сучасне літературознавство також обґрунтовує вартісність (цінність) національної літератури. Скажімо, угорський компаративіст Т. Кланічай розглядає національну літературу як «літературу, яка задовольняє вимоги розвинутого національного суспільства, яка відображає життя і справи цього суспільства, незалежно від того, чи воно становить собою автономну державу, чи ні». Водночас національний характер літератури є «системою національних відмінностей літератури, тобто сукупністю явищ, що відрізняють мистецтво одного народу від мистецтва іншого» [3, с. 70]. Солідарно позиції багатьох українських учених минулого та сучасності (С. Андрусів, Л. Білецький, Р. Гром'як, І. Денисюк, Т. Салига, С. Смаль-Стоцький, І. Франко та ін.), у тому числі й Б. Грінченка, звучать націоцентричні розмірковування Оксани Веретюк. Дослідниця вважає, що «немає культури без коріння, без національного обличчя», що «наднаціональне не відкидає національного компонента», що сучасні полілінгвізм і поліглосья... не мають затьмарити національної ідентичності літератур і творів національної вартості», що «мистецтво багате своїм розмаїттям» [3, с. 73].

У XXI ст. ці аксіоматичні вартості ще й досі потребують утвердження серед ширших кіл українського суспільства, зокрема у межах дитячої свідомості.

Метою дослідження є розгляд під аксіологічним оглядом амбівалентних творів Бориса Грінченка, об'єднаних у ціннісні блоки, такі як: національна просвіта (казка «Кузьмина», оповідання «Екзамен», «Дзвоник»), національна література (байки «Сорока», «Орел та Сонце», оповідання «З задрозів»), соціальна справедливість (оповідання «Грицько», «Украла», «Без хліба», «Сама, зовсім сама», «Палії»), релігійність (поезії «Рибалка», «Горе вам!», поема «Перша жінка», казка «Сирітка», оповідання «Хатка в балці»).

Виклад основного матеріалу. Важливим елементом неонародницької системи вартостей стали *національні освіта та виховання*. Акцентування на цих елементах, як зазначають дослідники, було органічним для світогляду «свідомих українських націоналів-народолюбців», що в основному обстоювали легальні методи боротьби через розвиток національних культури й освіти серед українців [4, с. 55]. Тому й Б. Грінченко з одностайними активно стверджує тезу німецького філософа Ляйбніца: «Той, хто держить у руках просвіту, може одмінити обличчя землі» [5, с. 44]. Однак ідеться про просвіту не будь-якого типу. У «Листах з України...» позиція письменника щодо ролі освіти у процесі національного відродження окреслена максимально конкретно: «Треба відомої, більш-менш доброї освіти, щоб дійти до національної самосвідомості» [6, с. 108].

Ці ідеї ми бачимо втіленими у дитячих творах автора. Цінність освіти і виховання для формування нормальної людини, для її соціалізації Б. Грінченко показує навіть у казках. Прикладом може бути гумористична, базована на фольклорних джерелах, казка «Кузьмина» [7, с. 142–145] (1890). У цьому творі йдеться про нерозумного, часто битого парубка Кузьмину, котрий потрапляє у різні кумедні ситуації, неправильно застосовуючи на практиці науку матері Василюхи: весілля бажає «вічної пам'яті»; господарю, що смалить свиню, – одружити з нею сина; дядькові, що волочить до яру здохлу коняку, – спожити її «на святий Великдень»; він плює на батюшку й прохає благословення у ведмеда. Власне, останнє і спричиняє загибель хлопця: від ведмежого «благословіння» юнак помирає. Цією казкою письменник утверджує не лише цінність навчання та виховання як такого, він полемізує із деякими своєрідними елементами народної педагогіки, коли наука втовкмачується у дитячу голову за допомогою методики удови Василюхи – «рукою, / Качалкою, дрюком, а то й кочергою». Саме застосування насильства як навчального методу, вважає наратор, і призвело до розумової деградації хлопця.

Так художньо висвітлена педагогічна проблематика стає цілком доступною, цікавою і вельми актуальною для дитячої свідомості. Як, зрештою, й інші твори на схожу тематику, що тягнуть до амбівалентного рецептивного спрямування. У межах цих творів важливу роль відіграють оповідання, у яких розкривається антипедагогічна сутність освітньої системи Російської імперії. Дитяче читачке ідентифікування із персонажами тим легше, що дійовими особами виступають саме діти, школярі.

Знелюднювальний, відчужувальний характер російської системи освіти стосовно української дитини показує автор у зворушливому, але водночас жахаючому своїм реалізмом оповіданні «Дзвоник» [8, с. 431–440] (1897). У творі йдеться

про переродження маленької (усього сім років) української дівчинки-сирітка Наталі, котра потрапляє із села до губернського сирітського притулку. Поступово вона звикає до цькування дівчат, до поводження за столом, до нової одягу, розпорядку й навчання. Однак дівчинка ніяк не може звикнути до чужої, «панської» мови. Звідси і причина поганого навчання дитини, котра удома проявляла себе дуже розумною та здібною: «Наталія справді погано вчилася, але не через те, що ніби нерозумна була, ні! Дома вона все розуміла, дотепна була розмовляти, знала безліч казок та пісень. Ніхто з її подруг сільських краще від неї не вмів співати, а казки оповідаючи, вона голосом силкувалася вдавати тих звірів чи людей, про яких казала. А тут... тут вона була нерозумна, бо ніяк не розуміла тих слів, «що в книзі написано»...».

Навчившись сяк-так читати російською, Наталія потрапляє у складнішу ситуацію. Її свідомість починає деформуватися, дитина перестає самостійно мислити, бути впевненою у своїх судженнях: «...ця книжка робила з її головою щось дивне. Наталія блукала по її очима й думкою, так, як дитина блукала б темної ночі серед невідомого безкрайого степу, шукаючи шляху додому. Вона стільки разів помилялася, стільки разів її осміяно за ці помилки, навіть карано, що вона тепер не була певна ні в одному слові, чи розуміє його, як треба. <...> І потроху Наталія зовсім перестала вірити своїй голові; вона вірила тільки тому, що каже вчителька, а своя думка в неї замирала, переставала жити, працювати».

Маркером страху, безпорадності й несамостійності мислення дівчинки й водночас символом нової освітньої системи та чужого, неприродного, невільного животіння стає дзвоник, що «дзвонив на день шістнадцять разів»: «Серед людей жила Наталія в самотині. Жила? Ні, вона не жила. Вона слухалася – дзвоника. <...> Тепер у неї не було своєї волі – він усю забрав». Дзвоник викликає страх і ненависть дівчинки, що починає жити тільки за «чужим наказом». І тільки минуле сільське буття існує для неї у споминах як щось рідне і справжнє: «...вночі більше лежала тихо, нерухомо і згадувала, як листя зелене коливалося, як жучок ліз... Іноді своє село згадувала...» [8, с. 435–436].

Доведена до відчаю Наталія, зрештою, опановується думкою про самогубство. Однак брак волі, несамостійність мислення, рефлексії послуху не дозволяють їй піти на цей крок, не спитавши начальницю Олександру Петровну. Увесь безмір відчаю й безвиході ситуації дівчинки, а також ступінь деградації, переродження її внутрішнього світу передає абсурдна, на перший погляд, ситуація прохання дозволу втопитися: «Олександро Петровно, дозвольте мені втопитися в дворі, у колодязі!», – промовила несміло дівчина». Цим кульмінаційним моментом автор показує, як рабська психологія остаточно опановує маленьку Наталю. Згодом вона занедажує, але встає. Її фізичний стан поліпшується, однак цього не можна прогнозувати щодо стану внутрішнього, духовного.

В обох оповіданнях письменник доступно для дитячої свідомості зображає антицінність колоніальної системи освіти та виховання, її антилюдяність, чужість українській традиції й українським дітям. Автор цілком переконливо витлумачує тогочасну систему як засіб перетворення нормальних дітей на відчужених від рідного буття малоросів, індивідів із рабською психологією. Водночас так підтекстово утверджується, за принципом від протилежного, цінність освіти

та виховання природного, власне національного за формою (мовою) і змістом.

У цьому контексті письменником зображається вартісність *національної літератури*, цінність якої ще більше актуалізується в умовах, як зазначав І. Нечуй-Левицький, «накидування» українцям російської літератури. А таке «накидування», вважав класик, неминуче обездуховлює людину: «Перенесіть турецьку або японську літературу на Україну, в Польщу, в Італію, забороніть там місцеву літературу і присилуйте всіх читати тільки про звірство турецьке, про турецькі та японські норони, і ви помаленьку принизите громадянство» [9, с. 132].

Б. Грінченко ненав'язливо утверджує цінність національного мистецтва слова, скажімо, у своїх байках. Щоправда, використовуючи специфіку жанру, переважно імпліцитно та у просвітницькому стилі. Так, наприклад, у байці «Орел та Сонце» [8, с. 231] (1895). У цьому творі зображено суперечку між Орлом та Сонцем. Птах пропонує Сонцю не світити нижче гір, «Щоб у грязі низькій не закалялись. / Нехай у темряві блука і гад, і звір: / Він недостойний променя ясного». Однак Сонце радить Орлові піднятися високо вгору і звідти подивитися, що його гори (навіть найвищі) з цієї перспективи стають «однаково низькими» із долинами. Тому, зауважує Сонце: «Нема мені великого, малого, – / Однакове воно в глибокій даліні: / На всю природу світ я розливаю / І не кладу йому я ні межі, ні краю – / Життя, хто хоче, хай із його п'є».

На більш складному рівні, що відповідає рівню свідомості дітей старшого шкільного віку, осмислюється феномен словесного мистецтва в оповіданні «З задрощів» [8, с. 544–564] (1907) останнього періоду творчості письменника. У цьому сатиричному творі переконливо зображено характер типового псевдопатріота-графомана, що страждає марнослаством, на прикладі Семена Денисовича Запари. Цей старший уже крамар, поважний купець другої гільдії, покинув із дружиною галантейну справу у Києві, одружив дочку, почав відпочивати, а на літо поселився на хуторі біля свого колишнього села. Купцеві приносить задоволення, що земляки вважають його паном, винаймають у нього землю, просять про щось, а він, оскільки чоловік незлобливий і незахланний, ще й «завсідги віддавав землю дешевше, як сусідські пани».

З нудьги Семен Денисович береться багато читати, натрапляє на книжки про «малоросіян», особливо історичні, і потроху набуває патріотичного почуття: «...Семена Денисовича обняв «малоросійський» патріотизм і він незабаром довів його до того, що Семен Денисович став читати не то повісті, а й вірші». Колишній купець, що навіть не дивився на поезію, під впливом творчості Шевченка починає сам віршувати. Стимулом стає знайомство із молодим графоманом Головком, котрий зневажає усіх післяшевченківських письменників, зате свої вірші цінує як «настоящу поезію». Запарі, однак, твори Головка не сподобались. Він вважає, що може писати краще і більш подібно до Шевченка («пошти як у Шевченка»). Так з'являється новий український автор – графоман Запара.

Борис Грінченко майстерно показує перипетії літературної творчості та творчі переживання персонажа, його оманливу гонитву за славою: невдала спроба пробитися у російську газету, відмова у друці в українському альманасі «Ранні зорі», неспроможність вивчити правила віршування, довге редагування збірки Головком та її офіційне цензурування. Страшного удару по самолюбству автора завдає нищівна рецензія

на збірку. Причому написав її, боячись сумнівної конкуренції, проплачений Запарою редактор – Головка.

Цей твір особливо вартісний для юного і водночас творчого читача, котрий, часто під впливом прочитаної літератури, сам береться до письменницького ремесла, оскільки виявляється, що справжня поезія і марнославне віршування – речі неоднакові, здебільшого протилежні. Водночас в оповіданні показано справжню цінність національної художньої літератури, під впливом якої пробуджується національна свідомість та патріотичне почуття.

Ціла низка творів Б. Грінченка утверджує типову для неонародницької свідомості вартість *соціальної справедливості* (та народного добробуту). Йдеться про органічно притаманний світогляду письменника соціальний аспект у межах його концепції етнокультурного закорінення: поєднання із національними соціальними ідеалами.

Так, наприклад, складні соціально-етичні та соціально-психологічні проблеми пропонуються письменником для осмислення у творах із виразним амбівалентним спрямуванням – для дітей старшого віку та дорослих. Одним із таких є раннє соціально-психологічне оповідання «Без хліба» [8, с. 249–261] (1884). Молода і бідна сільська сім'я Петро, Горпина та їхній хлопчик-немовля весною терплять нужду та голод. Вже позичати нема у кого (бо люди й самі не мають зерна), навколишні пани не беруть на роботу, ніяк не дістатися і до батьків жінки, що могли б допомогти, ще й до того здихає остання теличка. Відмовляє Петрові у позичці з громадського складу («гамазеї») і сільське начальство, мотивуючи тим, що треба прохати дозволу від «управи земської». Хоча сам староста залюбки обкрадає склад.

Молодий господар переживає внутрішній конфлікт між глибоко вкоріненим почуттям гріха крадіжки та обов'язком нагодувати сім'ю: «А що ж його більше робити? Він бачив округи себе лихо, а не міг тому лихові запобігти. Бачив, що й люди не хотіли йому допомогти дати. Он староста краде, а йому так не дав у позику! Усюди неправда!.. І тепер йому не здавалося гріхом украсти. А все-таки боявся казати про це Горпині, бо почувався, що він не по правді робить». Зрештою, Петро зізнається у своєму намірі дружині і хоч та рішуче проти, наважується на крадіжку: соціальні обставини (відмова людей, несправедливість начальства й обов'язок нагодувати сім'ю) перемагають голос совісті, що озвучує дружина («Гріх, Петре! На те божа воля!.. Бог так дав... А чужого не руш!»). Так він пояснює Горпині: «Гріх! А з голоду вмирати – як? Хіба я своє волею йду?».

Вночі Петро набирає три неповні мішки жита з гамазеї. Згодом наймається на роботу до сусіднього пана, і сім'я вже не голодує. Однак деяке залагодження матеріальних потреб не змогло приховати ще глибші проблеми. І сам чоловік, а ще більше його дружина, переймаються почуттям скоєного злочину. Хоч який він порівняно незначний, однак спричинює важкі душевні муки, що вказують на архіважливість для українського селянина почуття честі, порядності, морального життя. Господар не може бути злодієм! Подвійно мучиться Петро, оскільки ще й дружина відчужується від нього («...загибло його щастя, може, навіки загибло. А воно ж було колись, те щастя, було навіть і тоді, як голод їх мучив. А тепер усе зникло»). Петро намагається знову пояснити їй (і водночас собі, своїй совісті), що «не можна було цього не зробити», але дру-

жина невблаганна: «Усе те я знаю... Але що ж я з собою зроблю, коли я не може, коли мені несила до того звикнути. Краще б я з голоду вмерла, ніж це сталося!» [8, с. 258]. Так письменник показує молодому читачеві цінність моральних цінностей для життя простого українця, аніж навіть цінність збереження життя в умовах пануючої соціальної несправедливості.

Душевний спокій і злагода у сім'ю Петра повертаються після того, як він, помолвившись вдома, віддає себе на суд громади, публічно зізнавшись у крадіжці та повернувши з лихвою зерновий борг. Громада не дає писареві арештувати молодого чоловіка, вона вибачає Петрові, цінуючи його мужній вчинок та розуміючи причини, що змусили його порушити християнський закон: «Громада не розумом, а якимось серцем почула, як Петро міг дійти до такого діла, і ніхто більше не згадував про його. Сам Петро потроху заспокоївся. І Горпина знов стала його Горпиною, такою, як і перше була... І стали вони жити, як жили...».

На відміну від соціальної справедливості, вартість *релігійності* (присутність Бога у житті людини) простежується у творчості Б. Грінченка, як й інших молододоукраїнців, не так виразно та однозначно. Тут відчувається значний вплив на суспільну свідомість тогочасного покоління українців атеїстичних ідей лібералізму та соціалізму, а також еkleктичної філософії Ф. Ніцше. У метадискурсивних працях, листах та художніх творах того часу (П. Грабовський, М. Коцюбинський, А. Кримський, Леся Українка, І. Франко та ін.) можемо знайти неоднозначне ставлення до Бога, Церкви та релігії.

З іншого боку, у спадщині Б. Грінченка зауважуємо постійну присутність художнього вираження та позитивної оцінки релігійного світовідчуття і світорозуміння. Тобто критика державної московської церкви не переростає у критику християнської релігії чи заперечення Бога. Так, наприклад, у вірші «Рибалка» [8, с. 28–30] (1883), де зображено нічну риболовлю на тлі розкішної природи, одним з епізодів стає вранішня молитва до Бога як щось органічно притаманне українському способу буття: «...Розвели собі багаття, / Снідання зварили, / А зваривши, поснідавши, / Богу помолились...». Ще більш виразно про свою релігійність свідчить ліричний герой медитації «Горе вам!» [8, с. 62] (1886), котрий у хвилину «журби й сумування» звертається до Біблії («книги великої святої»), до винесених у епіграф слів із Євангелія від Луки: «Горе вам, що смієтеся нині: ридатимете бо й плакатимете». Протагоніст трансформує ці слова із суто релігійного у національно-соціальне значення, прорікаючи кару небесну душам народних гнобителів:

*А ви, що тепер смієтеся, довіку
Не будете знати сподіваних днів:
Ви в темряву всі впадете у велику,
Де плач тільки й скрегіт зубів.
І праведна буде довічна кара, –
Сміялись бо й радість тоді вам була,
Як горя та муки гнітючая хмара
Над людом безцясним лягла!*

Не стають винятками й дитячі та амбівалентні твори письменника (частково ми бачили вираження християнського світорозуміння в оповіданнях «Без хліба», «Украла» чи «Сама, зовсім сама»). Окремі з них виразно промовляють про цінність релігії для автора та юного читача.

Висновок. Як бачимо, в аналізованих творах письменник актуалізує цілу низку християнських цінностей, цінність релігійного буття українця: вартість молитви, людяного ставлення до ближнього, відчуття присутності Бога, усвідомлення наявності небесного у земному житті, долання гордині та бажання здобути багатство за будь-яку ціну. Це допомогло осмислити основні типи національних цінностей у дитячих творах Б. Грінченка: національну освіту та виховання, національне письменство, соціальну справедливість.

Література:

1. Савіцький С. Аксиологічна проблематика в літературознавстві. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 236–251.
2. Мукаржовский Я. Поэтическое произведение как комплекс ценностей. Структуральная поэтика. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 282–289.
3. Веретюк О. Скажи мені, хто ти?: проблема національної ідентичності літератури. *Слово і час*. 2005. № 12. С. 69–73.
4. Погрібний А.Г. Борис Грінченко в літературному русі кінця XIX – початку XX ст. Питання ідейно-естетичної еволюції. Київ : Либідь, 1990. 232 с.
5. Погрібний А.Г. Борис Грінченко. Нарис життя і творчості. Київ : Дніпро, 1988. 268 с.
6. Грінченко Б. Листи з України Наддніпрянської. Б. Грінченко – М. Драгоманов. Діалоги про українську національну справу / упор. А. Жуковський. Київ : б.в., 1994. С. 35–149.
7. Грінченко Б.Д. Твори : в 2 т. Т. 1. Поетичні твори. Оповідання. Повісті / упоряд. В.В. Яременка ; приміт. А.Г. Погрібного, В.В. Яременка ; вступ. ст. і ред. тому А.Г. Погрібний. Київ : Наук. думка, 1990. 640 с.
8. Грінченко Б. Твори : в 2 т. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. Т. 1. 603 с.
9. Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини. Українство на літературних позах з Московщиною / упоряд. М. Чорнописського. 2-ге вид., випр. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. С. 83–155.

Vovk O. National-axiological structures in ambivalent works of Borys Grinchenko

Summary. The article deals with ambivalent works of various genres and adapted to children's experience as a factor of ethnocultural rooting: the formation of the national consciousness of the entire Ukrainian community and an individual national person, especially the child reader.

The writer's position on the role of education in the process of national revival and national self-consciousness is represented by the humorous fairy tale based on folklore sources "Kuzmina" (1890), the satirical story "Exam" (1884), the touching and at the same time impressive story "Bell" (1887). The writer not only affirms the value of education and upbringing as such, but also reveals the anti-pedagogical essence of the colonial educational system, its anti-humanity, alienation from the Ukrainian tradition and Ukrainian children.

The value of national literature, the national art of the word is found in the satirical fables of the writer "Magpie" (1889), "Eagle and the Sun" (1895), in the story "Out of Envy" (1907).

We have analyzed the social aspect within the concept of ethnocultural rooting (combination with national social ideals) which was typical for B. Grinchenko's worldview and is revealed in the stories "Hrytsko" (1890), "Stolen" (1891), "Without Bread" (1884), "Alone, completely alone"

(1885), “Paliji” (1900). The author shows the anti-value, inhumanity, injustice of the social order that prevails in the Russian Empire, and subtextually directs the child’s consciousness in search of a social order that would ensure the well-being of the hard-working Ukrainian people.

Religious value is emphasized in the poems “Fisherman” (1883), “Woe to you!” (1886), the poetic fairy tale “The Orphan” (1892), the poem “The First Woman” (1906), the short story “The House in the Beam” (1895). The works have a significant

impact of atheistic ideas of liberalism and socialism on the public consciousness of the generation of Ukrainians. However in the above mentioned works, in contrast to this tendency, the writer actualizes a number of Christian values: the value of religious life of Ukrainians, the value of prayer, human attitude to others, a sense of God’s presence, awareness of heaven in earthly life, overcoming of pride and thirst for wealth for any price.

Key words: axiological approach, national values, social aspect, Borys Hrinchenko, ethnocultural rooting.

Галенко А. М.,

*старший викладач кафедри української філології та журналістики
Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля*

КОНЦЕПТ «ОДЯГ» ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ОСОБИСТОСТІ В ЕПІСТОЛЯРІЇ ОСКАРА ВАЙЛДА

Анотація. Статтю присвячено опису одягу в житті визначної постаті в історії світової літератури – письменника Оскара Вайлда. Проаналізовано концепт «одяг» в епістолярії класика англійської літератури. На основі аналізу листів автора розкрито значення одягу в житті митця, вираження через вбрання неординарної особистості, нетривіального світогляду тогочасної людини. Англійська література містить значну кількість автентичних джерел, що збереглися до нашого часу. До таких історичних джерел дослідники зараховують щоденники, записні книжки, листи тощо. Цей значний пласт, що включає у себе і листування англійських поетів-романтиків, загалом залишається маловивченим культурним простором у вітчизняному літературознавстві, в якому не досить конкретизовані складники жанру. Тому мета статті – простежити реалізацію концепту «одяг» у листуванні Оскара Вайлда, зокрема, як одяг впливав на самовираження творчої особистості.

Цінним історичним першоджерелом виступають листи письменника, які фіксують, як одяг диференціювався залежно від статі, віку, соціального статусу людини, та як за допомогою костюму можна було презентувати себе та маніпулювати деякими верствами населення. Зважаючи на унікальність епістолярного жанру, саме з листом людини розкривається у своїх потаємних думках, з них можна прослідкувати те, що було приховане від загалу. Особливе значення має з ким автор активно листувався і які проблеми порушував, що саме його хвилювало. У аналізованому епістолярному виданні листи О. Вайлда розташовані в хронологічному порядку, як і в попередніх англійських виданнях, із яких вони взяті. Звідси – основні дев'ять розділів. Кожен розділ – новий етап біографії, нове відкриття світу. Бачимо, що письменник прагне виділитися, не зливатися з натовпом, не носити однакові чорні фраки, як усі навкруги, а внести розмаїття кольорів в одяг чоловіків.

Перспективи подальших наукових розвідок убачаємо в компаративному вивченні письменницького епістолярію романтиків та в дослідженні концептів на позначення одягу у представників різних національних культур на основі аналізу літературно-художніх творів.

Ключові слова: історія світової літератури, образ автора, концепт, одяг, листування, етикет, стиль, костюм.

Я, як ніхто інший, розумію все значення і важливість одягу в його взаємозв'язку з хорошим смаком і міцним здоров'ям.

Оскар Вайлд

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Із появою у сучасному світі інформаційних систем нового покоління, мобільних телефонів з різними функціями комунікації, електронної пошти, скайпу й іншого майже відійшов у минуле

такий жанр, як лист. Однак завдяки листам великих людей минулих століть ми, сучасники, багато змогли дізнатися про той час.

Англійська література містить значну кількість автентичних джерел, що збереглися до нашого часу. До таких історичних джерел дослідники зараховують щоденники, записні книжки, листи тощо. Цей значний пласт, що включає у себе і листування англійських поетів-романтиків, загалом залишається маловивченим культурним простором у вітчизняному літературознавстві, в якому не досить конкретизовані складники жанру.

Зазначена нами проблема полягає у дослідженні концепту «одяг», зокрема костюму XIX ст., яку роль він відігравав у культурі народу та яким чином впливав на самопрезентацію людини. Актуальність такої розвідки полягає у простеженні формування соціальних факторів в історії культури, що впливали на створення одягу загалом. Листи письменника, як цінне історичне джерело, фіксують, як одяг диференціювався залежно від статі, віку, соціального статусу людини. На цьому ґрунті й з'являється сам концепт «мода» як засіб репрезентації та маніпулювання деякими верствами населення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з такої теми, виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується зазначена стаття. Постать англійського письменника Оскара Вайлда завжди перебувала в полі зору дослідників не лише в XIX ст., а й часто стає об'єктом наукового пошуку сучасності. Так, С. Нісевич у кандидатській дисертації звернулася до аналізу твору «Портрет Доріана Грея» О. Вайлда, де простежила образ маляра, який органічно синкретизує літературу й живопис і постає виразником авторського світогляду. Трапляються поодинокі статті, що спрямовані на вивчення питання моралі в художній спадщині О. Вайлда (О. Закомолдіна), естетики творчості (В. Пустовіт), жанрової своєрідності драматургії (О. Валова), аналізу циклу казок (Г. Турежанова), мотив гри у творчості на прикладі твору «Портрет Доріана Грея» (Г. Резяпова) та ін. Значна кількість публікацій методичного характеру містять рекомендації педагогів щодо вивчення творчості англійського письменника у середній школі та закладах вищої освіти.

Дослідженню епістолярних діалогів видатного англійського письменника, на жаль, належної уваги не приділено.

Формування мети статті. Мета статті – простежити реалізацію концепту «одяг» у листуванні Оскара Вайлда, зокрема, як одяг впливав на самовираження творчої особистості.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Невід'ємною частиною художньої спадщини та цінним історичним першоджерелом виступають листи письменника, які фіксують, як одяг диференціювався залежно від статі, віку, соціального статусу людини, та як за допомогою костюму можна було презентувати

себе та маніпулювати деякими верствами населення. Зважаючи на унікальність епістолярного жанру, саме з листом людина розкривається у своїх потаємних думках. З опублікованого епістолярію ми дізнаємося про емоційний стан письменника протягом усього життя, еволюцію його світогляду, про його духовні та естетичні пошуки. Особливе значення має адресат, тобто з ким автор активно листувався і які проблеми порушував. Серед адресатів – видатні люди того часу, друзі студентства, друзі життя. Особливе місце займає листування з Дугласом, найбільша кількість листів адресована університетському товаришу Роберту Россу.

Оскар Вайлд – класик не лише англійської літератури, а й світової, один з письменників, літературна репутація якого бездоганна і визнана читачами і критикою. Художньому стилю письменника притаманні панорамність характерів, боротьба ідей, насиченість філософським змістом та глибокий психологізм. Водночас він митець, художник, ім'я якого пов'язане зі скандальним судовим процесом, що вплинув на оцінку його особистості та творчості в громадській думці того часу. Зрозуміло, що в такому контексті перед нами постає неординарна особистість, чия творчість настільки ж неоднозначна і суперечлива. Така людина, творча, завжди перебуває в полі зору сучасників, однодумців і заздрісників, тому постає проблема із позиціонуванням себе як визнаного майстра літератури, лектора. Одним із засобів вирізнитися з натовпу, довести свою неповторну унікальність, привабливість, епатажність є модний одяг.

Любов до витонченості, вроджений смак – усе це знайшло продовження в одязі, якому О. Вайлд надавав першорядного значення. Свого часу у своїй країні письменник прославився як представник естетизму, тому був запрошений до Америки з лекційним турне, аби ознайомити американців з новітніми пошуками в царині мистецтва та повсякденного життя. Він вирушає з лекціями «Англійський Ренесанс», «Декоративне мистецтво» та «Прекрасне житло». Розповідаючи про естетизм, про англійський костюм, письменник яскраво демонструє всі його переваги на собі. Так, наприклад, він продумував свій гардероб для лекційних занять і звертався в листі з проханням: «Дорогой полковник Морс, будьте добры, пойдите к хорошему костюмеру (театральному) и закажите для меня (не упоминая моего имени) два костюма для дневных, а может быть, и вечерних выступлений. Они должны быть красивы: этакий облегающий бархатный камзол с большими украшенными цветочным узором рукавами и круглым гофрированным батистовым воротничком, выглядывающим из-под стоячего ворота» [1, с. 67–68]. Із наведеного уривку листа ми бачимо, яким смаком був обдарований письменник, він постає перед нами не лише як замовник гардероба, а і як дизайнер із докладним описом усього костюму, до цього додає ескіз і розрахунки, вказуючи на текстури тканин: наявність сірих шовкових панчо, які мають гармонійно поєднуватися із сірим оксамитом, короткі штани до колін – щось у стилі Франциска І. «Рукава должны быть если не бархатными, то плюшевыми, украшенными крупным цветочным орнаментом» [1, с. 68]. Маючи намір завжди перебувати в центрі уваги, сам Вайлд, задоволений від свого замовлення, із захватом резюмує: «Они произведут большую сенсацию» [1, с. 68].

Можна дорікати молодому О. Вайлду щодо притаманного всім юнакам максималізму, але слід віддати належне його вмінню поводитися однаково просто і виховано як у вищому світі, так і зі звичайними робітниками. Під час подорожування з лекціями у місті рудокопів Ледвілі, спілкуючись із шахтарями, він, не роз-

думуючи, спустився з ними під землю в костюмі: «Итак, мы тронулись – рудокопы с факелами шли впереди, освещая нам путь, пока, наконец, вся эта процессия не достигла ствола шахты, по которому всех нас спустили вниз в клетях (разумеется, я, верный своему принципу, был элегантен даже в клетях)» [1, с. 75].

Із листування періоду читання лекцій митець слова постає як упевнений молодик-життєлюб, що знає собі ціну, як драматург, поет, улюбленець літературних салонів [2, с. 112]. Лекції О. Вайлда користувалися популярністю, він отримав пропозицію ще на один цикл, тому йому знадобилися нові костюми, але вони мали відображати епоху, про яку була лекція. Одяг був простий, але з історичною родзинкою «Не закажете ли Вы для меня у поставщика, разбирающегося в исторических костюмах, батистовую рубашку, которая подошла бы к одеянию прошлого века» [1, с. 77]. У цьому ж листі вбачаємо ще одну рису письменника – індивідуальність у всьому. Збираючись на вечірню зустріч, він умисно відступає від загальноприйнятих правил етикету в одязі: «К миссис Кросби я явлюсь в вечернем костюме, который представит собой новое отклонение от общепринятого: черный бархат с кружевами» [1, с. 77].

Прискіпливе око історика моди, знавця і лектора відображає лист до редактора газети «Дейли телеграф», який варто детально проаналізувати. Засуджуючи чоловіків, які одягають однакові чорні фраки, від того втрачають свою індивідуальність, Вайлд пропонує внести розмаїття кольорів, аргументуючи це так: «Выбор цвета фрака целиком зависит от вкуса и фантазии его владельца. Свобода в подобном выборе цвета является необходимым условием внесения разнообразия и индивидуальных отличий в мужской костюм. Нотку индивидуального, которая и придает прелесть наряду, можно сегодня привнести, только варьируя цвет и форму цветка в петлице. Цвет фрака должен всецело зависеть от хорошего вкуса того, кто его носит» [1, с. 132]. Продовжуючи сентенції на тему модних аксесуарів, письменник особливу увагу зосереджує на дрібницях – це гудзики: «В настоящее время у каждого из нас нашито на фраке более дюжины бесполезных пуговиц, а так как мы неизменно отдаем предпочтение черным пуговицам, одинакового цвета со всем костюмом, это мешает нам сделать из них нечто красивое. А ведь бесполезная вещь обязательно должна быть красивой – иначе ее существование бессмысленно. Пуговицам следует быть либо позолоченными, как на костюме Уиндхэма, либо сделанными из материала, поддающегося художественной отделке: стразы, эмаль, инкрустированный металл и т. п. Ливреи слуг выглядят красиво почти исключительно благодаря ярким пуговицам» [1, с. 132–133]. Далі Вайлд дуже детально аналізує костюм, порівнюючи, як однакові сорочки з жабо виглядають у гардеробі сучасних англійців і парижан.

Цінним матеріалом з культурно-історичним колоритом є опис плаща: «Они темные, какими и должны быть плащи, предназначенные для постоянной носки. Просторные, с широкими складками, они живописны и удобны. Их яркие подкладки восхитительны, причудливы и нарядны. Их пелерины греют, придают человеку в плаще импозантный вид, а самим плащам – богатство и сложность очертаний. Плащ – восхитительная вещь. Из наших предметов туалета ближе всего к нему пристежная накидка; с ватными плечиками и черной атласной подкладкой она по-своему очаровательна. И все же у нее есть если не рукава, то рукавные отверстия. Плащ надевается, или накидывается, гораздо легче. Плащ, кроме того, теплее, и в него можно закутаться на холодном ветру. Нам следует носить плащи

с красивими подкладками. Иначе наш костюм будет совершенно незаконченным» [1, с. 133–134]. Письменник демонструє глибоку обізнаність у модних тенденціях, навіть сам стає законотворцем моди. Тут же він є і деміургом нового бачення одягу як самовираження вільної особистості. «Фрак в будущем сезоне принесет утонченную цветовую ноту и обретет к тому же важное психологическое значение. Он будет подчеркивать серьезную и глубокомысленную сторону мужского характера. По цвету фрака мужчины можно будет судить о его взглядах на жизнь. Цвет фрака должен быть символом. Это станет составной частью изумительного символистского движения в современном искусстве» [1, с. 133]. Як бачимо, глибоким символізмом митець наділяє не тільки тексти своїх літературно-художніх творів, а й елементи вбрання особи. Фраку Вайльд протиставляє інший елемент одягу: «Жилет не позволит дать волю воображению. По жилетам мы будем судить, способен ли мужчина восхищаться поэзией. Это принесет неоценимую пользу. Законодательницей мод на сорочки станет Прихоть» [1, с. 134]. Тому всіх, хто залишатиметься вдягненим за старими звичками, можна буде впізнати з першого погляду і зрозуміти, що це нудна людина.

Говорить у своєму листі автор і про англійський консерватизм у вбранні, порівнюючи з французькими новаторствами. «В Париже цвет фраков изменил герцог де Морни. Но англичанам претит индивидуализм» [1, с. 133]. Індивідуалізм вбачається і у сміливості змінити наявні норми і порушити однаковість однаково чорного сумного вбрання.

Закінчуючи лист, автор резюмує висловом, який можна зарахувати до відомих афоризмів письменника: «Но если уж приходится вести себя дурно, лучше уж быть дурным и элегантно одетым, нежели дурным и одетым незелегантно» [1, с. 135]. Ця фраза стає знаковою як для митця, так і для наступних поколінь законодавців моди.

Письменник висловлюється й щодо жіночого вбрання. Досить завуальовано, проте відчутно засуджує незручність корсетів та пишних спідниць. Навіть брюки не здаються йому таким уже неприйнятним варіантом для жінок. Тому й існує думка, що його слова відіграють помітну роль у демократизації жіночого гардероба, а отже, у можливості самовиразитися й відчутти більше свободи. Волелюбний чоловік закликає англійське суспільство до надання свободи вибору людині як окремії особистості.

Викликає подив та вражає поведінка О. Вайльда у в'язниці, коли він хвилюється про своє пальто: «Наконец, я был бы очень признателен Мору, если бы он написал тем людям, которые после моего ареста заложили или продали мое меховое пальто, и спросил их, где оно может сейчас находиться, ибо мне необходимо разыскать его и вернуть. Я не расставался с ним двенадцать лет, оно объехало со мной всю Америку, я приходил в нем на все премьеры моих пьес, оно знает меня как облупленного, и оно мне действительно нужно» [1, с. 208]. Важко однозначно засуджувати ув'язненого письменника, хоча, з іншого боку, залюбленість у стиль, певна прив'язаність до речей якраз і характеризують особистість митця. Ще однією рисою позначено образ О. Вайльда, вже на свободі, розчавлений трагічними звістками про смерть дружини, підлість друзів, без грошей, він залишається вірним своїм «пристрастям» до красивого життя й одягу, тому спеціально направляє людину до Лондона «купить мне галстук» [1, с. 311]. Звісно, це не принесло йому належної втіхи, всі сподівалися на появу нових творів, однак визначний письменник доживав свої останні місяці в злиднях

і самотності брудних мебльованих кімнат на околицях Парижа. Але те, що своїми творами та своїми естетичними переконаннями зробив Оскар Вайльд, зробило його безсмертним.

Висновки з дослідження і перспективи подальших пошуків у цьому науковому напрямі. У листах письменника продемонстровані бездоганний естетичний смак, соціальна і творча активність, висока ерудиція і культура, спостережливість, комунікабельність, прагнення до нескінченного самопізнання та вдосконалення. О. Вайльд як автор листів виступає не тільки як частина зображуваного ним соціуму, а як незалежна й активна особистість, здатна змінювати світ. Насправді, нетривіальні естетичні імперативи видатного всесвітньо відомого письменника та непересічної особистості змінюють не тільки моду на одяг, а головне, змінюють бачення місця людини у соціумі та її право на самовираження, право бути не таким, як усі.

Перспективи подальших наукових розвідок убачаємо в компаративному вивченні письменницького епістолярію романтиків та в дослідженні концептів на позначення одягу у представників різних національних культур на основі аналізу літературно-художніх творів.

Література:

1. Оскар Уайльд. Письма. Санкт-Петербург : Азбука, 2012.
2. Пустовіт В.Ю. Епістолярій космополіта Оскара Вайльда. *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Постколоніальні стратегії»)* : тези доповідей IV Міжнародної наукової конференції. Харків : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2018. С. 111–112.

Galenko A. The concept “clothing” as a means of personality expression in the Oscar Wilde’s letters

Summary. The article has been devoted to the description of clothes in life of a prominent figure in history of world literature – writer Oscar Wilde. The concept “clothing” in the epistolary of classics of English literature is analyzed. Based on the analysis of author’s letters, the importance of clothing in the life of the artist, expression through the attire of an extraordinary personality, non-trivial worldview of that time is revealed. English literature contains a significant number of authentic sources that have survived to our time. Researchers include diaries, notebooks, letters, etc. in such historical sources. This significant layer, which includes the correspondence of English romantic poets, as a whole remains a little-studied cultural space in the domestic literary criticism, in which the components of the genre are not sufficiently concretized. The purpose of the article is to show implementation of concept “clothing” in Oscar Wilde’s correspondence, and how clothing influenced on self-expression of creative personality.

A valuable historical source are letters of writer, which record how clothing was differentiated depending on gender, age, social status, and how with the help of a suit you could present yourself and manipulate certain segments of population.

Due to the uniqueness of the epistolary genre, it is with the letter that a person reveals himself in his secret thoughts. It is especially important with whom the author actively corresponded and what problems he raised. O. Wilde’s letters are arranged in chronological order, as in the English editions from which they are taken. Each section is a new stage of the biography, a new discovery of the world.

Prospects for further scientific research are seen in comparative study of Romantics literary epistolary and in study of concepts for the designation of clothing in different national cultures.

Key words: history of world literature, author’s image, concept, clothes, correspondence, etiquette, style, costume.

Голобородько Ю. К.,

*аспірант кафедри іноземної літератури та слов'янських мов
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*

ТЕМАТИКА Й ОСОБЛИВОСТІ КОМІЧНОГО У ТВОРЧОСТІ А. АВЕРЧЕНКА КОНСТАНТИНОПОЛЬСЬКОГО ПЕРІОДУ

Анотація. У статті проаналізовано життя та творчість А. Аверченка в перший період його еміграції – під час перебування в Константинополі. З'ясовано контекст цього перебування через характеристику потоків російських біженців, які ставали головними персонажами оповідань письменника. Зазначено тематику й мотиви творів митця цього періоду, а також севастопольського як перехідного перед еміграцією, визначено головні засоби створення комічного в цих творах.

Встановлено, що провідними темами константинопольського періоду творчості А. Аверченка були побут біженців (пошук житла, дороге життя тощо), повсюдний обман і шахрайство, жертвою якого в описаних ситуаціях є герой Простодушний, а також духовна трансформація емігрантів в умовах чужинської атмосфери. Відбувається це в загальній атмосфері ностальгії та сумування за втраченою Батьківщиною, переоцінки цінностей, спричиненої соціальними потрясіннями, а також усвідомлення руйнації Росії.

Зазначені мотиви проілюстровано фрагментами зі збірки «Записки Простодушного», присвяченої особливостям життя й побуту російських емігрантів у грецько-турецькому місті, у яких акцентовано також на доброму ставленні А. Аверченка до російської жінки, яка опинилася в ситуації фізичного виживання, проте зберігає гідність, позитивне сприйняття важкого життя та чарівну жіночність. Окреслено унікальну своєрідність образу Простодушного, ідейні зміни якого уособили глибоку трагедійність світоглядного переосмислення самого письменника А. Аверченка як прототипу героя його збірки.

Зроблено висновок про невідповідність росіян у колі місцевих жителів, чужість міста Константинополя, проблеми спілкування (небажання емігрантів учити місцеві мови), неприйняття росіянами місцевих традицій, а отже, ізольованість їх від місцевого соціуму. Це все загалом сприяє поясненню парадоксальних, навіть гротескних ситуацій та описів, а також комічних персонажів.

Ключові слова: А. Аверченко, письменник, Константинополь, емігранти, комічне, тематика, мотив.

Постановка проблеми. У контексті ідеологічної політики радянської системи тема еміграції є найбільш прихованою та пов'язаною зі значними обсягами дезінформації, адже серед біженців були не лише військові чи шахраї, а й люди високої моральності, зокрема митці. Ці митці були оголошені як пропащі в розумінні розвитку їхнього таланту, а ознайомлення з їхніми творами не дозволялося. У цьому колі вирізнявся Аркадій Аверченко як «дозволений» самим В. Леніним, через що до 1930-х рр. окремі його твори публікувалися в новій країні. І якщо гумористичну / сатиричну творчість письменника полюбляли всі – від царя до лідера більшовиків, то вона, звісно, заслуговує на широкий і глибокий інтерес науковців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Якщо зазначити тих науковців, які комплексно аналізували здобутки своїх попередників, – дослідників життя і творчості А. Аверченка, то цей список буде завеликим для статті, тому згадаємо лише декількох із них. Так, О. Кузьміна, аналізуючи жанрові та стилістичні особливості оповідань прозаїка, докладно наводить здобутки також інших дослідників у вивченні творів письменника [1]. Г. Погребняк розглянула такі здобутки в контексті аналізу сатиричної / гумористичної прози першої третини ХХ ст. [2], а Л. Спиридонова досліджувала цю площину в межах гумористичної літератури російського зарубіжжя [3]. Сучасні дослідниці В. Міленко та А. Хлебїна [4] опублікували чимало праць про митця в севастопольський і празький періоди його життя. Науковець в еміграції Д. Левицький докладно й глибоко проаналізував творчий шлях А. Аверченка [5], зокрема в еміграції. Турецький учений Е. Ерінч (E. Erinc) дослідив саме константинопольський (стамбульський) період митця [6]. Німецька дослідниця К. Зіппль (C. Sippl) вивчала творчість А. Аверченка в еміграції [7].

Відповідно до такого широкого спектру досліджень творчості А. Аверченка на увагу заслуговує константинопольський період його життя, а тому **метою статті** є аналіз мотивів, тематики й особливостей комічного у творах письменника відповідно до контексту його перебування в Константинополі.

Виклад основного матеріалу. Перед тим як аналізувати особливості творчості письменника цього періоду, що була присвячена російським емігрантам, важливо охарактеризувати потоки біженців, які населили місто Константинополь із кінця 1919 р.

У грудні 1919 р., відповідно до напрямку й темпів відступу денікінських військ, відбувалася евакуація з портових чорноморських міст Одеси, Новоросійська та з Криму до Стамбула (Константинополя). При цьому, за твердженням турецького дослідника Е. Ерінча, це не були виключно заможні або знатні люди. Із січня 1920 р. цей потік активізувався, і реальність російської еміграції у Стамбулі стала повсякденною та звичною. У місцевій газеті «Алемдар» писали: «Не може бути дивнішої ситуації, ніж російські емігрантські натовпи, що приїжджають сюди повсякденно. Ви побачили б одягнених у хутро принців; козаків, що несли на поясі порожні патрони, та жінок, які нагадували паризькі бали своєю витонченістю та поставою, але таких напам'ятованих, що примусило би європейських жінок соромитися. Росіянки носять великі сережки. Запахи лаванди, які вони наносять на шкіру, викликають неповторні відчуття. Ви також бачите, як бідні росіянки носять старі брудні куртки. Деякі з них носили справжню чи фальшиву форму, довгі черевики та морську форму, а на грудях носили планку медалей» (цит. за [6]). Попри дещо гіперболізований опис, відчувається

атмосфера певного хаосу й пригніченості людей, які втратили батьківщину, однак при цьому не втратили сподівань на краще.

За словами Е. Ерінча, генерал П. Врангель визначив свою військову стратегію як порятунком Криму та створення там незалежної держави. Тому творча інтелігенція, що потрапила до Криму, зокрема й А. Аверченко, мала сподівання на перемогу над більшовиками. Однак поступово ці сподівання зменшувалися, уже з Криму почалася евакуація, потоки якої мали різний характер: спочатку це був організований процес, відпливали цивільні особи, а пізніше вже й військові, причому більш хаотично. Місцева преса реагувала відповідно: «Чорні кораблі, повні чорних людей, які не рухаються та не можуть рухатися. Вони стоять на ногах уже три дні, відколи вилетіли з Криму. Вони нічого не їли й не пили. Серед них є вагітні жінки, у когось розчавлений живіт. Загиблих людей занадто багато. Маленькі човни грецьких і вірменських купців оточують російські кораблі. Так само, як мухи, які товпляться на хворому левові. Вони продають хліб» (цит. за [6]). Це спогади очевидців тих подій, а тому вони вражають своєю відвертістю та візуальністю. Тобто друга евакуація відбувалася в умовах стислих термінів, перевантажених кораблів, недостатності води і їжі.

Оскільки в Константинополі жило багато російських емігрантів, А. Аверченко й там став творчим центром. Так, у театрі Всеросійського земського союзу письменник влаштував свій вечір, перший у реальній еміграції, до програми якого увійшли оповідання, прочитані самим автором, і п'єси за його ж участю як виконавця. Про цю активну участь писали місцеві газети, називаючи «Гніздо перелітних птахів» чудовим місцем нічного Константинополя, де панує благодушне весілля. Також зауважували, що в тому гуморі немає вульгарних слів і натяків, а господарі весело спілкуються з публікою, яку знають за іменами. Туди приходили навіть іноземці, які все сприймали, навіть не розуміючи мови. Тому газети закликали всіх росіян, які здатні мислити, проводити святкові вечори у «Гнізді», називали його «академією вишуканого смаку, істинної краси й чудового інтелекту» для того, щоб «удосконалювалося будь-що людиноподібне» [5, с. 91–93].

У константинопольський період тематика творів письменника відбивала його настрій, що відчутно змінився від часу від'їзду з батьківщини. Тематику його творів становили такі мотиви:

1. *Побут біженців*, що передбачає пошук житла («Шукають кімнату», «Сентиментальний роман», «Російське мистецтво», «Російські жінки в Константинополі» тощо); дороге життя за кордоном («Крах сім'ї Дромадерових», «Країна без шахраїв», «Російська казка», «Записки дикуна»). Описані ситуації, можливо, дещо гіперболічні, проте взяті з досвіду самого письменника, що формально позначено оповіддю від першої особи.

2. *Повсюдний обман і шахрайство* («Окульти таємниці Сходу», «Ділове життя», «Константинопольський звіринець» тощо), жертвою якого в описаних ситуаціях є герой Простодушний (у його образі закамфльований сам автор): він є божественною людиною, має певні статки, що дають йому змогу постійно відвідувати ресторан і не шкодувати за невеликими втратами від тих же шахраїв, якими є не так греки чи турки, як самі російські емігранти. Він має чимало знайомих. З іншого боку, це простий російський емігрант-обиватель, який погано орієнтується в чужому місті та має проблеми у спілкуванні з місцевими жителями (за словами дослідників, А. Аверченко

не знав жодної іншої мови, крім російської, тобто був звичайним великоросійським монолінгвом). Тому він побоюється цього міста, що страшить його повсюдним шахрайством, проституцією, недружністю.

3. *Духовна трансформація емігрантів* в умовах чужинської атмосфери («Аргонавти й золоте руно», «Мова богів», «Благородна дівчина» тощо). Уже самі описи довколишнього пейзажу, інтер'єру та атмосфери є безрадісними з маркерами безвиході – одиницями із семантикою бруду й темряви, наприклад: «*Маленькая грязная комнатка, с гримасой бешенства даваемая маленькой грязной гречанкой*» [8, с. 118]. До цього додаються трагікомічні перетворення колишніх представників російської імперської еліти (професора – на швейцара, графині – на офіціантку, священника – на буфетника), натомість новою елітою в новому соціумі є коло відомих колишніх столичних шахраїв – шулерів і бандитів («Російські жінки в Константинополі»).

Такі описи призводять до відходу комічного на другий план, а на перший виходить трагічний пафос (наприклад, у кінцівках оповідань «Російські жінки в Константинополі», «Російське мистецтво»). І навіть мотив обману хоча й має гумористичний складник (відповідно до традицій комічного жанру), проте також сприймається трагічно відповідно до частотності вживання. Усі російські емігранти ніби поділилися на два табори – «простодушних» та ошуканців, яких письменник розглядає в контексті певного соціуму («звіринця»), представники якого вишукують дивовижні авантюри для обману колишніх співгромадян (так описується хіромантия, фінансові махінації чи й відвертий грабіж у «Константинопольському звіринці» та «Другому відвіданні звіринця»).

Найбільш негативну рефлексію в читача викликає опис дій аферистів, які на перший погляд здаються такими ж простодушними, а насправді виявляються підступними людьми («Ділове життя», «Благородна дівчина», «Угорська мова», «Ще гроб»). Цей ефект досягається завдяки контрасту описаного персонажа за допомогою позитивно конотованих одиниць і реального його наповнення, що виявляється лише на фініші сюжету. Такий контраст призводить або до відчуття розчарування в людях, або до повторного прочитання сюжету з метою простежити процес цього обману.

4. *Мотив ностальгії*, що як провідний у зазначених умовах виявляється, наприклад, в оповіданні «Трагедія російського письменника», у якому автор іронічно описує ситуацію, коли митець поступово забуває все своє минуле, зокрема втрачає навички спілкування й писемного мовлення російською мовою, конструює не притаманні цій мові конструкції та вживає французькі слова. Це виявляється й в окремих описах російського побуту, що характеризуються ідилічністю: димок від одноповерхових будинків, дружне просте спілкування жінок-господарок, купців, робітників, дітей, виробничий звук ковальських і слюсарних майстерень, святкові дзвони церков, російські письменники та прості люди.

Ця ідилія підкріплюється впевненістю в поверненні додому (письменник навіть закладався на значні суми, що більшовики протримаються в Росії найбільше зо два роки). І те, що свого часу висміювалося сатириком, – мішанство, цензура, монархія та навіть гулянка у трактирі – стає ностальгійною згадкою, ледь не ознаками раю на землі («Туга за Батьківщиною»). Цікаво, що відчуття часу при цьому досить деформоване: описується

давноминуле, ознаки якого вже стерлися в пам'яті, проте насправді це було лише 3–4 роки тому. А тому легко подумки чи на папері це «відмотати в пам'яті назад» («Фокус великого кіно», 1919 р.).

Також ми маємо зважати на те, що ілюзія будувалася довкола «великого поміщицького помістя» та «міської квартири», тобто ознак «багатої Росії», протиставлених більшовицькій «голодній і розграбованій» країні. Життя ж і побут села залишається десь далеко у фольклорному ореолі. Водночас письменник, саркастично описуючи більшовиків, визнає їхню руйнівну силу, констатує їх перемогу на старим державним устроєм. Наприклад, у памфлеті «Чортове колесо» автор представляє революцію як парк атракціонів, де головним є руйнування та завдання шкоди людям. Скажімо, на полицях розставлені старий посуд, фінансова піраміда, церква, мистецтво, преса, театр, народна просвіта, і цю красиву виставку потрібно розбивати дерев'яними кулями: «*вот размахнулся – трах! Вдребезги правосудие. Трах! – в кусочки финансы. Бац! – и уже нет искусства, и только какой-то жалкий покосившийся пролеткультский огрызок*» [9, с. 388]. Якщо проаналізувати ці об'єкти руйнування, то справді постає, що лише мистецтво впродовж «радянської» епохи залишилося дієвим, хоча й ідеологічно дещо обмеженим (умовно це було названо «пролетарською культурою»). Усі ж інші соціальні та державні інституції були лише фікцією в умовах реальної диктатури партії (формально – пролетаріату, народу).

5. *Мотив руйнації*, що виявляється вже в севастопольській період творчості митця (до офіційної еміграції) у назвах підрозділів збірки «Котел, що кипить» (опис «врангелівського сидіння» в Севастополі): «*Оскудение и упадок*», «*Обнищание культуры*», «*Денежная гипертрофия*», «*Спекуляция*», «*Демократия*», «*Бесквартирье*» (залишаємо в оригіналі для більшої експресії – Ю. Г.). Особливо важко А. Аверченко переживав занепад російської культури через дискредитацію самого поняття мистецтва («Володька», «Косьма Медичис», «Розмови у вітальні»), через вживання знавцями просторічних слів (*обтянал, жарнет, чертям тошно, энтелигенция* тощо), що вказує на їхнє низьке походження. Поряд із мистецтвом зазнають занепаду торгівля, освіта, шлюб («Торгівля», «Наука», «Школа», «Таїна шлюбу»), а також ідеологія, адже одне лише класове самоусвідомлення не створить гармонійне суспільство, не кажучи вже про утопію соціалізму.

Отже, у текстах письменника наведені ситуації можуть забезпечити постійні та широкі знання образів людини, груп людей чи певної раси для висвітлення минулого, чого не вистачає в історичних описах, наданих у документах або пресі [6]. Тобто свідчення письменника, нехай певною мірою тенденційні, усе одно мають вагомe значення для сприйняття минулого, адже вони емоційні й експресивні.

Унаслідок розгляду тематики творчості А. Аверченка цього періоду можемо конкретизувати наведені мотивні площини на прикладі оповідань збірки «Записки Простодушного» 1921 р. шляхом аналізу окремих образів та засобів створення комічного.

Загальною атмосферою збірки є сумний і часом трагічний бік еміграції, ознаки переоцінки цінностей, спричиненої соціальними потрясіннями, почуттям втрати батьківщини. Автор сам викладає мотивний план творів у короткій передмові: «*О нашей жизни, страданиях, о веселых и грустных*

случаях, о приключениях, о том, как мы падали, поднимались, и снова падали, о нашей жестокой борьбе и о тихих радостях» [8, с. 65]. Проте такий сумний настрій створює лише контекст комічних ситуацій та образів. Так, К. Зіпль як прийом створення сатиричного мотиву наводить образ російського емігранта в чужому соціально-культурному контексті («Трагедія російського письменника»), що створює прагматичне тло, на якому аналогії та відмінності використовуються як методи пародії [7]. Наприклад, давно вже проживаючи в Парижі, він забуває навіть найбільш відомі місця в рідному Петербурзі та мовні форми («*Как, однако, трудно писать по-русски!*») [8, с. 117], які змішуються з французькими на лексичному, морфологічному, фонетичному й фразеологічному рівнях.

Зауважимо, що саме тому А. Аверченко побоюється покинути Константинополь і їхати далі в Європу, адже в турецько-грецькому місті склався російськомовний соціум: «*Я писатель. И поэтому боюсь оторваться от родной территории, боюсь потерять связь с родным языком*» [8, с. 115]. Отже, соціокультурні та перцептивні елементи позамовного середовища виявляються в умовах діалогічних відносин в оповіданнях письменника, де вони наповнюють і визначають мовну й позамовну реальність.

Образ Простодушного сам автор пояснює так: хоча народна легенда називає дурнем людину, яка плаче на весіллі та сміється на похороні, проте варто замислитися про те, чи не мудрець він насправді, адже шкодує за майбутнім молодого подружжя та радіє за покійного, який не матиме вже життєвих негараздів. І те, що автор вирішує й сам «усміхатися на похороні», вказує на його гумористичне сприйняття життєвих негараздів (пайок, віза, переміщення з одного берега на інший, життєвий вир), а також загалом на переоцінку поглядів на життя («*пересмотреть наше отношение к дураку. Он мудрец*») [8, с. 65]. В оповіданнях збірки цей «простодушний» герой часто навіть іменується відповідно – «письменник Простодушний». Г. Погребняк називає простодушного «наївною людиною», яка протистоїть «масовій людині», і ця опозиція є провідною як в оповіданнях А. Аверченка, так і в європейській літературі кінця XIX – початку XX ст. [2]. Зауважимо, що в подальшому розвитку цивілізації актуальними стануть поняття «масова свідомість», «масова культура», «масові рухи» тощо з наявним конфліктом «масове – наївне» в кінематографі, який щойно виник (зокрема, в образі Чарлі Чапліна), що виявляє комічний ефект – висміювання як окремої людини («масової»), так і загалом певного суспільства чи його патріархальних традицій.

Простодушний часто стає жертвою обману, що відповідно до ототожнення оповідача з автором постає як об'єкт його самоіронії (у сприйнятті читача). Однак негативний ефект полягає в його невірі як благородної людини в те, що добрий знайомий є аферистом щодо нього самого («Брильянт у три карати»). Можна провести аналогію між цим героєм та всім його дореволюційним життям – простим і довірливим, адже таке ставлення до людей різко змінюється в А. Аверченка під час перебування його саме в Константинополі, про що він говорить як про «смерть Простодушного» та появу геть іншої людини – «міцного залізного виробу», якому надалі доведеться бути мудрим, хитрим і навіть жорстоким [8, с. 133];

До константинопольських творів А. Аверченка можна застосувати характеристику Д. Левицького: це відображення явищ тимчасово побутового характеру, пов'язаних із певними

періодами епохи автора, які той сприймав, та з людськими недоліками, що пов'язані з тією епохою, суспільством і суспільно-політичними умовами. У цих обставинах і відносинах автор бачив смішне й безглузде, а також «грізне та суворе», що часом затуляє собою радість життя. Письменник добродушно-весело чи саркастично-нещадно висміює людські слабкості, недоліки й пороки та примушує читача посміятися над дрібними життєвими комедіями або фантастичними й парадоксальними, навіть гротескними вигадками. Однак при цьому в комічному закладені глибокі думки, зокрема усвідомлення короткочасності та слабкості людських радощів і щастя [5, с. 381–382], з огляду на тимчасове перебування більшості емігрантів у цьому місті.

Опис російського соціуму в Константинополі передбачає парадоксальні, навіть гротескні ситуації. Наприклад, в оповіданні «Російські жінки в Константинополі» відбувається спочатку зіставлення прошарків емігрантської російської «еліти» в ресторані, де за столиками сидять відомі в Петербурзі аферисти й шулери (для більшої конкретизації використано прізвиська Дінка-Танцуй і Манька-Кавардак), а офіціантками є графині та княгині, швейцаром – колишній професор, гардеробником – колишній генерал [9, с. 72–73]. У цьому парадоксальному вимірі автор використовує дві площини ознак: одна характеризує елітарний рівень за допомогою мовних етикетних форм, поведінки росіян («честь имею приветствовать вас, графиня»), «позвольте, графиня, представит вам моего друга», «мой муж был товарищем министра», «я вас часто видела в Маринском на премьерах», «у нас был абонемент в третьем ряду», «вы даже танцевали со мной однажды на балу в итальянском посольстве»), інша ж, навпаки, представляє вислови, що характерні для російських «низів» («вот жулье!», «пошли ты хозяина к черту, Зинка!», «там все пьяные, как зюзя!») [9, с. 73]. Комічності додає чергування та перемішування цих двох площин у межах однієї репліки офіціантки-графині (сам автор зазначений процес стильового перемішування називає «с гран-коклет перешли на характерные») [9, с. 79]), що створює гротескну ситуацію.

А. Аверченко виявляє однозначно позитивне ставлення до російської жінки, яка опинилася в ситуації фізичного виживання в іншій країні. Вона зберігає, наскільки це можливо, власну гідність («Я не Маруся, – спокойно возразила дама. <...> Я – баронесса Тизенгаузен. Меня зовут Елена Павловна»), позитивне сприйняття нинішнього важкого життя («Раздался стук каблучков, и в переднюю выпорхнула моя приятельница, в фартуке и с какой-то тряпкой в руке»), при цьому не забуває кращі часи колишнього життя («Слушайте, Простодушный! очень хочется вас видеть. Ведь вы – мой старый милый Петербург») і зберігає чарівну жіночність («на ее живом лукавом лице в одну минуту сменялось десять выражений») [9, с. 75–78]. Це небайдуже ставлення письменника, його піклування про долю жінки на шляху, що «скорбный, покрытый кровью, слезами и грязью, неприветливый», виявляється в монолозі від автора: «Иди, женщина русская, бреди по колена в грязи. Дойдешь же ты, наконец, или до лучшего будущего, или... до могилы...» [9, с. 76]. Цей монолог передбачає два результати – як оптимістичний, так і трагічний – в умовах того буремного часу. Вважаємо, що таке звернення є актуальним для жінок у всьому світі й усі часи, а адресант цього чутливого звернення вже цією небайдужістю доводить не власне «простодушність», а загалом альтруїстичний склад розуму та ставлення до людей.

Висновки. Отже, унаслідок розгляду тематики й засобів створення комічного у творах А. Аверченка константинопольського періоду, зокрема у збірці «Записки Простодушного», що присвячена особливостям життя й побуту російських емігрантів у грецько-турецькому місті, визначено такі ключові її теми, як побут біженців (пошук житла, дороге життя, обман і шахрайство, жертвою якого в описаних ситуаціях є герой Простодушний), духовна трансформація емігрантів в умовах чужинської атмосфери, що наповнена загальним мотивом ностальгії.

Автор зазначає, що росіяни в колі жителів чужого міста – Константинополя – виявляють свою непристосованість до нових умов, проблеми у спілкуванні, адже не бажають вивчати місцеві мови, не приймають місцеві традиції, а тому ізольовані від місцевого соціуму. Це все загалом зумовлює парадоксальні, навіть гротескні ситуації та описи, а також характер комічних персонажів.

Література:

1. Кузьмина О. Рассказы А.Т. Аверченко: жанр, стиль, поэтика : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Тверь, 2003. 20 с.
2. Погребняк Г. Поэтика парадоксального в малой сатирико-юмористической прозе первой трети XX века (А. Аверченко, Саша Черный) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Самара, 2003. 142 с.
3. Спиридонова Л. Смех негодующей ненависти. Спиридонова Л. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. Москва, 1999. С. 76–120.
4. Миленко В., Хлебникова А. Аркадий Аверченко в Праге: результаты новых исследований. Вестник Крымских литературных чтений. Симферополь : Крымский архив, 2011. Вып. 7. С. 3–15.
5. Левицкий Д. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. Москва, 1999. 552 с.
6. Erinc E. Analyzing Migration across Literature: Russian Émigré Literature in the Texts of A. Averchenko and Z. Shakhovskaya. Border Crossing. 2017. Vol. 7. № 2. P. 349–360. URL: <https://shorturl.at/btCGO> (дата звернення: 22.10.2021).
7. Sippl C. Zur Sprachproblematik der russischen Emigration bei Arkadij Averchenko. Die Slawischen Sprachen. 1997. № 53. S. 63–75. URL: <https://shorturl.at/mIQU8> (дата звернення: 22.10.2021).
8. Аверченко А. Собрание сочинений : в 6 т. / сост. С. Никоненко. Москва, 2007. Т. 6 : Отдых на крапиве. 480 с.
9. Аверченко А. Собрание сочинений : в 6 т. / сост. С. Никоненко. Москва, 2007. Т. 5 : Чудеса в решете. 528 с.

Holoborodko Yu. Themes and features of the comic in A. Averchenko's works of the Constantinople period

Summary. The article analyzes the life and work of A. Averchenko in the first period of his emigration during his stay in Constantinople. The context of this stay is clarified through the description of the flows of Russian refugees, who were the main characters in the writer's stories. The themes and motives of the works of the artist of these periods are indicated, as well as Sevastopol as a transitional period before emigration and the main means of creating a comic in these works.

It is determined that the leading themes of the Constantinople period of A. Averchenko's works were the life of refugees (search for housing, expensive life, etc.), widespread deception and fraud, the victim of which in these situations is the hero Simple-minded, as well as the spiritual transformation of emigrants in a foreign atmosphere. It takes place in a general atmosphere of nostalgia and longing for the lost homeland, a reappraisal of values caused by social upheavals, and an understanding of Russia's destruction.

These motives are illustrated by fragments from the collection «Notes of the Innocent», dedicated to the peculi-

arities of life and everyday life of Russian emigrants in the Greek-Turkish city, which also emphasizes the good attitude of A. Averchenko to a Russian woman who found herself in a situation of physical survival, perception of hard life and charming femininity. The unique originality of the image of the Innocent was highlighted, whose ideological changes embodied the deep tragic nature of the worldview rethinking of the writer A. Averchenko himself as the prototype of the hero of his collection of stories.

A general conclusion was made about the inconsistency of Russians among the locals, the alienation of the city of Constantinople, communication problems (reluctance of emigrants to learn local languages), Russians' rejection of local traditions, and therefore their isolation from local society. All this generally involves paradoxical, even grotesque situations and descriptions, as well as comic characters.

Key words: A. Averchenko, writer, Constantinople, emigrants, comic, subject matter, motive.

Горанська Т. В.,

*старший викладач кафедри української та зарубіжної літератур
Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*

ОСОБЛИВОСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ ТА ПОЕТИКИ КОМЕДІЇ Г. Ф. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА «ПРИЕЗЖИЙ ИЗ СТОЛИЦЫ, ИЛИ СУМАТОХА В УЕЗДНОМ ГОРОДЕ»

Анотація. Статтю присвячено виявленню особливостей проблематики та поетики комедії Г.Ф. Квітка-Основ'яненка «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе». Актуальність дослідження полягає в тому, що художня своєрідність аналізованого нами твору є не досить висвітленою у сучасному українському літературознавстві, позаяк наявні статті зосереджені насамперед на питанні про історико-типологічний зв'язок між згаданою комедією Квітка-Основ'яненка та комедією М. Гоголя «Ревізор», які є дійсно дуже спорідненими. У статті розглянуто такі аспекти аналізованого твору, як жанрова специфіка, творчий метод, особливості сюжету та композиції, образна система, сатирична спрямованість. Водночас авторка полемізує з традиційною для українського літературознавства другої половини ХХ століття тезою, що комедія Г.Ф. Квітка-Основ'яненка «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» є типовим для свого часу водевілем, а зображення повітового дворянства є не досить критичним. Торкаючись проблеми творчого методу комедії, авторка підтримує думку тих літературознавців, які вважають, що Квітка стояв на засадах просвітницького реалізму, а тому вбачав своє призначення як драматурга у висвітленні соціальних і морально-етичних недоліків тогочасного суспільства. Також зазначається, що Квітка дотримувався традиційного для просвітницької комедії поділу персонажів на негативних та позитивних, що знайшло відображення в їхніх прізвищах. Однак письменнику не вдалось уникнути ідеалізації позитивних персонажів, тимчасом, як «негативні» видаються більш життєвими та психологічно переконливими. Особливу увагу приділено створенню жіночих образів комедії. З'ясовано, що головним засобом характеротворення в комедії «Приезжий из столицы» є мовленнєва характеристика персонажів, яка завдяки письменницькому таланту Квітки робить їх дуже яскравими й комічними. Відзначено, що комедія Квітки має виразну сатиричну спрямованість, покликану показати недоліки дворянсько-чиновницького середовища та системи управління імперської Росії.

Ключові слова: просвітницький реалізм, сатира, образ, мовленнєва характеристика.

Постановка проблеми. Г.Ф. Квітка-Основ'яненко – класик української літератури, зачинатель нової української прози – водночас відомий і своїми драматичними творами. Він був пристрасним шанувальником і активним пропагандистом театрального мистецтва, разом з І. Котляревським стояв біля витоків української драматургії та національного театру. Квітка володів незрівняним почуттям комічного, умінням помічати смішне в буденному житті. Дотримуючись реалістично-просвітницьких принципів драматичного мистецтва, Квітка-Основ'яненко вважав, що призначення театру не в розважанні публіки, а в її моральному вдосконаленні засобами мистецтва. Як і всі про-

світники, він вірив у велику силу слова в боротьбі із суспільними недоліками, а отже, головним завданням драматурга вважав «показать, отчего у нас зло» [1, с. 219].

Обурення неучтвом, обмеженістю значної частини дворянства, посадовими зловживаннями чиновників і щирі сподівання на дієвість сатири змушують Квітку-Основ'яненка звернутися до жанру сатиричної комедії. Як відомо, першим значним драматичним твором Квітки була російськомовна комедія «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», написана 1827 р. До цього Квітка відзначився як автор гумористичних листів Фалалея Повинухіна. Як зазначає Дмитро Чалий: «Перехід від гумористичних листів до комедій був зумовлений подальшим зростанням реалістичних тенденцій у загальному літературному процесі та творчості Квітки зокрема» [2, с. 32].

У своїх комедіях Квітка показує спосіб життя повітового дворянства, що постає перед нами як відображення всієї державної системи царської Росії. Звичайно, тут велике значення мав і особистий життєвий досвід письменника. Перебування Квітки впродовж дванадцяти років (1817–1829) на посаді «предводителя» харківського дворянства дало йому змогу на власні очі бачити багато негативного, смішного й нерозумного в поведінці вищих верств населення. У «Приезжем из столицы» та «Дворянских выборах» Квітка ще задовго до «Ревізора» М. Гоголя спробував дати сатирично-узагальнену картину життя й моралі повітового дворянства в Росії.

Аналіз останніх досліджень. Хоча творчість видатного українського письменника та драматурга Г.Ф. Квітка-Основ'яненка була досить широко висвітлена в українському літературознавстві, та, на жаль, комедія «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», яка безперечно була важливою віхою не лише в творчості письменника, але й в історії вітчизняної драматургії, є ще мало дослідженою. Так, з п'яти відомих монографій, присвячених творчості Г.Ф. Квітка-Основ'яненка (Є. Вербицької, Д. Чалого, О.І. Гончара, С. Зубкова та Ю. Луцького), лише в одній, С. Зубкова, декілька сторінок присвячено цьому твору. В інших комедія лише побіжно згадується.

Набагато більше уваги приділено полемічному питанню про ймовірне запозичення М. Гоголем сюжету про вдаваного ревізора із Квіткиної комедії. Це питання порушувалося ще з кінця ХІХ ст. у працях російських та українських літературознавців. Довгий час серед фахівців точилася дискусія про пріоритет Квітки у цьому питанні. І. Франко, наприклад, стверджував, що п'єса Квітки «зробилась основою драматичного архітвора Гоголя» [3, с. 118]. Деякі історики літератури (Н. Волков, А. Ляшенко, Н. Баженов, І. Айзеншток та ін.) навіть присвячували спеціальні дослідження цьому питанню, де висували певні аргументи на користь того, що Гоголь запозичив сюжет у Квітки.

Оскільки подібність сюжету, образної системи, використання певних засобів гумору та сатири відразу впадає у вічі, більшість сучасних дослідників традиційно звертаються до історико-типологічного аналізу згаданих комедій. Зокрема, це статті В. Мацапури «Ревизор» Н.В. Гоголя і «Приезжий из столицы» Г.Ф. Квитки-Основьяненко (типологический аспект)» (2008 р.), І. Сенько «Приезжий из столицы» Г.Ф. Квитки-Основьяненко і «Ревизор» Н.В. Гоголя: сравнительно-исторический анализ» (2009 р.), Ю. Полякової «Трансформация одного сюжета («Приезжий из столицы» Г. Квитки-Основьяненко, «Ревизор» Н. Гоголя и «Репутация в местечке» Ю. Коженевского)» (2014 р.). Оскільки автори зазначених досліджень детально аналізують історію публікацій комедії М. Гоголя «Ревизор» і Г. Квітки-Основ'яненка «Приезжий из столицы», а також спільні та відмінні риси обох комедій, немає потреби знову звертатися до цього питання. Тому спробуємо зосередитися на художній своєрідності комедії Г. Квітки-Основ'яненка.

Метою нашої статті є визначення особливостей проблематики та поетики комедії Г.Ф. Квітки-Основ'яненка «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе».

Виклад основного матеріалу дослідження. Як відомо, комедія Г. Квітки-Основ'яненка «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» була написана 1827 року. З невідомих нам причин вона так і не була поставлена, хоча мала цензурний дозвіл С.Т. Аксакова від 18 жовтня 1828 року, а надрукована була лише 1840 року в журналі «Пантеон» уже після того, як комедія Гоголя «Ревизор» була поставлена й широко відома. Однак «Приезжему из столицы...», як і іншим комедіям Квітки, безперечно, належить важливе місце в його творчості, а тому варто розглянути найбільш суттєві риси цього драматичного твору.

Дискусійним питанням у літературознавстві є жанрова диференціація комедії «Приезжий из столицы...». Відповідно до літературної традиції початку XIX ст. у комедії Квітки велике місце посідає любовна інтрига. По суті, вона висунута на перший план, відтіняючи другу, намічену в окремих сценах, лінію соціальної сатири. Це дало підстави деяким українським дослідникам радянського часу, зокрема Н. Крутіковій, С. Зубову, вважати, що комедія «Приезжий из столицы» була по суті водевілем. Намічені Квіткою елементи соціальної сатири, на думку Н. Крутікової, «...не дістають послідовного розвитку та глибокого художнього втілення в його комедії, вони відходять на задній план перед традиційною любовною інтригою» [4, с. 278].

Звернімося до сюжету комедії, в його основі міститься розповсюджена на той час анекдотична історія про те, як у провінційному містечку декого зі столичних панів завдяки модному вбранню й манерам приймали за поважну особу – ревізора, який подорожує інкогніто. Зважаючи на панічний жах корумпованих чиновників перед усілякими можливими перевірками, подібні історії виглядали правдивими та стали джерелом сюжету для багатьох творів. Крім згаданої комедії Квітки «Приезжий из столицы», в 20–30-х роках XIX ст. були написані: «Заморский принц» В.Т. Нарезного, «Провинциальные актёры» А.Ф. Вельтмана, «Ревизоры, или славны бубны за горами» Н.А. Полевого. Однак до появи «Ревизора» М. Гоголя п'єса Квітки була, на нашу думку, найбільш яскравим та самобутнім твором на цю тему.

Майже вся перша дія присвячена сатиричному зображенню провінційних дам – незаміжньої сестри міського голови Домни Хомівни, дружини повітового адвоката Мотрони Степанівни та її доньки Ейжені. Зміст розмов цих дам полягає у суперечках

про модні журнали й вихвалюючих матері Ейжені її вихованням у пансіонах. Їм протиставляється племінниця голови Анна Петрівна Любимова, скромна й освічена дівчина. Далі автор знайомить читача з представниками повітового дворянства – наглядачем освітніх закладів та пристрасним шанувальником театру Ученосветовим і суддею Спалкіним, любителем смачно попоїсти. Лише наприкінці першої дії з'являється власне зав'язка комедії – міський голова отримує від довіреної особи з губернської канцелярії листа про приїзд у місто поважної персони. Оскільки в сюжеті комедії наявні дві сюжетні лінії: суспільна – про приїзд «ревізора» та любовна – про сватання до племінниці городничого, з'являється ще один лист, у якому повідомляється про приїзд жениха до Любимової.

Обмеженість чиновництва, його страх перед можливою розплатою за службову бездіяльність призводить до того, що міський голова та інше повітове начальство помилково приймають за ревізора дрібного чиновника Пустолобова, який приїжджає до міста в пошуках багатой нареченої.

Слідом за приїздом Пустолобова до міста приїздить і майор Мілов, який закохався в Анну Петрівну, побачивши її на балі у столиці. У другій дії відбувається прийом у міського голови Пустолобова, який щосили намагається представити себе як значну особу, та його знайомство з повітовим панством. На тлі суєти та намаганнях догодити «вельможному» пану Пустолобову візит майора Мілова проходить майже непомітним. У третій дії Пустолобов намагається видурити в переляканих чиновників значну суму грошей і планує таємне весілля з Любимовою, розраховуючи на її великі статки. Четверта дія майже цілком присвячена розвитку складної любовної інтриги (розмови Отчотіна з Анною Петрівною про Мілова, змова Домни Хомівни з Пустолобовим про таємне вінчання з її племінницею, спроби Ейжені «завоювати» Мілова та втеча псевдоревізора для вінчання з таємничою дамою). Розв'язка комедії – викриття псевдоревізора та його затримання. Таємнича дама, що втекла з Пустолобовим, на подив усіх присутніх, виявляється Домною Хомівною, Анна Петрівна повертається додому, позбувшись «нареченого». Таким чином усуваються всі перешкоди на шляху одруження Мілова та Анни Петрівни.

Отже, на перший погляд, ми бачимо в комедії Квітки типовий для водевілю сюжет. Однак значне місце в комедії посідають сатиричні сцени, в яких досить гостро зображено недоліки чиновно-бюрократичного управління Російської імперії, та й самі повітові дворяни, які обіймають певні посади, змальовані в досить непривабливому, карикатурному вигляді. Разюче смішним показує письменник плазування повітових дворян перед можновладцями. Засліплені величчю столичного «вельможі» Пустолобова, вони не насмілюються навіть уявити, що перед ними нікчемний авантюрист, сліпо вірять його неправдоподібним вихвалюючим: «Я свергнул в пяти государствах первейших министров и с тех пор утвердил равновесие в Европе» [5, с. 65].

У бажанні понад усе вислужитись перед начальством, довести свою старанність повітові чиновники виглядають повними дурисвітами. Ось городничий дає розпорядження поліцейському приставу Шаріну: «Чтобы на время пребывания ревидора не произошло пожара, – везде у бедных запечатать печи, пусть пока на сухоядении побудут. На мосту перила не крашены? Тут не знаю, как и быть?.. Собрать разве народу побольше, будто собрались глядеть на ревидора, и велеть им собою прикрыть перила; пусть хоть и обрушатся, река не

глубока» [5, с. 56–57]. Шарін зі свого боку висловлює пропозицію: «Арестантов, – каже він городничому, – мало, всего только пять человек... чтобы не подумали, что арестанты наши распущены, так не набрать ли, кого зря, да порассадить по порядку?» [5, с. 57].

Із цього діалогу видно, що ні міський голова, ні Шарін, ні інші чиновники міста не звикли зважати на простих містян, стосовно яких не існує ніяких законів. Шарін навіть доходить до того, що думає запалити будинок якого-небудь мешканця з тим, щоб відзначитися перед ревізором активною участю в гасінні пожежі. «Ах, как бы городничий позволил ночью поджечь избенку какого бедного обывателя. Тут бы крик, тревога, суматоха. Ревизор бы взбегался: где полиция? Где полиция? А я бы, дав погореть, тут из-за угла на него трубою, трубою, которую на первый случай изряднехонько исправили. Тут, наверное, пошло бы обо мне представление... орден!..» [5, с. 68].

Квітка висміює обмеженість, неучтвю, примітивність чиновників, що проявляються на кожному кроці. Наглядач училищ Ученосветов вважає себе найосвіченішою людиною й неперевершеним драматургом. Коли в місто приїжджає театральна трупа, він дуже пишається тим, що власноруч переробив трагедію «Дмитрий Донской», доповнивши її циганськими піснями й танцями. Ученосветов не помічає іронічного подиву Анни Петрівни й розповідає, що князь Дмитрій «...изнемогая от ран ... весьма кстати пропоет арию «Тебя я в сердце заключаю, О Ксения, рай моих очей!» [5, с. 78].

Таке поєднання двох жанрових різновидів – комедії інтриги та сатиричної комедії – було характерною ознакою просвітницького театру, популярного на початку XIX століття. Згадаємо, наприклад, комедію О.С. Грибоєдова «Горе з розуму», де автор, використовуючи любовну інтригу, намагався порушити гострі суспільно-політичні проблеми. На нашу думку, лише таким чином, замаскувавши свої думки під виглядом веселого водевілю чи фарсу, автор міг добитися дозволу цензури на друк чи постановку в театрі. Не будемо забувати і про той факт, що Квітка написав свою комедію лише через два роки після жорстокого придушення повстання декабристів, коли в імперській Росії надзвичайно прискіпливо придивлялись до літератури, вбачаючи в ній зародки небезпечних для влади вільних думок.

Не оминули Квітку й типові для просвітницького реалізму надії на передову освічену частину дворянства, яка, на його думку, зможе розв'язати складні питання суспільного життя, покращити долю народу. Це зумовило таку рису композиції комедії Квітки, як обов'язкове протиставлення негативним персонажам із дворянської верстви ідеальних, позитивних персонажів з того самого соціального середовища. Тут він продовжує традицію письменників-просвітників XVIII століття – Новикова, Фонвізіна, Крилова та інших, які також поклали свої надії на Правдіних, Добросклонових та їм подібних. Слід звернути увагу на те, що носіями дворянської доброчесності є люди молодшого віку, які виховувалися в нових навчальних закладах. Це ті, кому, на думку Квітки, належить майбутнє. Такою є героїня п'єси «Приезжий из столицы...» Анна Петрівна. Опікунові, який радить їй стати дружиною майора Мілова, вона викладає свої погляди на життя. «Я живу по собственной воле, руководствуюсь данными мне правилами, буду заботиться о своих подчиненных и об устройстве их счастья» [5, с. 60]. Звичайно, такі погляди видаються ідеалістичними, тож не дивно, що їх промовляє юна дівчина, яка лише нещодавно вийшла з пансіону.

Антитезою до образу Анни Любимової в комедії Квітки є донька місцевого стряпчого Ейжені Кусакіна (насправді – Євгенія Кузьмівна), яка хизується тим, що за два роки побувала в трьох пансіонах: «у мадам Вашер, у мадам Гросваш, у мадам Торшон» [5, с. 52], де її навчали, головним чином, як вигідно вийти заміж. Любимова виховувалась і навчалась у столиці в прогресивному на той час Єкатерининському училищі, яке здається їй зразком доброчесності. Незважаючи на велике багатство, 700 душ кріпаків, вона плекає шляхетні помисли: «...не смотреть на богатство, на знатность, на молодость, но отдавать преимущество доброте сердца, уму, сходству характеров» [5, с. 78]. На відміну від скромної Анни, яка зовсім не поспішає з одруженням, і воліла б узагалі не виходити заміж, Ейжені тільки й думає про те, як їй знайти багатого жениха, відкрито говорячи, що піде заради цього на все.

Таким чином, письменник порушує важливу на той час проблему – правильного виховання. Перебуваючи під впливом просвітницьких ідей, Квітка вважав, що позитивні зміни у суспільстві повинні відбуватися під впливом прогресивного виховання та освіти дворянської молоді. Однак, на нашу думку, було б неправильно зводити її проблематику лише до цих питань, а тому не згодні з твердженням С. Зубкова, що перша комедія Квітки не набула належного узагальнення, «...бо й мета її була досить скромною: загальний пафос її спрямовано проти неправильного виховання» [6, с. 45].

На відміну від позбавлених психологічної переконливості, художньо невиразних ідеалізованих образів Отчотіна, майора Мілова, образи інших представників повітового панства вдалися Квітці значно краще. У створенні цих персонажів повною мірою проявився його талант як гумориста і сатирика. Зокрема, цікавими в художньому відношенні є жіночі образи комедії, Домна Хомівна та Мотрона Степанівна, непримиренні шанувальниці двох модних журналів. На нашу думку, саме ці образи надихнули М. Гоголя на створення відомих «дам, приємних у всіх стосунках» з поеми «Мертві душі» [4, с. 250].

Домна Хомівна, сестра городничого, енергійна незаміжня жінка, витрачає всі зусилля, щоб перемагти в модному змаганні Мотрону Степанівну, дружину стряпчого, і не зрадити водночас улюблений «Московський телеграф», який є джерелом її натхнення: «Чтобы я подражала Матрене Степановне, которая верит только одним картинкам «Дамского журнала»!.. Нет, хоть уроню себя, но от «Телеграфа» не отстану» [5, с. 41]. Не відстає від неї і її подруга Мотрона Степанівна – незрадлива прихильниця «Дамського журналу». Саме вони уособлюють місцеве жіноче товариство.

Найяскравішим засобом характеротворення майже всіх персонажів в аналізованій комедії є мовленнєва характеристика. Зокрема, в образах Домни Хомівни, Мотрони Степанівни та її доньки вона визначає їхнє прагнення створити про себе враження як про представниць місцевої еліти і разом з тим неосвіченість та обмеженість. Відсутність освіти й належного виховання обидві намагаються компенсувати вживанням витончених, як їм здається, висловів: «горела... яснее сказать, пылала нетерпеливостью видеть вас», «ещё в утреннем виде, яснее сказать, негляже» [5, с. 68]. У висловлюваннях Домни Хомівни часто знижений вислів зіставляється з піднесеним або навпаки: «едва лишь горизонт покроеся мраком, яснее сказать, смеркнется...», чим і досягається належний комічний ефект, посилований уживаними час від часу недоладними зіставленнями та зайвими

уточненнями: «движением руки, яснее сказать, помахиванием головы», [5, с. 70]. Проте вдавана манірність не заважає їй керувати своїм братом-городничим. У гонитві за вельможним чоловіком вона ледве не перехитрила самого Пустолобова, і тільки непередбачена випадковість урятувала спритного чиновника від одруження з цією сорокарічною дівцею.

Мова Мотрони Степанівни також видає її прагнення потрапити у «вищий світ», вона повсякчас вживає недоречні й незрозумілі вислови, які, напевне, здаються їй ученими, наприклад «руководствоваться своею збылшоюся прононциацією», хоча й визнає, що «не получила образования в пансионе», а тому й розмовляє пишномовним суржилом [5, с. 41]. Чого варте її перше звернення: «Извините меня, милая Домна Фоминишна, что я к вам без всякой политической нравственности поспешила. Стремительное ожидание видеть вас истребило все экономические заботы и дало мне крылья нетерпения, дабы лететь, парить и... пасть в ваши объятия» [5, с. 42]. Досить часто вживає Мотрона Степанівна посилання на нікому не відомих письменників і мудреців: «люблю справедливо изъясняться, хотя один писатель и сказал: говорит правду – потеряет дружбу»; «как сказал один писатель, товар лицом продать» [5, с. 43]. Показово, що коли намагання видати Ейжені за Пустолобова не справдилися й необхідність демонструвати свою аристократичність, хоч і ненадовго, минула, Мотрона Степанівна повертається до звичного просторіччя.

Мовленнєва характеристика розкриває сутність характерів усіх персонажів комедії. Так, наприклад, мова Пустолобова хвалькувата й зверхня. На пропозицію городничого відпочити з дороги він відповідає: «Мне отдыхать? Что бы было тогда с Россиею, ежели бы я спал после обеда!» [5, с. 89]. Городничий Трусилкін під час знайомства з «ревизором» з переляку запинається, плутається в словах: «Это... да, вот это – жена... то есть сестра... своей матери... стряпчего супруга... родная моя... нет, жена, хозяйка...» [5, с. 86].

Всі монологи та діалоги цих персонажів, витримані Квіткою з гідною подиву послідовністю, виявили неабияку його спостережливість і майстерність в імітації розмовної лексики повітових чиновників. Художня майстерність спостережливого письменника дозволила йому в найважчому жанрі – драматичному, користуючись лише мовною характеристикою, змалювати опуклі, життєві образи.

Висновки. Таким чином, у результаті дослідження комедії Г.Ф. Квіткі-Осн'яненка «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» ми дійшли висновку, що вона виходить далеко за межі тематичної парадигми, характерної для комедії інтриги чи водевілю. Наявність у ній любовно-авантюрної сюжетної лінії свідчить, на нашу думку, про бажання автора певним чином «замаскувати» більш важливу для нього суспільну та морально-етичну проблематику. Г.Ф. Квіткі-Осн'яненко стояв на позиціях просвітницького реалізму, він вважав за потрібне піддати сатиричному викриттю наявні суспільні недоліки, але разом із тим показати й певні приклади для наслідування в особі освічених, благородних людей, як-от Мілов та Любимова. Проте ці персонажі виявились блідими й неправдоподібними, оскільки не мали під собою реального підґрунтя.

Образи городничого, судді, пристава, начальника училищ вдалися Квітці-Осн'яненку значно краще. У них він викриває такі типові риси більшої частини тогочасного дворянства, як обмеженість, неучтво, пихатість, зарозумілість стосовно

представників нижчих верств і підлабузництво до вищих. Не можемо погодитися із С. Зубковим, що повітові чиновники в зображенні Квіткі-Осн'яненка «невинні диваки» [6, с. 46]. У створенні характерів представників повітового дворянства велику роль у Квіткі відіграють такі засоби, як іронія, сатирична гіперболізація та гротеск. Важливим засобом характеротворення є мовленнєва характеристика.

Звичайно, у межах невеликої розвідки ми змогли зупинитися лише на окремих, найбільш суттєвих, на наш погляд, рисах поетики та проблематики комедії Г.Ф. Квіткі-Осн'яненка «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», тому ця тема потребує подальшого дослідження.

Література:

1. Квіткі-Осн'яненка Г.Ф. Твори: у 8 т. Київ, 1968. Т. 6. 501 с.
2. Чалий Д.В. Г.Ф. Квіткі-Осн'яненка. Київ, 1962. 206 с.
3. Крутікова Н.С. Иван Франко про Гоголя. *Гоголь і українська література XIX ст.* Київ, 1957. С. 112–135.
4. Крутікова Н.С. Гоголь та українська література. Київ, 1957. 550 с.
5. Квіткі-Осн'яненка Г.Ф. Твори: у 8 т. Київ, 1968. Т. 1. 468 с.
6. Зубков С.Д. Григорій Квіткі-Осн'яненка. Життя і творчість. Київ, 1978. 367 с.

Horanska T. Features of the problematics and poetics of H.F. Kvitka-Osnovianenko's comedy "A visitor from the capital, or a Turmoil in a county town"

Summary. The article is devoted to revealing the peculiarities of the problematics and poetics of H.F. Kvitka-Osnovianenko's comedy "A visitor from the capital, or a Turmoil in a county town". The relevance of the study lies in the fact that the artistic originality of the work we are analyzing is insufficiently covered in modern Ukrainian literary criticism, since the existing articles focus primarily on the issue of historical and typological connection between the aforementioned comedy by Kvitka-Osnovianenko and M. Gogol's comedy "The Inspector General", which are really very related. The article examines such aspects of the analyzed work as genre specificity, creative method, features of the plot and composition, image system, satirical orientation. At the same time, the author argues with the traditional thesis for Soviet literary criticism that H.F. Kvitka-Osnovianenko's comedy "A visitor from the capital, or a Turmoil in a county town" is a typical vaudeville of its time, and the depiction of the county nobility is not critical enough. Concerning the problem of the creative method of comedy, the author supports the opinion of those specialists in literature who believe that Kvitka stood on the foundations of enlightenment realism, and therefore saw his destiny as a playwright in highlighting the social and moral-ethical shortcomings of then society. It is also noted that H. Kvitka adhered to the traditional for enlightenment comedy division of characters into negative and positive, which was reflected in their surnames. However, the writer did not manage to avoid the idealization of positive characters, while the "negative" ones look more vital and psychologically convincing. Particular attention is paid to the creation of female comedy images. It was found that the main means of character formation in the comedy "A visitor from the capital" is the speech attributes of the characters, which, thanks to Kvitka's writing talent, makes them very bright and comic. It is noted that Kvitka's comedy has a clear satirical direction, designed to show the shortcomings of the noble-bureaucratic environment and the system of government of imperial Russia.

Key words: enlightenment realism, satire, image, speech characteristics.

*Ісаєв Хуршид Байрам оглу,**доктор філологічних наук,**професор кафедри російської мови та літератури
Кавказького університету (Карс, Туреччина)**Дем'янюк А. А.,**кандидат філологічних наук,**доцент кафедри російської мови та літератури
Кавказького університету (Карс, Туреччина)*

АЗЕРБАЙДЖАН У ТВОРЧОСТІ РЮРІКА ІВНЄВА

Анотація. Стаття присвячена творчості російського поета, прозаїка, драматурга, перекладача Рюріка Івнєва (справжнє ім'я – Михайло Олександрович Ковальов). Виявлено, що літературна спадщина досліджуваного автора багатогранна. Ним написано 10 романів, велика кількість оповідань, новел, п'єс, історико-літературних хронік, статей із актуальних питань літератури, багато віршів, які увійшли до золотого фонду російської поезії. Мета статті полягає в ознайомленні з основними етапами життя і творчості Рюріка Івнєва, зі своєрідністю його художніх творів, написаних в Азербайджані та про Азербайджан. Звернення до вивчення творчості цього малодослідженого представника російської літератури визначило актуальність нашої статті, орієнтованої на аналіз творчості Рюріка Івнєва, присвяченої Кавказу, зокрема Баку й Азербайджану. У статті зазначено, що поет із любов'ю ставився до Кавказу й у своїх віршах, спогадах і щоденникових записах оспівував Баку й Азербайджан. Вказано, що Рюрік Івнєв активно займався перекладацькою діяльністю, серед його перекладів є і переклади азербайджанської літератури. Це «Стихи и поэмы» народного поета Самеда Вургуну (1935) і «Семь красавиц» Нізамі Гянджеві. Як підказують численні науково-тематичні матеріали, Рюрік Івнєв був не тільки одним із відомих перекладачів поеми Нізамі, він досліджував творчість азербайджанського поета, у Баку читав лекції, присвячені його творчості. Наголошено на тому, що його переклад всесвітньо відомої поеми Нізамі Гянджеві «Семь красавиц» займає гідне місце серед інших перекладів російською мовою великого азербайджанського класика Нізамі. У статті наводяться такі яскраві вірші Рюріка Івнєва, написані про Баку й Азербайджан, як «Баку», «Баладжары», «Цветущие розы мне снились всю ночь», «Франция», «Я уезжаю в Ашхабад». Багато цікавих фактів про Баку й Азербайджан знаходимо у книзі Рюріка Івнєва «У подножия Мтацминды». До книги входять мемуари, новели, написані автором у різний час, і однойменна повість «У подножия Мтацминды». У книгах, спогадах Рюріка Івнєва міститься багатий матеріал не тільки про його сучасників, а й про різні періоди історії Росії. Як свідчать спогади, щоденникові записи, листи Рюріка Івнєва, його творча спадщина займає чільне місце у російській літературі ХХ ст. Таким чином, Рюрік Івнєв зробив вагомий внесок в історію азербайджансько-російських літературних зв'язків.

Ключові слова: азербайджансько-російські літературні зв'язки, Баку, переклад «Семь красавиц» Нізамі Гянджеві, ліричні вірші, щоденникові записи, спогади.

Постановка проблеми. Азербайджансько-російські літературні та культурні зв'язки мають багату і давню історію, тож їх дослідження актуальне і нині. Ще у ХІХ ст. представники класичної російської літератури О.С. Пушкін, М.Ю. Лермонтов, А.А. Бестужев-Марлінський, Я.П. Полонський і багато інших мали певні творчі зв'язки з азербайджанською літературою. Тоді східна літературна класика стає одним із важливих джерел російської літературно-художньої свідомості. Ідея оновлення російської літератури, особливо поезії, східними елементами була плідною. Однією із кращих традицій контактів російської літератури з азербайджанською є переклади. Азербайджансько-російські літературні зв'язки ще яскравіше і послідовніше було продовжено й у ХХ ст.

У різний час у Баку працювали М. Горький, В. Хлебніков, С. Есенін, В. Іванов, Р. Івнєв та ін. Таким чином, ми простежимо динаміку зростаючого інтересу російських письменників ХІХ–ХХ ст. до Азербайджану.

Одним із відомих російських письменників, котрий із любов'ю ставився до Кавказу, Азербайджану й у своїх віршах, щоденниках і спогадах оспівував Баку, Тбілісі, Кавказ, був поет, прозаїк, драматург, перекладач Рюрік Івнєв (справжнє ім'я – Михайло Олександрович Ковальов).

Все сказане послужило підставою для звернення до вивчення творчості цього малодослідженого представника російської літератури та визначило актуальність статті, орієнтованої на аналіз творчості Рюріка Івнєва, присвяченої Кавказу, зокрема Баку й Азербайджану.

Мета статті – познайомити з основними етапами життя і творчості Рюріка Івнєва, показати своєрідність його художніх творів, написаних в Азербайджані та про Азербайджан.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчості Рюріка Івнєва присвячено достатню кількість науково-дослідних робіт, серед яких стаття М.П. Леонтьєва «Івнєв Рюрік» в енциклопедичному словнику «Литераторы Санкт-Петербурга. ХХ век» (2015), передмови М.П. Леонтьєва до книги «Воспоминания» Рюріка Івнєва (2009) і до книги «Новые тетради дневников» (2009), дослідження О. Сахарової «Рюрик Івнєв (Судьбы поэтов серебряного века» (1995), стаття польської дослідниці Жоанни Міановської «Забитый Рюрик Ивнев и его «драгоценная достоверность» о прошлом, себе и своих современниках» (2012). Серед робіт виділяється дослідження О. Бєлих «Ситуация «Рюрик Ивнев» (до 120-річчя від дня народження) (2010). Останнім часом різним аспектам твор-

чості Рюріка Івнева та його окремим творам присвячено також безліч статей, заміток таких сучасних дослідників, як Г.Г. Ісаєв «Солнце и луна в художественной картине мира книги Рюрика Ивнева «Солнце во гробе» (2018), Г.Г. Ісаєв «Мотивы смысла жизни и счастья в лирике Рюрика Ивнева» (2019), В.П. Кучин «Философские мотивы зрелой лирики Рюрика Ивнева» (2018), М.В. Новікова та М.В. Саратова «Любовная лирика Рюрика Ивнева» (2018), але, незважаючи на цей матеріал, на наш погляд, дослідження творчості Рюріка Івнева вимагає подальших розробок, уточнень і узагальнень.

Виклад основного матеріалу. Рюрік Івнев пройшов довгий творчий шлях, хоча, як зазначає поет С. Щипачов, «не всегда был прямым и ясным этот путь, но в главном, он никогда не отклонился от пути родины» [1]. І, як зауважує О. Белих: «Судьба водила его в свете ярких имен, но уберегла от громкой славы» [2]. В роки Великої Вітчизняної війни Рюрік Івнев переважно жив у Тбілісі, часто бував у Баку, присвятив вірші Баку й Азербайджану.

Рюрік Івнев написав 10 романів, велику кількість оповідань, новел, п'єс, історико-літературних хронік, статей із актуальних питань літератури, багато віршів, які увійшли до золотого фонду російської поезії [3]. Виходять друком його вибрані твори, книга «Память и время» (1969), «Избранные стихотворения» (1974), «Теплые листья» (1978), «Часы и голоса» (1978), «У подножия Мтацминды» (1981), автобіографічний роман «Богема» (1981, 2006), «Жар прожитых лет» (2007).

Рюрік Івнев активно займався перекладацькою діяльністю, серед його перекладів є і переклади азербайджанської літератури. Це «Стихи и поэмы» народного поета Самеда Вургуну (1935) і «Семь красавиц» Нізамі Гянджеві.

У 1947 р. поет переклав всесвітньо відому поему Нізамі Гянджеві «Семь красавиц» російською мовою. Значимо, що з 1947 р. з'являються перші повні видання поем Нізамі Гянджеві російською мовою. Переклади Нізамі здійснювали К. Ліпскеров, С. Ширвіндський, В. Державін, П. Антокольський і Рюрік Івнев. Переклади Рюріка Івнева 1940–1941 рр. уривками публікувалися у журналі «Литературный Азербайджан». Редактором перекладу Рюріка Івнева «Семь красавиц» був відомий учений тюрколог, іраніст, академік С.Е. Бертельс. У відомій статті «Низами и его изучение», присвяченій 800-річному ювілею Нізамі Гянджеві, говорячи про проблеми вивчення і перекладу поем Нізамі російською мовою, С.Е. Бертельс відзначив, що «за последние полтора года советскими учеными по переводу Низами сделано во много раз больше, чем за все полтораста лет существования востоковедения» [4]. У передмові до перекладу поеми Нізамі Гянджеві «Семь красавиц» академік, літературознавець Мамед Аріф відзначив, що поема за «широтою» охоплення всіх життєвих питань, майстерністю «психологического анализа героев занимает одно из первых мест в средневековой литературе не только Азербайджана, но и всего Востока» [5, с. 5]. Твори Нізамі Гянджеві завоювали «огромную популярность во всей мировой литературе... и на протяжении долгих веков десятки величайших мастеров неоднократно возвращались к поэме Низами “Семь красавиц”» [5, с. 8].

Проблемам перекладу Нізамі Гянджеві іншими мовами також присвячена стаття Е.К. Абдуллаєвої «Перевод и издания произведений Низами Гянджеви» [6]. Говорячи про переклад поеми Нізамі Гянджеві, здійснений Рюріком Івневим, Борис Пастернак зазначив: «Тянет пророчество этот перевод не только как произведе-

ние переводчика, а с какой ты верой к нему относишься, что через него узнаешь Низами... Это огромное достоинство» [7].

Нами не передбачений аналіз перекладу Рюріком Івневим поеми Нізамі Гянджеві «Семь красавиц». Як підказують численні науково-тематичні матеріали, Рюрік Івнев був не тільки одним із відомих перекладачів поеми Нізамі, він досліджував творчість азербайджанського поета, у Баку читав лекції, присвячені його творчості. Рюрік Івнев, перед тим, як опублікувати «Манифест имажинистов», писав: «Если бы в то время мы были знакомы с творчеством великого азербайджанского поэта Низами, то мы назвали бы себя не имажинистами, а “низамистами”, ибо его красочные и яркие образы были гораздо сложнее и дерзновеннее наших» [8].

Рюрік Івнев часто бував в Азербайджані, виступав із лекціями у Бакінському державному університеті, брав участь у громадському житті Азербайджану, співпрацював із місцевими газетами, близько товаришував із багатьма азербайджанськими поетами, перекладав їхні вірші російською мовою. У своїх спогадах про Миколу Асеева Рюрік Івнев писав, що вони приїхали у Баку і зустрілися там на запрошення Спілки письменників Азербайджану для участі у перекладах їхніх творів російською мовою. Рюрік Івнев і Микола Асеев «встречались с поэтами Самедом Вургуном, Расулом-Рза, Сулейманом Рустамом и Мамедом Рагимом» [9, с. 69].

У Рюріка Івнева були близькі стосунки з поетом Самедом Вургуном, із яким «общался особенно часто и знал его ближе других...» [9, с. 69]. Рюрік Івнев разом з іншими перекладав твори Самеда Вургуну російською мовою, які згодом були опубліковані у 1935 р. у Тбілісі. Поет називає Самеда Вургуну своїм братом і пише: «Я диктую фамилии тюркских поэтов, которых буду читать на вечере». У них була розмова «насчет перевода Насеви (Насими – Х. И., А. Д.) (до и после того как выяснилось, что этот перевод понравился в Москве)» [10].

Цікавими є, на наш погляд, вірші поета, присвячені Баку й Азербайджану. Т. Джафарова в епіграфі до статті «Преданья старого Баку и путь в Суоми» наводить вірш Рюріка Івнева «Баку», написаний у 1947 р.:

Давно ли здесь пело Каспийское море?
Века пронеслись – отходила вода.
Рассеялось чье-то волшебное горе,
И канула в вечность чужая беда.
Не мы ль пронеслись, как ветер, с годами,
Не мы ль, точно звезды, глядели с тобой
На Девичью Башню, как вечную память
Любви, доходящей до смерти самой! [11, с. 54].

У цьому вірші поет вказує на старовину міста Баку, ставить питання: «Давно ли здесь пело Каспийское море? / Века пронеслись – отходила вода» і, звертаючись до передбачуваного друга, підкреслює: ми «точно звезды глядели с тобой на Девичью Башню».

Основним лейтмотивом вірша «Баку» є легенда про Дівочу вежу, і вже у повісті «У подножия Мтацминды» автор в особі головного героя відвідує з товаришами старе місто «Ичери шехир», детально описує старе місто, розповідає легенду про дочку шаха. Спочатку герой дивується з того, чому фортеця знаходиться у самому центрі міста, але, коли він увійшов до неї через ворота, пройшов у глибину «маленьких, узеньких, пересекавших друг друга улочек, то поднимающихся вверх, то спускающихся вниз, с домами, окаймленными узорчатymi

балконами, почти соприкасающимися с противоположными, он почувствовал дыхание древности. Его взволновала легенда, связанная с Девичьей башней, с вершины которой семь или восемь столетий тому назад бросилась в море дочь шаха, предпочтя смерть бесчестью. Но удивительнее всего было то, что море как бы унося свою жертву подальше от места, где она пережила минуты отчаяния, отошло далеко в сторону и, не довольствуясь этим, продолжало медленно, но неуклонно отходить все дальше, оставив недвижные камни башни на пожертвованной ей суше, за это столетие застроившейся каменными домами и стенами, которые стали как бы надгробными памятниками погибшей царевне» [12]. Так авторгерой розповідає одну з легенд про шах-заде, яка заради честі кидається з вежі. Саме ця легенда і відображена у вірші Рюріка Івнева «Баку».

У своїх ліричних творах Рюрік Івнев знову і знову повертається до спогадів про Баку. У вірші «Цветущие розы мне снились всю ночь» (1981) читаємо:

*Цветущие розы мне снились всю ночь
В садах золотых Апшерона.
Казалось мне, было все это точь-в-точь,
Как в сказке, любовью рожденной.*

*Надолго ли этот сладчайших обман,
Снимающий с сердца тревогу?
Я знаю, что розы заменит бурьян
И вновь предстоит мне дорога.*

*Но в эти минуты, пока я плыву
По волнам своих сновидений,
Я, может быть, даже полнее живу,
Чем днем, проносящимся тенью* [13].

У цьому вірші Рюрік Івнев із любов'ю порівнює неповторну прекрасну природу Азербайджана з казкою, називаючи сади Апшерона «золотими» та, як і в інших ліричних віршах, висловлює свої почуття.

Важливе значення має відомий вірш Рюріка Івнева «Баладжари», написаний 3 березня 1958 р. Вірш складається із 10 строф, у яких поет оспівує Баладжари:

*Я смотрю на клубы пара,
Детство в памяти храня,
Баладжары, Баладжары
Уплывают от меня.*

*Как давно я с вами не был,
Только мимо проезжал.
Но запомнил я и небо,
И затерянный вокзал.*

*Солнце жжжет и светит ярко,
Помнишь, много лет назад,
Баладжары, Баладжары,
Материнские глаза.*

Баладжари – це передмістя Баку, яке дуже романтично описує автор, звертається до нього як до доброго приятеля, просить, щоб це передмістя захищало його:

*А потом от злых ударов,
Задыхаясь, падал я.
Баладжары, Баладжары,*

Станьте грудью за меня.

Тут же автор згадує рідний Карс і просить:

Возвратите образ карский

Наяву или во сне

Дуновенье первой ласки

При мальчишеской луне.

В останній строфі вірша, знаючи, що вже ніколи не повернеться в Баку, поет просить Баладжари не забувати про нього:

В дни смятения и пожара

Или в полной тишине,

Баладжары, Баладжары,

Вспоминайте обо мне [13].

У вірші «Ни ограды, ни надгробных плит...» (1941) поет говорить про безіменну могилу без огорожі та без надгробних плит і чомусь стверджує, що «...без меня похоронили мать, на одном из кладбищ Апшерона» [14, с. 194].

Багато цікавих фактів про Баку й Азербайджан знаходимо у книзі Рюріка Івнева «У подножия Мтацминды» (1981). До книги входять мемуари, новели, написані автором у різний час, і однойменна повість «У подножия Мтацминды» (1981). У повісті детально описується прибуття автора із групою лекторів у Баку, де читалися лекції на нафтових промислах, і автор підкреслює, що Баку – це інтернаціональне місто, у якому проживають представники різних національностей. Рюрік Івнев, описуючи Бакинську біржу, базар і фортецю, акцентує на тому, що «*это три кита, на которых держится Баку*» [12].

Поет у Баку написав вірш «Франція», у якому вихваляє «*не умершую Коммуну*» [14]. У 1947 р. був написаний дуже лаконічний вірш «*Я уезжаю в Ашхабад*» [14].

Висновки. У книгах, спогадах Рюріка Івнева міститься багатий матеріал не тільки про його сучасників, а й про різні періоди історії Росії. Як свідчать спогади, щоденникові записи, листи Рюріка Івнева, його творча спадщина – «это сокровищница, одна из многих и весомых страниц в русской литературе XX в.» [15, с. 14]. Тісний зв'язок поета з багатьма представниками літератури та культури того періоду, котрі прекрасно знали літературні салони, кафе, видання, міністерства, безпосереднє спілкування з політичними та державними діячами є безцінним матеріалом для дослідження, актуального для сучасного літературознавства.

Протягом усієї історії Азербайджан завдяки своїй географії, своїм традиціям, неповторній природній красі, багатій давній культурі та літературі, завжди знаходився у центрі уваги мандрівників і творчих людей. Серед численних російських поетів і письменників, котрі відвідали Кавказ, у тому числі і Азербайджан, Рюрік Івнев займає чільне місце. Поет познайомився із природою Азербайджана, з його літературою, культурою, традиціями азербайджанського народу, відобразив свої враження у написаних творах, безпосереднє знайомство з якими ми здійснили у цій статті. Знайомство з багатьма письменниками, поетами, діячами літератури та мистецтва, численні спогади про них, вірші, присвячені Баку, Тбілісі, Кавказу, Владивостоку, Карсу і т. д., є найціннішим внеском Рюріка Івнева у російську літературу і містять цікаві відомості «историко-биографического и литературоведческого характера» [3].

Література:

1. Щипачев С. На большом пути. Р. Ивнев. Часы и голоса. Москва : Советская Россия, 1978. URL: <https://ruslit.raumlibrary.net/book/ivnev-chasyigolosa/ivnev-chasyigolosa.html>.

2. Бельх А. Ситуация «Рюрик Ивнев» (к 120-летию со дня рождения). 2010. URL: <http://www.netslova.ru/belyh/ivnev.html>.
3. Сахарова Е. Рюрик Ивнев (Судьбы поэтов серебряного века). URL: <http://poetrylibrary.ru/stihiya/800.html>.
4. Бертельс Е.Э. Низами и его изучение (к 800-летию юбилею). *Советское востоковедение*. I. Москва ; Ленинград : Изд-во Академии Наук СССР, 1940. С. 95–106. URL: <http://www.orientalstudies.ru>.
5. Низами Гянджеви. Семь красавиц. Перевод Рюрика Ивнева. Баку : Изд-во Академии наук Азербайджанской ССР, 1959. URL: <http://www.netslova.ru/belyh/ivnev.html>.
6. Абдуллаева Э.К. Перевод и издания произведений Низами Гянджеви. *Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского*. Т. 27. 2014. № 3. С. 333–346.
7. Сергеева-Клягис А. Искусство перевода: Борис Пастернак. *Литература. Приложение к газете «1 сентября»*. 2005. № 13. 1–15 июля. С. 33–37. URL: <https://lit.lsept.ru/article.php?ID=200501314>.
8. Ивнев Р. О Сергее Есенине. *С.А. Есенин в воспоминаниях современников* : в 2 т. Т. 1. Москва : Художественная литература, 1986. URL: http://az.lib.ru/e/esenin_s_a/text_0470.shtml.
9. Ивнев Р. Две встречи с Николаем Асеевым. *Воспоминания о Николае Асееве*. Москва : Советский писатель, 1980. С. 67–70.
10. Ивнев Р. Новые тетради дневников. *Крещатик*. 2009. № 2. URL: <http://magazinez.russ.ru/kreshatik/2009/2/iv19.html>.
11. Джафарова Т. Преданья старого Баку и путь в Суоми. *Литературный Азербайджан*. 2016. № 9. С. 54–95.
12. Ивнев Р. У подножия Мтацминды. Москва : Советский писатель, 1981. URL: <https://www.libfox.ru/437551-ryurik-ivnev-u-podnozhiya-mtatsmindy.html>.
13. Ивнев Р. Все стихи Рюрика Ивнева. URL: <https://45parallel.net/>.
14. Ивнев Р. Часы и голоса. Москва : Советская Россия, 1978. URL: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/ivnev-chasyigolosa/ivnev-chasyigolosa.html>.
15. Миановска Ж. Забытый Рюрик Ивнев и его «драгоценная достоверность» о прошлом, себе и своих современниках. *Polilog. Studia Neofilologiczne*. 2012. № 2. С. 131–142.

Isayev K., Demianiuk A. Azerbaijan in the creativity of Ryurik Ivnev

Summary. The article is devoted to the work of the Russian poet, novelist, playwright, translator Rurik Ivnev (real name Mikhail Alexandrovich Kovalev). It is revealed that

the literary heritage of the researched author is multifaceted. He wrote 10 novels, a large number of short stories, short stories, plays, historical and literary chronicles, articles on topical issues of literature, many poems, which entered the golden fund of Russian poetry. The purpose of the article is to get acquainted with the main stages of the life and work of Rurik Ivnev, with the originality of his works of art written in Azerbaijan and about Azerbaijan. The appeal to the study of the work of this little-studied representative of Russian literature and determined the relevance of our article, focused on the analysis of the work of Rurik Ivnev, devoted to the Caucasus, in particular Baku and Azerbaijan. The article states that the poet treated the Caucasus with love and praised Baku and Azerbaijan in his poems, memoirs and diaries. It is stated that Rurik Ivnev was actively involved in translation activities, among his translations are translations of Azerbaijani literature. These are “Poems and Poems” by the people’s poet Samed Vurgun (1935) and “Seven Beauties” by Nizami Ganjavi. According to numerous scientific and thematic materials, Rurik Ivnev was not only one of the famous translators of Nizami’s poem, he researched the works of the Azerbaijani poet, gave lectures on his work in Baku. It is emphasized that his translation of Nizami Ganja’s world-famous poem “Seven Beauties” occupies a worthy place among other translations into Russian of the great Azerbaijani classic Nizami. The article contains such bright poems by Rurik Ivnev, written about Baku and Azerbaijan, as “Baku”, “Baladzhari”, “Blooming roses I dreamed of all night”, “France”, “I’m leaving for Ashgabat”. We find many interesting facts about Baku and Azerbaijan in Rurik Ivnev’s book “At the foot of Mtatsminda”. The book includes memoirs, short stories written by the author at different times, and the novel of the same name “At the foot of Mtatsminda”. Rurik Ivnev’s books and memoirs contain rich material not only about his contemporaries, but also about different periods of Russian history at that time. According to memoirs, diary entries, letters of Rurik Ivnev, his creative legacy occupies a prominent place in n literature of the twentieth century. Thus, Rurik Ivnev made a significant contribution to the history of Azerbaijani-Russian literary relations.

Key words: Azerbaijani-Russian literaryties, Bakü, translation of “The seven Beauties” by Nizami Ganjavi, lyricpoetry, diary entries, memories.

*Коломієць Н. Є.,**кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
Криворізького державного педагогічного університету**Яременко Н. В.,**кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур
Криворізького державного педагогічного університету*

СТРУКТУРА ТА СЕМАНТИКА ОПОЗИЦІЙНИХ ТОПОСІВ «МІСТО» – «СЕЛО» В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЗАРУБІЖНІЙ ПРОЗІ СЕРЕДИНИ – ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Анотація. У розвідці зроблено спробу дослідити структуру та семантику топосів «місто» – «село» в українській та зарубіжній прозі середини – другої половини ХІХ століття. Художній доробок митців засвідчив, що ці територіальні одиниці належать до стійких типів суспільного проживання, являють собою провідні стратегії організації простору. У низці творів митців ХІХ століття (Панаса Мирного, Б. Грінченка, О. де Бальзака, Г. Флобера, Ч. Дікенса та ін.) художньо відображено суттєву онтологічну відмінність між існуванням людини в цих населених пунктах. Це розрізнення часто набуває форм протиставлення. Розмежування території села та міста у творах не обмежується суто топографічними межами. Важливу роль відіграють семантичні кордони, ціннісно-сміслові, культурні та економічні коди.

Встановлено, що у творах митців художній простір має поліфункціональний характер. Виступаючи місцем подій, він має архітектурні (описи вулиць, будинків, адміністративних споруд тощо), територіальні (вказівки конкретних районів, зображення внутрішнього зонування), економічні (відображення промисловості) та інші характеристики. Виконуючи функцію антропометричного показника якості життя мешканців, топоси передусім відтворюють певний спосіб буття, особливості культури повсякдення, специфіку ціннісно-сміслових установок жителів. Як антропогенні простори місто та село виразно виступають опозиційними топосами.

У результаті проведеного аналізу визначено, що з топосом міста в прозі українських митців тісно пов'язана проблема адаптації персонажа, вихідця із села, у невластивому для нього осередку. Ця особливість пояснюється пореформними реаліями. У творах зарубіжної літератури протиставляються як топоси «місто» – «село», так і «місто» – «периферія». Ця особливість пояснюється міграційними процесами, розвитком великих міст та формуванням культурних осередків переважно у столицях. Простори села та периферії значною мірою виступають місцем розкриття сенсу буття людини. Основою створення семантичної моделі міського та сільського просторів в аналізованих творах є ідейно-естетичний модус, що реалізується через культурно-історичну, предметно-атрибутивну, особистісно-психологічну, соціальну складові частини.

Ключові слова: просторова поетика, проза, топоси «місто» – «село», архітектоніка.

Постановка проблеми. Однією з вагомих тенденцій сучасного літературознавчого дискурсу є системне вивчення просторової поетики художніх творів у теоретичному та історико-літературному ракурсах. За словами Л. Ткач та І. Рибалко, науковці «<...> останнім часом дедалі активніше звертаються до вивчення «резонансного простору» культури й літератури, тобто стереотипів та універсалій, через які виявляються механізми еволюції культури і збереження її генетичного коду» [1, с. 186]. Просторовий континуум творів характеризується значним аналітично-дискурсивним потенціалом.

Грунтовне дослідження просторових образів є необхідною умовою для повноцінної інтерпретації художніх текстів. Культурологічні території міста та села в прозі ХІХ століття несуть вагоме художньо-естетичне навантаження. Осмислення ціннісно-змістових векторів зазначених опозиційних топосів дозволяє потрактувати провідні історичні, соціальні та культурні чинники розвитку суспільства. Місто та село належать до стійких типів суспільного проживання, являють собою провідні стратегії організації простору. У творах митців ХІХ століття художньо відображено суттєву онтологічну відмінність між існуванням людини в цих населених пунктах. Це розрізнення часто набуває форм протиставлення. Визначення семантичних констант зображених територіальних одиниць дозволяє потрактувати спосіб буття населення, особливості культури повсякдення, специфіку ціннісно-сміслових установок жителів. Усі ці характеристики увиразнюють неможливість гомогенізації життя містян та селян другої половини ХІХ століття.

Проблема просторової поетики поєднує у собі різні складники художнього бачення митців. Дослідження зазначених топосів у творах різних національних літератур одного історичного періоду дозволяє виявити спільне в підходах до художнього відтворення цих семіотичних конструктів, що пояснюється деякою близькістю економічних чинників, індустріалізацію суспільства, особливостями соціального життя містян та селян тощо. У цьому ракурсі прозовий доробок українських та зарубіжних письменників середини – другої половини ХІХ століття ґрунтовно не розглядався. Крім того, як відзначає Д. Боклах, «<...> попри достатню науково-критичну базу термінології, залишається малодослідженим питання особливостей епічного (прозового) топосу міста як просторового

конструкту художнього тексту» [2, с. 7]. Усе це дає підстави вважати наукову проблему актуальною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Конструктивне дослідження категорії топосу в науковому дискурсі здійснюється різновекторно: у філософському, соціологічному, мовознавчому, культурологічному, літературознавчому та ін. аспектах. Т. Доній стверджує, що «зацікавленість просторовими категоріями й образами художнього тексту сприяла розвитку нових понять і визначень, що потребували певної категоризації, класифікації та термінології. Із філософії були запозичені терміни «топос» і «локус». Поняття «топос» почало функціонувати в літературознавстві порівняно недавно. Цей факт, можливо, зумовлює невизначеність і розмитість поняття «топос» у літературознавчих науках» [3, с. 40]. У сучасному вітчизняному літературознавстві поняття «топос» трактують як дефініцію, яка охоплює низку загальних сюжетів, широку тему, що реалізується за допомогою певних повторюваних мотивів та образів (Т. Доній, М. Зубрицька, Л. Литвин, О. Мельник, Я. Нахлік, Л. Кач, І. Рибалко та інші). Такі вчені, як: Т. Бандура, О. Двудичанська, Л. Демська-Будзуляк, В. Романишин та інші, трактують поняття «топос» як просторовий образ, місце розгортання подій художнього твору, тобто категорію, пов'язану з хронотопом.

Аналіз останніх публікацій засвідчив, що дослідники звертають увагу на теоретичне обґрунтування питання, вивчають проблему просторової організації твору на різному літературному матеріалі, приділяючи увагу майстерності митців. Проте ґрунтовного компаративного вивчення прози українських та зарубіжних письменників середини – другої половини XIX століття у зазначеному аспекті здійснено не було. Осмислення порушеної проблеми сприятиме увиразненню специфіки національних варіантів цих семіотичних конструктів, визначенню їх структури та семантики, виокремленню близьких тенденцій у підходах до художнього відтворення.

Мета статті полягає в тому, щоб з'ясувати особливості структури та семантичного наповнення опозиційних топосів «місто» – «село» в українській та зарубіжній прозі середини – другої половини XIX століття.

Виклад основного матеріалу. Просторові образи є вагомим елементом художньої концепції дійсності в українській та зарубіжній прозі середини – другої половини XIX століття. У літературному дискурсі зазначеного періоду увиразнюються дві провідні стратегії організації суспільного співжиття – місто та село, що зумовлено соціокультурними обставинами. Твори митців засвідчують, що між цими типами поселень та способом життя в них тоді сформувалася помітна онтологічна відмінність. Л. Демська-Будзуляк стверджує: «Топос міста стає невіддільним елементом української літератури починаючи із середини XIX століття. Особливо інтенсивно він впроваджувався в епоху реалізму й натуралізму <...>. Зважаючи на специфіку української історії, для питомого українця місто дуже довго визначалося як простір чужої й концептуально опозиційної до рідної культури <...>. Традиційно українцям належав простір сільської автохтонної культури. Відповідно, міська культура була чужою для них не лише за формою, але й за змістом» [4, с. 11].

Художнє осмислення міста як осередку небезпеки, джерела моральної деградації, а іноді й фізичної загибелі наявне у творах різних жанрів. Так, у низці оповідань Б. Грінченка

образ міста набуває вагомого смислового значення. Загрожуючу силу міста, що панує над долями людей, передано в оповіданні «Сама, зовсім сама». Цей образ сприймається головним персонажем як ворожий простір: «Усе велике місто здавалося безкраім болотом <...>. Вона не дивилася навкруги, не хотіла бачити цих величезних будинків – вони мов гнітили її, холодом од них віяло на неї, бо вона зросла серед сільських привітних, хоч і вбогих хаток» [5, с. 264]. Епітети «чуже», «велике» місто [5, с. 263] підсилюють кризу ідентичності, акцентують на відчуженні дівчини від загалу, увиразнюють опозицію «своє» – «чуже» стосовно двох просторових континуумів «місто» – «село». Перебування персонажа на «чужій» території, в агресивному для нього середовищі, породжує внутрішню дисгармонію. Протиставлення топосів «село» і «місто» як «свого» і «чужого» наявне також в оповіданнях Б. Грінченка «Батько та донька», «Дзвоник» та ін.

Різну культуру повсякдення, поведінкові норми, системи цінностей жителів цих поселень зобразив Панас Мирний у романі «Повія». Митець створив цілісну картину життя міста, показавши його архітектоніку, мешканців, що є представниками різних соціальних груп. Головна героїня твору сприйняла цю територію як тотальну загрозу. Місто видається Христі «хижим звіром, що, притаївшись у ямі, роззявив свого кривавого рота з білими гострими зубами, наміряючись кинутись до неї» [6, с. 125]. Разом із тим автор наводить точки зору інших персонажів щодо цього поселення. Марина наголошує на відмінності умов праці та кращих заробітках («<...> і роботи небагато, і робота неважка; люди такі ввічливі, і плата добра» [6, с. 116]). Мар'я та Явдох акцентують на відчутті свободи, яке дарує місто («<...> у городі розкіш їм, воля, страху немає» [6, с. 121], «Там вільно!», «Ніхто тебе не примічає» [6, с. 124] та ін.). Відсутність обмежень, що дає місто, відрізняє його від локально замкненого села, де існує постійний неформальний контроль за вчинками усіх мешканців. Широкий простір, соціальна віддаленість людей, непристосованість колишніх селян до нових умов життя зумовлює їхнє моральне падіння, духовну деградацію.

Слід звернути увагу на те, що, відтворюючи українське село, митці не ідеалізували його. Цей простір у свідомості маргінального персонажа, який перебуває в пошуках комфортного життєвого простору, постає більш гармонійним, зрозумілим, привітним. Традиційно у свідомості українця уявлення про рідну домівку було «як про осередок надійності, стабільності, захищеності від непередбачуваного зовнішнього світу» [7, с. 236]. За умов пореформеної доби частина селян мігрувала до міста, мріючи про краще життя. Проте більшість цих людей перебували на маргінесах соціально-культурних процесів, відчували свою самотність та внутрішню спустошеність.

У прозі французького реалізму також помітною є тенденція до відтворення різних способів буття, відмінних повсякденних практик, ціннісних систем містян та селян. О. де Бальзак в «Етюдах про звичаї» «Людської комедії» розмежував як окремі структурні підрозділи «Сцени паризького життя», «Сцени провінційного життя» та «Сцени сільського життя». Пояснюючи вибраний підхід, автор зазначає: «У «Сценах паризького життя» змальовано картину вподобань, вад і невгамовних проявів життя, спричинених звичаями, що процвітають у столиці, де водночас можна зустріти і добро, і зло. Кожний із цих трьох розділів має своє забарвлення: Париж і провінція, ці

дві суспільні протилежності, послужили для них справді невичерпними джерелами. <...> Нарешті «Сцени сільського життя» <...>. У цьому розділі читач зустрине найчистіші характери і буде показано, як треба втілювати в життя високі принципи порядку, політики і моралі» [8, с. 9].

Моделюючи життя тогочасної Франції, митець відтворив Париж як цілісний простір, що поєднує у собі контрасти: багатство та бідність, блиск та пільму, красу та жахи тощо. Темпоритм цього міста зумовлює спосіб буття людей. Париж одночасно притягує честолюбців із усієї Франції, проте життя в ньому одних піднімає нагору, а інших витісняє на маргінеси. Париж іноді набуває ознак простору, що призводить до духовної деградації молодих людей (часто вихідців із провінції) внаслідок безсилля моралі перед спокусою набути матеріальні блага («Батько Горію», «Втрачені ілюзії» та ін.). Слід відзначити, що погляд на Париж як простір, що руйнує ілюзії, відтворено в романі Г. Флобера «Виховання почуттів».

Як фізичний простір у «Сценах паризького життя» це місто репрезентовано різними локусами: житловими будинками, пансіонами, культурними спорудами (операми, театрами, салонами та ін.), вулицями, набережною тощо. Це територія, в якій вимальовуються центр та периферія, де одночасно існують показні вулиці, яскраво освітлені вночі, та темні, вузькі й брудні вулички; будинки з блискучими парадними та споруди, в яких на кожному поверсі стоїть бак для нечистот із нудним запахом, та ін. У такий спосіб митець за допомогою контрастів створив образ міста, на дні якого жевріють згорьовані та нещасні, а верхівка має блискуче, багате та сите життя. У романі «Батько Горію» Париж порівнюється з океаном, який не можна дослідити повністю; у творі «Золотоока дівчина» – з адом, що спопеляє людські душі; у романі «Блиск та злидні куртизанок» шанованим божеством цього міста названо Випадок тощо. Діями більшості людей, які прагнуть утвердитися у цьому місці, керує жага наживи. Париж засліплює зовнішнім блиском, розкішшю, зворотним боком яких є зрадництво, продажність, лицемірство.

Життя периферії О. де Бальзаком відображено у творах «Євгенія Гранде», «Втрачені ілюзії», «Провінційна муза», «Стара дівка» та ін. Л. Демська-Будзуляк, аналізуючи топос міста, вказала на відмінність ціннісної шкали столичного та периферійного життя: «У авторській передмові до першої частини «Втрачених ілюзій» О. де Бальзак зазначав: «<...> звичай, за якими живуть у провінційній глушині Давид Сешар та його дружина, становлять різючу протилежність звичаям життя паризького». Ця «разюча протилежність» полягала не лише у формі, <...> вона була значно глибшою, – відмінністю на культурному рівні. <...> І мейнстрімом і його творчості, і у своїй більшості властиво зіткнення цих культур – дуже часто міської та сільської» [4, с. 11–12].

Одним із провідних векторів співставлення топосів «місто» – «село» в «Людській комедії» є соціокультурний. До селянської тематики митець звернувся в трьох романах: «Селяни», «Сільський лікар», «Сільський священик», називаючи цей тип поселення «сільською глушиною» [9, с. 278]. Як просторово-предметна реалія топос села в цих творах представлено такими об'єктами, як: поодинокі замки, будинки, бідні халупи, шинки, виноградники, альтанки, дбайливо оброблені земельні наділи, ферми, розлогі поля та сади тощо.

Розмежування території села та міста у творах не обмежується суто топографічними межами. На думку автора, важ-

ливу роль відіграють семантичні кордони, ціннісно-сміслові, культурні та економічні коди. У романі «Селяни» митець акцентував на відмінному темпоритмі життя та різних моделях життєустрою: «Коли парижанин потрапляє у село, він почувається відірваним від усіх своїх звичок і незабаром починає помічати тягар годин, незважаючи на найвитонченіші турботи друзів. <...> Насправді, щоб знайти смак у привабах села, треба бути в ньому зацікавленим матеріально, розуміти трудову сторону його життя, його погоджене чергування праці і втіх, цей вічний символ людського життя. <...> Красоти природи здаються дуже вбогі проти їх зображення на сцені. Париж тоді виблискує всіма своїми гранями» [9, с. 301–302]. Село як топос реалізації сенсу буття людини кардинально відрізняється від Парижа. Автор вдавався до характеристики щоденних практик селянина: «<...> невтомна землерійка, цей гризун дробить і шматує землю, ділить її на краплі» [9, с. 279], «у селянина є такий самий інстинктивний потяг до свого житла, як у тварин до свого гнізда або нори» [9, с. 317], «<...> жінки, що працюють на полі і в'януть так само швидко, як квіти» [9, с. 305] тощо.

Топос села увібрав у себе різні буттєві модули соціокультурної спільноти. Митець відтворив вплив об'єктивних умов життя на прояви існування та ціннісно-сміслові установки селян, які «<...> у своєму щоденному житті не мають ніякої тонкості почуттів. <...> Матеріальна зацікавленість, особливо після 1789 року – це єдиний спонукальний мотив їхнього світогляду <...>. Моральність, яку не треба сплутувати з релігією, починається з достатку; як ми бачимо у вищих сферах, тонкість почуття розпускається в душі, коли багатство позолотить її обстановку. Цілком чесна й моральна людина серед селян – виняток. <...> Селяни живуть суто матеріальним життям, дуже близьким до дикунського стану, до якого їх закликає також безперестанне стикання з природою. Праця, виснажуючи тіло, відбирає в думки її очисний вплив, особливо серед людей неосвічених. Нарешті, злидні для селян – суспільне виправдання їх існування» [9, с. 323]. У такий спосіб автор передав окрему історико-культурну реальність, змодельовав стійкий конструкт, що репрезентує організацію сільського повсякденного простору.

Слід відзначити, що до зображення провінційного простору як місця соціальних умовностей, мізерного культурного вибору, тотальної «сірості» звертався і Г. Флобер у романі «Пані Боварі». Як і у творчості О. де Бальзака, в цьому романі провінція асоціюється передусім не з безкраїм, одвічним простором, а постає звуженою, невеликою територією з чіткими обрисами. Цю просторову особливість увиразнює циклічний рух буття, безподієвість, що підкреслює відсутність часової динаміки. Тоді як Париж для персонажа, носія провінційної ментальності, є знаковим простором. Він порівнюється з океаном, у якому життя кипить, виблискує та надзвичайно приваблює. У повісті «Проста душа» Г. Флобер зображує підкреслено звужений погляд провінційного персонажа на світ. Фелісіте мандрівку «за межі» сприймає як небезпеку, ризик для життя. Її існування органічно вписується в потік провінційної повсякденності, а тому лише замкнений навколишній простір сприймається нею як незагрозлива та надійна локація. У прозі митця просторові образи є компонентами психологічного життя персонажів.

У творах англійських письменників другої половини XIX століття місто зображено як своєрідний архітектурний

та соціокультурний спосіб просторової організації. Як стверджує Н. Коломієць, «деякі твори митців («Життя та пригоди Ніколаса Нікльбі», «Домбі та син», «Холодний дім» Ч. Дікенса, «Ярмарок марнославства» В. Теккерея та ін.) художньо передають історико-культурні реалії Вікторіанської епохи, викриваючи моральні вади доби: пихатість, снобізм, самолюбство тощо. <...> Конкретність і предметність змалювання артефактів дозволили митцям змодельовати картини живого життєвого простору, якому притаманний рух» [10, с. 43]. Індустріалізація країни зумовила швидкий розвій міст, а тому і міграції селян у регіони з розвиненою промисловістю. Наприклад, у творчості Ч. Дікенса значну увагу приділено зображенню Лондона. У романі «Пригоди Олівера Твіста» акцентовано на мріях головного персонажа потрапити у столицю, яка бачиться йому як простір, де можна досягти успіху: «Лондон!.. Величне місто!.. <...> Він не раз чув від старших мешканців робітничого дому, що хлопець з головою в Лондоні не пропаде – в такому великому місті, мовляв, є такі способи заробляти гроші, які селякам і не снилися» [6, с. 67]. Опис Лондона містить різні соціальні прояви: респектабельність багатих районів та вбогість «дна». Місто живе своїм життям, де хаотично перепліталися людські долі, події, звуки: «<...> крики, лайка, сварка зусібч, дзелечання дзвіночків, шум-гам, що вихоплювався з шинків, тиснява, штовхання, виляск батогів, бійки, зойки, лемент, огидне виття <...> – все це ошелешувало, приголомшувало того, хто потрапив сюди вперше» [11, с. 163]. Змалювана автором картина постає втіленням звукової какофонії, яка увиразнює сприйняття тотальної дисгармонії в житті представників різних соціальних прошарків. Цей просторовий образ підкреслює семантично-ціннісні аспекти існування особистості. Як і у творах Ч. Дікенса, у романах В. Теккерея («Ярмарок марнославства», «Записки Баррі Ліндона») основними складниками відтворення Лондона є: територіальний, архітектурний, соціальний, економічний.

Висновки. Порівняльний аналіз прозових творів українських, французьких та англійських митців середини – другої половини XIX століття дозволив визначити спільні підходи до трактування топосів «місто» та «село». У творах митців художній простір має поліфункціональний характер. Виступаючи місцем подій, він має архітектурні (описи вулиць, будинків, адміністративних споруд тощо), територіальні (вказівки конкретних районів, зображення внутрішнього зонування), економічні (відображення промисловості) та ін. характеристики. Виконуючи функцію антропометричного показника якості життя мешканців, топоси передусім відтворюють певний спосіб буття. За цими показниками місто та село виразно виступають опозиційними просторами.

Із топосом міста в прозі українських митців тісно пов'язана проблема адаптації персонажа, вихідця із села, у невластивому для нього осередку. Негативна конотація простору міста переважно пов'язана з неготовністю героя відійти від традиційних аксіологічних настанов. У французькій літературі топос Парижа постає як простір, що створює умови для духовної деградації молодих людей (нерідко вихідців із провінції). Подібна особливість пояснюється соціальними тенденціями: амбітні провінційні буржуа понад усе прагнули «підкорити світ». В англійській літературі у відтворенні топосу столиці спостерігається акцентування на його ролі у становленні осо-

бистості. Крім того, Лондон постає центром, в якому відбиваються протиріччя суспільства.

У творах зарубіжної літератури протиставляються як топоси «місто» – «село», так і «місто» – «периферія». Ця особливість пояснюється міграційними процесами, розвитком великих міст та формуванням культурних осередків переважно у столицях. Простори села та периферії значною мірою виступають місцем розкриття сенсу буття людини. Основою створення семантичної моделі міського та сільського просторів в аналізованих творах є ідейно-естетичний модус, що реалізується через культурно-історичну, предметно-атрибутивну, особистісно-психологічну, соціальну складові частини.

Подальшого наукового осмислення потребують питання, що стосуються компаративного ракурсу дослідження та увиразнюють специфіку розробки національних варіантів просторових художніх дискурсів.

Література:

1. Ткач Л., Рибалко І. Літературознавчий аспект категорії «топос» на прикладі української літератури fin de siècle. *Молодий вчений*. 2015. № 1(16). С. 186–189.
2. Боклах Д. Генеза рецепції топосу міста у філософії і літературознавстві. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2015. № 18. Т. 1. С. 7–11.
3. Доній Т. Архетипи і топоси постмодерністської поезії України та США : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2018. 230 с. URL: http://scc.univ.kiev.ua/upload/iblock/f32/dis_Doniy%20T.%20M.pdf.
4. Демська-Будзуляк Л. Топос міста та літературний контекст раннього модернізму. *Наукові праці Чорноморського державного університету ім. Петра Могили*. Миколаїв : ЧНУ імені Петра Могили. 2009. Т. 118. Вип. 105. С. 11–16. URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/naukraci/philology/2009/118-105-3.pdf>.
5. Грінченко Б. Твори : у 2 т. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. Т. 1: Поезії. Оповідання. 603 с.
6. Мирний Панас. Зібрання творів : у 7 т. / упоряд. Н. Вишневецька. Київ : Наукова думка, 1969. Т. 3. 530 с.
7. Яременко Н., Ходорковська О. Архетип «дім» як репрезентант екзистенційного аспекту етнокультурної свідомості українця. *Публічне управління: теорія та практика*. 2014. Вип. 2. С. 234–237. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pubupr_2014_2%28spets_35.
8. Бальзак О. Твори : в 10 т. / пер. з фр. Ю. Лісняк та ін. ; редкол. Д. Затонський та ін. Київ : Дніпро, 1989. Т. 1: Людська комедія. Етюди про звичай. Сцени воєнного життя. Сцени приватного життя. 815 с.
9. Бальзак О. Ежені Гранде. Селяни. Київ : Дніпро, 1981. 476 с.
10. Коломієць Н. Особливості художнього історизму англійської романістики XIX століття. *Збірник наукових праць ЛОГОС*, 2021. С. 42–44. URL: <https://doi.org/10.36074/logos-05.02.2021.v4.11>.
11. Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста / пер. М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех. Київ : Дніпро, 1987, 423 с.

Kolomiets N., Yaremenko N. Structure and semantics of opposition topops “city” – “village” in Ukrainian and foreign prose in the middle – second half of the XIX century

Summary. An attempt was made to investigate the structure and semantics of the topops “city” – “village” in Ukrainian and foreign prose of the middle – second half of the XIX century. The artistic work of the artists showed that these territorial units belong to the stable types of social coexistence, are the leading strategies for the organization of space. A number of works by artists of the 19th century (Panas Mirnyi,

B. Hrinchenko, O. de Balzac, G. Flaubert, C. Dickens, etc.) artistically reflect a significant ontological difference between human existence in these settlements. This distinction often takes the form of opposition. The demarcation of the territory of the village and the city in the works is not limited to purely topographic boundaries. Semantic boundaries, value-semantic, cultural and economic codes play an important role.

It is established that in the works of artists the artistic space has a multifunctional character. Acting as a place of events, it has architectural (descriptions of streets, houses, administrative buildings, etc.), territorial (indications of specific areas, images of internal zoning), economic (reflection of industry), etc. characteristics. Performing the function of an anthropometric indicator of the quality of life of residents, topos primarily reproduce a certain way of life, features of everyday culture, the specifics of values and semantic attitudes of resi-

dents. As anthropogenic spaces, the city and the village clearly act as opposition topos.

As a result of the analysis, it was determined that the topos of the city in the prose of Ukrainian artists is closely related to the problem of adaptation of the character, a native of the village, in an unusual place for him. This feature is explained by the post-reform realities. The interpretation of the Paris topos in French literature as a space that leads to the spiritual degradation of young people (often from the countryside) due to the powerlessness of morality over material goods was also influenced by social tendencies when the bourgeoisie sought to “conquer the world”. London in English literature, as well as Paris in French, is the center in which the contradictions of society are reflected.

Key words: spatial poetics, prose, topos “city” – “village”, architectonics.

Мелещенко В. О.,*кандидат філологічних наук, доцент,
викладач кафедри іноземних мов**Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка***Черній Л. В.,***кандидат педагогічних наук, доцент,
викладач кафедри іноземних мов**Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка***Заблоцька Л. М.,***кандидат педагогічних наук, доцент,
викладач кафедри іноземних мов**Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*

ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ДОСВІД РОМАНУ ТОНІ МОРРИСОН «УЛЮБЛЕНА»

Анотація. Сучасна американська література відображає дійсність із різноманітних ракурсів, надаючи перевагу дослідженню міжкультурного феномену, проблем міжкультурної комунікації, пограничних станів представників національних меншин та виведення їх творів із другорядного плану. Проблему значущості етнічних груп піднімає маргінальна література, авторами якої були представники національних меншин. Рабство нанесло темношкірим культурну травму та позбавило їх власних думок і мови. Упродовж тривало часу вони були змушені миритися з «культурною німотою», «невизнанням», «насильницькою асиміляцією», «невидимістю».

Задля переосмислення колективної ідентичності афро-американців Тоні Моррісон своїми творами намагалася переписати офіційну історію, яка була представлена західною колоніальною культурою. Вона розглядає постколоніальну критику крізь призму расових дискурсів «wildness» та «animality». Авторка намагається проникнути вглиб національної ідентичності, допомагає зрозуміти й усвідомити історичне коріння, зберігаючи при цьому свою культуру та прагнення жінки до самовизначення в суспільстві. Зображаючи колоніальну історію рабства, Моррісон описує темношкірих рабів як постколоніальних суб'єктів, які одночасно страждають і кидають виклик фізичному та епістемічному насильству колоніальної системи.

Оповідуючи дітовбивство в романі «Улюблена», Моррісон, окрім свідчень білого господаря, надає право голосу темношкірій матері та досліджує ідеологічні сили, які спричинили трагічні події. Вчинком Сет Моррісон акцентує увагу на прояві дуалістичного західного дискурсу: чорний – дикий, білий – цивілізований. Іншими словами, заявляючи про право власності на своїх дітей через дітовбивство, чорношкірих жінок можна порівняти з тваринами, яким бракує людяності, але одночасно вони протистоять білій рабовласницькій системі, яка сприймала їх як об'єкти для народження нових рабів та безкоштовну робочу силу.

Ключові слова: етнічна література, постколоніальна критика, ідентичність, дискурс, колоніальний суб'єкт.

Постановка проблеми. Одним з основних напрямків сучасної американської літератури є вивчення мультикультурного феномену, проблем міжкультурної комунікації, пошуку самовираження та ідентифікації на художньому матеріалі етнічних літератур. Дослідження постколоніальних творів порушує питання впливу колоніальної системи на колонізованих. Перш за все, науковці акцентують увагу на важливості дослідження соціально-політичних подій цього періоду. Так, Кастро стверджує, що колоніалізм розуміли як європейську анексію та управління землями та населенням в Америці, Африці та Азії [1, с. 438].

Розвиток афро-американської літературної критики та дослідження її культурних аспектів є ще досі актуальним та доречним. Саме доробок темношкірих письменників розширив межі значної частини американської прози та допоміг проаналізувати процес становлення й розвитку сучасної афро-американської літератури як однієї із складових частин американської літератури, що представляє культуру негритянського населення країни.

Американській літературі властиво поєднання двох начал: загальнонаціонального, прийняття засадничих принципів суспільства, та етнічного, яке ґрунтується на приналежності до певної расової чи національної групи. Концепція національної літератури сформувалась на зламі століть, коли було висунуто думку, що саме «інший» може найкраще висловити суть американської цивілізації. На думку Х. Гарланд, «спочатку негр потрапить до південної літератури лише як тема, потім як митець. Він створить поезію та прозу, таку ж своєрідну, як його пісні. Він зможе проявити себе і в інших жанрах – і, можливо, несподівано для себе в драмі, але так чи інакше, в якомусь із жанрів обов'язково виявиться притаманна йому сутінкова, загадкова та яскрава емоційність» [2, с. 87].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У літературознавстві представлено багато робіт, пов'язаних з аналізом творчості Тоні Моррісон. Значна частина науковців досліджує її твори в контексті афро-американської літератури з позиції «іншого». Серед них: П. Бйорк, Ф. Пейдж, Т. Гарріс, Н. Висоцька, Ю. Стулов, М. Шимчишин, Т. Денисова та інші.

На думку Наталії Висоцької, «сьогодні не просто констатується роль етнічних меншин у формуванні загальнонаціональної літератури, вся її історія переглядається під кутом зору від початково змішаного складу нації» [3, с. 128]. Вдумливі дослідники етнокультурних проблем в Америці вважають за необхідне розширити поняття етнічної літератури, під якою часто розуміли твори локального значення, створені літераторами другого, а то й третього ряду. Етнічна література, на думку відомого фахівця у цій галузі В. Соллорза, – це твори, написані особами про осіб або для осіб, які сприймають себе або яких сприймають інші як членів етнічних груп [4].

Афро-американська література як самостійне відгалуження в контексті американської літератури обговорюється вже тривалий час. Про надзвичайну значущість расової проблематики, через яку апробуються вагомі проблеми американської свідомості – міжрасові взаємини, громадське та особисте, канон і динамічна реальність, віднаходження та вибудовування особистості через усвідомлення зв'язків з історією, соціальною практикою та расовим корінням, свідчить присудження Нобелівської премії Тоні Моррісон. На думку Тамари Денисової, «якщо коротко охарактеризувати те нове, що вносить Моррісон у сучасну літературу, то це – осмислення історії США з позиції (соціальної, екзистенціальної, естетичної) афро-американця і його місця в цій історії» [5, с. 67].

Афро-американка за походженням, Тоні Моррісон не просто створила цілу низку яскравих складних романів, а й повернула систему цінностей американської літературної історії ХХ століття, вибудовуючи свій художній світ, з глибин свідомості афро-американської спільноти. На думку Юрія Стулова, «нова соціальна реальність і активність чорних комун породили нову генерацію письменників, абсолютно відмінну від попередників, тому необхідно визначити різницю в їхньому ґрунті: більшість з них є університетськими професорами із науковими ступенями з найпрестижніших навчальних закладів США, де вони викладають мистецтво художньої прози або теорію літератури і це співвідноситься з їхніми експериментами з текстом і мовою» [6, с. 53].

Метою статті є дослідження постколоніальної літератури та вплив негритянської ідентичності авторки на тематику, жанрово-стилістичні особливості, дискурс і структуру її роману.

Виклад основного матеріалу. Сенсаційна «Улюблена» стала етапною книгою не тільки для самої письменниці, а й для всієї американської літератури. В основу роману покладено неординарну, вражаючу ситуацію, через яку найефективніше проступає протиприродність рабства. Багато персонажів роману народжені в рабстві і переживають нав'язану об'єктивну реальність його ідеології. І хоча кінець рабства сигналізує про «пост» колоніальний період для афро-американців, їхній статус все одно визначається колоніальною ідеологією. Задля самоствердження головна героїня Сет вливається в общину вільних чорношкірих людей, однак її самоактуалізація відбувається лише тоді, коли вона стає повноправним членом цієї громади. Членство в суспільстві залежить як від сприйняття ідеології гноблення самою Сет, так і громадою. Твір Тоні Моррісон можна трактувати як постколоніальний, бо в ньому описується процес самовизволення, що відбувається за підтримки громади, в колоніальних умовах. У романі «Улюблена» увагу зосереджено на потребі спільної деколонізації, яка пов'язана з пригадуванням і запам'ятовуванням, а також з необхідні-

стю переглянути невирішені проблеми минулого. Тому рабство слід трактувати як історичну реальність для кожного громадянина США, а не лише для тогочасних афро-американців. Крім того, можна провести паралелі між США як нацією та Сет і рабством. У ставленні Сет до рабства ми можемо підкреслити атрибуту колоніального суспільства через постколоніальний аспект історичного пригадування Тоні Моррісон. У такому порівнянні Сет представляє національну ідентичність як таку, що визначається колоніальними складовими. Як тільки колоніальна природа народної історії стає очевидною через впровадження рабства, дітогубство Сет свідчить про її внутрішнє прийняття пригноблюючих ідеологій, які виправдовують поневолення. Так само як і Сет потрібно вирішувати проблемами її минулого, так і держава через спільну деколонізацію повинна протистояти колоніальному минулому, щоб запобігти неокolonіальному сьогоденню.

Громада, у якій живе Сет, увічнею законність рабства і відіграє важливу роль у процесі розвитку її суб'єктивності проти колоніальних уроків пригноблення. «Sethe had had twenty-eight days of unslaved life. Days of healing, ease and real-talk. Days of company: knowing the names of forty, fifty other Negroes, their views, habits, where they had been and what done: of feeling their fun and sorrow along with her own, which made it better. All taught her how it felt to wake up at dawn and decide what to do with the day. Bit by bit along with the others, she had claimed herself. Freeing yourself was one thing, claiming ownership of that freed self was another» [7, с. 95]. Сет проживає лише 28 днів нерабського життя, хоча більше ніколи не повертається в справжнє рабство. Тому Тоні Моррісон визначає нерабське життя як таке, в якому людина вільна розвивати власну суб'єктивність. Сет звільняє себе, але вона не «claim ownership of that freed self». Свій народ вчить її як бути собою, тому що до цього часу через примус вона була невидимою і мовчати. Необхідна обопільність життя в общині і постійне спілкування з іншими допомагають Сет побачити себе як особистість у суспільстві, яке підтримує, а не підлеглого у колоніальній ідеології. Однак Тоні Моррісон не зображує спрощений образ общинної досконалості. Натомість вона пише про викривлені коди моральної поведінки, унаслідок яких Сет залишається на самоті тоді, коли потребує найбільшої підтримки. Великодушне запрошення на щедре святкування у Бебі Сагз приймається за честь, а громада сподівається і чекає на її крах Сет. Як зазначає Чарльз Скрагз, «somehow the members of the black community imagine that Baby Suggs has not suffered in slavery as they have suffered, and this ignorance of their mutual history makes mutual trust impossible» [8, с. 103]. Окрім цього, саме через потребу побачити крах успішної чорної сім'ї община опосередковано штовхає Сет на вчинок, якого не може їй пробачити.

То чому ж Моррісон так обережно підкреслює і наголошує на суспільній відповідальності? Звернемося до «концепції бордерлендів» (concept of borderlands) Глорії Анзальдуа. Згідно з її визначенням, гранична культура створюється за допомогою «lifeblood of two worlds merging to form a third, ... a border culture». Вона також пояснює «borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. ... The only legitimate inhabitants are those in power, the whites and those who align themselves with whites. Tension ... ambivalence and unrest reside there and death is no stranger» [9, с. 3–4].

Суспільство, в якому живе Сет, схоже на бордерленд згідно з останнім визначенням. Громада вільних негрів у XIX столітті знаходиться на межі між двома розвинутими культурами: культурою чорних рабів і культурою білошкірих рабовласників. У романі «Улюблена» громада вільних негрів не має писаних, узаконених, організованих моральних чи соціальних кодів поведінки. Життя між двома конфліктуючими культурами виливається в напруження, неспокій, невизначеність, про яку говорить Анзальдуа. До того ж чорне суспільство постійно бореться за право, можливість і свободу свого існування. Парадоксально, але воно має продовжувати процес, який розпочала домінуюча культура – придушення чорної індивідуальної суб'єктивності – для того, щоб виправдати своє місце в суспільстві і вибір, який воно зробило. Отже, на нашу думку, Сет суворо покарано за спробу проголосити свої і права своєї дочки. Моррісон говорить про інші мотиви, що стоять за вигнанням Сет із суспільства: «White people believed that... under every dark skin was a jungle.... In a way they were right. The more colored people spent their strength trying to convince them how gentle they were, how clever and loving, how human ... the deeper and more tangled the jungle grew inside. But it wasn't the jungle blacks brought with them to this place from the other (livable) place. It was the jungle white folks planted in them» [7, с. 198–199].

Унаслідок того, що громадськість відмовляється підтримувати Сет, вона не має можливості втекти, коли вчитель та шериф прибувають до будинку. Бездіяльність суспільства змушує Сет робити спроби врятувати своїх дітей від життя, що нав'язує мовчання і заперечує існування власного «я» в інший спосіб. «Sethe flew, snatching up her children like a hawk on the wing... her face beaked... her hands worked like claws... she collected them every which way... into the woodshed» [7, с. 157].

Вбиваючи Улюблену, Сет не дає своїй дочці бути відкинутою колоніальною культурою. Для Сет вбивство дитини – порятунок доньки не лише від фізичних страждань у рабстві, але й від пригноблення негрівської ідентичності. Незважаючи на наміри захистити, вчинок Сет не дає її доньці шансу на життя. Таким чином, виникає така інверсія ролей: Сет намагається контролювати долю своїх дітей, убиваючи їх, і тим самим опиняється в ролі колонізаторів. Так званий ефект доміно призводить до того, що «those twenty-eight happy days were followed by eighteen years of disapproval and solitary life» [7, с. 173]. Її самотнє життя незмінне, в неї немає потенціалу для росту особистості. Героїня описує ті вісімнадцять років як непридатні для життя. До того ж, убивши свою доньку заради порятунку від такої ж долі, жінка сама повертається до існування, в якому не здатна заявити про свою свободу. Круговерть вісімнадцяти років самотнього життя не має кінця, Сет не може прорватися крізь непорушність свого буття, поки не вирветься із пут домінуючого колоніального типу мислення. Це може трапитися тільки після вирішення проблеми відносин з донькою. Улюблена повертається до будинку № 124 для того, щоб матір зустрілася віч-на-віч з минулим. Вчинок, що позбавив її життя, розпочав замкнуте коло, з якого ні вона, ні її мати не можуть вибратися, поки не розпочнуть розв'язувати проблеми. Коли привид Улюбленої матеріалізується, Сет більше не під силу бути байдужою і відкидати своє сповнене болем минуле. На думку Тамари Денисової, «твір зосереджено на характері взаємин минулого й сьогодення, а точніше на ступені залежності людини, народу від свого минулого» [10, с. 54].

Щоб краще зрозуміти усамітнення Сет і Улюбленої в будинку № 124, звернемося до визначення колоніального суб'єкта, автором якого є Гомі Бгабга. Головна героїня все ще намагається стерти минуле зі своєї пам'яті, цього разу посівши місце доньки. Тепер Сет виступає в ролі раба для Улюбленої-господаря. Таким чином, відбувається зсув позицій колоніальних суб'єктів, Сет дозволяє Улюбленій бути колонізатором і поступово визначати себе як власність. У їхніх індивідуальних внутрішніх монологів, значущою є фраза «She is mine» [7, с. 200–217]. Це речення жінки постійно повторюють, безнадійно намагаючись досягнути «іншого» через дискурс володіння. Згідно з концепцією Гомі Бгабга «the dominant being is at stake in the constructed field of the dominated, the privileged being is always defined by the unprivileged position of the dominated» [11, с. 168]. Намагаючись повернути доньці суб'єктивність, якої жінка позбавила її, Сет зображає стосунки хазяїна і рабині, що базуються на подвійності, яку вона засвоїла в дитинстві. Їхні діалектичні стосунки не можуть перерости у звільнення Сет чи Улюбленої від минулого, бо їх основою є система гноблення. Сет не може визначити себе суб'єктом у цій системі. Замість цього вона мусить знайти інший простір, в якому вчитиметься ним (суб'єктом) стати.

У романі «Улюблена» це стається, коли громада, у якій живе Сет, відновлює свою підтримку, таким чином даючи їй сили зруйнувати вплив «іншості» («othering»), який діяв досі. Завдяки цій підтримці Сет здатна зустрітися із символом колоніального гноблення і увійти до соціального і психологічного простору спільно у визначеному дискурсі. У цій ситуації саме вони, жінки громади, зібралися і, як пише Тоні Моррісон, «arrived at 124... the first thing they saw was themselves.... There they were, young and happy, playing in Baby Suggs' yard, not feeling the envy that surfaced the next day» [7, с. 258]. Згрупувавшись, щоб допомогти одній з них самих, жінки змогли уявити собі минуле, в якому вони пережили «a collectively empowering mutual trust» із сім'єю з будинку № 124. Їх позитивна спільна пам'ять зміцнила наміри общини, і вони почали молитися за Сет. «Then Ella hollered. Instantly the kneelers and the standers joined her. They stopped praying and took a step back to the beginning. In the beginning there were no words. In the beginning was a sound, and they all knew what that sound sounded like» [7, с. 254]. У цьому епізоді ми бачимо, як позиція жіночої спільноти відображає унікальне розташування негрівської віч-на-віч з колоніальною соціальною системою. Їхня роль у звільненні Сет – це частина гендеризованого повторення історії в тексті. Жінки громади використовують звук для того, щоб розташувати себе поза панівним дискурсом, що характерний і нав'язаний білошкірими колонізаторами, і для того, щоб сягнути Сет. Вживання панівного дискурсу може завдати героїні більше шкоди: «For Sethe it was as though the Clearing had come to her with all its heat and simmering leaves, where the voices of women searched for the right combination, the key, the code, the sound that broke the back of words. Building voice upon voice until they found it, and when they did it was a wave of sound wide enough to sound deep water and knock pods off chestnut trees. It broke over Sethe and she trembled like the baptized in its wash» [7, с. 261].

Саме звучання голосу громади допомогло вирватися із замкнутого кола, в якому перебували Сет і Улюблена, та допоміг подолати вплив пригноблюючого дискурсу на життя, приєднавши до общини і дав змогу розвинути свою суб'єктив-

ність. Героїня перероджується поза межами ідеології рабства в іншому, запальному общинному дискурсі. Обговорюючи постколоніальні стереотипи і фетиші, Гомі Брабга теоретизує здатність звука прориватися крізь гнітючі ідеологічні перешкоди колоніального дискурсу. У такому разі звук розташований поза панівним дискурсом, тому що він знаходиться поза мовою колонізатора, мовою, що пронизана і характеризується колоніальним дискурсом володарювання. Фетиш втілюється стереотипом у мові; стереотип – це мовна репрезентація змісту фетиша. Істотно, що Сет виходить із колоніального дискурсу, одночасно повертаючись до спільно визначеного іншого дискурсу. Концепція звука, що являє собою підтримку громади, стосується фетишу згідно з визначенням стереотипу Брабга стосовно мови. Через звук, а не мову, Сет має змогу вирватися з гнітючих об'ємів колоніально фетишованого минулого.

Зникнення Улюбленої у фіналі роману можна трактувати як розв'язку. У концепції метиски, автором якої є Глорія Анзалдуа, передбачено відламування від колоніальних впливів, що і зробила Сет: «By creating a new mythos – that is, a change in the way we perceive reality, the way we see ourselves ... – la mestiza creates a new consciousness. The work of mestiza consciousness is to break down the subject-object duality that keeps her prisoner» [9, с. 80].

Висновки. Афро-американська культура сприймається як неповторна і водночас органічно вписується в культуру США. Вважаючи чорних жінок берегинями етнічної культури та високої моралі, Моррісон пропонує свій погляд на «жіночу проблему», яка набуває не тільки расового, а й загальнонаціонального характеру. Зникнення Улюбленої – це народження Сет у новій свідомості, оскільки розвиток суб'єктивності – це тривалий процес, що ніколи не завершується, твір не має остаточної розв'язки. Тоні Моррісон через свій роман хотіла показати інший вихід із цієї колоніальної історії. Тільки оцінивши свій внутрішній світ, свою культуру, яка визначається етнічним корінням, сучасна жінка з будь-яким кольором шкіри зможе стати вільною у своєму розвитку. Безсумнівно, авторка послідовно продемонструвала у своїх творах новий тип художнього мислення, що відрізняється історичним оптимізмом, прагненням рівноправного діалогу культур та відмовою від догматизму.

Література:

1. Castro-Gómez S. The Missing Chapter of Empire: Postmodern Reorganization of Coloniality and Post-Fordist Capitalism. *Cultural Studies*. 2007. № 21(2-3). P. 428–448.
2. Garland H. *Crumbling Idols: Twelve Essays on Art, Dealing Chiefly with Literature, Painting and the Drama*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2014. 206 p.
3. Висоцька Н. Концепція мультикультуралізму як чинник розвитку літератури США кінця XX – початку XXI століть. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2012.
4. Sollors W. *Multilingual America* Sollors, W., & Shell, M. The *Multilingual Anthology of American Literature: A Reader of Original Texts with English Translations*. New York : New York University Press, 2000.
5. Денисова Т. Історія американської літератури. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 487 с.
6. Стулов Ю. Руйнування канону: афро-американська література в 1980–1990 рр. *Американська література після середини XX ст.* Київ, 2000. С. 52–64.
7. Morrison T. *Beloved*. New York : Vintage International, 2004. 328 p.
8. Scrugs Ch. The Invisible City in Tony Morrison's *Beloved*. *Arizona Quarterly*, 1992. № 48. P. 95–132.
9. Anzaldua, G. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco : Aunt Lute Books, 2012. 312 p.
10. Денисова Т. Афроамериканський триптих. *Написи історії літератури США XX століття. Вікно в світ*. 1999. № 5(8). С. 48–54.
11. Bhabha H. *The Location of Culture*. London; New York : Routledge Classics, 2004. 280 p.

Meleshchenko V., Chernii L., Zablotska L. Postcolonial experience of the novel “Beloved” by Tony Morrison

Summary. Contemporary American literature reveals reality from different points of view, particularly the study of the intercultural phenomenon, the problems of intercultural communication, the border states of the members of national minorities and moving their works to the forefront. The problem of the significance of ethnic groups is raised in marginal literature whose authors were representatives of national minorities too. Slavery inflicted cultural trauma on blacks and deprived them of their own thoughts and language. For a long time, they were forced to put up with “cultural dumbness”, “non-recognition”, “forced assimilation”, “invisibility”.

In order to rethink the collective identity of African Americans, Tony Morrison tried to rewrite official history, which was represented by Western colonial culture. She views postcolonial critique through the prism of racial discourses of “wildness” and “animality”. The author tries to penetrate into the national identity, helps to understand and realize the historical roots, preserving her culture and women's desire for self-determination in society. Describing the colonial history of slavery, Morrison describes slaves as postcolonial objects who suffer and challenge both the physical and epistemic violence of the colonial system.

Retelling the infanticide in the novel “Beloved”, Morrison, in addition to the testimony of the white master, gives the black mother the right to vote and explores the ideological forces that caused the tragic events. By this act of Sethe, Morrison focuses on the manifestation of the dualistic Western discourse: black – wild, white — civilized. In other words, by claiming ownership of their children through infanticide, black women can be compared to animals that lack humanity, but at the same time they oppose the white slave system, which saw them as objects for the birth of new slaves and free labor.

Key words: ethnic literature, postcolonial critique, identity, discourse, colonial subject.

*Приходько В. С.,**кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української та іноземних мов
Харківської державної академії фізичної культури**Божко Ю. О.,**кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри теорії і практики англійської мови
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*

ГОЙДАЛКА СІМ'Ї У РОМАНІ МАРКА ЛЕВІ «ОСТАННЯ ЗІ СТЕНФІЛДІВ»

Анотація. У статті аналізується еволюція головних героїв у гойдалці сім'ї Стенфілдів у романі Марка Леві «Остання зі Стенфілдів». Роману притаманний тісний зв'язок між історією та сучасністю. Автор прагне знайти відповіді на злободенні проблеми буття у бурхливому морі сучасної цивілізації. За допомогою складної композиції сюжету автор показує життя і роздуми над ним, власне міркування у його динаміці, у розвитку, у поступальному русі від минулого через сьогодні до майбутнього. Анонімні листи з минулого, любов і таємниця, гра-головоломка – всі події сюжету з непередбачуваним фіналом допомагають усвідомити дієвий духовно-моральний потенціал твору. Роман є динамічним і драматичним, він розкриває внутрішній світ людини та мінливість діалектики людської душі. Головні герої роману Елінор-Рігбі та Джорж-Гаррісон блукають у лясному лабіринті загадок, у центрі якого – впливове сімейство багатих Стенфілдів. Автору вдається переплести реалізм, детектив, фантастику, він розширює саме розуміння подій 40–50-х рр. минулого століття. «Остання зі Стенфілдів» – гостросоціальний твір, однією із проблем якого є доля людських цінностей у світі купівлі-продажу. У романі автор звертається до антифашистської теми. Доля євреїв в окупованій Франції під час Другої світової війни сприймається як найстрашніша і найтрагічніша суперечність у житті. Марк Леві викриває фашистську ідеологію, намагаючись проникнути у психологію людини. Автор роману широко використовує прийом контрасту в зображенні сімейних відносин інших головних героїв Ханни та Роберта, розповідь переростає у розуміння трагізму ситуації. Роман Марка Леві «Остання зі Стенфілдів» – історія кохання героїв роману. Центральна сюжетна лінія роману – взаємини батьків Саллі-Енн, Ханни та Роберта. Автор прагне показати, що перед нами справжня розповідь учасників подій і їхніх свідків. «Остання зі Стенфілдів» – роман, якому властива глибина соціально-художнього аналізу. Автор виявляє прагнення до творчого розвитку традицій французьких майстрів зображення «діалектики душі».

Ключові слова: Марк Леві, «Остання зі Стенфілдів», композиція, сюжет, драма, детектив.

Постановка проблеми. Роману відомого сучасного французького письменника, романіста, драматурга Марка Леві «Остання зі Стенфілдів» [1] притаманний тісний зв'язок між історією та сучасністю. Автор прагне знайти відповіді на злободенні проблеми буття у бурхливому морі сучасної цивілізації, пов'язані із проблемами сьогодні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сама суть життя, злочин і відплата, безсмертя і забуття, любов і байдужість зображені у романі Марка Леві. Цей роман є бестселером. Його інші романи є так само досить успішними, він надрукував близько 20 творів, серед них відомі «Усе, що не було сказано» [2], «Перший день» [3], «Перша ніч» [4], «Викрадач тіней» [5], проте особливості осмислення щасливих можливостей гойдалки сім'ї у його романі «Остання зі Стенфілдів» ще не були предметом окремого наукового дослідження.

Мета статті – аналіз еволюції головних героїв у гойдалці сім'ї Стенфілдів у романі Марка Леві «Остання зі Стенфілдів». Матеріалом дослідження став текст роману Марка Леві «Остання зі Стенфілдів». Прагнення до виявлення різноманітності індивідуальної манери і смаків письменника, без яких сьогодні важко уявити сучасний стан літератури, не залишає нас байдужими до моральності світу, «і справді зліпленого абияк» [1, с. 33].

Виклад основного матеріалу. Безумовно, традиції старшого покоління і їхня присутність як живого явища у сучасній світовій культурі продовжують впливати на сучасну літературу і мистецтво у лабіринтах складного світу ХХІ ст. Чарівність персонажів твору – у гуманізмі, вірі у людину та її моральні якості, у заклику пам'ятати про зв'язок із класичною національною літературою та дбайливо зберігати та розвивати традиції Бальзака, Стендаля, Золя, Флобера, Мопассана.

У розвитку теми щасливих можливостей гойдалки сім'ї Стенфілдів еволюція героїв пов'язана з піднесенням тієї чи іншої закладеної у них ідеї, де образ ідеї невіддільний від образу людини (за Ф.М. Достоевським), а конфлікт батьків і дітей (за І.С. Тургеневим) досягає максимального напруження.

Ідеї фемінізму, молодіжного екстремізму, захоплення рухом «хіпі» доводять на практиці до абсурду головну героїню роману Саллі-Енн, любительку ганяти дорогами на мотоциклі «Тріумф Бонвіль», палити тютюн і не тільки, та її улюблену подругу Мей, котра сподівається, що любов, яка зародилася між нею й Едвардом Стенфілдом, із надією примирити брата із сестрою, не буде ні швидкоплинною, ні егоїстичною. У романі подруги часто потрапляють у ситуації, близькі до гротескно-сатиричних.

Наприклад, спроба пограбувати власний будинок або видавати недільну газету в єдиному екземплярі «Інdependent» із однією тільки метою – шокувати щасливе суспільство неза-

конним збагаченням сім'ї Стенфілдів, у якій присутнє ощадливе ставлення до успадкованого багатства, збереженого ціною нескінченної брехні та компромісів, щоб воно залишилося у сім'ї. Викриттям лицемірства батьків повинна була стати помста доньки Саллі-Енн своїй матері Ханні за пропозицію покинути рідну домівку назавжди (зауважимо – із чековою книжкою) за те, що дочка ганьбила сім'ю, піддавала різкій критиці родину і різні соціальні групи.

Суть трагічного конфлікту роману «Остання зі Стенфілдів» дуже тонко сформульована – магічна сила мистецтва, материнська любов, батьківська любов, коли батько в очах доньки – герой Другої світової війни. Його життєвий успіх – предмет захоплення суспільства, а мати, з погляду доньки, випромінює лише брехню і лицемірство – все це живе, повне, могутнє, воно становить фон, на якому зображується життя героїні роману Саллі-Енн. На наш погляд, пристрась до сімейних таємниць у романах Марка Леві є завжди, тому вражає факт, що поряд із так званою «останньою» існує ще прямиий нащадок «останнього» зі Стенфілдів.

Ключову роль у романі грає образ оповідачки – Еліно-Рігбі Донован, 35-річної талановитої журналістки з Лондона, яка знімає квартиру-студію у престижному районі на заході Лондона. Це рудоволоса жінка, яскрава, емоційна, з почуттям гумору, із властивою їй суб'єктивністю й однобічністю, особисте життя якої вичерпується короткими романами. Вона захоплюється, допускає всілякі ухилення і відступи від головного до другорядного, у її викладі світ виглядає неврегульованим і несподіваним, повним усіляких сюрпризів, позбавленим прямолінійного руху.

На нашу думку, простежується еволюція героїні-оповідачки, її неухильне становлення і зростання. За допомогою такої композиції автор показує життя і роздуми над ним, власне міркування у його динаміці, у розвитку, в поступальному русі від минулого через сьогодні до майбутнього.

Увага до самого процесу життя початку ХХІ ст., на наш погляд, – характерна особливість художнього мислення талановитого Марка Леві [6]. Феномен його бестселерів – один із суттєвих компонентів сучасного світового літературного процесу. Його твори користуються найбільшим читачьким попитом.

Безумовно, бестселерами зазвичай стають твори з гарним закінченням подій, оскільки хепі-енд – їх невіддільна властивість. Спогади, несподівані знахідки, такі, наприклад, як рідкісна пляшка віскі 1926 р. у романі «Остання зі Стенфілдів», анонімні листи з минулого, любов і таємниця, гра-головоломка – всі події з непередбачуваним фіналом допомагають читачу усвідомити дієвий духовно-моральний потенціал, ствердження якого ми, як нам здається, так потребуємо на сучасному етапі, оголошуючи певне заперечення дійсності, тікаючи від перешкод повсякденного складного життя.

Сьогодні про літературні смаки читача стали говорити відкрито, виникла потреба у відповідній літературі в умовах комерціалізації літературного життя. Сам жанр роману примушує відбирати у житті найгостріші, драматичні ситуації, насичені подіями, конфліктами, протиставленням характерів. Марк Леві створює виразні образи, що запам'ятовуються, його розповідь протягом роману стає більш динамічною і драматичною, він прагне ретельно дослідити внутрішній світ людини та розкрити мінливість діалектики людської душі.

Отже, головна героїня Еліно-Рігбі дізнається з отриманого анонімного листа, що у її матері Саллі-Енн було кримінальне минуле. Водночас Джорж-Гаррісон Коллінз, майстер-червонодеревець із канадського Квебека, отримує такий самий лист, у якому його мати Мей звинувачується у тяжкому злочині.

Так, Джорж-Гаррісон виріс без батька, намагався його знайти або дізнатися будь-які відомості про нього, а Еліно-Рігбі – дізнатися таємницю покійної матері Саллі-Енн, її матері Ханни Стенфілд і її брата Едварда. Зустрівшись у кафе «Сейлорс», вони знаходять на стіні кафе фотографію двох подруг на веселій вечірці: дівчата були впевнені, «що життя занадто коротке, щоб обтяжувати його марним сумом» [1, с. 209].

Їхні незвичайні імена вказують на те, що у юності їхні майбутні батьки, яким у 60-ті виповнилося сімнадцять, обожнювали «Бітлз», отже, ім'я «Еліно-Рігбі» – «посвята» назві пісні, написаної Полом Маккартні, ім'я Джорж-Гаррісон – колишнього гітариста «Бітлз». Події роману переносять читача у Балтимор, у далекий 1980 р.

Обидва, Еліно-Рігбі та Джорж-Гаррісон, блукають у лячному лабіринті загадок, у центрі якого – впливове сімейство багатих Стенфілдів. Хоча анонім і запрошує Еліно-Рігбі та Джоржа-Гаррісон на зустріч у кафе у Балтиморі в один і той самий час, він не з'являється. Автору вдається переплести реалізм, детектив і фантастику, він розширює саме розуміння подій 40–50-х рр. минулого століття, включаючи в нього всю повноту «приватного» життя людей.

«Остання зі Стенфілдів», на наше переконання, – гостросоціальний твір, однією із проблем якого є доля людських цінностей у світі кушівлі-продажу, а саме йдеться про предмети мистецтва. У романі минуле із сьогоднішнім сполучається здебільшого не авторським коментарем, а акцентуванням тих проблем, які особливо хвилюють нашого сучасника.

У романі досить ретельно розкривається антифашистська тема. Війна, доля євреїв в окупованій Франції сприймається як найстрашніша і трагічніша суперечність у житті. Традиція Стендаля, зіставлення жорстокої прози війни з романтичним про неї уявленням має суттєве заперечення у романі Марка Леві. Як ми пам'ятаємо, війна – не люб'язність, а найбридкіша справа у житті, – такого висновку доходить Андрій Болконський у творі Л.М. Толстого «Війна і мир». Водночас війна постає як страшна необхідність, коли йдеться про захист вітчизни, навіть коли захищаються «три фермери із двома револьверами» [1, с. 171].

Наприклад, щемливе почуття національного розчарування відчуває італієць Титон, котрий народився у Франції, як і багато інших громадян, але назавжди залишиться для французів іноземцем. Йому, як і його товаришам із народного опору, властивий глибокий гуманізм і патріотизм.

Героїв роману, різних за походженням і політичними поглядами, таких як Рауль, Антуан, Альберто, Едвард Вуд, лорд Галіфакс і його загиблий син або мадам Бруе, яка, ризикуючи життям, ховає французьких євреїв від німців, – всіх їх по-різному ріднить почуття відповідальності за долю людини.

Об'єднують їх дві основні теми: тема трагедії обманутого та відданого народу і тема опору, відплати ворогам-фашистам: «Я воюю з фашистами, де б вони не були», – переконаний у своїй правоті Титон [1, с. 255]. Дійсні патріоти, серед яких і персонаж роману Сем, у творі приречені на загибель.

Марк Леві викриває фашистську ідеологію, намагаючись проникнути у психологію людини, котра зі страху перетворила головного героя, Роберта Стенфілда, на зрадника: «Соратники, яких ти знав, загинули, решта тебе пристрелить на місці» [1, с. 301], – такий вирок Роберта Стенфілда, винесений самому собі за зраду.

Роберт Стенфілд, єдиний нащадок багатого і заможного Фредеріка Стенфілда, одного із впливовіших сімейств Америки, прагне добровольцем взяти участь у війні, звертаючись із проханням посприяти його бажанню до посольства у Вашингтоні. У 1943 р. транспортний літак Роберта, зв'язкового і спеціального агента з підготовки військової операції союзних військ у Нормандії, зазнав авіакатастрофи, у якій льотчик загинув, а Роберт був поранений. Селяни ховають його на фермі, а потім у гущавині лісу, у мисливській сторожці. Там же ховалася французька єврейська сім'я Голдштейнів – батько Сем і його шістнадцятирічна донька Ханна: рудоволоса, синьоока, з біло-сніжною шкірою, яка була дивовижно красивою.

У попередній мирний час Сем, багатий французький комерсант, торгував предметами мистецтва у Нью-Йорку, був постачальником великих американських галерей Фіндлі, Перла, подорожував із донькою Ханною світом. У підвалі Сем ховав у металевому тубусі згорнуті картини: Мане, Сезана, Делакруа, Фрагонара, Ренуара, Хоппера й інші безцінні шедеври своєї колекції. Роберт підступно, таємно викрав картини з колекції Сема після його загибелі. Автор роману широко використовує прийом контрасту у зображенні сімейних відносин Ханны та Роберта, оповідання переростає у розуміння трагізму ситуації.

Надзвичайно дорога Сему була картина Хоппера «Дівчина біля вікна». Світло так природно падало їй на обличчя, що можна було подумати, ніби картина живе власним життям і що на ній щодня настає новий день. Сем був упевнений, що на ній зображена «точнісінька» Ханна.

Сем був переконаний, що картина ніколи не покине сім'ю, він ніколи її не продасть. Сім'я Голштейнів загинула, матір Ханны повісили німці, сам батько загинув від рук колабораціоністів. Ханна була зобов'язана, як їй здавалося, своїм порятунком тільки хоробрості та геройству Роберта Стенфілда, який вивіз її до Америки через Іспанію. Їхній перехід через Піреней був дуже важким, але дівчина проявляла мужність і відвагу, властиві їй протягом усього життя. Насправді ж «герой» виявився зрадником. Так розвивається центральна сюжетна лінія роману – взаємини батьків Саллі-Енн, Ханны та Роберта.

Ханна запам'ятала зворушливу настанову батька: «Ти повинна жити – заради мене, заради матері, заради всіх гнаних, таких, як ми. Перетвори своє життя на блискучий успіх і ніколи не забувай, що ти – дочка Сема Голштейна... Підніми факел, переданий тобі батьком, і перетвори його в тисячу факелів, які висвітлять небо. Розповідай твоїм дітям про своїх батьків, скажи, що ми з твоєю мамою любимо їх. Звідти, куди я йду, я буду піклуватися про них так само, як дбав про тебе» [1, с. 303].

На протипагу цьому заповіту звучать цинічні слова колабораціоністів: «Повідомимо родичам, нехай самі з ними (трупами) возяться. Занадто брудна робота!». Коли Ханну, яка сховалася за купою уламків у підвалі, виявив Роберт, вона була «схожа на звіра у передсмертній агонії. Роберт злякався, що вона збожеволіє» [1, с. 303–304].

Внаслідок наполегливого прагнення жити «гідно», як до війни, Ханна досягає успіху, беручись до різної роботи, потім – працюючи з великими колекціонерами живопису, яких вона знала ще за часів батька, завдяки наполегливості та підприємництву їй судилося вистояти, вижити під тиском необхідності, яку вона усвідомлювала до останньої хвилини, виконуючи заповіт батька.

Ханна – добра, благородна, їй невідомі користь або егоїзм. Залишившись без підтримки, вона не зломлена духовно, взявши на виховання дівчинку-сироту, щедро даруючи їй тепло свого серця. Підірвало їй життя загибель старшої доньки та єдиного сина – Едварда.

У своєму прагненні знайти втрачену упевненість жити гідно, як і втрачене визнання суспільством, Ханна деякими рисами стійкості нагадує нам героїню роману Маргарет Мітчелл «Віднесені вітром» – Скарлет О'Хара, яка кинула всі сили своєї багаті природи на добування грошей, багатства та повернення рідної землі. Якою б егоїстичною Скарлет не була, у неї була незламна сміливість, рішучість і здатність бачити речі та їхні наслідки до кінця – риса, рідкісна у будь-яку епоху. Скарлет О'Хара та Ханна мають яскраву зовнішність, вони небагатослівні, у творах розкривається їхня внутрішня стійкість.

Вони піддаються двом випробуванням. Для Скарлет два удари йдуть один за одним із фатальною невідворотністю: за смертю батька її наздоганяє смерть доньки, але вона, як і Ханна, поховавши рідних, зберегла впевненість, мужність, духовну стійкість. Так, Скарлет не могла протистояти зламу епохи, але є щось, що проноситься людиною протягом всього зламу, чого людина добивається і досягає, – надія, реальна у безперервному зусиллі її здійснити. І це зусилля, на нашу думку, Марк Леві втілює в образі незламної Ханны з рідкісною наполегливістю. Покалічені війною, жінки не втратили краси зовнішньої, як і внутрішньої стійкості.

Висновки. Отже, у романі «Остання зі Стенфілдів» Марку Леві вдається розкрити історію кохання героїв роману. Автор прагне показати читачеві, що перед нами справжня розповідь учасників подій і їх свідків.

На наше переконання, «Остання зі Стенфілдів» – роман, якому властива глибина соціально-художнього аналізу. Маючи риси й особливості, притаманні романному жанру, автор виявляє прагнення до творчого розвитку традицій французьких майстрів зображення «діалектики душі». Перспективи подальших пошуків у цьому науковому напрямі вбачаємо у розгляді інших романів сучасного французького письменника Марка Леві.

Література:

1. Levy M. La Dernière des Stanfield. Paris, France: Audiolib, 2017. 448 p.
2. Леві М. Усе, що не було сказано. Махаон-Україна, 2009. 368 с.
3. Леві М. Перший день. Махаон-Україна, 2011. 512 с.
4. Леві М. Перша ніч. Махаон-Україна, 2011. 512 с.
5. Леві М. Викрадач тіней. Махаон-Україна, 2012. 304 с.
6. Приходько В.С., Петрусенко Н.Ю. Фантастика и реальность в романе Марка Леви «Между небом и землей». *Аргументы современной филологии: «нестача» і «бажання» у тексті. Матеріали Міжнародної наукової конференції (2–3 квітня 2021 року)*. Харків : ХНПУ імені Г.С. Сковороди. 2021. С. 185–189. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.4643719>

Prykhodko V., Bozhko Yu. The Family Swing in Marc Levy's Novel "The Last of the Stanfields"

Summary. The article analyzes the evolution of the main characters in the swing of the Stanfields family in Marc Levy's novel "The Last of the Stanfields". The novel is characterized by a close connection between history and the present time. The author aims to find answers to the urgent problems of life in the turbulent sea of modern civilization. With the help of a complex composition of the plot, the author shows life and reflections on it, his own reasoning in its dynamics, in development, in the progressive movement from the past through the present to the future. Anonymous letters from the past, love and mystery, a puzzle game – all the events of the plot with an unpredictable ending help to realize the effective spiritual and moral potential of the book. The novel is dynamic and dramatic, it reveals the inner world of a person and the variability of the human soul dialectics. The main characters of the novel Eleanor-Rigby and George Harrison wander in a frightening maze of mysteries, in the center of which is an influential family of the rich Stanfields. The author manages to combine realism, detective story, fiction all together, he expands the understanding of the last century events in the 40–50s. "The Last of the Stanfields" is a hot topic social work, one of the problems

of which is the fate of human values in the buying and selling world. In the novel, the author touches on the anti-fascist theme. The fate of the Jews in occupied France during World War II is perceived as the most terrible and tragic contradiction in life. Marc Levy exposes fascist ideology, trying to penetrate human psychology. The author of the novel widely uses the technique of contrast in depicting the family relationships of other protagonists of the time, Hannah and Robert, the story grows into an understanding of the tragedy of the situation. Marc Levy's novel "The Last of the Stanfields" is a love story of the heroes in the novel – love-war, love-destruction, which grows through betrayal, cynicism in the Stanfields family. The central plot line of the novel is the relationship of Sally-Ann's parents – Hannah and Robert. The author seeks to show that readers deal with the real story of the participants of the events and their witnesses. "The Last of the Stanfields" is a novel characterized by the depth of socio-artistic analysis. Having the features and peculiarities inherent in the novel genre, the author shows a desire for the creative development of the French masters' traditions to depict the "soul dialectics".

Key words: Marc Levy, "The Last of the Stanfields", composition, plot, drama, detective story.

Саркісова І. А.,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української мови та літератури

ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем'янука»

ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ТА ЛІТЕРАТУРНА ГЕНЕЗА ЗАРУБІЖНОГО ПИСЬМЕННИЦЬКОГО ЕПІСТОЛЯРІЮ

Анотація. Метою статті є дослідження основних етапів і провідних тенденцій історичного розвитку письменницького епістолярію в зарубіжній літературі.

Теоретико-методологічною основою розвідки є історико-літературний, історико-культурний, а також метод типологічного узагальнення.

Об'єктом дослідження є спроба періодизації основних історичних етапів і характеристики тягlosti художніх епістолярних традицій у літературі від її початків і до ХХ ст.

Предметом дослідження виступають тематичні пріоритети та поетикальні прийоми художньої організації зарубіжного письменницького епістолярного дискурсу, його літературні різновиди, його тематичне розмаїття та жанровий діапазон письменницьких кореспонденцій, їхній зв'язок із попередніми епістолярно-письменницькими літературними традиціями.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що у розвідці охарактеризовано основні етапи історичної еволюції зарубіжного письменницького епістолярію, його національну специфіку та головні художні закономірності його художнього дискурсу.

Унаслідок проведеного дослідження було встановлено, що:

1. Історичні витоки загальноєвропейської епістолярної традиції сягають стародавніх часів, які співвідносяться із зародженням самої літератури.

2. Вагомий поштовх розвитку європейської літературної епістолярної форми було надано в античний, давньогрецький і давньоримський період її історичного розвитку.

3. Розвиток письменницьких епістолярних традицій особливо активізувався починаючи з епохи Відродження і був продовжений письменниками Західної Європи XVII й особливо XVIII ст., коли епістолярна література переживає справжній розквіт.

4. Починаючи з епохи Просвітництва епістолярна форма активно впроваджується у структуру літературно-художніх творів прози, поезії та драматургії.

5. У сучасну епоху слід констатувати певне ослаблення інтересу з боку письменства до використання елементів епістолярного стилю у структурі літературно-художніх творів, що пояснюється зміною тематичних і поетикальних пріоритетів форм художнього вираження митця в епоху постмодернізму.

Ключові слова: листування, письменницький епістолярій, адресат, послання, проза, поезія, драматургія.

Постановка проблеми. Систематизація й аналіз письменницького епістолярію художньої літератури є одним із найбільш нагальних завдань сучасного літературознавства. Особливо актуальними у цьому контексті є питання, які стосуються історичних етапів розвитку епістолярно-літературного дискурсу, його національної специфіки, жанрового розмаїття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема письменницького епістолярію достатньо нова і потрапила у коло літературознавчих зацікавлень лише у ХХ ст. Питанням дослідження письменницького епістолярію присвячені наукові розвідки вітчизняних теоретиків та істориків літератури: В. Кузьменка («Письменницький епістолярій як літературний та історіографічний жанр»), М. Коцюбинської («Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість»), Г. Мазохи («Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття: жанрово-стильові модифікації»), Л. Вашків («Епістолярна літературна критика: Становлення, функції в літературному процесі»), О. Галича («Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи»), а також окремі наукові праці Ю. Шевельова, М. Назарука, Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, Л. Морозової, І. Войцехівської, В. Ляхоцького, Л. Курило, Ж. Ляхової, А. Найруліна, А. Зіновської, Т. Заболотної, Т. Жицької, Н. Антоненць, Н. Павлик, О. Рогози та зарубіжних дослідників – Ю. Тинянова, В. Сметаніна, Є. Єліної, Є. Виноградової, Н. Глухів, О. Фесенко, О. Рогінської, Є. Суровцевої та ін.

Водночас можемо стверджувати, що тема письменницького епістолярію в українському літературознавстві досліджена усе ще не достатньо. Чимало її аспектів потребують додаткового вивчення та систематизації. У цьому і вбачаємо актуальність нашої розвідки, мета якої полягає у дослідженні та систематизації основних етапів розвитку письменницького епістолярію в зарубіжній літературі. Завдання нашої розвідки вбачаємо у деталізованій характеристиці основних семантичних моделей зарубіжного письменницького дискурсу, особливостей його поетики та проблематики, тематичної та жанрово-стильової організації.

Виклад основного матеріалу. Розвиток цивілізації неможливий без повсякчасного спілкування й обміну інформацією між членами людської спільноти. Історія технічного та культурного розвитку суспільства винайшла чимало форм, за допомогою яких реалізуються потреби приватного, суспільного, міждержавного спілкування, але, очевидно, жодний із можливих способів безпосереднього чи опосередкованого інформаційного зв'язку не посів в історії людства того привілейованого місця і не набув того суспільного значення, що його отримало листування, епістолярна форма людських зносин та обміну інформацією.

Хто, коли й у якій формі написав першого в історії людства листа, встановити сьогодні навряд чи можливо. До найдавніших, документально підтверджених зразків епістолярної форми вчені відносять листи індійського царя Стратобата до Семіраміди, Давида до Іовава, царя Прета Аргоського до лікійського царя. Систематичною та широковживаною, принаймні в освічених колах суспільства, епістолярна форма стає вже

в епоху античності. До перших зразків античного, зокрема давньогрецького епістолярію належать листи Аристотеля, Ісократ, Платона. Значний поштовх розвитку епістолярної форми дала теорія і практика її використання у давньогрецьких філософських школах, насамперед в Епікура (його листи до Геродота, Піфокла, Менекея) та його учнів і послідовників: Метродора Лампсаського, Гермахора та ін.

Надалі принципи використання епістолярної форми розробляються у давньоримський період античної літератури. Найбільш довершені зразки епістолярної літератури цього періоду були розроблені Цицероном, Сенекою, Плінієм Молодшим. Загалом можна констатувати, що вже в античний період епістолярна форма не лише набуває широкого вжитку, а й виявляє себе практично в усьому спектрі потенційних комунікативно-тематичних можливостей: «Епістолярна література, донесена до нас античністю, охоплює пам'ятки різних епох, різних авторів і різного змісту від справжнього листування приватних осіб до послань, адресованих широкому колу читачів. <...> Написання листів підпорядковувалось чітким стилістичним нормам, розробленим риторикою, і належало таким чином до сфери словесного мистецтва. Початковою сферою, у якій лист із засобу звичайного обміну інформацією перетворювався на твір художньої прози, були публіцистика і дидактика» [1, с. 5]. Дійсно, з одного боку, антична епоха залишила нам численні зразки листування звичайного, приватного характеру (наприклад, ритор Лесбонакс писав еротичні листи, а Мелезерм уклав із них 14 книг; Алкіфрон працював із листами рибалок і селян), з іншого – маємо й чимало яскравих пам'яток літературно-публіцистичного і навіть художнього спрямування (публіцистичні листи історіографів – Платона й Ісократ, політичні листи Цицерона, філософські листи Сенеки), повчальні листи Плінія Молодшого, віршовані послання Горация, а також стилізовані під епістолярну форму художні твори Алкіфрона, зокрема вигадане ним листування комедіографа Менадра з його коханою Глікерією).

І у візантійський період (Федір Студит, Нікола Містик, патріарх Фотій, Теофіл Болгарський, Никифор Хусін, Мануїл Палолог та ін.), і в епоху середньовіччя (насамперед листування церковних і державних діячів) епістолярія мала яскраво виражений публіцистичний і морально-дидактичний характер. Найчастіше листи використовувалися із проповідницькою метою (тексти Нового Заповіту, релігійно-дидактичні послання відомих «батьків церкви» Кіпріана, Лактанція, Ієроніма, Августина), для обміну інформацією із приводу тих або тих державних чи суспільно-політичних питань, а також як засіб публічної богословської полеміки між різними теологічними школами, представленими окремими монастирями та церквами. Загалом, як і в античну епоху, за свідченням В. Кузьменка, «у середні віки листи як повноправний факт літератури поцінювалися досить високо: їх читали, переписували, ретельно збирали і часто зберігали навіть разом із коштовностями» [2, с. 81].

Як потужний засіб відкритої публіцистичної полеміки й одночасно дієвий механізм впливу на громадську та суспільно-політичну думку епістолярна форма використовується митцями епохи Відродження. Своєрідною проміжною ланкою, яка активно впливала на формування та ствердження гуманістичних ідей у європейському суспільстві, стали блискучі зразки епістолярної літератури – «Листи знаменитих людей» Й. Рейхліна та «Листи темних людей» Г. Буша, У. фон Гуттена і К. Рубіана. Морально-дидактичну полемічну традицію про-

довжили й листи таких визначних представників цього періоду, як М. Лютер та Е. Роттердамський. Останній, наприклад, писав до сорока листів на день, а його загальний епістолярний спадок становить понад 3 тисячі листів. Найвідомішим епістолярним твором епохи Відродження вважається видана у 1514 р. збірка листів «*Epistolae clarorum virorum*», у якій представлені кореспонденції визначних німецьких гуманістів і міститься різка критика католицизму, а також пропаганда нових філософських і суспільно-історичних поглядів.

Надзвичайно високий рівень епістолярної культури складається у Західній Європі XVII й особливо XVIII ст., відомому як епоха Просвітництва. Без перебільшення можна стверджувати, що саме в епоху Просвітництва відбувається справжній розквіт епістолярної літератури. У Європі значно поліпшується і набуває регулярного характеру служба поштових відправлень, що в разі збільшує кількість приватної кореспонденції. XVIII століття недаремно називають «століттям листів», адже у цей період до епістолярної форми обміну інформацією залюбки вдаються не лише найбільш освічені (наприклад, листування лише одного Вольтера становило 107 томів), але майже усі прошарки суспільства, саме ж листування стає своєрідною даниною моді й ознакою освіченості та цивілізованості члена суспільства. Значно розширюється тематичний спектр приватного листування. Лист стає не просто звичайним і здебільшого концентрованим і лаконічним засобом обміну практичною інформацією, але й набуває більш складних і одночасно інформаційно розлогіх форм, як-то декларація ідеологічних і моральних поглядів, інструмент виховання або оприлюднення відомостей автобіографічного чи мемуарного характеру, спосіб вирішення любовних конфліктів чи станових суперечок, форма літературного дозвілля або, зрештою, подарунок чи сувенір.

Одночасно ускладнюються й урізноманітнюються зразки літературної епістолярної форми, творцями якої виступають відомі політики, філософи, державні та суспільні діячі, митці або просто відомі особистості. По-перше, утверджуються нові жанри, що виникають на основі епістолярної форми – філософський трактат і політичний памфлет (Дж. Локк, Вольтер, Дж. Свіфт, Ш. Монтеск'є, Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо), наукова розвідка («Листи про естетичне виховання людини» Ф. Шіллера, філософські послання Паскаля), нарисово-документальний твір («Листи російського мандрівника» М. Карамзіна, «Записки першої подорожі» Д. Фонвізіна та ін.). По-друге, на протигагу відкритому публічному листуванню, що мало злободенну морально-політичну або суспільно-історичну спрямованість, вживаним стає так зване дружнє послання, яке зв'язувало близьких однодумців і відрізнялося за достатньо значного обсягу та суспільної значущості порушуваних у ньому проблем більш інтимним характером їх обговорення, атмосферою смислової розкутості, використанням «домашньої семантики», тобто специфічних смислових контекстів, зрозумілих лише вузькому колу посвячених у них осіб.

Не в останню чергу саме із дружнього послання, яке, крім всього іншого, закріплювало традицію регулярного і систематичного спілкування певного кола осіб, зв'язаних між собою якимись спільними духовними чи суспільними інтересами, поступово виникає той літературний феномен, який пізніше отримує назву письменницького епістолярію і який, на відміну від епістолярної політичної та філософської публіцистики, стане цікавим для нащадків і важливим для літературознавців

оприлюдненими у ньому фактами біографії та творчого життя письменника, його ідеологічних та естетичних уподобань, елементами літературної полеміки або критики, роздумами щодо творчих задумів та особливостей художньої інтерпретації тих або тих творів письменника. По-третє, саме в епоху Просвітництва поряд із приватно-побутовою та морально-дидактичною значно посилюється й естетична функція епістолярної форми, що призводить до появи художніх листів або листів із відчутною художньою тенденцією і, зрештою, до активного використання епістолярної форми у художній словесності.

Традиція використання епістолярної форми або окремих її структурних елементів у творах художньої словесності простежується вже із часів античності. До відомих зразків використання епістолярної форми у художній прозі належать «Листи Хіона з Гераклеї», Листи Алкіфрона, Листи Філострата, Листи Аристенета. У драматургії це комедії Плавта, знаменита трагедія Еврипіда «Іфігенія в Тавриді». Жанр віршованої епістоли, яка започаткувала європейську традицію віршованого листування, запровадив у I ст. до н.е. давньоримський поет Гораций двома збірками «Послань».

До використання епістолярної форми у творах художньої словесності вдавалися й митці бароко (Ф. фон Цезен «Роземунда Ріттерхольд фон Блауен з Адриатики», К.Г. фон Хофмансвальдау «Листи героїв», Г.Ж. Гійераг «Португальські листи», А. Бен «Любовне листування дворянина і його сестри»).

В епоху Просвітництва й особливо у XVIII ст. взаємозблизнення епістолярної форми та художньої словесності отримує новий поштовх. Особлива популярність епістолярної форми, точніше тих її функціональних можливостей, які потенційно можуть бути використані письменником у художньому творі, пояснюється двома причинами. Насамперед потенційний епістолярний діалог виявився надзвичайно гнучкою і вдалою композиційною формою для побудови романізованої художньої оповіді. Як відомо, саме на XVIII ст. припадає поява нового великого епічного жанру – роману, який відразу здобуває шалену популярність, не в останню чергу тому, що його сюжетами стають не історії з далекого минулого (як це майже завжди було у попередні епохи літературного розвитку), а близькі та зрозумілі для читача конфлікти і життєві реалії його повсякденної сучасності. Розкрити цю сучасність із максимальною глибиною і достовірністю, з усією масою її життєвих подробиць і психологічних деталей якнайкраще допомагала художньо організована оповідь у формі епістолярного діалогу двох персонажів (найчастіше закоханих чоловіка та жінки). Цей жанр отримав назву епістолярного роману й увійшов в історію світової літератури такими визначними шедеврами, як «Памела, або Винагороджена чеснота», «Кларисса, або Історія молоді леді» С. Річардсона, «Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо, «Мандри Хамфрі Клінкера» Т. Смоллета, «Страждання молодого Вертера» Й.В. Гете, «Бідні люди» Ф. Достоєвського. Водночас лише в Англії у період із 1660 по 1740 рр. було видано понад 200 епістолярних романів.

Друга причина, з якої письменники охоче вдавалися до епістолярної форми, полягала у тому, що лист зазвичай – це максимально відверта і щира форма вияву людиною особливостей свого «я», тож введення у структуру твору листа (як вставного тексту), написаного тим або тим персонажем, використовувався як прийом, який мотивує невимушене і вичерпно повне саморозкриття героєм власної психологічної суті, світо-

глядних і моральних позицій і навіть потаємних бажань. Прийом вставного листа як засобу психологічної самохарактеристики героя використовується й у значних за обсягом епічних творах, і у малій прозі, де його застосування може концентрувати навколо себе усю сюжетну дію (як, наприклад, в оповіданнях А. Чехова «Ванька», «Лист до вченого сусіда», «Сповідь, або Оля, Женя, Зоя (лист)», «Два листи»).

Починаючи із XVIII ст. до можливостей епістолярної форми активно вдаються і драматурги (Г.Е. Лессінг «Міс Сара Сампсон», Ф. Шіллер «Підступність і кохання», «Марія Стюарт», «Розбійники», Г.-О. Бомарше «Севільський цирюльник», О. Островський «Остання жертва», М. Гоголь «Ревізор» та ін.) та поети, які відновлюють традиції жанру вірша-послання (твори Ф. Шіллера, Й.В. Гете, Ф. Геббеля, Л. Уланда, Ф. Гельдерліна, Вольтера, О. Попа, В. Жуковського, М. Карамзіна, О. Сумарокова, О. Пушкіна, М. Лермонтова та ін.). І хоча випадки звертання письменників до можливостей епістолярної форми продовжуватимуться й у XIX і в XX ст. («Гіперіон» (1797–1799) Й.К.Ф. Гельдерліна, «Леді Сьюзан» (1805) Дж. Остін, «Епігони» (1836) і «Мюнхгаузен» (1838–1839) К.Л. Immerмана, «Полінка Сакс» (1847) О. Дружиніна, «Листування» (1854) і «Фауст» (1856) І. Тургенєва, «Твори лісового вчителя» (1875) П. Розенера, «Дракула» (1897) Б. Стокера, «Дитинство» (1922) Х. Карола, «Лист незнайомі» (1923) С. Цвейга, «Остання на ешафоті» (1931) Г. фон Ле Форт, «Герцог» (1964), «Роздуми про Крісту Т.» (1968) К. Вольф, «Короткий лист перед тривалою розлукою» (1972) П. Хандке, «Нові страждання юного В.» (1972) У. Пленцдорфа, «Листи» (1979) Дж. Барта, «Діабеллі» (1979) Г. Бюргера, «Російські листи мисливця Йогана Зайферта» (1980) Х. Хайна та ін.), загалом уже з першої половини XIX ст. епістолярна художня форма вживається у літературі достатньо епізодично.

Яскравий слід в історії письменницького епістолярію залишила епоха романтизму, зокрема опубліковані Т. Муром листи Дж. Байрона, книга Беттіни фон Арнім «Листування Гете з дитиною» (60-річного Гете і 20-річної Беттіни), «Листи до чужоземки» О. де Бальзака (листування письменника з майбутньою дружиною Е. Ганською), листування «йєнських романтиків» (братів А. та Ф. Шлегелів, Ф. Новаліса, Ф. Шеллінга та ін.). В епістолярному стилі романтиків відбилися притаманні їм особливості світосприйняття і художнього мислення: емоційна розкутість і повсякчасна потреба особистісного самовиразу, різка зміна настрою й інтонації, несподівані та швидкі переходи від однієї теми до іншої, фрагментарність і композиційна свобода, загострена метафоричність і відчутне тяжіння до образної, художньої форми вислову. Невипадково Ф. Шлегель порівнював листи романтиків із «філософською рапсодією», а Ф. Новаліс уподібнював «епістолярний ритм» ліричному началу в поезії [3, с. 312].

У подальші етапи історичного розвитку літератури процес взаємопроникнення та взаємозумовленості елементів художньої форми літературного твору і структурних компонентів письменницького епістолярію значно послаблюється. Письменники вже не ставлять перед собою свідомої настанови на стилізацію та підпорядкування своїх листів стилевим особливостям і нормативним вимогам тих або інших літературних напрямів. Водночас належність письменника до певної літературної школи або угруповання, безумовно, дається взнаки у характері його кореспонденції, як відзеркалюються

у них і його стильові уподобання а почасти й особливості його художнього мислення та світосприйняття. Загалом слід констатувати, що стиль і характер письменницького листування із другої половини XIX ст. стає більш раціональним і прагматичним, зумовленим насамперед не потребою естетичного самовияву, а контекстом тієї родинної, товариської, офіційно-ділової атмосфери, у якій відбувається спілкування автора та його адресата.

Висновки. Проведений аналіз основних історичних етапів розвитку зарубіжної письменницької епістографії засвідчив, що її традиції сягають стародавніх часів. Епістолярна форма активно впроваджувалася у структуру літературного твору письменниками XVI–XVII ст. Особливо активно епістолярна форма розвивається у письменницькій практиці літератури епохи Відродження і подальших літературних епох – сентименталізму, романтизму, реалізму.

Епістолярна форма суттєво впливає на трансформацію художньої структури прозових, драматургічних і поетичних творів зарубіжних письменників XIX і XX ст., стає вагомим складником їх композиційної та жанрово-стильової структури.

Перспективи наступних розвідок вбачаємо у подальшому дослідженні основних етапів історичного розвитку вітчизняної письменницької епістографії.

Література:

1. Античная эпистография. Очерки. Москва : Наука, 1967. 283 с.
2. Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років XX ст. Київ НАН України, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, 1998. 305 с.
3. Елистратова А. Эпистолярная проза романтиков. *Европейский романтизм*. Москва : Наука, 1973. С. 309–351.

Sarkisova I. Historical tendencies and literary genesis of foreign writer's epistolary

Summary. The purpose of the article is to study the main stages and leading trends in historical development of writer's epistolary in foreign literature.

The theoretical and methodological basis of the research is historical and literary, historical and cultural, as well as a method of typological generalization.

The object of research is an attempt to periodize the basic historical stages and characteristics of artistic epistolary traditions in the literature from its beginnings – and to the XX century.

The subject of research is thematic priorities and poetic techniques of artistic organization of foreign writer's epistolary discourse, its literary varieties, its thematic diversity and genre range of writer's correspondence, their connection with preliminary epistolary-writer's literary traditions.

The scientific novelty of the obtained results is in the fact that the author characterized in the research the main stages of historical evolution of foreign writer's epistolary, its national specific character and the main artistic regularities of its artistic discourse.

As a result of the study it was found that:

1) Historical tendencies of the pan-European epistolary tradition origin from ancient times, which are correlated with formation of literature.

2) The significant impulse to development of European literary epistolary form was given during ancient, ancient Greek and ancient Rome period of its historical development.

3) Development of writer's epistolary traditions was especially intensified since the Renaissance and was continued by the writers of Western Europe of XVII and especially the XVIII centuries, when the epistolary literature is experiencing a real prosperity.

4) Beginning with the Age of Enlightenment the epistolary form is actively implemented in to the structure of literary and artistic works of prose, poetry and dramatic art.

5) In the modern era, one should be stated a certain weakening of the interest from the side of literature to usage of epistolary style elements in the structure of literary and artistic works, which is explained by change of thematic and poetic priorities of the forms of artistic expression of the artist in the epoch of postmodernism.

Key words: correspondence, writer's epistolary, addressee, message, prose, poetry, dramatic art.

Сліпачук Н. М.,

кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови
 Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
orcid.org/0000-000106504-3827

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИЙ ТИП ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ У КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТ.

Анотація. У розвідці ставиться завдання аргументувати необхідність розрізнення літературного екзистенціалізму ХХ ст. як конкретно-історичного явища й екзистенціального типу художньої свідомості як повторюваного літературно-митецького феномену. Насамперед слід поставити питання про те, що включає в себе поняття художньої свідомості. Сучасним літературознавством визнається важливість цієї теоретичної категорії та її недостатня розробленість.

Якщо свідомість – це певна інтенція на активне (діалогічно-дискурсивне) пізнання (порівн. у різні мовах: с(у)-відом; со-знан; con-sciousness), то художня свідомість, відповідно, – творча активність, діяльність, спрямована на пізнання світу і людини через художні образи, певну художньо-образну систему літературного твору.

Художня свідомість може бути індивідуально-авторською і суспільною, що певним чином проявляється в ті чи інші епохи, або властивою тій чи іншій спільноті.

Формування певного типу художньої свідомості залежить значною мірою від історичних факторів, й у зв'язку з цим виділяють типи художньої свідомості у різних масштабах – від «великих епох» до «локально-історичних», наприклад, художня свідомість доби Відродження; художня свідомість періоду радянської «відлиги». Важливим ґрунтом формування художньої свідомості доби є те, що дослідники узагальнюють як етнонаціональні чинники.

Не можна відкидати й істотне значення індивідуально-психологічних чинників. Наприклад, людина, у житті якої сталися якісь трагічні події, неминуче здобуває екзистенціальний досвід. Тут можемо згадати творчість відомого письменника Джозефа Конрада, життя котрого стало справжнім випробуванням як у власне біографічному вимірі, так і у професійному плані, що дає всі підстави прочитувати його крізь призму категорій екзистенціальності.

Ключові слова: екзистенціалізм, екзистенція, художня свідомість, художнє мислення, типологія, літературознавство.

Виклад основного матеріалу. Важливим є розмежування понять «художня свідомість» і «художнє мислення». За В.В. Заманською, «тип художньої свідомості – це категорія, одиниця й міра літературного процесу. Вона узагальнює найбільш широкі й універсальні масиви у єдиному російсько-європейському просторі ХХ ст. <...> Художня свідомість епохи – природна й об'єктивна для творчої індивідуальності сфера існування. Письменник живе в континуумі художньої свідомості своєї епохи, він ним “дихає”, він усмоктує його не тільки у творчому процесі, але і в особистісному своєму перебуванні у духовній і культурній ситуації, що йому дісталася. Саме художня свідомість часу формує індивідуальне художнє мислення письменника – завжди неповторне й (відповідно до

міри таланту) оригінальне. Митець одночасно втілює та творить художню свідомість епохи власним художнім мисленням. Художня свідомість епохи й художнє мислення письменника, таким чином, перебувають у постійних діалектичних зв'язках і динамічних взаємодіях, взаємовтіленнях, постійно перетікають одне в одне, втілюють і творять один одного» [1, с. 19–20].

Останнім часом у російському літературознавстві здійснюються успішні спроби спроектувати типи художньої свідомості на розвиток поетичного мовлення. Зокрема, відомий теоретик С.Н. Бройтман дійшов висновку, що у російській класичній поезії ХІХ ст. «вихідним началом, чи першообразом, є конкретне і конечно-вимірне», натомість у ліриці початку ХХ ст. відбувається «зміна першообразу» і «висування як вихідного начала безкінечного і безмірного» [2, с. 29], наближеного за своїми характеристиками до неklasично мислимого феномену. Поняття «неklasичності» на межі ХХ–ХХІ ст. стало активно використовуватися для аналізу та характеристики різноманітних художньо-естетичних явищ, що ґрунтувалися на перегляді традиційних принципів художнього відображення дійсності та художньо-образної мови.

У більшості класифікацій, запропонованих сучасним літературознавством, у рамках «великої» літературної еволюції виділяються усталені історичні типи й художні системи, як-от: художня свідомість античної доби, художня свідомість середньовіччя, художня свідомість доби Відродження і т. д. аж до постмодерністської художньої свідомості. Як неважко побачити, тут діє суто діахронний підхід, із погляду історичної поетики у її глобально-еволюційному вимірі, коли художня свідомість тісно співвідноситься з певними літературними епохами та напрямками.

Більш концептуальний підхід до виділення типів художньої свідомості та літературного процесу з погляду історичної поетики пропонує колектив академістів на чолі з відомим вченим С.С. Аверинцевим. У колективній праці «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» виділяються такі типи: міфопоетична художня свідомість, традиціоналістська художня свідомість, індивідуально-творча художня свідомість. Дослідники констатують, що хронологічні межі між ними встановити важко; лише щодо останньої ствердно називають добу від романтизму до сьогодення.

В іншому вимірі типологізують художню свідомість С.Н. Бройтман, В.І. Тюпа та Н.Д. Тамарченко, автори новітньої двотомної теорії літератури. Вони пропонують розглянути цю категорію крізь призму понять «модуси художності» та «парадигми художності». «Модус художності» – «це той чи інший лад естетичної завершеності, що передбачає не тільки відповідний тип героя і ситуації, авторської позиції та читачього

сприйняття, але внутрішньо єдиною системою цінностей і відповідну їй поетику» [2, с. 55]. До модусів художності відносять героїку, сатиру, трагізм, комізм, ідиліку, елегізм, драматизм, іронію. Вказується на можливість їх поєднання, особливо починаючи з епохи романтизму. З категорією «парадигма художності» найбільш тісно співвідносяться так звані «художні напрями», які об'єднують не лише письменників, а й читачів – це культурутворювальні об'єднання багатьох свідомостей. Пояснюючи цей момент, вчені підкреслюють, що йдеться про «свідомості, пов'язані загальною парадигмою художності, тобто тим, що забезпечує спільність уявлень про місце мистецтва у житті людини та суспільства, про його цілі, завдання, можливості таі засоби, пов'язані єдністю ціннісних орієнтирів, взірців і критеріїв художності...» [2, с. 93].

Далі вчені виділяють такі типи художньої свідомості, як рефлексивний традиціоналізм (в історичному вимірі аж до епохи просвітництва включно); креативізм (куди відносять романтизм і його субпарадигми: передромантизм, власне романтизм, постромантизм у зв'язках із реалізмом); модернізм («некласична художність», що охоплює складну багатопланову панораму від символізму і натуралізму, зі своїми субпарадигмами).

С.Н. Бройтман пропонує до історичної типології художньої свідомості застосовувати принцип художньої модальності, що визначається ним як специфічно художнє відношення слова до дійсності. За такого відношення слово не може бути зведене ні до емпірично-побутового, ні до умовно-поетичного, ні до субстанціально-міфологічного смислів, а виступає як їх принципово ймовірнісна, але естетично реалізована міра. Учений виділяє три типи поетики: поетику епохи синкретизму, для якої характерна нерозчленована єдність слова і дійсності, суб'єкта й об'єкта; ейдетику (або традиціоналістську) поетику, у якій образ є центральною категорією, що розуміється як засіб пізнання світу; поетику художньої модальності, центральною категорією якої є автор як творець художнього світу, що передбачає активність-співтворчість читача-реципієнта. Поетика художньої модальності, у свою чергу, представлена декількома історичними типами: класичним типом, який включає традиційні літературні напрями романтизму і реалізму, і некласичним, до котрого відносять модернізм і постмодернізм.

З погляду традиційної теоретичної поетики типи художньої свідомості визначаються відповідно до загальних рис поетичних систем певних культур, коли вони зводяться або (генетично) до їх спільного джерела, або (типологічно) до універсальних закономірностей людської свідомості [3, с. 295–296].

У межах теоретичної та загальної поетики виводять також такі «повторювані» варіанти (типи) художньої свідомості: релігійний, секулярний, міфопоетичний, онтологічний, діалогічний, об'єктивістський, рефлексивний, дискурсивний та багато інших. В основу такої типології кладеться зазвичай один критерій, який у певних художніх системах виступає як домінуючий, або може повторюватися в різні історичні епохи, проявляючись із більшою чи меншою очевидністю, як, скажімо, релігійний чи онтологічний.

Широкопанорамний історико-літературний підхід до типів літератури та типів художньо-літературної свідомості у літературному процесі запропонував український учений Є.М. Черноіваненко. Керуючись принципами історичної поетики, на основі аналізу російського літературного процесу XIX–XX ст. у контексті розвитку російської культури він характеризує

такі типи літератури і типи художньо-літературної свідомості у ній: релігійно-риторичний, світсько-риторичний, естетичний, постестетичний. У докторській дисертації ученого обґрунтовується концепція, згідно з якою поняття «тип літератури» та «тип художньо-літературної свідомості» є найбільш загальними категоріями літературного процесу. «Ці поняття є гомогенними поняттям “художній метод” і “літературний напрям”, але становлять узагальнення значно більш високого рівня. Художньому методу відповідає тип художньо-літературної свідомості, літературному напрямку – тип літератури». Відповідно тип художньо-літературної свідомості характеризується як «властива певній історичній епосі система уявлень про співвідношення етичного й естетичного начал, про функції літератури у житті суспільства та людини, про склад літератури, її специфіку серед інших форм суспільної свідомості та інших видів мистецтва, про відношення літератури до фольклору, про специфіку літературної творчості та природу слова. Тип художньо-літературної свідомості характеризується певним рівнем розвитку свідомого художнього вимислу і свідомого літературного авторства, ставленням до традиції та способом її передачі, певним розумінням природи умовності та співвідношення форми та змісту, рівнем розвитку літературної самосвідомості, розумінням сутності роду і жанру, трактуванням поняття “мова літератури”» [4, с. 4].

Попри безперечну продуктивність типології, висунутої Є.М. Черноіваненком, вона «працює» головним чином в аналізі явищ літературного процесу в широкому масштабі, але навряд чи може бути надто ефективною як для розгляду більш конкретних форм художньої свідомості (як-от онтологічний чи екзистенціальний типи), так і для аналізу індивідуально-авторських варіацій художньої свідомості.

Продуктивну типологію художньої свідомості новітньої доби у російській і європейській літературі запропонувала російська дослідниця В.В. Заманська: «екзистенціальна, діалогічна (або конвергентна), політизована, міфологічна, релігійна». Підкреслюється, що «можливе обґрунтування інших типів, якщо вони будуть підтвержені відповідними дослідженнями, наприклад, містичного, історичного, романтичного й т. д.» [1, с. 21]. Дослідниця акцентує на тому, що поетика екзистенціального типу художньої свідомості відзначається варіативністю.

Як вказує В.В. Заманська, фундаментальні художні прийоми, спрямовані на вирішення екзистенціальних завдань (екстремальна ситуація, модельована ситуація, екзистенціальні порубіжжя життя і смерті, раціонального й ірраціонального, психологічний експеримент, оповідь типу потоку свідомості й т. д.) у творчості різних художників реалізуються в індивідуальних комбінаціях, універсальних і неповторних, що відбивають філософський і стильовий світогляд кожного митця [1, с. 19, с. 35].

У творах, які можуть бути віднесені до екзистенціального типу художньої свідомості, людина завжди існує над тимчасовим і проминальним. Вона усвідомлює своє буття як миттєвість між народженням і смертю, тож гостро відчуває як минулість і красу життя, так і неминучість смерті. Це зовсім не означає песимістичності світосприйняття. Навпаки, вбираючи в себе розмаїття проявів життя, екзистенціальна людина цінує кожну його миттєвість і виявляє значущість кожного окремого фрагменту Буття і його цілісність.

Особливо показовим у цьому відношенні є оповідання Джозефа Конрада «Аванпост прогресу» («An Outpost of Progress»). Основним художнім засобом зображення світу і створення образу людини у ньому є іронія. Вона дається взнаки скрізь: і в назві оповідання, і в зовнішності героїв, і в програмній промові Директора про славне майбутнє станції, і в ентузіазмі, з яким Кайсер і Карльє спочатку взялися за діло.

Ефектна назва оповідання – «аванпост прогресу» – насправді означає торговельну станцію якоїсь «Великої торговельної компанії», загублену десь «у центрі Африки», віддалену на 300 миль від найближчої станції, де два «герої» ледарюють, користуючись працею слуг-африканців, і чекають, коли ті самі африканці принесуть їм слоновою кістку, щоб обміняти її на промислові товари. Ці «герої» більше нагадують «покидьків» європейського суспільства. Начальник станції Кайсер кинув свою службу на телеграфі, щоб заробити гроші для приданого своєї дочки, а його помічник Карльє, відставний унтер-офіцер кавалерії, настільки набрид родичам своїм неробством, що зять виклопотав йому місце торговельного агента. «Обоє вони були непоказні й мізерні люди, існування яких зробила можливим лише висока організація цивілізованого суспільства...» [5, с. 7].

Письменник уподібнює Кайсера та Карльє «довічним ув'язненим», звільненим від опіки суспільства; вони абсолютно не здатні виконувати свою функцію носіїв прогресу та цивілізації. На станції вони читають газети, залишені їхнім попередником, художником-невдахою, який помер від лихоманки. «Часописи обмірковували те, що їм дуже подобалося звати: “Поширення нашої колоніальної справи”. Тут багато говорилося про права й обов'язки цивілізації, про святе завдання культуртрегерства, вихвалялося тих, хто несе світло, віру й комерцію у найтемніші закутки землі. Карльє і Кайсер читали, дивувалися й починали краще думати про себе» [5, с. 11].

Ці «піонери торгівлі та прогресу» жили, «мов двоє сліпих», спершу втішаючись своїм неробством і безтурботністю, однак поступово перед ними відкривається таємничість і ворожість навколишнього світу. Розуміння, чи точніше позасвідоме осягнення цього, відбувається через зіткнення із природою, в описі якої домінують образи химерності, темряви, таємниці: «Ріка, ліс, уся ця велика країна, сповнена бадьорого життя, здавалася їм безмежною пустелею... Ріка, здавалося, ні звідкіля не вибігала й нікуди не текла. Вона мчала крізь порожнечу... навкруги стояли мовчазні й величні ліси, що ховали в собі могутнє й таємниче життя...» [5, с. 10]. Не дивно, що неробство та нікчемність цих «героїв» приводять їх до катастрофи. Загін африканців-работоргівців захоплює їхніх слуг і негрів із сусіднього села вождя Гобілі, через що останній припиняє постачати їм продовольство, змушує їх голодувати, але навіть не це найважливіше. Пароплав, що мав прибути через шість місяців після їхньої висадки на станції, затримується ось уже декілька місяців. Між «носіями цивілізації» виникає і швидко поглиблюється ворожнеча. Зрештою вони жорстоко сваряться, і Конрад різко драматизує фінал, приводячи обох персонажів до смерті.

Висновки. На підставі розрізнення літературного екзистенціалізму ХХ ст. як екзистенціального типу художньої свідомості як повторюваного літературно-митецького феномену можна сформулювати основні ознаки втілення феномену екзистенціальності в літературно-художньому творі. Останній проявляється у певному вимірі проблематики художнього твору, коли автор, звертаючись до будь-якого життєвого матеріалу, має на

увазі першочергове з'ясування фундаментальних засад людського існування. Герой такого твору драматично осмислює власне Існування як конфлікт із самим собою і всім Світом, що у сюжетному плані постає як зіткнення людини з «непереможними» та «неосяжними» силами і виявляється у поєднанні інтроспективного й динамічного первнів нарративно ускладненої розповіді. Художнє слово у творах екзистенціального типу художньої свідомості неодмінно багатопланове, насичене метафорикою, тяжіє до символізації й водночас до демегафоризації (метафора, яка нібито буквалізується, опредмечується).

Література:

1. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. Москва: Флинта: Наука, 2002. 304 с.
2. Теория литературы: учебное пособие: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. Москва: Академия, 2004. 510 с.
3. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Москва: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
4. Черноіваненко Є.М. Тип літератури і тип художньо-літературної свідомості в літературному процесі: автореф. дис. ... докт. філол. наук / 10.01.06, 10.01.02 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2002. 40 с.
5. Конрад Д. Вибране. Київ: Радянський письменник, 1959. 364 с.

Slipachuk N. The existential type of art consciousness in the context of creative search of literature of the twentieth century

Summary. The article deals with the need to distinguish between literary existentialism of the twentieth century as a concrete-historical phenomenon and an existential type of artistic consciousness as a recurring literary and artistic phenomenon. First of all, it is necessary to ask the question of what includes the concept of artistic consciousness. Modern literary criticism recognizes the importance of this theoretical category and also recognizes its lack of development.

If consciousness is a certain intention on active (dialogic discursive) cognition (in different languages: co-knowledge; con-sciousness), then artistic consciousness, respectively, is creative activity, activity aimed at the knowledge of the world and man through artistic images, a certain artistic and figurative system of a literary work.

Artistic consciousness can be individual-authorial and social, which in some way manifests itself in certain eras, or inherent in a particular community.

The formation of a certain type of artistic consciousness depends largely on historical factors, and in this regard distinguish types of artistic consciousness on different scales – from “great epochs” to “local-historical” – for example, the artistic consciousness of the Renaissance; artistic consciousness of the Soviet “thaw”. An important ground for the formation of artistic consciousness of the day is that researchers generalize as ethno-national factors.

It is impossible to reject the essential importance of individual psychological factors. For example, a person in whose life there were some tragic events inevitably acquires existential experience. Here we can mention the work of the famous writer Joseph Conrad, whose life was a real test both in the biographical dimension and in professional terms, for these reasons gives every reason to read it through the prism of the categories of existentialism.

Key words: existentialism, existence, artistic consciousness, artistic thinking, typology, literary criticism.

*Стадніченко О. О.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри українознавства
Запорізького національного університету*

*Ласкава Ю. В.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри українознавства
Запорізького національного університету*

ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ В ПОЕМІ-ХРОНІЦІ В. СЕВЕРИНЮКА «ОТАК МИ ДРУЖИЛИ З МОСКВОЮ»

Анотація. У статті вказується, що в літературному трактуванні історія України завжди була однією з найбільш згадуваних тем. Вона, починаючи із періоду заснування Московії, є тісно переплетеною із подіями насильницької та «лагідної» русифікації. Своєю воллою, знеособлюючи українськість, Росія насаджує нашій державі століттями, апелюючи до єдності, братерства та «дружби народів». У всіх випадках ця дружба була для українців аб'юзом, що вганяв її у ярмо політичних, соціальних текстів міжусобиць, ментального та фізичного придушення та пригноблення. «А що ж принесла нам дружба з Росією?», – ставить питання історик, політолог та письменник В. Северинюк. У 2020 році автор видав поетичну історію України, у якій детально, спираючись на історичні факти, коментарі та джерела, описав шість століть українсько-російських взаємин.

У цій статті розглянуто авторський стиль письменника, його інтенцію у тексті. Сам В. Северинюк схильний трактувати свою роботу як правильну подачу історії, адже переконаний, що історія пишеться на фактах та емоціях. У цьому дослідженні автор намагається класифікувати текст, відносячи його до художнього, епістолярного чи наукового жанру.

Оскільки не лише зміст, історичний контекст, у якому фігурують Україна та Росія, а й формат подачі, авторська інтенція В. Северинюка становить значний науковий інтерес, метою нашої роботи є дослідження авторської інтенції В. Северинюка в поемі-хроніці «Отак ми дружили з Москвою».

Предметом нашого дослідження є історія України у творі В. Северинюка «Отак ми дружили з Москвою». Об'єктом дослідження визначається вивчення авторського бачення в зображенні історії України в поемі «Отак ми дружили з Москвою».

У поемі-хроніці автор справді викладає концепцію національної історії, спираючись на ключові її епізоди й аналізуючи їх значення для сучасників. Тому у творі наскрізно прочитується зашифрована у віршах історія, яка сповнена героями й антигероями, діям яких автор дає свою оцінку, географічними об'єктами, які ввійшли в історію.

Ключові слова: історична поема, поема у віршах, українсько-російські взаємини, історична та художня правда.

Постановка проблеми. Літературний твір є відображенням реакції внутрішнього світу митця на зовнішній психо-емоцій-

ний подразник. Тому теми любові, дружби, філософії чи патріотизму є одними з найбільш актуальних у кожній літературній епосі. Важливе місце, зокрема, у вітчизняному літературному дискурсі займає тема історії України, зокрема її трагічні сторінки, які були визначальними і знаковими для всього народу. До неї схилилися автори літописів, письменники різних епох, зокрема: Т. Шевченко, П. Куліш, Б. Лепкий, В. Барка, Л. Українка, У. Самчук, Р. Іваничук, М. Вінграновський, П. Загребельний, Р. Іванченко та інші. Своє поетичне бачення історичної ретроспективи подій польського народу відображали А. Міцкевич, Г. Сенкевич та ін. Одним із тих, хто звернувся до цієї теми серед сучасників, є історик, науковець та письменник із Запоріжжя Валентин Северинюк. Свої дослідження автор художньо оформив у поему-хроніку «Отак ми дружили з Москвою». Темпора синопсису тексту охоплює період від розпаду Старокиївської Руської держави поч. XIII ст. до сучасності. Провідною темою усіх подій є суспільно-політичні та культурно-духовні виміри українсько-російських відносин.

«Я намагався поєднати в одному тексті фактичне, інтелектуальне та чуттєве сприйняття історії. На моє переконання, тільки так можна історію «прожити» і «пережити». Сподіваюся, що когось такий підхід заохотить до подальшого пізнання української (і не лише) минувшини, а когось, можливо, застереже від підміни наукових знань дзвінко-патріотичною балаканиною та надмірним захопленням національною міфологією», – написав В. Северинюк (2020) у передмові до твору [1, с. 7].

Виклад основного матеріалу. Із нашої точки зору, причиною є саме описана В. Северинюком у поемі «Отак ми дружили з Москвою» тема українсько-російських взаємин, вона в контексті історії неодноразово була предметом дослідження науковцями. У своїх працях до цієї теми звертались М. Грушевський (1913), Н. Яковенко (1997), Д. Дорошенко (1966), А. Русначенко (2014) та інші. Тема взаємин із Росією, яка внесла у формування української самосвідомості та культури свій неоднозначний вплив, знайшла своє відображення в літературному дискурсі. Зокрема, питанням місця України в цих взаєминах задавався М. Хвильовий (2018), а Я. Поліщук [2] із літературознавчої точки зору проаналізував ефект впливів русифікації та проукраїнських рухів на формування сучасного літературного вектору.

Проте, враховуючи те, що праця В. Северинюка була оприлюднена рік тому, «Отак ми дружили з Москвою» як джерело ні з наукової, ні з літературно-критичної точки зору не розглядали раніше. Це і передбачає актуальність нашого дослідження. Оскільки не лише зміст, історичний контекст, у якому фігурують Україна та Росія, а й формат подачі, авторська інтенція В. Северинюка становить значний науковий інтерес, метою нашої роботи є дослідження авторської інтенції В. Северинюка в поемі-хроніці «Отак ми дружили з Москвою».

Предметом нашого дослідження є історія України у творі В. Северинюка «Отак ми дружили з Москвою».

Об'єктом дослідження ми окреслюємо вивчення авторського бачення в зображенні історії України в поемі «Отак ми дружили з Москвою».

«Твір названо поемою-хронікою: його часові межі – українське тисячоліття, починаючи з Княжого періоду. Шлях довгий, тому довелося бути лаконічним, знаходити стислі форми для насиченого змісту. Це своєрідна документальна повість, написана мовою поезії, без вигаданих дійових осіб. Зображення подій залежало від їх важливості з погляду автора та від логіки поетичного тексту», – пише В. Северинюк [1, с. 7].

Епіграфом до твору є уривок із поеми В. Маяковського «Долг Украине», написаній ще 1925 р.: «*А что мы знаем о лице Украины? / Знаний груз у русского тощ – / тем, кто рядом, почета мало. / Знают вот украинский борца, / знают вот украинское сало. / И с культуры снимали пенку: / кроме двух прославленных Тарасов – / Бульбы и известного Шевченка, – / ничего не выжмешь, сколько ни старайся.*».

Саме через цей красномовний епіграф і передається вся атмосфера твору: зневага і байдужість так званого старшого брата до українців, небажання чути їхні прагнення і бажання з точки зору їх майбутнього державного розвитку, корисливе ставлення як до меншого (тільки чому?) брата.

Тема, обрана автором до висвітлення, є подібною до тих, що брали за тенденцією висвітлювати автори Празької школи, однак, на відміну від поетів цієї групи, В. Северинюк схильний трактувати єдину історіософську концепцію не через призму Першої Світової війни, а через діалогізм Україна-Росія. Тут же і неоромантизм, який проявляється і в риторичі, і у стилістиці написання тексту, а також «войовничий» патріотизм.

Починається поема-хроніка з розповіді про період Хмельниччини, коли Українська козацька держава потрапляє в московські лабеті на невизначений час: «*Навіки! – гукав Переяслав, / Из нами Росія і Бог! / Тепер ми і волю, і ясла / розділимо чесно, на двох! / Не стане сусід православний, / як Польща глумитися з нас / його зачинатель державний / у Києві череду нас*» [1, с. 10]. Про наслідки цього політичного союзу роздумує автор далі, нагадуючи про ті чи інші події, які були спричинені ним. Насправді, напевно, можна було якось протистояти, але чомусь Україна стрімко рухалася в московську залежність. Не залишається поза увагою історика-письменника і Мазепинщина, яка теж була важливою віхою в боротьбі за українську державність і фактично втраті її: «*Потому був Карл і Полтава / Мазепі і Орликів Раст... / Лучалась нам воля хирлява / І краще б забути, та – факт. / Це наш Феодан працюючий / Москву самовладдью навчав: / як треба носити корону / щоб цар імператором став*» [1, с. 16].

У своєму творі В. Северинюк простежує, як «дружба» перестала в «напад» упродовж історії нашого розвитку та станов-

лення. Він задається аналізом геополітичного та культурного аб'юзу між Україною та Росією, оформивши свої дослідження в поему-хроніку «Отак ми дружили з Москвою». У своїй історичній репрезентації В. Северинюк апелює не лише до окремого, вирваного з контексту історичного епізоду, а відслідковує тенденцію взаємин України та Росії упродовж декількох історичних епох.

Хронотоп тексту складається з 40 віршів, об'єднаних спільним лейтмотивом «Отак ми дружили з Москвою». Цей мотив проходить від заголовку та є базовою сюжетною лінією. І до кожного вірша є чотиривірш-висновок, який підсумовує висловлену думку. Кожного разу це строгий присуд у художньо-публіцистичній формі. Наприклад «*Отак ми дружили з Москвою: / згадати – аж трясця бере / Ярів на Уралом-тайгою / наш дух: / Ще не вмерла! Й не вмере!*» [1, с. 55]. Або: «*Отак ми дружили з Москвою: / дочка Золотої Орди, / вона знаком смерті – труюно / свої позначала сліди*» [1, с. 84].

У поемі-хроніці автор справді викладає концепцію національної історії, спираючись на ключові її епізоди й аналізуючи їх значення для сучасників. Тому у творі наскрізно прочитується зашифрована у віршах історія, яка наповнена героями й антигероями, діям яких автор дає свою оцінку, географічними об'єктами, які ввійшли в історію. Усі імена героїв та топоніми пояснюються в коментарях автора. До того ж, автор як політолог-історик пояснює свою концепцію історії України і після текстової статті «Росія: від брата до загарбника (ретроспектива агресивності)».

В. Северинюк вказує, що «імперська російська влада підмінює ціннісне поняття «братерства народів» виключно власними, суто політичними інтересами. Намагалися з українців зробити своїх «секретних братів – і так, щоб вони й самі цього не знали. Та дарма: «вічних секретів не існує, і народ мудріший за найамбітніших політиків, він давно знає: *«Не допоможуть чари, як хто кому не до пари», а «Силою колодязь копати – води не пити»*» [1, с. 109].

Його твір орієнтується довкола двох сукупних героїв. «Україна» є збірним образом «добра», яке формує благородне князівство, мужні козаки, герої Майдану тощо. «Росія» виступає збірним негативом – зажерливі комуністи, насильницькі політики-узурпатори.

Визначаючи авторську концепцію викладення історії України у творі В. Северинюка, ми спираємось на аналіз тексту за критеріями авторського наративу, рівня його інтенції та інтеграції в текст, мовних особистостей його персонажів, мовно-стилістичних, жанрових, лінгвістичних особливостей самої оповіді.

Чітко свою авторську позицію В. Северинюк проявляє у вступі та пролозі, автор вживає біографічні відсидки, пояснюючи, чому взявся за тему та чому вона є важливою і для нього, і для українства загалом.

Поема-хроніка В. Северинюка складається з поезій, оформлених чотиристопним ямбом, у кожному поетичному творі по шість катренів, із римування АБАБ. Риторичі тексту притаманні ознаки поетичного твору епохи романтизму: у віршах використані архаїзми, авторські конструкції:

*Від радості й вражої крові,
що сохла на лезах шабель, –
щоб ксьондзи й панки гонорові
затямили, хто такий Хмель* [1, с. 10].

Попри відсутність авторського «я» у контексті поезії, наратив В. Северинюка і його незрима присутність відчувається: автор декларує чітку зневагу до Росії, що притаманно більше художньому творові, ніж науковій праці: *«Втішалася тим, що изволил/всевладний російський Нерон / огризками нашої волі/ монарший прикрасити троні»* [1, с. 18].

Варто окремо зауважити щодо архітекτονіки самого тексту, адже особливістю праці В. Северинюка є трикомпозиційність твору. Як окремий матеріал можна сприймати і зміст, і окремо винесені, епістоли «Отак ми дружили з Москвою».

Разом це створює сприйняття трьох творів: безпосередньо тезового зображення (зміст), що вимальовує загальну картину «Отак ми дружили з Москвою» як синтез полемічних творів українсько-російських взаємин та загальну поетичну канву, з додатками-поясненнями після тексту, що розширюють комплекс текстів до поеми-хроніки.

Аналізуючи поетичну хроніку автора як лінгвостилістичну категорію, акцентуємо на використану автором форму подачі тексту. Більшість використаних речень є повними складними, із сурядними та підрядними частинами. Також наявні односкладні, неозначено- та узагальнено-особові речення.

Зумовлене поетичним тактом та римою, текстовій формі подачі В. Северинюка притаманне «ігнорування» слів та непослідовність викладу слів у реченні: *«Валуєвські» притиси, «емські» / (Москві вони любі й тепер), / щоб втілились мрії імперські, / стікали з чиновницьких пер»*. [1, с. 10].

Із цієї ж причини в тексті вжита просторічна лексика: *«наскільки хватало снаги»*. Для передачі свого ставлення до величчя українського або акценту, з авторської точки зору, на ключових моментах автором було вжито окличні речення та риторичні запитання: *Лиш марно!! / Тарасові рими / з Дніпрових нескорених вод / черпали безсмертя – і з ними / безсмертним ставав наш народ!* [1, с. 26]; *«Мотайте на вус і тугіше!»* [10, с. 42]; *«Народи! Не даймо мерзоті ... Їх сила – не сила – злидота!»* [1, с. 43].

Авторська позиція проявляється і у словотворчому аспекті. У своїй риторичній письменник використовує іменники на кшталт «гніздища», «пелька», «потвора» для демоніфікації предмета авторської зневаги. При цьому, на відміну від поетів патріотичної лірики, В. Северинюк не використовує у протиставленні зменшувально-пестливих форм для зображення українців та українськості.

Аналізуючи поразки і перемоги України на різних витках історії, В. Северинюк несподівано підходить до власного трактування причин ситуації у стосунках між Україною та Росією: мовляв, винні у цім не народи, а їхні вожді та пророки, які роздмухують війни і ненависть між народами. Він звертається до народів: *«Народи! Не даймо мерзоті – / шулікам, крукам, яструбам -/ всіх нас утопити підлоті, / купити й продати, мов крам»*. [1, с. 88]. І насамкінець автор висловлює думку про те, що необхідно змінювати стосунки між країнами і не бути залежними від волі правителів: *«Отак ми дружили з Москвою...! Щоб далі на краще було, / і лихо сплигло за водою – / міняймо хомут на сідло!»* [1, с. 89]. Він впевнений, що народи мудріші за своїх вождів, які будують зовнішню політику. У постскрипті він, зокрема, вказує: *«Народи сильніші за царства / і довше за царства живуть! / Вожді – то велике штукарство, / сваволі й брехні каламуть...! Не даймося нас одурити / прибулим на час лихварям, / бо в слові «дружити» / є «жити» – на зло холуям і царям!»* [1, с. 90].

Динаміку тексту формує ритміка поетичного твору, епохи між собою чергуються одна за іншою, спиняючись лише на ключових моментах історії. На відміну від літописних зразків історії, В. Северинюк не спиняється на датах, описах чи деталізації. Його текст орієнтований на тих, хто вже володіє історією країни, проте хоче побачити її під новим кутом. Тому серед подій, на які він спирається, – тільки своєрідні «історичні маркери», на які зреагує кожен українець, якому небайдужа доля України.

Варто відзначити, що поема-хроніка написана дуже своєрідним стилем, її можна віднести до публіцистичного наративу, можливо, політичної лірики. Якщо версифікація у В. Северинюка бездоганна, чітка і строга, то твору зовсім бракує образності, метафоричності, художності. Це більшою мірою дуже вправно заримована і ритмізована публіцистика, можливо, як спосіб донести читачеві в такій формі свою концепцію історії України. Це поєднує поему-хроніку з іншим твором В. Северинюка – історичною поемою «Україна козацька», яка є ще більшою за обсягом римованою історією Козаччини. Можемо відзначити, що публіцистичність якраз є своєрідною ознакою стилю В. Северинюка, який виступає як майстер саме карбованого слова.

Авторський внесок полягає в тому, що В. Северинюк підводить читача до відповідей, проте сам не робить жодних висновків.

Висновки та перспективи дослідження. Твір В. Северинюка «Отак ми дружили з Москвою» цілком відповідає вказаному автором жанрові хронологічної поеми. У римованому форматі автор переповідає ключові віхи історії своєї країни та ескалацію її сусідньою. Поему не можна характеризувати як наукову, оскільки їй притаманні художність, образність та чітко висловлена авторська позиція. Автор у тексті виступає «літописцем-оповідачем», уся хронологія тексту зображена від третьої особи. Герої та сюжетні лінії змінюються від поезії до поезії. В окремих текстах героями стають безіменні «вони», або народ. Усі ці вектори збирають два сукупних образи, що протистоять одне одному упродовж усього сюжету: «Україна та Росія».

Використовуючи мовні звороти та змінюючи словотворення, автор формує образ могутнього антагоніста, до якого автор ретранслює відкрити зневагу, – Росії, та Україну – позитивного героя, проте безвекторного, що рухається в пошуках себе та свого шляху.

Архітектоніка тексту є особливо цікавою для аналізу, адже автор виокремлює зміст, епістоли і сам текст. Це створює триєдність сприйняття трьох творів: безпосередньо тезового зображення (зміст), що вимальовує загальну картину «як ми дружили з Москвою» як синтез полемічних творів Україно-російських взаємин та загальну поетичну канву з додатками-поясненнями після тексту, що розширюють комплекс текстів до поеми-хроніки.

Цікавою до подальшого висвітлення є ідея порівняння наукових праць В. Северинюка та його художнього твору.

Література:

1. Северинюк В.М. Отак ми дружили з Москвою. Тернопіль : Богдан, 2020. 168 с.
2. Поліщук Я. Слово і час. 2015. № 10. С. 3–17. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2015_10_3.

3. Грушевський М.С. Історія України-Руси: у 10 т. Т. 1. Київ, 1913. 648 с. (3-є вид.).
4. Залізник Л.Л. Україна та Росія: війна цивілізацій. *Універсум*. 2017. № 3-4. С. 4–11.
5. Козир Ю.А. Соціокультурні смисли концептуальної моделі Україна-Росія в масмедійному контенті : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата наук із соціальних комунікацій : спец. 27.00.01 – «Теорія та історія соціальних комунікацій» ; Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара. Дніпропетровськ, 2015. 20 с.
6. Яковенко Н.М. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст. Київ : Генеза, 1997. 312 с.

Stadnichenko O., Laskava Yu. A fiction concept of Ukrainian history in poem-chronicle by V. Severinyuk “How we were friends with Moscow”

Summary. In the literary interpretation, the history of Ukraine has always been one of the most mentioned topics. It has been closely intertwined with the events of violent and “gentle” Russification since the founding of Muscovy. By impersonating Ukrainianness, Russia has been imposing its will on our state for centuries, appealing to unity, brotherhood and “friendship of peoples”. In all cases, this friendship was for Ukrainians an abyss that drove it into the yoke of political, social texts of strife, mental and physical suppression and oppression. “And what has friendship with Russia brought us?”, asks historian, political scientist and writer

V. Severinyuk. In 2020, the author published a poetic history of the same name in Ukraine, in which he described in detail, based on historical facts, comments and sources, six centuries of Ukrainian-Russian relations.

This paper considers the author’s style of the writer, his intention in the text. V. Severinyuk himself tends to interpret his work as a correct presentation of history, because he is convinced that history is written on facts and emotions. In this study, the author tries to classify the text, referring it to the artistic, epistolary or scientific genre.

Since not only the content, the historical context in which Ukraine and Russia appear, but also the presentation format, V. Severinyuk’s authorial intention is of considerable scientific interest, the aim of our work is to study V. Severinyuk’s authorial intention in “How we were friends with Moscow”.

The subject of our study is the history of Ukraine in the text of V. Severinyuk “How we were friends with Moscow”. The object of research is the study of the author’s vision in the depiction of the history of Ukraine in the text “How we were friends with Moscow”.

In the poem-chronicle, the author really sets out the concept of national history, based on its key episodes and analyzing their significance for contemporaries. Therefore, the work reads through the history encrypted in the poems, which is filled with heroes and antiheroes, whose actions the author evaluates, geographical objects that have entered history.

Key words: historical poem, poem in verses, Ukrainian-Russian relations, poetry, historical and art true.

Тукумбаева А. Д.,

докторант

Бакинського славянського університета

ПЕРЕВОД РЕАЛИЙ, СВЯЗАННЫХ С ТЕАТРОМ, НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДОВ РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» НА АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ, КАЗАХСКИЙ И АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫКИ

Анотація. У статті розглядається переклад реалій у романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита» азербайджанською, казахською й англійською мовами. Природно, знайомлячись із будь-якою культурою, ми обов'язково дізнаємося не тільки про новий світ, але і про нові поняття, адже все, що відсутнє в нашій культурі, може мати глибинне значення у чужій. Часом перекладачеві потрібно знайти відповідні значення одиниці, які передають той зміст, що спочатку закладав автор. У художніх творах часто описується культура, побут, традиції та звичаї народу. У зв'язку з цим у перекладача виникають труднощі із підбором відповідного еквівалента. Тому вихідний твір має бути перекладений таким чином, щоб в іншомовного читача з'явилося таке саме враження, як і у читача оригіналу.

Потрібно взяти до уваги, що випадки вживання реалій діляться на різні різновиди. За основу береться одна із класифікацій реалій, запропонована С. Влаховим і С. Флорінін, під назвою «Мистецтво і культура». Ми провели перекладацьке дослідження, а саме переклад реалій театру, тобто всього, що пов'язано з театральними об'єктами, театральними представниками, назвами музики й танців і т. д.

Загалом перед перекладачем завжди стоїть вибір у передачі реалій і використанні способів і прийомів, адже за найменшої помилки можна не донести до читача вихідну інформацію, що призводить до втрати колоритності, національного забарвлення і культурологічних компонентів у художніх творах. Ми спиралися на класифікацію Виноградова та виявили прийоми передачі реалій, визначили, наскільки правильно перекладені реалії. Був здійснений порівняльний аналіз передачі реалій театру у трьох перекладах.

Ключові слова: переклад реалій, транслітерація, калькування, описовий переклад, повний еквівалентний переклад.

Постановка проблеми. Перевод реалий был и остаётся самым проблематичным аспектом в переводоведении, ведь умение правильно передать перевод реалий на другой язык и при этом умудриться сохранить национально-исторический колорит, быт, традиции, фольклор и особенности, которые присущи только одному народу, является не лёгкой задачей. Несомненно, на переводчика возлагается огромная ответственность: из непереводаемого сделать переводимое и соответственно воспроизвести его в сочетании полного, адекватного перевода.

Анализ последних исследований и публикаций. Г.Д. Томахин утверждает, что реалии – это «названия присущих только определённым нациям и народам предметов материальной культуры, фактов истории, государственных институтов, имена национальных и фольклорных героев, мифологических существ и т. п.» [1, с. 5].

По определению болгарских учёных С.И. Влахова и С.П. Флорина: «Реалии – это слова (словосочетания), называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому. Будучи носителями национального и исторического колорита, они, как правило, не поддаются переводу на общем основании, требуя особого подхода» [2, с. 47].

Существует огромное количество классификаций реалій, но наиболее подробную классификацию реалій дают С.И. Влахов и С.П. Флорин. Для рассмотрения мы возьмём только одну из их классификаций под названием «Искусство и культура», которая охватывает такие подразделения, как:

- а) музыка и танцы;
- б) музыкальные инструменты;
- в) фольклор;
- г) театр;
- д) другие искусства и предметы искусств;
- е) исполнители;
- ж) обычаи, ритуалы;
- з) праздники, игры;
- и) мифология;
- к) культы, служители и последователи;
- л) календарь [2, с. 51–56].

Стоит отметить, что в художественных произведениях существует огромное количество реалій, присущих только одной культуре, поэтому переводчику необходимо постараться в первую очередь распознать реалии и при передаче раскрыть их в правильном ключе, сохранив национальный дух, эмоционально-экспрессивные и эстетические ценности. Несомненно, переводчик является неким проводником между двумя культурами, ведь незнание реалій может нанести урон и оскорбление другому народу. Соответственно, переводчику нужно быть очень осторожным, так как из-за его перевода может возникнуть конфликт, который способствует возникновению на уровне политического разногласия между двумя странами. Знаменитый роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» был переведен С. Будаглы, С. Актаевым и Х. Эплином на азербайджанский, казахский и английские языки. Наша задача – привести примеры именно реалій, связанных с театром, а также определить, какие приёмы переводчики применяли при переводе реалій.

В.С. Виноградов выделяет пять основных приёмов передачи реалій:

1. транслитерация;
2. гипо-гиперонимический перевод;
3. уподобление;

4. перифрастический / описательный перевод;

5. калькирование [3, с. 18].

Опираясь на его классификацию приёмов передачи реалий, мы постараемся уже на практике, приводя наглядные примеры реалий театра, определить, какие именно приёмы использовались больше всего для достижения адекватного перевода.

Изложение основного материала. Давайте перейдём к практической части и приведём пример реалий театра в главе 12 «Чёрная магия и её разоблачение»:

«Через минуту в зрительном зале погасли шары, вспыхнула и дала красноватый отблеск на низ занавеса **рампа**, и в освещённой щели занавеса предстал перед публикой полный, весёлый как дитя человек с бритым лицом, в помятом фраке и несвежем белье» [4, с. 96].

“Bir dəqiqə sonra tamaşa zalında şarlar söndü, **rampadan** pərdənin aşağısına qırmızımtıl işıq düşdü və pərdənin işıq gələn arasından tamaşaçıların əzik frakda, köhnə köynəkdə, üzü qırılmış, kök, uşaq kimi şən bir adam çıxdı.” (С. Будаглы).

«Бір минуттен кейін көрермендер залында шарлар сөніп, шымылдықтың астынан жарқ етіп қызғыл түсті **рампа** жанып, перденің саңылауларында жарықпен айшықталып мұнтаздай қырынған жүзі сәбидей түксіз, үстінде умаждалған фрагы, кірлеген киімі бар бір адам көпшіліктің алдына шыға келді» (С. Актаев).

“A minute later the lights were put out in the auditorium, **the footlights** flared up and gave a reddish glow to the bottom of the curtain, and in the illuminated gap in the curtain there appeared before the audience a plump man with a clean-shaven face, as cheerful as a child, in a crumpled tailcoat and less than fresh linen” (Х. Эплин).

«**Рампа**» – это низкий барьер вдоль авансцены, закрывающий от зрителей осветительные приборы, направленные на сцену.

В азербайджанском и казахском переводах переводчики применили транслитерацию. На наш взгляд, более уместно использовать описательный перевод или дать комментарий, так как не у каждого читателя есть сведения об этой реалии. Во избежание этого мы даём свои варианты переводов, то есть азербайджанский вариант «**səhnəni işıqlandıran lampaları və cihazları tamaşaçılardan gizlədən uzun sipər**» и казахский вариант «**сахнаға жарық түсіретін құралдарды көрерменнен қалқалап тұратын қалқа**». Благодаря описательному переводу у читателей не будут возникать разногласия с пониманием данной реалии.

В английском переводе переводчик использовал полный эквивалентный перевод, подобрав соответствующий, содержащий в себе правильное значение, что было заложено в исходном тексте.

Следующий пример на реалии театра в той же главе:

«Под звуки **фокстрота** он сделал круг, а затем испустил победный вопль, от чего велосипед поднялся на дыбы» [4, с. 93–94].

“O, **foxtrotun** sədələri altında dövrə vurub qalib kimi haıyırdı və velosipedi şəhə qaldırdı.” (С. Будаглы).

«**Фокстрот** даусымен ол шеңбер жасап, сосын жеңісті зар шығарғанда велосипед арындап арындап көкке шапшыды.» (С. Актаев).

“To the strains of a **foxtrot** he made a circuit, and then uttered a triumphant shriek, which made the bicycle rear up.” (Х. Эплин).

«**Фокстрот**» – это парный танец свободной композиции, основанный на скользящих шагах (возникший в США в конце первого десятилетия XX в.), а также музыкальное произведение в ритме такого танца. В нашем случае мы склоняемся ко второму определению, так как речь шла о музыкальном сопрождении.

Все три переводчика сошлись во мнении при подборе приёма передачи соответствующего перевода, используя транслитерацию. Однако у нас есть подозрение, что не у каждого читателя есть знания в этой отрасли. Поэтому использование описательного перевода будет в данном случае более уместно. Например, в азербайджанском переводе можно дать такое описание: «**məhur rəqslərdən birinin adı, bu rəqs üçün yazılmış musiqi**» и в казахском переводе «**екі адам билейтін бидің бір түрі мен соның әуенінің аты**».

В английском переводе переводчик правильно сделал, использовав транслитерацию, ведь данная реалия относится к английской культуре, поскольку зарождение танца фокстрота пришлось на 1910-е гг. в США. Поэтому выбор переводчика с применением транслитерации оправдан.

Следующий пример реалий театра в той же главе:

«– Сыграйте и со мной в такую колоду, – весело попросил какой-то толстяк в середине **партера**.» [4, с. 98].

“– Mənimlə də bu cür kart oynayın, – **parterin** ortalarından gonbul bir adam şən-şən xahiş etdi.” (С. Будаглы).

«– Мынадай колодаға менімен де ойнаңызшы, – деп **партердің** орта тұсынан бір жуантық көңілдене айғай салды.» (С. Актаев).

“Play some cards like that with me too,” a fat man requested cheerfully in the middle of **the stalls**.” (Х. Эплин).

«**Партер**» – в театре плоскость пола зрительного зала с местами для зрителей.

В азербайджанском и казахском переводе переводчики применили приём перевода транслитерацию.

В английском переводе переводчик также мог применить транслитерацию, но не стал, а попытался подобрать соответствующий аналог в виде «**the stalls**». На наш взгляд, предложенный переводчиком перевод соответствует оригиналу.

Следующий пример реалий театра в главе 10 «Вести из Ялты»:

«Дверь открылась, и **капельдинер** втащил толстую пачку только что напечатанных дополнительных афиш.» [4, с. 82].

“Qarı açıldı və **kapeldiner** əlavə olaraq yenicə çap olunmuş bir uğun afişa ilə içəri girdi.” (С. Будаглы).

«Есік ашылып, **капельдинер**, яғни билет тексеруші қосымша басылған жарнамалардың қалың пәшкесін алып кірді.» (С. Актаев).

“The door opened, and **an usher** dragged in a thick bundle of newly printed additional playbills.” (Х. Эплин).

«**Капельдинер**» – это служащий при театре, проверявший входные билеты, следивший за порядком и т. п.

В азербайджанском переводе переводчик использовал транслитерацию. Несомненно, у азербайджанского читателя возникнут проблемы с пониманием данной реалии, поэтому самый оптимальный вариант – дать объяснение в виде описательного перевода, то есть «**teatrlarda билет yoxlayan işçi**».

В казахском переводе переводчик использует комбинированный перевод. Следовательно, применяя транслитерацию «**капельдинер**» и описательный перевод, тем самым давая

интерпритацию «ягни билет тексеруші», что в переводе означает «проверяющий билетов», говорит об осведомлённости переводчика.

В английском переводе переводчик прекрасно справляется задачей, подобрал полный эквивалентный перевод, переведя «an usher», чему мы не можем не порадоваться.

Следующий пример реалий театра – «Чёрная магия и её разоблачение»:

«Бессмысленно оглядываясь и шатаясь, **конферансье** добрёл только до пожарного поста, и там с ним сделалось худо» [4, с. 100].

“Konferansye ətrafına key-key baxa-baxa, səndələyə səndələyə yangınsöndürmə postuna qədər gedə bildi və orada halı pisləşdi.” (С. Будаглы).

«Ойсыз-мүңсүз жалтактап сендетілген **конферансье** өрт күзетіне эрен жетті, сол арада оның халі нашарлап қалды.» (С. Актаев).

“Gazing around foolishly and staggering, **the compere** only got as far as the fire-post, and there he had a bad turn.” (Х. Эплин).

«**Конферансье**» – это артист, объявляющий номера программы на эстрадном представлении, концерте и занимающий иногда публику в перерывах между номерами своими самостоятельными выступлениями.

В азербайджанском и казахском переводах применили транслитерацию, в английском – полный эквивалентный перевод «**the compere**».

Выводы. Таким образом, проделанная работа позволила нам сделать выводы о том, что при переводе реалий театра переводчики в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» использовали транслитерацию, описательный перевод, комбинированный перевод и полный эквивалентный перевод. Наибольшее количество транслитерации было выявлено в азербайджанском и казахском переводах, где мы не согласны и опровергаем выбор переводчиков, ведь, применяя транслитерацию, переводчики не раскрывают значение реалии, поэтому способ описательного перевода считаем более приемлемым. В казахском переводе переводчик предпринял попытку комбинированного перевода в сочетании транслитерации и описательного перевода. Хочется отметить наименьшее количество использования транслитерации в английском переводе. Мы выявили, что английский перевод является самым удачным, поскольку переводчик больше стремился к достижению эквивалентного перевода.

Литература:

1. Томахин Г.Д. Реалии – американизмы, Пособие по страноведению : учебное пособие. Москва : Высшая школа, 1988. 239 с.
2. Влахов С., Флорин С., Непереводимое в переводе. Москва : Международное отношение, 1986. 384 с.

3. Виноградов В.С. Введение в переводоведении (общие и лексические вопросы). Москва : Изд-во ин-та общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.
4. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Художественная литература, 1983. 320 с.
5. Bulqakov M.A. Master və Marqarita / пер. С. Будаглы. Şərq-Qərb, Баку, 2006. 376 с.
6. Булгаков М.А. Ақ гвардия. Майталман шебері мен Маргарита / пер. С. Актаев. «Аударма баспасы», Астана, 2008. 632 с.
7. Bulqakov M.A. The Master and Margarita / Background material Alma Classics Ltd, translated by Hugh Aplin, 2012, 460 p.

Tukumbaeva A. Translation of realities related to the theatre based on translations of M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita" into Azerbaijani, Kazakh and English languages

Summary. This article discusses the translation of realities in M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita" into Azerbaijani, Kazakh and English languages. Naturally, acquaintance with any culture, we will definitely learn not only the new world and their concepts, because everything that is absent in our culture, however, has a deep meaning in foreign culture. Sometimes the translator needs to find the corresponding meaning of unit, which convey the content that the author originally intended. Namely, works of fictions often describe the culture, everyday life, traditions and customs of all peoples. In this regard, the translator has difficulties with selection of the appropriate equivalent. Because it is in this that is kept the history of the people, which is the main treasure of the nation and language. Therefore, the original work should be translated in such a way that the foreign language reader has a similar impression and concept as a reader of the original.

It is necessary to take into account that the types of using realities are divided into different varieties, based on these realities, it is necessary to carefully classify according to the thematic principle. Accordingly, one of the classification of realities is taken as basis, that is proposed by S. Vlachov and S. Florin which is named "Art and culture". We conducted a translation research, namely the translation of the theatre realities, that is, everything related to theatrical objects, theatrical representatives, the names of music and dances, etc.

In general, the translator always has a choice during conveying realities and in using methods and techniques. After all, with the slightest mistake, you can't convey to reader the initial information and, as a result, this leads to the loss of colorfulness, national coloring and cultural components in works of fiction. Based on this, we relied on Vinogradov's classification, thereby clearing out the methods of conveying realities and determine how correctly these realities were translated. And in this regard, a comparative analysis was carried out in three translations when transferring the translation of the theatre realities.

Key words: translation of realities, transliteration, calque, descriptive translation, full equivalent translation.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

*Баклан І. М.,**кандидат філологічних наук,
доцент кафедри теорії, практики та перекладу німецької мови
Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»**Нестерова К. І.,**здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри теорії, практики та перекладу німецької мови
Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»*

АДАПТАЦІЯ РЕКЛАМИ НІМЕЦЬКОЇ АВТОМОБІЛЬНОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Анотація. Статтю присвячено дослідженню особливостей адаптації реклами автомобілів провідних німецьких марок VW, Mercedes-Benz та BMW з огляду на реалізацію персуазивної аргументації, вираженої за допомогою вербальних індикаторів, для україномовного споживача. Для адекватного перекладу рекламних текстів необхідно вдало застосовувати стратегії лінгвокультурної адаптації, яка може бути повною, частковою чи нульовою. Через відмінності німецької й української мовних культур реалізація апелятивної функції рекламних текстів відбувається за допомогою використання різних засобів. Прагматичний потенціал рекламного тексту полягає в його здатності чинити відповідний вплив на реципієнта, викликаючи бажання придбати рекламований товар. Саме на це спрямовані стратегії персуазивної аргументації, які реалізуються за допомогою відповідних тактик. Беручи до уваги особливості цільової мовної культури, повна адаптація німецького рекламного тексту для україномовного простору відбувається за допомогою метафор і заміни ціннісних концептуальних понять, вербалізації номінального викладу тексту оригіналу, використання лексики, яка висуває на передній план ключову роль клієнта. Часткова адаптація рекламних текстів автомобільної галузі відбувається з урахуванням пізнаваності рекламованої марки. Лексичні повтори як вербальні індикатори компенсуються за рахунок морфологічних засобів у вигляді прислівників чи прикметників у вищому та найвищому ступенях порівняння, а також суперлативних прикметників іншомовного походження. Окрему роль відіграє відтворення артиклів *ein* і *der*, які компенсуються за допомогою позитивно оцінної лексики зі значенням «унікальний» і «новий». Нульова адаптація пов'язана із синтаксичним уподібненням рекламних текстів, які в перекладі мають ознаку буквализму й часто спричиняють труднощі під час розуміння та сприйняття тексту. Через неврахування прагматичних аспектів перекладу та функції рекламного тексту під час адаптації реклами може відбуватися девіація смислів, що значно ускладнює відповідний вплив на адресата.

Ключові слова: прагматична адаптація, лінгвокультурні особливості цільової аудиторії, тактика аргументування, вербальний індикатор, позитивно оцінна лексика, апелятивна функція рекламних текстів.

Постановка проблеми. Переклад рекламних текстів пов'язаний із лінгвокультурною адаптацією відповідно до особливостей цільової аудиторії. Транслят має сприйматися як текст оригіналу та чинити однаковий вплив на реципієнта – переконання у придбанні рекламованого товару. На шляху досягнення функціональної еквівалентності перед перекладачем постає низка перешкод, пов'язаних із відмінностями фонових знань і стереотипних уявлень цільової аудиторії, різними механізмами персуазивної аргументації в мові оригіналу та мові перекладу, а також із необхідністю збереження відповідності тексту реклами та його зовнішнього оформлення. Саме тому дослідження стратегій адаптації рекламних текстів у перекладацькому аспекті постає у фокусі представленої розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання прагматичного адаптування в перекладацькому аспекті порушувалося М.О. Возною [1], прагматичні аспекти перекладу реклами, зокрема особливості лінгвокультурної адаптації, стали основою наукових розвідок Т.Ю. Введенської [2], С.М. Ковальнової [3], С.Г. Шурми [4; 5] та О.В. Вдовичева [6]. Зазначені праці стосуються перекладу англійської реклами. У німецькомовному дискурсі комерційної реклами проведено дослідження вербальних і невербальних індикаторів персуазивної стратегії аргументування (Т.П. Семенюк [7]). Беручи за основу теоретичне підґрунтя й отримані результати наведених вище розвідок, ми вважаємо за необхідне продовжити розгляд особливостей адаптації рекламних текстів автомобільної промисловості в німецько-українському напрямі перекладу.

Мета статті полягає в представленні стратегій лінгвопрагматичної адаптації німецьких рекламних текстів автомобільної промисловості й особливостей їх реалізації під час перекладу українською мовою.

Перед нами постають завдання представити узагальнений огляд рекламного тексту, розглянути засоби досягнення персуазивної аргументації у вигляді вербальних індикаторів, а також схарактеризувати особливості стратегій адаптації в україномовних рекламних текстах. Матеріалом дослідження послугували письмові рекламні тексти німецьких марок автомобілів VW, Mercedes-Benz і BMW німецькою та українською мовами.

Виклад основного матеріалу. Переклад рекламних текстів має тісний зв'язок із прагматичним потенціалом тексту оригіналу, який має бути відтвореним та адекватно сприйматися цільовою аудиторією. Характерними ознаками рекламного тексту є чіткість, лаконічність і динамічність [2, с. 118]. Він має передавати певну інформацію про товар для визначеного кола адресатів таким чином, щоб в останніх сформувався образ необхідного товару та бажання його придбати [6, с. 82].

За структурою рекламний текст складається із заголовка, підзаголовка, основного тексту, слогану й ехо-фрази [6, с. 83]. Кожен структурний елемент рекламного тексту виконує свою функцію від привертання уваги до переконання споживача. У фокусі уваги потенційного клієнта постає слоган, влучна й коротка фраза, яку можна вважати гаслом компанії-рекламодавця. Привертання уваги до реклами здійснюється за рахунок образності й емоційності, що полягає у використанні полісемантичної та конотативно забарвленої лексики, оказіоналізмів, ідіом, метафор, метонімії, повторів, зевми [6, с. 84]. Крім того, порушення «принципу кооперації» (максими якості, кількості, релевантності та манери) П. Грайса дає змогу досягти максимальної ефективності слогану – привертати увагу потенційного клієнта [5, с. 449].

Переклад рекламних текстів здійснюється на рівні відтворення текстового оточення, а не на рівні відтворення самого тексту. Тому говорити про переклад у класичному його розумінні є недоречним. У цьому випадку йдеться про адаптацію тексту оригіналу до лінгвокультурних особливостей цільової аудиторії. Під час перекладу рекламних текстів необхідно дотримуватися концепції функціональної еквівалентності зі збереженням відповідної реакції реципієнта [3, с. 156]. Для прогнозування лінгво-етнічної реакції пересічного споживача реклами потрібно володіти знаннями про особливості національної психології, відмінності культурно-історичних традицій, реалії [6, с. 83]. Отже, на передній план дослідження висувається поняття прагматичної адаптації. Прагматична адаптація полягає в унесенні до тексту перекладу відповідних змін з метою збереження комунікативної функції оригіналу, що передбачає приведення тексту у відповідність до стереотипів чи традицій культури мови перекладу [4, с. 405]. Вона може реалізовуватися за допомогою запозичення, калькування, пояснення, опису тощо [1, с. 89].

Серед стратегій перекладу рекламних текстів розрізняють повну, часткову та «нульову» адаптацію [4, с. 406]. Вибір відповідної стратегії залежить від можливостей мови перекладу відтворювати тактики аргументування. За класифікацією Т.П. Семенюк, до таких тактик належать позиціонування товару як найкращого, покликання на результати експериментів і статистичні дані, а також апелювання до авторитету [7, с. 235]. Засобами реалізації кожної із цих тактик є сукупність вербальних і невербальних індикаторів. У межах представленого дослідження розглянуто вербальні індикатори на лексичному та граматичному рівнях.

Для рекламних текстів характерними є:

- наявність позитивно оцінної лексики (числівники 1 з оцінним значенням «найкращий» і 100 або близьке до нього число зі знаком «%»);

- підсилення значення (слова-інтенсифікатори, прикметники/прислівники в найвищому ступені порівняння або суперлативні прикметники (einzigartig, unübertroffen, leistungsstark, absolut, intensiv), прикметники/прислівники чи іменники із суперлативними префіксами іншомовного походження (extra-, super-, ultra-, intensiv-, luxus-, multi- тощо);

- бінарні опозиції;
- порівняння;
- лексичні повтори;
- синтаксичний паралелізм.

Повна адаптація рекламних текстів в українській мовній культурі відбувається за рахунок використання метафор і підміни ціннісних концептуальних понять (напр., *Freiheit und Adrenalin* [8] – *Гострі відчуття у подарунок* [9]). Для німецької мовної культури типовим явищем є прояв дистантності, що проявляється в тексті реклами за допомогою компактності представлення тексту та використання наукової термінології (напр., *Adrenalin* 'адреналін'). Лексема *Freiheit* 'свобода' асоціюється з високою швидкістю автомобіля, яка гарантує потенційному клієнту сплеск адреналіну. В українському тексті реклами висока швидкість імплікується в метафорі «гострі відчуття» й використовується лексема «подарунок» у ролі слова, що привертає увагу (eye catcher). Акцент для україномовного читача побудований на створенні позитивного емоційного фону, пов'язаного з отриманням подарунка.

У німецьких рекламних текстах типовим є використання номінального стилю, який в адаптованому до україномовного читача просторі замінюється вербалізацією з використанням наказового способу (напр., *Großer Sport bis ins kleinste Detail* [10] – *Зроби заявку на спорт* [11]).

Стратегія **повної адаптації** німецької реклами для україномовної аудиторії ґрунтується на клієнтоцентризмі. Наприклад, *Sehr einleuchtend: angenehme Farben, entspannter fahren* [12] – *Сяє за Вашим наказом* [13]. Як бачимо, означення з позитивно оцінною конотацією, виражені за допомогою прикметника *angenehm* 'приємний' і дієприкметника II *entspannt* 'без напруження' у вищому ступені порівняння, в українському тексті реклами вилучаються. Натомість за допомогою присвійного займенника *dein* та іменника *Befehl* створюється ефект впливу на адресата за рахунок надання йому права відчувати себе справжнім королем, як в афоризмі «Der Kunde ist König» (укр. «Клієнт завжди правий»).

Часткова адаптація рекламного тексту пов'язана зі збереженням назви торгової марки автовиробника і спричинена пізнаваністю останнього (напр., *Mit Sicherheit ein Mercedes-Benz* [14] – Безумовно, *Mercedes-Benz* [15]). Хочемо зауважити, що в українському тексті не відтворений індикатор персуазивної аргументації, виражений за допомогою неозначеного артикля *ein*, який виокремлює позначуваний об'єкт з-поміж інших, виконуючи роль позитивно оцінної лексики зі значенням *унікальний*. Лексичні повтори в німецьких рекламних текстах замінюються прислівниками у вищому ступені порівняння часто із додаванням сполучників (напр., *So viel Style. So viel Spaß* [16] – *Так багато стилю. І ще більше задоволення* [17]).

У німецькій рекламі автомобільної промисловості типовим є використання суперлативних прикметників німецького походження, які в перекладі українською мовою замінюються словами іншомовного походження з відповідними суперлативними префіксами. Наприклад, *Außergewöhnliches Stilgefühl ist dem Tiguan R-Line mit dem optionalen Design-Paket Exterieur «Black Style» buchstäblich ins Gesicht geschrieben* [16] – *Екстраординарне почуття стилю буквально закладено в його ДНК* [17]. Варто зазначити, що вилучення зазнають власні назви та назви технічних рішень, представлених у моделі: *Tiguan R-Line* й *optionales Design-Paket Exterieur «Black Style»*. Можна припу-

стити, що це рішення прийнято з метою полегшення сприйняття рекламного тексту. У разі відтворення власних назв перекладач може натрапити на перешкоду, пов'язану з неможливістю створити компактний текст перекладу або незрозумілістю запозичень для реципієнта з недостатнім рівнем фонових знань.

У перекладі німецьких рекламних текстів варто звернути увагу на відтворення артикля, що потребує додаткових фахових знань перекладача. Використання означеного артикля з назвами моделей автомобілів має функцію виокремлення новинки автопрому з-поміж інших. Наприклад, *Unverwechselbar. Der Arteon* [18] – Безапеляційний. *Новий Артеон* [19]. Відсутність артикля в українській мові компенсується за рахунок використання лексико-граматичних засобів, наприклад, за допомогою прикметника *новий*.

Нульова адаптація реалізується за допомогою синтаксичного уподібнення під час перекладу тих фрагментів рекламного тексту, у яких означення мають однаковий вплив на адресата (напр., *Die B-Klasse: So dynamisch, komfortabel und sicher wie nie* [20] – В-Клас: такий динамічний, комфортабельний та безпечний, як ніколи [21]. Порівняння виступає в ролі інтенсифікатора означень.

Не завжди рекламний текст із нульовою адаптацією виконує апелятивну функцію, що може впливати на якість перекладу. Наприклад,

Außergewöhnliche Performance und ein sportlich-exklusives Design: Beim BMW M5 und BMW M5 Competition treffen beeindruckende M Power auf die Eleganz einer Businesslimousine [22].

Автомобілі BMW M5 Седан *видатним чином* поєднують у собі *типову спортивність* M із комфортом та елегантністю бізнес-седана [23].

Перша частина рекламного тексту, що містить суперлативні прикметники *außergewöhnlich* і *sportlich-exklusiv*, в українському тексті не відтворена, а невдалий вибір контекстуального відповідника до лексеми *beeindruckend* ‘видатним чином’ і додавання виразу ‘типова спортивність’ заважають сприймати текст як рекламне повідомлення.

На основі проведеного аналізу рекламних текстів провідних німецьких марок автомобілів можна виокремити такі характерні особливості німецької та української мовних культур, які варто врахувати під час перекладу:

Німецька мовна культура	Українська мовна культура
1. Раціональність (логічність викладу думок)	1. Ірраціональність (підміна оцінних концептуальних понять)
2. Низький ступінь емотивності (використання науково-технічної лексики)	2. Високий ступінь емотивності (використання метафор, вилучення власних назв, у т. ч. назв технічних рішень, представлених у моделі)
3. Номінальний стиль викладу	3. Імперативність (вербалізація змісту)
4. Більша дистантність, нижчий ступінь довіри	4. Менша дистантність, вищий ступінь довіри
5. Імплицитно виражений клієнтоцентризм (використання означень із позитивно оцінною конотацією, суперлативних прикметників, числівників тощо)	5. Експліцитно виражений клієнтоцентризм (використання займенників Ви/Ваш, а також іменників, що висувають на передній план споживача)
6. Вищий ступінь науковості викладу	6. Нижчий ступінь науковості викладу
7. Одомашнення (мінімізація вжитку слів іншомовного походження)	7. Очуження (використання слів іншомовного походження)

Представлені особливості демонструють характерні відмінності в механізмах реалізації впливу на адресата в окремій мовній культурі. Перекладач рекламних текстів має врахувати прагматичні аспекти, пов'язані з цільовою аудиторією, і прийняти адекватне перекладацьке рішення, націлене на реалізацію повної, часткової чи нульової адаптації рекламного тексту з метою досягнення функціональної еквівалентності тексту перекладу.

Висновки. Перекладацьке рішення, спрямоване на застосування повної, часткової чи нульової адаптації німецьких рекламних текстів у перекладі українською мовою, залежить від лінгвокультурних особливостей цільової аудиторії. Типовими характеристиками української мовної культури в рекламних текстах є ірраціональність, високий ступінь емотивності, імперативність, менша дистантність, вищий ступінь довіри, експліцитно виражений клієнтоцентризм, нижчий ступінь науковості викладу й тенденція до очуження. Зазначені характеристики є діаметрально протилежними до німецької мовної культури в рекламних текстах, яка вирізняється раціональністю, нижчим ступенем емотивності, номінальним стилем, імплицитно вираженим клієнтоцентризмом, більшою дистантністю, нижчим ступенем довіри, вищим ступенем науковості й тенденцією до одомашнення. Повна адаптація німецьких рекламних текстів до особливостей української цільової аудиторії відбувається за рахунок використання метафор, підміни ціннісних концептуальних понять, використанням імперативних конструкцій у другій особі однини та слів іншомовного походження, а також частковим вилученням науково-технічної лексики. Низький ступінь адаптації рекламного тексту може ускладнювати сприйняття рекламного тексту. Подальшими напрямками представленої розвідки може бути дослідження характерних рис персуазивної аргументації в рекламних текстах окремих марок автомобілів та особливостей їх відтворення в україномовній рекламі.

Література:

1. Возна М., Гапонів О. Прагматичне адаптування в перекладі ідеологічно забарвленої лексики. *Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика*. Київ : Аграр Медіа Груп, 2013. С. 84–89.
2. Введенська Т. Прагматика рекламного тексту як перекладацька проблема. *Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика*. Київ : Аграр Медіа Груп, 2018. С. 116–121.
3. Ковальова С.М. Соціолінгвістична та прагмалінгвістична спрямованість рекламних текстів: перекладознавчий аспект. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2015. № 17. С. 155–157.
4. Шурма С. Адаптація при відтворенні англійських мультимедійних рекламних повідомлень українською. *Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика*. Київ : Аграр Медіа Груп, 2016. С. 403–407.
5. Шурма С., Володарська О. Відтворення інтенційної семантики англійських рекламних слоганів українською. *Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика*. Київ : Аграр Медіа Груп, 2013. С. 448–452.
6. Вдовичев А., Орловникова Н. Рекламний текст і специфіка його лінгвокультурної адаптації. *Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика*. Київ : Аграр Медіа Груп, 2017. С. 82–86.
7. Семенюк Т.П. Вербальні та невербальні індикатори персуазивної стратегії аргументування у німецькій комерційній рекламі. *Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис»*. 2018. № 3. С. 234–238.
8. Das BMW M240i Cabrio. URL: <https://www.bmw-m.com/de/alle-modelle/uebersicht-m-und-m-performance/bmw-m240i-convertible/2014/bmw-m240i-cabrio.html>.

9. BMW M240 КАБРИОЛЕТ. URL: <https://www.bmw.ua/uk/all-models/2-series/convertible/2017/m-performance.html>.
10. Der T-Roc. URL: <https://www.volkswagen.de/de/modelle/t-roc.html>.
11. Volkswagen T-Roc. URL: <https://www.volkswagen.ua/t-roc>.
12. Der Golf GTI. URL: <https://www.volkswagen.de/de/modelle/golf-gti.html>.
13. Новий Golf GTI. URL: <https://www.volkswagen.ua/new-golf-gti>.
14. Die neue C-Klasse Limousine. URL: <https://www.mercedes-benz.de/passengercars/mercedes-benz-cars/models/c-class/saloon-w206/explore/highlights.module.html>.
15. Новий седан С-Класу. URL: <https://www.mercedes-benz.ua/passengercars/mercedes-benz-cars/models/c-class/saloon-w206/explore/highlights.module.html>.
16. Der Tiguan. URL: <https://www.volkswagen.de/de/modelle/der-neue-tiguan.html>.
17. Новий Tiguan. URL: <https://www.volkswagen.ua/new-tiguan>.
18. Der Arteon. URL: <https://www.volkswagen.de/de/modelle/arteon.html>.
19. Новий Arteon. URL: <https://www.volkswagen.ua/new-arteon>.
20. Die B-Klasse. URL: <https://www.mercedes-benz.de/passengercars/mercedes-benz-cars/models/b-class/hatchback-w247/explore/b-class-hatchback-nba.module.html>.
21. В-Клас. URL: <https://www.mercedes-benz.ua/passengercars/mercedes-benz-cars/models/b-class/hatchback-w247/explore/comfort-teaser.module.html>.
22. The M5. Der neue BMW M5 und BMW M5 Competition. URL: <https://www.bmw-m.com/de/alle-modelle/uebersicht-m-und-m-performance/bmw-m5-sedan/2020/bmw-m5-und-bmw-m5-competition.html#>.
23. The M5. Нові автомобілі BMW M5 седан: усі особливості. URL: <https://www.bmw.ua/uk/all-models/m-series/m5-sedan/2020/bmw-5-series-sedan-m-automobiles-highlights.html>.

Baklan I., Nesterova K. Adaptation of the German automotive industry advertisement during translation into Ukrainian

Summary. The article considers the study of the peculiarities of adaptation of advertisement of the leading German car brands VW, Mercedes Benz and BMW in view of the implementation of persuasive argumentation, expressed by means

of verbal indicators, for the Ukrainian-speaking consumer. The successful realization of linguistic and cultural adaptation strategies, which can be complete, partial or zero, is necessary for adequate translation of advertising texts. Due to the differences between German and Ukrainian language cultures, the various means fulfil an appellative function of advertising texts. The presented study focuses on the advertising texts of leading German car brands in the source language and their Ukrainian versions. The pragmatic potential of the advertising text consists in its ability to have an appropriate influence on the recipient, causing the desire to purchase the advertised product. The strategies of persuasive argumentation, which the appropriate tactics implement, aim at this. Taking into consideration the peculiarities of the target language culture, the complete adaptation of German advertising text for the Ukrainian-speaking consumer is through metaphors and replacement of valuable concepts, verbalization of the nominal statements of the source text, use of vocabulary that highlights the customer key role. The partial adaptation of advertising texts of the automotive industry takes into account the recognizability of the advertised brand. The adverbs or adjectives in the higher and highest comparison degrees, as well as superlative foreign adjectives compensate lexical iterations as verbal indicators of persuasive argumentation. The reproduction of the articles *ein* and *der* with positively evaluated meaning *unique* and *new* plays a separate role. The zero adaptation relates to the syntactic similarity of advertising texts, which have a sign of literalism in translation and often cause difficulties in understanding and perceiving the text. Due to the non-consideration of pragmatic aspects of translation and the function of advertising text during the advertisement adaptation, there may be a deviation of meanings, which significantly complicates the corresponding influence on the recipient.

Key words: pragmatic adaptation, linguistic and cultural features of the target audience, argumentation tactics, verbal indicator, positively evaluated vocabulary, appellative function of advertising texts.

Карабан В. І.,*доктор філологічних наук,
професор кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови
Київського національного університету імені Тараса Шевченка***Вербя Л. Г.,***кандидат філологічних наук,
професор кафедри англійської філології та міжкультурної комунікації
Київського національного університету імені Тараса Шевченка***Карабан А. В.,***кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської філології та міжкультурної комунікації
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ВАЖЛИВІСТЬ МЕТОДОЛОГІЇ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА У ВИЗНАЧЕННІ МОВЛЕННЕВОГО АКТУ ЯК ОДИНИЦІ ПЕРЕКЛАДУ

Анотація. У статті у зв'язку із сучасним незадовільним станом вирішення проблеми одиниці перекладу викладаються й обґрунтовуються методологічні засади адекватного визначення мовленнєвого акту (МА) процесу утворення вихідного тексту (ВТ) як реальної одиниці перекладу. Аналізуються наявні підходи та дається їх критична оцінка з огляду на відсутність або хибність їх методологічних засад і теоретичних помилок. Пропонується вирішення проблеми одиниці перекладу на таких методологічних принципах дослідження перекладів, як урахування типості досліджуваних фактів, необхідність розрізнення діяльності та створених внаслідок неї артефакт (текстів перекладів), реалізм, детермінізм, історизм, об'єктивність і єдність теорії та практики. Доводиться, що пріоритетним об'єктом у визначенні одиниці перекладу є реконструйована на основі вихідного тексту дискурсивна мовленнєво-мисленнєва діяльність його автора. Для цього робиться розрізнення одиниць діяльності як таких її складників, які характеризуються тими самими основними властивостями, що й ціле, й елементами створеного внаслідок діяльності артефакту як такого, що складається не з одиниць, якими може характеризуватися тільки людська діяльність, а з елементів (знаків мовної системи тощо), які мають суттєво відмінні від цілого властивості та не мають тотожних із таким цілим властивостей. Методологічні та теоретичні положення нового вирішення проблеми одиниці перекладу підкріплюються емпіричними аргументами із практики ручного і машинного перекладу, роботи електронної пам'яті на оригінали та переклад і порівняння кількості речень як відбитків мовленнєвих актів у паралельних текстах. На основі цього й аналізу емпіричного матеріалу робиться висновок про те, що одиницею перекладу слід вважати мовленнєвий акт автора вихідного тексту, який реконструюється, інтерпретується та перетворюється цільовою мовою перекладачем із дотриманням її мовних та узусних норм.

Ключові слова: методологічні принципи перекладознавства, одиниця перекладу, мовленнєвий акт, речення як відбиток мовленнєвого акту, людська діяльність, акт, макроакт, текст як артефакт.

Постановка проблеми. Хоча нині теорія перекладу розвивається досить швидкими темпами, залучаючи нові аспекти дослідження складного об'єкту перекладознавства та нові дослідницькі підходи, проте залишаються, на нашу думку, принаймні дві важливі сфери, які потребують особливо прискіпливої уваги. Йдеться насамперед про нагальну необхідність уточнення визначень центральних елементів концептуального та термінологічного апарату теорії перекладу і методологічних принципів перекладознавства як науки [1]. І тут слід мати на увазі, що саме встановлення й опрацювання методологічних засад перекладознавства, передусім методологічних принципів дослідження, може сприяти виробленню й обґрунтуванню адекватних поглядів на сутність основних понять перекладознавства, тому ми розглянемо питання того, як формування методологічних принципів дослідження перекладу впливає на розв'язання суперечок стосовно вирішення проблеми одиниці перекладу, зокрема методологічно обґрунтоване визначення поняття, яке незмінно привертає до себе увагу і стосовно якого існують досить різні, у тому числі й протилежні думки перекладознавців, що майже не ґрунтуються на адекватних методологічних принципах дослідження.

Це стосується насамперед проблеми визначення одиниці перекладу. Мабуть, жодна з теоретичних проблем перекладознавства так довго, більше півстоліття [2], не привертає увагу такої кількості теоретиків перекладу, як проблема визначення одиниці перекладу, і не є такою суперечливою через намагання вирішити її на основі формальних елементів мови, нездатність точно визначити її та вживання одного й того самого терміна із досить різними значеннями [3, с. 121], а також через інші різні вади теоретичного й особливо методологічного характеру. Водночас слід зазначити, що перекладознавство не може уникнути питання про одиницю перекладу, оперування якою може дозволити встановлювати закономірності перекладацької діяльності, якщо воно претендує на статус окремої наукової дисципліни [4, с. 248].

У статті робиться спроба дати нове, обґрунтоване методологічно та теоретично визначення одиниці перекладу у письмовому перекладі. Проведений огляд праць, представлений нижче, свідчить про те, що через наявність величезної кількості різноманітних і недостатньо обґрунтованих і суперечливих вирішень проблеми одиниці перекладу, які майже не ґрунтувалися на методології перекладознавства, необхідне нове вирішення означеної проблеми на абсолютно нових, методологічних засадах, оскільки тільки обґрунтовані методологічні перекладознавчі принципи дозволяють правильно визначити одиниці перекладу.

Почнемо з того, що науковці, вживаючи майже автоматично, як певну даність термін «одиниця перекладу», докладно не аналізували та не визначали, що таке «одиниця» й у якому значенні має вживатися термін «переклад», аби складний термін «одиниця перекладу» вживався правильно, оскільки один із методологічних принципів наукового дослідження вимагає обов'язкового здійснення термінологічного аналізу термінів кожної науки.

Розглянемо спочатку значення терміна «одиниця» у терміносполученні «одиниця перекладу». Тлумачні словники дають такі визначення першого, які певним чином узгоджуються із терміном «переклад»: «окрема частина чогось, що становить відносно самостійне ціле» [5, с. 629], «окрема річ, яка вважається одним цілим і завершеним, але яка може бути частиною цілого» [6] (переклад наш – *В. К., Л. В., А. К.*), «єдиний цілісний об'єкт, що є складовою частиною цілого» [7] (переклад наш – *В. К., Л. В., А. К.*).

Важливим також видається визначення вимог до характеристик «одиниці». На основі наведеного вище визначення одиниці та з урахуванням перекладу як процесу такими, на нашу думку, є: 1) основна ознака – тотожність головних (суттєвих) ознак (властивостей) як частини цілого з ознаками (властивостями) самого цілого, 2) визначеність щодо локалізації (у ВТ чи ЦТ – цільовому тексті) чи у процесі перекладу, 3) визначеність параметрів (фізична величина), обмеженість і постійність у розмірі (у тому числі для зручного використання), 4) природа – діяльнісна (процес) чи субстанційна (артефакт)), 5) гранична кількість типів і видів, 6) відтворюваність, 7) незмінність (постійність) основних ознак, 8) можливість використання як одиниці (операційного) аналізу та 9) прийнятність для спільноти (перекладознавців). На нашу думку, всім цим вимогам до одиниці перекладу відповідає мовленнєвий акт (докладно про нього див. [8]).

Тепер розглянемо важливу для нас у цьому контексті складову частину значення терміна «переклад». У перекладознавчих термінологічних словниках цей термін подається як двозначний: він вживається для позначення як процесу перекладу, так і його результату [9, с. 36–38; 10, с. 137]. Тут для нас важливим є те, у якому значенні термін «переклад» вживається у терміносполученні «одиниця перекладу». Далі термінологічний аналіз не дозволяє чітко визначити це, і тому ми повинні використати тут геніальну тезу Л.С. Виготського [11, с. 267] про те, що одиниці можуть виокремлюватися не в об'єктах і їм подібних, а лише у людській діяльності, у нашому випадку – у процесі перекладу, який здійснюється перекладачем. Оскільки діяльність із створення вихідного тексту є первинною стосовно її результату, одиницю перекладу слід розглядати у діяльнісному плані: у процесі створення вихідного дискурсу та його інтерпретації перекладачем.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальний огляд праць 1984–1995 років із проблеми визначення одиниці перекладу (автори Ж.-П. Віне та Ж. Дарбелне, К. Норд, М. Балларда, Г. Турі, Д. Селескович і М. Ледерер) представлений у першому томі «Енциклопедії перекладознавства» [12]. Стисла характеристика багатьох визначень одиниці перекладу (зокрема такими дослідниками, як І.І. Ревзін і В.Ю. Розенцвейг, Ю.Н. Марчук, Я.І. Рецкер, І.С. Алексеева, М.К. Гарбовський) подана у словниках перекладознавчих термінів М.Б. Раренка [9] та Л.Л. Нелюбіна [10].

Усі погляди перекладознавців на визначення одиниці перекладу можна поділити на такі підходи: 1) орієнтовані на мовні елементи ВТ та/або ЦТ, 2) орієнтовані на весь вихідний текст, 3) орієнтовані на смислові елементи вихідного тексту (квант смислу або концепт) і 4) орієнтовані на процес перекладу, котрий включає розуміння й інтерпретацію вихідного тексту.

Значна кількість дослідників одиниці перекладу вважають, що нею може бути будь-який елемент мови першотвору, навіть фонема [13, с. 42; 14–19; 37]. Деякі дослідники наголошують на тому, що одиниця перекладу може варіювати залежно від перекладача, перекладацького завдання та навіть конкретних вихідних текстів і труднощів перекладу [20, с. 5]. До «основних» одиниць перекладу відносять іноді навіть синтаксичні конструкції [21].

Доволі велика кількість перекладознавців стверджує, що універсальною одиницею перекладу є речення або пропозиція [22; 23; 24, с. 149], не уточнюючи, чи це стосується мовлення, мовленнєвої діяльності, чи мовної системи. Окремі дослідники перекладу вважають і складні речення одиницями перекладу, також не зазначаючи, як вони трактуються – як мовні елементи чи як мовленнєві одиниці [25]. Незначна кількість перекладознавців стверджують, що весь монокодовий текст оригіналу може вважатися одиницею перекладу [13, с. 42]. Н.Е. Лапшина говорить, що і полікодовий (мультимедійний) текст в Інтернеті, де поєднуються вербальні та невербальні компоненти, повинен розглядатися у функціональному плані неподільною єдністю, і тому він також може розглядатися як самостійна одиниця перекладу [26].

Слід також зазначити визначення концепту, транслатема або кванту смислу як одиниці перекладу [3, с. 25–26; 27, с. 281; 28; 29, с. 145; 30], суттєвою хибкою яких є відсутність чіткої характеристики обсягу матеріального вираження та невідповідність вимогам до характеристики «одиниці» (про ці вимоги див. вище у розділі «Постановка проблеми»).

Досить близько підійшли до адекватного визначення одиниці перекладу Г. Хуанг і В. Канжонг, котрі визначили «речення у контексті» як одиницю перекладу [31]. Варто також зазначити, що порівняльний аналіз кількості речень у вихідних і цільових текстах, виконаний Г. Хуангом і В. Канжонгом [31, с. 113] показав, що до 96% перекладачів часто перекладають речення реченням, тоді як лише 4% рідко або ніколи не перекладають речення реченням. Їхній аналіз визначив одиницею перекладу речення у контексті, тобто, у наших термінах, фактично речення як відбиток мовленнєвого акту на письмі. Також вони наводили як аргумент статистичні дані про кількість речень в оригіналах і їх перекладах і опитування перекладачів стосовно того, що перекладачі вважають одиницею перекладу.

На підставі зв'язності реплік у діалозі окремі перекладознавці вважають і діалог одиницею перекладу [32]. Дехто

з дослідників художньої літератури називає художній образ одиницею перекладу, не уточнюючи його матеріального вираження й обсягу [33].

Недостатньо чітким у багатьох відношеннях, чомусь пов'язаним із одиницею орієнтування перекладача та позбавленим методологічних засад, є визначення одиниці перекладу М.К. Гарбовським як складної підсистеми «у цілісній системі процесу перекладу, що будується у своєму зовнішньому прояві на основі одиниці орієнтування, але включає в себе одну або кілька одиниць еквівалентності, які співвідносять поняття вихідного тексту з відповідними формами тексту перекладу» [4, с. 263] (переклад наш – В. К., Л. В., А. К.).

Розробники систем машинного перекладу й електронної пам'яті на оригінали та переклади за одиницю перекладу звичайно приймають речення (просте або складне) [34; 35; 36, с. 241].

Аналіз багатьох опублікованих досліджень проблеми одиниці перекладу засвідчує, що її визначення залишається недостатньо обґрунтованим у методологічному та теоретичному планах і переважно хибним. Відповідно до вище сформульованих критеріїв встановлення одиниці перекладу трактування мовних елементів (фонем, морфем, слів, словосполучень, синтаксичних конструкцій, речень тощо) як одиниць перекладу є неправильним, по-перше, тому що всі вони не є одиницями як компонентами діяльності, а є лише елементами недіяльничого характеру; по-друге, такі визначення не відповідають методологічним принципам дослідження перекладу (про них див. нижче).

Наявні визначення речення як одиниці перекладу хибують тим, що не дають чіткого визначення речення і переважно характеризують його як елемент мовної системи (див., наприклад, [37; 38]), тоді як одиниці виокремлюються лише у людській діяльності.

Текст не може також вважатися одиницею перекладу, оскільки має недіяльничу природу та через свої фізичні розміри не може бути операційною одиницею аналізу перекладу. Визначення кванту смислу (транслятеми), художнього образу, стилістичних засобів тощо як одиниці перекладу також слід вважати неправильними, оскільки вони не відповідають, зокрема, таким критеріям одиниці, як визначеність параметрів, постійна й обмежена у розмірі конкретна матеріальна вираженість і, крім того, не засновані на певних методологічних перекладознавчих принципах.

Говорячи про методологічне обґрунтування визначення одиниці перекладу, слід зазначити, що абсолютна більшість дослідників не обтяжувала цим свої дослідження, і тут слід назвати, мабуть, лише одну статтю, у заголовку якої вжито слово «методологічний» – це праця О.В. Борисевич [39], де обґрунтовано критикуються наявні тоді визначення одиниці перекладу та зазначаються їхні певні вади, однак водночас авторка також не ставила питання про формування надійних методологічних засад перекладознавчого дослідження цієї проблеми, які би гарантували правильність підходів до визначення одиниці перекладу та які би базувалися на відомих загальнонаукових методологічних принципах (про них див., наприклад, [40; 41]), зокрема таких, як діалектизм (урахування іноді суперечливого зв'язку між сутністю об'єктів перекладу та їх проявами), історизм (урахування досвіду дослідження перекладознавчої проблеми), системність (всесвітність аналізу перекладознавчої про-

блеми або явища у перекладі), детермінізм (що є визначальним у перекладі та його аспектах), реалізм (співвіднесеність теорії із практикою перекладу та розрізнення типового, особливого й одиничного), ізоморфізм (розрізнення подібностей та уподібнення різностей) тощо у перекладознавчих дослідженнях.

Зрозуміло, що інтерпретація та пристосування загальних методологічних принципів і встановлення конкретно-наукових перекладознавчих принципів дослідження – справа доволі складні, тож потребує знань і розвитку філософії перекладу (яка у нас майже не розвивається і не викладається у вишах), проте завдяки такій роботі можна реально сформулювати справжні методологічні «дороговкази» для серйозних досліджень у галузі теорії перекладу та методології перекладознавства. Саме так може бути вирішена міцно закручена і доволі непрофесійно заявлена багатостраждальна проблема визначення такого центрального поняття теорії перекладу, як його одиниця.

Отже, суттєвою хобою багатьох проаналізованих підходів виявляється відсутність адекватного методологічного підґрунтя або наявність методологічних вад і недостатнє розуміння того, що онтологічно та гносеологічно первинною є діяльність автора вихідного тексту з його створення та діяльність перекладача зі створення на основі вихідного тексту цільового тексту.

Метою статті є перевірка нашої гіпотези про те, що тільки на основі правильних методологічних принципів дослідження перекладу як особливого виду діяльності можна адекватно визначити одиницю перекладу. Зазначена гіпотеза була сформульована на основі аналізу підходів перекладознавців до визначення одиниці перекладу та виявлення відсутності належних принципів дослідження і методологічної хибності підходів до вирішення проблеми одиниці перекладу.

Виклад основного матеріалу. У методологічному плані для забезпечення системності дослідження дуже важливим є розгляд одиниці перекладу у поєднанні процесу та результату перекладу. М. Тунес вказує [36, с. 258], що для визначення реальної одиниці перекладу необхідно узгоджувати дані аналізу процесу перекладу із даними, отриманими стосовно продукту перекладу.

Із самого початку викладу результатів слід зробити застереження щодо застосування нами підходу, який називається «реалістичною наукою». За такого підходу розрізняється типове та нетипове і нетипове не прирівнюється до типового, а трактується окремо від типового або як дегенеративний випадок типового чи взагалі як особливий об'єкт дослідження. Нетипове не може ставитися на один щабель із типовим, тобто нетиповий об'єкт не можна прирівнювати до типового.

Головний принцип реалістичної науки – бачити у подібному різне та різне у подібному та не отожднювати або приймати різне за подібне та подібне за різне. Прагматичний підхід до науки можна назвати так тому, що здебільшого він засновується на простому принципі аналогії, який переважно ігнорує зазначений принцип поділу на типове і нетипове і більше керується економією розумових зусиль, а це нерідко призводить до змішування різного з подібним і навпаки.

Прикладів цього є доволі – зокрема, й у мовознавстві, й у перекладознавстві. Так, візьмемо таке поняття, як «складносурядне речення» та «безсполучникове складне речення» (саме такі терміни із термінокомпонентом *речення* вживаються зазвичай на їх позначення). Насправді ж вони не відповідають

визначенню речення як елемента, між безпосередніми складовими якого існує предикативний зв'язок, адже складниками і складносурядного, і безсполучникового складного речення такого предикативного зв'язку немає. Вони по суті є бі- або поліпредикативними утвореннями, між складовими частинами яких існує дискурсивний семантико-прагматичний зв'язок.

З огляду на схарактеризований вище реалістичний науковий підхід суттєвого уточнення потребують також деякі елементи понятійного апарату перекладознавства. Насамперед тут слід зазначити, що наявна досить велика плутанина у визначенні одиниці перекладу, коли нею, зокрема, називають мовні елементи різних рівнів і навіть тексти. Така ситуація з різними та нерідко мало обґрунтованими, а то і необґрунтованими або такими, що ґрунтуються на хитких чи зовсім хибних методологічних засадах наукового дослідження перекладу, однозначно засвідчує, що нині вже назріла нагальна необхідність уточнення понятійного апарату перекладознавства і, зокрема, такого одного з основних понять, як «переклад з/на мову» (про це див. [42]) та поняття «одиниця перекладу».

Так, для правильного вирішення проблеми визначення одиниці перекладу слід враховувати такі два засадничі методологічні принципи реалістичної науки (а отже, й реалістичного перекладознавства), як обов'язкова необхідність розрізнення типових і нетипових об'єктів дослідження та необхідне розрізнення перекладу як мовленнєво-мисленнєвої діяльності (процес перекладу) та як артефакту, статичного об'єкта (текст перекладу). Відповідно до другого принципу одиниці як такі існують лише у людській осмисленій діяльності, тоді як у нединамічних об'єктах (артефактах) (див., наприклад, таке визначення артефакту [43]), яким, зокрема, по суті є текст перекладу) можна виокремити лише елементи.

Слід чітко мати на увазі, що одиниці виокремлюються лише у діяльності – наприклад, дія, акт, які характеризуються усвідомленістю (осмисленістю), цілеспрямованістю, контекстуалізованістю, наявністю діяча (людського агента), а елементи – це складові частини артефактів (про визначення дії як одиниці діяльності див. [44, с. 15; 45, с. 152; 46]). Суттєва відмінність одиниці діяльності від елемента артефакту полягає у тому, що одиниці як складові частини діяльності характеризуються тими самими основними властивостями (предметністю, осмисленістю, цілепокладанням), що й діяльність, тоді як артефакт складається з елементів, які за своїми властивостями зовсім не подібні (не тотожні) самому артефакту.

Типова людська діяльність як макроакт [47, с. 10; 48] становить сукупність актів, об'єднаних однією інтенцією та метою (хоча вона може складатися і з одного акту й у такому разі бути нетиповим, виродженим макроактом, подібно, наприклад, до односкладового «речення» з одним підметом, яке фактично становить «відбиток» простого мовленнєвого акту з односкладовою локуцією), становить згідно із принципом реалістичної науки не типовий, вироджений випадок реально типового (частішого у мовленні) двоскладового речення. Артефакти, створені внаслідок людської діяльності (а ними також є власне тексти перекладів), складаються із різних за природою елементів, як, наприклад, деконтекстуалізоване речення складається з відмінних за природою морфем, слів і словосполучень, котрі характеризуються абсолютно різними властивостями та не подібні, хіба що тільки у виродженому, нетиповому випадку тотожності морфем та слова.

Оскільки створення ВТ та ЦТ – це мовленнєво-мисленнєва діяльність, то одиницею перекладу є мовленнєво-мисленнєва дія (мовленнєво-мисленнєвий акт – МА), що характеризується певною пропозицією, мовленнєвою інтенцією продуцента мовленнєвого акту, перлокутивною силою (впливом на свідомість, волю та почуття реципієнта ВТ або ЦТ), контекстуалізованістю та пов'язаністю з іншими мовленнєвими актами у мовленнєво-розумовій діяльності.

Натомість елементи різних рівнів недіяльнісних об'єктів мають різні властивості. Якщо ми візьмемо людську природну мову як певну систему, то побачимо, що фонемі суттєво відмінні від морфем, морфемі – від слів і словосполучень, від речень, які відмінні від текстів. Це показує, що мовні елементи не можуть бути одиницями перекладу, вони є лише елементами ВТ або ЦТ як відбитків діяльності автора або перекладача. Враховуючи згадану вище вимогу реалістичності перекладознавства, фонема, морфема, слово та словосполучення не можуть бути одиницею перекладу, тому що не є типовими об'єктами, адже доволі рідко перекладаються окремі фонемі/графемі, морфемі, слова та словосполучення без урахування типового контексту – пропозиції, вжитої з певною мовленнєвою та позамовленнєвою метою.

Отже, у перекладі слід розрізняти одиниці мовленнєвої діяльності автора вихідного тексту й автора перекладеного тексту. Із цього випливає, що одиницею перекладу як мовленнєвої діяльності є мовленнєвий акт автора оригіналу. Водночас слід мати на увазі, що тексти існують як результат мовленнєвої діяльності, яку можна реконструювати на основі текстів.

Підкреслимо, що мовленнєво-мисленнєвий акт як одиниця мовленнєво-розумової діяльності та його відбиток (речення) є типовим об'єктом перекладу й орієнтації перекладача у вихідному тексті, тому лише він може вважатися одиницею перекладу як мовленнєво-мисленнєвої діяльності. Оскільки існують два типи мовленнєво-мисленнєвих актів – прості та складні, то саме вони і є одиницями перекладу. Часткове підтвердження цього можна знайти у порівнянні кількості речень як відбитків мовленнєво-розумових актів у ВТ та ЦТ (про це див. нижче). Як зазначалося нами в аналізі попередніх досліджень, у системах машинного перекладу й електронної пам'яті перекладача (translation memory) за одиницю перекладу приймається вихідне речення (див., наприклад, [36; 49]), але оскільки речення є «відбитком» мовленнєвого акту, то правильніше говорити про речення як відбиток мовленнєвого акту.

Отже, дискусії щодо визначення одиниці перекладу як процесу переходять на вищий, методологічний, щабель, оскільки попередні визначення одиниці процесу перекладу вважаються нами хибними через неправильність методологічних і, відповідно, й теоретичних засад.

Оскільки одним із критеріїв істинності теоретичних положень є їхня відповідність реальним фактам і узгодженість із ними [50; 51], то розглянемо, що маємо у цьому плані у реальній практиці перекладу. Зазначимо, що примітною особливістю мовленнєвих актів перекладача є те, що їхня інтенціональність і значною мірою пропозиційний зміст зумовлені мовленнєвими актами автора оригіналу. У перекладі мовленнєві акти автора оригіналу іноді можуть членуватися або об'єднуватися, але від цього не змінюється суть одиниці перекладу. Проведений нами підрахунок кількості речень як відбитків мовленнєвих актів у 7

оповіданнях зі збірки «The Best Stories of O'Henry» [52] та їхніх перекладах [53] показав, що у більшості перекладів оповідань кількість речень ЦТ відрізняється від кількості речень ВТ всього лише на 3–8%, а у деяких випадках кількість речень ВТ та ЦТ майже збігається.

Таблиця 1

Кількість речень у вихідних і цільових текстах

Вихідні тексти	Кількість речень в оригіналі	Кількість речень у перекладі
O'Henry. The Gift of the Magi	129	133
O'Henry. Green Door	150	150
O'Henry. Pendulum	109	116
O'Henry. The Skylight Room	176	172
O'Henry. The Love-Philtre of Ikey Schoenstein	115	124
O'Henry. The Cop and the Anthem	140	152
O'Henry. Between Rounds	180	191
Усього	979 (100%)	1 038 (106%)

Той факт, що кількість речень у вихідному тексті буває дещо відмінною від кількості речень вихідного тексту, може бути зумовлений окремими індивідуальними перекладацькими рішеннями, застосуванням трансформацій об'єднання та членування речень у вихідному тексті та певними розбіжностями систем англійської й української мов і дещо відмінним характером узусів і мовленнєвих норм двох мов.

Ще одним аргументом на користь того, що саме мовленнєвий акт є одиницею перекладу, може бути інтроспективний досвід перекладачів, який засвідчує, що вони переважно перекладають по реченнях оригіналу одне за одним як відбитки здійснених автором оригіналу мовленнєвих актів (див. [12; 54, с. 304–306]).

Отже, одиницею перекладу слід вважати таку одиницю діяльності автора ВТ, як мовленнєвий акт, а її відповідником – результатом діяльності перекладача – виступає відповідний мовленнєвий акт у вигляді його відбитку (речення) у ЦТ разом із його контекстуальним оточенням, адже значення МА та речення уточнюються його контекстом.

Висновки. Проведене дослідження переконливо, на наш погляд, показало, що адекватне визначення основних понять теорії перекладу, у тому числі й одиниці перекладу, повинно засновуватися передусім на належних обґрунтованих методологічних засадах дослідження, завдяки чому таке визначення може бути спростоване лише тоді, коли будуть виявлені й обґрунтовано доведені вади відповідних методологічних принципів. Будь-які «постулати» у визначенні фундаментальних понять перекладознавства повинні піддаватися сумніву, оскільки такі «загальновизнані» постулати можуть бути хибними або містити певні вади.

Для вирішення проблеми одиниці перекладу використано основні методологічні перекладознавчі принципи дослідження: реалістичність (урахування типовості мовленнєвих актів як типових одиниць перекладу), системність (розгляд всіх важливих аспектів одиниці перекладу), детермінізм (зумовленість результату перекладу діяльністю автора ВТ й автора ЦТ), історизм (аналіз історії дослідження терміна та відповідного поняття), узгодженість із практикою перекладу, діяльнісний підхід (аналіз процесу перекладу), інформаційний підхід (розгляд смислу процесу перекладу).

На їх основі одиницею перекладу визначено мовленнєвий акт (який одночасно є мисленнєвим актом) автора оригінального твору, здійснений у письмовій або усній формі, що реконструюється й інтерпретується на основі його пропозиції, ілюкції та перлюкції та перетворюється перекладачем у вигляді адекватного мовленнєвого акту відповідно до мовних та узусних норм цільової мови.

Отримані результати також засвідчують важливість ретельної та глибокої дослідницької роботи теоретиків і методологів перекладу у галузі формування методологічних засад і, особливо, методологічних принципів перекладознавчих досліджень. Визначення мовленнєвого акту, представленого реченням або сукупністю речень як результатом його реалізації у письмовому мовленні, одиницею перекладу має такі теоретичні імплікації: можливість правильного аналізу процесу та результату перекладу й обґрунтування використання у машинному перекладі та програмах електронної пам'яті на оригінали та переклади речень (відбитків мовленнєвих актів) як одиниць перекладу.

Важливим практичним наслідком визначення мовленнєвих актів як одиниць перекладу має бути зростання уваги у методиці навчання перекладу до вивчення прагматики перекладу та теорії мовленнєвих актів. У теоретичному навчанні перекладачів слід робити наголос на розумінні важливості формування адекватних методологічних принципів аналізу перекладу як складного явища, що має подвійну діяльну природу (діяльність автора вихідного тексту і перекладача) та субстанційну недіяльну природу артефакту (у вигляді ВТ та ЦТ) й урахування цього у вирішенні перекладознавчих проблем. Слід глибше розробляти методологію перекладознавства як його окрему галузь, використовувати її у теоретичних дослідженнях як підґрунтя, аби не припускати хибних рішень у практиці дослідження перекладу. Перекладознавцям необхідно приділяти значно більше уваги дослідженню та формулюванню методологічних принципів своєї науки, котрі можуть слугувати надійними дороговказами для дослідників перекладу в аналізі емпіричного матеріалу та визначенні фундаментальних елементів концептуального апарату перекладознавства.

Для верифікації першого основного теоретичного твердження («Жодна наукова публікація про визначення одиниці перекладу не заснована на (адекватних) перекладознавчих методологічних принципах і тому містить хибне визначення одиниці перекладу») достатньо знайти хоч одну публікацію про одиницю перекладу, визначення якої засновується на експліцитних методологічних принципах перекладознавства. Верифікація другого основного твердження про запропоноване визначення одиниці перекладу як мовленнєвого акту автора ВТ можлива перевіркою такого твердження (якщо воно виявиться хибним, то таке визначення неправильне або неповне): «Немає жодного перекладу, де би не була приблизно однакова (із розбіжністю у плюс-мінус 10%) кількість речень як відбитків мовленнєвих актів у ВТ та ЦТ».

Однією із перспектив досліджень із визначення мовленнєвого акту як одиниці перекладу слід вважати необхідність подальшого теоретичного вивчення відмінностей і подібностей між одиницею перекладу та такими суміжними поняттями, як одиниця орієнтації у перекладі, елемент фокусу уваги перекладача, одиниця редагування перекладу й одиниця оцінювання перекладу.

Оскільки переважна більшість досліджень щодо визначення одиниці перекладу стосувалася письмового перекладу, то однією із перспектив є поглиблений підхід до визначення одиниці усного перекладу, оскільки нерідко замість одиниці перекладу в усному перекладі виділяють «одиницю смислу» (див., наприклад, [55, с. 118]): чи існує така одиниця взагалі, а якщо існує, то які є відмінності та подібності між одиницею перекладу в письмовому й усному перекладах.

Література:

1. Карабан В.І. Методологія перекладознавства потребує більшої уваги дослідників перекладу. *Переклад і мова: компаративні студії* : матеріали першої міжнар. конф. (Київ, 27–28 берез. 2019 р.). Київ, 2019. С. 72–74.
2. Wang F., Zheng B. A review of the research on translation unit in the past six decades. *Foreign language research*. 2019. Vol. 207. № 2. P. 99–105.
3. Минченков А.Г. Проблема выделения единицы перевода и возможности ее решения в рамках когнитивно-эвристической модели. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика*. 2008. Вып. 1. Ч. 2. С. 162–166.
4. Гарбовский Н.К. Теория перевода. Москва, 2004. 544 с.
5. Одиниця. *Словник УКРЛІТ.ОПГ*. URL: http://ukrlit.org/slovyk/slovyk_ukrainskoi_movy_v_11_tomakh/%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8F (дата звернення 27.10.2021).
6. What is Unit? – Definition, Facts & Example. *SplashLearn – Fun Math Practice Games for Kindergarten to Grade 5*. URL: <https://www.splashlearn.com/math-vocabulary/algebra/unit> (дата звернення 26.10.2021).
7. Definition of UNIT. *Dictionary by Merriam-Webster: America's most-trusted online dictionary*. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/unit> (дата звернення 25.10.2021).
8. Speech Acts. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/speech-acts/> (дата звернення 30.10.2021).
9. Раренко М.Б. Основные понятия переводоведения (отечественный опыт). Терминологический словарь-справочник. Москва, 2010. С. 261.
10. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. Москва, 2003. 162 с.
11. Выготский Л.С. Мышление и речь. Психологическое исследование. Москва – Ленинград : Соц.-эконом. изд-во, 1934. 267 с.
12. Ballard M. Unit of translation. *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam, 2010. P. 437–440. URL: <https://doi.org/10.1075/hts.1.uni1> (дата звернення 22.10.2021).
13. Пушкина А.В. К вопросу о передаче единицы перевода на разных уровнях языка (на примере художественного произведения). *Международный научно-исследовательский журнал*. 2017. № 11/65. Ч. 2. С. 39–42.
14. Проблема определения единицы перевода. Коммуникативное членение текста. *Лингвистика: конспект лекций*. URL: <http://linguistics-konспект.org/?content=13378> (дата звернення 31.10.2021).
15. Jinna Z. The Study of Translation Units in Scientific and Technical Texts. *Bulletin of the Moscow State Regional University (Linguistics)*. 2019. № 4. P. 153–159.
16. Степанов В.Г. Редакционная подготовка изданий переводной литературы: Конспект лекций. Москва : Изд-во МГАП «Мир книги», 1997. 64 с.
17. Zepedda A.E.P. Procedure of translation, transliteration and transcription. *Applied Translation*. 2020. URL: <https://doi.org/10.51708/apprans.v14n2.1203> (дата звернення 25.10.2021).
18. Raído V.E. Investigating the Web Search Behaviors of Translation Students: An Exploratory and Multiple-Case Study: dissertation presented for the award of Doctor of Philosophy (Doctor Europeus). Barcelona, Spain, 2011. 536 p.
19. Wang E. Translation Unit and Translation Studies Scope. *Comparative Literature: East & West*. 2009. Vol. 11. № 1. P. 120–126. URL: <https://doi.org/10.1080/25723618.2009.12015368> (дата звернення 22.10.2021).
20. Vanroy B., Schaeffer M., Macken L. Comparing the Effect of Product-Based Metrics on the Translation Process. *Frontiers in Psychology*. 2021. Vol. 12. URL: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.681945> (дата звернення 24.10.2021).
21. Danylchenko I., Zhovinsky Y. Construction as basic translation unit: A case of referring to blind people in English and Ukrainian. *SHS Web of Conferences*. 2021. Vol. 105. P. 03003. URL: <https://doi.org/10.1051/shsconf/202110503003> (дата звернення 31.10.2021).
22. Овсянникова Е.В. Предложение как единица перевода. *Язык и культура: серия «Филология»*. Вып. 8. Т. III. Ч. 2: Лингвокультурологическая интерпретация текста. Теория и практика перевода. Киев : Издательский Дом Дмитрия Бурого, 2005. С. 287–290.
23. Maia V. The sentence as a unit of translation. *Proceedings of the III Jornadas de Tradução do ISAI*, Porto. 1996. P. 27–36.
24. Алексеева И.С. Введение в перевод введение : учебное пособие. Санкт-Петербург : Филологич. ф-т СПбГУ; Москва : Изд. центр «Академия», 2004. 352 с.
25. Кобякова І.К., Помазановська С.О. Механізми перекладу складних речень як мінімальної одиниці перекладу. *The 4th International scientific and practical conference “Topical issues of the development of modern science”* (December 11–13, 2019). Sofia, Bulgaria. 2019. С. 412–421.
26. Лапшина Н.Э. Поликодовый текст как единица перевода. *Традиционное и новое в лингвистике, переводоведении, лингвокультурологии и лингводидактике* : сборник статей. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2017. С. 51–54.
27. Одрехівська І.М. Філософія перекладознавчої концепції Віктора Коптілова: від метааналізу до теорії перекладу. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2016. № 2 (12). С. 276–283.
28. Галас А.С. Відтворення особливостей драматичного діалогу в перекладі. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. 2011. С. 142.
29. Панченко Е.И. Роль единицы перевода при переводе юмористического текста. *Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации»*. Т. 25 (64). № 1. Ч. 1. С. 144–148.
30. Развитие теории перевода в трудах западноевропейских лингвистов. URL: <https://docplayer.com/59335869-Razvitie-teorii-perevodav-trudah-zapadnoevropeyskih.html> (дата звернення: 24.10.2021).
31. Huang H.J., Wu C. The Unit of Translation: Statistics Speak. 2009. Vol. 54. № 1. P. 110–130. URL: <https://doi.org/10.7202/029796ar> (дата звернення 29.10.2021).
32. Чернова А.В., Аванесян А.А. До проблем кіноперекладу як виду художнього перекладу. *Научные, научно-практические конференции и публикации, новости науки*. URL: http://confcontact.com/2013_04_17/30_Chernova.htm (дата звернення: 28.10.2021).
33. Семантико-стилістичні проблеми перекладу галузевих текстів. природничі дисципліни (англійська мова). URL: <https://docplayer.net/71898329-Semantiko-stilistichni-problemi-perekladu-galuzevih-tekstiv-prirodniczi-disciplini-angliyska-mova-iv-kurs.html> (дата звернення 30.10.2021).
34. Bao G. G-Transformer for Document-Level Machine Translation. *Proceedings of the 59th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics and the 11th International Joint Conference on Natural Language Processing (Vol. 1: Long Papers)*. Stroudsburg,

- PA, USA, 2021. URL: <https://doi.org/10.18653/v1/2021.acl-long.267> (дата звернення 22.10.2021).
35. Garcia I. Computer-Aided Translation. *Routledge Encyclopedia of Translation Technology*. Routledge, 2014. URL: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315749129.ch3> (дата звернення 23.10.2021).
 36. Thunes M. The concept of 'translation unit' revisited. *Bergen Language and Linguistics Studies*. 2017. Vol. 8. № 1. URL: <https://doi.org/10.15845/bells.v8i1.1331> (дата звернення 31.10.2021).
 37. Мовна одиниця. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Мовна_одиниця (дата звернення: 30.10.2021).
 38. Sauerland U. On the definition of sentence. *Theoretical Linguistics*. 2016. Vol. 42. № 1–2. URL: <https://doi.org/10.1515/tl-2016-0007> (дата звернення 29.10.2021).
 39. Борисевич Е.В. К вопросу об основных методологических проблемах выделения единицы перевод. *Вопросы теоретического и славянского языкознания* : сборник статей молодых ученых к 40-летию кафедры теоретического и славянского языкознания БГУ. Минск, 2007. С. 62–70.
 40. Крушельницька О.В. Методологія та організація наукових досліджень : навчальний посібник. Київ : Кондор, 2003. 192 с.
 41. Наукове дослідження: методи та методологія. *Освіта. UA*. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/pedagog/14098/> (дата звернення: 28.10.2021).
 42. Карабан В.І., Карабан А.В. Узус і переклад: з чого та на що ми перекладаємо? *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету. Філологія, педагогіка, психологія*. 2017. Вип. 34. С. 52–56.
 43. Артефакт. *Енциклопедія Сучасної України*. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=43387 (дата звернення: 25.10.2021).
 44. Выготский Л.С. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2: Проблемы общей психологии / под ред. В.В. Давыдова. Москва, 1982. 504 с.
 45. Александрова Ю.В. Основы общей психологии. Москва, 1999. 805 с.
 46. Действие. *Психология. НЭС*. URL: <https://vocabulary.ru/termin/deistvie.html> (дата звернення: 31.10.2021).
 47. Van Dijk T.A. Macro contexts. *Discourse and International Relations*. Bern, 2007. P. 3–27.
 48. Van Dijk T.A. Macrostructures in Discourse. *Macrostructures*. 2019. P. 26–106. URL: <https://doi.org/10.4324/9780429025532-2> (дата звернення 27.10.2021).
 49. Macken, L. In search of the recurrent units of translation. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*. Vol. 8. 2013. URL: <https://doi.org/10.52034/lanstts.v0i8.251> (дата звернення 22.10.2021).
 50. Bradford A. What Is a Scientific Theory? *livescience.com*. URL: <https://www.livescience.com/21491-what-is-a-scientific-theory-definition-of-theory.html> (дата звернення 24.10.2021).
 51. Наукова теорія. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Наукова_теорія (дата звернення: 29.10.2021).
 52. The Best Short Stories of O. Henry. New York: Modern Library, 1959. 368 p.
 53. О. Генрі. Оповідання. Харків : Фоліо, 2017. 224 с.
 54. Kenny D. Unit of Translation. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, 2009. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203872062> (дата звернення 30.10.2021).
 55. Аргемьева Ю.В. Единица смысла в переводе. *Russian journal of linguistics*. 2014. № 1. С. 110–119.

Karaban V., Verba L., Karaban A. The importance of translation studies methodology in defining the speech act as a unit of translation

Summary. In connection with the current unsatisfactory state of solving the problem of the translation unit, the methodological principles of adequate definition of the speech act of the source text as a real translation unit are set out and substantiated in the article. Existing approaches are analyzed and critically evaluated related to the absence or inaccuracy of their methodological principles and theoretical errors. It is proposed to solve the problem of translation units on such methodological principles of translation research as taking into account the typicality of facts under research, the need to distinguish between human activities and target texts as artefacts, the principle of determinism, objectivity, and the unity of theory and practice. It is proved that the priority object in the endeavor of determining the unit of translation is the discursive speech and cognitive activity of its author reconstructed on the basis of the source text. To do this, a distinction is made between units of activity as its components, characterized by the same properties as the whole itself, and elements, created as a result of an artifact production as such, consisting not of units that can characterize only human activity, but of elements (in this case, signs of language system), which have significantly different properties from the whole and do not have identical properties with such a whole. Methodological and theoretical provisions of the new solution of the translation unit problem are supported by empirical arguments from the practice of manual and machine translation, the work of electronic translation memories, and comparison of the number of sentences as imprints of speech acts in parallel texts. Based on those and the analysis of empirical material, it is concluded that the source text author's speech act, that is reconstructed, interpreted and recreated in the target language in compliance with its linguistic and oral norms, should be considered a translation unit.

Key words: methodological principles of translation studies, translation unit, speech act, sentence as an imprint of a speech act, human activity, act, macroact, text as an artefact.

*Serebriakova V. V.,
PhD in Philology,
Senior Lecturer at the Department of "Philology",
State Institution "Odessa National Maritime University"*

THE PECULIARITIES OF RENDERING ENGLISH COLOUR NAMES IN UKRAINIAN TRANSLATION

Summary. The article has been devoted to the description of colour names in the aspect of their functioning in belles-lettres style and their adequate rendering in artistic translation from English into Ukrainian. Nominations of colour have been investigated as linguistic units with semantic sustainability, high adaptiveness, and variability depending on the author's cultural background and experience. Colour names have been studied as linguistic and cultural symbols, charged by certain mentality and expressiveness. The topic of the research is up-to-date in the paradigm of the functional-communicative approach to translation. In the focus of the research there are various types of colour names and the peculiarities of rendering English colour names in Ukrainian translation. The research is done on the basis of the long short stories 'Dandelion Wine' by Ray Bradbury and 'The Great Gatsby' by Francis Scott Fitzgerald. The colour names' semantics is realized in belles-lettres texts on linguistic, extralinguistic and cultural levels. It has been proved that colour names often have symbolic meaning in artistic texts. Being associated with the author's mentality and world outlook, symbols are relevant for artistic translation in general. Thus, it has been resumed that adequate rendering of colour names is essential for faithful translation. To preserve stylistic specificity of the source text, in particular in the aspect of redering the semantics of colour names, translators employ proper translation operations according to the chosen translation strategy of the communicatively relevant translation. Translation transformations are the most widely distributed among other operations at work. The perspective is seen in further investigation of colour names on the different linguistic material and in other Indo-European languages.

Key words: colour names, symbolism, translation operations, translation transformations.

Problem-setting and groundings for its urgency. The issues of colour nomination and colour artistic symbolism has been lately in the focus of the research works by H.V. Aliyeva [1], N.B. Bakhilina [2], D.N. Borysova [3], A.P. Vasylevych [4], and Yu.V. Normanska [5].

Possible challenges of rendering colour names consist in the absence of the full translation correspondences for particular shades of meaning of certain colour names in the target language on one side, and simultaneously in the acquisition of the symbolic semantic charge in the context of a particular belles-lettres text.

The urgency of the article is conditioned by the necessity of the systematization of translation tactics and techniques, employed in rendering English colour names in Ukrainian artistic translation.

Achromatic colour names, primary, secondary and tertiary colour names functioning in the selected English works of art and their Ukrainian translation correspondences have served as the object of the research. The peculiarities of rendering English

colour names in Ukrainian translation in the aspect of the preservation of their symbolic meaning have formed the subject of the research.

Recent research analysis. The history of the colour names research dates back to the works of such well-known scholars as A. Vezbytska [6], B. Berlin [7] and E. Rosch [8]. Unlike the previous works, dedicated to the issues of fundamentals of visual perception of colour and its proper nomination [6], universality and evolution of colour terms [7] and mental codes for colour categories [8].

The novelty of our research consists in the focus upon the translator's artistic interpretation of colour symbolism in translating belles-lettres works from English into Ukrainian.

The objective and tasks. The objective of the research is to perform the comparative translation analysis of achromatic, primary, secondary and tertiary colour nominations, as well as to define the most appropriate translation tactics and techniques of their adequate rendering in Ukrainian artistic translation in the paradigm of the functional communicative approach. The tasks are as follows:

- 1) to systematize the existing approaches to the understanding and classification of colour names;
- 2) to define the distinctive features of colour terms in general;
- 3) to perform the overall linguistic analysis of English colour nominations on the basis of the long short stories 'Dandelion Wine' by Ray Bradbury [9] and 'The Great Gatsby' by Francis Scott Fitzgerald [10];
- 4) to determine the most appropriate translation tactics and techniques of rendering colour names in Ukrainian translations by V. Mytrofanova [11] and M. Pichevskyi [12].

The sampling for the research was formed on the basis of the works of art 'Dandelion Wine' by Ray Bradbury and 'The Great Gatsby' by Francis Scott Fitzgerald and their Ukrainian translations by V. Mytrofanova and M. Pichevskyi.

The methodology of the research included the methods of sampling, comparative and translation analysis, as well as some elements of the quantitative method.

The findings of the research. Colour names are viewed in the research as linguistic and cultural signs employed not only to nominate and differentiate colours, but also to create artistic symbols.

Colour names are speech products, resulting from colour nomination. They may be represented by different linguistic units (from morphemes to supraphrasal unities), but the common semantic feature is direct or associative connection with the objects of reality as carriers of certain colours. On the basis of the selected Ukrainian translations under analysis there have been singled out the primary and secondary colours and shades of red, black and white, and their peculiarities.

It has been concluded that colour names' semantics is realized both on linguistic, extralinguistic and cultural levels of belles-lettres texts. Colour names are certain codes, symbolizing notions, images or ideas.

Symbols are especially relevant for translation as they are interwoven with the author's world view. Translators employ translation transformations to preserve stylistic specificity of the source text.

Translation transformations form the basis of all the translation devices, thus allowing the translator to reder the main idea with certain alterations in both semantic and formal aspects.

The sampling of the research consisted of 117 English colour names and 117 Ukrainian translation correspondences.

It's worth remarking that the sampling contained all the eleven lexemes denoting colour in English: 'red', 'orange', 'yellow', 'green', 'blue', 'velvet', 'white', 'grey', 'black', 'pink', and 'brown'.

The most numerous there have proved to be lexeme 'green' (36 examples). Correspondingly there have been singled out 35 examples of the Ukrainian equivalent 'зелений'.

Thus, the distinctive feature of the colour world picture in the long short stories 'Dandelion Wine' by Ray Bradbury and 'The Great Gatsby' by Francis Scott Fitzgerald and their Ukrainian translations «Кульбабове вино» by V. Mytrofanova and «Великий Гетсбі» by M. Pichevskyi there proved to be the wide distribution of all the known eleven colour names.

The names of the shades of colour are more numerous in Ukrainian translations than in the source English texts. The translators' personalities and their colour perception and background knowledge also influenced the choice of translation correspondences and possible allusions.

In the structural aspect there are used both simple and composite colour names: 1) composite colour terms with the intensity of colour: 'gold-bright', 'bright yellow', 'dark-green' (Ukrainian translation: «злotosя́йний», «ясна жовтізна», «темно-зелений»); 2) composite colour terms combining stems of different simple colours names: 'brown-yellow' (Ukrainian translation: «коричнево-жовтий»), 'blue-white' (Ukrainian translation: «голубовато-білі»), 'red velvet' (Ukrainian translation: «червоної оксамитової»), 'red purple' (Ukrainian translation: «червонястий»), 'yellow-dark' (Ukrainian translation: «рудя»); 3) composite colour terms combining stems of colour names with the stems of emotive and evaluative connotation, mostly rendered by descriptive translation: 'red-fire, now blue-fire, now white-fire faces' (Ukrainian translation: «обличчя всіх, хто висипав на веранди, запалахотіли то червоною, то блакитною, то білою барвою»); 4) composite colour terms combining stems of colour names with the stems denoting objects with implied but not explicit colour nomination.

Such lexical units are typical of English and are further subdivided into 5 groups, differentiated by their semantics: 1) the names of natural objects like: 'white moon ice', 'red-fire', 'blue-fire', 'white-fire', 'yellow sunlight'; 2) the names of minerals/metals like: 'lemon glass', 'color sky from iron to blue', 'green gold'; 3) somatisms like: 'red-faced', 'red-brick', 'white-chalk', 'white-capped'; 4) the names of household items or furniture like: 'yellow-toothed piano'; 5) the nominations of food products like: 'black cake'.

Now let's dwell upon the explicit and implied semantics of the colour name 'black'. In English linguistic and mental culture black evokes associations with sadness, depression, grief, distress, despair, evil or malice like in 'black soul'. In Ukrainian the translation correspondence 'чорний' is also associated with negative meaning as it denoted soot, coal and dirt.

But 'black' is not identical in meanings and associations with 'чорний' as sometimes it rather corresponds to 'темний' as the synonym of 'dark'. This may be illustrated by the example given below.

English text: 'So Tom just sat on the hardwood floor and looked out into dark dark dark, pressing his nose against the screen until the flesh of its tip was molded into small black squares'. Ukrainian text: «Отож Том просто сидів на дерев'яній підлозі веранди й дивився у темну претемну темряву, притиснувшись обличчям до протимоскітної сітки, так що зрештою на кінчик його носа відбилися маленькі темні квадратики».

Nominations of grey colour in Indo-European languages may adhere both to light and dark shades of colour. In transferred meaning 'grey' corresponds to 'plain', 'middle-of-the-road'. In Ukrainian linguistic and mental culture 'gray' is close to 'ageing', 'сивий колір волосся' and at the time may mean 'dull', 'gloomy', thus it may be translated as 'нудний', 'похмурий'. This may be illustrated by the following example: 'And Douglas and Charlie and Tom and all the boys and girls on the block saw the gray glove waving, and dropped: from trees and left skip ropes in white snakes on lawns, to run and sit in the green plush seats, and there was no charge'. The corresponding Ukrainian translation: «I, побачивши, як він заклично махнув рукою в сірій рукавичці, і Дуглас, і Чарлі, і Том, і всі хлопчиська та дівчатка з цілого кварталу поскочувалися з дерев, покидали на траву білі змійки скакалок, а тоді чимдуж побігли до трамвая й повсідалися на зелених плюшевих сидіннях – і то зовсім безплатно».

'White' often symbolizes 'purity', 'innocence', 'modesty', 'joy', 'prudence'. It is also the colour of wedding in English culture. In Ukrainian all these associations are preserved.

'Red' has two Ukrainian correspondences depending on the context, 'червоний' and 'рудий'.

'Red' may be translated into Ukrainian like 'червоний', 'багряний', 'рум'яний', 'рудий' and even 'мідний' which corresponds to another English word 'copper'. English text: 'Also red rhubarb, cream of tartar, white sugar, white of eggs, spring water and clover buds with the strength of the good earth in them.' Ukrainian translation: «А ще червоний ревінь, винний камінь, білий цукор, ячний білок, джерельна вода, пуп'янки конюшини – в них добра сила землі».

'Green' in English symbolizes 'freshness', 'youth', 'harmony', 'health', but at the same time 'lack of experience'. In Ukrainian the translation correspondence 'зелений' also means 'inexperienced', 'young'. Similar in meaning to 'green' is 'verdant', a loan word from French, phonetically and morphologically adapted, widely used to denote 'an inexperienced person'. English text: 'Soon, in the morning avenues below, two old women would glide their electric Green Machine, waving at all the dogs.' Ukrainian translation: «Невдовзі на ранковій вулиці виїдуть своєю електричною Зеленою машиною дві бабусі, махаючи руками до кожного зустрічного собаки».

'Yellow' has varied meanings and implied associations in English as compared to its Ukrainian translation correspondence «жовтий». Firstly, it denotes the colour of the sun, but it is also employed in the meaning of 'jealous', 'envious', 'cowardly' and 'disloyal'.

English text: 'Yellow squares were cut in the dim morning earth as house lights winked slowly on.' Ukrainian translation: «На оповитій ранішнім серпанком вулиці прорізалися жовті прямокутники – люди вмикали світло в будинках». In this example 'yellow' is used as the synonym of 'lighted'.

In English there are two morphologically similar words with the same colour nomination – 'gold' and 'golden'. Colour name

'gold' denotes 'made of gold' or 'the best'. Colour name 'golden' denotes 'the colour of gold and its shades'. In transferred meanings 'golden' is more common than 'gold'. In Ukrainian it is translated as 'золотий' or 'бліскучо-жовтий'. It corresponds to such Ukrainian adjectives as 'цінний' ('precious', 'valuable'), 'дорогий' ('dear', 'expensive', 'costly') and 'щасливий' ('happy').

English text: 'Even Grandma, repeating and repeating the fine and golden words, even as they were said now in this moment when the flowers were dropped into the press, as they would be repeated every winter for all the white winters in time'. Ukrainian translation: «Навіть бабуся знов і знов повторюватиме ці прекрасні, золоті слова, так само, як їх сказано щойно, коли квіти висипали в прес, так само, як їх буде повторювано кожної зими, кожної білої зими ще багато років по тому».

'Gold-bright', a composite colour term, is translated as «золотосіяний». English text: 'Now discovering this rare time-piece, this clock gold-bright and guaranteed to run threescore and ten, left under a tree and found while wrestling.' Ukrainian translation: «Тільки тепер, зчепившись із Томом, знайшов отут, під деревом, цей рідкісний хронометр, цей злotosяний годинник з гарантією безупинного ходу років на сімдесят».

'Blue' has strong associations with 'the colour of the sky and water', but it may also mean 'depressed' or 'depressing', 'gloomy'. In Ukrainian it is translated as «блакитний». Such English colour terms as 'azure' and 'turquoise' correspond to Ukrainian «азуровий» and «бірюзовий». English text: 'She showed him the blue envelope, which she now sealed and pressed flat'. Ukrainian translation: «Вона показала блакитний конверт, щойно заклеєний і пригладжений рукою».

'Pink' is associated with 'the colour of roses' and corresponds to the Ukrainian colour name 'рожевий'. English text: 'They saw the pink ash swinging gently to and fro.' Ukrainian translation: «Подруги побачили рожевий вогник, що помалу хилитався сюди-туди».

The conclusions and perspective. According to the results of the analysis of the peculiarities of rendering English colour names in Ukrainian translation of belles-lettres texts aimed at defining dominant translation tactics and operations, the following conclusions have been drawn.

The most recurrent translation tactics there have proved to be the tactic of relevant information rendering, the tactic of correct information presentation, and the tactic of linguistic and cultural adaptation.

As far as translation operations are concerned, the most recurrent there are search of translation equivalent – 45%, contextual replacement – 35%, semantic development – 15% and addition – 5%.

It has been proved that the semantics of colour names is realized and respectively rendered in belles-lettres texts on linguistic, extralinguistic and cultural levels. The symbolic meaning is often made explicit and the transferred meaning is mostly rendered. Due to the adequate rendering of all the stylistic devices employed the pragmatics and general tonality of the works of art is preserved.

The perspective is seen in further investigation of colour names on the different linguistic material and in other Indo-European languages.

References:

1. Алиева Г.В. Обозначение цвета и универсалии зрительного восприятия. *Язык. Культура. Познание*. Москва : Русские словари, 2001. С. 231–290.
2. Бахилина Н.Б. История цветообозначений. Москва : Наука, 1975. 224 с.

3. Борисова Д.Н. К проблеме выбора термина для названия формцветообозначения в языке. *Вестник Челябинского государственного университета*. Челябинск, 2008. Вып. 23. № 21(122). С. 32–37.
4. Василевич А.П. Языковая картина мира цвета. Методы исследования и прикладные аспекты : автореф. дис. ... д. филол. наук. Москва, 2003. 95 с.
5. Норманская Ю.В. Историко-типологический анализ цветообозначений в древних индоевропейских языках : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2002. 22 с.
6. Вежбицкая А. Обозначение цвета и универсалии зрительного восприятия. *Язык. Культура. Познание*. Москва : Русские словари, 1997. С. 231–290.
7. Berlin B. Basic Color Terms, their Universality and Evolution. Los Angeles : Berkeley, 1969. 178 p.
8. Rosch E. The nature of mental codes for colour categories. *Journal of experimental psychology: Human perception and performance*. 1975. Vol. 1. P. 303–332.
9. Bradbury R. Dandelion Wine. Bantam Doubleday Dell Publishing Group, 1987. 256 p.
10. Fitzgerald F. S. The Great Gatsby. Macmillan Education, 2008. 88 p.
11. Бредбері Р. Кульбабове вино / пер. В. Митрофанова. Київ, 2015. 432 с.
12. Фіцджеральд Ф.С. Великий Гетсбі / пер. М. Пінчевського. Київ, 2016. 200 с.

Серебрякова В. Особливості відтворення англійських колоронімів у перекладі українською мовою

Анотація. Статтю присвячено опису колоронімів у функціональному та перекладацькому аспекті, зокрема в аспекті їх адекватного відтворення у перекладі українською англійських художніх творів. Колороніми досліджуються як лінгвістичні одиниці, що визначаються високим ступенем адаптивності та варіативності залежно від досвіду та картини світу автора. У роботі розглядаються питання адекватного відтворення імпліцитної семантики колоронімів у художньому тексті. Номінації колору також аналізуються як культурні символи, носії певної ментальності та експресивності. Тема дослідження є актуальною з позиції функціонально-комунікативного підходу до перекладу. У роботі досліджуються різні типи англійських колоронімів та особливості їх відтворення у перекладі українською мовою. Дослідження провадилось на матеріалі оповідань «Кульбабове вино» Рея Бредбері та «Великий Гетсбі» Френсіса Скотта Фіцджеральда. Колороніми реалізуються в художніх творах на лінгвістичному, екстралінгвістичному та культурному рівнях. Було підтверджено наявність символічного значення колоронімів у художніх текстах. Наявність асоціативного зв'язку з металльністю та світоглядом автора засвідчує релевантність символів для художнього перекладу. Було зроблено висновок про важливість адекватного відтворення колоронімів для якості перекладу. У процесі дослідження було проаналізовано перекладацькі тактики та операції. Було зроблено висновок, що задля збереження стилістичної специфіки вихідного твору, зокрема у частині відтворення колоронімів, перекладачі використовують влучні перекладацькі операції відповідно до обраної стратегії комунікативно-рівноцінного перекладу. Серед перекладацьких операцій значне місце посідають перекладацькі трансформації. Перспектива вбачається в подальшому дослідженні колоронімів на іншому мовному матеріалі та в інших індоевропейських мовах із акцентом на їх адекватному відтворенні.

Ключові слова: колороніми, символізм, перекладацькі операції, перекладацькі трансформації.

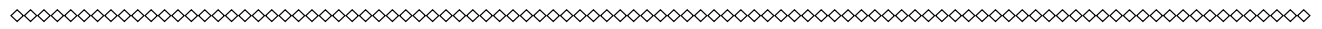
ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

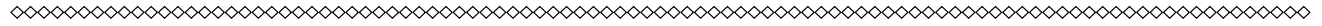
<i>Антонова В. Ф., Нешко С. І.</i> РЕЦЕПЦІЯ ТРАДИЦІЙ ЛЕГЕНДИ У ТВОРЧОСТІ Р. САУТІ	4
<i>Артеменко Л. В.</i> ІСТОРИЧНИЙ ГЕНЕЗИС РАЦІОЦЕНТРИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕМИ МИТЦЯ І МИСТЕЦТВА В ЗАРУБІЖНІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ	8
<i>Бандура Т. Й.</i> ПАРАДИГМА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ ДЖОРДЖ ЕЛІОТ «МІДЛМАРЧ»: ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРОЛОГІЇ	12
<i>Баняс В. В., Баняс Н. Ю.</i> СОНЕТ «АНТЕРОС» ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ ЯК ЕМБЛЕМА ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОМЕТЕЇЗМУ	16
<i>Бондаренко Г. П.</i> ЛИСТИ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО	20
<i>Василюк Є. І.</i> МОТИВИ ПРИЙОМНОГО СИНА І ВИГНАННЯ В РОМАНІ Ф. О'БРАЙСНА «САГА ПРО САГО СЛЕТТЕРЬ»	23
<i>Вовк О. В.</i> НАЦІОНАЛЬНО-АКСІОЛОГІЧНІ СТРУКТУРИ В АМБІВАЛЕНТНИХ ТВОРАХ БОРИСА ГРІНЧЕНКА	27
<i>Галенко А. М.</i> КОНЦЕПТ «ОДЯГ» ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ОСОБИСТОСТІ В ЕПІСТОЛЯРІЇ ОСКАРА ВАЙЛДА	32
<i>Голобородько Ю. К.</i> ТЕМАТИКА Й ОСОБЛИВОСТІ КОМІЧНОГО У ТВОРЧОСТІ А. АВЕРЧЕНКА КОНСТАНТИНОПОЛЬСЬКОГО ПЕРІОДУ	35
<i>Горанська Т. В.</i> ОСОБЛИВОСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ ТА ПОЕТИКИ КОМЕДІЇ Г. Ф. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА «ПРИЕЗЖИЙ ИЗ СТОЛИЦЫ, ИЛИ СУМАТОХА В УЕЗДНОМ ГОРОДЕ»	40
<i>Ісаєв Хуршид Байрам оглу, Дем'янюк А. А.</i> АЗЕРБАЙДЖАН У ТВОРЧОСТІ РЮРІКА ІВНЄВА	44
<i>Коломієць Н. Є., Яременко Н. В.</i> СТРУКТУРА ТА СЕМАНТИКА ОПОЗИЦІЙНИХ ТОПОСІВ «МІСТО» – «СЕЛО» В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЗАРУБІЖНІЙ ПРОЗІ СЕРЕДИНИ – ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ	48
<i>Мелещенко В. О., Черній Л. В., Заблоцька Л. М.</i> ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ДОСВІД РОМАНУ ТОНІ МОРРІСОН «УЛЮБЛЕНА»	53
<i>Приходько В. С., Божко Ю. О.</i> ГОЙДАЛКА СІМ'Ї У РОМАНІ МАРКА ЛЕВІ «ОСТАННЯ ЗІ СТЕНФІЛДІВ»	57
<i>Саркісова І. А.</i> ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ТА ЛІТЕРАТУРНА ГЕНЕЗА ЗАРУБІЖНОГО ПИСЬМЕННИЦЬКОГО ЕПІСТОЛЯРІЮ	61
<i>Сліпачук Н. М.</i> ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИЙ ТИП ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ У КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТ.	65
<i>Стадніченко О. О., Ласкава Ю. В.</i> ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ В ПОЕМІ-ХРОНІЦІ В. СЕВЕРИНЮКА «ОТАК МИ ДРУЖИЛИ З МОСКВОЮ»	68

Тужумбаева А. Д.

**ПЕРЕВОД РЕАЛИЙ, СВЯЗАННЫХ С ТЕАТРОМ, НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДОВ РОМАНА М. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА» НА АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ, КАЗАХСКИЙ И АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫКИ.....72**



ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО



Баклан І. М., Нестерова К. І.

**АДАПТАЦІЯ РЕКЛАМИ НІМЕЦЬКОЇ АВТОМОБІЛЬНОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ
ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ.....76**

Карабан В. І., Верба Л. Г., Карабан А. В.

**ВАЖЛИВІСТЬ МЕТОДОЛОГІЇ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА У ВИЗНАЧЕННІ МОВЛЕННСВОГО АКТУ
ЯК ОДИНИЦІ ПЕРЕКЛАДУ.....80**

Serebriakova V. V.

THE PECULIARITIES OF RENDERING ENGLISH COLOUR NAMES IN UKRAINIAN TRANSLATION.....87

CONTENTS

LITERATURE STUDIES

<i>Antonova V., Neshko S.</i> RECEPTION OF THE LEGEND TRADITIONS IN THE WORKS BY R. SOUTHEY.....	4
<i>Artemenko L.</i> HISTORICAL GENESIS OF THE RATIOCENTRIC INTERPRETATION OF THE TOPIC OF ARTIST AND ART IN THE WORLD AND UKRAINIAN POETRY.....	8
<i>Bandura T.</i> THE PARADIGM OF IMAGES OF WOMEN IN GEORGE ELIOT'S NOVEL "MIDDLEMARCH" IN THE ASPECT OF TYPOLOGY.....	12
<i>Banias V., Banias N.</i> GÉRARD DE NERVAL'S SONNET ANTÉROS AS AN EMBLEM OF LITERARY PROMETHEANISM.....	16
<i>Bondarenko G.</i> LETTERS OF HRYHORII SKOVORODA IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN BAROQUE LITERATURE.....	20
<i>Vasyliuk Ye.</i> MOTIFS OF ADOPTED SON AND EXILE IN <i>SLATTERY'S SAGO SAGA</i> BY F. O'BRIEN.....	23
<i>Vovk O.</i> NATIONAL-AXIOLOGICAL STRUCTURES IN AMBIVALENT WORKS OF BORYS GRINCHENKO	27
<i>Galenko A.</i> THE CONCEPT "CLOTHING" AS A MEANS OF PERSONALITY EXPRESSION IN THE OSCAR WILD'S LETTERS	32
<i>Holoborodko Yu.</i> THEMES AND FEATURES OF THE COMIC IN A. AVERCHENKO'S WORKS OF THE CONSTANTINOPLE PERIOD.....	35
<i>Horanska T.</i> FEATURES OF THE PROBLEMATICS AND POETICS OF H.F. KVITKA-OSNOVIANENKO'S COMEDY "A VISITOR FROM THE CAPITAL, OR A TURMOIL IN A COUNTY TOWN".....	40
<i>Isayev K., Demianiuk A.</i> AZERBAIJAN IN THE CREATIVITY OF RYURIK IVNEV.....	44
<i>Kolomiets N., Yaremenko N.</i> STRUCTURE AND SEMANTICS OF OPPOSITION TOPOPS "CITY" – "VILLAGE" IN UKRAINIAN AND FOREIGN PROSE IN THE MIDDLE – SECOND HALF OF THE XIX CENTURY.....	48
<i>Meleshchenko V., Chernii L., Zablotska L.</i> POSTCOLONIAL EXPERIENCE OF THE NOVEL "BELOVED" BY TONY MORRISON.....	53
<i>Prykhodko V., Bozhko Yu.</i> THE FAMILY SWING IN MARC LEVY'S NOVEL "THE LAST OF THE STANFIELDS".....	57
<i>Sarkisova I.</i> HISTORICAL TENDENCIES AND LITERARY GENESIS OF FOREIGN WRITER'S EPISTOLARY.....	61
<i>Slipachuk N.</i> THE EXISTENTIAL TYPE OF ART CONSCIOUSNESS IN THE CONTEXT OF CREATIVE SEARCH OF LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY.....	65
<i>Stadnichenko O., Laskava Yu.</i> A FICTION CONCEPT OF UKRAINIAN HISTORY IN POEM-CHRONICLE BY V. SEVERINYUK "HOW WE WERE FRIENDS WITH MOSCOW".....	68

НАУКОВИЙ ВІСНИК МІЖНАРОДНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: ФІЛОЛОГІЯ

Науковий збірник

№ 51 том 2, 2021

Серію засновано у 2010 р.

Коректор – Вишнякова Я.І.

Комп'ютерна верстка – Кузнєцова Н.С.

Підписано до друку 15.11.2021 р. Формат 60x84/8. Обл.-вид. арк. 12,76, ум. друк. арк. 10,93.
Папір офсетний. Цифровий друк. Наклад 200 примірників. Замовлення № 1221/519.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»

(Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 6424 від 04.10.2018 р.)

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Тел. +38 (048) 709 38 69, +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua