



Львівський національний університет
імені Івана Франка
Філологічний факультет

VIVAT ACADEMIA

збірник наукових праць
ВИПУСК 6

Львів - 2023

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Крохмальний Роман Олексійович – кандидат філологічних наук, доцент, в.о. декана філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка

Моторний Олександр Андрійович – кандидат філологічних наук, доцент, заступник декана з наукової роботи

Купчинська Зоряна Олегівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови імені професора Івана Ковалика

Микитюк Володимир Ількович – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка

Бацевич Флорій Сергійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального мовознавства

Кочан Ірина Миколаївна - доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українського прикладного мовознавства

Гнатюк Михайло Іванович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства

Івашків Василь Михайлович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси

Лозинська Оксана Григорівна - кандидат філологічних наук, доцент, в. о. завідувача кафедри польської філології

Сорока Ольга Богданівна - кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри слов'янської філології імені професора Іларіона Свенціцького

Максимів Ольга Йосипівна - кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри сходознавства імені професора Ярослава Дашкевича

У збірнику вміщено статті учасників XXI Міжнародна наукова конференція молодих філологів «VIVAT ACADEMIA» — «О СЛОВО! БУДЬ МЕЧЕМ МОЇМ!»: філологічна наука в Україні та світі в час війни» (Львів, 5 квітня 2023 р.).

VIVAT ACADEMIA: зб. наук. праць / Редкол.: Р. Крохмальний, О. Моторний, З. Купчинська, В. Микитюк, Ф. Бацевич, М. Гнатюк, І. Кочан, В. Івашків, О. Лозинська, О. Сорока, О. Максимів. Львів, 2023. 212 с.

За мовне оформлення і науковий рівень публікацій відповідають автори.

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2023

© Автори статей, 2023

© Марта Дика, верстка, 2023

© Олександр Янюк, дизайн, 2023

ПОЗБАВЛЕНІ СВОБОДИ: ОБРАЗИ В'ЯЗНІВ У РОМАНІ ІВО АНДРИЧА «ПРОКЛЯТИЙ ДВІР»

Ярина БИК

«Проклятий двір» - останній роман Нобелівського лауреата Іво Андрича. У цьому дослідженні проаналізовано образи центральних персонажів «Проклятого двору», яких об'єднує перебування у в'язниці. Образи в'язнів у романі Іво Андрича «Проклятий двір» є важливими для дослідження, адже в них розкривається центральна ідея твору і представлено погляд на світ самого письменника.

Ключові слова: в'язні, Іво Андрич, тюрма, «Проклятий двір», характеристика образів

Видатний югославський письменник Іво Андрич (1892-1975) майстерно описував людські долі, заглиблюючись у психологічний аналіз своїх героїв. У його творах кожен читач може знайти щось для себе. Творчість письменника привертає увагу літературознавців як у Сербії, так і за її межами. Особливо плідними є розвідки, присвячені образам жінок у творчості Андрича, його романам «Міст на Дрині» та «Травницька хроніка». Дещо менше наукове зацікавлення викликав роман «Проклятий двір», який ми обрали для дослідження. З сербських дослідників, які працювали над аналізом творчості Іво Андрича, можна виокремити А. Єркова, Д. Бошковича, Й. Делича, Ж. Джукич-Перішич, а також Т. Самарджию та С. Шеатович. Над вивченням «Проклятого двору» працювала німецька славістка Г. Шуберт, а сербський літературознавець П. Джаджич присвятив вивченню цього роману окрему монографію. З українських літературознавців згадаємо П. Рудякова, який зробив вагомий внесок у дослідження творчості І. Андрича, та його книгу «Між вічністю і часом». Також варто відзначити студії І. Ющука та С.Панька, які не тільки перекладали, але й досліджували твори письменника. Рецепцію творчості Іво Андрича вивчала Н. Білик, а А.Татаренко досліджувала окремі аспекти поетики «Проклятого двору» та «Шляху Алі Джерзелеза». Темою свого дослідження я обрала образи в'язнів в останньому романі Нобелівського лауреата.

«Проклятий двір» вийшов у 1954 році. Роботу над романом письменник почав у період між двома світовими війнами, а саме у 1928 році в Мадриді. Події у цьому творі відбуваються у період з кінця XVIII до початку XIX ст. у Стамбулі. Багато хто вважає цей роман Андрича химерним, у деякій мірі навіть страшним. Літературознавчий аналіз роману допомагає спростувати таку думку. У цьому дослідженні буде проаналізовано образи, які створюють умовний «проклятий двір» - образів в'язнів. Мета роботи полягає у розкритті центральних образів роману «Проклятий двір», яких об'єднує перебування у в'язниці.

Іво Андрич описує різних персонажів: єврея Хаїма зі Смірни, якого «привела сюди його гордість», фальсифікатора Заїма, який по суті «уявляє собі мирне життя з ідеальною жінкою», болгарських купців, які, мабуть, такі ж невинні, як фра-Петар. Серед в'язнів – монах-францисканець, а також витончений турок Чаміл-ефенді, який є центральним героєм його розповіді. Над усіма ними висить постать наглядча Латіфа-аги, навіть коли його немає. Його ще називають Караджоз (таке ім'я

носить персонаж турецького театру ляльок, хоча за словником іншомовних слів Клаїча це слово означає і цигана, і чорноокого, і навіть жартівника).

Іво Андрич без евфемізмів зображає в'язницю зсередини, показує нам важкі долі кожного, хто там перебуває. «Проклятий двір» має складну композицію: про одних героїв ми дізнаємося через розповіді інших. Часто звичайна манера оповіді переривається мемуарами одного з героїв.

Особливої атмосфери твору додають описи камер, тюрми, природи, могили у частинах які «обрамлюють» твір, який складається всього лиш з восьми розділів.

Існує думка, що «проклятий двір», арештантів та їх поведінку Іво Андрич описував із власного досвіду. Він жив у період, коли завжди запитували «з якою метою і за чий рахунок» хтось щось робить.

У стамбульську в'язницю, описану письменником, потрапляє чимало людей, адже місцева поліція вважає, що краще відпустити невинну людину ніж прогавити того, хто справді є злочинцем. Таким чином Андрич показує всю несправедливість тогочасної влади, починаючи від поліції, яка часто просто не хоче вникати в суть справи, і аж до суду чи самої верхівки суспільства.

Тут постійно сортують ув'язнених, щодня хтось полишає тюрму, а когось привозять, і все це супроводжується гучними криками. У цій тюрмі можна знайти як дрібних крадіїв, так і справжніх вбивць та небезпечних порушників закону. Усі різні, кожен із своїми поганими звичками, що робить двір справді «проклятим» і мерзенним.

Здається, тут навіть зупиняється час, тюрма наче віддалена від світу, а в'язні знаходяться в якомусь іншому вимірі. Комуś пощастить повернутися до звичного життя поза стінами «проклятого» двору, а когось він поглине. В'язниця складається з п'ятнадцяти цокольних одноповерхових будівель, з'єднаних високою стіною, що обгороджує неправильний, голий двір і два-три низькорослі дерева. Навколо будівлі було трохи бруківки, таке своєрідне місце для охорони.

Особливо жахливої атмосфери додають звуки: лайка, вигуки, стогони, гуркіт старої брами. Усе це немов би з фільму жахів. Та коли настає день, стає трохи легше. В'язні збираються у дворі та сидять групами. [I, 14, 17] З тюрми не видно ні міста, ні порту, нічого, тільки красиве небо. Спершу можна подумати, що ти потрапив на якийсь безлюдний острів, де немає нічого, що нагадувало б про життя до того.

У в'язнів більше немає надій, все зводиться тільки до того страшного місця. З моря часто доноситься сморід гнилих водоростей, що ускладнює перебування в камерах, це мовби отруює людей, робить їх більш агресивними. По камерах невпинно бігають пацюки, можна почути крики або стукіт посуду у їдальні. І всі ці страшні звуки зливаються і утворюють звук тюрми «Проклятий двір».

Є серед образів в'язнів у романі й такий, який практично не розглядався дослідниками у такому контексті. Це образ султана Джема, в'язня іншої в'язниці й іншого часу, доля якого визначила життя турка Чаміла, котрий ідентифікується з ним і через це потрапляє до «Проклятого двору».

Від початку існування світу ми часто зустрічаємо братів-суперників. Старший завжди має більший досвід, сильніший характер, часто готовий до реального життя і знає, що і як потрібно робити.

А молодший – це повна протилежність, завжди помиляється, хоче більше, ніж може, тому це часто завершується поразкою.

Джем був молодшим братом Баязида II і відповідно його суперником по праву на престол. Хоч цей образ і не належить до в'язнів Проклятого двору, але цей чоловік теж майже все своє життя провів у свого роду тюрмі.

Молодому султанові було двадцять три роки, він управляв Караманією та жив у Коньє. Джем мав світле волосся та запальний характер, писав вірші, знав грецьку та читав італійською. Він умів плавати, був хорошим мисливцем та атлетом. При своєму дворі зібрав науковців, поетів, музикантів.

Султан Джем багато років претендував на престол, а також на землі Азії, але програв у боротьбі за владу та був змушений втікати. Спочатку він прибув до Єгипту та попросив у правителя підтримки. Тоді напав ще раз, проте його військо знову розбили. Джем-султан утік на острів Родос, залишивши матір, дружину і трьох дітей у Єгипті, та здався християнським лицарям, які відправили його у Францію.

Та які б свободи султану не гарантували, нічого не збулося, він став в'язнем і важливим заручником у руках ордену єрусалимських лицарів. Багато європейських правителів хотіли отримати Джема та використати у боротьбі проти Туреччини. Навколо нього планували різні сюжети та складали різноманітні комбінації, в яких брали участь багато європейських можновладців, у тому числі й сам Папа. Згодом він прибув до Риму та розповів про своє ув'язнення так емоційно, що глава церкви пустив сльозу. На одній із картин султан зображений у тридцять років, хоча виглядав тоді на всі сорок.

Він став похмурим, немилосердним, вино почало приносити спокій та задоволення. Одного разу Джем сказав, що він і так раб, тому більше немає різниці, у кого саме буде рабом. По дорозі у похід проти неаполітанського короля султан захворів та через кілька днів помер у Капуї. Джем заповідав, щоб його тіло привезли до Туреччини. Після довгих перемовин Баязид II зміг перенести його прах у Брусу та похоронити там.

Справді, ближче до кінця твору можна побачити, наскільки схожими виявилися долі Чаміла та султана Джема. Їх обох не прийняв тогочасний світ, він їх відкинув та ув'язнив. Вони були «чужими» як для себе, так і для інших. Обох не цікавило багатство чи влада. Захоплений історією Джема аж до ідентифікації з ним, Чаміл майже повністю повторив долю султана.

В образі молодого турка Чаміла Іво Андрич зобразив також, наскільки безсилою є людина у руках некомпетентної влади. І байдуже, чи це неписьменний чоловік, чи інтелектуал. Деякі дослідники вважають, що цей персонаж зробив помилку, обравши науку. Але, з іншої сторони, у цьому образі також відображене прагнення до чогось досі не виданого, нового, не такого, як прийнято.

Підсумовуючи, можна сказати, що цей привабливий та розумний чоловік став жертвою тупої бюрократії, адже був не винен. Він просто був закоханий у історію. Андрич співчуває цьому туркові та робить його образ одним із центральних постатей у творі.

Іво Андрич – югославський письменник, поет, перекладач, дипломат, нобелівський лауреат у галузі літератури, колишній австро-угорський в'язень – робить персонажів своїх творів настільки виразними, що вони немов оживають перед читачами його творів, як султан Джем ожив для Чаміла.

Хоча Чаміл і Джем – центральні герої роману «Проклятий двір», інші, навіть епізодичні, теж варті уваги. Коли ми дізнаємося про кожного із в'язнів, одразу починаємо співпереживати комусь, слідкуємо за його історією, затамувавши подих, а когось лаємо, не можемо зрозуміти, чому цей персонаж так вчинив.

Хтось із героїв справді винен, хтось, навпаки, несправедливо ув'язнений, але усіх об'єднує немилосердний «проклятий» двір, що поглинає людей і немовби тримає у своїх лапах. У романі також порушена проблема некомпетентності тогочасної влади та прогнилого суспільства, яке живе за стереотипами та не готове прийняти когось, хто не схожий на інших.

«Тільки неосвічені, нерозумні люди, – каже Андрич, – також можуть вірити, що минуле мертве і назавжди відділене від сьогодення непрохідною стіною. Навпаки, все, що думала, відчувала і робила людина, було нерозривно вплетене в те, що ми сьогодні думаємо, відчуваємо і робимо. Вносити світло наукової істини в події минулого — значить служити сьогоденню». Мета мистецтва — з'єднати минуле, сьогодення і майбутнє, з'єднати «протилежні береги життя, у просторі, у часі, в душі». [7]

Образи в'язнів у романі Іво Андрича «Проклятий двір» є важливими для дослідження, адже в них розкривається центральна ідея твору і представлено погляд на світ самого письменника

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. *Авдієнко З.* До проблеми сербо-українських літературних зв'язків: рецепція роману Іво Андрича «Проклятий двір» в Україні / З. Авдієнко Доступно: <https://www.rastko.rs/rastko-ukr/sua/2/avdi-oprokletoj2.html>
2. *Гримич В. Г.* Андрич, Іво / В. Г. Гримич // Велика українська енциклопедія, 2021. Доступно: <https://vue.gov.ua/Андрич, Іво>
3. *Микитенко О.* Релігійний вимір творчості Іво Андрича / О. Микитенко – Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2021. . Доступно: <https://periodicals.karazin.ua/drinov/article/view/17894/16438>
4. *Рудяков П.* Між вічністю і часом: Життя та творчість Іво Андрича. / П. Рудяков - К., 2000.
5. *Цацић Петар.* О Проклетој авлији. / Петар Цацић – Београд : Просвета, 1975.
6. *Andrić Ivo* Prokleta avlija / Ivo Andrić – Zagreb: Sabrana djela – knjiga četvrta, 1967. Доступно: https://kupdf.net/download/ivo-andric-prokleta-avlijapdf_5af6af2fe2b6f5ad671d8355_pdf
7. *Tatarenko A.* Andrićevi lepi pobednici: o neimenovanom mladiću iz Proklete avlije i poetskom smislu njegovog preobražaja / Alla Tatarenko // Sveske Zadužbine Ive Andrića. – br.28. – 2011. – S.163 – 182.

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ЕВФЕМІЗМІВ І ДИСФЕМІЗМІВ У ДИСКУРСІ ЗМІ В УМОВАХ ВІЙНИ

Олена БУБЛИК

Основними репрезентантами подій воєнного часу є засоби масової інформації, які водночас виступають показниками мовленнєвої культури сучасного суспільства. Основне завдання ЗМІ – об'єктивно та достовірно висвітлювати щоденні реалії та події, реалізуючи не лише інформативно-змістову, а й функцію емоційного впливу на читача.

Як зазначають дослідники, характерними стилістичними рисами мови сучасних ЗМІ є тенденція до стандарту і водночас тенденція до експресивності. Стандарт означає націленість авторів на лаконічність, чіткість та інформативність, тоді як експресивність виражається у прагненні до образності засобів мовного вираження [10, с. 15]. У сучасному медійному дискурсі також спостерігаємо явище розмивання чітких стильових меж публіцистичного дискурсу, внаслідок чого у публікаціях поширюються елементи некодифікованої, почасти й розмовної мови [8, с. 35].

Впродовж останнього року у текстах засобів масової інформації спостерігаємо поширення явища використання вторинних номінацій як засобів вуалізації змісту негативних висловлювань у контексті війни.

Мета пропонованої розвідки – виявити семантичні та функціонально-прагматичні аспекти використання вторинних номінацій (евфемізмів і дисфемізмів) в україномовному медіапросторі в умовах війни.

Евфемія являє собою складне лінгвістичне явище, що полягає у заміщенні однієї номінації іншою задля досягнення адресантом певної комунікативної мети. Варто зазначити, що у науковому обігу існує велика кількість трактувань поняття «евфемізм». Загалом під евфемією розуміють заміну певної небажаної, неприйнятної або недозволеної номінації на більш коректну з метою уникнення непорозумінь, негативної реакції як адресанта, так і адресата повідомлення, маскуванню та приховуванню певних негативних фактів дійсності, що можуть бути спричинені використанням прямої номінації [див.: 2, с. 6].

Дослідниця В. Великорода евфемізмами називає «одиниці вторинної номінації з відносно позитивною конотацією, які вживаються для заміни прямих найменувань, чиє використання з певних причин (соціальних чи психологічних) вважається небажаним» [2, с. 6–7].

Як явища непрямого називання евфемізми тісно пов'язані із іншими лінгвістичними прийомами, що включають у себе метафоризацію, іронію, метонімізацію, гіперболу, літоту, антономазію [1, с. 212–213].

Науковиця В. Великорода виділяє кілька функцій вторинних номінацій, в основу яких покладено прагматичні особливості їх вживання:

- вуалітивна – функція приховування назви реалії, що може викликати негативну реакцію публіки, притаманна усім без винятку вторинним евфемізмам;

- кооперуюча – є відображенням прагнення комунікантів зберегти мовленнєве співробітництво (кооперацію) для вирішення завдань;
- превентивна – використання вторинних номінації як засобів заміни давніх табу, які є збереженими у свідомості людини та стосуються тематики фізіології, смерті, хвороби, релігії тощо;
- риторична – виявляється у намаганні адресанта вплинути на аксіологічні установки адресата, змінити його ставлення до реалії, про яку повідомляється, спонукати його до певних дій;
- елевативна – представлення мовцем певних реалій, аспектів дійсності у позитивнішому світлі, гіперболізація низьких чи середніх стандартів;
- конспіративна – навмисна евфемізація неприйнятних аспектів реальності членами певної соціальної, професійної чи вікової групи задля ускладнення або унеможливлення сприймання та розуміння інформації особами, що не належать до групи;
- дистортивна – спотворення відображення інформації у свідомості адресата шляхом використання вторинних номінацій; такого типу евфемізми використовуються задля заміни найнеприйнятніших для адресанта понять чи аспектів дійсності, зважаючи на їх негативний вплив на ефективність комунікації [2, с. 7–8].

В основі евфемії закладено поняття про нейтральну або позитивну оцінку первинно негативного явища. Так, під час війни *«вбивство»* – різко негативний, неприпустимий вчинок у мирному житті, – стає частиною буденності. Саме з метою вуалізації в текстах ЗМІ використовуються лексеми *«ліквідувати»* («Уніан», 13.03.23) чи *«прибрати»* («ТСН», 14.03.23) замість *«убити»*; *«людські ресурси»* («ТСН», 14.03.23) чи *«жива сила»* («ТСН», 14.03.23) замість позначення убитих окупантів: *«Намагання росіян показати кремлівському диктатору хоч якийсь результат на Донбасі пояснюють втрати величезних людських ресурсів та живої сили»*. У цьому контексті номінації *«ліквідувати»* та *«прибрати»* замість *«убити»*, окрім маскуючої, виконують ще й превентивну функцію, а саме використовуються для заміни давніх понять-табу, пов'язаних зі смертю, оскільки не володіють такою негативною конотацією, як лексема *«убити»*, що входить до семантичного поля концепту *«злочин»* [4, с. 90–91].

Сполуки *«людські ресурси»*, *«жива сила»*, *«вroachай»* («Уніан», 13.03.23) у контексті медіамовлення набувають евфемістичного характеру. Використання такого роду знеособлених номінацій сприяє «дегуманізації» ворога та вуалізації факту його фізичного знищення з метою полегшити сприйняття читачами цього факту, адже таким чином у людській свідомості відбувається «розрив зв'язку ворога із реальною людською істотою» [5, с. 46–47]. Отже, можемо стверджувати про актуалізацію тут дистортивної функції евфемізмів, котра спрямована на певне спотворене відображення інформації у свідомості читачів [2, с. 7].

З іншого боку, евфемізми використовуються не тільки для того, аби приховати негативний факт дійсності, а й для того, щоб представити відповідну реалію у більш позитивному світлі, піднести її

цінність. Зокрема такою номінацією можна вважати лексему «Герой» («Вукву», 12.03.23, 18.03.23, 21.03.23), що вживається на означення українських військових, котрі героїчно захищають рідку землю, але номінально звання Героя України ще не отримали: «Вічна пам'ять полеглому Герою!». У цьому випадку актуалізується елевативна, а також риторична функція евфемізмів, які безпосередньо пов'язані з аксіологічною сферою українського суспільства [2, с. 7].

Тема героїки є стрижневою для українського суспільства. У найменуванні воїнів-захисників «Героями» відображені ціннісні орієнтири носіїв української мови та культури – безумовна повага і шана до людей, які в найтяжчі часи стають на захист своєї Вітчизни і здатні до самопожертви. Такі номінації є втіленням певних ідеалів, еталонів українського суспільства, і автори медіа-текстів прагнуть донести ці ідеали та цінності до читачів-адресатів. Варто зазначити, що мова йде не тільки про певні характерологічні риси конкретного героя, а й про те, що героєм названий кожен боєць, живий чи полеглий, тобто пріоритетність надається цінностям захисту державності, інтересів нації тощо [див.: 3, с. 32–33].

Паралельно із явищем евфемії виокремлюють і протилежний процес, результатом якого є використання вторинних номінацій-дисфемізмів. Як зазначає дослідниця Л. Ставицька, термін «дисфемізм» вживається у двох значеннях: «зумисне викривлення слова з метою негативізації його значення; протилежна евфемізму номінація, представлення реалії у негативному, вульгаризованому вигляді» [12, с. 23].

Дисфемія зазвичай трактується як прояв вербальної агресії, дисфемізм – як слово чи вираз, протилежний за своїми функціями евфемізму, навмисне використання грубих, вульгарних чи стилістично знижених, часом нецензурних, слів та виразів, метою вживання яких є вираження різко негативної оцінки або створення експресії [7, с. 216].

Традиційно дисфемізми торкаються «чутливих», контраверсійних тем, використовуючи при цьому мовні табу, образливі з погляду адресанта і адресата номінації чи конструкції, слова-агресори тощо, які мають негативне забарвлення [7, с. 209–213].

Польська дослідниця С. Сойда, порівнюючи евфемізми та дисфемізми, наголошує, що якщо евфемізми є вираженням позитивного ставлення мовця до означуваного, то дисфемізми використовуються задля вираження негативного ставлення адресанта до адресата чи об'єкта, про який йдеться [13, с. 125].

Важливим аспектом, якому представники ЗМІ приділяють значну увагу під час висвітлення подій, що стосуються війни, є створення та репрезентація образу ворога, проти якого налаштоване суспільство. Основним засобом формування образу ворога є використання великої кількості мовних одиниць, котрі створюють узагальнений негативний образ [6, с. 54]. Прикладом можуть слугувати лексеми на позначення громадян країни-агресорки – «москолота» у межах заголовку: «Протягом неділі москолота випустила понад 300 снарядів по Херсонщині» («5 Канал», 13.03.23); «зеки» («ТСН», 05.01.23) – на позначення воєнних злочинців-найманців, що відбували покарання в російських

колоніях і були завербовані ПВК «Вагнер»: *«Пригожин заявив, що відпустив на волю групу зеків, які воювали в Україні: серед них рецидивісти та вбивці»*. Окремо варто виділити номінацію «рашисти»: *«Черговий “жест доброї волі”: рашисти готують втечу з лівобережної частини Херсонщини – ОК “Південь”»* («5 Канал», 21.03.23), котра є лексичним новотвором, контамінацією понять «росіяни» та «фашисти».

У наведених прикладах простежується тенденція до створення експресії та вираження різко негативної оцінки. До прикладу, лексема «зек», що використовується для позначення найманців-ув'язнених, які потрапили на фронт, входить до пласту так званої стилістично зниженої лексики, а саме жаргонізмів [11, с. 124]. Такого роду номінації вже володіють певним оцінними конотаціями та акцентують увагу на негативних якостях осіб, що іменуються. Уведення зазначеного пласту лексики у медійний дискурс зміщує акценти з інформативної площини на емоційно-впливову [9, с. 349–351].

Окрему групу вторинних номінацій становлять лексеми, що набувають функцій дисфемізмів у процесі комунікації, тобто виражають негативну оцінку у певних комунікативних ситуаціях. З метою приниження об'єкта чи суб'єкта найменування та увиразнення висловлювання автори медіа-текстів використовують номінації на кшталт «диктатор»: *«Два наслідки рішення МКС для Путіна: експерт пояснив, як викрутиться диктатор»* («ТСН», 20.03.23) та «різник»: *«Байден після зустрічі з біженцями з України: Путін – різник»* («DW», 26.03.2022) на позначення президента держави-агресорки, які у контексті опису війни набувають різко негативного оцінного значення. Використання таких лексем характеризуються повною відмовою від політкоректності, що передбачає «зумисний вияв неповаги та є вираженням різко негативного ставлення до суб'єкта найменування» [7, с. 214–215].

Висновки. Отже, у зв'язку із необхідністю коректного висвітлення негативної інформації, що стосується реалій війни, упродовж останнього року в мові ЗМІ помітно зросла тенденція до використання вторинних номінацій – евфемізмів, що дають змогу «приховати» негативні реалії дійсності. Як показують результати дослідження, евфемізми у медіатекстах виконують різноманітні функції залежно від контексту, у якому вони вжиті: вуалітивну, елевативну, риторичну, дистортивну тощо.

Традиційно евфемізми використовуються як засоби приховування негативного факту дійсності шляхом заміни однієї номінації іншою, що відзначається відносно позитивною конотацією. У відповідному контексті слугують засобами знеособлення та «дегуманізації» ворога. Окрім того, у медіатекстах україномовних ЗМІ евфемізми використовуються також як спосіб представлення відповідної реалії у більш позитивному світлі, засіб піднесення її цінності в очах читачів.

У сучасному медіадискурсі також зростає роль дисфемізмів як засобів вираження насамперед негативної оцінки чи негативного ставлення до об'єкта чи суб'єкта, що іменується. Дисфемізми та лексеми, які у межах відповідного контексту набувають функцій дисфемізмів, використовуються задля створення та репрезентації образу ворога, його приниження чи вияву неповаги.

Список використаної літератури

1. Великорода В. Б. Механізми поповнення евфемістичної лексики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2009. № 4. С. 212–217.
2. Великорода В. Б. Семантичні та функціонально-прагматичні характеристики евфемізмів в англійській мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови». Львів, 2018. 19 с.
3. Денисюк Ж. Репрезентація героїки в умовах інформаційного середовища та актуалізації етнокультурних цінностей. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 31–38.
4. Змійова І. В., Калюжна А. Б. ЗЛОЧИН як категоріальний концепт та категорія. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2018. № 86. С. 87–94.
5. Кирилюк О. Л. Мовні засоби творення образу ворога в умовах інформаційної війни. *Наукові записки ЦДПУ ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки*. 2019. Вип. 187. С. 45–49.
6. Кирилюк О. Л. Структура асоціативно-семантичного поля «ворог» в дискурсі інформаційної війни. *Актуальні питання гуманітарних наук: зб. наук. праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 29. Том 2. С. 53–58.
7. Кульчицька О. Дисфемізми як лексичні засоби виразності мови (на прикладі сучасного молодіжного англomовного роману). *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*. 2021. № 4. С. 209–220.
8. Лисинюк М. В. Мова ЗМІ як показник мовної культури сучасного суспільства. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 33–38.
9. Мартос С. А. Жаргонна лексика у публіцистичному дискурсі. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. 2009. Вип. 9. С. 348–351.
10. Пилинський М. М. Взаємодія художнього і публіцистичного стилів української мови. К.: «Наукова думка», 1990. 216 с.
11. Ставицька Л. О. Короткий словник жаргонної лексики української мови : містить понад 3200 слів і 650 стійких словосполучень. Київ : Критика, 2003. 336 с.
12. Ставицька Л. О. Українська мова без табу: словник нецензурної лексики та її відповідників. Київ : Критика, 2008. 456 с.

ІСТОРИЧНІ ПІСНІ: ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ

Діана БУРМИК

Головною метою цього дослідження є аналіз жанру однієї із найоб'ємніших і найзначніших розділів української епіки – української історичної пісні. В узагальненій формі підкреслена роль та значення цього пісенного жанру для збереження національної пам'яті та самовираження народу, його оцінки історичним подіям, постатям видатних осіб, пережитим подіям. Історична народна пісня важлива сучасникам для оцінки особливостей українського духу та української душі, моральних рис, естетично-художніх смаків українського народу. Численні обробки історичних пісень здійснили М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць, М. Леонтович, Ф. Колесса, Л. Ревуцький та інші митці.

Постановка проблеми. Важливою проблемою є збереження історичної пам'яті поколінь, яка значною мірою відображена в історичній пісенності.

Мета статті: з'ясувати причини актуальності, значення історичних пісень у наш час; виховувати повагу до історичного минулого рідного народу.

Основний виклад матеріалу. Історичні пісні – це твори героїчного епосу, які розповідають про конкретні, типові для певної історичної епохи, про дії відомих в історії осіб, що виступають під власним чи прибраним ім'ям.

Історичні пісні отримали свою назву лише у XIX столітті з появою праці Миколи Гоголя. У своїй відомій статті «Про малоросійські пісні» він писав: «Пісні малоросійські можуть цілком називатись історичними, тому що вони не відриваються ні на мить від життя і завжди відповідають тодішньому стану почуттів».[2] Фіксували і досліджували українські народні пісні М. Максимович, І. Срезневський, П. Куліш, М. Драгоманов, та багато інших.

В історичних піснях нерідко йдеться і про безіменних героїв, які, проте, пов'язані з характерними подіями того чи іншого періоду суспільного життя, з подіями, конкретність яких з бігом часу стерлась і набрала узагальнення. Значну частину українського пісенного фольклору становлять пісні про боротьбу за волю. Цій темі присвячено чимало нових пісень, що з'явилися вже у наш час у зв'язку з подіями війни росії проти України.

Найперші записи історичних пісень, які увібрали, зокрема, традиції героїчного епосу Київської Русі, належать до XII-XIV ст. XV до поч. XVIII ст. - доба історичних звершень козацтва.

Термін «історична пісня» увійшов до вжитку в 30-х рр. XIX ст. Історична пісня стала художнім висловом народного розуміння і сприйняття багатьох важливих подій і соціально-визвольних рухів в історії України, а також увічненням видатних постатей і невідомих героїв. Крім того, історична пісня – не буквальна хроніка справжніх подій, зафіксованих літописцем, а художнє узагальнення – часом із домислом, вигадкою, гіперболізацією. Особливістю цих джерел є те, що вони тісно пов'язані з професійними виконавцями – співцями – талановитими творцями і хранителями героїчної історії нашого народу.

- | Тематичні | групи | українських | історичних | пісень: |
|-----------|------------------------------|---------------|----------------------|--------------------------------|
| • про | боротьбу | з | турецько-татарськими | нападниками; |
| • про | визвольну боротьбу | українського | народу | під проводом Б. Хмельницького; |
| • про | стихийні селянські повстання | та їх героїв. | | |

Пісня **«Ой Морозе , Морозенку»** розповідає про бій, під час якого татари розбили козацький загін і полонили, а потім стратили його ватажка. Пісня прославляє козака Морозенка – мужнього захисника рідної землі. У словах «За тобою, Морозенку, вся Україна плаче» розкривається всенародна любов до вірного сина України.

«Чи не той то хміль» - пісня про народного ватажка, талановитого полководця, мудрого державного діяча Богдана Хмельницького. У пісні уславлюється сміливість гетьмана.

Історичні пісні відтворюють найголовнішу рису народних героїв - готовність іти на самопожертву заради громадянського добра.

Сьогодні **"Червона калина"** звучить на цілий світ різними мовами. Пісня з часів козаччини 17-го століття, записана в епоху національного відродження у 19-му, оброблена в часи української революції на початку 20-го століття і співана борцями за свободу в середині цього ж століття. Пісня, яка робить нас сильними у 21-му столітті, тому що єднає з нашими попередниками, хто боролися за волю України протягом попередніх віків. Пісня набула феноменальної популярності після того, як лідер гурту «Бумбокс» Андрій Хливиюк записав її в Києві на Софійській площі під час чергування у складі територіальної оборони Києва, де він перебував після початку війни.

Музичний фольклор нашої нації пройшов довгий шлях крізь віки, переживши війни, окупації, репресії. Сподіваємося, що й інші українські народні пісні стануть популярними у світі. У цей страшний час тисячі українців потерпають від жахливих подій війни, втрачаючи дітей, рідних, свої домівки, свої долі. Сльози, крик та стогін – це все, що в ці часи чути всюди, де палає, гримить, здригається, розривається та руйнується. У наших піснях – відчуття теперішньої реальності, в якій ми мусимо бути сильними, чуйними, та допомагати один одному і разом вірити у перемогу.

Висновки. Історичні пісні відіграють важливу роль у становленні національної свідомості нашого народу. Вони справили на мене велике враження. Читаючи їх, я немов беру участь у подіях тих часів. Від історичних пісень я отримую не тільки естетичне задоволення, а й корисні знання про історичних постатей нашої держави.

Подвиги відважних героїв, зображені в піснях, виховують у нас мужність, сміливість, стійкість у боротьбі. Пісні, що виникли в різні часи, становлять разом поетичну історію народу.

Додаткові джерела:

1. Верменич Я.В. Історичні українські пісні. [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 3: Е-Й / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - К.: В-во "Наукова думка", 2005. - 672 с.: іл..

2. Гоголь М. В. Про малоросійські пісні // Гоголь М. В. Твори. В 3 т. – К., 1952. – Т. 3. – С. 393–400.
3. Енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 1990. Т. 2. Д-К. 576 с.
4. Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 320 с.
5. Кирчів Р. Двадцять століття в українському фольклорі. – Львів: Інститут народознавства ПАН України, 2010.
6. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ : Гроно, 2012.
7. Українська літературна енциклопедія : В 5 т. / ред. кол. І.О. Дзеверін та ін. Київ : «Українська Радянська

«НОВА ЛЮДИНА» У РОМАНІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО «НЕВЕЛИЧКА ДРАМА»

Лілія ГАРТМАН

Постановка проблеми. «Нова людина», тісно пов'язана із поняттям «homo soveticus», — це ментальний, культурний та антропологічний феномен, який виник штучним шляхом, в результаті радикальної трансформації свідомості, мислення та цінностей людини, задля задоволення потреб вищих щаблів ієрархії. Формування, чи радше «кування», «нової людини» відбувалось не лише у зв'язку зі зміною покоління, під впливом непростих життєвих обставин, складних історичних процесів, а ще й під тиском грубого втручання «тоталітарної машини», що спричинило зрушення людської душі та утворення порожнечі, яку поступово заповнювали негативні чуття: самотність, відчуження, апатія, депресивність, песимістичність і т.п.

«Новою людиною» можна вважати багатьох представників ХХ століття, тому це явище описували та вивчали письменники, які не лише висловлювали своє бачення «нової людини», а й відтворювали всю панораму думок суспільства. Окрім В. Підмогильного, цією проблемою цікавилися М. Івченко, О. Слісаренко, В. Винниченко та інші митці першої половини ХХ століття.

Актуальність дослідження полягає в тому, що феномен «нової людини» у творчому доробку В. Підмогильного, зокрема в романі «Невеличка драма», є мало вивченим, проте важливим для розуміння психології персонажа-індивіда в художньому творі.

Мета статті — простежити та дослідити способи репрезентації та конститутивні ознаки «нової людини» у романі Валер'яна Підмогильного «Невеличка драма».

Стан дослідження проблеми. Валер'ян Підмогильний – «митець аналітико-інтелектуального складу, який у своїх творах порушив універсальні, філософські проблеми буття людини першої третини ХХ століття» [13, с. 191]. Різні аспекти його творчості представлені в дослідженнях Р. Мовчан [7], Н. Бернадської[1], Н. Бондар[2], С. Павличко[14], С. Луцій [11], О. Галети[4], І. Парамбуль[15], Л. Пізнюк[17], Г. Кудрі [10] та інших літературознавців, які стверджували, що митець у своїй творчості передусім «хоче збагнути людину» [2, с. 43].

Виклад основного матеріалу та результатів дослідження. У центрі уваги В. Підмогильного — людина, яка потрапляє у тенета страждань, рефлексії, сумнівів і яка завжди шукає відповіді на свої запитання, намагається знайти вихід із, здавалося б, безвихідних ситуацій. Проте твори В. Підмогильного не сповнені безглуздої драми, бо, як згадував Ю. Шерех, він «уміє загнздувати свої почуття розумом, безжально ампутуючи будь-які прояви “розливних сліз”, “плиткої гістерії”» [12, с. 43]. У романі «Невеличка драма» висвітлено цивілізаційну недугу — «випотрошення» людини й життя від усякого глибшого змісту, глузду й краси [9, с. 58]. Автор уже самою назвою ніби намагається натякнути на одну з основних ідей твору, говорячи про проблеми людини, які проти Її Великої Всесвіту є «ніщо» – «невеличка драма». В основі твору лежить поширений у світовій літературі сюжет, чи радше фабула, про дівчину з провінції, яка намагається підкорити велике місто.

У «Невеличкій драмі» Валер'яна Підмогильного персонажі дають чітку характеристику «нової людини», яка «буде байдужа до кольору вбрання й до смаку їжі, та зате знатиме смак розумової діяльності» [16, с. 74]; яка не буде витрачати часу на мистецтво: це буде «тип шофера, простий, бадьорий і озброєний практичними, власне технічними знаннями» [20, с. 1]. У творі легко відчитуються всі риси «нової людини», його герої — це віддзеркалення покоління, яке перебуває у пошуках власного «я», своєї ідентичності. Особливу увагу автор звертає на проблему свободи, абсурдності життя, «душевної нудоти», драматизації життя, відчуження, самотності, депресивності та песимістичності, роздвоєння особистості. Проте, необхідно наголосити, що першочерговою є проблема **свободи**, оскільки вона живить інші проблеми та дає поштовх їхньому розвитку. Свобода може бути зовнішня, тобто надання можливості робити вибір, та внутрішня, тобто здатність цей вибір зробити. Прагнення до внутрішньої свободи, а отже до свободи вибору, є однією з особливостей «нової людини».

Герої «Невеличкої драми», як і всі люди тих часів, були ніби в'язнями. Здавалося б, що перед ними цілий прекрасний світ, а вони захлинаються в буденності та страждають від неможливості створити свою унікальну та неповторну історію. Марта полюбляла вечірні купання з дівчатами, в цьому був «цілий клубок забороненості» [16, с. 29], адже батько не схвалював такі вчинки своєї доньки. Тож її, з дитинства бунтарська, натура зіштовхнулась зі страшними реаліями дорослого світу, в якому вона повинна коритись законам та правилам, загальноприйнятим нормам та приписам. Марта мріяла про те, щоб «всі люди зробилися вільні, щоб не залежали від своїх заробітків і посад» [16, с. 161]: «...В кожній людині багато минулого... забобонів... Вона вся в рамках... іноді в дуже широких, а все-таки в рамках. Родина — це маленькі рамці, потім товариство, професія, нація, клас... І коли людина скидає ці рамці, тоді вона робиться чиста... вона з намальованої картини робиться людиною...» [16, с. 54].

Із відсутністю свободи нероздільно пов'язана **абсурдність** життя, адже існування перетворилось на «день бабака». Своє бачення цього явища пізніше сформулював та висловив А. Камю. На його думку, людина починає замислюватись над абсурдністю свого існування, як тільки випадає з одноманітних, сірих та механічних буднів і звертає увагу на саме життя, а не на вічні повсякденні клопоти [21, с. 84-85]. Так сталося і з Мартою Висоцькою, яка не любила свята і вихідні через те, що вони вирізнялись на тлі інших днів, кожен із яких починався однаково: ранкові процедури, щоденний сніданок, робота, вечірні посиденьки. Тому для Марти навіть така звична та проста річ, як перерозподіл фінансів, стає «приємним клопотом». Її життя, як і життя кожної «нової людини», можна було б звести до двох дій: «жити, тобто служити й заробляти гроші» [16, с. 309].

Часто абсурдними стають діалоги, в яких кожен говорив про щось своє, не слухаючи співрозмовників. Яскравим прикладом такої ситуації є зустріч Юрія Славенка з родиною Маркевичів, де Юрій порушив тему мовної проблеми. Степан Григорович, батько Ірен, почав говорити про прибутковий податок, тоді Юрій — про раціоналізацію життя, про літературу та мистецтво, але

загалом ні про що, бо жодна з тем не була розкрита. Під час бесіди професор поводив себе дивно, «в нападі безпосередньої радості влучив дружині хлібною кулькою просто в ніс» [16, с. 75], тим самим демонструючи небажання комунікувати з гостем. Інколи діалог сприймався як битва, в якій мав хтось перемогти. Такий словесний поєдинок стався між Славенком та Стайничим: «своїм справжнім поглядам на шкоду він [тотбо Юрій. — Л.Г.] прагнув насамперед заплутати і збити супротивника» [16, с. 99].

Життя почало перетворюватись на гру, ставало сповнене фальші та брехні. Всі обманювали одне одного, але насамперед вводили в оману самих себе. Марта, збираючи в себе щовечора компанію, грала роль привітної господині; Ірен, знаючи про всі походеньки Юрія, робила вигляд, ніби навіть не здогадується про це; Юрій грав закоханого в той момент, коли вже планував розійтись з Мартою; Дмитро знайшов собі дружину і говорив про те, що вона краща за Марту, хоча, якби це було так, то він не став би доводити щось і таким чином самостверджуватись; Льова постійно обманював себе марними надіями та сподіваннями на взаємність своїх почуттів; навіть Маркевич Марія Миколаївна, яка грала роль німкені, задля того, щоб дізнатись інформацію про стосунки Марти з Юрієм, була фальшива. Про це свідчить, зокрема, її ставлення до вінчання: «можна, зовсім не вірити в церковне благословення, але в церкві все-таки повинчатись, бо сам із себе обряд шлюбний є пишний і гарний» [16, с. 336].

«Абсурд не міститься ні в людині, ні у світі. Він народжується з їхнього зіткнення» [21, с. 91], — таку ідею пропагував А. Камю. Проте світ, в якому живуть персонажі, є *a priori* абсурдним, адже він був створений фактично штучним шляхом, де для більшості людей був один сталий і єдиноправильний порядок життя: навчання, шлюб, робота на благо партії та держави. В. Підмогильний намагається відобразити дійсність не з перспективи того, чого від неї потребуватимуть у майбутньому, наприклад, апологети комуністичної ідеології, а з огляду на те, що ця ідеологія дала людині насправді на теперішній момент [18, с. 18].

У цьому полягає ще одна причина абсурдності, адже в ті часи людина була змушена жити і постійно думати про майбутнє. Таким був і Дмитро Стайничий. Він тяжко працював, щоб потім від нього була користь країні, склав чіткий «план-п'ятирічку» і активно агітував Марту, щоб та проголосувала «за» його абсурдні ідеї. Репліки Дмитра перетворилися на гасла: «вірити — значить працювати», «шлюб — це спілка» [16, с. 119-120]. Це абсолютно сухі, черстві вислови, в яких не було душі та життя. Марта вирішила бунтувати проти такої стереотипності та шаблонності, бо в якусь мить змогла усвідомити, що «вона жила десь інде, зовсім інша, серед інших людей і природи, але вона, вона» [16, с. 109]. Водночас згодом Марта сама склала план розставання з Юрієм, який був «розроблений до подробиць» [16, с. 289]. Тож дівчина змогла збагнути, що вона проживає чуже життя, таке ж саме, як тисячі інших людей, таке ж абсурдне. Але визнання абсурдності не є трагічним фіналом існування, навпаки, за А. Камю, це лиш початок шляху до пізнання себе і своїх істинних бажань.

У цьому контексті виникає абсолютно логічне питання: а чому люди почали так часто брехати і собі, і іншим, створюючи ілюзорне, примарне бачення дійсності? Відповідь очевидна: незадоволення власним життям «нової людини», що виникає саме через брак свободи і трансформується в почуття нудьги, нереалізованості та депресивності. І. М. Зварич, досліджуючи екзистенційну та гуманістичну психологію, зазначає, що відомий американський філософ та психолог С. Мадді говорить про специфічне захворювання – екзистенційний невроз – і описує його як стан, у якому внаслідок відсутності сенсу життя з'являється нудьга, загальна незацікавленість і чітко виражена пасивність у ситуаціях, коли потрібно сформулювати власну думку та погляд на що-небудь, зробити свідомий вибір, прийняти самостійне рішення [8, с. 490-491].

У такому стані перебувала і Марта Висоцька: «спати вклалася хапливо від якогось невдоволення, від невиразної ваги на серці, що настирливо, хоч і ніжно, її гнітила. Щось таке, як *душевна нудота*, — легке й неприємне чуття розлагодженості всередині» [16, с. 27]. Також є згадки про неврастенію, що знову-таки вказує на душевний неспокій та дисгармонію. Марта прагне жити так, як у книгах, напевно, тому, що книги цікавили її більше, ніж усе, що відбувалось навколо: «таким завершеним і замкнутим здавалось їй її існування» [16, с. 224].

Валер'ян Підмогильний часто зображує сон — як фізіологічний стан спокою та як сновидіння. «Хвилинами смутку чи прикрості сон приходив до неї лагідно й охоче» [16, с. 27], — такий стан може свідчити про *втєчу від реальності*. Марта Висоцька намагається вийти з цієї ситуації, вона шукає щось нове, щось унікальне, щоб не так, як у всіх, і щоб це могло її розважити. Саме тому, що їй стало нудно, вона почала *драматизувати*, ніби грати роль, втілювати в життя чітко спланований фінал власного кохання. Але життя — це не театральна сцена, де все йде відповідно до заздалегідь написаного тексту. Кооператор теж «дізнав жахливу нудьгу самотніх вечорів у порожніх тихих кімнатах серед знайомих і обридлих речей, до яких він був ніби прип'ятий» [16, с. 196]. Єдиною його розвагою були розмови з Мартою та споглядання за її особистим життям. Льова Роттер вирушає в подорож, щоб пізнати щось нове, Славенко пірнає з головою у кохання, що докорінно змінює його *modus vivendi*; Безпалько наважується внести зміни в своє життя та звільнити Марту з роботи, «щоб надати махортресту нормального вигляду» [16, с. 239], хоча він вже до неї звик, так само, як до тих шпалер на стінах. Навіть котів Нарцису було нудно, тому, як припускає Славенко, він вчиняв ті крадіжки їжі, щоб якось себе розважити.

Причинами такого душевного занепаду були насамперед фінансові проблеми, люди були настільки занепокоєні забезпеченням своїх базових потреб, що на саморозвиток їм просто не вистачало сил та можливості. Мрії кооператора розбились об матеріальну скруту, а Марта була вимушена поєднувати юнацький романтизм із практичністю, щоб вижити. Умови проживання Льови Роттера теж були вкрай незадовільні й спонукали лише до песимістичних думок: «сидячи вечорами в своїй хатині, майже порожній, де бракувало не тільки вигод, але й речей першої потреби, сидючи при гасовій лампі коло одоробала-столу, в хатині мало напаленій і геть непривітній...» [16, с. 222]. Єдине,

що їм залишалось — це «лягати спати та мріяти», бо лише тоді всі люди були «гарні, добрі, веселі, щасливі» [16, с. 275].

У зв'язку з тим, що людина не може вільно проявляти себе, не має жодного шансу на самовираження, стає непідконтрольна своїй волі та бажанням, «нова людина» відчувається сама ж собі чужою. Е. Фромм вдається до виразного порівняння людини з сином, що «підпорядковується своєму суворому та грізному батькові, бо боїться його так, що не може поводитися інакше — йому не залишається нічого, як стати «гарним хлопчиком»» [19, с. 27]. Так, для персонажів твору «Невеличка драма» характерний один із видів відчуження, які виділяє Е. Фромм, — це *відчуження* людини від самої себе. Ідеться про людину, ідеали якої далекі від дійсності, її життя позбавлене творчості, цілей та сенсу. «Нова людина» живе в стані ілюзії, начебто знає, чого хоче. Насправді, бажання відповідають загальноприйнятим шаблонам. Знати свої справжні бажання набагато складніше, ніж здається. Ця складність тісно пов'язана з проблемою влади і свободи [6, с. 35]. Марта Висоцька часом плутала з дійсністю власні мрії, вона вважала, що «треба створювати собі ілюзії», адже мрії — це «добра половина життя» [16, с. 48]. Загалом, ніхто з героїв не знав своїх істинних бажань, всі жили так, як виходило, а не так, як хотілось.

Відсутність свободи також спровокувала такі явища, як *страждання*, *самотність* та *песимізм*. С. К'єркегор тлумачить людину як синтез скінченного та нескінченного (тобто синтез тіла й душі) та стверджує, що страждання є наслідком первородного гріха, свідченням людської гріховності. Страждання, за К'єркегором, — це відчуття й усвідомлення своєї вини, недосконалості, неідеальності, та водночас це бажання стати кращим, оздоровитися; останнє означає душевно-моральне оздоровлення [3, с. 97-98]. Мислитель цілком поділяв біблійний погляд, за яким земне життя — це, м'яко кажучи, не найкраще місце для людини. Звідси і к'єркегорівська тема страждання. Він вводить ключові поняття: самотність, турбота, відчай, загубленість «Я» — поняття, котрі в подальшому стали класичними для екзистенціалізму [3, с. 97] та «нової людини». В. Бушанський звертає увагу, що головною причиною страждання людини, є тимчасовість існування, з чим не можна не погодитись, адже саме через це і виникає відчуття страху, збентеження та самотності. Тобто «з підвищенням ступеня свідомості, зростає інтенсивність відчаю: чим більше свідомості, тим сильніший відчай» [22].

У романі «Невеличка драма» В.Підмогильного, здається, всі перебувають в перманентно самотньому стані: і Марта («Так іноді стане важко й... неприємно. І потім самотність... Почуваєш, що ти замкнута в якомусь невеличкому колі» [16, с. 48¹]), і Льова («Сидячи вечорами в своїй кімнаті, самотній і худий, Льова Роттер отак невесело розумував» [16, с. 223]), і Безпалько (який проводив свої вечори наодинці за книгою). У творі також згадуються Шелінг та Гегель в контексті теми страждання, яке нероздільно пов'язане з тимчасовим існуванням: «бо ми й справді випадкові, тобто минуці», — каже Роттер, — «коли б ми могли вічно тривати, якими дрібними, нікчемними видалися б нам наші болі та муки!» [16, с. 178].

Міркування С. К'єркегора перегукуються з думками А. Шопенгауера, який вважає, що «людина має розплачуватись за своє існування, спочатку в житті, а потім у смерті» [21, с. 10]. Шопенгауер говорить про «стадну» людину як про масовий продукт виробництва природи. Філософ називав існуючий світ «найгіршим з можливих», а своє вчення – «песимізмом». Світова історія не має змісту. Страждання – «покарання» за «первородний гріх», провину відособленого існування. Ідея Шопенгауера — світова воля, тобто негативно забарвлений рушій всіх життєвих процесів [7, с. 61]. Ідея сприйняття світу, як місця ув'язнення, розвивається не лише в шопенгауєрівській філософії, але й у філософії «нової людини».

Дихотомія раціонального та ірраціонального, конфлікт між мозком та душею спричинили виникнення ще одного явища, властивого «новій людині», — це *роздвоєння особистості*. Цей психічний розлад був зафіксований ще в древніх людей, що стало відомо за допомогою аналізу наскельних малюнків, проте у XX ст. він став більш поширеним. Це пов'язано з обмеженням внутрішньої свободи індивіда. Марксистсько-ленінські схеми безапеляційно заперечували існування чуттєвої природи людини, тому виникає певний дисонанс: з одного боку, людина корилася добі розуму та науки, а з іншого — не могла заборонити собі відчувати. «Гіпертрофія раціонального, що репрезентує Славенко, показується теж не чим іншим, а забуренням білка» [20, с. 2], що вкотре свідчить про цілковиту «відданість» та «служіння» мозку. Але він також зазнав розколу: «тебе ніби двоє» [16, с. 163], — зазначає Марта. Один Юрій гаслом свого життя вважає раціональність і практичність, а другий — зазначає, що «надужиток здібністю мислити — ось, де наш великий злочин» [16, с. 164].

Ця амбівалентність притаманна і кооператорові, який то скаржиться на владу і стверджує, що вона «належить до найсумніших явищ у природі» [16, с. 31], то прославляє її: «тільки я проти того, щоб власть лаяти, якщо ти чесний, власть про тебе не забуде» [16, с. 278-279]. Просту істину «дволикості» зрозумів і намагався пояснити Марті Льова Роттер. Він — той, хто пройшов війну і пережив «моральну контузію» через зраду дружини, той, хто йшов проти системи, адже, на його думку, «логіка — це обмеженість людського розуму», а «життя є більше за розум» [16, с. 317]. Тому, усвідомлюючи це і спираючись на власний досвід, Льова не хотів себе обмежувати і позбавляти можливості «жити», як це робили раціоналісти – фанатичні апологети розуму.

Висновки. Валер'ян Підмогильний достовірно та правдиво передавав картину становлення «нової людини» в «екзистенціалістському» суспільстві, враховуючи всі тогочасні фактори впливу, чинники та тенденції. Письменник розглянув ідею абсурду, провідником якої пізніше став Камю, песимізму Шопенгауера, звертав увагу читачів та критиків на тему самотності та відчуження, згадував таких філософів, як К'єркегор, Шелінг та Гегель. У свій твір «Невеличка драма» він вклав все різноманіття проблем і турбот, яких зазнала людина початку XX століття, а найголовніше — В. Підмогильний порушив тему свободи, зокрема питання про неможливість реалізації права на вільнодумство, що призвело до невдоволення життям і викликало численну кількість інших «недуг».

Список використаної літератури

1. Бернадська Н. І. *Модерний любовний роман в українській і японській літературах початку XX століття (В.Підмогильний і Д.Танідзакі) / Ніна Іванівна Бернадська. // Слово і час. – 2013. – №8. – С. 23–31.*
2. Бондар Н. *Українські письменники на Соловках : [у т. ч. В. Підмогильний] / Н. Бондар // Укр. мова та л-ра. –1997. – № 13. – С. 2–3.*
3. Бушанський В. В. Екзистенціальний підхід до концептуалізації часу / В. В. Бушанський. // Наукові записки. – 2017. – №5. – С. 93–124.
4. Галета О. *Криза раціоналізму у прозі Валер'яна Підмогильного / О. Галета // Укр. літературознавство : міжсвідом. наук. зб. – Л., 2002. – Вип. 65. – С. 187–193.*
5. Гірняк М. О. У пошуках координат для власного «я»: проблема ідентичності у прозі Валер'яна Підмогильного / Гірняк М. О. // Наукові праці: Наук.-метод. журнал. – Т. 166. Вип. 154. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2011. – С. 41–48.
6. Дідченко Ю. О. Проблема відчуження людини у філософії Еріха Фромма // Горизонти суспільних трансформацій на шляху до подолання системної кризи сьогодення (присвячена 25-річчю незалежності України): Матеріали XIX Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та аспірантів «Дні Науки ФСП» (20-21 квітня 2016 р.) – К.: НТУУ «КПІ», 2016. – С. 34-36.
7. Захарчук Н. Філософія Шопенгауера і постмодернізм / Ніна Захарчук. // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених.. – 2010. – №17. – С. 61–63.
8. Зварич І. М. Екзистенційна та гуманістична психологія : навч. посібник / І. М. Зварич, Г. В. Чуйко, Т. А. Колтунович ; за наук. ред. В. Г. Панка. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2019. – С. 471-495.
9. Ковалів Ю. І. Валер'ян Підмогильний / Ю. І. Ковалів. // Слово і час. – 2019. – №2. – С. 57–63.
10. Кудря Г. М. Художні пошуки Валер'яна Підмогильного: концепція людини, риси національної ментальності: автореф. дис. ... канд. філол. наук / Г. М. Кудря; ХНУ ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2001. – 17 с.
11. Лушій С. *Художні моделі буття в романах В. Підмогильного. - К.: ВД “Стилос”, 2008. - 152 с.*
12. Мовчан Р. В. Проза Валер'яна Підмогильного в контексті українського модернізму 1920-х років // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту) : Т 14 зб. наук. праць / Ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Дніпро : Ліра, 2016. – Вип. 19. – С. 35-46 .
13. Ніколашина Т. Урбанонімний простір у романі «Невеличка драма» В. Підмогильного // Палітра слова й тексту Січеславщини : колективна монографія / за ред. В. П. Біляцької. Вип. 2. Дніпро : Ліра, 2021. С. 190 – 223.

14. Павличко С. *Інтелектуальна проза Петрова й Підмогильного. Досвід кохання і критика чистого розуму : Валер'ян Підмогильний : тексти на конфлікт інтерпретацій [анталогія/упоряд. О. Галета] / С. Павличко. – К. : Факт, 2003. – С. 367-383.*
15. Парамбуль І. *Валер'ян Підмогильний: до питання про свободу вибору // Духовність. Культура. Виклики сьогодення. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (м. Львів, 21-22 квітня 2017р.). – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2017. – 218 с.*
16. Підмогильний В. П. Невеличка драма / В. П. Підмогильний. – Париж, 1956. –344 с. – (Видання Першої Української Друкарні).
17. Пізнюк Л. Проблеми відчуження та абсурду в "Місті" В. Підмогильного / Л. Пізнюк // Слово і час. – 2000. – № 5. – С. 62–66.
18. Титар О. В. Український екзистенціалізм у пошуках гуманістичних культурних орієнтирів: філософія нового українського урбанізму "Третьої революції" / О. В. Титар // Вісник ХНУ ім. В.Н.Каразіна. – Харків: Харківський національний університет ім. В.Н.Каразіна, 2017. – (Теорія культури і філософія науки; вип. 57). – С. 11–19.
19. Фромм Е. Втеча від свободи / Еріх Фромм ; перекл. з англ. М. Яковлева. — Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. — 288 с.
20. Шерех Ю. Білок і його забурення / Юрій Шерех. // Українська літературна газета. – Мюнхен, 1957. – №9. – С. 1–2.
21. Камю А. Міф про Сізіфа. Вибрані твори. У 3-х т. Т. 3. Есе : Пер. з фр. / Упоряд. О. Жупанський. Харків : Фоліо, 1997. - 619 с.
22. Kierkegaard S. The sickness unto death [Електронний ресурс] / S. Kierkegaard, L. Walter // Princeton University Press, Princeton, New Jersey. – 1941. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.religion-online.org/book-chapter/chapter-3-the-forms-of-this-sickness-i-e-of-despair/>.
23. Schopenhauer A. Essays of Arthur Schopenhauer [Електронний ресурс] / A. Schopenhauer, T. Saunders // New York: AL Burt. – 1892. – 42 с. – Режим доступу до ресурсу: <http://surl.li/fxdrk>.

ПОСТТОТАЛІТАРНИЙ ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД: ПОШУКИ ІДЕНТИЧНОСТІ

Наталія ГЕРИЛІВ

Опрацювання посттоталітарної травми доцільно здійснювати, послуговуючись розробками постколоніальних досліджень. Постколоніальний дискурс ефективним механізмом подолання постколоніалізму визначає самоідентифікацію. Осмислення українцями себе та свого місця у світі є необхідними для нівеляції наслідків посттоталітаризму. Вивчення процесів, що допомагають опрацювати та подолати травму є важливим для виходу з пастки руйнівного минулого. У цьому контексті віднайдення ідентичності може стати основою та точкою росту.

Із 1990-х років у гуманітаристиці інтенсивно розвиваються студії травми. Посттоталітарне минуле є об'єктом досліджень П'єра Нора, Вітторіо Гесле, Кеті Карут, Ярослава Поліщука, Миколи Рябчука, Оксани Пухонської, Вадима Василенка та ін. Про важливість усвідомлення власної ідентичності для подолання посттоталітарної травми зазначають Дорі Лауб, Агнешка Матусяк, Тамара Гундорова.

Мета статті: послуговуючись засобами літературної репрезентації, означити та проаналізувати основні чинники, що впливають на формування ідентичності.

Теорія травми загалом постає з вивчення явища індивідуальної травми в контексті психоаналітичних студій. Фундаментальними в дослідженні травми є роботи Зигмунда Фрейда. Зокрема, у праці “Скорбота і меланхолія” (1917) психолог описує два стани людської психіки, зумовлені надважкими переживаннями. Проживання скорботи, за З. Фрейдом, полягає в усвідомленні втрати, сприйнятті її як частини життя. Перенаправлення уваги з втраченого на інший об'єкт навколишньої дійсності – природна реакція в скорботі. Таким чином травмована людина нормалізовує свій психоемоційний стан, стає вільною. Натомість стан меланхолії характеризується зацикленням на втраті, регулярним поверненням до негативного досвіду, що обмежує та ускладнює життя.

Жак Лакан, апелюючи до напрацювань З. Фрейда, зіставив наслідки надважких переживань людини з травматичним впливом на стан суспільства. Таким чином у процесі розвитку психоаналізу можна простежити перехід на рівень колективної травми. Умовними подразниками, надважкими досвідами для суспільств є звільнення концтаборів, світові та локальні війни, розквіт тоталітаризму тощо.

Одним із проявів колективної травматизації є *культурна травма*. За А. Матусяк, це “потрясіння, спричинене суспільною зміною, що стосується царини культури і, як наслідок, колективної та індивідуальної ідентичності” [6, с. 13]. Загалом травму доцільно аналізувати не лише як унікальний разовий досвід, але і як явище, що характеризується трансмісією, передачею пам'яті про трагедію через покоління [10, с. 195]. Отож неасимільовані чи неартикульовані травми нікуди не зникають. Більше того – вони є частиною життєвого досвіду, який впливає на ідентифікацію, поведінку, формування цінностей тощо.

Прецедент існування в Україні тоталітарної влади (не лише радянської, а й нацистської), її часто репресивна, обмежувальна політика, і перехід з отриманням незалежності до нового державного устрою дають підстави говорити про набуття та переживання посттоталітарної травми.

Як би парадоксально на перший погляд не видавалося, на думку А. Матусяк, попри негативні наслідки, посттоталітарна травма зумовила й позитивні зміни. Наприклад, стимул українців до переосмислення, реконструкції власної ідентичності (колективної та індивідуальної), що є необхідністю в процесі спротиву. Проводячи паралелі між ідентифікацією українців у 1991, 2004 та 2014 роках, саме останню “в символічному плані слід вважати входженням українського суспільства на стежку свідомої деколонізації... .. цей момент як початок опрацювання посттоталітарної травми і поступового привласнення болісного колоніально-тоталітарного спадку” [6, с. 300-301]. Згідно з переконаннями літературознавиці, події, які відбуваються в Україні від кінця 2013 року, демонструють, як непропрацьовані травми накопичуються та згодом проявляються, сприяють “імплементції неоімперських ідей путінської Росії” [6, с. 299].

Неартикульований травматичний досвід не дозволяє нам вибудувати свою ідентичність, цілісну її візію. Ганна Арендт, цитуючи Карен Бліксен, пише, що “всі прикраси можна витерпіти, якщо зробити з них оповідь або розповісти про них” [1, с. 273], оскільки тоді оповідач, за Георгом Гегелем, досягає “примирення з дійсністю” [1, с.2736]. Таким чином процес подолання наслідків посттоталітарної травми передбачає проговорення, так зване “лікування розмовою” [10, с. 235], “ревізії макро- та мікроісторичних катаклізмів” [2, с. 198].

Ключовим для формування *національної ідентичності* Я. Поліщук вважає *збереження власної традиції* як явища, яке не дозволяє розмивати чи заперечувати національну ідентичність (під впливом репресій, конфліктів поколінь, світової глобалізації тощо). Найбільш ефективно такий зв'язок передається через мистецтво, а згодом він трансформується в *пам'ять культури*. У збереженні цієї пам'яті А. Ерл вбачає особливу місію літератури [7, с. 121]. Видається доцільним говорити про необхідність збереження власної традиції й для формування інших типів ідентичності: соціокультурної чи родинної, громадянської тощо.

Аналізуючи визвольні рухи останньої третини ХХ ст. П. Нора узагальнює, що діяльність поневолювача опиралася на сфальшовану історію групи як об'єкт маніпуляцій та інструмент політичної пропаганди. Тому передумовою становлення ідентичності визволеного (нації, групи) є віднайдення та утвердження власної історії. Вирішальну роль тут відіграє *колективна пам'ять*, яка “була і є ключовою для розуміння того, як люди осмислюють себе у часі та надають смислу пережитому минулому” [5, с. 172].

Комплексним видається бачення Г. Гесле. Дослідник виокремлює застосовувані владою методи підризу національних ідентичностей: заперечення символів, розпад колективної пам'яті, закоріненої в традицію, втрата віри в спільне майбутнє, переривання історії, формування відчуття неповноцінності

в стосунку до “більш досконалих культур”, розрив ідентифікації індивідами себе із колективною реальністю, яку вони донедавна підтримували [9, с. 108].

О. Пухонська звертає увагу на довготривалу відсутність бачення українцями свого справжнього минулого, чіткої національної ідентичності [9, с. 109]. Із цього приводу виникає низка запитань. Де межа між необхідним часом на тугу й потребою проговорювати травму? Може, у певний момент артикуляція та переосмислення “не на часі”? Чи ця фраза – лише спроба маніпулювати, замовчувати, підтримувати відчуття неповноцінності й надалі домінувати над колись підлеглими? Вивчаючи Голокост, Д. Лауб зауважив, що тривалий час для вцілілих у нацистських таборах смерті пережиті жахіття “були поза межами людської здатності і бажання зрозуміти, розказати чи уявити (...) І що довше історія залишалась нерозказаною, то більш викривленою вона постає у сприйнятті самої особи, відтак вона щораз більше сумнівається в реальності тих подій” [5, с. 175].

У монографії “Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою” А. Матусяк реалізує зацікавлення в аналізі “творів культури (літературні тексти (проза, драматургія), квазілітературні тексти (есеї), кіно, фотографія та культурні події. – Авт.) як каналів передачі досвіду, що виявляють ознаки травми Відсутнього” [6, с. 300]. Обрані твори, посилаючись на підхід Б. Латура, дослідниця трактує як “специфічні культурні, соціальні й мистецькі лабораторії” [6, с. 300]. Відповідно до такої концепції, у цих “лабораторіях” українські митці опрацьовували теми та ідеї, які й досі є проблемними для нашої культури та суспільства, “для експериментального дослідження з поглядом на їхнє сприйняття” [6, с. 300] (зокрема йдеться про питання “нової” національної ідентичності, необхідне для виходу з посттоталітарної системи координат). Застосовуючи методи та підходи студій травми до прочитання української літератури ХХ-ХХІ ст., отримуємо можливість проінтерпретувати травматичні досвіди на рівні національної культури та свідомості.

Спробою художнього відображення впливу на людину та її життя набутого посттоталітарного травматичного досвіду можна вважати роман **Оксани Забужко** “Музей покинутих секретів” (2009). Головна героїня ще дитиною відчувала на собі тиск системи. Вона соромилася свого батька. Лише згодом, дізнавшись причини та обставини його трагічної долі, яка неминуче чекала на всіх незгодних і говірких, Дарина Гощинська змінює ставлення до батька. Переосмисливши досвід попереднього покоління, жінка вдихає на повні груди й усвідомлює свою силу, “сприймаючи минуле передусім як утрачений голос мертвих, котрим вона мала б стати” [8, с. 214], адже “Їй пощастило – вона “сумасшедшая”, і це в неї спадкове” [4, с. 344].

Перевідкриття та зміна ставлення до минулого у випадку Дарини Гощинської є дуже прикладним, бо безпосередньо стосується історії її родини. Цього минулого можна, буквально кажучи, торкнутися (стоси паперів, які збирав і використовував батько, зберегла мама). Однак у свідомості й діяльності Гощинської процес подолання травми та повернення правдивої пам’яті не обмежується стінами її дому, сімейним колом. Дарина позбувається страху до світу, береться за роботу для громадськості.

Вона прагне розповісти правду не лише про батька як одного з інженерів, які працювали над будівництвом Палацу “Україна”, але й про учасницю УПА Олену Довганівну, свавілля на телебаченні тощо. Виявивши своє хибне сприйняття історії та дійсності, Дарина Гощинська розуміє існування викривлених фактів у суспільній свідомості. Таким чином ми простежуємо перехід процесу пропрацювання травми, повернення пам’яті, правдивої історії з індивідуального рівня на колективний. Ці взаємопов’язані зміни є своєрідними інструментами для вибудовування ідентичності (родинної, національної, соціокультурної та інших), зокрема розмитої під впливом діяльності тоталітарної системи.

Т. Гундорова слушно зауважує, що “прив’язаність до травматичного минулого ставить нащадків у позицію заручників: фізично не причетні до минулих подій майбутні покоління виявляються до них прив’язаними, а сучасність стає натомість чимось, що не піддається репрезентації, є невловною” [3, с. 10]. Тобто без артикуляції травматичного досвіду з’являється перспектива опинитися в підвішеному стані між часопросторовами площинами. Дарина Гощинська як приклад травмованої таки звільняється і вписує себе в дійсність.

Отже, подолання гібридної ідентичності, сформованої унаслідок переписування історії, політичних репресій, стирання пам’яті є ключовим елементом у процесі переживання посттоталітарного травматичного досвіду. Аналіз механізмів, які впливають на її розмивання, допоможуть знайти способи для осмислення болісного минулого та подолання його наслідків. Йдеться про важливість ідентифікації людини та нації, зокрема й у літературних творах. Події російсько-української війни від 24 лютого 2022 року збільшують цінність текстів, які акумулюють у собі наслідки посттоталітаризму. Оскільки в них з’являється можливість продемонструвати правдиву історію, зберегти її для наступних поколінь. Про переосмислення тоталітарного минулого можемо говорити ще в ширшому контексті: не лише для утвердження національної ідентичності як запоруки існування держави, а й для зміцнення власного місця у світовій культурі.

Перспективи дослідження полягають у простеженні зміни ідентичності під впливом переломних подій, тобто надважких переживань для суспільств (революції, війни), аналізі міри гібридизації ідентичності в різних суспільних груп унаслідок посттоталітарної травми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Арендт Х.* Між минулим і майбутнім / пер. з англ. Київ: Дух і літера, 2002. 321 с.
2. *Василенко В.* Травма як соціокультурна категорія: історія дослідження // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. Вип. 23 / редкол. В. А. Просалова (відп. ред.) та ін. Вінниця: ДонНУ, 2015. С. 190-202.
3. *Гундорова Т.* Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи // Постколоніалізм. Генерації Культура / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ: Лаурис, 2014. 336 с.

4. *Забужко О.* Музей покинутих секретів: роман. Київ: КОМОРА, 2019. 832 с.
5. *Кісь О.* Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор // У пошуках власного голосу: Усна історія як теорія, метод, джерел: зб. наук. праць / за ред. Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен. Харків: Східний інститут українознавства ім. Ковальських, 2010. С. 171-191.
6. *Матусяк А.* Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою. Львів: Піраміда, 2020. 308 С.
7. *Поліщук Я.* Постмодерністський проект і сучасна українська література // *Varia roczniki humanistyczne*. Т. LXVIII, zeszyt 7. 2020. С 115-128.
8. *Пухонська О.* Художня спроба розриву тоталітарної рамки в “Польових дослідженнях з українського сексу” О. Забужко // *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Т. 31 (70). № 1. Ч. 3. 2020. С. 213-217.
9. *Пухонська О.* Травматична пам'ять і національна ідентичність: посттоталітарна версія взаємовпливу (на прикладі сучасної української літератури): збірник наукових праць (філологічні науки). № 7. 2016. С. 107-111.
10. *Lacan J.* The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis: [translated with noted and commentary by Antony Wilden] / Jacques Lacan. Baltimore : John Hopkins Press, 1981. 235 p.

ІНТЕР'ЄР СІЛЬСЬКОЇ ХАТИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ XIX СТ.: ПОЕТИКА

Анастасія ГОЛУБ

Відомо, що інтер'єр є одним із позасюжетних елементів художнього твору. Як і персонажі, так і інтер'єри дуже репрезентативні, адже вони представляють картини, що певним чином скомпоновані з естетичними та психологічними ефектами. У багатьох словниках є різні дефініції цього терміну, зокрема популярний словник-довідник подає його, як «вид опису, змалювання внутрішніх приміщень та предметів, які в них знаходяться і безпосередньо оточують персонажів твору» [6, с. 315]. Описи інтер'єру допомагають заповнити окремі прогалини у творі та надають читачеві чіткішу картину, як від автора, так і від самих героїв. Поза сюжетом такі уривки опису внутрішнього простору здаються звичайними, але в тексті ці короткі або розлогі зображення розкривають чи підкреслюють риси характеру, душевний стан, звички, смаки героїв твору.

В українській прозі другої половини XIX ст. особливу увагу привертають детальні описи інтер'єру сільських хат. Змалювання внутрішнього простору в літературі цього часу допомагає осмислити процес самопрезентації персонажів, краще розуміння їхніх емоцій та поведінки. Окрім цього, інтер'єр передає атмосферу, у якій вони перебувають.

У творах Григорія Квітки-Основ'яненка переважають детальні описи інтер'єру сільських хат. Найпомітніше це виражено в сатирично-фантастичній повісті **«Конотопська відьма»**, де автор скрупульозно характеризує помешкання Явдохи Зубрихи. Вона *«ходить по хаті, ходить та й погляда на свої глечики, горишки, кухлики... А усі тії глечики, горишки, водянчики, кухлики стояли деяке на полиці, інше на миснику, було й на припічку, було й на самій печі; яке вже поставлене на сметану, а яке ще стояло під лавкою та край помийниці. Під полом лежали усякі трави і коріння: мнята, любисток, терлич, папороть, собаче мило, дурман, усякі реп'яхи, куряча сліпота та й багато дечого. На полу на подушках лежав кіт муруговатий та усатий...»* [4, с. 166]. Героїня розглядає свою хату, звертаючи увагу на кожен предмет, щоб відволіктися від болю та спогадів після отриманої *«прочуханки»*. У творі **«Щира любов»** письменник зображує заможну хату, щоб продемонструвати матеріальну забезпеченість хазяїна. У помешканні *«на покуті по усім стінам усе святії образи, та усе хорошої роботи, усе Борисівських іконописців, великі і средственні. Усі образи позаквітчовані були усякими квітками: коли улітечку, то справжніми, а на зиму, то робленими з шпалерів; а перед образами висіли на шовковинках голуби, зроблені теж з шпалерів, та що то за прескусно були зроблені!»* [4, с. 320-321]. Через зображення інтер'єру хати, де ікони прикрашені власноруч зробленими квітами, Г. Квітка-Основ'яненко знайомить читачів із дочкою хазяїна Галочкою, яка все вмє робити. Внутрішній простір у будинку змальований у світлих та сяючих тонах із поєднанням барвистого посуду.

Цікавим для аналізу є уривок з історичного роману **«Чорна рада»** Пантелеймона Куліша, у якому автор описує хату Михайла Череваня, де всі меблі виготовлені з липового та дубового дерева. Усюди в житлі зроблені полиці, на яких стоять *«срібні, золоті й кришталеві кубки, коновки, пляшки, таці і*

всяка посудина, що то на війні поздобувано... Іще ж по стінах висять і їх шаблі, пищалі під сріблом, старосвітські сагайдаки татарські, шитії золотом ронди, німецькі гаркебузи, сталеві сорочки, шапки-сисюрки...» [5, с.48-49]. П. Куліш до дрібних деталей відтворює інтер'єр хати багатого поміщика. У його будинку скрізь вишиті рушники, срібло, золото, різні види зброї. Такий опис хати дає зрозуміти, що людина обожнює себе й показує своє життя та свої досягнення таким способом.

У прозі Марка Вовчка, як і у Квітки-Основ'яненка, також переважають описи сільських хат. Зображення інтер'єру в будинках авторка передає за допомогою зменшувально-пестливих слів. Наприклад, у казці **«Дев'ять братів і десята сестриця Галя»** часто трапляються зменшувально-пестливі слова й вирази: *«хатка миленька», «віконечко», «кілочок», «зірочки», «куточок»*. За допомогою демінутивів письменниця розкриває духовну атмосферу в хаті бідних селян і ставлення матері, сестри та братів один до одного. Не зважаючи на те, що сім'я живе дуже бідно й голодно, усі тримаються купи й виглядають щасливими людьми: *«Запалена піч розгоряється й тріщить, червоне полум'я грає на віконечку, з пічних розколинок виходять струмки диму — хатинка разом і світлом-огнем посвіщається, і димом сповняється, ясно видно помучену стару, що порається коло печі...»* [2, с. 364]. У цьому ж творі зображено й інтер'єр панської хати. Брати та сестра роздумують, який вигляд вона має всередині, вони уявляють, що *«хата хазяйська у три віконечка, під тесовим дашком, а у хаті по білих стінах висять образки — птиці рябопері, морський розбишака — турок у червоній чалмі з кинджалами у правиці...»* [2, с. 368]. Знову ж таки в дитячих голівках хата постає з прекрасним інтер'єром, і це уявлення передається ніжними словами та зображується у світлих кольорах. Насправді ж у панській хаті *«душно та гаряче; порозвішувані по стінах білих рябопері птиці, здається, казалися від цієї духоти та жару...»* [2, с. 371]. Цими словами старший брат передає непривабливу картину в панському будинку. Авторка за допомогою контрасту спочатку зображує внутрішній простір у світлих тонах як втілення чистоти й наївності дитячих думок, а потім хата видається пеклом, де переважають гарячі тони, від яких спекотно й важко дихати. Стає зрозумілим, що пани з погордою ставляться до старшого брата. Після його повернення, письменниця знову вдається до опису інтер'єру, щоб показати душевний стан хлопця: *«у хатці темно й тихо; в віконечко скрять дві племенисті зірочки іскрясті з неба голубого, і білий сніг лиснить; у хатці дуже тихо й темно»* [2, с. 374]. Тут Марко Вовчок передає хатню атмосферу за допомогою слухового, зорового й дотикового «змислів». В оповіданні **«Дяк»** вона описує інше враження від приміщення: *«Увійшов я у кімнату, то мені в очах зарябіло. Стіни всі од вишки до низу розмальовані зеленими сосонками та червоними пташками; на стільцях сині скатерки з білими журавлями...»* [2, с.343]. Тут інтер'єр будинку схожий на гру всіх кольорів веселки та на якусь виставку. Зрозуміло, що в цій хаті живе імпульсивна людина. Буяння фарб, виражене у важко поєднаних і незвичних тонах (зелених, червоних із синім та білим), свідчить про те, що господар здатний випромінювати цілий спектр яскравих емоцій. Зазвичай Марко Вовчок в описі інтер'єрів хат «домальовує» свіжі чи сухі квіти, щоб передати світлий настрій мешканців цих будинків. Наприклад, в історичній повісті **«Маруся»** наратор «заходить» у хату й бачить, що *«по стінах подекуди висіли*

пучки напівзів'ялого запашиного степового зілля; в кутку, за образами, позапінаними білими рушниками, теж висіло зілля і змішувалось із сухими торішніми квітками, із свяченою вербою й зеленосвятковим зіллям» [1, с. 33]. Письменниця часто вона використовує зменшувально-пестливі слова, щоб передати настрій героїв і своє ставлення до них. Описи приміщень у її творах здебільшого виконані в теплих та світлих кольорах.

У романі **«Марко Проклятий»** Олекса Стороженко використовує декілька характерних інтер'єрних деталей, щоб передати моторошну зовнішню ситуацію: *«Опівночі була велика страхота: кругом хати загув страшенний вітер; на горищі ревіло і тріщало, неначе дах зривало з хати; кругом стін скребло, у комині гуло, вікна дзирчали, у хаті усе ходором заходило...»* [9, с.352]. У цьому уривку домінують тривожні звукові образи: гул у комині, скрипіння вікон та предметів у хаті. У **«Споминках про Микиту Леонтійовича Коржа»** дізнаємося, що в помешканні героя *«було хороше, чисто, і гарно, і до ладу прибрано. Стіни вимиті, вишарувані, неначе сього року збудовані, а стеля вибілена крейдою з чорними мережками по краях... В кутньому вуглі стояв кіот з образами в срібних позолочених шатах...»* [9, с. 234]. Атмосферу спокою та щастя О. Стороженко передає через описи кімнат у світлих та монохромних кольорах. Він дуже деталізує одну із стін, на якій висіли малюнки, розповідаючи, що на них зображено й що написано. Письменник надає значну увагу таким речам, що навіювали йому приємні спогади про давні часи.

У багатьох творах Івана Нечуя-Левицького наявні описи інтер'єру сільських приміщень. Так, у нарисі **«В Карпатах»** негативну та некомфортну атмосферу хати письменник передає за допомогою зображень предметів: *«...хата невеличка, стіни небілені... На ліжку валяється розкидана одежа, дві подушки... Діл нечистий. В хаті темно, хоч вікна чималі, і якось неприємно. В хаті тільки груба, а печі нема»* [7, т. 4, с. 359-360]. Цей уривок повністю занурює нас в опис помешкання, відриваючи від основної сюжетної лінії. Таким чином інтер'єр допомагає авторові загальмовати та уповільнити відтворення подій. Дуже детальним є опис хати у творі **«Живцем поховані»**. Тут кожен елемент інтер'єру виписано ґрунтовно: чи то посуд на полицях, чи то куток у хаті. Окрім цього, письменник указує, що у світлиці є *«фарфорові стародавні тарілки й зелені та сині тарілочки, якась чудернацька зелена пляшка, стояли стародавні не то два чайники, не то жбани з червоної міді, схожі на церковні стародревні сосуди»* [7, т. 7, с. 266]. Таке зображення хати дозволяє зрозуміти, що колишні мешканці світлиці – заможні люди. Проте найбільше впадає в очі запахове сприйняття: *«дух трухлявого дерева та порохні»*, *«вдарив в лице холодний дух»*. Іван Франко у трактаті *«Із секретів поетичної творчості»* зазначав, що *«не стрічаємо такої гіпертрофії запахового змислу»* [10, с. 80]. В уривку, крім рідкісного запахового враження, є ще зорове та дотикове сприйняття, що дозволяє читачам відчувати весь об'єм хати. Головними пріоритетами для відображення інтер'єрів у творах Нечуя-Левицького є його точність і повнота. Кожен простір змальовано дуже ретельно: від опису некомфортних хиж до деталізації іконостасів церкви.

Борис Грінченко описує інтер'єр будинків, у яких внутрішні об'єкти допомагають нам зрозуміти, які люди там мешкали або мешкають. Створюється ілюзія, що, пронизані історією та емоціями, ці предмети, здається, зажили власним життям. Наприклад, в оповіданні **«Брат на брата»** автор не тільки описав детально кожен предмет, а й наділив кожен із них певним сенсом. Скажімо, *«смерділа калюжа керосину. Розламана на шматки полиця валялася серед хати, а замість книжок скрізь було накидано купи роздертого, пом'ятого, потоптаного ногами паперу... Вся хата була закидана якоюсь мішаниною шматків дерева, клаптів паперу, склянок, лика з роздертого матрацу... таке воно було побите, знівечене, потоптане. Здавалося, ніби якийсь величезний страшний цій залізний помолотив усю хату на гамуз... По всій хаті лежали великі картки з ілюстрованого Данта, а на купі побитих пляшечок з шкільної аптечки лежала частина "Історії культури", — він пізнав її по малюнках»* [3, с. 324-325]. Письменник зображує об'єкти, які так легко накопичують патину часу, які залишаються там, де ми їх залишаємо. Ці розбиті, понівечені предмети є символами того, ким ми є, ким були та хотіли бути. Опис безладу доповнює винятковий запаховий образ: *«смерділа калюжа керосину»*. У повісті **«Серед темної ночі»** Б. Грінченко теж використав цей прийом, надаючи певного сенсу та історії таким внутрішньопросторовим об'єктам. Наприклад, герой приходить у дім, який зняв увечері, і бачить, що *«світлиця була така нечиста й темна, що ліпше було б її темницею звати. На стінках колись були шпалери, але це було дуже давно, бо тепер од них позоставалися тільки де-не-де великі й малі клапті»* [3, с. 45-46]. Автор відображає інтер'єр так, що для читача він постає як темна, чорна в'язниця. І далі він продовжує: *«У вікнах найнижчих шибок зовсім не було: їх так часто бито, що хазяїн позатулював там дощечками. По всій хаті стояли широкі ослони з дерев'яними приголовачами — і серед хати, й попід стінами»* [3, с. 45-46]. У цьому уривку бачимо, що Б. Грінченко досить лаконічно, але влучно оцінив предмети в кімнаті, додавши їхню невелику історію.

Цікавими для спостереження над інтер'єром є твори Олени Пчілки. Наприклад, в оповіданні **«Збентежена вечеря»** волость постає як похмура в'язниця: *«...було одно невеличке вікно, стіни були доволі високі, тільки дуже брудні: павутиння скрізь аж чорніло. Тьмяно, порожньо...»* [8, с. 344]. А в повісті **«Товаришки»** письменниця описує міське житло, починаючи зі стін і закінчуючи показом середини кімнати: *«Хата тая була густо заставлена старенькими стільцями й столиками, котрі й не думали здаватись модними. Правда, канапа, що стояла в глибині хати, з округлим столом наперед неї, мала мовбито штучніший вигляд з тою дерев'яною спинкою, вирізаною закрутками вгорі, та з тими теж дерев'яними бильцями, так званими ручками, закрученими верчиком»* [8, с. 127]. Авторка зробила простір визначальним елементом, щоб читачі змогли його відчуті та уявити.

Таким чином, проаналізувавши тексти українських письменників XIX ст., можемо сказати, що зображення внутрішнього простору у творах має низку важливих функцій. Інтер'єри допомагають зрозуміти характер персонажів, а інколи стають для них особистим простором, джерелом розради на відміну від грубого зовнішнього світу. Внутрішній простір приміщень – це власний простір, місце, яке є знайомим і водночас замкненим та захищеним; зрештою, це зовнішній світ людини.

Ретельний опис інтер'єру – це можливість автора багато чого сказати, починаючи з мешканців будинку і закінчуючи деталізацією предметів у ньому. Художня організація житла свідчить про звички, примхи, захоплення героїв твору, а також про вигляд, історію хатніх предметів, про певний час, у якому відбуваються події.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вовчок Марко. Маруся.– Краків: Українське видавництво, 1943. – 98 с.
2. Вовчок Марко. Твори в 7 томах: Т. 1. Оповідання та повісті. – Київ: Наукова думка, 1964.– 467 с.
3. Грінченко Б. Твори в 2 томах: Т. 2. Повісті. Драматичні твори. – Київ: Наукова думка, 1991. – 608 с.
4. Квітка-Основ'яненко Г. Повісті та оповідання. Драматичні твори. – Київ: Наукова думка, 1982. – 543 с.
5. Куліш П. Твори в 2 томах: Т. 1. Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви та переклади. – Київ: Наукова думка, 1994. – 752 с.
6. Літературознавчий словник-довідник. – Київ: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
7. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів: У 10 томах. – Київ: Наукова думка, 1965-1968.
8. Пчілка О. Твори. – Київ: Дніпро, 1988. – 582 с.
9. Стороженко О. Твори в двох томах: Т. 1. – Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1957. – 407 с.
10. Франко І. Зібрання творів: У 50 томах: Т. 31. – Київ: Наукова думка, 1976-1986.

ЛИК ВІДЧАЮ В РОМАНІ ДАДЗАЯ ОСАМУ «БІЛЬШЕ НЕ ЛЮДИНА»

Андрій ДУЛЬЧАК

«Ні без тебе, ні з тобою жити я не можу...»

Овідій, «Любовні елегії»

Література завжди була площиною вияву та оцінки людської екзистенції. Із часів її зародження в ній міститься відображення різноманітних аспектів нашого буття. Ще здавна одне правило залишається незмінним: пишучи який-небудь текст, людина вкладає туди свій внутрішній світ, крізь його призму намагається тлумачити та описувати багатогранний макрокосм, виділяючи та осмислюючи його деталі, а також створюючи унікальне поле інтеграцій міріад свідомостей. Ці зв'язки настільки сильні, що об'єднують цілі епохи, культури, та, по своїй суті, допомагають інтегрувати досвід однієї людини в поле іншої. Однією з категорій, що є об'єктом уваги філософів, митців та письменників із-поміж багатьох століть, залишається трагедія існування людської душі та мук, що охоплюють її.

Існує парадоксальна на перший погляд дуальність людської природи: з одного боку кожна особа є пов'язана із соціумом, залежна від середовища, часу та подій свого життя, на які не завжди може впливати; з іншого є індивідом, унікальним духовним началом із власним світоглядом, бажаннями та мріями, які не завжди корелюються з тим, чого хочуть інші. Сутність людини тісно пов'язана з бінарністю двох опозицій, що знаходяться в конфлікті, який провокує боротьбу індивіда як з іншими, так і з собою. Це, у свою чергу, може залишити відбиток на душі у вигляді болю, тривоги, страху та відчаю. Людина вже не є повністю дієздатною, її воля починає гинути, а життя стає справжньою карою.

Такий трагізм можна знайти й у творчості відомого японського письменника Дадзая Осаму (9 червня 1909 р. – 13 червня 1948 р.), справжнє ім'я якого Цусіма Сюдзі. Ця постать і донині залишається однією з найбільш впливових та важливих як для японської, так і загальної світової спадщини літератури. Визнаний класиком, Осаму також був і «печальним генієм» свого часу, що міг зазірати в глибини людської природи та описувати те, що можна назвати тінню душі: «Читаючи твори Дадзая, можна побачити Японію зовсім інакше, ізсередини: не як місце різких і незрозумілих взаємин, а як дім людей із міцними зв'язками одне з одним, хоч і зачасту протилежними потребами» [6].

Ідею тотального людського відчаю та страху, неможливості вписати себе в цей світ, тривоги й депресії, Дадзай висвітлив у своєму напівбіографічному его-романі «Більше не людина». Твір пронизаний детальним акцентом на темні закутки психології людини, її осмисленням цього світу під тягарем страждань та моторошних подій, що поступово ламають та знищують не лише тіло, а й душу. Его-роман дефініюють як фактичне, пряме висвітлення життєвого досвіду автора, на противагу західному, який розглядався за своєю суттю як витвір людської уяви [3, с. 36]. У ньому Дадзай як письменник вилив свій біль, що терзав його протягом усього життя, внівши

автобіографічні елементи: як і головний, герой написаного ним твору Осама також страждав від депресії, соціальної тривоги та відчуття невписаності у світ, мав алкогольну та наркотичну залежності, а також декілька разів намагався скоїти самогубство. Реалістичність та тяжкість під час прочитання, що можуть виникнути в читача, є прямим наслідком екзистенційної кризи, яку переносив сам Дадзай: «Історія, що сповнена мороку та темряви, змушує читача познайомитись із головним героєм цього роману, відчувши разом із ним те похмуре життя, із яким він стикається. Роман не рекомендується до прочитання людям із депресією та іншими проблемами» [1, с. 69].

На самому початку твору ще до основної оповіді читач знайомиться з незнайомим йому наратором. По-суті, пролог є оглядом та коментарями якогось чоловіка, якому в руки потраплять три фотографії. Ідея такого початку полягає в тому, аби читач мав змогу отримати стороннє навіювання суб'єктивного характеру про те, яка ж людина зображена на них. Усі знімки творять одну єдину моторошну картину життя одного й того ж чоловіка. Перше фото вміщає зображення малого хлопчика, у якого вкрай дивна зморшкувата посмішка та стиснуті кулачки. Посміхатися – означає виявляти назовні радість та піднесення, вона за герметичним принципом повинна слугувати прямим відображенням ідеї «що всередині, те й назовні». Але в цій посмішці наратор убачає щось огидне: *«Я думаю, що кожен, хто в певній мірі розуміється на красі, мабуть, відкинули б фотографію, наче змахнули гусінь із руки, пробурмотівши: «Яка неприємна дитина!»* [2, с. 14]. На другій фотографії хлопець уже старший, значно вродливіший, одягнений у студентську чи гімназійну форму, проте й тут оповідач помічає, що його посмішка була нелюдською: *«...вона була ніби фальшивою, без наповнення «живою кров'ю» або ж без відчуття твердості людського буття – навіть не легкість птаха, а його пір'їнки чи навіть аркушу паперу, які вміли посміхатися»* [2, с. 15]. Окрім того, наратор порівнює його з перевертнем чи примарою: в обох випадках ця алюзія вказує на істоту, що є людиною лиш частково. Інший ключ до розуміння героя полягає у його «легкості», що немовби відриває його від землі, а отже, і від життя. На третій світлинці – людина, що вже не посміхалася: хоч чоловік і виглядав сивим, стверджувати, що він був старим, було не можна. Уже наприкінці роману стане відомо, що чоловікові двадцять сім років. Його лице не мало ознак життя, хоч він і був живим. Оповідач не міг у голові відтворити його обличчя із заплющеними очима: *«Я думаю, що навіть маска смерті була б більш виразною, могла б залишити більше пам'яті»* [2, с. 16].

Дадзай творить сугестію «хімерної та моторошної» людини, відмінної від інших, що дозволяє зробити акцент на те, що чоловіка на фото не можна сприймати, а отже, й судити чи оцінювати як решту людей. Цей пролог як композиційний елемент також спонукає до виникнення непрямого діалогу з читачем, який на цьому етапі повинен отримати установку, що людина на трьох фото та її життя тісно пов'язані з чимось моторошним – метаморфозами, що, можливо, є страшнішими за смерть. Саме в пролозі читач знайомиться з основним персонажем, ім'я якого дізнається згодом –

Йодзо Оба. Виклад історії від першої особи починається в трьох щоденниках, кожен із яких розповідає про різні етапи життя протагоніста.

Знайомство з наступним оповідачем, основним наратором якого і є ця історія, починається з печальної фрази, яка є лейтмотивом роману Дадзая: *«Усе моє життя було оповите ганьбою. Я навіть не можу уявити, що таке людське життя і як його проживати»* [2, с. 21]. Невміння «бути людиною» є основою трагізму для Йодзо Оба. Народжений у заможній сім'ї, неначе в ідеальному світі з можливістю черпати блага ззовні значно більше, ніж інші діти, хлопчик не міг відчувати того, що люди називали б спокоєм та щастям. Він не міг до кінця зрозуміти інших людей – і це зароджувало в ньому страх, тривогу та бажання усвідомити очевидні для інших речі, які йому здавалися неосяжними: *«Чому люди споживають їжу тричі на день? Чому такі вкрай серйозні лиця в них, коли вони їдять? Немовби це якийсь ритуал!...»* [2, с. 24] – поринав у думки Йодзо. Ще малим хлопцем він помічав та любив навколишню красу, міг відчувати її присутність, але його лякало те, що вона не існує без якоїсь на то причини – вона не може бути просто так. Окрім того, Йодзо не міг прийняти суті діянь більшості дорослих людей: *«Ніщо не було настільки важким для мого розуміння: таким, що спантеличує, і водночас є наповненим загрозливим відтінком, як банальна заувага, що «люди працюють, аби отримати гроші на хліб, бо якщо вони не будуть їсти, то помруть»»* [2, с. 24]. Нездатність розуміти структуру людського життя означало для нього фатальну неможливість жити так, як інші люди: *«Чого я точно не розумію, так це того, що якщо мої сусіди таки здатні виживати, не вбиваючи одне одного, не втрачаючи здорового глузду, зберігаючи інтерес до політичних партій, не верещачи від відчаю, рішуче йдучи шляхом боротьби за життя, то чи можна вважати їхні нещастя справжніми? Чи я таки помиляюсь, уважаючи, що ці люди стали повними егоїстами, які переконані в нормальності їхнього способу життя настільки, що й ніколи не задавались питанням про це. Якщо це справді так, їхній тягар не такий уже й важкий: вони всі такі однакові, кращої участі для них і нема. Я не знаю...»* [2, с. 25-26]. Він ще дитиною став заручником цього світу – в'язнем життя. Ці думки переслідували хлопчика по ночах та викликали в нього холодний піт.

Його «уписаність у суспільство» здавалася неприродною через самотність та страх, він не відчував себе частиною ні тієї епохи, ні рідної йому культури, ні життя інших людей: *«Мені було страшно виявити, що моє уявлення про щастя, яке, як здавалося мені, повністю відрізнялося від бачення його іншими, було настільки великим, що це змушувало мене безсонно метатися та стогнати в моєму ліжку. Це доводило мене до божевілля. Я прагнув знати, чи насправді був щасливий»* [2, с. 24-25]. Незважаючи на страх перед суспільством, він усе ж хотів бути його частиною. Герой розумів, що йому таки доведеться жити в цьому світі, тому вирішив надягнути на себе маску блазня, розуміючи, що це єдиний вихід для того, аби взаємодіяти з іншими. Він не був соціопатом: хлопець справді жадав бути частиною чогось та когось. Окрім трактування «маски» як захисного механізму, її також можна інтерпретувати як унікальний та єдиний можливий засіб для

комунікації Йодзо з його оточенням. Страх перед людьми та «приреченість на життя» з ними сформували у хлопця модель поведінки та самопрезентації, яка була ілюзією, що ховала його знівечений внутрішній світ.

Йодзо сам усвідомлював, що поки на лиці була посмішка, його душу рвав на шматки відчай: *«У дитинстві я абсолютно не уявляв, що інші, навіть члени моєї власної родини, можуть страждати або про що вони думають. Я усвідомлював лише власні невимовні страхи та збентеження. Перш ніж хтось це усвідомив, я став «успішним» блазнем, дитиною, яка ніколи не говорила жодного правдивого слова»* [2, с. 27]. Хлопець уважав, що тільки завдяки блазнюванню він зможе вижити в цьому світі: постійне приховування своїх страхів, тривоги та меланхолійних думок катувало Йодзо зсередини, але бачення іншими його справжнього здавалося ще більш катастрофічним, ніж щоденні муки. Він думав собі: *«Поки я можу змусити їх сміятися, не має значення як, усе буде гаразд. Якщо мені це вдасться, люди, ймовірно, не будуть аж надто проти цього, якщо я залишатимусь поза їхнім життям. Єдине, чого я повинен уникати, — це стати плямою в їхніх очах: я буду ніким, поривом вітру, небом. Моя робота блазня, роль, що породжена відчаєм, поширювалася навіть на слуг, яких я боявся навіть більше, ніж сім'ї, тому що вважав їх незрозумілими»* [2, с. 28-29]. Розважаючи інших людей, Йодзо намагався бути частиною їхнього життя та проживати своє. Саме такий контакт дозволяв йому як мінімум заводити знайомства, а як максимум – розвивати їх, потроху знімаючи із себе маску блазня. Він був готовий тримати посмішку на обличчі, але переживати всередині ці страждання та смиренням перед своїм відчаєм, аби не віддалятися від процесу життя, який тісно пов'язаний з іншими людьми.

Із кожним разом це більше й більше обезсилювало душу Йодзо. Він починає жертвувати собою задля підтримання ролі зразкового хлопчика, що завжди усміхнений, який є «таким, як усі». Ще в дитинстві герой закопав у собі прийняття того, що може мати слабкість та потребувати допомоги, що його відмінність від інших не означає його неправильність. Саме тоді він почав виживати в моторошному світі. Попри це, не можна стверджувати, що таку картину життя намалювала наївна голова дитини: зовнішні обставини поглинали його та спонукали приймати ці рішення, через що Йодзо часто був змушений відступати від своїх нехтувань. Жахливою подією, що вплинула на хлопця, було сексуальне насильство з боку слуг та служанок. Він терпів та «безсильно сміявся», будучи відчуженим від сім'ї, не в змозі висловити протест. Не розуміючи суті боротьби проти жахів, що переслідували його з дня на день, хлопець так і не зміг пізнати безтурботного дитинства.

Його страх перед людьми згодом переросте в ненависть до себе та інших, а залишки спокою зміняться параноїдальними думками. Жах бути «побаченим» Йодзо відчув сповна, коли одного дня на занятті з фізкультури його однокласник Такеїчі побачив, що той зсимулював своє падіння, та сказав про це хлопцеві: *«Я весь тремтів. Я мав би здогадатися, що хтось помітить, що я навмисно не скористався планкою, і саме Такеїчі, як на зло, з'явився наче грім серед ясного неба. Мені здавалося, ніби я бачив, як світ переді мною миттєво спалахнув шаленим полум'ям пекла. Це було*

все, що я міг зробити, щоб придушити дикий крик жаху» [2, с. 44], – казав собі Йодзо. Він уперше відчув небезпеку того, що не може повністю брати під контроль інших людей, що завжди існуватиме той, хто раптово може зруйнувати його гру – його останню надію на взаємодію з іншими. Маска клоуна вже встигла в’їстися йому в лице. Сутність контактів Йодзо із соціумом була дещо глибша, ніж просте блазнювання: єдиний механізм, який він знав ще з дитинства, це був контроль себе та інших. З одного боку, він не випускав назовні свій страх та відчай, а з іншого – не дозволяв людям бачити їх. Йодзо готовий був жертвувати власною гідністю (як-от у випадку із замовчуванням про зґвалтуванням) заради того, аби не сталося чогось непередбачуваного, чогось такого, що він би не зміг контролювати. Трагедія знівченої дитини, що ховалася за маскою блазня та намагалася контролювати всередині себе темряву, запустила процес тотального занепаду. Як наслідок – хлопець почав згасати та перетворюватися в примару.

Саме Такеїчі стає тим, кому Йодзо показує свої малюнки: *«Картини, які я намалював, були такими, що рвали душу, настільки, що навіть мене самого могли приголомшити. На них було моє справжнє єство, яке я так відчайдушно приховував. Я весело посміхнувся; Я смішив інших, але моя ж реальність була жахливою. Я таємно прийняв цього себе та вже був упевнений, що від нього нікуди не дітися...»* [2, с. 56], – так охарактеризував свої роботи хлопець. Окрім того, він називав свій автопортрет «привидом». Малюнок є справжнім відображенням внутрішнього світу свого автора. Це також річ, що дозволяє зазирнути вглиб людської душі та дізнатися про найбільші страхи та пристрасті митця. Дадзай показує, що «зовнішній кокон» Йодзо абсолютно не відповідав його нутрові: картина промовляла до нього, немов примара, яку випустили з клітки. Цього привида на той час бачив лише Такеїчі, який зробив йому два пророцтва: його будуть любити «баби» та він стане великим художником. Друге, на превеликий жаль, не збулося, хоч це було точно те, чого прагнув малий Йодзо. У майбутньому його ідею бути митцем не підтримає батько, а він стане заручником малювання дешевих карикатур, які були або для дитячих журналів, або на швидкий продаж – змальовування дешевої порнографії.

Уже в старшому віці Йодзо справді починає перетворюватися на примару. Його батько «наказав» йому навчатися у столичній гімназії, оскільки хотів бачити в синові майбутнього чиновника, нівелюючи бажання хлопця стати художником. Хоч Йодзо примирився із рішенням свого батька та вступив у неї, фактично його серце все одно тягнуло до відвідування однієї художньої студії. Одного разу в ній він знайомиться зі старшим від себе на шість років чоловіком – Масао Хорікі, що привчив його до алкоголю, тютюну, повій та розмов про ідеї марксизму. Йодзо навіть певний час брав активну участь у засіданнях та діяльність нелегального гуртка марксистів. Хорікі був людиною, яка могла годинами теревенити ні про що, у той час коли Йодзо доводилося лиш слухати та кивати головою. Хоч насправді в його серці тамувалась неприязнь до нового знайомого, усе ж він приносив йому користь: Хорікі знав, як правильно розпоряджатися його коштами, навчив дешево напиватися та харчуватися. Чоловік також дозволив Йодзо не перебувати

на самоті зі своїми тривожними думами: *«...ще одна річ, яка врятувала мене під час спілкування з Хорікі, полягала в тому, що він був абсолютно не зацікавлений у тому, що думатиме його слухач, тому він міг висловлювати безперервний потік безглузвих балачок двадцять чотири години на добу, не розбираючи, куди спрямовувати свою «пристрасть» говорити. (Можливо, вона полягала в ігноруванні почуттів слухача)»* [2, с. 62]. Але Хорікі Масао не був вічною панацеєю для Йодзо: не змігши навчитися проживати власні емоції та біль, він вирішив почати заливати їх алкоголем та заміщувати регулярним сексом із жінками. Розгульний спосіб життя дав йому ще одну можливість утекти: якщо маска була покликана допомогти уникнути себе самого та інших, то тепер герой утікав із самої реальності. Свій стан у той час він описував доволі трагічними слова: *«Ті муки, що переживав кожної ночі, були немов тисячею найрізноманітніших пекельних тортур, поєднаних в одній, але дивним було те, як я до цього ставився – ця травма стала для мене ріднішою за кров та плоть, і мені думалось, що цей біль є емоцією моєї травми, яку вона показує, живучи в мені, чи хоча б є відголоском її прихильності»* [2, с. 68].

Це й наклало на нього «печать смерті»: згодом він зробить спробу скоїти самогубство на пару з коханою йому жінкою – офіціанткою на ім'я Цумеко. Саме поява цієї жінки хоча б трохи сигналізувала про те, що він здатен відчувати те, що й інші люди – зацікавленість, жадання інтимної близькості та симпатію: *«Це відрізнялось від відчуття мертвого сну, яке я відчував у руках тих неприємних мені людей – ідіоток-новій (хоч з одного боку, новії були такі веселі). Ніч, яку я провів із дружиною злочинця, була для мене ніччю звільнення і щастя»* [2, с. 80]. Одного дня Йодзо та Цумеко наважуються на парне самогубство. Він урятувався, а вона потонула. Для чоловіка, що ще дитиною хотів спокійного для себе життя, прагнення до фізичної смерті в першу чергу було спровоковане процесом смерті духовної.

Після невдалої спроби самогубства Йодзо вигнали з університету. Тепер він був вимушений жити в домі свого поручника – знайомого його родини, якого прозвав «Палтусом». Для нього це стало каторгою: невільний у душі, тепер він був ще й змушений безвільно сидіти в чотирьох стінах. Йодзо відчував провину за те, що тільки паразитує. Після того зловісного інциденту він не знав, що йому робити: сконати в домі чужої людини він не хотів. В одній із розмов із Палтусом, чоловік промовляв сам до себе: *«у мене абсолютно нема планів на майбутнє або чогось подібного»* [2, с. 105]. Життя в тому домі не давало йому спокою, який йому був потрібен після намагання втопитися: чоловік залишився знову сам із собою, розуміючи, що всі його намагання встановлювати та підтримувати соціальні зв'язки провалилися. Дадзай ілюструє, що кожне рішення протагоніста має свої наслідки. З іншого боку, не можна звинувачувати Йодзо в тому, що з ним трапилося, адже відчай ще з дитинства перемагав світло у його душі.

Для головного героя втеча перестала бути лише метафоричною та по-дитячому наївною грою в блазня. Спочатку він утік до свого старого знайомого Хорікі, але той був йому зовсім не радий. Йодзо усвідомлює, що та наближена до правди частинка його життя, яку він міг би назвати дружбою,

виявилася фальшем: *«Усе що він міг, то це вважати мене живим мерцем; тілом, що схильне до самогубства; мертвою від сорому людиною, такою собі ідіотською примарою»* [2, с. 144]. Без грошей він був уже не потрібен Хорікі. Урешті-решт порвавши з родиною, він утікає до жінки на ім'я Сідзуко, що мала п'ятирічну доньку. Йодзо починає стикатися з проблемою відповідальності за своє життя: йому потрібні гроші, аби мати гроші хоча б на дешеве саке та не бути паразитом у домі цієї жінки. Сідзуко допомагає чоловіку продавати його карикатури для дитячих журналів. Алкоголь та сигарети стають тим, на що йдуть усі зароблені гроші, проте це не допомагає Йодзо – він продовжує страждати від хандри та «безвольності». Чоловіка знову почав охоплювати той тваринний страх перед людьми, який зародився в нього ще в дитинстві. Одного дня заставши щасливих матір із донькою вдвох, він сказав сам собі: *«Вони були щасливі, обоє. Я був би дурнем, якби став між ними. Я міг би знищити їх обох, якби не був обережним. Таке скромне щастя. Гарна мати та дитина. Боже, подумав я, якщо ти чуєш молитви таких же, як я, подаруй і мені щастя, одного разу на все життя вистачить! Почуй мою молитву!»* [2, с. 124]. Ці пронизані болем слова підштовхують до чергової втечі. Він укотре не міг дозволити собі бути в чиємусь житті. Його слабкість стала для нього надважким тягарем, а нездатність узяти відповідальність за своє життя внаслідок тих обставин, що сформували в ньому безмежну кількість страху, не дозволяла будувати близького зв'язку із Сідзуко та її донькою; він усвідомлював, що як чоловік не зможе бути опорою для жінки, а також ніколи не буде для її дитини справжнім батьком.

Уже вкотре для нього не знаходилося місця в цьому житті. Для людини, що перебуває в гармонії із суспільством, є характерним уміння впливати на своє життя та формувати власний шлях, за яким особа крокує до свого щастя. Причинно-наслідковий зв'язок минулого та теперішнього для Йодзо був гірким та трагічним: маска блазня вже не рятувала його, а ще не до кінця усвідомлена анігіляція переважала над його потугами хоча б трохи зажити нормальним життям.

Несподівано з ним трапляється диво: той неблаганний макрокосм печалі подарував йому маленьку надію на таке життя, як в інших людей. Він зустрічає дівчину на ім'я Йосіко, що продавала тютюн: *««Яка ж свята – чиста незайманість, – подумав я. – Ніколи не спав із незайманою дівчиною, молодшою за себе. Я б на ній одружився. Хотів би хоча б раз у своєму житті пізнати цю велику й трохи дику радість, незалежно від того, наскільки величезні страждання це може спричинити»* [2, с. 132]. Знайомство із цією наївною та чистою серцем красунею стало переломним моментом у житті протагоніста. Одружившись із нею, він ледь не вперше за життя відчув справжню радість та безтурботність. Вона була тією, кому він зміг відкрити своє серце: *«...більш за все мені приносило задоволення просто слухати слова або спостерігати за рухами моєї маленької нареченої, яка довіряла мені всім своїм серцем. Тоді, якраз коли в моїх грудях ледь-ледь почало зростати приємне уявлення про те, що, можливо, у мене є шанс одного дня перетворитися на людину й позбавитися від необхідності жахливої смерті...»* [2, с. 132]. Йодзо перестав вживати алкоголь та почав впливатися в ритм життя. По суті, настав момент, під час якого йому вже не потрібно було втікати,

адже він отримав тихе сімейне щастя, яке, на превеликий жаль, протривало недовго. Відчай почав потроху зникати, а Йодзо нарешті зміг хоча б на трохи вдихнути безтурботність сімейного життя.

Одного дня, коли Йодзо та Хорікі випивали нагорі, сталося лихо. Спустившись до низу за проханням свого «товариша», вони обидвоє застали страшну картину: один із замовників ілюстрацій гвалтував його жінку. Розум чоловіка паралізував страх: він утік на гору, забувши, що повинен рятувати Йосіко.

Дадзай описує важливу річ: існує щось, що люди не здатні контролювати. Протягом усього життя ми вчимося діяти, брати відповідальність за свої дії та, урешті-решт, виховувати в собі здатність жити. Коли ми не є частиною самого життя, то це породжує в нас нездатність до функціонування в ньому. Наші захисні механізми не завжди ладні витримати всіх потоків подій, що з нами трапляються та після яких ми здатні ламатися. Невідворотність жаху життя Йодзо показує, що ще змалку був запущений вектор, який не навчив його вправлятися з життям та найосновніше – боротися за нього.

Він знову починає заливати своє горе алкоголем. Друга спроба самогубства була за допомогою сноподібного Йосіко, що раптово потрапило йому на руки. Йодзо знову вдається вижити, але травми минулого не дозволили йому перебувати в спокої. Зламаний під впливом нездатності нічого вдіяти із собою, він продовжує пити. Одного разу хлопець помітив, що кашляє кров'ю та вирішує приховати це від Йосіко. Чоловік повернувся в стан недовіри до всього живого. Коли кривавий кашель погіршився, він вирішив піти в аптеку. Там чоловік зустрічає жінку, що пропонує йому морфій як замінник алкоголю. Його алкогольна залежність переросла в наркотичну: чоловіку все більше й більше потрібен був наркотик. Перебуваючи на останній волосині самознищення, він заліз у борги перед аптекаркою та навіть вступив із нею в інтимний контакт, аби отримати чергову порцію морфію. Автор описує, що жодна подія, що травмує, не проходить безслідно: у голові Йодзо алкоголь та наркотики були єдиним спасінням позбутися болю. Відтак він показує безальтернативність дій таких людей, звинувачувати їх – означає поверхово оцінювати їхній досвід та нівелювати ті страждання, що вони пережили. Чоловіка охоплювало тотальне розчарування, він міг описати самому собі того, ким він є: *«Чи дійсно я є егоїстом? Чи, можливо, я його повна протилежність – слабкодушний чоловік? Зовсім не розумію себе самого, але в обох випадках я здаюся собі просто масою пороків, стабільно падаю та невідворотно поринаю в нещастя, не маючи плану, як завадити своєму падінню»* [2, с. 158].

Ще недавно усміхаючись від щасливого шлюбу, зараз Йодзо впав на саме дно. Тоді він вирішив утретє спробувати покінчити із собою, проте Хорікі та Палтус відвезли його до психікарні. Саме там до голови Йодзо приходять сумнозвісні рядки: *«Я навічно затаврований клеймом «божевільний» або «відкинутий». Я дискваліфікований як людина. Я перестав нею бути»* [2, с. 167]. Йодзо перестав «бути людиною», бо таки не зміг «прижитися в цьому» житті: його відсутність щирості можна пояснити фактичним розумінням тваринної людської природи інших, хоча серце

його прагнуло бути з ними. Протягом усього життя він ішов шляхом брехні, конфліктів, залежностей, що руйнували ті рідкісні шанси на хороше майбутнє. Однак не можна стверджувати, що вся вина лежить лиш на ньому: сексуальне домагання в дитинстві, відчуженість від родини, забрана батьком мрія стати художником, згвалтування дружини на його очах та багато інших подій, на які він у силу свого становища чи проблем із ментальним здоров'ям не міг повпливати, породжували морок, що розростався все більше й більше. Життя Йодзо вкотре нагадує, що цей світ жорстокий, і не кожна людина самотужки може дати з ним ради.

Епілог роману знайомить читача із продовженням оповіді з прологу, який ніколи не був особисто знайомий із «божевільним», яким він прозвав автора знайдених щоденників. У своєму житті наратор зустрічав лише «мадам», одну з жінок, що допомагала Йодзо в певні періоди його життя. Кінець твору закінчується її словами: *«Це була провина його батька», – беземоційно промовила жінка. – Той Йодзо, якого ми знали, був легкодущим та славним, і якби ж тільки він не пив... Ні, навіть якщо б і пив – він був хорошим хлопцем, я б сказала янголом»* [2, с. 177].

Ця трагічна історія про те, якою крихкою та водночас складною є людська екзистенція. Душа людини, чиста та безневинна, може «затавруватися» страхом, депресією, болем та стражданнями, яких не можна ігнорувати. Післявоєнний час у Японії був дзеркалом покаліченої нації, травмованої пам'яті та зламаних стежок людських доль. Твір викладений за схемою фактажу, без романтики та будь-яких перебільшень. «Роман «Більше не людина» розгортається в Японії 1930-х років і точно передає атмосферу того часу, однак можна припустити, що його автор певною мірою був зацікавлений у відтворенні цього періоду. Це виглядає скоріше як роман, який треба було написати як останню спробу Осаму Дадзая зрозуміти себе та дати можливість зробити це іншим. Твір є не стільки нападом на традиційне японське суспільство, скільки свідченням відчуженості Дадзая від нього, доказом занепадницької моралі та каламутних вод, у яких у той час потопав соціум» [4, с. 79]. Читач слідує за мисленням та станом головного героя, джерелом яких є соціальна тривога, страх та зневіра в собі. Дадзай був переконаний у тому, що тільки повністю розуміючи саму основу природи людини, а не її ідейну адаптацію, можна знайти рішення всіх її проблем [5, с. 41]. І справді: сліdkуючи за його героєм, можна помітити найтемніші закутки душі, яких люди часто не помічають та ігнорують, або ж навпаки – поринають повністю в них, відриваючись від реальності.

Не дочекавшись повноцінної публікації роману, Дадзай Осаму вкотре намагається покінчити життям самогубством, і на цей раз йому вдається скоїти задумане – у 1949 році він разом зі своєю коханою втопився в річці. Трагедія персонажа часто є також і трагедією його автора. Одне можна сказати напевно: історія життя чоловіка на ім'я Йодзо Оба – це справжня трагедія (не)справжньої людини, на обличчі якої посмішка, а в душі – лик відчаю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Aziza A., Simanjuntak M. Analysis Figure of Speech and Theatrical Story in No Longer Human Novel by Osamu Dazai // International Journal of Education and Literature. №1 (I), 2022. pp. 68-76.
2. Dazai O. No Longer Human // New York: A New Directions Book. 1973. 177 p.
3. Flenner D. A Further Discourse on the Japanese I-novel, and A Study of the short Story of At Kinasaki // Fuji Women's University Repository. 2012. pp. 35-66.
4. Frentiu R. Autobiographical testimony about the shame of an entire generation: Osamu Dazai, No longer human (Ningen shikkaku, 1948) // Lingua: Language and Culture. №2, 2012. pp. 77-90.
5. Hijiya Y. A Religion of Humanity // Critique: Studies in Contemporary Fiction. №15 (III), 1974. pp. 34-42.
6. Lyons Phillis I., The saga of Osamu Dazai: Critical study with translations // Stanford: Stanford University Press. 1985. 411 p.

ЕРОС І ТАНАТОС МІЛІТАРНОЇ ПОЕТИКИ СЬОГОДЕННЯ

(на основі збірки “Люди з дієсловами” Катерини Калитко)

Катерина ЗАТУЛА

Тематика життя та смерти для літератури є не просто наскрізною – вона через різні контексти намагається проаналізувати ті чи інші вади й феномени людства, відрефлексувати досвіди криз художніх творів. Кожен замислювався, що буде по завершенню людських сенсів та марнот, які у смерті є обличчя, і з яким вона обере прийти до кожного з нас. Циклічність процесів у природі – від народження і до відмирання за колообігом – завжди турбувала письменників. Відтак література реагує на цю потребу дізнаватися. Такі жанри здебільшого масової літератури як детектив, трилер, горор тощо задовольняють реципієнта у, здавалося б, збоченій потребі відчитати подробиці смерті, котра, наче заборонений плід, зображена табуїтованим, але ласим шматком. Інший бік літератури реагує на тему смерті по-філософськи: як до неминучого й необхідного явища.

На смерть як інстинктивний несвідомий потяг вперше починає звертати увагу психоаналітична школа Зигмунда Фрейда. Сам же науковець, аби персоніфікувати цей інстинкт і надати йому зв'язку з первісністю, наділяє ім'ям одного з давньогрецьких богів смерті, – Танатос [11]. Поряд із цим ми можемо часто чути про так звану енергію мортідо – деструктивний потяг. На противагу психоаналітики пропонують енергію лібідо [3, с. 32]. Цей термін широко використовується у психології та медицині як сексуальне прагнення, запал. Натомість психологія та література пропонує дещо інакший відтінок цього поняття: потреба продовжити життя, позитивно вплинути на його якість та протермінувати смерть (хоч і часто саме методом інтимного задоволення, продовження життя у нащадках). Енергія лібідо завдяки Фрейду починає називатися Еросом (за ім'ям бога кохання) і лягає на інший бік терезів опріч Танатосу.

Зигмунд Фрейд вважав, що саме лібідо та мортідо керують інстинктами людини. Дослідник запропонував своєрідну доктрину, котра викликає суперечки й донині, проте все одно перебуває у науковому колі вивчення. Психоаналітик висунув теорію доволі грубого поділу між людством на тих, котрі керуються еросом, і тих, хто несвідомо прагне танатосу. На його думку, персони з енергією лібідо прагнуть вести здоровий спосіб життя, вони є емоційно стабільними, товариськими. Ті, хто перебувають, за словами Фрейда, у групі з енергією мортідо, не вміють якісно відпочивати, схильні до шкідливих звичок, вони часто є агресивними [13]. У більшості випадків ці люди не прагнуть смерті, однак наближають себе до неї несвідомо. Фрейд вважав, що кожного дня люди, ухвалюючи якісь рішення, постають перед вибором. Відтак опиняються на боці життя або смерті. Метою таких висновків стало бажання покращити терапевтичний аспект психології, проте цей спосіб пояснити людську природу знадобився також у аналізі культурних змін, що відображалися і на літературі.

Наразі темі еросу і танатосу свої дослідження присвятили такі сучасні українські науковці: Б. Тихолоз [10], О. Когут [12], Я. Поліщук [9], Н. Анісімова [1] тощо. Але варто зазначити, що саме епоха модернізму починає відводити велику роль проблематиці життя, головно акцентуючи увагу на смерті.

Новітні на той час філософські твердження та карколомні події великих воєн дають літературі поштовх зобразити актуальні проблеми: людське життя знецінюється світом і самою людиною, смерть раптовішає та пришвидшується. Таким чином постала необхідність появи нової мілітарної літератури, що охоплює художні твори та публіцистику у намаганні окреслити проблему людини в умовах війни, колізій її внутрішнього світу. Акцентується на травматичному досвіді пережитого чи почутого; розкривається вплив війни на людську свідомість та зміну пріоритетів [5].

В умовах сучасної російсько-української війни наша вітчизняна література набирає неабияких обертів з метою відреагувати на травму пережитого. З досвідом перебування у зоні бойових дій чи навпаки – близько не знаючи великих наслідків війни – може виникати потреба письма як катарсису або фіксації реальних подій. Виходячи з цього, кількість творів про війну з початку повномасштабного вторгнення очікувано збільшилась.

Одним із найяскравіших літературних облич сучасної України є Катерина Калитко, поетка, перекладачка, письменниця, лавреатка премії ім. Т. Шевченка 2023 року. Поетка зреагувала на події сучасності збіркою віршів "Люди з дієсловами", де війну переплела з життям, а діям надала ціни любові.

Збірка композиційно поділена на чотири частини: "Еней не озирається", "Особовий займенник", "Скляні коліна" та "Катехизис" [4].

На нашу думку, варто почати з останньої вищезазначеної частини, котра містить лише один текст, і він є, здавалося б, найбільш конкретним і майже позбавленим поетичної мови. Авторка ним ніби робить висновок, відкинувши емотивну частку себе. Вона прописує перед собою та читачем питання, і сама ж на них відповідає, таку форму тексту письменниця й називає відповідно – катехизисом – і окреслює дійсність без прикрас. Вона говорить про присутність смерті тут і тепер:

"Нас прийшли вбивати.

Нас убивають просто зараз,

Нас убиватимуть далі" [4, с.115] -

Цим поетка ніби повертає нас до реальності і проєктує кілька вимірів: теперішнє і майбутнє. Вона спокійно ставиться до факту присутності смерті, при тому енергія лібідо у ній переважає. В дусі впертого вітаїзму авторка продовжує:

"Нас ніколи не вб'ють" [4, с.115].

Вона заперечує знищенність нації. Не заперечуючи можливість смерті окремих індивідів заради інтересу продовження життя країни. Проте не лише жертвна і одностороння смерть представлена у текстах: оборона з необхідністю нападу стає основою. На питання "Що нам робити?" у Калитко одна відповідь:

"Ми мусимо убивати.

Довге двадцяте століття
закінчилося саме цим.

Це тепер наш хліб щоденний" [4, с. 115 – 116].

У цьому уривку бачимо, як авторка окреслює єдиним способом вижити – убити. Вона відкидає непотрібну мораль і робить риторику цинічною, як і належить окреслювати воєнну дійсність.

Вивчаючи текстологічні та поетикальні особливості творчості Катерини Калитко, безперечно, варто звернути увагу на її тексти з аспекту жіночого письма. Адже багато літературознавців постколоніального періоду зосереджуються на окремішності фемінних та маскулінних текстів. Інакшість жіночого письма, що відбиває жіночий досвід, дала підстави Т. Гундоровій стверджувати, що «український постмодернізм має гендерну спрямованість» [2]. Відтак і в текстах Калитко спостерігаємо за ліричним героєм з жіночим обличчям. Ці вірші містять множинність образів та емпатичне світовідчуття. Авторка також тематично звертає увагу на долю жінки в умовах війни, котра чекає, вірить, допомагає, вбиває та любить. Це постаті, які є антитезою до танатосу війни й виношують енергію лібідо для можливості вижити.

"Гравітація, працюючи
над обличчями європейських жінок,
особливо ретельно затримується на українських:
це не вік на тобі позначаю,
не безсонні ночі й печалі,
я такі накладаю печаті,
над якими й святі мовчали" [4, с.9] -

Нанижуючи шиплячі приголосні, котрі у ритмі нагадують стукіт годинника, поєднуючи фізику і Бога, час і позачасовість, Калитко ніби сакралізує образ жінки. "Печаті" смертності, доказ минулості фізичних переваг припідноситься над будь-якими рамками. Єдиним цінним фактором окреслюється досвід та енергія, сильніша за руйнацію. На протигагу постає мортідо, що не в силі здолати жагу жити: "Але то не кістка з плеча на місці живої руки –
то твоє кришталеве дерево збирає тіло докупи" [4, с. 9].

Ерос і танатос поетка тримає весь час на межі. Героям ніби нічого втрачати в умовах страшної війни, вони готові втратити життя за мить насолоди:

"Дай же губи до губ, спалахни і мене люби,
а як ні – то вдар у лице чи скарай на горло" [4, с. 88]

Калитко ознаментовує невідривність життя та смерті, вона образно підкреслює, наскільки це взаємодоповнювані й вічні поняття: "Все, що напишеш про смерть, потім виявиться – про ерос" [с. 40]. Мисткиня хоче показати, що прагнення смерті існує в кожній людині на рівні інстинкту, потягу, інколи любові, і це впливає з побутових речей у глобальні – це вона показує навіть на топографічному рівні: "Археологи люблять міста по війнах і катаклізмах" [4, с. 40].

На основі метафор авторка створює оксюморонні зв'язки лібідо та мортідо: "Брехав і цілував" [4, с. 56] – як поєднання самознищення душі через неправду та прагнення кохання, задоволення; "жінки мисили сльози в пироги" [4, с. 56] – турбота, любов поряд із тугою.

У поезії Калитко ліричні герої змушені пройти необхідну стадію танатосу – стати свідками смерті фізичної або ж фактично померти для того, аби відродитися у еросі – ідеї, що веде нас переможцями в цій війні. Поетка розглядає неословленого і не наділеного метафорою ворога як деструкцію, котра керується енергією мортідо від втрати людських якостей до фактичного знищення своєї оболонки. Натомість смерть українців не може бути знецінена та потрактована як фактор крихтотілості людини, і тексти Калитко це доводять. Люди з дієсловами – ті, чиї дії задля життя наступних поколінь здійснюються шляхом смерті – своєї чи ворожої:

"Убиватиму разом із тобою, для тебе,
несім цю війну, цей мішок із тілами,
спільно, або
я принаймні не відвертатимусь
од очей твоїх мертвих." [4, с. 117]

Катерина Калитко утверджує ерос шляхом танатосу. І коли кожна дія і вибір – жити чи померати – задля високої ідеї, то цей шлях – найвищий із подвигів.

Література та джерела:

1. Анісімова Н. "Тут довго жити чи довго вмирати - усе одно...": художньо-філософське осмислення смерті в ліриці Тараса Федюка // Слово і час : наук.-теорет. Журн. - 2014. - № 2.
2. **Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. Розвідка із коментарями із "кінця постмодерну"** (видання друге). — Київ: Критика, 2013. — 342 с.
3. Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство / Н.В.Зборовська. — К. : Академвидав, 2003. — 391 с.
4. Калитко К. Люди з дієсловами. - Чернівці: Видавець Помаранцев Святослав, 2022. - 128 с.
5. Крупка М. У кожного покоління своя війна: образ жінки-солдата в сучасній літературі // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. - 2018. - Вип. 67(1). - С. 251-260.
6. Лях Т. Психологічний дискурс української новели кінця XIX - початку XX століть. *Studia methodologica*, 2014 (38).
7. Матусяк А. Молодомузівська *femme fatale* / Агнешка Матусяк // Слово і час. — 2006. — № 4. — С. 34–45.
8. Павличко С. Фемінізм / Видавництво Соломії Павличко "ОСНОВИ", 2002, Київ. - 322 с.
9. Поліщук Я. І ката, і героя він любив / Я. Поліщук. — К.: Академія, 2010. — 304 с.
10. Тихолоз Б. Ерос versus Танатос (філософський код "Зів'ялого листя") / Передм. Л. Сеника. — Л.: Видавничий центр ЛНУ ім. І.Франка, 2004. — 89 с. (Серія: "Дрібненька бібліотека". — Ч. 11).

11. Фрейд З. Три нариси з теорії сексуальності // Психологія і суспільство. — 2008. — N 4. — С. 45-91.
12. Kohut O. The Unity of the Ontological Origins – Eros and Thanatos in the Plot of Modern Ukrainian Dramaturgy // Література та культура Полісс. Сер.: Філологічні науки. - 2013. - Вип. 74. - С. 146-152.

**«ХАЙ СЛОВО І МЕЧ В ОБОРОНІ СПОКОНВІЧНОГО РОДУ
НАПОХВАТІ БУДУТЬ У НАС»: МАНІФЕСТАЦІЯ НАЦІЄЦЕНТРИЧНИХ МОТИВІВ
У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ІВАНА ГНАТЮКА**

Марта ЗЬОЛА

Літературна спадщина поета-шістдесятника Івана Гнатюка, гартована у концтаборах ГУЛАГу, виділяється своєю неповторністю, експресивністю, національною укоріненістю. Художнє полотно митця наскрізь просякнуте національною ідеєю, яку автор трактує не лише як визначальну сутність, але й як національну істину – укоріненість та незламність національного буття. Тому важливо простежити авторську стратегію та оригінальність в інтерпретації національної ідеї, втіленої митцем у ліричному слові, крізь призму націєцентричних мотивів.

Лірика Івана Гнатюка малодосліджена. Однак, варто виокремити наукові розвідки дослідниці Надії Колошук, у яких вона аналізує творчість поета з аспекту української сонетної та Шевченківської традицій: «Поетичне трикнижжя Івана Гнатюка початку 1990-х років: чому Україна не почула пророка «Нового літочислення»?», «Сонет вагомий, як стилет: табірна лірика І. Гнатюка та І. Світличного в контексті української сонетної традиції», «Шевченківська традиція у поетичній творчості Івана Гнатюка». Науковиця, зокрема, зазначає: «Його свідомість не була підвладною офіційному ідеологічному дискурсу, що заповнив тодішню радянську літературу; автор сміливо ввів тематику і проблематику пов'язану з масовими злочинами сталінської тиранії, з націоналістичним рухом опору...» [11, с. 80].

Мета статті – дослідити особливості націєцентричного мотиву лірики Івана Гнатюка, випрозороного художнім образно-символічним наповненням, поліаспектністю домінантних модусів творчої парадигми поета.

Науковець Петро Іванишин стверджує: «Основним системотворчим чинником націєцентричного мислення якраз і є національний імператив, що означає, по-перше, вивіряти дослідницьку позицію з християнством та ідеєю свободи народу, а, по-друге, осмислювати художню дійсність передусім у категоріях захисту, відтворення і розвитку нації» [10, с. 197].

Світоглядні засади Івана Гнатюка у контексті ідейно-естетичної місії філософії шістдесятництва, у визначальному своєму концепті зосереджувалися на відродженні української кореневої самобутності та створенні незалежної держави. Петро Іванишин вказує на художню генезу поняття української націоналістичної філософії і виділяє три її основні концепти-домінанти, серед яких перше місце посідає Бог: «Т. Шевченко створив у художній формі цілісну філософію національного буття українського народу, тобто на рівні поетичного узагальнення відтворив ту повністю відповідну, адекватну українській дійсності систему сутностей і закономірностей, які за цілі тисячоліття витворені українським народом, якими зумовлене і на яких тримається віками буття української нації, її суспільна свідомість і свідомість українського патріота – борця за інтереси нації. В основі цієї системи – три абсолютні константи: *Бог, Україна, Свобода*» [9].

У творчій спадщині Івана Гнатюка націєцентрична домінанта виступає вагомим естетично-філософським компонентом та художньо проявляється у трьох абсолютних константах: *Бог, Україна, Свобода*, які слугують модусами національно-екзистенційної інтерпретації творчості поета та становлять композицію з типових форм емоційно-експресивного наповнення поетичної палітри автора [8, с. 62].

Націєцентричний мотив, яким щедро збагачена творча нива Івана Гнатюка, оприявлений мотивами вічності та відродження народу, боротьби з тиранією, фольклорними та релігійними мотивами, що, спільно з образними та символічними елементами, надають особливого індивідуально-художнього забарвлення текстовій тканині.

Мотив вічності та відродження народу, зокрема, в образі України, наскрізно проходить через поетичне полотно автора. Віра поета у безсмертне буття України і народу виражається такими рядками: «Скільки раз ти мерла, Україно, / А проте безсмертною була! / Затихали чвари міжусобиць – / І народ щоразу оживав...» [5, с. 116], «Кати її вже, певно, й розп'яли, / І тільки Бог те відає, коли / Вона в сто перше зійде з перехрестя» [5, с. 29], «Не переводиться мій рід – / Своєю піснею у світі / Він буде жити, поки світ / Снує століття по орбіті» [1, с. 114]. Відтак, привертає увагу творче осмислення художньої дійсності, зокрема, у категоріях відтворення та розвитку народу, нації, що вказує на націєцентричний мотив лірики поета.

У вірші «Солдати сплять» макрообраз «могила» увиразнює національний імператив, додає поезії неперевершеного художнього блиску. «Могили – спадок наш» – стверджує поет. Ці віковічні «шрами на землі» в окресленому вірші, наперекір поширеному уявленню про символіку смерті, яку вони несуть в собі, виступають своєрідним оберегом покоління:

З могил по-своєму встають,
Мов повертаються з походу, –
Могили, множачись у скруть,
Несуть увічнення народу! [1, с. 90]

Символіка могили, у зазначеному вірші, без сумніву, наділена націєцентричними інтенціями, адже «могили, множачись», увічнюють народ, а також, постають священним місцем, де за словами великого Кобзаря, спочиває «козацькеє біле тіло, в китайку повите» [12, с. 57]. Поезія Тараса Шевченка мала величезний вплив на творчість Івана Гнатюка: «У моєму розумінні Тарас Шевченко не просто поет, а більше, ніж пророк – Месія народу, нації!» [3, с. 327].

Асоціативним насиченням художніх образів вирізняється також поезія «Колиска». Колиска, що «пожовкла од літ», яку мати захищала «хрестом розпростерши руки», за енциклопедичним словником символів культури України – символ безсмертя роду і родоводу; Батьківщини [7, с. 385], а отже виступає аспектом відтворення нації та акцентує на націєцентричному мотиві досліджуваної поезії.

Іван Гнатюк надає наведеному символу ліричного оздоблення та наділяє властивостями оберегу роду: «Повічно вона колисатиме / Безсмертя нашого роду» [1, с. 47].

Винятковим звучанням, чуттєво-емоційним задумом автора наповнена поезія «Обрій народу»:

Історія лиш грозами всечасно
Вітала проростання поколінь,
Але, зіпершись на підмурок часу,
Народ мій встав, як велетень, з колін!
Народ мій встав, як велетень, на чати
І не з мечем, а словом вогняним, —
Він буде так на обрії стояти,
Допоки неба рідного над ним! [1, с. 20]

Образ часу як субстанції буття нації, втіленого у слові, відтворюється у тісному взаємозв'язку, духовній спорідненості поколінь. Відтак, націєцентричний мотив, виражений в окресленій поезії мотивом вічності та відродження народу, проглядається у площині всього тексту вірша. Варто зазначити, що автор зосереджує поетичну увагу, головню, на важливій функції рідного Слова, наділяє його «вогняним» епітетом та асоціює в поезії з мечем. У енциклопедичному словнику символів культури України фіксуємо твердження, що у сучасній літературі, фольклорі «калинове слово» — символ материнської української мови. Слово водночас є символом знання, пробудження самосвідомості. Не випадково, Т. Г. Шевченко збирався на сторожі «рабів німих» поставити саме Слово [7, с. 759-760]. У Івана Гнатюка, слово — «вогняне», уособлює ідею свободи народу як одну із націєцентричних аспектів мислення.

Для поета-дисидента рідне слово у творчості повсякчас було мечем, адже особистий досвід протистояння тоталітарному світу змушував автора та його побратимів-шістдесятників протестувати проти нівеляції особистості, розчинення її в колективному загалі і в цій боротьбі їхньою зброєю було саме Слово: «Вороги краще за нас знали й знають силу нашого слова, зокрема й поетичного, тому так бояться його — більше, ніж гострої зброї» [3, с. 94].

В поезії «Вересень 1939 року» рідну мову і книжки поет називає «доступними» й «зрозумілими», на відміну від чужих, що «нам ламали язики і смугами писалися на тілі» [6, с. 6] та з любов'ю згадує «дивні букварі», які «гріли душу рідними словами» [6, с. 6].

Вражаючим гаслом-закликом до земляків звучать рядки вірша «Весілля»: «...Хай слово і меч в обороні / Споконвічного роду напхвваті будуть у нас!» [6, с. 10]. В наведеному вірші зримо проглядається націєцентричний мотив, що постає в осмисленні художньої дійсності, передусім, у категорії захисту, оборони нації.

Мотив боротьби з тиранією, в якому автор акумулює націєцентричну ідею свободи народу, займає чільне місце у поетичному доробку Івана Гнатюка, зокрема, у його «табірній ліриці». Поезії

«концтабірного періоду», виточені муками та голодом, різкі та шпилясті, пронизані гнівом, непокорю і вірою у неминучу розплату катів:

То не в'язниця – пекло крижане!
Могила! Смерть! – я просто крижанію...
Хай Божий гнів тиранів не мине,
Коли народ повалить тиранію! [5, с. 63].

Співзвучний із сьогоденням цикл віршів «Правда-мста», із однойменної збірки, єпатує закликом до боротьби за волю та національну самобутність. Така експресивність, більшою мірою, відчутна у 18 вірші, що привертає увагу епіграфом із «Кобзаря»: «Борітеся – поборете, / Вам Бог помагає!» [2, с. 66]. Специфічне смислове наповнення поетичного тексту досягається використанням Новозавітного символу «чаша», що увиразнює націєцентричний мотив досліджуваної поезії. «Чаша» за енциклопедичним словником символів культури України – символ вічного життя та кривавої жертви [7, с. 858]. Метафора «чаша гніву» художньо оздоблює текст, акцентує на необхідності діяти, заради безсмертного буття України:

Вже чашу гніву – зловороже
Знущання сповнило ущертъ, –
Боріться – Бог вам допоможе,
Боріться – воля або смерть!
Беріть пістолі й карабіни,
Беріть повстанські хоругви,
Аби не дати України
В обійми лютої Москви!» [2, с. 66]

Жахлива табірна дійсність, що постає у віршах крізь призму пережитого самим автором, не зламала волю поета – рани та хвороби митець лікував поетичним Словом та вірою у повернення на Батьківщину:

І зразу мариться мені,
Що я у батьківському краю
Сто раз вмираю й воскресаю,
Бо тільки ним у дні одчаю
Живу і сню на чужині [5, с. 13].

Фольклорні мотиви у творчості Івана Гнатюка простежуються виразно, адже народна традиція мала суттєвий вплив на як на формування художньої свідомості поета, так і на розвиток нації, загалом, що є важливим аспектом націєцентричного мислення.

У вірші «Стихія» автор повертається в дитинство, наповнене «дивними казками та легендами», що збагачували дитячу свідомість та закарбувалися в ній назавжди, навіюючи низку уявних образів та подій:

Я цілими днями стояв при вікні
І мріяв себе в небезпечних пригодах
В козацькому строї на вірнім коні.
Не раз побував і в тривожних невдачах,
І в січах, порубаний шаблею вщент, –
Чого не побачиш у мріях дитячих,
Наслухавшись дивних казок та легенд [5, с. 10].

Художньо-естетичне відсилання на народну творчість, зокрема, пісню, спостерігаємо у вірші «Рідна хата»: «Домівка злиднів миротворних... / Як мати, пісню солов'їну / Пускала з пазухи у світ» [4, с. 6]. Споконвічно пісня живила народний дух, передавалася від старшого покоління – молодшому, безсмертна, як народ. У книзі спогадів «Стежки-дороги» Іван Гнатюк пригадує: «Чи не найпильніше, все-таки, стежили наглядачі за тим, щоб у в'язниці не було чути співу: спів у їхньому розумінні – це заклик до непокори, до бунту. Може, вони й не помилялися у його могутності – саме пісня довгими роками живила наш дух у боротьбі за волю, з піснею на устах гинули й повстанці, часто навіть – мучинецькою смертю, як Іван Синдецький, наприклад. Будь-яка спроба заспівати в камері – проймала тюремників шаленою люттю й тривогою, зразу застосовувалася найважча кара до всіх в'язнів, незалежно, чи хтось один співав, чи більше» [3, с. 76].

Лірику Івана Гнатюка, збагачену поліхромністю образів та мотивів, довершує християнський аспект націєцентричного художнього мислення поета, що акумулює в собі релігійний мотив з низкою опоетизованих Новозавітніх символів. Провідні образно-символічні елементи поезій: *чаша (страждань)*, *хрест*, *Голгофа* наповнені традиційно-сакральним колоритом, випрозорені індивідуально-особистими муками та переживаннями автора, слугують смисловими ланками втілення екзистенційного стану митця:

Амінь. Нехай збувається. Як благо.
Я йшов і йду по обраній путі,
Живу лиш Україною – й без страху
Зустріну смерть, розп'ятий на хресті [5, с. 66].

Релігійні мотиви, звернення до Бога простежуються у багатьох поезіях Івана Гнатюка, та слід зазначити, що домінантні модуси – *Бог*, *Україна*, *Свобода* в поезіях часто переплітаються, синкретизуються, але залишаються контрастними. Християнство просочилось у глибинні світоглядні структури творчості Івана Гнатюка, поєднавши в поезіях автора українську та релігійну ідеї, що таким чином артикулювались ним у лаконічній формулі «християнського націоналізму». Приміром, у вірші «Покара» поет зосереджує увагу, насамперед, на почуттях тривоги ліричного героя за Україну, майбутнє якої бентежило його значно більше власної долі:

Я лиш молився крадькома
Аби Господь нам Україну

Зберіг і визволив з ярма» [5, с. 4].

Загалом здійснені спостереження та узагальнення дають можливість зробити висновок, що літературна творчість Івана Гнатюка пронизана яскраво вираженими націєцентричними мотивами, що увиразнені розгалуженою сіткою образів-символів: могила, колиска, слово, чаша. Націєцентрична домінанта визначається як провідний естетично-філософський компонент творчості Івана Гнатюка та промовисто постає у мотивах вічності та відродження народу, боротьби з тиранією, фольклорних та релігійних мотивах. Моделювання реальності в поезіях митця невіддільне від традиційної народної основи, національної рецепції буття. Можемо отже стверджувати, що націєцентричний мотив художньої спадщини Івана Гнатюка – явище світоглядно-творче, а поетичний літературно-мистецький доробок автора є прикладом націєцентричної літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гнатюк І. Ф. Вибрані вірші та поеми. Львів : Червона калина, 1995. 670 с.
2. Гнатюк І. Ф. Правда-мста : Поезії. Львів : Каменярь, 1994. 72 с.
3. Гнатюк І. Ф. Стежки-дороги : Спомини. Дрогобич : Відродження, 1998. 496 с.
4. Гнатюк І. Ф. Турбота : Поезії. Київ : Радянський письменник, 1983. 106 с.
5. Гнатюк І. Ф. Хресна дорога : Вірші та поеми. Київ : Український письменник, 1992. 192 с.
6. Гнатюк І. Ф. Чорнозем : Лірика і поеми. Львів : Каменярь, 1981. 111 с.
7. Енциклопедичний словник символів культури України / ред. В. П. Коцур та ін. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М., 2015. 912 с.
8. Зьола М. Б. Національно-екзистенційні виміри лірики Івана Гнатюка. *Проблеми гуманітарних наук. Серія «Філологія» : збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 51. С. 57-63.
9. Іванишин П. В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні і прагматичні аспекти) : монографія. Дрогобич : Відродження, 2005. 308 с.
10. Іванишин П. В. Націосфера Тараса Салиги. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 47. Том 1. С. 191-200.
11. Колошук Н. Г. Поетичне трикнижжя Івана Гнатюка початку 1990-х років : чому Україна не почула пророка «Нового літочислення»? *Слово і час*. 2021. № 2 (716). С. 68-82.
12. Тарас Григорович Шевченко. Кобзар / ред. М. Дорошенко. Львів : Львівська книжкова друкарня Головополіграфвид. Мін. культури УРСР, 1961. 647 с.

ОБРАЗ КОЗАКА У НАРОДНИХ ДУМАХ

Оксана ЖУК

Мета: На прикладі декількох творів народних дум охарактеризувати образ козака та його діяльність у соціальних і політичних сферах.

Основний виклад матеріалу. Думи – епічні твори, які виконували речитативом кобзарі, бандуристи, лірники (співці – мандрівники). Зазвичай думи мали історичний характер, оспівували події XV – XVII століть. За словами Катерини Грушевської, « в українській літературі термін «дума» в більш або менш виразнім приложенню до кобзарських речитативів уперше вжив Максимович 1827 р.»[1].

У думах історія українського народу ставала живою, співець висловлював і своє ставлення до історичних подій. Кобзарі на той час були носіями національної свідомості для народу. Філарет Колесса у своїй праці « Українська усна словесність» ділить думи за змістом на п'ять груп:

- I. Думи про турецьку неволю
- II. Думи про лицарську смерть козака
- III. Думи про щасливий вихід козаків із небезпеки та поворот із воєнного походу й поділ добичі
- IV. Думи про Хмельниччину
- V. Побутові думи без історичного підкладу.[2]

У думах оспівувались козаки, оскільки вони були тодішнім символом незламності та волі. Співці прагнули продемонструвати їхній героїзм, важливість боротьби.

Якщо розглянути думу «Маруся Богуславка», то помітна відсутність конкретних історичних осіб, оскільки Маруся – збірний образ турецької полонянки. Твір можна віднести до I групи (за класифікацією Колесси). Сімсот козаків, які перебувають в турецькій неволі і «Божого світу, сонця праведного у вічі собі не видають» і бранка Маруся. Козаки тут виступають як «біднії невольники» і ревні християни, які прагнуть чимдуж вибратись на волю. На противагу семистам невільникам, які хочуть назад на землі християнські, зображена проблема «потурчення» українських дівчат.

Дума «Козак Голота» яскравий приклад творів, де оспівується боротьба з татарами. Як і в «Марусі Богуславці», історичних постатей немає. З назви твору можна зрозуміти, що козак бідний. Одягнутий він був злиденно:

На козакові шапка-бирка —
Зверху дірка,
Травою пошита,
Вітром підбита,
Куди віє, туди й провіває,
Козака молодого прохолоджає.[2]

Події розгортаються на полі килимському. Після перемоги над заможним татариним, Голота не тільки відстояв свою честь, а я заволодів його майном і конем. У думі відчутна насмішка над пихатим татариним і його дурістю.

Дума «Федір Безрідний» оспівує лицарську смерть козака, що смертельно поранений лежав поміж трупів і заповів джурі Яремі свого коня, зброю і майно зі словами:

Ой да благодарю же тебе, Господа милосердного,
Ой, що не ледай-кому, гей, моя худоба буде доставати,
То він буде за мене Господа милосердного прохати.[3].

Вдячний джура попросив отамана з козаками поїхати у Балалуг, щоб поховати Федора. І 50 козаків «премудрому лицарю славу учинили» і «сухарями цвіленькими поминали».

Дума «Отаман Матяш» демонструє легковажність молодих козаків і розважливість старого воїна Матяша. Молодші козаки бравославці-небувальці (бравий – красивий), насміхались над порадами старого, вночі їх забрали в полон турки-яничари. Отаман не тільки визволив козаків, а й разом вони перемогли «чотири тисячі безбожних бусурманів», забрали їхнє золото і срібло. Дума завершується молитвою за Матяша:

Десь твоя мати в небі пресвятилась,
Що тебе, лицаря, да породила,
Що ти в чистім полі пробував
І з нас, бравославців-небувальців,
Ні одного козака із війська не утеряв.[5]

Цікавим прикладом побутової думи є «Козацьке життя». У творі відсутні імена, але є інші форми звертань: « козаче-сіромахо», «панове молодці», «жіночки-голубочки». Тут іде протиставлення славного козака воїна і поганого господаря у власному домі. Він успішний у війську, стає отаманом, але жінка його в корчмі гуляє, господарство занедбує. Коли козак повертається додому, теж ходить в корчму і б'є жінку.

Висновки: Козаки зуміли проявити себе практично у всіх сферах життя, та найбільш виражено думи оспівують їх як мужніх, вправних воїнів, захисників держави. Яскраво виражена безперечна козацька віра в Бога та шана до звичаїв.

Список використаної літератури:

1. Грушевська Катерина. Українські народні думи. Том 1. – Київ-Харків: Пролетар, 1927. - 176 с.
2. «Дума про козака Голоту»././ Режим доступу: https://uk.wikisource.org/wiki/%D0%94%D1%83%D0%BC%D0%B0_%D0%BF%D1%80%D0%BE_%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%BA%D0%B0_%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%82%D1%83
3. Дума «Федір Безрідний»././ Режим доступу: <https://www.pisni.org.ua/songs/272591.html>

4. Колесса Ф. М. Українська усна словесність : Загальний огляд (із портретиками українських етнографів та народних співців): Вибір творів із поясненнями та нотами / Ф. Колесса; Просвіта. – Львів: [б.в.], 1938. – 643, [2] с. – (Науково-популярна бібліотека Товариства "Просвіта").

5. Отаман «Матяш старий»./ Режим доступу: <https://www.pisni.org.ua/songs/572807.html>

ОСОБИСТА ХРОНІКА БОРОТЬБИ, ЯК ПРИКЛАД ТВОРЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ В СУЧАСНОМУ СВІТІ

Наталія ІВАСЮК, Андрій ТКАЧУК

Часто фольклор розуміють дуже спрощено. Здебільшого згадують про народні пісні, казки, ще, можливо, про анекдоти. Згадують у контексті чогось віджитого, чогось, що можливе у формі свого існування тільки на спектаклях чи сторінках книжок. Але ж фольклор – це передусім звичаї, побут, ставлення до певних подій, що вже через народну творчість трансформується в різні види мистецтва. Ми записуємо спогади літніх людей про події віддалені в часі, і це є матеріалом фольклористичних досліджень. Проте цього року, їздячи у такі експедиції, в поїздах чи автобусах ми ставали мимовільними збирачами фольклору ще в дорозі. Історії людей із міст та сіл, що постраждали від війни, поезія про наших героїв, пісні для підняття духу — це все ознаки фольклору, який твориться саме зараз, навколо нас і навіть усередині нас. Звісно, таким же фольклорним матеріалом мають бути і спогади учасників сьогоденних визвольних змагань. Ми по-різному переживаємо складний, важкий і трагічний досвід теперішньої війни. І наші спогади є важливими сьогодні і будуть безцінними для майбутніх поколінь. Особливо спогади тих, хто вже вкотре зі зброєю в руках виборює нашу незалежність.

Як стверджує докторка філологічних наук Оксана Кузьменко, у наш час змінюється розуміння головних ознак фольклору. Ми вже сприймаємо його не тільки як вид мистецтва, красного слова чи «усну словесність». Сьогодні сформовані фольклористичні школи, скажімо, в США, де дослідники дуже швидко зрозуміли, що фольклор має передусім соціальну складову. Фольклор розглядають як спосіб акумулювання та передачі з покоління в покоління дуже важливої інформації. Соціальний контекст змінив вектор дослідження фольклору в постмодерний час [1].

В основі сучасної уснопоетичної та літературної творчості є слово, мова. Із геніального вислову Лесі Українки пам'ятаємо, що мова, слово є зброєю, інакше московитські загарбники так озвіріло не нищили б українські книжки і не намагалися миттєво русифікувати систему освіти на окупованій ними території. Мова є важливим елементом спротиву. У часи війни, коли під загрозою опиняються людські життя та помешкання, вона залишається “«домом буття», прихистком духу, сховищем стійкості та укриттям від смислових руйнувань” [2]. Власне, українська мова, на думку професорки Лариси Масенко, є чи не найбільшим ворогом Росії, адже «розширення сфер її вживання, активізація її культуротворчого потенціалу, що зміцнює національну ідентичність української людності» заважає імперським амбіціям Кремля. Тому в цій війні мова стає на свій захист і на захист України, заявляючи про власний словотвірний потенціал. І цей словотвірний потенціал є й основою сучасного фольклору.

Сьогодні мова, слово, новітній фольклор стали засобом спротиву, зброєю, що не лише захищає Україну, але й убиває зловісні плани кремля.

Актуальність теми дослідження зумовлена загальними тенденціями цікавості до воєнного фольклору, справжньої сучасної історії визвольної боротьби українців проти московського агресора. Адже побутова культура і фольклор у сучасному житті продовжує творитися щоденно, кожним із нас. Тому важливо зафіксувати оповіді та новотвори зараз, доки вони живі, злободенні, болючі.

Об'єкт дослідження – лінія фронту визвольної війни українців, виживання в полоні.

Предмет дослідження – усні спогади і щоденникові записи військовослужбовця ЗСУ Андрія Ткачука.

Мета роботи – упорядкувати та здійснити спробу аналізу зібраних досліджень.

Війна, коли б вона не закінчилася, назавжди залишить шрам у наших душах. Усіх, без винятку. Кожен по-своєму переживає цей жахливий досвід. Бореться з його негативними наслідками. В цьому нам також допомагає сучасна народна творчість. Чого лише вартує фраза “Русській карабль, іді ...”, яка вже стала легендарною не тільки в Україні, а й далеко за її межами. Чи Привид Києва, який відіграв роль захисника-тотема для киян?

У нашому випадку щоденник військовослужбовця ЗСУ Андрія Ткачука теж є важливим свідченням і прикладом сучасного фольклору. Здавалось би, який стосунок до фольклору мають щоденникові записи військовослужбовця? Але хронологія його боротьби, його переживань, роздумів і дій належить до історичного необрядового фольклору, який є «динамічною системою культури, що дуже оперативно реагує на суспільні процеси, на зміни в мисленні, переживаннях і настроях людей» [3].

Найціннішими зразками польових матеріалів під час війни є фольклорна проза військового часу (легенди, історичні оповідання, оповідання у формі меморатів, хронікатів; перекази, чутки, приповідки), зібрання листів (тепер це і повідомлення у соцмережах), листи дітей воїнам (що вже стало традицією) та щоденників. У сукупності вони уможливають глибше розуміння пісенних текстів, представлених ліро-епічними та прозовими творами, а також психологічно-емоційний стан людини, що живе в цей час.

Андрій Ткачук починає фіксувати події за кілька днів до повномасштабного вторгнення. Він вже тоді розуміє: «великої війни» не оминути. Власне, для Андрія, як і для багатьох інших, це вторгнення почалося 22 лютого.

«22 лютого 2022. Вівторок. О 00год. росія ввела війська. О 2гій годині ночі Зеленський виступив з епічною фразою: "не хвилюйтеся, лягайте спати". Я ліг спати, але не через те, що порадив це Зеленський, а тому що був страшенно втомлений. Коли прокинувся, одразу ввімкнув "Новинар" і Твіттер [...]. Вже ввечері, коли я лягав спати, вирішив, що варто піти у військкомат» [4].

Більшість із нас не була готова до «великої війни», це також видно і з щоденника військовослужбовця. Частково через заспокійливо-присипляючі звернення і запевнення верхівки влади і привладних журналістів, частково через те, що просто не хотіли в це вірити.

Із щоденника Андрія Ткачука (далі – А.Т.): «23 лютого 2022, середа. Я прокинувся рано і одразу відкрив ноутбук. Передивився стрічку новин. Здавалося, що ніякої війни нема, але насправді війна була вже в усіх у нас, і ми знали про це. Я пішов у військкомат. На Оболоні військкомат був зачинений, і я вирішив поїхати у центр, на Печерськ. Не знаю, що керувало мною, але я мав твердий намір воювати... У військкоматі мене радо прийняли, але сказали, що мене можуть взяти тільки в тероборону і відправили на медогляд тут же у будівлі. Разом зі мною медогляд проходили курсанти військового Богунівського училища. У хлопчиків був дуже пригнічений настрій, їм точно повідомили, що почалася повномасштабна війна, і в їхніх очах була тривога. Я мабуть єдиний з усіх призовників, хто пройшов ретельний медогляд. Мене навіть відправили робити аналізи. Запитання в невролога: чому Ви сюди прийшли? Не можете всидіти на місці? [...]. Голова медкомісії, хірург, швидко оглянув мої деформовані ребра і спину, махнув рукою і сказав "придатний". [...]. Коли я виходив із військкомату, мене зустріли журналіст і оператор ізраїльського телеканалу. Я їм сказав, що я доброволець, і вони сказали що це навіть краще, ніж призовник. Я їм розповів, але не багато, дуже коротко, що спонукало мене піти у військкомат...»

«24 лютого, четвер. Я прокинувся від вибуху, в хостелі була паніка, всі бігали і кудись поспішали. Як тільки мій мозок збагнув, що стався справжній вибух, що Київ атакований, я негайно зібрався і поїхав до лікарні робити аналізи. Не розумію про що я думав, бо коли прийшов до поліклініки, вона була зачинена. [...] Я поїхав до військкомату. У військкоматі вже була черга. Майор перевіряв документи всіх, хто заходив. Він викинув папірець з переліком аналізів, сказавши, що це вже не актуально, і я зрозумів, що вже ніяка медкомісія не зашкодить мені вступити в армію. Я відстояв усі потрібні черги. Трохи познайомився з людьми. [...]. Була доволі весела атмосфера, всі жартували і сміялися. У військкоматі нас протримали до 6-ї години вечора. В першу чергу відправляли у армію всіх, хто мав бойовий досвід, потім офіцерів...».

«5 березня, субота. Неспокійний ранок. Я роздратований, хвилююся, і мені не сидиться на місці. Вже тиждень я в казармі. Чекаємо відправки. [...] Нарешті нас відправляли ... [...] По дорозі ми побачили довжелезну чергу із біженців з Харкова та можливо інших міст, які були під обстрілами. З усіх автомобілів нам помахала тільки сім'я, яка їхала у старенькій десятиці. Водії мерседесів та інших люксових автомобілів скоріше просто намагалися перетерпіти це приниження стояти в одному ряду з усіма іншими і, напевне, були не задоволені блокпостами і перевітками. Пам'ятаю погляд однієї жіночки на бюджетному ніссані. Вона дивилася на нас із такою надією, що мене "пошибло" на сльози. Вона нам теж помахала».

У фольклорних текстах про світові війни (не виняток і теперішня) постійно є ностальгійна тема «втрати» дому та цілості родини, як символічного вірування дому. Це залишає в душах людей сліди спустошення, бо у щоденній боротьбі за виживання втрачало силу переконання, що людина людині друг. Саме тому, вважаємо, що образи родини, рідної хати (як еквівалентний концепту «дім») та України мають особливе значення для українського фольклору, як сто років тому, так і тепер. Вони є

епіцентрами в орбіті буття героя у часи різких суспільних змін та метаморфоз. Це проглядається і в щоденникових записах, і в усних спогадах А.Т.

«7 березня, понеділок. Сьогодні ми приїхали до місця дислокації батальйону на Схід. [...] А загалом атмосфера така сама (уявляється), як на Січі. Є сувора дисципліна, є служба, але без алкоголю і жінок, є тільки жіночка-кухарка...».

«13 березня, неділя. [...] Сьогодні стало відомо, що міста Волновахи більше не існує, вся інфраструктура міста зруйнована, жителі міста вимушені жити без світла, води і всіх інших благ. Зараз неподалік ідуть бої біля Попасної і був напад на Рубіжне. Вбито американського журналіста в Ірпені, іншого тяжко поранено. Є інформація, що х...ло помирає і може знищити весь світ. Вмирає воно уже давно, а світ не знищити. [...] Написав нову статтю. Док. кіно vs худ. кіно Або яке кіно правдивіше у сучасних реаліях».

«19 березня, субота. [...] Був загальний збір, я напівсонний вибіг останнім. Вже всі вишикувалися, ротний запитав мене чи хочу я в піхоту. Я одразу відповів, що так. [...] Я став до добровольців. [...] Пішов збирати речі, а після обіду показав хлопцям [...] свій фільм. Всім сподобалося, але Сашко до кінця дня хвилювався за мене і не міг заспокоїтися. Заїченко допоміг мені зібрати речі і радив, що і як робити. Щоб я не залишався на одному місці, ховався в окоп і не героїстнував».

«28 березня, понеділок. 33й день війни. Ранок почався з шикування. Політрук оголосив хвилину мовчання за загиблими. [...] Я помітив, що навіть вигляд цукерок вже покращує самопочуття, так само як і запах кави. Тільки запах. [...] Жарти про піхоту і солдатів:

- 1. Піхота не знає болота.*
- 2. Що менше сантиметра, то не болото.*
- 3. Висохне - само відпаде (про бруд).*
- 4. Подалі від начальства, поближче до кухні.*
- 5. Далі передка не пошлють.*
- 6. Лопата - друг солдата».*

«29 березня, вівторок. За мною остаточно закріпився позивний Режисер. Я навіть вивів його ручкою на броніку і речах. Дехто в роті звертає на це увагу і жартує з цього приводу. Але я не зважаю. У нашій команді всі з різних світів. [...]. Загалом, у нас дуже злагоджена команда»...

«27 квітня, середа. [...] У Мартирологу в Тарковського прочитав таку молитву: “Господи! Владыка живота моего! Дух праздности, уныния, любоначалия и празднословия не даждь ми, дух же целомудрия, смиренномудрия, терпения и любви даруй мне”.

Я подібні думки проговорюю в голові щодня, тільки іншими словами і можливо занадто багато часу приділяю цьому. Суть молитви в тому, що вона лаконічніше і точніше за інші тексти зосереджує увагу на тих речах, які правильні».

«4 червня, субота. . [...] Прошло 100 днів війни і якщо раніше у політиків були оптимістичні прогнози, а в мене песимістичні, то тепер навпаки, у політиків песимістичні, а мене охоплює оптимізм. Чому так? Не знаю. Можливо через постачання нашій армії сучасної техніки, яка перевищує по показниках російську, може через те, що я відчую впевненість у нашому війську і знаю напевно, що ми не будемо відступати. День пройшов спокійно, без негараздів. Зранку Віталія розповів, як Дімон ходив на перестрілку. В його бойничку якраз прилетіло 2 кулі. Віталік подумав, що Дімону вже хана, а в Дімона виявляється впали рукавиці, він нагнувся їх підняти і це врятувало йому життя».

«7 липня, четвер. Один із наших солдатів на днях сказав : "Щасливий той, хто знає свою долю і що з ним буде." Раніше я думав що це страшно - знати свою долю, свою смерть, але зараз думаю, що якби знав, як усе буде, я б не переживав. Бо найбільший страх на передку: чи буде цей день у моєму житті останній. І якби я повадився якось необачно, не слухався досвідчених ветеранів, то напевно і прожив би не довго. І зараз було б щастя знати, коли закінчиться війна, щоб я хоч щось міг спланувати. Зараз я навіть не можу спланувати день, бо не знаю, що буде далі.[...] О 12 ночі я прийшов на пост чергового зв'язківця і просидів на рації до бранку, читав "Тигроловів".»

«28 липня, четвер. Сьогодні ми вперше відзначаємо День Української Державності!!!!!! Не знав чи доживу до цього моменту. [...]

У вирішальний час із 14.50 до 15.20 приблизно я сильно хвилювався, вже подумав, що нас не відпустять, але нас пошуквали і комбат вперше звернувся із проханням не робити дурниць. [...]

Далі був справжній крос. Як тільки я отримав омріяний папірець, чкурнув за сумкою. [...]

Ми проїжджали через Бучу і Гостомель. Навіть не зважаючи на те, що бої тут були ще пів року тому, наслідки рузького миру було видно. Це не можливо передати словами. Може під час інших війн були більш страшні картини, але я цією дорогою їздив раніше, і це не та процвітаюча і гарна Київщина, яку я пам'ятав. Вона перетворилася на Донбас, на руїни. Десь ще є життя, але це нещасливе життя. Туди, куди приходить рузький мир щастя більше нема».

«8 серпня, понеділок. 14 річниця війни в Грузії. Думаю про те, які канонічні герої з'явилися в новій історії України. Здебільшого це герої, які стали вже мемами та здобули популярність в інтернеті, але це не робить їх героїзм меншим чи несправжнім. Зараз у списку:

1. Дмитро Ярош і Правий сектор
2. Кривавий пастор
3. Привид Києва
4. Пес Патрон
5. Морпіх Волина і захисники Азовсталі, загалом Азов
6. Кіборги
7. Валерій Залужний
8. ТрО та ЗСУ
9. Американський піхотинець

10. Янки

11. Тайра

12. Джонсонюк

Думаю, можна також до героїв цієї війни віднести і Байрактари з Хаймарсами і Джавелінами. Хоча неперсоналізований герой буде всього лише предметом реклами. До перемоги ще далеко, але вона буде незабаром.»

Це лише дуже маленька дециця із написаного на фронті. Ми обережно використовуємо щоденник, щоб не висвітлити інформацію, яку поки що не можна розповсюджувати. Проте навіть ці уривки — вже беззаперечний доказ творення фольклору тут і зараз. Ці матеріали містять у собі локальний колорит війни через призму безпосереднього її учасника. Тут є і гумор, що так тісно переплітається із смутком та смертю. Тут є і особисті цінні роздуми про життя, війну та наше місце в цих поняттях. Також і з щоденника, і з особистих розмов можна помітити, як творчість допомагала герою на фронті та перетворювала досвід війни в паливо та ідеї. Як головний герой порівнює цю війну з багатьма іншими, через які вже пройшла Україна. А себе безпосередньо з митцями минулих століть, які також через ворога опинилися не в режисерському кріслі, а з автоматом в окопі. Крізь ці записи наступні покоління зможуть бути в контексті не тільки подій війни, але й тих важливих аспектів, що навколо — політичних, економічних, творчих, масових трендів, сленгів...

На сленгах зупинимось детальніше. А.Т. уклав унікальний словник, характерних для сучасних українських воїнів слів і словосполучень. У ньому, звісно, багато таких, що вже відомі широкому загалу зі ЗМІ та соціальних мереж, але є й новотвори А.Т. Бо, пам'ятаємо, що «спочатку було слово». І нове слово з часом стане основою нового військового фольклору. Весь словник зайняв би багато місця, тому подаємо тут лише найцікавіші, на нашу думку, зразки:

А

Арафатка – легкий шарф із чорними та білими шаховими квадратами.

Арта – артилерія, міномети:

«вихід» – випуск снаряда, постріл «арти»;

«прихід» – влучання снаряда.

Б

Бардак – БРДМ, бойова розвідувально-дозорна машина.

БМП (аббревіатура, далі абрев) частіше «беха», бойова машина піхоти. Беха-копійка – БМП-1 бо перша модель.

Бойничка – місце для стрільби стрілка, гранатометника чи кулеметника.

В

Васильок – 2Б9 радянський міномет калібру 82мм.

Г

Глушак – ПБС, пристрій для безшумної стрільби.

Груз 200 (двохсотий), пізніше «На щиті» – солдат, що загинув.

Груз 300 (трьохсотий) – поранений.

Легкий – легкопоранений, не потребує негайної операції

Важкий – важкопоранений, потребує негайної евакуації і госпіталізації

500 (п'ятисотий) пропав без вісті.

Д

Дашка – великокаліберний кулемет дегтярьова-шпагіна ДШК.

ДРГ (абрев) – диверсійно-розвідувальна група, диверсанти.

ДШВ (абрев) – десантно-штурмові війська, десантники, штурмовики.

З

Замок (посада) заступник командира починаючи від командира взводу, у командира відділення заступника нема.

К

Калаш або «калашмат» – автомат калашникова АК, АКМ різних модифікацій «калашмат» також через низькі бойові якості.

Камуфляж – захисне забарвлення або сітка, розрізняється за візерунком:

піксель – український камуфляж

мультикам – американський (натівський) камуфляж

болотний піксель – москальський камуфляж, відрізняється мілкішими прямокутниками і темно зеленого кольору

британка – британський камуфляж, темно-зелений мультикам

оливка – камуфляж світло-зеленого кольору, зазвичай без плям

койот – камуфляж піщаного кольору без плям

варан – камуфляж піщаного кольору з плямами.

КБМ (абрев) командир бойової машини (БМП або танка).

Кевлар – міцний матеріал, що використовується для виробництва бронепластин для бронезелетів та шоломів.

КЗЗ (абрев) – кімната зберігання зброї.

КМБ (абрев) – курс молодого бійця.

Коробочка – будь-яка бойова броньована машина, зазвичай БМП, БТР, танк.

Ксюха – автомат калашникова АКС74у.

Кунг – грузовий автомобіль, стандартизована модульна система радянської військової техніки, різновид кузова-фургона (кузов уніфікований нульового габариту).

Л

Лента – кулеметна стрічка.

Лепесток – міна ПФМ-1.

Лимонка – граната Ф1, вона ж (о) ефка.

Лисяча нора – заглиблення в окопі, щоб ховатися від артилерії.

Літьоха (звання) – лейтенант, молодший лейтенант.

М

Маталига, металеба – броневий автомобіль МТЛБ.

Мехвод – механік-водій.

Мінус (-) – код, зазвичай таким чином кажуть про відсутність чогось (провода мінус, радеїка мінус, танк мінус, або про ураження цілі піхоти або техніки ворога: мінусонув значить вбив). Про побратимів «-» тільки коли невідомо що сталося, або не вийшов на зв'язок за невідомих причин або відсутній на позиції.

Мішки (жарт) – танкісти, через їхні шапки.

Мобіки – мобілізовані солдати.

Морквини, морковки – заряди-постріли для гранатомета РПГ-7 або аналогічної конструкції.

Мореман – моряк, частіше – моряки, що несуть службу на морський кораблях

МПЗ (ем пе зе) або мпз (ем пе три), або замполіт (моск) – посада, заступник командира з Морально-Психологічного Забезпечення.

Муха – ручний протитанковий гранатомет РПГ-22 або аналогічної конструкції, якщо американський – американська муха, польський – польська муха.

Н

Нацик – нацгвардієць

П

Плюс (+) – код, «прийняв»

Покемон – він же «пекач» ПКМ, кулемет калашникова модернізований ПКМ(б) бронетранспортерний.

Пташка, лелека – БПЛА безпілотні літальні апарати, дрони.

ПТОР(абрев) – пункт технічного обслуговування і ремонту.

Пятьорка – куля калібру 5,45.

Р

Равлик, частіше «улітка» – магазин для АГС-30.

Радеїка – переносна радіостанція.

Рекси – справжні воїни, з підготовкою, добре екіпіровані.

Ріжок – магазин для АК.

Розібрати (будівлю, коробочку) – знищити повністю.

РСЗВ – реактивна система залпового вогню «Град», «Ураган», «Смерч».

С

СЗЧ – (абрєв) самовільне залишення частини (поля бою) без наказу, дезертир.

Сапог – гранатомет СПГ.

Семьорка – калібр 7,62 різних модифікацій.

Семисотий (700) – жарт. П'яний солдат, він же «аватар».

Слонячка (жарт) – кепка.

Старлєй (звання) – старший лейтенант, скорочення.

Старишина (звання) – старший сержант, він же «смайлік», бо погон зі смайликом-дужкою, він же « прапор» бо раніше було звання прапорщика, зараз усі прапорщики отримали звання старших сержантів,

Страшний солдат (звання) жарт. – старший солдат.

Т

Талани – українські берці компанії «Талан».

Тапiк – ТП, телефон польовий різних модифікацій.

Трасер – трасуючий патрон, куля якого світиться при польоті. Використовується для позначення цілі в темряві для інших стрільців. У деяких випадках небезпечно використовувати, коли є ризик видати свою позицію.

Х

Хатабка – граната ВОГ-17, перероблена під ручну гранату. Набула популярності у чеченців під час російсько-чеченської війни.

Ч

Чебурашка – пульт для стрільби в БМП, через схожість з персонажем.

Чотири, п'ять, нуль (4.5.0) – код, що означає «надзвичайних ситуацій нема» від моск. «чрезвычайных происшествий нет» перша літера в слові коду переводиться в цифри:

4 – ч- чрезвычайных

5 – п- происшествий

0 – н – нет

Надзвичайна ситуація це будь-яка ситуація, що йде не за планом, або виділяється із порядку денного (поранення, травми, втрата зброї, пошкодження зброї, обладнання, укріплень, техніки, маскування, тощо). Докладати про надзвичайні ситуації необхідно одразу при надходженні інформації, не чекаючи запиту від командира: 4.5?

Ц

Циклоп – танк або БМП-1, він же «одноокий».

Цинк – ящик із боєкомплектom (патронами, гранатами) із жєстяного металу, запаяний як консерва. Тут же – труна із рештками солдата.

Ш

Шайтан-труба – гранатомет, зазвичай РПГ-7,буває так кажуть про будь-який гранатомет.

Чи не найжахливіший період на війні – полон. Сьогодні ще не рекомендують розповідати про всі деталі та аспекти цього пекла. Проте базуючись на речах, які дозволили оприлюднити, які уже були озвучені і які ніяк не нашкодять українцям, що все ще перебувають там — можна подати деякі з термінів, що використовуються за мурами у полоні в росіян.

А. Т.: *«Брак інформації це також голод. У нас один чувак постійно запитував у охоронців, котра година, і це один із наших мемів. Я навіть не можу пояснити наскільки це важливо знати, котра година. Коли охорони не було в коридорі, це була одна із тем, про що можна поговорити і посперечатися. Ніхто не знав точно, але всі намагалися вгадати по своїх відчуттях. Я тільки відчував коли сніданок, обід і вечеря, а ще ми точно знали, що охорона заходить у підвал і відвідує качалку о 19.00 щовечора і знаходиться там десь годину. Їжу нам приносили по різному, іноді до обіду доводилося чекати на пайку, тож снідав я тільки чаєм, або тим, що залишилося від вечері.*

Ще наші мему і жаргон:

- *Чи-чи (тихо, йде охорона).*
- *Технічка (вода з під крану, яку нам приносили, і ми її гріли у чайнику).*
- *Свисток (паперовий фільтр, який ми вставляли замість звичайного фільтру в сигарету, тоді сигарета ставала міцнішою).*
- *Інгаляція і аромотерапія (це коли ми курили чай. Заварку чаю заварювали аж поки вона повністю не видихалася, а потім сушили її і робили самокрутки).*
- *Хата (камера).*
- *Сладості і радості (основні теми для розмови і суперечок, в основному це була їжа, солодоці, рецепти і тачки).*
- *Шайба (консерва).*
- Раділи будь-якій інформації. Особливо коли хтось новий розповідав новини. Коли кримський міст підірвали всі зраділи, нам цю новину сказав Майор, і коли я тільки заїхав на хату, то в першу чергу сказав хлопцям, що Харківщину звільнили, відбили Ізюм і Лиман, і що Бахмут це наш. Багато хто з хлопців був у цих місцях і ці новини приносили радість більшу ніж печиво, шоколадки, кава і сигарети, бо це все треба було ділити, якщо потрапляло до нас.*
- *Семак (так називають волонтерку у сепарів).*
- *Зроби ніч, зроби день (оскільки лампочка світила постійно, то доводилося закривати її плафоном із картону щоб заснути, а коли всі прокидалися, ми відкривали плафон і наступав день.*
- *Головне, що живі (всі рано чи пізно доходили до цієї фрази в розмові про полон і про поранення).*
- *Старшина (так ми називали старшого, хто завідував господарськими справами - розносив їжу і воду, забирав сміття).*
- *Дід Мороз (охоронець, який інколи приносив солодоці і давав сигарети).*

- Дембельська хата (камера, в яку відводили перед обміном і випуском із полону).

- Дембель (звільнення з полону).

Нас просто відводили в камеру № 8, вона називалася дембельською, бо була найбільшою. Там могло поміститися багато людей. Помістити дембелів в останню ніч перед випуском в окрему камеру треба було, щоб відвезти зранку на обмін, щоб нікого не переплутати і не забути, бо ввечері, принаймні 2 обміни які я бачив, було так, що хтось загубився, робили перекличку по камерах по декілька раз.

У нас не було туалету. По маленькому і по великому треба було ходити у баклажки і пляшки. Нам розносили воду у пляшках, ми їх різали і робили резервуари для фекалій, потім їх виносили зі сміттям. Взагалі, ми старалися усе що можна використати. Хлопці робили різні речі: карти, нарди, шашки, люльки, самокрутки і багато що можна зробити зі сміття – з пластику, картону і паперу».

Упорядкувавши і здійснивши спробу аналізу зібраних досліджень, ми прийшли до висновку, що усні розповіді і щоденникові записи військовослужбовця Андрія Ткачука, якщо вибрати основним концептом слово «війна», співпадають із сформульованими докторкою філологічних наук Оксаною Кузьменко структурно-семантичними групами, такими як:

- 1) універсально-екзистенційні: війна, смерть=(не) життя, молитва (= віра);
- 2) емотивні: страх, туга, сум = (не) радість;
- 3) персонажні: мати, ворог;
- 4) просторові: неволя, дім (хата, село/місто, церква), могила, Україна (= батьківщина)[5].

Визначені фольклорні концепти є сукупністю знаків, із допомогою яких можна окреслити семіотичну модель загальноукраїнського драматичного досвіду людини у ХХІ ст.

Прийде час і можна буде більше розповісти і про військові будні. І про жахіття полону. Тисячі віршів, десятки тисяч фотографій та відеозаписів збережуть для наших нащадків важку історію нашої перемоги. І хоч хотілося б думати, що це остання війна, що саме вона покладе кінець московитським амбіціям загартувати нашу країну, проте, як показує практика, — в тій чи іншій формі вона перейде в спадок наступним поколінням. І як Андрію давали сили уривки з щоденника Олександра Довженка, так наступним поколінням і нам всім даватимуть наснагу боротись далі фольклорні набутки таких воїнів, як Андрій.

На завершення варто зауважити, що фольклор живий, але його потрібно відчувати і побачити. У чомусь він помітніший, десь невидимий, але однозначно – він є усюди.



Військослужбовець ЗСУ Андрій Ткачук, 12 травня 2022р

Список використаної літератури і джерел:

1. Кузьменко Оксана. Воєнний фольклор українців. URL: <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/ukrayinskii-voiennii-folklor-iak-zrozumiti-sebe-i-svogo-voroga-oksana-kuzmenko/> (дата звернення 22. 03. 2023 р.).
2. Масенко.Лариса. Конфлікт мов та ідентичностей у пострадянській Україні. Київ: ТОВ “Видавництво “Кліо”, 2020. 176 с.
3. Кузьменко О. Фольклорний концепт: визначення терміна, структурні параметри та типи. *Народознавчі зошити*. 2018. № 6 (144). С. 1439–1447. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2018-6/10.pdf> (дата звернення 28.03. 2023 р.).
4. Ткачук Андрій. Щоденникові записи військовослужбовця ЗСУ. Рукопис.
5. Кузьменко О. Досвід драматичної екзистенції людини в українському фольклорі періоду двох світових війн: концептуальний аспект. *Слов’янський світ*. 2019. Вип. 18. С. 123–145. URL: http://ss.etnolog.org.ua/download/pdf/ss_2019.pdf (дата звернення 29.03. 2023 р.).

ЗАСАДНИЧІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ ФЕМІНІСТИЧНОЇ КРИТИКИ

Олеся КАСЮХНИЧ

Головною ціллю даного дослідження є: простеження і аналіз української феміністичної критики. Ми поглянемо на розвиток зародження власного «я» особи жіночої статі, крізь призму національного українського світогляду. У статті зосереджено увагу на чинниках формування історичного підґрунтя проблеми становлення дівчини, матері в суспільстві. Саме тому запропоноване дослідження зумовлене потребою систематизувати й узагальнити напрацювання попередників і заохотити колег, до вивчення цієї надважливої теми і проблеми. На прикладі дослідниць: С. Павличко, О. Забужко, В. Агеєвої, постараємось зануритися в несправедливий час та обставини, в яких були вимушені працювати ці науковці.

Ключові слова: фемінізм, критика, простір, вплив, пам'ять, концепт, гендер, сучасна українська література, дослідниці.

Актуальність дослідження: українська феміністична критика в літературі дозволяє сформувати нові підходи та методи, які допоможуть відображати проблеми та виклики, з якими потрібно стикається сучасна жінка в суспільстві. Ці проблеми зводяться до таких тем, як насильство, сексизм, дискримінація, сексуальність, сімейні стосунки, забезпечення рівних можливостей, а також до питання, як гендерна нерівність впливає на культурну та літературну сфери.

Дослідження української феміністичної критики в літературі дозволить виявити та проаналізувати проблемні питання, які напряду пов'язані з жіночою ідентичністю, жіночою практикою та соціальним становищем жінок у сучасному світі. Результати цього дослідження можуть стати основою для подальшої роботи в галузі розвитку жіночих прав, наукових студій та організації конференцій та симпозіумів. Крім того, дослідження феміністичної критики в літературі допоможе у формуванні нових підходів та методів досліджень української літератури, зокрема через аналіз текстів та виявлення тематик, що акумулюють інтерес до теми.

Українська феміністична критика розпочинається у 1990-х роках. Із падінням Радянського Союзу зруйновано і ту «залізну завісу», котра відділяла український культурний простір від простору європейського. Чільними постатями української феміністичної критики вважаємо В. Агеєву, Т. Гундорову, О. Забужко, С. Павличко.

Подібно до «жіночого руху» 1960-х, українська феміністична критика теж має історичну тяглість та добрий теоретичний ґрунт. Наприкінці XIX – на початку XX ст. жінки-мисткині уже зверталися до теми долі жінки в суспільстві та її призначення. Маємо на увазі таких мисткинь як І. Вільде, М. Вовчок, О. Кобилянська, Н. Кобринська, О. Пчілка, Л. Старицька-Черняхівська, Л. Українка.

М. Вовчок у творах «В глуші» та «Живая душа» чи не вперше в світовій літературі заявляє про потребу жінки вирватися із домашнього простору та відкинути всі умовності. Письменниця порушує цю тему раніше, ніж її розкриє скандинавський драматург Г. Ібсен у «Ляльковому домі». Героїні М.

Вовчка є сиротами та у певний момент свого життя відчують непереборне бажання позбавитися впливу на себе своїх опікунів та приймати самостійні рішення. Прикметним залишається те, що героїні, покидаючи дім опікунів, не мають чіткого плану, а тому здається, що вони ідуть просто в нікуди. Перші жінки-феміністки ще не здатні витворити свій власний простір, їм вистачає сили тільки на те, аби покинути світ патріархальних умовностей: «Такий змодельований, нераціональний вчинок героїні має на меті підсилити важливість розриву, виходу з попередніх обмежень у приватному просторі, а не її спроможність вибудувати новий простір» [17, с. 40].

Концепт жіночого простору є ключовим для драми «Бояриня» Л. Українки. В. Агеєва на прикладі цієї п'єси розглядає концепцію відкритого/закритого простору. Жінка завжди перебувала у просторі закритому, у якихось умовностях, а фемінізм – це доба, коли жінка виринає із цього замкненого простору.

П'єса «Крила» Л. Старицької-Черняхівської також продовжує цей концепт, на прикладі опису інтер'єру, який постійно оточує жінок. Авторка традиційну модель родини й розподіл чоловічих/жіночих ролей у ній. На її думку, «новий мужчина» має взяти на себе частину жіночих обов'язків. Про це В. Агеєва пише: «Акцентується не так потреба оновлення самої родинної структури й подолання психологічних упереджень, як особлива роль "нового мужчины", "справжнього" чоловіка-однодумця, котрий би самозречено взяв на себе частину родинних обов'язків» [2, с. 5]. Разом із тим письменниця зазначає, що чоловікам дуже важко позбутися своїх честолюбних мрій, адже навіть сам Наполеон не став би Наполеоном, якби колисав дітей.

Л. Старицька-Черняхівська робить розмежування на звичайну жінку/талановиту жінку та наголошує, що з талановитою жінкою тут ситуація набагато складніша. Авторка порушує проблему «власного простору» для жінки-письменниці. В. Агеєва із цього приводу зазначає: «Історія талановитої письменниці, яка пробує поєднати традиційні материнські й подружні обов'язки з творчістю, – це історія трагічної поразки», – та іронічно додає: «Поповнювати зошит із кулінарними рецептами багатьом видається важливішим, ніж нотувати власні спостереження за дійсністю» [2, с. 3].

Н. Кобринська у своїх творах більше звертає увагу на соціальні умовності: шлюб, інститут подружжя, материнство – котрі обмежують та маргіналізують жінку. Письменниця доводить, що «життя є процесом, а не станом очікування», а тому жінка має дбати про себе сама, не очікуючи, що за неї це зробить батько чи чоловік [17, с. 45].

У творчості О. Кобилянської велике значення має ідея Ф. Ніцше про надлюдину – тільки в О. Кобилянської ця ідея трансформується в ідею «наджінки». У її «Меланхолійному вальсі», власне і йдеться про спільноту таких сильних і самодостатніх жінок. О. Кобилянська описує ідеальну суто жіночу спільноту, представниці якої творять «свій простір». У цьому артистичному середовищі все підпорядковується красі, гармонії і естетиці.

На початку 1990-х С. Павличко пише есе «Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа?» [20] Тут авторка відповідає на ті закиди, з якими довелося боротися

феміністичній критиці уже на світанку свого зародження і дивується, що має пояснювати такі очевидні речі, адже: «Патріархат нищівно впливає на ментальність, культуру, спотворює її, робить однобокою, неповноцінною, провінційною, хуторянською, нарешті, дидактично-фальшивою. Навіть під маскою оспівування така культура несе в собі глибинні структури зневаги до жінки, апологію її експлуатації, в тому числі й насамперед сексуальної» [20, с. 26]. На думку С. Павличко, феміністична критика важлива, оскільки впливає на розвиток літератури та формує читацькі смаки аудиторії – і, як наслідок, людський світогляд.

С. Павличко переконана, що відродження давніх феміністичних традицій та постання серйозного критичного апарату в Україні є логічним та закономірним. Прикро те, що фемінізму часто доводиться мати справу із негативною реакцією оточення, здебільшого його чоловічих представників, – «найчастіше це поблажлива насмішка або агресивне заперечення» [19, с. 29].

Дослідниця пов'язує таке ставлення із тим, що українці довго були бездержавною нацією, а тому, тільки виборовши незалежність, вони щосили хапалися за традицію та історичну тяглість і з недовірою ставилися до будь-яких новомодних віянь: «Відродження і повернення – два поняття, які домінують сьогодні <...> За поняттями – глибинне бажання відновити історичну справедливість, відродити, повернути відібране і втрачене» [19, с. 30]. Це призводить до ідеалізації традиції, до згладження гострих кутів та ігнорування незручних питань. Становище жінки в традиційній культурі, власне, і є одним із таких «незручних питань». Адже традиційно жінка тлумачилася як берегиня, матір, дружина, а її простір та функції обмежувалися хатою та доглядом за дітьми.

С. Павличко пише, що «ми, звичайно, можемо і вміємо себе обдурювати, говорити про якусь особливу роль жінок в українському суспільстві, мало не про якийсь традиційний український матріархат», проте врешті-решт тлумачення образу жінки в традиційній українській культурі зводиться до «своєрідної богині-раби, такої, що береже домашнє вогнище, поки чоловіки воюють, пиячать або займаються інтелектуальними вправами» [20, с. 25].

Проблемним також є есе О. Забужко «Жінка-автор у колоніальній культурі» [8]. Тут О. Забужко пише про явище «подвійної маргіналізації», тобто жінка в українській культурі перебуває одночасно в позиції представниці підкореного гендеру та громадянки підкореного народу

О. Забужко згадує про «страх статі» у тоталітарному суспільстві. Так, у СРСР згладжувалися міжстатеві відмінності, оскільки стать як складова людського буття заперечувалася, а «сфера сексуальних взаємин, не будучи ідеологічно санкціонованою, автоматично опинялася в «неіснуючих» [8, с. 155-156]. Гендер не брали до уваги – адже усі люди мали бути насамперед універсальними робочими одиницями.

О. Забужко вважає, що у культурі, де жінка постійно впокорена й принижена, чоловічі літературні типи можна зарахувати до таких двох типів:

□ «архетип сержанта»: чоловік на службі, прислужник, підкорений своїй справі, найчастіше служить у когось на побігеньках. Пристрасть до служби сполучалася із страхом жінки (відьми, грізної і жорстокої красуні).

□ «архетип байстрюка»: чоловік виявляє непошану насамперед до матері, а через неї – і до жінки взагалі [8, с. 164-165].

Завжди буде актуальним і вплив СРСР на образ української жінки. У радянській літературі та культурі українська жінка була висвітлена в конкретному контексті, який був пов'язаний з комуністичною ідеологією та пропагандою, що не завжди відображало реальність.

Українська жінка у радянському суспільстві часто зображалася як працелюбна та здатна на фізичну роботу, що відповідало ідеології рівності статей в СРСР. Водночас, її жіночність не відображалася, оскільки ідеологія комунізму вимагала знищення звичаєвих ролей статей. Таким чином, українські жінки зображалися зазвичай в мужньому, "непривабливому" вигляді із короткими волоссям та одягом, що нагадував чоловічий.

Однак, після розпаду СРСР та з'явлення української незалежності, фемінізм почав отримувати нові форми вияву у літературі та культурі. Заборона на піднесення питань про жінок, нові рівноправність, також підвищення рівня самосвідомості та самооцінки українських жінок дозволили мати вагомий вплив на формування образу української жінки.

Сьогодні фемінізм української літератури відображає як позитивні, так і негативні риси традиційного образу жінки, який був пропагандований від СРСР. Феміністки звертають увагу на проблеми гендерної чутливості та рівноправності, на розвивають соціального та культурного ландшафтів, розуміння та аналізування проблем відносин між статями, розкриваються теми жіночої емансипації та так званого "жіночого питання".

Американська та українська феміністична критика виявляють ряд відмінностей у підходах до аналізу важливих соціальних проблем, а також у залученні основних теорій та методологічних засад.

Одна з основних відмінностей полягає у тому, що американська феміністична критика зазвичай зосереджена на проблемах рівноправності статей та боротьбі за права жінок в традиційних конфліктах між статями в Америці. У той час, українська феміністична критика розглядає проблеми патріархату, співвідношення статей, сексизму, емансипації жінок, насильства над жінками та інші важливі соціально-культурні аспекти.

Отже, українська феміністична критика зосереджується на місці жінок у суспільстві, на практичних проблемах українських жінок, їхній психології та побуті, тоді як американська феміністична критика, зокрема в статтях та дослідженнях знаменитих феміністок, в дослідженнях есплікується в першу чергу міжособистісний порядок як аспекти ширшої соціальної трансформації в США..

Однак, не зважаючи на різницю в підходах та методах, феміністична критика в обох країнах має спільних цілей – боротьбу за рівноправність, забезпечення прав жінок, побудову гендерного рівнозначності та просування жіночої аудиторії в соціумі.

Українська феміністична критика у літературі має свої засадничі аспекти, які базуються на визнанні рівноправності статей та боротьбі за врахування гендерних питань у літературі та культурі загалом. Деякі з основних засад української феміністичної критики в літературі включають:

1. Висвітлення гендерних стереотипів

Українська феміністична критика у літературі прагне висвітлювати гендерні стереотипи у творах та критично оцінювати їх. Це дозволяє проаналізувати способи, якими письменниці та письменники репродукують та посилюють стереотипи, що обмежують роль жінок у суспільстві та призводять до їх дискримінації.

2. Критика гендерного насильства та насильства щодо жінок

У феміністичній критиці вагоме значення має проблематика гендерного насильства та насильства щодо жінок, яка піднімається в літературі. Аналізуючи твори, критичники звертають увагу на приховану та відкриту форму насильства, порушуючи табу на ці питання та відкриваючи проблему для громадської дискусії.

3. Визнання важливості голосу жінок

Феміністична критика у літературі пропагує важливість голосу жінок, включаючи голоси авторок та героїнь творів. Науковці звертають увагу на те, що здібність жінок до написання історій та відображення своїх переживань у творах може мати вирішальний вплив на формування свідомості громадськості.

4. Встановлення зв'язку між гендером та іншими аспектами культури

Українська феміністична критика зосереджена не тільки на гендерних питаннях в літературі, але й на їх зв'язку з іншими аспектами культури, такими як політика, економіка та національні ідентичності. Це дає можливість бачити проблеми з декількох поглядів та вбачати їх в контексті загальної суспільної динаміки.

Основним напрямком української феміністичної літератури є тема, яка розкриває жіноче ядро, звертаючись до питань ролі жінки в суспільстві, проблемам насильства, сексизму, дискримінації.

Використана література

1. Агеева В. Власним голосом: жіноча одвертість і модерністський бунт. Інша оптика : гендерні виклики сучасності. Київ : Смолоскип, 2019. С. 13–28.
2. Агеева В. Жіночий простір. Магістеріум. 2002. № 8. С. 3–10.
3. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О Погинайко. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.
4. Вірич О. Жіноче щастя як екзистенційна проблема в романі М. Матіос "Майже ніколи не навпаки". Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2018. Т. 1, № 34. С. 11–16.
5. Гундорова Т. Жінка і Дзеркало. Часопис.

URL: <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm> (дата звернення: 28.03.2023).

6. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоби до української гендерної міфології. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика. 4-те вид. Київ, 2009. С. 152–191.

7. Кісь О. Дефініції фемінізму. Часопис Ї. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/o-kis1.htm> (дата звернення: 26.03.2023).

8. Ковалів Ю. Феміністична критика. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації : посібник. Київ, 2009. С. 417–425.

9. Основи теорії гендеру : навч. посіб. / ред.: В. Агєєва, Л. Кобелянська, М. Скорик. Київ : Вид-во "К.І.С.", 2004. 533 с.

10. Откович К. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму : монографія. Київ : КАРБОН, 2010. 210 с.

11. Павличко С. Модернізм як фемінізм. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ, 1999. С. 68–75.

12. Павличко С. Фемінізм як можливий підхід до аналізу української літератури. Фемінізм. Київ : Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2002. С. 29–36.

13. Павличко С. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? Фемінізм. Київ : Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2002. С. 19–27.

ОНОМАТОПИ В ГОВОРАХ ПІВДЕННО-ЗАХІДНОГО НАРІЧЧЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (НА МАТЕРІАЛІ ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ)

Ксенія КОЗИНЕЦЬ

Звуконаслідування або оноματοпею в мовознавстві розуміємо як відтворення мовними засобами різноманітних звуків навколишнього середовища. Попри наявні дослідження звукозображальної підсистеми мови ряд семантичних і структурних особливостей оноματοпів у сучасному мовознавстві вивчені неповно. Звуконаслідування мало розглядається як самостійний предмет вивчення, зазвичай — у зв'язку із явищем мови як таким, її походженням, мовними знаками, проблемами дитячої та експресивної мови, поетикою, стилістикою, психологією. Крім того, оноματοпи здебільшого досліджено в літературній українській мові, а в галузі діалектології роботи такої тематики майже відсутні. Розвідка може поліпшити розуміння семантики досліджуваних лексем та роль звуконаслідування в діалектному словотворі; поглибити знання про специфіку південно-західного наріччя української мови.

Мета роботи полягає в характеристиці семантики та словотвірної структури оноματοпів у говорах південно-західного наріччя української мови, які містяться в діалектних словниках, що презентують відповідні діалекти.

Серед завдань — опрацювання лексикографічних джерел, що аналізують говори південно-західного наріччя, фіксація слів зі звуконаслідувальною семантикою; здійснення семантичної характеристики оноματοпів; а також опис словотвірних особливостей.

Об'єктом дослідження є слова із звуконаслідувальною семантикою в говорах південно-західного наріччя.

Предмет дослідження — семантика та словотвірна структура оноματοпів.

Джерельною базою стали діалектні словники, що презентують південно-західне наріччя української мови, а саме: «Гуцульські говірки: короткий словник» за редакцією Закревської Я. Г. [7], «Короткий словник лемківських говірок» Пиртей П. С. [11], «Словник бойківських говірок» Онишкевича М. Й. (два томи) [10], «Словник буковинських говірок» за редакцією Гуйванюк Н. В. [6], «Наддністрянський регіональний словник» Шида Г. Ф. [14].

Основний зміст дослідження. Оноματοпея — звуконаслідування, словотворення через наслідування звуків живої та неживої природи [12, с. 119]. Внаслідок її виникають мовні одиниці, визначення статусу яких є дискусійним питанням. Звуконаслідувальні слова передають акустичне уявлення мовців про звуки і шуми природи, певні фізичні процеси, відтворюючись фонетичними засобами мови, проходячи етап колективного запам'ятовування й відтворення в мовленні: *ха-ха! дзін! тень-телен!* [13, с. 202]. Оноματοпея виявляється буквально в усіх мовах світу, постаючи мовною універсалією. Явище пов'язане з важливими для мовознавчої науки проблемами, як, наприклад, зв'язку звуку і значення, феномену продукування мови як унікального дару, притаманного тільки людині, адже мовлення прямо пов'язане з життєдіяльністю і виникає через психічні й інтелектуальні

здібності. Тому це загадковий і широко обговорюваний мовознавцями та філософами сегмент лексичної системи людської мови загалом і етнічної зокрема [5, с. 59].

На класифікацію ономотопів за значенням існують різні погляди, оскільки об'єктивною основою ономотопеї є позамовне звучання, відповідно й ономотопейний словотвір гнучкий: слова утворюються з фонічних елементів конкретної мови, що приблизно відображають відповідні звучання реальної дійсності. Своєю чергою дійсність деталізована, багатогранна й мінлива, тому звуконаслідування характеризуються специфічною семантикою.

Бабакова О. в роботі «Семантична структура та функціонування дієслів звучання», вивчаючи особливості семантичної структури дієслів звучання, наводить спосіб групування їх відповідно до *типу діяча*. Такий поділ відображає те, що для усіх дієслів звукової семантики є обов'язковими *суб'єктна сема* та *сема звуковираження* [2, с. 21]. Оскільки ця класифікація, на нашу думку, дозволяє досить чітко систематизувати дієслівні ономотопи за семантикою, даючи цілісну картину здатності до звукозображення південно-західних діалектів, застосовуємо її для розподілу за значенням досліджуваної лексики. Однак вона насамперед використовувалась для літературної мови, а в діалектній може зазнати змін, більшого розгалуження.

Отже, у лексикографічних джерелах, що репрезентують говори південно-західного наріччя, представлені відономатопейчні дієслова, іменники, прикметники в різних кількісних пропорціях. Ми зафіксували загалом 799 лексем, 79 % з яких — дієслова звучання або *вербативи* [2, с. 6]. Саме вони підлягають класифікації за спільним семантичним компонентом «виконавець дії» на групи та мікрогрупи (наводимо малу частку прикладів):

1. **Гомональні** дієслова для позначення звуків, що видає людина: а) дієслова, що передають звуки, викликані певними фізіологічними процесами в організмі людини внаслідок хворобливого стану: *за́єкуватися* [14, с. 120], *каху́кати* [6, с. 194], *фошкоті́ти* [7, с. 198], *чкну́ти* [11, с. 341]. б) дієслова, що позначають звуко супровідні дії: *бомка́ти* [11, с. 32], *дрявкоті́ти* [10 (1), с. 236], *пацька́тися* [11, с. 228], *тырча́ти* [11, с. 303]. в) відвигукові дієслова, які передають емоції людини: *ва́йкати* [6, с. 46], *гулюлю́кати* [6, с. 78], *йойка́ти* [11, с. 127], *лелéкати* [7, с. 110]. г) дієслова, що позначають звукові сигнали, які видає людина, щоб привернути увагу інших: *бійка́ти* [10 (1), с. 51], *вігойкати* [10 (1), с. 116], *зау́хкати* [6, с. 145], *цїтька́ти* [10 (2), с. 354]. г) дієслова, що вживаються при звертанні до тварин, птахів: *бе́йкати* [10 (1), с. 48], *гулю́кати* [10 (1), с. 198], *ко́ськати* [14, с. 100], *туйкати* [10 (2), с. 305].

2. **Бестіальні** дієслова, які позначають звуки, що видають тварини, птахи, комахи, плазуни тощо: а) коти: *ва́вкати* [7, с. 32], *мйо́вкати* [14, с. 175]; б) собаки: *дзéвкати* [14, с. 107], *згырча́ти* [11, с. 113]; в) корови: *брині́ти* [10 (1), с. 72], *ре́вкати* [10 (2), с. 170]; г) воли: *буча́ти* [10 (1), с. 79], *рі́кати* [10 (2), с. 173]; г) коні: *фа́ркати* [6, с. 581], *фі́цкати* [14, с. 262]; д) кози: *зableя́ти* [6, с. 123], *ме́кати* [10 (1), с. 436]; е) вівці: *бе́ркати* [6, с. 29], *ве́кати* [6, с. 48]; є) свині: *кві́кати* [6, с. 196], *рйо́хкати* [10 (2), с. 179]; ж) кролики: *чу́пкати* [10 (2), с. 377]; з) індики: *бульгоні́ти* [10 (1), с. 76], *гльо́гати* [6, с. 84];

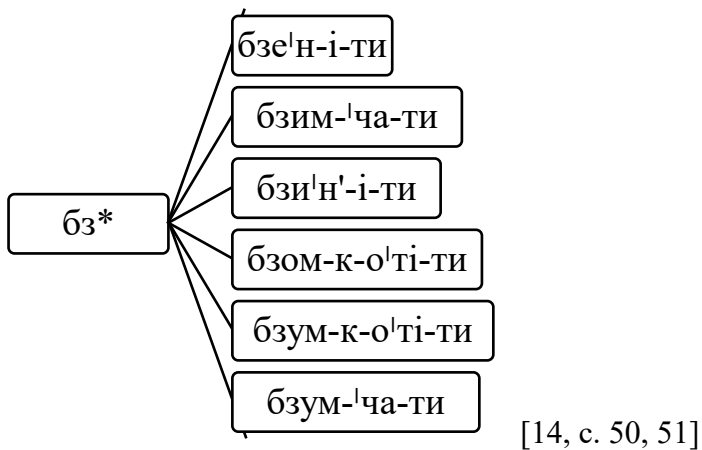
і) гуси: *гага́ти* [11, с. 65], *глю́гати* [14, с. 102]; ї) качки: *ра́пкати* [10 (2), с. 168], *та́кати* [7, с. 180]; й) кури: *кльо́нкати* [6, с. 210], *траско́тіти* [14, с. 255]; к) ворони: *кра́мкати* [10 (1), с. 385], *ра́пкати* [10 (2), с. 168]; л) сови: *кукуве́вкати* [6, с. 239], *пу́гати* [10 (2), с. 160]; м) сороки: *чекота́ти* [10 (2), с. 364]; н) зозулі: *дрявкати* [10 (1), с. 236], *ку́кати* [10 (1), с. 393]; о) орли: *кравча́ти* [11, с. 148]; п) перепели: *запідпаля́ти* [11, с. 102]; р) горлиці: *турка́ти* [11, с. 308]; с) ведмеді: *бубота́ти* [10 (1), с. 73], *гу́тити* [10 (1), с. 201]; т) жаби: *вере́щати* [10 (1), с. 91], *тогу́кати* [10 (2), с. 294]; у) комахи: *бзумко́тіти* [14, с. 51], *чвірі́нкати* [14, с. 272]; ф) різних тварин водночас: *дзявлі́ти* [10 (1), с. 213], *жгы́ртати* [11, с. 90], *кругу́кати* [14, с. 103], *пси́кати* [11, с. 262].

3. **Предметні** дієслова, що позначають звуки, утворювані за допомогою предметів: 1) твердих предметів: а) машин, механізмів: *гу́тати* [10 (1), с. 201], *дудні́ти* [10 (1), с. 237], *па́хкати* [6, с. 393], *сарчі́ти* [10 (2), с. 204]; б) металевих, скляних, дерев'яних та ін. предметів, каміння, піску, льоду тощо: *бо́мкати* [6, с. 36], *ду́цкати* [6, с. 105], *подю́гувати* [10 (2), с. 96], *чва́хнути* [7, с. 209]; в) музичних інструментів: *ба́мборити* [10 (1), с. 42], *гуча́ти* [10 (1), с. 202], *дзвєньча́ти* [11, с. 75], *ту́ргати* [10 (2), с. 306]; г) рослин (дерев, трави, листя тощо): *лупі́ти* [7, с. 110], *хро́вскати* [7, с. 204], *хрості́ти* [10 (2), с. 347], *шеруді́ти* [11, с. 347]; 2) рідини: *віталáпувати* [6, с. 60], *жбу́хати* [7, с. 68], *цюрі́ти* [10 (2), с. 359], *шуркоті́ти* [6, с. 680]; 3) газоподібних речовин: *розфу́шувати* [7, с. 165], *сарчати* [10 (2), с. 204], *тра́снути* [10 (2), с. 299], *фу́шкати* [7, с. 199].

За кількістю переважають на позначення звучання внаслідок діяльності людини, від взаємодії твердих матеріалів, рідини. Саме ці семантичні зрізи представлені найширше, оскільки люди природньо мали потребу характеризувати свої дії під час праці засобами мови, при чому як суто з прагматичних, комунікативних цілей, так і вкладаючи в опис звуку певні емоції. Також у житті носіїв південно-західних діалектів тривалий час багато важили звірі, тому і в мові закарбувались імітації їхніх голосів.

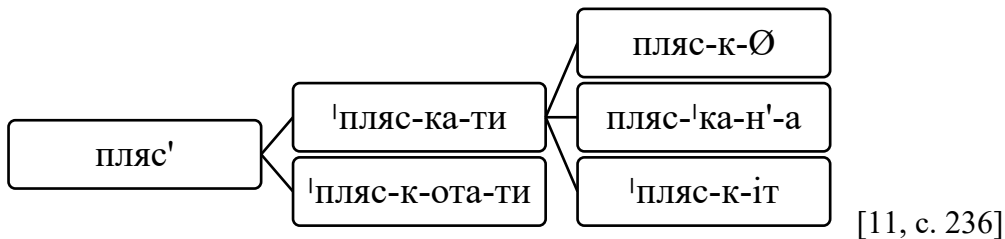
У діалектній деривації власне ономато́пи виступають вихідними словами при творенні похідних, у більшій кількості звуконаслідувальних дієслів. Опрацьовані джерела фіксують різні категорії слів з тим самим коренем-ономатопом, який є центром словотвірного гнізда як елемента загальної дериватологічної системи. Подаємо кілька прикладів розлогих словотвірних гнізд, впорядкованих нами на базі лексикографічного матеріалу. Загальне уявлення про коректну морфемну структуру лексем дала зокрема праця Карпіловської Є. «Кореневий гніздовий словник української мови» [9]. Для позначення меж морфем у похідних словах використовуємо дефіс.

Наслідування дзижчання комах:

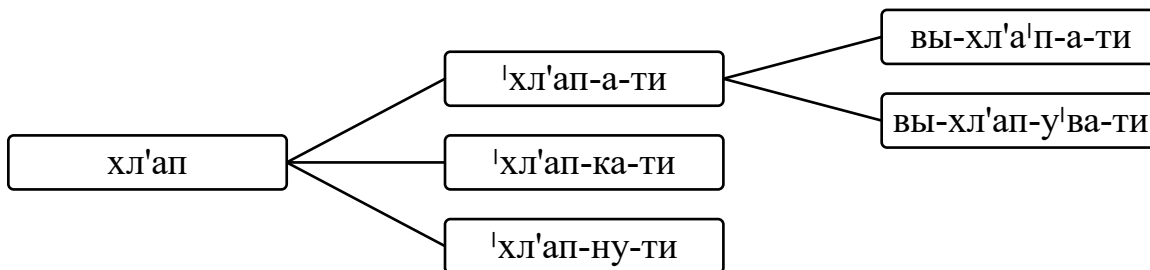


*Bz-/bъz-, по суті, є давнім етимологічним звуконаслідувальним коренем, що відтворює дзижчання [8, с. 181]. У його похідних тепер виділяють вторинні корені.

Наслідування плюскоту води



Наслідування хлюпоту рідини



[11, с. 48, 328]

Розгалуженість словотвірних гнізд залежить від здатності вихідних звуконаслідувань приєднувати ті чи інші морфеми. На нашому матеріалі, за проаналізувавши побудову конкретних слів, ми уклали власні моделі творення деяких іменників, всіх зафіксованих прикметників, прислівників: (З — корінь-ономатоп):

1. **З+-ка-ло:** *га-ка-ло* [10 (1), с. 107], *дзур-ка-ло* [6, с. 93], *ням-ка-ло* [6, с. 342], *ні'-ка-ло* [10 (2), с. 72], *ро́х-ка-ло* [6, с. 468], *цям-ка-ло* [6, с. 635]. Істота- чи предмет-виконавець звукопровідної дії.

2. **З+-к-ім:** *вай-к-ім* [10 (1), с. 81], *йой-к-ім* [10 (1), с. 332], *пляс-к-ім* [11, с. 236], *трос-к-ім* [10 (2), с. 303], *ха́р-к-ім* [6, с. 610], *цюр-к-ім* [10 (2), с. 359]. Таким чином утворюються назви процесів за дією.

3. **З+-к:** *гав-к* [11, с. 55], *дзвен-к* [11, с. 75], *йой-к* [10 (1), с. 332], *кви-к* [10 (1), с. 345], *прас-к* [10 (2), с. 133], *сы-к* [11, с. 280]. Формант надає семантичного навантаження назви процесу за дією.

4. **3+-(к)а-вк-(-а):** *пищ-а-вк-а* [10 (2), с. 64], *талáп-а-вк-а* [6, с. 537], *фíр-ка-вк-а* [10 (2), с. 330], *хрип-а-вк-а* [10 (2), с. 346], *чк-а́-вк-а* [11, с. 341], *щíк-а-вк-а* [10 (2), с. 394]. Назви звуко супровідних процесів або предмети-джерела звучання.

5. **3+-к-ач:** *бурка́ч* [6, с. 43], *йóнкач* [11, с. 127], *ковта́ч* [7, с. 98], *пулька́ч* [7, С. 109]. Виконавці звуко супровідної дії.

6. **3+-ки:** *го́й-ки* — 1. Крик. 2. Лайка [10 (1), с. 179], *пуль-ки* — індики [10 (2), с. 161].

7. **3+-ів:** *гу́г-ів* — гукання дівчат після співу на пасовищі як знак для хлопців, щоб сходилися [10 (1), с. 197], *гугу́г-ів* — гукання дівчат після коломийки або танку, щоб підключалися до танцю хлопці [10 (1), с. 197].

8. **3+-оти:** *дзявк-оти* — вереск; галас [10 (1), с. 213], *льо́п-оти* — лайливі слова [7, с. 116].

9. **3+-ик:** *ці́пик* — курча [6, с. 629], *цьо́мик* — поцілунок [6, с. 633].

Наш матеріал склали також 7 відономатопеїчних прикметників, що відповідають 5-ом моделям: **3+-лив-ий** (*гиклі́вий* [7, с. 45]), **3+-н-ав-ий** (*гугна́вий* [10 (1), с. 197]), **об-+3+-а-н-ий** (*обталáпаний* [7, с. 136]), **3+-к-от-лив-ий** (*торкотлі́вий* [7, с. 187]), **3+-ав-ий** (*гика́вий* [7, с. 45], *хрпа́вий* [7, с. 203]).

Відономатопеїчні прислівники — рідкість для цього специфічного поля словотвору, однак словники гуцульських і бойківських говірок фіксують 2 такі відповідно у 2-х моделях творення: **3+-н-ав-о** (*ху́х-н-ав-о* [7, с. 204]), **3+-к-ом** (*цюр-к-ом* [10 (2), с. 359]).

16 є власне ономатопами, які однак визначаються укладачами джерел як вигуки. Вони передають звучання тварин, імітоване людиною (*пуль-пуль* [10 (2), с. 161], *тін-тін-тін* [10 (2), с. 291]), матеріалів під дією фізичної сили (*бам-билю* [10 (1), с. 42], *цуп!* [11, с. 336]). Ці слова вочевидь за генезою є звуконаслідуваннями, оскільки людина, аби привернути увагу худоби, неодмінно копіюватиме її голос, те саме — за потреби увиразнити чи прикрасити виклад інформації з фігуруванням «гучних» об'єктів, звуко супровідних дій.

Висновки. У говорах південно-західного наріччя широко побутують лексеми із звукообразною семантикою, що акумулюють досвід і відчуття носіїв щодо оточуючої живої й неживої природи. Значна семантична розгалуженість свідчить про багатий виражальний потенціал мовних засобів у цих діалектах.

На фактичному матеріалі у мовленні носіїв південно-західних діалектів української мови простежується активне побутування широкого ряду префіксів та суфіксів української мови. Імітація звуків живої й неживої природи, виражена в мові, органічно ставала твірною основою для емоційно забарвлених дієслів, іменників, рідше прикметників, прислівників. Моделі формальної структури слів демонструють застосування найпоширеніших в українській мові загалом способів деривації: суфіксального, префіксально-суфіксального, префіксального, безафіксного. Досліджені лексеми є цінним джерелом різнобічної інформації про словотворчий потенціал діалектних звуконаслідувань.

Хоч ономатопея є кількісно малим елементом української лексики, наявність різнобічних тематичних праць досі не усуває потреби дослідження звукозображення в сучасному мовознавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аркушин Г. Л. Західнополіські ономотопи. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Луцьк, 2014. С. 56–60. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/5990/1/13.pdf> (дата звернення: 09.01.2023).
2. Бабакова О. В. Семантична структура та функціонування дієслів звучання : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова». Запоріжжя, 2007. 20 с.
3. Бабенко О. В., Іванова О. В. Семантичні й структурні особливості звуконаслідувальної лексики (на матеріалі української й англійської мов). *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України*. Київ, 2015. Вип. 215 (1). С. 39–46. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvnau_fil.n_2015_215%281%29_7 (дата звернення: 16.09.2022).
4. Валігура О. Р., Охріменко В. О. Специфіка сучасних досліджень ономотопеїчної лексики. *Записки з ономастики*. Одеса, 2019. Вип. 22. С. 31–43. URL: <http://zso.onu.edu.ua/article/view/198095> (дата звернення: 16.09.2022).
5. Гаценко І. О. Фоносемантична характеристика основних лексичних категорій. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2013. Вип. 15. С. 59–66. URL: <https://volyntext.vnu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/450/429> (дата звернення: 13.09.2022).
6. Гуйванюк Н. В. Словник буковинських говірок. Чернівці : Рута, 2005. 688 с. URL: <https://uk.book.global/book/1143933/3ff3ea> (дата звернення: 04.09.2022).
7. Гуцульські говірки : короткий словник / Закревська Я. Г. та ін. Львів, 1997. 230 с. URL: <https://www.yrok.net/library/books/slovnyky/inshe/0/guculski-govirky-korotkyj-slovnyk-zakrevska-ja.html> (дата звернення: 04.09.2022).
8. Етимологічний словник української мови: В 7 т. – Т. 1: А–Г / Ред. кол.: О. С. Мельничук, І. К. Білодід, В. Т. Коломієць та ін. К.: Наукова думка, 1982. 632 с.
9. Карпіловська Є. Кореневий гніздовий словник української мови : гнізда слів з вершинами – омографічними коренями. К.: «Укр. енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2002. 908, [3] с.
10. Онишкевич М. Й. Словник бойківських говірок: [у 2 ч.]. Київ : Наук. думка, 1984. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Onyshkevych_Mykhailo/ (дата звернення: 04.09.2022).
11. Пиртей П. С. Короткий словник лемківських говірок. / упоряд. Турчин Є. Д. Івано-Франківськ : Сіверсія МВ, 2004. 364 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Pyrtei_Petro/Slovnyk_lemkivskykh_hovirok.pdf?PHPSESSID=h3k353vg9u8v6aapbe08afakg7 (дата звернення: 04.09.2022).
12. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / За ред. Єрмоленко С. Я. К.: Либідь, 2001. С. 115. URL: <https://archive.org/details/terminy2001/page/114/mode/2up> (дата звернення: 12.01.2023).
13. Українська мова: Енциклопедія / редкол.: Русанівський В. М., Тараненко О. О., Зяблюк М. П. та ін. К. : Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. П. Бажана, 2004. С. 202. URL:

<https://archive.org/details/UkrMovEnts/page/201/mode/2up> (дата звернення: 12.01.2023).

14. Шило Г. Ф. Наддністрянський регіональний словник. Львів; Нью-Йорк : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 2008. 287 с. URL:

https://chtyvo.org.ua/authors/Shylo_Havrylo/Naddnistrianskyi_rehionalnyi_slovnyk/ (дата звернення: 04.09.2022).

15. Юсип-Якимович Ю. В. Ономатопоетика українських говорів Карпат: семантична, фонетична, словотвірна структура та похідність ономотопів : монографія. Ужгород : Гражда. 2007. с. 268. URL:

<https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/34005/2/%D0%9E%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0%20PDF.pdf>

(дата звернення: 06.09.2022).

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНА КЛАСИФІКАЦІЯ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ З СОМАТИЧНИМ КОМПОНЕНТОМ

Соломія КУЧМИНДА

Стаття присвячена аналізу лексико-семантичним групам соматичних фразеологізмів. Фразеологізми з соматичним компонентом займають провідне місце у фразеології будь-якої мови і складають значну частину словникового фонду. Вибір саме цих фразеологізмів обумовлений тим, що соматичний компонент є комунікативно найбільш значимою і високопродуктивною частиною у складі фразеологізмів. Фразеологічні одиниці з соматичним компонентом широко вживані в мовленні. Необхідність збору, вивчення та опису фразеологізмів завжди залишається актуальною. Фразеологічні одиниці відібрані для опису й аналізу створюють фразеологічну картину світу чеха. У мовних одиницях відтворено найвагоміші ментальні риси чеського етносу. У результаті проведеного наукового пошуку підсумовуємо, що у фразеологізмах чеської мови відображено найрізноманітніші прояви культурного буття людини риси характеру та зовнішності, особливості поведінки, емоційний та фізичний стан.

Ключові слова: фразеологія, фразеологізм, фразеологічна одиниця (ФО), соматизм, соматичний, антропоцентризм, лексико-семантична група.

Актуальність статті полягає в систематизації соматичних фразеологічних одиниць. Обумовлено відсутністю комплексної класифікації, оскільки, фразеологізми з соматичним компонентом в сучасній чеській мові є яскраво представлені і потребують комплексного дослідження.

Мета статті – дослідити проблему, яка полягає в комплексному вивченні фразеологізмів із соматичним компонентом. Дослідження передбачає виявити лексико-семантичні особливості досліджуваних одиниць та їхніх компонентів, які беруть участь у формуванні цілісного фразеологічного значення.

Основний виклад матеріалу. Мова – найважливіший засіб спілкування людей, а також засіб вираження й передавання думок, почуттів. Як явище суспільне, мова виникає і розвивається тільки в суспільстві, впливає на нього й водночас стан мови значною мірою залежить від суспільства. Тому важливо, щоб кожен народ зберігав та плекав свою мову, адже вона є одним з найцінніших скарбів, що людина створила за свою історію. Кожна розвинена мова має у своєму складі значну кількість стійких словосполучень – фразеологізмів. Тіло людини і все, що пов'язано з ним – знайшло мовну реалізацію у кожній мові. Але сприйняття усіх частин тіла у різних народів інше, тому вивчення даного матеріалу є цінним дослідженням для мовної картини світу. Відображення соматичного компонента в мові грає значну роль у висвітленні менталітету чеського народу.

Звернення до людини не може бути повним без аналізу і розуміння соматичної лексики, яка описує частини тіла, і є безумовно способом представлення соматичного коду культури у мовній картині світу.

Увага до соматичної лексики, спричинена процесом усвідомлення людиною себе серед буденної реальності, і визнання себе, як особистості, оскільки відчуття виникають через органи чуття і частини власного тіла.

Отже, під фразеологічною одиницею з соматичним компонентом зазвичай розуміємо фразеологізм із провідним або залежним компонентом якого є слово, що означає не лише зовнішні фізичні форми організму людини (голова, рука, ніс тощо), але й елементи серцево-судинної, нервової й інших систем (кров, мозок, печінка) [1, с. 146].

Вперше термін “соматичний” був уведений до лінгвістичного вжитку в фіно-угрознавстві Ф. Вакком, який, розглядаючи фразеологізми естонської мови, що містять назви частин людського тіла, назвав їх соматичними [2].

Терміни “соматизм”, “соматичний” має різні тлумачення. Згідно з широким поясненням, соматизми, соматичний (від грецького *soma* (*somatos*) – тіло) – це засоби позначення явищ, що стосуються сфери тілесності. У вузькому значенні, соматизм – це будь-яка значуща ознака, положення або рух особи і всього тіла людини, тобто термін маркує всі форми однієї з невербальних мов – соматичної мови, що охоплює жести, міміку, пози, вирази осіб і різноманітні симптоми душевних рухів і станів [3, с.101]. Фразеологічний корпус мови антропоцентричний за своєю природою. Процес його формування як один із способів вторинної номінації спрямований на вираження оцінного та емоційного ставлення з метою вплинути на адресата, спровокувати у нього аналогічні оцінки та переживання. Фразеологія – це та сфера мовної діяльності де, з одного боку, в мовних фактах яскраво відбиваються етнопсихологічні особливості соціуму, а з другого, чітко простежується вплив мови на формування його менталітету [4, с. 33].

Антропоцентричний характер соматичних фразеологічних одиниць відображається у їх семантиці. Фразеологізми описують властивості людського характеру, особливості поведінки, зовнішність, емоційний та фізичний стан. Так, фразеологічна одиниця дозволяє нам розкрити усю сутність буття кожного із нас. Таке віддзеркалення показує реальність, що допомагає зрозуміти душу людини, її думки, емоції, переживання.

З огляду на це здійснено лексико-семантичну класифікацію фразеологічних одиниць з соматичним компонентом.

Лексико-семантична система – це структура, яка утворюється із слів та їх значень. Вона ґрунтується на відношеннях, зокрема: парадигматичні, синтагматичні та епідигматичні. Найбільшим об’єднанням є лексико- семантичне поле.

Отож, фразеологізми об’єднуємо в семантичне поле на основі спільного поняття, що реалізується за однаковими компонентами, а саме: *srdce*, *hlava*, *ruka*, *oko*, *jazyk*. На основі спільного трактування змісту в них розвиваються загальне лексичне значення. Це дозволяє нам прокласифікувати чеські ФО та виділити серед них групи із спільним значенням.

а) Фразеологізми з компонентом *srdce*

Фразеологізми, що виражають ‘риса характеру людини’: *Má kamenné srdce* – ‘безсердечний’; *Má měkké srdce* – ‘м'якосердий’; *Má široké srdce* – ‘щедрий’; *Od srdce* – ‘відвертий’; *Z celého srdce* – ‘щедрий’;

Особливо яскраво наявність доброти відображено в чеських фразеологізмах. Чехи уподібнюють доброту до м'якого продукту (масло, марципан). *Má srdce jako z masla* – ‘добрий’;

Фразеологізми що виражають емоційний стан ‘страху’: *Má zaječí srdce* – ‘боягузливий’; *Brát si, vzít si k srdci* – ‘брати близько до серця’; *Má srdce v botách* – ‘душа в п’яти пішла, страх’; *Až srdce usedá* – ‘серце стискається’;

Фразеологізми, що виражають емоційний стан ‘страждання’: *Přenést přes srdce* – ‘пережити’; *Ranit koho do srdce* – ‘спричиняти гострий біль’; *krvácejícím srdcem* – ‘з болем у серці’; *Srdce krvácí komu* – ‘серце обливається кров’ю’;

Фразеологізми, що позначають ‘почуття кохання’: *K zbláznění srdce* – ‘дуже сильно когось любити’; *Má ze srdce rád* – ‘кохати від всього серця’; *Milovat, mít rád z celého srdce* – ‘дуже сильно любити, співчувати’; *Nosit, mít v srdci* – ‘кохати’; *Přirostl k srdci* – ‘запав у серце’;

Фразеологізми, що позначають емоційний стан ‘хвилювання’: *Brát si / vzít si co [příliš] k srdci* – ‘приймати близько до серця’; *Budit obavu v srdci* – ‘хвилюватися’; *Je komu těžko u srdce* – ‘тяжко на серці’; *Leží jako kámen na srdci komu co* – ‘як камінь на серці лежить’;

Отже, із даної групи фразеологізмів на позначення компонента *srdce*, ми побачили, що ФО є різноманітні за своїм значенням. За своєю семантикою є як і позитивні так і негативні. За допомогою фразеологізмів із компонентом *srdce* можна передати характер людини, радість, сум, страждання, страх, тривогу, щирість почуттів, почуття кохання, відчуття боягузтва, нерішучості, що показують стан людини.

б) Фразеологізми з компонентом **Hlava**

Голова – це центр розумової діяльності, вмістилище розуму. Ця частина тіла керує думками, тому основне значення соматизму – розум або його відсутність.

Фразеологізми, фразеологізми на позначення інтелектуально обмежених характеристик: *Děravá hlava* – ‘вічно все забуває’;

Давня слов’янська асоціація дерева з дурістю відбивається, як в українській, так і чеській мові. Дерево несе семантику ‘безнадійно дурний, тупий, дуже нетямущий’, тварина приносить додаткові якості, з якими асоціюється.

Hlava verřová – ‘тупий’; *Prázdná hlava* – ‘в голові пусто’; *Telecí hlava* – ‘тупий’;

Фразеологізми, що позначають інтелектуальні властивості: *Hlava otevřená* – ‘дуже розумний, кмітливий’; *Jasná (bystrá) hlava* – ‘здатний логічно думати’; *Má hlavu na pravém místě, má všech pět pohromadě* – ‘дуже розумний, здатний’; *Má svou hlavu* – ‘розумний’;

Фразеологізми із значенням ‘думати’:

Значення 'думати' позначає розумове сприйняття суб'єктом явищ дійсності, а саме знання, міркування, мислення, роздумування, аналіз, усвідомлення: *Bystrá hlava* – 'швидко думає';

Здатність думати у кожної людини розвинута по-різному. Хтось вміє думати швидко і глибоко, хтось повільно і недалекоглядно. Людина, як "людина розумна" (*Homo sapiens*), повинна вміти грамотно розпорядитися своїми розумовими здібностями, організувати своє мислення та зосередити пам'ять та увагу на важливому.

Для характеристики процесу мислення, який може бути складним, у народі говорять *lamati hlavu*: *Lámat si hlavu čím, s čím, nad čím* – 'думати';

У складі фразеологічних одиниць, на позначення інтелектуальних характеристик людини, часто є дієслова, що свідчать про динамізм процесу мислення: *Přicházet / přijít do hlav komu* – 'з'являтися в свідомості'; *Vzít rozum do hrsti* – 'поміркувати';

Фразеологізми, що характеризують 'пам'ять': *Děravá hlava* – 'погана пам'ять'; *Hlava (paměť) jako řěšeto* – 'погана пам'ять'; *Honí se hlavou komu co* – 'постійно думати про щось'; *Ležet komu v hlavě, nejít komu z hlavy* – 'запам'ятатися';

Фразеологізми, що позначають 'темперамент людини': *(Chodit, utíkat) jako bezhlavý* – 'швидко все робить'; *Horká hlava* – 'людина, яка поспішно все робить'; *Má tvrdou hlavu* – 'впертий'; *Oslí hlava* – 'впертий';

Підсумовуючи класифікацію на позначення компоненту *Hlava*, можна зазначити, що за своєю семантикою ФО спрямовані на внутрішні ознаки людини, зокрема на процес мислення, пам'яті, .

с) Фразеологізми з компонентом *Jazyk*

Фразеологізми із значенням 'мовчати': *Dát si pozor na jazyk/dát si jazyk na zátek* – 'стриматися'; *Držet jazyk na uzdě* – 'мовчати'; *Držet jazyk za zuby* – 'мовчати, не розказувати, не говорити про кого-, що-небудь; зберігати в таємниці'; *Kousnout se do jazyka* – 'замовкнути';

Фразеологізми із значенням 'вміти говорити': *Brousit si jazyk* – 'багато говорити в пусту'; *Co na srdci, to na jazyku* – 'кажуть, не подумавши'; *Co na srdci, to na jazyku* – 'про щирі і відкриту людину'; *Jazyk ne upadne* – 'важко сказати щось';

Фразеологізми із значенням 'згадати', 'думати': *Div si jazyk nepřekousl* – 'подумай, що сказати'; *Dostat se/přijít na jazyk* – 'згадувати'; *Hrnout se na jazyk* – 'згадати'; *Mít na jazyku* – 'не можу згадати';

Фразеологізми із негативним значенням: *Dávat si pozor na jazyk* – 'бути обережним зі своїми словами'; *Mít jedovatý jazyk* – 'злопам'ятну людину';

Mít mlsný jazyk – 'бути жадібним, вибагливим у їжі'; *Mít nabroušený jazyček* – 'спритний, гострий у розмові';

д) Фразеологізми з компонентом *Ruka*

Фразеологізми, що позначають роль людини, її значення для інших людей, для суспільства загалом: *Být jako bez ruky* – 'корисний бути комусь дуже'; *Být po ruce* – 'бути завжди поруч'; *Chlapská*

ruka – ‘сильний’ *Jako bez ruky* – ‘зовсім безпомічний, безпорадний’; *Je na tom znát zkušená ruka* – ‘досвідчений у роботі’; *Mávnout rukou* – ‘бути байдужим, не виявляти бажання до чогось’;

Фразеологізми із значенням бути лінивим, невірним: *S rukama za zády* – ‘робити з руками за спиною’; *Sedět s rukama v klíně* – ‘нічого не робити’; *Sedět se založenýma rukama* – ‘сидіти склавши руки’; *Z rukama v kapsách* – ‘ухилитися від роботи, нічого не робити’;

Фразеологізми із значенням працьовита людина: *Přiložit ruku k dílu* – ‘прикласти руку до якоїсь справи’; *Dát za něco ruku do ohně* – ‘поручитися за щось’; *Mnout si nad něčím ruce* – ‘над чимось працювати’;

Фразеологізми із значенням ‘дії’: *Vzít něco do vlastních rukou* – ‘почати самому здійснювати’; *Vzít něco pevně do ruky* – ‘взяти щось міцно в руку’; *Z první ruky* – ‘брати безпосередньо від кого-небудь’; *Z ruky do ruky* – ‘передавати’; *Zobat někomu z ruky* – ‘дуже когось слухатися’;

Фразеологізми із значенням ‘робота’: *Dlouhé ruce* – ‘яка все поспішає з роботою’; *Jsou jedna ruka* – ‘нічого не вміє робити’; *Ruce pryč* – ‘не можна робити, заборона втручатися до якоїсь справи’; *Ruka mistra* – ‘рука майстра’; *Svrbí mě ruka* – ‘поривання до якоїсь роботи’; *Že ti ruka neupadne* – ‘багато працювати’; *Zlaté ruce* – ‘золоті руки’;

е) Фразеологізми з компонентом Око

Фразеологізми із значенням ‘дивитися’: *Bloudit očima* – ‘озиратися, дивитися на всі боки. Заглядатися на будь-кого’; *Blýsknout očima* – ‘швидко поглянути на когось’; *Dívat se cizíma očima* – ‘по другому оцінювати когось’; *Dívat se jeho očima* – ‘по другому оцінювати когось’; *Hladit/ pohladit/ laskat/ očima* – ‘ніжно, з любов’ю дивитися на кого-, що-небудь’; *Hltat očima* – ‘невідривно, пильно дивитися на кого-небудь, виявляючи при цьому певні почуття’; *Jíst očima* – ‘дивитися на когось. уважно, з напруженою увагою, не відриваючи очей’; *Koutkem oka* – ‘не вдивлятися’; *Mít oči navrch hlavy* – ‘дивитись на когось широко розплющеними очима’; *Mít oči všude* – ‘уважно дивитися, спостерігати за кимось’;

Фразеологізми на позначення ‘погляду’: *Být pouhým okem viditelný / rozeznatelný* – ‘бути видимим / впізнаваним неозброєним оком’; *Házet okem* – ‘швидко поглядати на кого-, що-небудь’; *Kam (až/jen) oko dohlédne/oči dohlédnou* – ‘на всьому видимому просторі, скрізь, до самого обрію’; *Klopit/sklopit oči* – ‘спрямувати погляд вниз’; *Koulet / zakoulet očima (na někoho)* – ‘поглядати, звертати увагу на кого-небудь; помічати когось’; *Mhouřit oči* – ‘жмурити очі’; *Mít oči navrch hlavy* – ‘дивитись на когось широко розплющеними очима’; *Na vlastní oči se o něčem přesvědčit* – ‘самому спостерегти кого-, що-небудь, стати очевидцем чогось’;

Фразеологізми на позначення ‘брехні’: *Lhát do očí* – ‘брехати’; *Mít šupiny na očích* – ‘створювати в когось або одностороннє уявлення про що або’; *Odvracet oči* – ‘відволікати увагу когось або чогось, вводити в оману, обманювати когось’; *Oslepit oči* – ‘вводити в оману, обманювати (за допомогою чогось); позбавляти можливості здорово міркувати’; *Pro odvedení pozornosti* – ‘щоб ввести в оману

когось, відволікаючи увагу від чогось’; *Sejmout klapky z očí* – ‘створювати в когось одностороннє уявлення про що-небудь’;

На основі проаналізованих фразеологізмів з компонентом *srdce, hlava, ruka, oko, jazyk*, ми бачимо, що чеська фразеологія є дуже різноманітна, оскільки, соматизми можуть набувати різних семантичних значень.

Отже, соматичні фразеологізми є важливою ланкою для дослідження у галузі фразеології. Матеріал роботи є актуальним і до сьогодні, оскільки дослідження може у подальшому використовуватись у наукових роботах, а також для написання і укладання фразеологічних словників. Варто звернути увагу, що до складу цих соматичних фразеологізмів входять різноманітні компоненти, які потребують дослідження над лексико-семантичної класифікацією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Тоненчук Т. В. Типологія фразеологічних одиниць із компонентом соматизмом. // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Чернівці, 2019. – № 38. – Том 2. – С. 146 – 148.
2. Бурковська М.М. Структурно-семантичні особливості соматизмів та засоби їх відтворення іноземною мовою [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://knowledge.allbest.ru/languages/3c0b65635b3bd68a4c53b88521306c26_0.html
3. Панцьо С. Є. Культурологічна вагомість соматичної лексики (на матеріалі лемківської пісні) // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: філологія (мовознавство): збірник наукових праць. – Вінниця : ТОВ Фірма “Планер”, 2012. – Випуск 16 – С. 101–112.
4. Жайворонок Н. В. Українська етнолінгвістика: нариси: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. – К.: Довіра, 2007. – 262 с.
5. Čermák F. et al. Slovník české frazeologie a idiomatiky: Přirovnání. –1.Vyd. – Praha : Academia, 1983. – 496 s.
6. Čermák F. et al. Slovník české frazeologie a idiomatiky: Výrazy neslovesné. – 1.Vyd. – Praha : Academia, 1988. – 512 s.
7. Čermák F. et al. Slovník české frazeologie a idiomatiky: Výrazy slovesné A - P. – 1.Vyd. – Praha : Academia, 1994. – 757 s.
8. Čermák F. et al. Slovník české frazeologie a idiomatiky: Výrazy slovesné R - Ť. –1.Vyd. – Praha : Academia, 1994. – 634 s.

ОБРАЗНА СПЕЦИФІКА ПОЕМИ «У РА НА» ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО

Любомир ЛЕСОНІН

Юрій Тарнавський, один із найбільш яскравих представників Нью-Йоркської групи, своєю творчістю «оновив» українську поетичну мову безліччю художніх експериментів. Закостенілі традиційні візії в українській поетичній школі він розбивав об жорсткість і неприйнятну для багатьох правдивість своїх поетичних змислів. Смысловая будова чи не кожного вірша, написаного поетом, контрастувала з м'якими заполітизованими віршиками, які підневільні українські автори в радянській Україні були змушені писати на догоду червоній партії.

Коли Україна здобула омріяну, виборену поколіннями незалежність, у видавництві харківського часопису «Березіль» побачила світ поема Юрія Тарнавського з дивною назвою «У ра на» (1992 рік) із підзаголовком-алюзією на твір Габрієля Гарсії Маркеса «Сто років самотности» – «тисяча років самоти». Цитата з поеми, винесена на обкладинку видання, доволі красномовно пояснює дивну назву твору й водночас налаштовує на загальний похмурий настрій тексту: «Стоїш, обдерта, Україно, як готель для бідняків у Гарлемі, гаснуть одна по одній твої літери» [7].

У поемі Ю. Тарнавський зображає Україну персоніфіковано. Як людина Україна гине на очах автора, як образ вона сточена безліччю сірих захланних рук, які виймають із неї залишки життя.

Мета статті: з'ясувати та окреслити специфіку образів у поемі «У ра на» на основі перших двох розділів («Самота» та «Кривава пляма»), вичерпно їх проаналізувати.

Звертаємо увагу на опрацьовані нами літературознавчі розвідки, які стосуються творчості Ю. Тарнавського. Насамперед це монографія Марії Котик-Чубінської «Структура та образність поезії Юрія Тарнавського» [2] – глибоке та детальне дослідження світу поезики Тарнавського, високоякісний літературознавчий аналіз доробку поета. Важливо згадати також монографію Ігоря Котика «Екзистенційний вимір людини в поезії Юрія Тарнавського» [1] – спробу досягнути те, як Ю. Тарнавський бачить людину у своїй поетичній творчості, яке місце у світі він їй відводить. Мабуть, хрестоматійною вже є стаття-промова Богдана Рубчака «Поезія антипоезії. Загальні обриси поезії Юрія Тарнавського» [5], де він стисло, але дуже ретельно аналізує перші поетичні збірки Ю. Тарнавського. Серед інших літературознавчих праць нам стали в пригоді монографії Соломії Павличко «Теорія літератури» [3] та Марії Ревакович «Нью-Йорк на мапі української поезії» [4].

На нашу думку, назва першого розділу «Самота» обумовлена становищем України в поемі в цілому й у першому розділі зокрема. Покинута на розсуд долі, нерішуча, зраджена своїми ж, мовчазна та злиденна – усіма цими епітетами можна описати Україну в тексті Ю. Тарнавського. Дійсно, вона самотня. Розпочинається твір сценою, при якій Україна «будиться... немов від кроків біля хати...» [7, с. 7]. Варто одразу звернути увагу на кілька цікавих моментів: вічний «сон» України та «ніч», що ніяк не перейде в ранок. Вочевидь, автор натякає на історію України, описуючи її як «ніч» – простір безладу та мертвого спокою; водночас Україна в ній спить, не помічаючи власного поневолення іншими

народами. Відтак прокидається вона од кроків «афганістанців»: «Це афганістанці крадуться своєю кам'янистою землею, не м'якшою, ніж їх історія...» [7, с. 7].

Варто згадати, що поему автор писав у сам розпал війни в Афганістані – наприкінці 80-х років XX сторіччя, тому поява цього образу тут не дивує. Афганістанців поет описує як хижих химерних істот: «тіла їх висохлі, мов будяки, і такі ж душі...» [7, с. 7]. Відтак од афганістанців автор переводить свою увагу на палестинців, згодом – на вірмен, що «півмільйонною товпою танцюють на грудях мертвої Росії...» [7, с. 8]. Важлива деталь – образи-народи. Вони задіяні в «У ра ні» у кожному розділі, переважно виконують роль пасивних споглядачів за Україною. Вони можуть, але не хочуть допомогти поневоленому українському народові, за що автор ставиться до них із неприхованим презирством. Наприклад, у наступному епізоді: «професори міннесотських університетів товпляться в черзі, щоб потанцювати з Женею Євнушенко... «Та замовкніть вже раз, Ви, українці!» Гримає один професор... ми ж плекаємо дружбу Великих Американського й російського народів!» [7, с. 12]. Україна, із погляду поета, виглядає для решти народів як проблема, що перегукується зі ставленням до України в реальності донедавна як до частини Росії.

Однак не позбавляє критики Тарнавський і свій народ: «...але найбільше (ненавиджу – ред.) – тебе, мій народе, що вже ось тисячу років мукаєш за собою, як теля за матір'ю: «Хто я? Хто я?»» [7, с. 13]. Україна в «У ра ні» має славетне минуле, однак невизначену прийдешність. Народ, що забув традиції предків, занедбав свою мову, зате вповні «наїдається» чужою – «українські діти хотіли б щось сказати, та тільки стогнуть – роти набиті англійською мовою, аж видулися щоки, це так мамусі їх нагодували...» [7, с. 10-11]. Картає «своїх» Тарнавський і за історичну нерішучість: «що ти завжди зиркаєш боязко то в цей, то в той бік, чи вільно?» [7, с. 13].

Автор розділяє образ українського народу й самої України. До останньої він ставиться, як до матері, котра от-от має загинути, народ же при цьому, мов ті діти, розбіжиться хто-куди, шукаючи ліпшої долі. До України поет звертається з риторичними питаннями, почуваючи свою ідентичність як тягар: «чому вибрала ти мене своїм сином, Україно?...» [7, с. 16-17]. Урешті він хоче збутися своєї тожсамости, аби полегшити власний душевний біль, що проявляється відчайдушним закликком: «пусти мене нарешті! здихай собі сама!» [7, с. 17]. Однак майже одразу його риторика змінюється лагідно-печальним звертанням: «ні, ні, прости мені, свята моя!» [7, с. 17].

Україна проявляється й в образі «неславною Переяслава» [7, с. 9]. Вочевидь, Тарнавський натякає на Переяславську раду 1654-го року – поворотний момент в україно-російських відносинах, що використовувався й досі експлуатується російською пропагандою як «символ вічного братерства двох народів». Тому Переяслав – образ трагедії України, її великої помилки, рани на тілі історії.

«Чути ляскіт долонь, сміх, запах вина, початок свята, що ось-ось буде – закриває Україна лице долонями, над степом, якого більше немає...» [7, с. 8] – так поет змальовує персоніфіковану Україну над степом, якого більше не існує. Очевидно, образ степу символізує волю та безкрайній простір,

козацьку свободу та непокору. Але все це в минулому. Туман історії розвіявся. Залишився тільки тягар очікування невідомого.

Образ України в поемі – то поєднання низки історичних архетипів, які асоціюються з українською ідентичністю. Зокрема це архетипи матері та дитини. Тут можна провести аналогію з Голодомором, згадка про який у творі теж присутня. Геноцид як інструмент боротьби з народом. Знекровлення культури, перетворення нації на одноколірну людську масу без знання своєї історії. У сухому залишку Україна – беззахисна й слабосильна, приречена на загибель у зародку, але ліричний герой зізнається їй у теплих, світлих почуттях: «Кохаю тебе, Україно, дівчинко моя чотирирічна...» [7, с. 18]. Це ні в чому не винна дитина, яку Тарнавський описує пестливими, ніжними епітетами, немовби свою доньку: «...сліді твоїх босих ноженят (пальчиків, немов горошку) на пісках дніпровських...» [7, с. 18]. Але одразу ж перед нами постає інший образ – «гнилого, смердючого Кременчуцького моря...», що «хлюпає над ними (пальчиками – ред.)» [7, с. 18]. Цей «зелений всесоюзний борщ» оточує малу, підступається до її ніг, наче вогонь, готовий пожерти її. Небезпека, вибратися із якої Україні не судилося. Тому поет завершує свій монолог безнадійно-сумним пророцтвом: «...не розквітнеш ніколи, як інші народи, до шлюбу, щоб я постояв у твоїй тіні, над ким тремтітимуть мої долоні, як тебе не стане?» [7, с. 18].

Варто розглянути й інші народи-образи, які фігурують поряд з Україною в поемі. Усіх їх Тарнавський змальовує також персоніфіковано, описує їх з елементами національних костюмів, вони мають типові для своїх народів звички й характерну поведінку. Скажімо, ось так поет описує Польщу: «...на заході, надувши щоки, щоб виглядати більшою, підкручує руді вуса пихата Польща» [7, с. 14]. Одразу ж за нею ми бачимо Словаччину, через яку поет описує проблему асимільованих українців у чужій державі: «...і лежать в тіні Словаччини, чорній, як її сутана, на своїй-таки землі, українські газди з руками, скрученими ззаду і з ротами, затканими ганчірками словацької мови...» [7, с. 14]. Угорщина зображена Тарнавським через одну з національних страв – гуляш: «...на півдні, повішавши бадіків на придорожніх вербах, на малюнок для Бюфе, уплітає завзято гуляш Угорщина...» [7, с. 14].

Цікаво, актуально та дуже показово зображені Росія та Білорусь. Це хитрі, осквернені чужою кров'ю держави. Їхній зовнішній вигляд відлякує, та вони, наче божевільні маніяки, кличуть до себе всі ще не поневолені народи з начебто добрими намірами, а насправді з метою розтрошити, загарбати, пограбувати їх. Ось як автор змальовує Білорусь: «...на півночі, в темнім кутку карти, зиркаючи перелякано, аж страшно, гризе ще криваву кістку Полісся, імперія Білорусі, в сорочці брудній, аж чорній, і подертій, як її доля...» [7, с. 15]. Згодом подає опис Росії: «...на півночі та на сході, кличучи пальцем на ганок до себе – на чай з варенням чи на диби? – всміхається так люб'язно, що аж мороз іде під шкірою, зизодуха матінка Росія» [7, с. 15]. Оце «кличучи на ганок до себе» наче дзеркало російської імперської політики. Заманити, змусити підкоритись собі, присягти на вірність, продати душу дияволу в замін на ілюзію допомоги. «Зизодуха матінка Росія» – тут йдеться про матір чи мачуху? Чи взагалі щось неземне, не від людського? Адже матір всміхається лагідно, до неї горнуть діти,

натомість од посмішки цієї «матінки» «мороз іде під шкірою». Білорусь схожа на переляканого, але агресивного облізлого пса, що супроводжує Росію, гризучи «ще криваву кістку Полісся». Убогий васал, визрілий у своїй жорстокості та ненависті до того, що ладен виконати будь-який наказ свого сюзерена.

Назва другого розділу – «Червона пляма». Її сенс Тарнавський розкриває перед нами одразу ж на початку: «Коли помре Україна, на небі з'явиться сузір'я «Червона пляма...» [7, с. 19]. Червона, бо кривава, пляма ж – це й слід од крові та своєрідний мікрообраз чогось незначного в очах інших. Далі фігурують образи, пов'язані з тогочасними (1988 рік) політиками, образи-народи, навіть образ Папи Римського. «Криродухий Тедді» танцює польку із «клубатою Росією» [7, с. 19]; «поляки, з душами в рогатівках простягатимуть до неба свої кулаки, заюшені українською кров'ю» [7, с. 19]. «Кривоухий Тедді», як зазначає сам Тарнавський у примітках, – це американський сенатор штату Массачусетс Едвард Кеннеді, відомий оборонець людських прав, який майже не проявляв ніякого зацікавлення долею України та українців. Також варто зазначити, що «рогатівка» — це шапка з чотирма кінцями, як зазначає сайт «Словopedia» [8]. Мається на увазі саме та рогатівка, що є частиною польської військової форми. «Заюшені кров'ю кулаки» – вислід від непростого історії україно-польських взаємин, де є багато трагічних сторінок. Понтифік зображений безхребетним і лояльним до всякого насильства, бо «вдесять пакуватиме валізки, щоб спішити до них, посадити їх на коліно, погладити по голівках...» [7, с. 19]. Тут можна відшукати паралелі з теперішністю, де Папа явно не розрізняє жертви од ката, закликаючи молитись і за Україну, і за Росію.

Надалі Тарнавський описує такого собі «мазунчика Натанчика», який «сидітиме на коліні своєї багатії титки Америки, з лисиною рожевою, як щічки, зі щічками лискучими, як лисиця» [7, с. 19]. Йдеться про Натана Щаранського (нар. 1948) — ізраїльського державного та політичного діяча українського походження. Його згадує в примітках Юрій Тарнавський. Поруч із ним «пацатиме ніжками» його «вірна дівчинка-дружина побіч, з дитинчам, як жовтком, у жменці...» [7, с. 20] — зафіксуємо цей момент, адже далі бачимо вставку зі згадкою про Юрка Шухевича – сина генерала-хорунжого УПА Романа Шухевича: «(Юрко Шухевич, з очима виверненими до душі, немов сугави, сліпою рукою мацає стокілометрову стіну життя, а в ній ні клямки!)» [7, с. 20]. Цей образ дуже важливий для розуміння подальшого контексту. Звернімо увагу на «вивернені до душі» очі Шухевича: поет натякає на втрату зору політичним діячем під час перебування в радянських в'язницях. Натомість він не незрячий – його очі бачать не так, як у решти людей, бо вони здатні розгледіти душу. «Сліпа рука» мацає «стокілометрову стіну життя» — йдеться про тягар минулого, який проніс на собі Юрій Шухевич. Але на тій стіні «ні клямки» — тобто й дверей, пройти крізь які можна, немає. Немає можливості йти далі — поза себе, поза минуле, в омріяну свободу. Тільки глуха стіна. Безвихідь.

Після цього бачимо згадку про «американських муринів » [1], що «обжерті волею». Ці мурини видають волю з «ротів інших», мають необмежені апетити щодо неї. Цікавий образ «рожевих няньок», що «приїхали в довжелезних чорних лімузинах!» [7, с. 20], які «бігатимуть стурбовані коло

них (муринів – ред.) – у цього з рота, у того з рук, і тиць у пельку свому...» [7, с. 20]. Хто такі ці «рожеві няньки»? А мурини? На всі ці питання дає відповідь Тарнавський у примітках. Під «муринами» поет має на увазі діяльність Ела Шарптона – американського політичного активіста, проповідника, правозахисника темношкірих американців. Крім нього автор згадує такого собі Ренді Л. Меддокса [9] – американського богослова, висвяченого на священника Об'єднаної методистської церкви. Яскравим прикладом «рожевих няньок» у «довжелезних чорних лімузинах» є вже вищезгаданий Едвард Кеннеді, сенатор, що переймається людськими правами, однак бореться за них дуже вибірково, захищаючи права темношкірих, про що говорить нам Тарнавський образом «муринів», але незважаючи на тих, хто цього потребує насамперед. Повернімось до Юрка Шухевича та його «стокілометрової стіни життя», на якій «ні клямки». Людина-символ поневоленого народу, член Гельсінської групи, не викликає жодного інтересу з боку ярого захисника прав людини, адже того турбують тільки свої внутрішні проблеми, зокрема прав темношкірих. Доповнює цю картину несправедливості та лицемірства так зване «кумкання», що чутиметься «і вночі, і вдень» — «Black, black, black, black, black!» [7, с. 20].

Варто звернути увагу й на зображення американських газет, які вимальовує Ю. Тарнавський згодом – «Нью-Йорк Таймс» і «Вилледж Войс»: «Нью-Йорк Таймс прилетить тримаючи нарешті мертвий тризуб у дзьобі, і Вилледж Войс заздрісно зоритиме за ним із далі...» [7, с. 20-21]. Сам поет у примітках підказує, що у «Вилледж Войс» наприкінці 80-х років минулого століття вийшла низка статей антиукраїнського характеру, що, наприклад, заперечували Голодомор і містили наклепні доноси на деяких провідників української діаспори як нацистів. «Нью-Йорк Таймс» же постає як символ американської преси загалом, одна з найстаріших і найвпливовіших американських газет та, мабуть, найбільш упізнаване періодичне видання у світі. Не можна не згадати сумнозвісного журналіста Волтера Дюранті (1884-1957), що очолював московське бюро цієї газети. Він узяв 1929-го року ексклюзивне інтерв'ю в Сталіна та став володарем Пулітцерівської премії 1932-го року за низку репортажів із СРСР. Відомий тим, що у своїх працях заперечував Голодомор та компліментарно ставився до радянської влади. Саме тому «Нью-Йорк Таймс» прилетить із «мертвим тризубом» — символом невилічливої України, що перебуває в летаргічному сні.

Один із центральних наративів у поемі «У ра на» — те, що після «смерти України» життя триватиме далі. Мовляв, ніхто не помітить білої – чи то пак «червоної» — плями на місці колишньої країни, що так і не змогла відбутися державою: «В Нью-Йорку, Лондоні, Парижі, Міляно, Роллс-Ройси, велетенськими блискучими слізьми, котитимуться з підмальованих очей пишних вітрин» [7, с. 21]. Як бачимо, марка автомобілів «Роллс-Ройс» символізує розкіш і безтурботність західного суспільства. Не менш безтурботними є і «панночки», що «проїжджаючи мимо... з душами розпещеними, як тіла (солодке життя!), кусатимуть разки перлів, немов уста, страждаючи від мук кохання...» [7, с. 21]. Образ щасливого західного жіноцтва на противагу українським жінкам, знебарвленим радянським вихованням, мисленням і способом життя. Завершується розділ

мікрообразом нарцисів, що «весною... зухвало випихатимуть з-під землі свої білі голови кобр...» [7, с. 21]. А останній штрих у цій картині – метеори, які «ночами... капатимуть з неба, як слина ідіотові з рота.» [7, с. 21-22]. Відтак ми бачимо світ, у якому кипить життя, де весна буяє всіма своїми силами, але без України. Вона забута, хоч і ще жива. І в подальшому, вже мертва, вона не викликає ні в кого ані крихти співчуття — навспак, усі народи прагнуть позбутися її як дріб'язкової нецікавої проблеми.

Підсумовуючи зазначимо, що одна із рис творчости Юрія Тарнавського – густа насиченість його текстів різноманітними образами. Через них поет ретранслює й власні почуття, і своє бачення світу довкола нас. В «У ра ні» фігурують безліч образних типажів, серед них – образи, взяті з політики, з історії, із суспільного життя, а поруч із ними діють ті образи, що виникли суто в авторській уяві. Наприклад, «афганістанці», які «крадуться кам'янистою землею» – поетова рефлексія на війну в Афганістані, де брали участь тисячі українців. Сьогодні це вже історія. На момент написання поеми – дійсність.

Інша важлива складова образної системи «У ра ни» – образи-народи. Майже всіх їх Тарнавський описує як людей, із елементами національних костюмів та навіть страв, які вони споживають. Усі вони живуть своїм звичним життям. Знекровлена Україна під боком, що потребує допомоги, їх не цікавить. Вони дивляться на неї хіба як на шмат території, який можна розподілити між собою. Натомість до російського народу вони почувають певний пієтет.

Україну в поемі репрезентують два образи – українського народу й самої України як абстрактної ідеї, її культури та історії. Перший Тарнавський критикує за невизначеність і нерішучість, а подекуди за самозабуття й асиміляцію в інші народи. Адже українці в «У ра ні» куди охочіше вивчають англійську мову чи ж навіть російську, ніж українську. Образ України закодований у низці мікрообразів, як-то: «неславного Переяслава», в образі степу, чотирирічної дівчинки, матері та дитини. І, що цікаво: Україна для Тарнавського водночас і матір, і дитина. Він ставиться до неї подекуди благально, із синівською любов'ю, а де-не-де як до своєї доньки, беззахисної перед зовнішніми загрозами. В образі України сплітаються й історичні архетипи, і злободенні тривоги.

Окремо варто виділити образи Росії та Білорусі. Росія – каталізатор усіх нещасть України, вона підживлює її біди, старається поманити до себе, щоб знищити раз і назавжди. Білорусь – бездержавний уламок зла, зображений Тарнавським наче брудна агресивна собака, що в усьому сприяє своїй власниці Росії. До політичних образів можна віднести «криводухого Тедді» – американського сенатора штату Массачусетс Едвард Кеннеді, Папу Римського, Ела Шарптона, схованого під згадкою про «муринів». В інтерпретації Тарнавського вони знаменують дволикість західного світу, його байдужість до проблем українців, шкідницький бік крайніх лівих поглядів.

Один із найсильніших, найбільш разючих образів – Юрко Шухевич. Це уособлення боротьби за свободу українського народу, людина, що все життя чинила опір радянській імперії зла. Однак у світі «У ра ни» про нього забули. Він не потрібен ні своєму народові, що цілком асимілювався з іншими, ні «багатій тітці Америці». Мабуть, його так само оббрехали «Нью-Йорк Таймз» і «Вилледж

Войс», як і решту українців. «Мертвий тризуб» у «дзюбі», як символ кінця України, водночас попередження всім українцям, що такого нещасливого сценарію можна уникнути.

Хоч поема вкрай похмура, неоптимістична, подекуди несправедлива до України, у ній є глибокий сенс. А саме – напучування читачів до правильного, націєцентричного шляху. Юрій Тарнавський непрямо, палімпсестно закликає боротись за Україну, попри всі незгоди та поневіряння. Цей інтелектуально складний твір у жодному разі не можна читати буквально. Химерні візії поета в ньому межують із великою любов'ю до Батьківщини. До того ж Тарнавський писав цю поему в далеких 80-х, ще й за океаном, будучи вже глибоко вкоріненим в американську культуру. Та наскільки ж актуально сьогодні звучать рядки: «...найбільше ненавиджу тебе російський народі-виродку, що вже малим виривав дітям язика їхньої мови, як крильця мух...» [7, с. 11]. Варто читати «У ра ну» з погляду нинішнього – вирішального – змагу з Росією. І робити правильні висновки.

Література та джерела

1. Великий тлумачний словник (ВТС) сучасної української мови Видавництво "Перун", 2005.
2. Котик І. Екзистенційний вимір людини в поезії Юрія Тарнавського: монографія / Ігор Котик. – Львів, 2009. – 176 с.
3. Котик-Чубінська М. Структура та образність поезії Юрія Тарнавського / Марія Котик-Чубінська: монографія / / НАН України. Інститут Івана Франка; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2011. – 211 с
4. Павличко С. Теорія літератури/ С. Павличко; Передм. Марії Зубрицької. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
5. Ревакович М. Нью-Йорк на мапі української поезії / М. Ревакович // Persona non grata: Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність. - К. : Критика, 2012. – С. 187.
6. Рубчак Б. Поезія антипоезії. Загальні обриси поезії Юрія Тарнавського / Богдан Рубчак // Сучасність. – 1968. – № 4. – С. 44-55.
7. Юрій Тарнавський (1992). Урана : Тисяча років самоти. Художник: Юрій Соловій Харків; Нью-Йорк : Березіль.1992 . 168 стор. ISBN 5-7707-1457-3
8. <http://slovopedia.org.ua/101/53408/1066559.html>
9. https://en.wikipedia.org/wiki/Randy_L._Maddox

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФРАГМЕНТАРНОЇ ПРОЗИ

Марія ЛЮКЛЯН

Постановка проблеми. Тяжіння до фрагментарності пронизує всю людську діяльність кінця XIX – початку XX століття. Фрагментаризм або фрагментарність виступає як одна зі складових філософії та культури (літератури та мистецтва, науки), втім і як основоположний принцип світобачення. Розвиток фрагментарності як категорії свідомості розпочався досить давно, але свого апогею досяг у минулому столітті.

Доцільно це помітила Т. Матвеева: «крім того, йдеться про кардинальну зміну філософської парадигми – раціоналізм/інтуїтивізм, – вплив відкриттів у царині психології, зокрема психоаналітики, психіатрії та інше, що позначилося на проблематиці, характеротворенні, поетиці, жанровій матриці творчості» [4, с. 74].

Фрагмент, зайнявши провідне місце в суспільній, філософській і мистецькій моделях світообразу, спричинив масштабні зміни в усіх галузях людської діяльності. Мистецтво, як окрема галузь досліджень, чутливіша до найменших коливань, чи не найпершим зреагувало на оновлення та трансформації, що лише наближались. Наскільки вражаючі зміни пережило людство в XX ст., наочно відображено у художній літературі, принаймні зовнішня несхожість на все мистецтво попередніх епох переважала.

Фрагментарність у літературі проявляється в тому, що людина, котра читає художній твір має про нього лише неповне перше уявлення, оскільки деякі частини твору не будуть представлені яскраво та деталізовано, відповідно візуальний образ цього тексту сприймається узагальнено. Мовиться про тип вільної структури, коли «затираються» контури тексту, «відкидаються» класичні правила архітекτονіки. У модерністів ідея цілісності — це лише «солодка неправда».

Лексикон загального та порівняльного літературознавства подає таке визначення цій категорії: «фрагмент – (з лат. fragmentum — уламок, уривок) — жанр, головна ознака якого — семантико-композиційна відкритість (незавершеність) у поєднанні з одночасною закритістю (завершеністю)» [3, с. 602]. Поняття «фрагмент» доволі умовне. Його можна трактувати як суму частин, які неможливо об'єднати в щось ціле, оскільки частини фрагмента не можуть створити цілісної Фрагментарність – це мистецтво в мініатюрі, оскільки відбирається лише найбільш цінне та важливе з усього життєвого матеріалу.

Метою статті є з'ясувати особливості фрагментарної прози кінця XIX – початку XX століття в українській літературі, окреслити відмінність між вказаним міжродовим утворенням та новелою як його жанровою основою.

Основний виклад матеріалу. Звичайно, проблема «фрагмента» в естетиці та літературній науці не нова. У романтиків фрагмент — одна з основних літературних форм, які створили єнські романтики. Фрагмент через свою незавершеність мав спонтанно і адекватно виражати творче напруження.

Категорія фрагмента відіграла значну роль в естетиці романтизму, закладаючи основи «стернізму» і в перспективі загалом «відкритої літератури». На думку Т. Бовсунівської, «у XVIII ст. уривок усвідомлюється як фрагмент, тобто дожанрова форма, а у часи романтиків фрагмент вже є жанром, фрагмент стає поемою» [1, с. 239]. «Фрагмент» як жанр та «фрагментарна проза» - це два різних поняття, які відрізняються одне від одного. Фрагмент у літературі - це окремий текстовий відрізок, який може бути взятий з більшого літературного твору, такого як роман, оповідання, поема тощо. Фрагмент може мати самостійне значення і використовуватися окремо від всього твору для аналізу, розуміння та оцінки художнього стилю, мови, сюжету та інших літературних елементів. Фрагмент як жанр - це літературний жанр, який описується як короткий твір, який може бути взятий з більшої роботи і може існувати як окремий твір. Зазвичай, це може бути фрагмент повісті, роману, театральної п'єси або поеми, який може бути прочитаний самостійно, зберігаючи свою цілісність, має свою внутрішню структуру та сюжет.

Фрагментарна проза - це стиль письма, який використовує фрагменти, щоб передати ідеї, настрої та атмосферу. Фрагментарна проза складається з коротких, різних за розміром та формою фрагментів, які можуть бути пов'язані за темою або образами, але не мають внутрішньої структури або сюжету.

Фрагментарні твори своїми специфічними рисами наближаються до нарису, есе чи статті, оскільки вони теж мають внутрішній план згідно з жанром, втілюють певну ідею та думку, схожі своєю лаконічністю та «вільним стилем». В основі фрагментарності лежить розщеплення єдиної структури на окремі елементи і концентрація творчої енергії на деяких із них. Фрагментарна проза може бути будь-якою за структурою і змістом, довільного розміру, утім її завжди характеризує стислість часо-просторових відношень. У широкому сенсі будь-яка радикалізація розривів лінійного тексту вже є ознакою фрагментарності.

Фрагментарна проза має свої особливості. Цей жанр часто використовується для зображення різних перспектив, що дозволяє авторам досліджувати більш широкий спектр тем та проблем. Крім того, фрагментарна проза може відображати розпад традиційної лінійної структури твору та привертати увагу до моментів, які зазвичай були б непомітними. Вона також може відбивати непевність людських взаємин та життя, виражаючи сумнівність.

Фрагментарний стиль може бути використаний для створення більш інтенсивних та глибоких вражень у читачів, а також для передачі більш точного образу внутрішнього світу героїв. Цей стиль також може допомогти підкреслити емоційну напругу та незвичність обставин у творах. Фрагментарна проза часто відображає думки та емоції автора, а також може містити безліч стилістичних прийомів для передавання різних аспектів людського життя. Ця проза може включати експерименти зі структурою та формою тексту, такі як змішування прози та короткі, стислі речення, не пов'язані між собою логічно. Текст може охоплювати епізоди, що розкривають глибинні почуття, але не мають повної сенсової завершеності.

Основна відмінність між новелою та фрагментарною прозою полягає у їх структурі та способі вираження ідей. Новела має чітко визначену структуру та конкретний сюжет, містить одну чітку ідею або тезу, яка розглядається протягом всієї творчості. В той же час фрагментарна проза може бути складена з різних елементів, що мають свою внутрішню логіку, дії та події можуть передаватись непослідовно, тобто час і простір не регулюються. Крім того, новела часто передає ідеї через діалоги та вчинки персонажів, тоді як фрагментарна проза може містити відступи, роздуми та есеїстичні пасажі, що намагаються передати різні ідеї та почуття автора. До того ж він може використовувати різні точки зору, що змінюються від фрагменту до фрагменту. Це може спричинити враження, що ніхто не знає, що відбувається насправді. Інколи цей вид письма може бути написаний у формі дрібних епізодів, записів з щоденника, листів, розмов, відомостей з архівів тощо.

Фрагментарність може бути доцільним прийомом для новели, якщо автор хоче показати певний епізод з життя своїх героїв, не розкриваючи при цьому всіх деталей їхнього життя. Наприклад, новела може бути частково фрагментарною, якщо вона складається з кількох частин, кожна з яких розповідає про різний етап життя головного героя, але не містить повної історії його становлення. Фрагментарність як одна з технік, які використовуються для досягнення певних вражень у новелі, водночас має здатність бути вельми ефективною в розкритті характерів героїв і створенні настрою у творі.

Риси фрагментарної прози, які якнайкраще ілюструють особливості піджанрів: стислість, лаконічність, опис переважно однієї події чи ситуації, для якої характерна змістовність; напруга, динамічність, що чергується зі сталими та буденними частинами картини, багатство художніх деталей, монологічність, інтермедіальність, ослаблений сюжет, внутрішнє мовлення, психологізм, часто відсутність чіткої розв'язки та епілогу.

Фрагментарна модерністська проза і досі критикується, оскільки раніше здебільшого була джерелом вираження для тих письменників, які лише шукали себе в літературі, або для графоманів. Вважалося, що фрагментарні жанри «легші» для писання, ніж такі формати як роман чи повість. Втім, відомо, що «геніальність – у простоті», тому навіть такий жанр як нарис чи есе вимагають свого автора.

Головною змістовною складовою фрагментарної прози є прагнення до автентичності зображення, граничної достовірності твору. Справжня картина світу позбавлена лінійної логіки, тобто такого типу сюжету. Оповідь пробивається через спроби фрагментарної форми її нівелювати та утруднити розуміння.

Можна припускати, що фрагментарна проза – явище виключно ХХ століття, вказуючи на характер сповідальності, інтимності й навіть надмірної щирості. Виразна ідея незавершеності, лейтмотиви, повторювані у різних варіаціях думки, які часто не отримують логічно суворого оформлення; несистемне, обірване письмо є ознаками фрагментарності. Фрагментарність здатна створюватися за рахунок стилістичних фігур, мовних ігор, композиційних перестановок, складної системи персонажів та інших способів. Діапазон засобів створення художньої форми необмежений.

Фрагментарні жанри виникли як прагнення митців «втєкти» від бурхливих подій нового життя, переосмислити його, зануритися у рефлексії та враження. Новелісти намагаються вирватися з умовностей жанру, вони не бажають писати за чіткими правилами, структурою. Однак тут також потрібно бути обережним, щоб не створити «жанрового хаосу», який веде до руйнування структури та викликає бажання писати «поза будь-якою формою».

Фрагментарна проза відкривала письменникам нескінченні можливості для відображення дійсності. Основним джерелом появи таких творів є ліризація прози, яка відбулася в літературі внаслідок сильного впливу на неї фольклору. Отож, частково можна вважати, що ці жанри є міжродовим утворенням.

Певним чином фрагментарними можуть бути і великі жанри (роман, повість, поетичні або ж прозові збірки та цикли). Як правило, такі твори побудовані за принципом монтажної композиції. Це прийом створення тексту з невеликих фрагментів, які можуть бути розташовані в будь-якому порядку і в будь-якій формі. Такий підхід дає можливість створювати текст, який не має чіткої лінійної структури, а замість цього може бути розглянутий як мозаїка різних ідей, образів та асоціацій.

Як зазначає С. Павличко, «будучи поетичною, ця проза мала схожі до поезії цього часу пріоритети і теми. Передовсім це — культ краси й культ почуття. Вона мала відтак схожі проблеми і страждала на ті ж самі хвороби, що й тогочасна нова поезія. Вона була позначена надмірною риторичністю й так само не була певна себе» [5, с. 125]. Можна припустити, що усі фрагментарні піджанри за своєю формою схожі до прозових творів, але характерними для них є також і мелодійність, ліричність, сентиментальність, чуттєвість, що ототожнює їх з віршованою формою викладу.

Н. Шумило додає, що «стихія ліризму в цей час виявилася такою сильною, що викликала перебудову всієї жанрової системи. Виникають різні форми “новелістичних” нарисів-фрагментів — етюдів, оброків, ескізів, поезій у прозі. Ось, наприклад, в 1903 р. на сторінках “Літературно-наукового вісника” на кожні 15 більших прозових творів було вміщено 60 менших, ліричних мініатюр, близьких поезіям у прозі. А це вже ознака часу» [8, с.122].

Стосовно прозаїків малої нової прози, то цих талантів напрочуд багато – і про це з гордістю писав І. Франко: «В сучасній галицькій новелістиці бачимо різнобарвну китицю індивідуальностей. Від простих, невишуканих, та теплим чуттям огрітих оповідань Тимофія Бордуляка... до старанно оброблених і украшених гумором новел і сатир Маковея, і до держаних переважно в мемуарнім тоні оповідань Андрія Чайковського, і до овіяних якоюсь атмосферою тихої меланхолії Богдана Лепкого, і до енергічних та вірно схоплених із життя нарисів передчасно помершого Михайла Петрушевича... » [7, с. 74].

Франкознавці (І. Денисюк, І. Тростюк) висловлюють думку, що саме “каменярь” дебютував першим художньо зрілим зразком фрагментарного етюда – безфабульним образком «Лесишина челядь». такої структури, як «Лесишина челядь», можуть бути фрагментарними, «се навіть ліпше так, бо письменник

у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті» [7, с. 400].

Очевидно, фрагментарна проза багата не лише текстами таких відомих письменників як Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник. Проте є прозаїки, фрагментарна спадщина мало або взагалі не досліджена, тобто вони перебувають на маргінезі: Христя Алчевська, Євген Мандичевський, Наталія Романович-Ткаченко, Євгенія Ярошинська, Орест Авдикович, Наталія Кобринська, Дмитро Маркович, Стефан Ковалів, Наталка Полтавка, Андрій Чайковський, Модест Левицький, Володимир Леонтович, Грицько Григоренко, Антон Шабленко, Яків Мамонтов, Олексій Плющ, Юрій Будяк, Константин Сроковський, Михайло Могиланський, Антін Крушельницький та ін.

І. Денисюк виділив фрагментарну прозу в самостійні жанри, що об'єднує різновиди її – етюд, ескіз (шкіц), образок (акварель), белетристичний нарис, поезія в прозі і т. д. Беручи до уваги конкретні форми української прози, І. Денисюк у вирізняє такі структурні типи малої прози:

«новела, оповідання, мініатюра, дрібні оповідання, дрібні малюнки, що вказує на розмір твору; етюд, ескіз (нарис) шкіц, арабеска, панорама, акварель, образок, картина, фотографія з життя, фрагмент, ноктюрн, студія, силует, що свідчить про інтермедіальність; імпровізація, подорожні нотатки, ритмічна фантазія, поезія в прозі, легенда, казка – вказує на форму викладу, техніку виконання та структуру; записки лікаря, образок з гуцульського життя, гірські акварелі – тематика та локальний колорит; психологічний етюд, студія, оповідання, психограма, настрої – психологізм» [2, с.178].

Окремо слід додати такі піджанрові різновиди як натюрморт, листи, записні книжки, гротеск, афоризм, казка, байка, легенда, фейлетон, настрої, імпровізація, пародія, памфлет, поезія в прозі (умовно) та інші. Піджанри створюють певний настрій, який надає їм таких рис як фрагментарність, поетичність, мальовничість, пластичність, живописність, що свідчить про імпресіоністичність письма.

В. Фащенко характеризує це явище так: «підкреслена індивідуалізація нормативних категорій може бути трактована по-різному. Є тут щось від прагнення розбити автоматизм читацьких сприймань і розворушити приспані одноманітні асоціації. Є тут щось, мабуть, і просто від моди...» [6, с.243]. Водночас відчутна і кардинально протилежна тенденція, коли жанрове визначення підзаголовків і є назвою твору: «Гірські акварелі», «Гуцульські образки» Г. Хоткевича, «Сині етюди» М. Хвильового. Прикметно, що всі фрагментарні піджанри виникли від самого фрагмента як жанру, тому, визначенню їхньої жанрової природи сприяє саме ця специфічна риса. Навіть І. Денисюк узагальнює авторські дефініції, подані в назвах циклів або підзаголовках: «з вільною композицією, в якій той чи інший компонент випинається залежно від художньої концепції, обіймає всі типи новелістичних різновидів, як-от етюд, образок, шкіц, творів з внутрішнім сюжетом, настроєвих акварелей, пастелей і т. д.» [2, с. 96]. Залишається відкритим питання розрізнення форм мініатюрно-фрагментарної прози. Це питання ми буде розглянути у подальших розвідках поряд з рядом інших проблем, які стосуються

фрагментарного тексту: поезія в прозі як загальна назва для малої прози чи окремий піджанр фрагментарних творів, чи новела є жанровою основою фрагментарної прози, своєрідні ознаки фрагментарної прози.

Фрагментарність в літературі, певною мірою — це стиль написання, який характеризується використанням коротких, розрізаних на дрібні частини текстів, які можуть бути недостатньо пов'язані між собою, що створює ефект незакінченості або незавершеності. Проза може бути написана без зв'язного сюжету або логічної послідовності і зазвичай містить лише окремі елементи, які можуть бути пов'язані за темою, настроєм, або символікою. Цей зв'язок може бути заплутаним, незрозумілим, потрібно прикладати певні творчі зусилля, щоб його відчувати.

Цей стиль написання може бути використаний в різних жанрах, включаючи поезію, прозу, драматургію та інші форми мистецтва. Фрагментарність може використовуватися як основна форма написання або як елемент структури твору.

Отож, варто звернути увагу на те, що фрагментарна проза може бути досить складною для сприйняття і вимагати від читача більшої уваги та зосередженості. Це може бути результатом того, що автор не намагається дати читачеві повний перебіг подій, а замість цього передає настрій або емоції через фрагментарність мови та структури тексту. Відповідно цей жанр може мати незвичайний характер наративу, оскільки автор може пересуватися в часі та просторі, використовуючи різні перспективи та точки зору. Додамо, що фрагментарна проза часто має автобіографічний характер, оскільки митець може використовувати власний досвід та спогади для створення тексту.

Українська фрагментарна проза була синтезом досягнень малої прози в українській літературі і новим словом в мистецтві. Хоч в українській літературі фундаментальне місце завжди посідала велика проза, однак, жанри малої прози піднесли її на новий рівень, зробивши її справді оригінальним явищем. Нова мала проза надзвичайно багата на різноманіття жанрово – стильових модифікацій з високим ступенем ідейності та художньої досконалості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бовсунівська Т.* Основи теорії літературних жанрів: Монографія/ Т. Бовсунівська. – К : Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2008 – 519 с.
2. *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005. - Т. 1: Літературознавчі дослідження. Книга 1. – 432 с.
3. *Волков І.* Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
4. *Матвєєва Т.* Фрагментарна проза в творчості О. Кобилянської: специфіка художнього моделювання світу / Т. С. Матвєєва // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. - 2018. - Вип. 78. - С. 73-78.

5. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі / Павличко С. - Київ : Либідь, 1999. - С. 116-127.
6. *Фащенко В.* У глибинах людського буття : Літературознавчі студії / Василь Фащенко. – Одеса : Маяк, 2005. – 640 с.
7. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібр. творів у 50 т. – Київ: Наукова думка, 1982. – Т. 35. – 517 с.
8. *Шумило Н.* До проблеми “ліризації” української прози кінця ХІХ— початку ХХ ст.// Проблеми історії та теорії української літератури ХІХ — початку ХХ ст. — Київ, 1991. — С. 252.

МІЛІТАРНА ЛЕКСИКА У МОВІ ЗМІ

Юлія МАГДИЧАНСЬКА

У сучасній українській літературній мові з огляду на сьогоднішні воєнні події, у яких Україна – безпосередній учасник, вивчення феномену мілітарної лексики є актуальним завданням. Війна, безумовно, торкається різних сторін життєвого укладу українців. Політичні, економічні, соціальні та культурні зміни як позамовні чинники впливають на становлення українського лексикону. Нині одним із потужних впливів на українське суспільство, особливо в комунікативно-інформаційному просторі, є мова засобів масової інформації (далі ЗМІ), що фіксує інноваційні процеси у словниковій системі української мови.

В останнє десятиліття ХХІ ст. медійна мова залишається в центрі уваги дослідження чималої низки українських лінгвістів (С. Єрмоленко, О. Мітчук, О. Пономарів, О. Сербенська, О. Стишов, М. Яцемірська та ін.), які аналізують різні тематичні групи мовних інновацій, серед яких і мілітарна лексика.

Питанню функціонування, походження, формування лексем цієї тематичної групи з погляду діяхронії та синхронії присвячено праці С. Гриценко [3], І. Литовченко [24], Л. Мурашко [5], Л. Удовіченко [9], Я. Яремко [10], Н. Яценко [11], – для яких фактичним матеріалом слугували чи пам'ятки української мови, чи сучасні лексикографічні праці та ін.

Від початку російської агресії з 2014 р. із появою нових понять і реалій тематична група лексики, до складу якої входить сема «мілітарний», розширила свої межі. На сьогодні у мові ЗМІ, що є «важливим джерелом поповнення загальномовного словника» [8 : 32], часто фіксуємо нові одиниці номінації на позначення видів зброї, амуніції, військових об'єктів та ін.

Для опису реалій військової сфери більшість українських мовознавців використовує терміносполуку «військова лексика». У сучасній українській мові слову *військовий* протиставляють *воєнний* і розглядають їх як слова-пароніми: *військовий* стосується до війська, а *воєнний* – безпосередньо до війни [2 : 74]. У нашому дослідженні послуговуємося атрибутивом «мілітарний», що об'єднує ці два поняття і утворює терміносполуку «мілітарна лексика»¹, денотат останньої об'єднує назви, сфокусовані на військовому і на воєнному, а не презентує їх нарізно (military: прикметник '*той, що належить збройним силам*', іменник '*збройні сили*', '*військо*', '*той, що стосується війни, війська*' та ін.) [12]. Прикметно, що сучасні українські лексикони атрибутив «мілітарний» потрактовують як '*військовий*'².

Щодо аналізованої тематичної групи, то її лексичні одиниці творилися водночас зі становленням українського війська: «Формування української військової лексики тісно пов'язане з еволюцією військової справи, спричинене соціально-історичним поступом людства

¹М. Степаненко використовує терміносполуку «мілітарна лексика» у широкому розумінні [7].

² Словник української мови: у 20 томах. Режим доступу : <https://1677.slovaronline.com/57020-мілітарний>

(екстралінгвальний чинник), підпорядковане внутрішньомовним законам і міжмовним контактам (інтралінгвальний чинник)» [4:3]. Л. Удовіченко вважає, що військова лексика має особливу комунікативну спрямованість, бо граничить на зламі двох стилів мови – офіційно-ділового й науково-технічного [9:82].

Дослідження медійної мови за останній рік свідчить, що склад сучасної мілітарної лексики динамічний і постійно оновлюється передовсім завдяки позамовним чинникам, що пов'язані з реорганізацією видів збройних сил, появою нових зразків зброї та військової техніки, нових стратегій [4:7], а тому до слововжитку пересічного українця з мови публіцистики активно потрапляють новотвори, а також лексеми, які первинно використовувало вузьке коло людей певної професії чи виду діяльності. Погоджуємося з думкою О. Стишова про те, що мова відповідає гостро на виклики в суспільстві, особливо це стосується лексико-семантичної системи: «...в епохи історичних та соціальних зрушень і революцій [...], тобто докорінних змін у суспільстві, мова зазнає особливо відчутних перетворень, передусім на лексико-семантичному і словотвірному рівнях» [8 : 32].

Мілітарну лексику класифікують за декількома критеріями.

До прикладу, Г. Халимоненко так диференціює лексеми цієї тематичної групи:

- 1) назви, що відображають організацію війська;
- 2) рангова термінологія Війська Запорізького;
- 3) лексика на позначення атрибутів влади;
- 4) терміни на позначення понять стратегії і тактики;
- 5) назви зброї та бойових знарядь;
- 6) термінологія судноплавства;
- 7) назви реалій, пов'язаних із кіннотою [11: 16].

Н. Яценко виокремлює:

- 1) лексеми на позначення військових осіб;
- 2) назви старовинної зброї, військового спорядження та регалій;
- 3) слова на позначення стратегії чи тактики, бойових дій, військових операцій [13 : 53].

Натомість Я. Яремко пропонує виділяти ще назви зброї та назви її елементів, назви військової техніки, військових споруд і їхніх предметів [12 : 3].

У нашому дослідженні всі зафіксовані лексеми розподілено за наступними підгрупами: «Назви військової техніки та зброї», «Назви військових посад, військових структур та їхніх підрозділів», «Назви військової амуніції», адже такий поділ дозволить максимально обширно описати й опрацювати досліджувані лексеми.

Однією з продуктивних груп мілітарної лексики (50 од.) є слова на позначення військової техніки та зброї (**міномет, ракета, дрон, боєприпаси, боєкомплект**): «*Литва передала Україні важкі міномети...*» (21.04.2022); «*Ще одна крилата ракета з Ростова не досягла своєї цілі*» (29.10.2022); «*Бійці Повітряного командування "Захід" збили над Львівською областю дрон-камікадзе "Шахед"*»

іранського походження» (01.11.2022); «Російський агент,...намагався вчинити диверсію з підриву **боєприпасів ЗСУ на півдні**» (10.09.2022); «Агент отримав завдання встановити місцезнаходження позицій ЗСУ та підірвав частину **боєкомплекту**» (10.09.2022). Прикметно, що деякі вищеперелічені слова зафіксовані в СУМі, проте є й такі, що набувають поширення в сучасних ЗМІ і сприймаються як вхідження оказіонального характеру.

У підгрупі «Назви військових посад, структур та їхніх підрозділів» (46 од.) загальновідомими є такі лексеми: **зенітник, доброволець, морпіх**: «У Києві в результаті дорожнього конфлікту вбили **добровольця...**» (22.10.2022); «У Херсонській області **зенітники** Повітряних сил збили російський літак...» (07.10.2022); «Протягом минулої доби українські **морпіхи** знищили штурмовик Су-25» (05.09.2022).

Серед слів у підгрупі «Назви військової амуніції» (15 од.) частовживаними є **плитоноска, бронезилет, тепловізор**: «17 травня Львівський Оборонний Кластер заявив про крадіжку бронезилетів в української армії – **плитоноски**» (19.05.2022); «Кластер разом з донаторами..., докладає усіх зусиль, аби безкоштовно передати якнайбільше **бронезилетів** на фронт» (19.05.2022); «Зараз Тетяна докладає чимало зусиль, щоб зібрати гроші на **теповізор** для чоловіка...» (26.10.2022). Зауважимо, що **бронезилет** і **плитоноска** є синонімами й використовуються на позначення 'елементу одягу для захисту тулуба' [1], проте останнє слово утворилося саме на українськомовному ґрунті. Здебільшого слова аналізованої групи є інноваційними назвами, не зафіксованими в сучасних українських лексикографічних працях; ці лексеми тісно пов'язані з науково-технічним та виробничим прогресом і становлять актуалізовану лексику в медійній мові.

Джерелом поповнення тематичної групи слів на означення військових реалій, окрім позамовних факторів, є і внутрішньомовні, а саме власні словотворчі ресурси.

Значну частку серед зафіксованих лексем становлять аббревіатури. Н. Клименко аббревіацію визначає як спосіб поєднання в одному слові кількох слів, що скорочуються до кореня чи основи, до кількох складів, до окремих букв [4 : 135]:

ініціальна аббревіація: ЗСУ ← Збройні Сили України: «**МОУ** про ситуацію на фронтах: **ЗСУ...**» (02.11.2022); ППО ← протиповітряна оборона: «... українські підрозділи **ППО** знищили два БпЛА ворога» (04.10.2022);

часткова аббревіація : Міноборони ← Міністерство оборони : «В **Міноборони** пояснили, що може зашкодити пошуку зниклих бійців» (02.22.2022); тероборона ← територіальна оборона: «Один із тих, хто отримав від Зеленюка та Косован допомогу, був Антон Дробович, ..., який з початком великої війни пішов у **тероборону**» (07.09.2022),

комбінована аббревіація : ТрО ← територіальна оборона: «Де зараз **ТрО**, наприклад , Києва чи Вінниці?» (18.10.2022);

поскладова аббревіація : морпіх ← морська піхота: «Троє українських **морпіхів**, які 6 місяців переховувалися в зоні російської окупації, змогли повернутися на підконтрольну Україні територію» (29.09.2022).

Серед іменників-новотворів на позначення мілітарної лексики високою продуктивністю відзначається основоскладання чисте (**бронежилет**) або ж ускладнене суфіксацією (суфіксально-складний спосіб) (**плитоноска**); словоскладання (**дрон-камікадзе**). Н. Клименко слушно підкреслює, що «осново- і словоскладання належать до продуктивних способів словотворення української мови, застосування яких на всіх етапах її розвитку спрягло поповненню словникового складу» [4:134].

Серед морфологічних способів словотворення, окрім осново- та словоскладання, продуктивними є префіксальний та суфіксальний.

Парадигма неморфологічних способів словотворення презентована лексико-семантичним способом.

У сучасній українській мові поширеними є новотвори з префіксом **анти**: термінологізований прикметник *антиукраїнський*: «За даними слідства, з серпня до вересня 2022 року цей мешканець Дніпра, маючи **антиукраїнську** позицію, фіксував та передавав інформацію щодо кількості, місць дислокації та переміщення підрозділів, військової техніки ЗСУ» (11.10.2022).

Близький за значенням до **анти**- латинський префікс **контр**- (*проти*) йому поступається за продуктивністю в сучасній українській мові [4:164]. Зафіксовано лексему *контрнаступ*, що виражає значення «дії у відповідь»: «Найближчим часом ми будемо звертатися до людей з проханням виїхати з великих міст в інші населені пункти, де можна переконатися *контрнаступ*» (04.10.2022).

У мові сучасних українських мас-медіа частовживаним є семантичний спосіб словотворення: «З 09:35 до 10:00 спостерігачі зафіксували 10 **приходів**...» (25.10.2022); «У Дніпропетровській області ППО приземлила 8 ворожих "Шахедів". «Дістали росіяни та їхні **мопеди**» (1.11.2022). В останньому прикладі спостерігаємо утворення назви на основі перенесення за подібністю (цей вид зброї – дрон – при польоті видає звук, схожий на звук мопеда). Л. Невідомська наголошує, що при словотворенні таким чином простежуються метафоричні симілятивні зв'язки [6:07].

Дослідження медійної мови дає підстави твердити, що в лексико-семантичній і словотвірній системі української мови спостерігаємо зміни, пов'язані як з позамовними, так і внутрішньомовними чинниками, особливо в тематичній групі слів на позначення мілітарної сфери. Серед аналізованих одиниць зафіксовано такі, що вже були в загальному вжитку, а також і лексичні інновації, утворені різними способами словотвору, здебільшого за рахунок власних словотворчих ресурсів (одним із продуктивних способів словотворення є суфіксальний (*зенітник*), осново- й словоскладання (*бронежилет*, *дрон-камікадзе*) та аббревіаційний (*ЗСУ*) та ін.), а також помічено розширення семантики загальновживаних слів сучасної української мови (*приліт*). В останній період мова сучасних ЗМІ потребує ще скрупульозного вивчення, адже серед тематичної групи мілітарної лексики повсякчас

засвідчуємо використання чималої кількості запозик, неологізмів, слів-покручів, кальок, особливо з російської мови, або ж слів, що були штучно вилучені з лексикону українців.

Література:

1. Вільний тлумачний словник. Новітній онлайнний словник української мови (2013-2018). – Режим доступу : <http://sum.in.ua/f/bronezhylet>
2. Головащук С. Словник-довідник з українського літературного слововживання / С. Головащук. – К. : Наук. думка, 2010. – С. 74.
3. Гриценко С. Тенденції розвитку лексико-семантичної групи «назви зброї та її частин» (на матеріалі українських писемних пам'яток XVI–XVII ст.) / С. Гриценко // *StudiaLinguistica* : [зб. наук. праць]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2012. – Вип. 6. – С. 345–367.
4. Н.Клименко, Є. Карпіловська, Л. Кислюк Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі; НАН України, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні. – Київ: Вид. Дім Дмитра Бураго, 2008. – 335 с.
5. Литовченко І. Динамічні процеси у військовій лексиці української мови (назви зброї, амуніції, споруд) : монографія / І. Литовченко ; за ред. проф. Ж. Колоїз. – Кривий Ріг : Вид. Р. А. Козлов, 2016. – 206 с.
6. Мурашко Л. Українська військова лексика в її історичному розвитку (військові звання та посади) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Л. Мурашко. – К., 1997. – 164 с.
7. Невідомська Л. Ще раз про сутність лексико-семантичної деривації// Актуальні проблеми українського словотвору /Л. Невідомська. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 105-117.
8. Степаненко М. Новітня українська мілітарнаперифрастика /М. І. Степаненко // *Лінгвістичні дослідження* : Зб. наук. пр. ХНПУ ім. Г. Сковороди. – 2017. – Вип. 46. – С. 27-50.
9. Стишов О. Українська лексика кінця XX століття : (На матеріалахмовизасобівмас.інформації) / О. Стишов. – 2-ге вид., переобл. – К.: Пугач, 2005. – С. 284.
10. Удовіченко Л. Українська військова лексика: діакронія мовознавчих студій / Л. Удовіченко // *Лінгвістичні дослідження* : зб. наук. пр. /– Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2020. – Вип. 52. – С. 81–90.
11. Г.Халимоненко Тюркська військова лексика у мовленні українського козацтва. Автореф. дис. канд. філол. наук. - К., 1993. - 20 с.
12. Яремко Я. Формування української військової термінології/ Я. Яремко. – Дрогобич, 1997. – 16 с.
13. Яценко. Н. Формування назв військового одягу в українській мові : [монографія] / Ніна Яценко. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2009. – 179 с.
14. Словник української мови: у 20 томах. Режим доступу : <https://1677.slovaronline.com/57020-мілітарний>
15. Cambrige Dictionary. – Режим доступу: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/military>

ОБРАЗ КОЗАКА В НАРОДНИХ ДУМАХ ДОБИ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ

Юлія МЕТЕНЬКО

Попри те, що перша друкована поява думи датована ще 1819 р., літературна історія козацького епосу досить довго не була досліджена як слід. Не знаємо, що точно на це повпливало: складна боротьба за власну культурну спадщину протягом століть, чи не бажання братися за таку складну роботу як пошук, аналіз та видання повних видань збірок дум. Але як результат маємо те, що наявні збірки не охоплювали всіх дум та не виокремлювали їх від інших поетичних творів у певну схематичну цілісність.

Думи (український героїчний епос, українські народні думи) – це особливий за своєю поетикою і способом виконання жанр українського фольклору, що є певним свідченням багатой культури нашого народу. Це нерівноскладові епічні пісні, які зафіксували народну інтерпретацію історичних подій 15-17 ст. і втілюють моральні принципи та ідеали, пов'язані з ідеєю національної незалежності. У своїм існуванні зовсім залежить від імпровізаторського хисту кобзаря, через те є не сталою в формі й вислові. Термін «дума» запровадив до наукового обігу Михайло Максимович 1827 року. [8]

Перші збори дум в науковій праці з поясненнями створили і опублікували в 1874 - 1875 рр. Михайло Драгоманов і Володимир Антонович. Ця збірка мала назву «Історичні пісні малоросійського народу» і містила більшість відомих на той час дум, але не трактувала їх як окрему галузь поезії.

Величезну роботу провів з вивчення українських дум Філарет Колесса. У 1908 р. він очолював експедицію (профінансовану Л. Українкою), яка вирушила на Полтавщину для записування за допомогою фонографа кобзарського репертуару – результатом цієї експедиції стало видання праці «Мелодії українських народних дум» у двох томах.

Проте найбільшим та науково дослідженим збірником є «Українські народні думи» 1927 р., створені та опублікувані дослідницею Катериною Грушевською, яку було репресовано, а її праця вилучена з бібліотек. [8]

Стосовно класифікації, то опрацьовуючи праці багатьох дослідників, робимо висновок, що кожен науковець бачить її по-своєму, хоч порівнюючи, можемо побачити певні закономірності та схожості. Михайло Драгоманов, до прикладу, бачить доцільним поділ дум за хронологією, Філарет Колесса – орієнтується на тематичний поділ, а сучасна класифікація опирається на єдність хронологічного та тематичного принципів. Тобто, думи згідно за їх змістом поділяються на тематичні групи, які обмежуються часовими рамками:

1. Думи про героїчну боротьбу українського народу проти турецько-татарських загарбників та про турецьку неволю (14-15 ст.- рання козацька доба).
2. Думи про героїчну боротьбу українського народу проти національного поневолення (16 - поч. 17 ст. - доба Хмельниччини і Гетьманщини).
3. Соціально-побутові думи (кін. 17 ст. - період Руїни, політичного занепаду).[1].

Розглянемо тексти дум доби Хмельниччини.

Яскравою сторінкою героїчного епосу українського народу є думи про боротьбу з польсько-шляхетськими поневолювачами у другій половині 17 ст., яку очолив Богдан Хмельницький. Хоч так звана доба Хмельниччини охоплювала історичний період з 1648 до 1657 рр. і нам відомо багато постатей того часу, описаних в українських думах, (Іван Богун, Максим Кривоніс, Данило Нечай та ін.), головною ж постаттю можемо назвати Богдана Хмельницького. Досить часто образ гетьмана виступав “збірним”, що охоплював не так саму особистість чоловіка, як його загальні риси, перенесені на козаків загалом, часто ідеалізовані.

Хронологічно першою серед творів цієї доби є дума «Хмельницький та Барабаш». Дума відтворює початок повстання проти польської шляхти. Відомо кілька її варіантів, найдавнішим з яких вважають текст, який записав М. Цертелєв у 1819 р.

У думі йдеться про те, як Хмельницький запрошує свого кума Барабаша в гості, і просить показати грамоти польського короля, за якими козакам надавалися деякі «вольності». Барабаш відмовляє Хмельницькому:

«Ей, куме,- каже, - куме!

Нащо нам королевські листи читати?

Нащо нам козакам козацькі порядки давати?

Нащо нам за віру християнську достойно-праведно стояти?

Лучче нам з ляхами, з мостивими панамі,

Хліб-сіль з упокоєм вічний час вживати».

Отримавши відмову, Хмельницький хитрістю добуває ці листи і показує козакам. Потім із своїми однодумцями, серед яких був відомий герой Іван Богун, закликає козаків до повстання. На цей заклик народ піднявся і здобув перемоги над польсько-шляхетськими гнобителями. У думі говориться, що за зраду Батьківщини Барабаш був покараний, а Хмельницький, під проводом якого народні маси здобули волю, гідно прославлений.

Аналізуючи образ Богдана Хмельницького у цій думі, бачимо яскраву ідеалізацію героя, виражену через художній вимисел, оскільки з історії знаємо, що насправді Барабаша вбили реєстрові козаки, яких він сам вів проти Хмельницького. В думі зроблений акцент на схваленні народом дій Хмельницького, який *"гаразд добре і вчинив"*, що Барабашові *"з пліч голову, як галку, зняв"*. Також у думі є хвала і оспівування гетьмана через різкі протиставлення Хмельницького (поборник народних інтересів) , та Барабаша — зрадника та запродавця. Ще можемо виділити помітну підкресленість єдності Хмельницького з народом. Як приклад читаємо, що на його заклик козаки *"лядські табори на три часті розбивали, ляхів, мостових панів, у пень рубали"*.

Зважаючи на факти вимислу та ідеалізації, можемо зробити висновок, що у думі Хмельницький і Барабаш — це скоріше узагальнені епічні образи, які відображають дві абсолютно різні ворогуючі між собою сторони. Перемога Хмельницького над Барабашем - це візуалізація першої перемоги

патріотично настроєних сил, виразників народних ідеалів, які боролися проти зла і несправедливості, втіленням яких є загарбники.

Дослідники вважають, що думи про події 1648 - 1657 рр. здебільшого вирізняються високим ступенем достовірності у зображенні історичних реалій. Як приклад можна навести думу “Богдан Хмельницький і Василь Молдавський (Похід в Молдавію)” 1650 р. Більшість дослідників цього джерела припускають, що дума була складена за свіжими слідами подій або їх учасником – така думка виникає через викладені у творі історичні деталі, що є цілком достовірними.

Відомо чотири записи цієї думи, зроблені в 19-20 ст. на Полтавщині та Чернігівщині. Аналізуватимемо ж текст, записаний в 1853 р. від кобзаря А. Шута зі збірника “Народные южнорусские песни”.

На початку ми одразу відчуваємо атмосферу таємниці, що була навколо походу аж до здійснення задуму Богдана Хмельницького:

*"Тільки Бог святий знає,
що Хмельницький думає-гадає."*

Бачимо, що гетьман описується тут як лідер, що бачить перед собою певну мету і слідує за нею. Його не цікавлять шанси на перемогу чи поразку, доцільність походу чи думка інших, оскільки ані сотники, ані курінні отамани та полковники не знали напевне, куди й для чого вирушає військо. Проводимо аналогію з попередньою думою і бачимо той самий мотив безумовної підтримки народом Хмельницького:

*"За ним козаки йдуть,
яко ярая пчола гудуть".*

Продовженням образу Хмельницького як самовпевненого і зухвалого лідера війська є його слова у листі до Василя Молдавського перед наступом на його землі:

«Що тепер будеш думати й гадати:

Чи будеш зо мною битися,

Чи мириться?

Чи города свої волоські уступати,

Чи червінцями полумиски сповняти?

Чи будеш гетьмана Хмельницького благати?»

Ще не спробувавши свої сили, гетьман помітно впевнений у своїй перемозі і у поразці Василя Молдавського, який, начебто, має благати Богдана не битися з ним. Але у відповіді бачимо, що князь не погоджується на умови гетьмана Хмельницького. Проте, всупереч певній текстовій традиції, коли програє той, хто пророкував собі перемогу, стається так, як і сказав гетьман:

«От тогді-то Хмельницький як похвалився,

Так гаразд-добре й учинив:

Город Сороку у неділю рано за добідде взяв.»

Далі бачимо розвиток сюжету, коли князь молдавський пише листа до Івана Потоцького (короля польського) з проханням про допомогу, але отримує невтішну відповідь:

*“Коли ж ти хотів на своїй Україні проживати,
Було тобі Хмельницького у вічній часи не займати.
Бо дався мені гетьман Хмельницький гаразд-добре знати:
У першій війні —
На Жовтій Воді —
П'ятнадцять моїх лицарів стрічав,
Невеликий їм одвіт оддав —
Всім, як галкам, з пліч головки поздіймав.”*

Тут образ Богдана Хмельницького підтверджується справжніми історичними фактами, а саме розгромом польських військ під Жовтими Водами у 1648 р. Іван Потоцький розповідає, як гетьман розбив його військо, взяв його у полон і *“Три дні на прикові край пушки держав.*

Ані пити мені, ні їсти не дав.” Бачимо знайоме вже уславлення Богдана з боку співця, а також певний страх і повагу з боку короля польського, який каже, що ще задовго після смерті гетьмана слава про нього буде ширитись:

*“То дався мені гетьман Хмельницький гаразд-добре знати,
Буду його во вік вічний пам'ятати!»
От тогді-то Хмельницький помер,
А слава його козацька не вмере, не поляже!”*

Наступною проаналізуємо думу "Корсунська перемога". Існують лише два її записи, обидва середини 19 ст. й обидва були видані в реконструйованому вигляді. Вона описує велику історичну перемогу українського народу над польсько-шляхетськими військами під Корсунем 1648 р. , і як прийнято, містить у собі образ Богдана Хмельницького.

Починається дума із заклику Богдана Хмельницького до козаків:

*"Гей, друзі-молодці,
Браття, козаки-запорожці!
Добре знайте, барзо гадайте,
Із ляхами пиво варити затирайте:
Лядський солод, козацька вода;
Лядські дрова, козацькі труда".*

Сюжет «варіння пива» тут уживається в переносному значенні і означає військове протистояння і битву між українцями і поляками. Бачимо гетьмана тут в звичному образі лідера, який настановляє своє військо. Дума містить подробиці перемоги над поляками:

*“За ту бражку
Зчинили козаки з ляхами велику драчку;*

За той молот

Зробили ляхи з козаками превеликий колот;

А за той не знать-який квас

Не одного ляха козак, як би скурвого сина, за чуба стряс.”

Окрім того в думі докладно і з сарказмом описаний відступ з поля бою. А також оспівується реакція поляків на поразку польської армії.

Закінчується дума словами польських вдів, чоловіки яких загинули від рук війська Хмельницького:

“Отсе, панове-молодці, Над Полонним не чорна хмара вставала, —

Не одна пані-ляшка удовою зосталась.

(...)

Озоветься друга пані-ляшка: «Нема мого пана Кардаша!

Озоветься третя пані-ляшка: «Нема мого пана Якуба!

Десь (узяли) Хмельницького козаки

Та либонь повісили його десь на дубі»”

Тут образ самого Богдана Хмельницького переплітається з образом його війська, що так само нещадно та жорстоко боровся із польськими загарбниками.

Отже, аналізуючи тексти доби боротьби українського народу проти національного поневолення, тобто Хмельниччини, робимо висновок, що, властиво, ключовим образом у думках цього періоду виступав сам Богдан Хмельницький. Інколи бачимо його образ як збірний та узагальнений до всіх козаків тієї доби: їм притаманні такі риси як мужність, хоробрість, бажання зробити все для перемоги. Бачимо інколи також образ Хмельницького як більш особистісний, наділений характером та яскравими рисами. Прослідковується також певна ідеалізація гетьмана з боку народу, що є властивим для людей, що протягом століть перебували під постійним гнітом і раптом отримали лідера, ватажка та очільника сильного війська.

У народних думках Богдан Хмельницький змальований як справжній народний герой, мужній і відданий воїн, мудрий ватажок і політик, захисник. У них правдиво відтворено роль Богдана Хмельницького у визвольній війні, оспівано його як хороброго воїна і полководця, мудрого державного діяча, що користувався любов'ю і підтримкою повсталих мас.

Список використаної літератури:

1. Думи.// Режим доступу:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%83%D0%BC%D0%B0#%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%B8%D1%84%D1%96%D0%BA%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%B4%D1%83%D0%BC
2. Цертелєв М. Опыт собрания старинных малороссийских песней. – СПб., 1819.
3. Героїчний епос українського народу. Хрестоматія. – К., 1993.
4. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. – Львів, 1910, 1913. – Т. 1-2.

5. Колесса Ф. Про генезу українських народних дум. – Львів, 1922.
6. Исторические песни малорусского народа с объяснениями В.Антоновича и М.Драгоманова. – К., 1874-1875. – Т. 1-2.
7. Рильський М. Героїчний епос українського народу. – К., 1955.
8. Українські народні думи. Том I. Тексти 1-13 і вступ К.Грушевської. – К., 1927. (Перевидання 2004 р.).

ПРАГМАТИКА ЗВУКОВОЇ ПЕРЦЕПЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАНЬ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО)

Марта НАКОНЕЧНА

У сучасному мовознавстві лінгвістична прагматика постає як динамічна галузь лінгвістики когнітивно-комунікативного спрямування. Мовознавці почали розуміти мову у нерозривному зв'язку з людиною, як чисто людське утворення, що служить не лише для передачі інформації, а й для здійснення впливу. На зміну традиційно-стилістичним дослідженням художніх текстів приходять прагматично зорієнтовані, функціонально-комунікативні, що значною мірою сформувалися під впливом когнітивістики та теорії мовленнєвих актів. Визнання дискурсу підставовою категорією комунікації як динамічного процесу діяльності із застосуванням засобів мови розширює коло лінгвістичних досліджень, охоплюючи всі аспекти мовленнєвої діяльності і мовленнєвої взаємодії.

Оскільки основною метою художнього дискурсу є емоційно-вольовий та естетичний вплив на тих, кому він адресований, головним конституюючим фактором є його прагматична сутність³. Розуміючи дискурс як зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними, соціокультурними, прагматичними, психологічними факторами, тобто як текст, узятий в аспекті подій, а мовлення як цілеспрямоване соціальне явище, дію, як компонент, що бере участь у взаємодії між людьми і механізм їх свідомості, услід за Н.Д. Арутюновою, дотримуємося думки, що дискурс – це «текст занурений у життя»⁴.

Попри значний науковий поступ лінгвопрагматики, чимало проблем залишаються все ще не вирішеними. Одним із найбільш актуальних її завдань постає необхідність всебічного вивчення категорії перцептивності, яка сьогодні охоплює широке коло висловлень, що має серйозний вплив на схеми, моделі, структури категоризованого досвіду. У зв'язку з цим механізми та процеси сприйняття притягують увагу низки наукових дисциплін і створюють передумови і необхідність інтегративних досліджень. Багато вчених говорять про необхідність всебічного вивчення категорії **перцептивності**. Сприйняття світу (і ймовірного світу в тому числі), тобто перцептивний доступ до нього, є необхідною передумовою і точною відліку для будь-якої когнітивно-дискурсивної діяльності. Виокремлюються різні види сприйняття світу як елементи відношення змісту висловлювання до дійсності з точки зору перцептора (спостерігача). В межах цієї категорії виділяються такі аспекти і параметри, як *елементи перцептивності, суб'єкт сприйняття/ перцептор/ спостерігач, спостереження, спостережуваність, об'єкт сприйняття/ спостережувана ситуація, перцептивні події, просторова сфера сприйняття* і низка інших. Вчені говорять про вагому роль перцептивності, оскільки вона забезпечує взаємозв'язок часу, простору і точки зору спостерігача. Результати когнітивних досліджень

³ Вороновська Л. Універсальні та специфічні особливості визначення ознак художнього дискурсу/Л. Вороновська// Теоретична і дидактична філологія. – 2015. – Випуск 20.

⁴ Язык і мир человека/ Нина Давидовна Арутюнова– 2-е изд., испр. –М.: Языки русской культуры, 1998.- С.136- 137.

останніх десятиліть аргументовано доводять, що крім зорового поля спостереження важливу роль у дискурсивній (текстовій) діяльності відіграє й *слухове поле сприйняття* спостерігача.

Метою статті є з'ясувати особливості моделювання простору ймовірного світу автора, що пов'язані із звуковою перцепцією оповідача–спостерігача у художньому дискурсі (тексті) М. Коцюбинського.

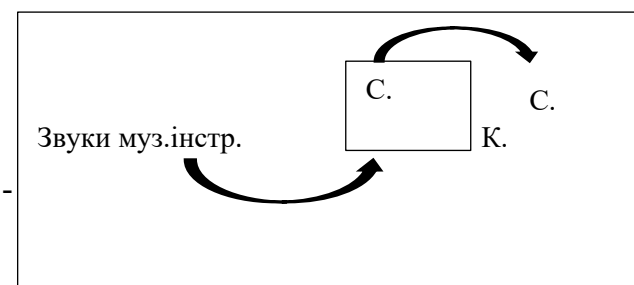
Матеріалом дослідження слугують оповідання Михайла Коцюбинського.

Головну увагу ми зосередили на *динамічних процесах концептуалізації простору* в художньому дискурсі (тексті), а саме на процесах його *розширення*, *звуження*, *поглиблення*, *маштабування*, *фокусування уваги на фоні або виділеній у просторі фігурі*, а також процесах введення нових планів *слухового сприйняття*, *сегментації художнього простору* (сцен, подій, явищ) за принципом *опозиційності* (*верх-низ*, *правий-лівий бік*, *перший план*, *другий план тощо*) глобальним виявом якого є протиставлення концептів *Звук – Тиша*.

У межах окремих фреймів концепт звуку є динамічним, оскільки виявляє не лише змінність своїх якісних, кількісних, часових характеристик, але й особливості, пов'язані із самим принципом концептуалізації звуків – метонімією. В залежності від ситуації звук слугує засобом динамізації простору і модифікації самого фрейму, в межах якого ми його перцепіюємо.

Звукові маркери сигналізують **про розширення простору**, наприклад:

*Деякі чоловіки смотали люльки, і дим здіймався догори синіми струмочками. Запах горілки, змішавшись з важким духом бакуну, наскрізь прочадив чорні стіни корчми. **Несказаний гомін** широкими хвилями **вилітав з корчми** крізь відчинені двері та вибиту шибку в вікні. І чого не було в тому гомоні? **І гучна людська гутірка, і жалібний голос пісні, і плач п'яної баби, і писк жидівської дитини. Бадьористі згуки скрипки та цимбали** долітали до корчми з-за стіни, де хлопці наймали дівчатам, і змішувались з **празниковим п'яним галасом*** [Т.1, с. 40-41];



С.- спостерігач.

К.- корчма (місце дії).

*А **Бекір** грав. Бив струни, торсав, **тупав ногами**, крутив головою, заплющував очі – і під буденні розмови про ціну фруктів або фасолі **тоненький голос співав про милу, про муки серця, фонтани сліз, тонкі дівочі кіски*** [Т.2, с. 219];

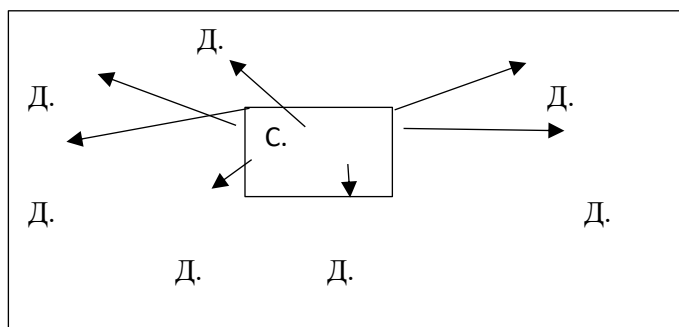
- **поглиблення його**, наприклад:

Він [Кирило] думав про те, задля чого приїхав, що має зробити, і чорний павук-турбота почав уже ткать свої сіті.

*Несподівано, раптом у чорну тишу щось впало. Живе, веселе і безтурботне. Заскакало по листі, збудило повітря, штовхнуло землю і вогко дихнуло просто в лице. Пронеслось шумом, обмило землю і щезло. А тоді вплив на небо місяць. Кирило вийшов у сад і якось разом убрав у себе важкі дерева, повні, як губка, водою, **сріблястий регіт мокрих листочків, шептання крапель поміж гілузок**, обійми тіней з зеленим світлом і синє глибоке небо, просте, спокійне. **Природа зітхнула повними грудьми, зітхнув і Кирило** [Т. 2, с. 284];*

- спрямовують фокус уваги або переміщують його у відповідному напрямі (напрямах), наприклад:

*Вийняв я з брички апарат, поставив на приладжений товаришем триніжок і тільки що нап'явся чорним сукном, аби навести на танцююче коло об'єктів, як серед танцюючих зробився якийсь рух, якесь сум'яття, **дівчата** кинули парубків, збились у купу, а відтак із **страшним криком урізнобіч** [Т.2, с. 11];*

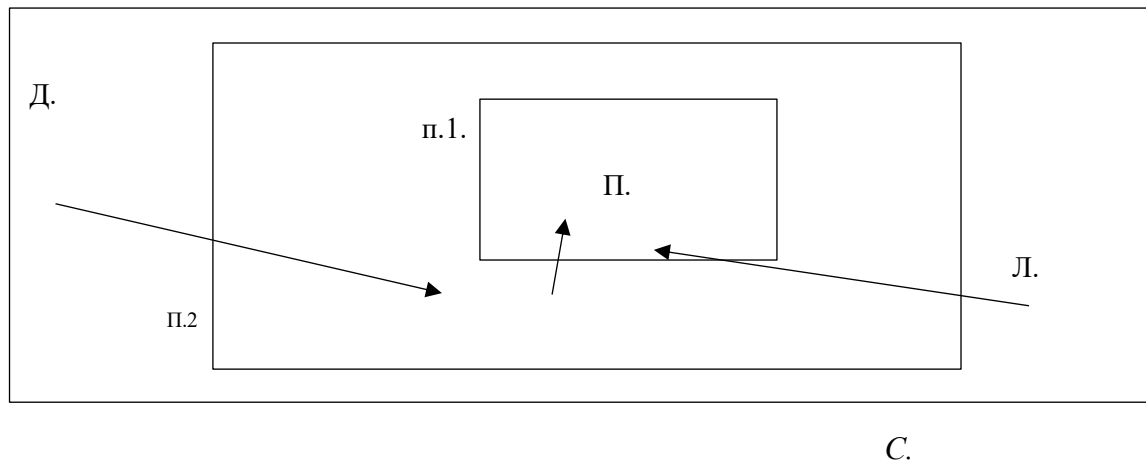


С.- спостерігач.

Д. – звуки дівчат.

*Гай осміхається до них останнім промінням заходячого сонця, що не встигло ще виплутатися з кучерявого верховіття дерев. **Десь весело дзюрчить струмок, у скісному промінні сонця грає роєм мушва; якесь шепотіння, якісь вечірні лісові згуки долітають до чуткого вуха...** Густі лози, високі комиші, укривши долину, чорніють таємничо, повиті сріблястим туманом. Смеркає... ба й ніч уже спустилась у долину з пільмою, з вогкістю, з глибоким зоряним небом.*

*Порозпрягали чергові волів, розпустили по муравці на пащу. Стоять вози — насторч ярма, а межі возами під явором палає багаття, осяває всі листочки, всі гіллячки крислатої деревини. Розташувались круг вогню чумаки, ждуть вечері. **Гомін стоїть у таборі, жарти з веселим реготом розлягаються по долині**, безжурний настрій обгорнув веселе товариство. А онде осторонь, на важницю схилившись, лежить самотньо поміж возами **парубок, на сопілку виграває...** [Т. 1, с. 200];*



П.3.

С. – спостерігач.

П.1, 2, 3 – плани вираження.

Д. – струмок.

Л. – ліс.

Т. – табір.

П- парубок.

— Ти здалеку?

*Алі здригнувся. **Голос ішов зверху**, з даху, і Алі підняв туди очі.*

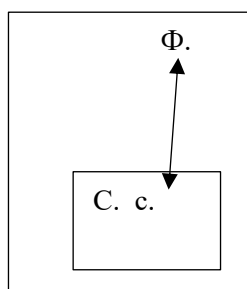
Фат'ма стояла під деревом, а тінь од нього вкривала Алі.

Він спаленів і заікнувся:

- З...п-під...Смірни...далеко звідси...

- Я з гір...

Мовчанка. [Т.2, с.152];



С. – спостерігач.

с. – суб'єкт.

Ф. – антропоцентр.

- розщеплюють його або переміщують в одну точку, наприклад:

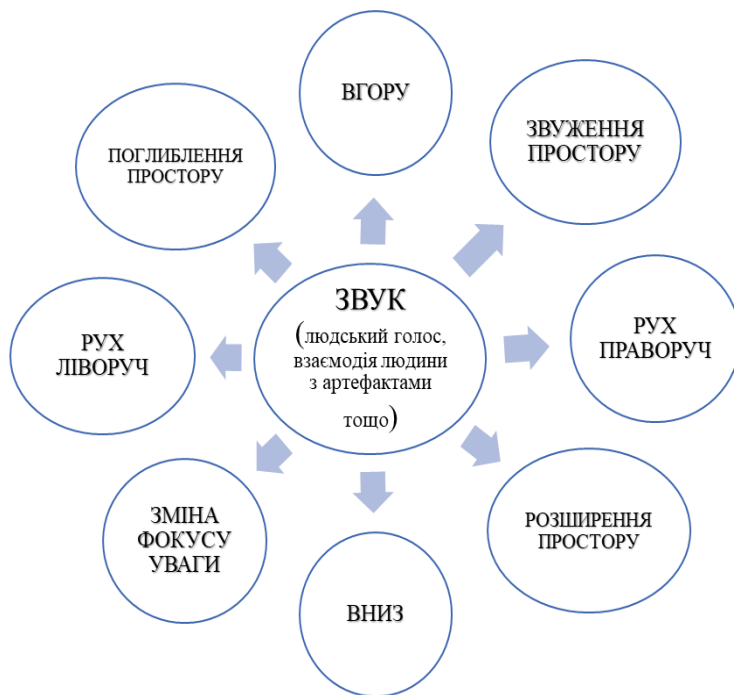
— *Ет, що тепер про се говорити!* — **роздратовано скрикнув пан Валер'ян** і далі бігав по хаті.

Він кури́в папіроску за папіроскою і розбивав головою хмари синього диму, що повзли за ним довгими хвилями, як туман в горах.

— *Ах, що робиться... що тільки робиться...*

Се говорив хтось інший високим жіночим голосом.

Всі обернулись до дверей з кухні, звідки, впускаючи на мить світло, влетіла в столову маленька кругленька жінка. Шапочка з'їхала в неї на бік голови, руде волосся розтріпалось і палало, наче вона принесла на ньому пожежу з вулиці [Т.2, с. 239].



В процесі фреймового аналізу сцен до уваги бралися простори спостерігача та персонажів, напрямки руху звука у просторі та переміщення фокусу з однієї сцени до наступних (від першого плану до другого, третього тощо), наприклад:

На ходу вона [матуша Прохіра] **одним таємниче шептала**, другим кивала головою або робила якісь знаки. **Йоч** навіть у церкві не міг позбутись масного усміху і, кидаючи очима на жіночу половину, **шептався з своїм сусідом**.

Автор в художньому дискурсі (тексті) розташовує фігуру спостерігача, як правило, поза межами фрейму, рідше в середині:

Він... пан Микола. Голос хрипливий, дивиться вбік, шуби не знімає й не подає руки. Сідає.

Іван тремтячою рукою шукає сірничків і ніяк не може витерти вогню.

— *Не турбуйтеся... не треба. Іван все шаркає сірником.*

- Ви...ви...-хрипить пан Микола, - ви не гнівайтесь на мене- я був вчора п'яний [Т.2, с. 166].

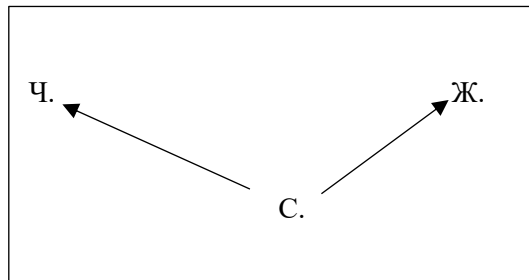
Звук в художньому дискурсі (тексті) М. Коцюбинського **служує маркером емотивного переживання** окремих персонажів, його динаміка імплікує їх емотивно-психологічні стани, які й виконують оцінно-емотивного функцію впливу на читача, наприклад:

Якийсь здоровенний москаль ухопив Соломію впоперек і поволік, але Остап насів на нього ззаду і визволив Соломію.

- Матінко! Рятуйте! – верещав пронизуватий жіночий голос, покриваючи шум боротьби [Т.2, с.106].

У художньому дискурсі (тексті) звуки пов'язані із **гендерним аспектом персонажів**, наприклад:

Жінота загула, як злива, як рій роздратованих шершнів. Вчинився врешті гвалт, на тлі якого було чути, з одного боку, плач, з другого боку лайки і прокльони [Т.2, с.12].



С. – спостерігач.

Ч. – звуки чоловіків.

Ж. – звуки жінок.

У жінок голоси зазвичай пискляві, зміна голосу виражає зміну емоцій суб'єкта, у чоловіків же мовлення грубе, а голоси - низькі.

Висновки. Таким чином, можна стверджувати, що звукова перцепція є засобом конструювання ймовірного світу у художньому дискурсі (тексті), його просторової модифікації (масштабування, сегментації, викоремлення фону і фігури, зміни та переміщення фокусу уваги в межах фрейму тощо). Світ у художньому дискурсі (тексті) є наскільки великим, наскільки оповідач має доступ до нього і може його не лише бачити, але й чути. У такому аспекті він стає точкою відліку для когнітивнодискурсивної діяльності оповідача-спостерігача. Ще однією важливою функцією звуків у процесі їх концептуалізації в художньому дискурсі (тексті) є розгортання оцінно-емотивного вектору впливу оповідача на читача.

Список використаної літератури:

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – 2-е изд., испр. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
2. Бартминский Е. Точка зрения, перспектива, языковая картина мира // Бартминский Е. Языковой образ мира : очерки по этнолингвистике. – М.: «Индрик», 2005. – 528 с. 10.
3. Бацевич Ф.С. Вступ до лінгвістичної прагматики: підручник/ Ф.С.Бацевич. – К.: ВЦ «Академія», 2011. – 304 с.
4. Бацевич Ф. С. Емпатія як категорія лінгвопрагматики // Нариси з лінгвістичної прагматики. — Львів, 2010. — С. 162-178.
5. Бацевич Ф.С. Лінгвістична прагматика: спроба обґрунтування проблемного поля і дослідницької одиниці // Мовознавство. – 2009. - № 1. – С. 29-37.
6. Бацевич Ф. С. Нариси з лінгвістичної прагматики. — Львів, 2010. — 336 с.

7. Бацевич Ф. С. Предмет, дослідницька одиниця, категорійний апарат лінгвістичної прагматики. Співвідношення понять семантика і прагматика // Нариси з лінгвістичної прагматики. — Львів, 2010. — С. 10-30.
8. Бацевич Ф. С. Сучасна риторика, прагматика спілкування і категорія точки зору //Сучасна педагогічна риторика: теорія, практика, між предметні зв'язки: Зб. наук. праць за матер. наук. семінару / За ред. Т. А. Космеди. — Львів, 2007. — С. 13-21.
9. Вороновська Л. Універсальні та специфічні особливості визначення ознак художнього дискурсу//Л. Вороновська// Теоретична і дидактична філологія. – 2015. – Випуск 20.
10. Верхотурова Т.Л. Метакатегорія «наблюдатель» в научной картине мира // Studia Linguistica Cognitiva. Вып. 1. Язык и познание: Методологические проблемы и перспективы. – М.: Гнозис, 2006. – 364 с. [URL:https://www.studmed.ru/studia-linguistica-cognitiva-vyp-1-yazyk-ipoznanie-metodologicheskie-problemy-i-perspektivy_c00a7fc684d.html](https://www.studmed.ru/studia-linguistica-cognitiva-vyp-1-yazyk-ipoznanie-metodologicheskie-problemy-i-perspektivy_c00a7fc684d.html)
11. Дейк, ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк. - Б.: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. - 308 с.
- URL:
https://www.academia.edu/12682742/%D0%A2_%D0%90_%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%94%D0%B5%D0%B9%D0%BA_%D0%AF%D0%97%D0%AB%D0%9A_%D0%9F%D0%9E%D0%97%D0%9D%D0%90%D0%9D%D0%98%D0%95_%D0%9A%D0%9E%D0%9C%D0%9C%D0%A3%D0%9D%D0%98%D0%9A%D0%90%D0%A6%D0%98%D0%AF
12. Жаботинская С. А. Концептуальный анализ языка: фреймовые сети / С. А. Жаботинская // Мова. Науково-теоретичний часопис з мовознавства. - Одеса : Астропринт, 2004. - № 9 : Проблеми прикладної лінгвістики. - С. 81-92.
13. Коцюбинський М. М. Зібрання творів у 7-ми томах. Том 1. Повісті та оповідання (1884 - 1897); за ред.:О.Є. Засенко (голова). – К. : Наукова думка, 1973. – 424 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Kotsiubynskyi/Zibrannia_tvoriv_u_7mytomakh_Tom_1_Povisti_ta_opovidannia_1884-1897/
14. Коцюбинський М. М. Зібрання творів у 7-ми томах. Том 2. Повісті та оповідання (1897 - 1908); за ред.:О.Є. Засенко (голова). – К. : Наукова думка, 1974. – 396 с. URL:https://chtyvo.org.ua/authors/Kotsiubynskyi/Zibrannia_tvoriv_u_7mytomakh_Tom_2_Povisti_opovidannia_1897-1908/
15. Коцюбинський М. М. Зібрання творів у 7-ми томах. Том 3. Повісті та оповідання (1908 - 1913); за ред.:О.Є. Засенко (голова). – К. : Наукова думка, 1974. – С. 442. URL:https://chtyvo.org.ua/authors/Kotsiubynskyi/Zibrannia_tvoriv_u_7mytomakh_Tom_3_Povisti_opovidannia_1908-1913/
16. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем : пер. с англ. //Лакофф Джордж, Джонсон Марк; под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. – М. : Эдиториал УРСС, 2004. – 256 с.

URL: <https://codenlp.ru/books/lakoff.pdf>

17. Bartmiski J., Niebrzegowska-Bartminska S. Dynamika kategorii punktu widzenia w języku, tekście i dyskursie // Punkt widzenia w tekście I w kulturze /Pod red. J. Bartmiskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmiskiej, R. Nycza. T. 20. – Lublin, 2004. – P. 321-358. 70.Fauconnier Giles. Mapping in Thought and Language. – Cambridge, 1999. – 205 p. 71.Fauconnier Giles/ Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language. – Cambridge, 1994. – 190 p.

URL: <https://masterpdf.pro/download/4330427-mental-spaces-aspects-ofmeaning-construction-in-natural-language>

18. Kudra A. Językowe wyznacniki obserwatora w tekście literackim (na przykładzie Granicy Zofii Nalkowskiej) // Punkt widzenia w tekście I w kulturze /Pod red. J. Bartmiskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmiskiej, R. Nycza. T. 20. – Lublin, 2004. – P. 129-138.

19. Lakoff G., 1993, The contemporary theory of metaphor, [w:] A. Ortony (red.), Metaphor and Thought, Cambridge, P. 202–251.

URL: <https://terpconnect.umd.edu/~israel/lakoff-ConTheorMetaphor.pdf>

20. Langacker R . Foundation of Cognitive Grammar. Vol. 1. Theoretical Prerequisites. – Stenforal, 1987; Langacker R. Grammar and Conceptualization. – Berlin, 2000. – 540 p.

21. Langacker R. W.Wyklady z gramatyki kognitywnej / Pod red. H.Kardeli – Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 1995. - P. 65 – 66.

22. MacLaury Robert E.Introducing vantage theory // Language Scieces. Vol. 24. - № 5-6.

URL: https://www.researchgate.net/publication/248547560_Introducing_vantage_theory

ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ ДУШАНА МІТАНИ

Софія НЕДОКУС

Душан Мітана (1946–2019) – визначний словацький письменник, публіцист, кінорежисер та сценарист, противник тенденцій і традицій соціалістичної літератури у той же час сильний прибічник експериментальної прози 60-х років ХХ ст. Д. Мітана орієнтувався на творчість молодшої генерації словацьких письменників Яна Йоганідеса, Рудольфа Слободи, Павела Віліковського, Петера Яроша та інших [1, с. 125]. Письменник відкрито виступав проти радянської верхівки влади та отримував неодноразові покарання, котрі позбавляли молодого автора перспективи вільно висловлювати свої погляди за участі художнього слова. Проте, варто зазначити, що, незважаючи на суперечки й утиск з боку представників комуністичного режиму, праці Д. Мітани привертали неабияку увагу та захоплення серед поціновувачів літератури з різних куточків світу.

Початки становлення нового періоду (70-ті р. ХХ ст.) в історії словацької літератури приписують, як правило, молодшому поколінню письменників та письменниць, куди входив безперечно й Душан Мітана: Яну Йоганідесу, Рудольфу Слободи, Ярославі Блажковій, Андрею Худобі, Вінценту Шікулі, Ладіславу Баллекові, Антону Гикішу, Петеру Ярошові та Кларі Ярунковій. У своїх працях митці орієнтувалися на основи світової літератури та філософські погляди західної цивілізації. Простежувався значний вплив французького екзистенціалізму, що виходив із абсурдності порожнього світу та ідеалу недосконалості, котрий заперечував існування Бога й вищих сил. Письменники у своїх творах намагались розкрити психологічну сторону життя персонажа, а саме його сприйняття навколишнього середовища. Митці разом зі своїми героями співпереживали та відчували страх, неспокій, внутрішнє духовне безсилля, невідомість тощо.

Словацька проза 70-х р. ХХ ст. відзначилась невеликими прозовими формами, найпоширенішими жанрами були оповідання та новела. Письменники молодшого покоління зосереджували свою увагу на емоціях та почуттях персонажів твору. Головного героя окреслювали як індивіда, котрий не проявляв себе у суспільстві і намагався уникати зв'язку з навколишнім світом. Зауважимо, що теми творів тісно переплітались з песимістичною стороною життя.

Словацька мала проза 70-х р ХХ ст. репрезентована оповіданнями Д. Мітани, у яких яскраво простежується його індивідуальний стиль у застосуванні художніх особливостей – гротеск, абсурд, пародія.

Письменник довгий час страждав депресією, високою тривожністю й апатією. Єдиною розрадою у світі для Д. Мітани виступало мистецтво та література. Саме тут він міг творити, не знаючи меж і бути в гармонії зі самим собою. Тому його творчі доробки вирізняються багатою фантазією, наявністю телепортації з одноманітної рутини у світ сповнений загадковістю.

Творчість Д. Мітани творить велику спадщину словацької літератури, особливо вагоме місце посідає його мала проза. Своє перше оповідання письменник надрукував у 1965 р. на сторінках літературного часопису «Молода творчість» («Mladá tvorba»), під назвою «Оаза з яблунями» («Oáza s

jabloňami»). Вищезгаданий журнал зіграв неабияку роль у житті письменника, адже Д. Мітана працював редактором журналу «Молода творчість», який об'єднував нове покоління письменників, що мали за основну мету популяризувати і формувати підґрунтя для розвитку словацької літератури, покликаючись на ідею свободи у творчому процесі. Відтоді, Душан Мітана розпочав свою письменницьку діяльність, яка з кожним роком набувала все більшої популярності.

У 1970 р. вийшла перша збірка оповідань письменника «Собачі дні» («Psie dni»), яка започаткувала новий етап у малій словацькій прозі. Варто зазначити, що збірка отримала гостру критику від літераторів, котрі були прихильниками соціалістичного реалізму за свою приховану алегорію на тоталітарне суспільство, розмаїтість використаних прихованих символів та абсурдність. З тематичної і зовнішньоідейної точки зору можна виокремити контекст автономних оповідань «Одноманітність» («Monnotónnosť»), «Догадки» («Dohady»), «Про шию» («O krk»), «У трамваї» («V električke»), «Спекотний полудень» («Horúce popoludnie»), «Останній термін» («Posledný termín»), які наближені до дійсності світу, але формально нагадують реалістичне оповідання анекдотичного характеру [2, с. 345]. Проте, ми можемо стверджувати, що мала проза Д. Мітана увібрала в себе зовсім нові жанрові ознаки та ідейно-мистецькі пошуки, що не перегукуються із класичною реалістичною прозою. До прикладу, у оповіданнях «Різдвяна дорога» («Vianočná cesta») та «Яструб» («Jastrab») простежується таємничість та загадковість, що провокують в уяві кожного читача свою індивідуальну розв'язку твору, яку автор залишає для власних роздумів.

Оповідання Душана Мітани формують велике підґрунтя для інтерпретації і дослідження його художнього написання, що широко пов'язане із магічністю, яка використовується з ціллю замаскувати його справжнє авторське «Я». У збірці «Собачі дні» оповідання «Останній термін» репрезентує пошуки письменника, котрий намагається знайти свій промінь світла, що наповнить його життя новими і яскравими фарбами. Це ті настирливі думки, що не залишали спокою Д. Мітанові, страхи, з якими письменник самотійно боровся.

У кожному оповіданні Д. Мітани дійсність виходить за межі ірраціональності. Головний персонаж твору часто вступає у суперечки з оточенням, автор описує складний та багатоелементний конфлікт з усіма його проявами. Характерна ознака індивідуального стилю написання малої прози письменника – це введення в оповідання магічних елементів та їх реалістичне відтворення. У малій прозі Д. Мітани когнітивний та естетичний код призводить до витіснення залишкових контекстів і властивостей реалістичного епосу на користь конкретно-ірраціонального, а також в основі оповідань автора виступає психологічно-вмотивований епізод – сцена із повсякденного життя замість психологічно вмотивованої розповіді з класичною передісторією [3, с. 527].

У 1976 р. Душан Мітана опублікував другу збірку оповідань «Нічні вісті» («Nočné správy»), яка включає у себе 9 різнобічних оповідань, що вирізняються чорним гумором, абсурдністю, іронією, парадоксом тощо. Прозаїк описує хаотичність цієї доби, що тісно переплетена із страхом, який прихований у найтемніших куточках душі головних персонажів твору. У ролі протагоніста в

оповіданнях Д. Мітани часто постають письменники, редактори, інтелігенти та видавці, як носії його особистих страхів і переконань. Наприклад, головним героєм «Нічних вістей» є молодий журналіст Штефан Краль. На перший план оповідань виступають проблеми протагоністів та сцени з їхнього неідеалізованого сімейного життя. Збірка «Нічні вісті» містить гносеологічний скептицизм, який пов'язаний із неспроможністю головного героя усвідомити і раціонально оцінити те, що відбувається навколо нього [1, с. 129].

Душан Мітана у своїй збірці використовує провідний мотив крові, що виступає у сценах у зв'язку зі спробою суїциду (поріз зап'ястя у оповіданні «Мускати» («Muškáty»)), агресивним нападом тварин – собак («Прогулянка зимовим пейзажем» («Predchádzka zimnou krajinou»), «Мускати» («Muškáty»)), або як метафорична загроза втрати не лише життя, але й ідентичності (потік крові після укусу блохи у оповіданні «Нічні вісті» «Nočné správy») [3, с. 537].

Збірка «Нічні вісті» носить анекдотичний характер і автентичний слід, який непомітно простежується у самоідентифікації із головним персонажем оповідання – розкриття та зображення його індивідуальної долі, емоцій, спогадів про дитинство. Герої малої прози Д. Мітани наділені спільними особливостями характеру: розгубленість, пасивна агресія, незахищеність, страх майбутнього.

Творча манера прози Душани Мітани наділена магічними елементами, які влучно поєднуються із побутовими та дійсними аспектами твору. Мотиви у оповіданнях заховані у самому змісті, що супроводжуються містичністю і загадковістю. Сюжет ґрунтується на таємничій та детективній історії.

Письменник своїми оповіданнями здобув славу не лише у Словаччині, але й поза її межами, відкриваючи нові обрії розвитку малої прози ХХ ст. Винятковий письменницький талант Д. Мітана поживавив розвиток словацької малої прози та впровадив оповідання на новий щабель світового художнього процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Čúzy L. Dušan Mitana. Portréty slovenských spisovateľov 4. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského. 2007. S. 125 – 136.
2. Krnová K. Mnohotvárnosť formy // Slovenská literatúra, 1995. 42, č. 5. S. 342 – 350.
3. Prušková Z. Deväť poviedok o náhode, nehode, nevere, smrti ale aj nádeji Dušan Mitana: Nočné správy (1976) // Soudy. Interpretácie kľúčových diel slovenskej literatúry 20 storočia. 2014. S. 526 – 541.

НЕОКЛАСИЧНИЙ СВІТ ПОЕЗІЙ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО (за збірками 1920-х рр.)

Христина ОНІШЕЧКО

Після занепаду класицизму напочатку ХХ століття зароджується модерністська течія неокласицизму, яка покроково входить в українську літературу, і, зрештою, у 1924 році виокремлюється своєрідне «п'ятірне гроно» до якого ввійшли: Микола Зеров, Максим Рильський, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара і Юрій Клен. Їхня творчість характеризувалася зверненням до здобутків культури античності, міфологічних мотивів та образів; гармонією між почуттям і розумом; інтелектуалізмом; естетизмом; «чистим» мистецтвом та культом художньої форми без суспільного змісту, оспівуванням земних насолод тощо. Митці відрізнялися високою творчою вимогливістю, тяжінням до вічних всеохоплюючих тем, намагаючись поєднати надбання світової і національної культур, тому свої погляди вони оголосили у «Неокласичному марші»:

Ми — неокласики, завзято

Милуємось на древній світ

І все не хочемо вмирати: Гомер, Горацій, Геракліт.

Ми — неокласики, потужна Літературна течія.

Ступаєм дружньо, харалужно: Леконт де Ліль, Вередія! [4, с. 107]

За переконанням літературознавця М. Неврлого: «київська «неокласика» була органічним явищем і утворилася з власних, вітчизняних потреб — з намагання відкрити українській літературі шлях до світла, удосконалити й збагатити її» [7, с. 124].

Та справжнім взірцем українських неокласиків вважають Максима Рильського — поета, перекладача, етнографа, фольклориста, та мовознавця. Адже його творчість 20-х років ХХ століття, коли одна за одною виходять поетичні збірки: «Синя далечінь» (1922), «Крізь бурю й сніг» (1925), «Тринадцята весна» (1926), «Під осінніми зорями» (1926), «Де сходяться дороги» (1929), «Гомін і відгомін» (1929), стала у полі зору не одного дослідника. Значних зусиль до вивчення неокласичної спадщини М. Рильського доклали В. Борщевський, М. Жулинський, М. Зеров, І. Ільєнко, О. Килимник, С. Крижанівський, Ю. Шерех, М. Дорошенко, В. Панченко, Н. Костенко, Ю. Лавріненко, Є. Маланюк, Д. Нитченко, Л. Новиченко, Д. Струк, М. Ільницький, Л. Міщенко, І. Коляда, Г. Райбедюк та інші. Проте в їхніх літературознавчих працях немає комплексного огляду на неокласичні мотиви у поетичній творчості письменника у 20-х рр. ХХ ст., тому **актуальність** наукової студії цілком очевидна.

Неокласичний хист М. Рильського помітний ще у 1918 році, коли київське видавництво «Ґрунт» публікує збірку поезій **«Під осінніми зорями»**, за словами дослідника С. Крижанівського, це була своєрідна суміш «різномірних тенденцій і настроїв, шукань і поетичних впливів. Серед впливів різних «шкіл» перше місце можна віддати символізму, хоч за природою свого поетичного обдарування Рильський ближчий до акмеїстів, з їх бодай зовнішньою чіткістю й прозорістю виразу мислі, предметністю малюнка. Але вже тоді в поезіях Рильського намічається орієнтація на класиків, з чого

і повстав його «неокласицизм» [5, с. 153]. М. Рильського стали вважати справжнім майстром слова, «літературно освіченим й технічно озброєним» [7, с. 92], а його вірші наповнені «тонким естетизмом і епікурейством» з використанням класичної метрики [2, с. 165].

З перших сторінок збірки можна зауважити присутність античних образів та мотивів у поетичній майстерності поета:

Як Одисей, натовлений блуканням
По морю синьому, я — стомлений життям —
Приліг під тінню сокора старого,
Зарився в листя і забув про все.
Якісь думки — чи тіні їх — снуються
В дрімоті тихій. Листя миготить,
Упав на стовбур білий відблиск сонця,
І коماشинка лізе по йому.
І я засну під безтурботний шелест
З надією, що, граючись м'ячем,
Мене розбудить ніжна Навсікая,
Струнка дочка феацького царя[10, с. 24].

На думку неокласика, тільки минуле може бути у полі зору справжнього майстра, тому він неодноразово звертається до образу Беатріче у хустині, який часто «тривожить і невпинно кличе в незнану даль, у золотий простір». Поет намагається донести читачеві справжні почуття до улюбленої жінки, яку називає Ізольдою Білорукою, Царівною чи Беатріче, котра стає символом священної любові, непорочності та вічної краси:

Ти зійшла, ти злетіла по сходах,
Ти торкнула дзвінок і ввійшла...
О фіалко заглушений подих,
О вечірня, невірная мла!
Ти царівна із казки моєї,
Заворожена, срібна, гірка
Чужоземко! Повіє! Лілеє! —
Серце серцю в пустині гука[12, с. 271]

Частою темою ранніх віршів поета стає особисте ставлення до вічного мистецтва, тому найважливішим сенсом творчості було не просто оспівування «свободи», а висвітлення художньої індивідуальності для сприйняття навколишнього світу у людському бутті:

В тобі, мистецтво, — у малій картині.
Що більша над увесь безмежний світ!
Тобі, мистецтво, і твоїй країні

Я шлю поклін і дружній свій привіт.
Твої діла — вони одні нетлінні,
І ти між квітів найясніший квіт[10, с. 44]

Варта нашої уваги і метрична система поезій М. Рильського, яка постала під впливом історико-літературної традиції. Адже у його творчому доробку зустрічаються і гекзаметри, і верлібри, а щодо строфіки — олександрини, дистих, терцини, октави. Проте найпопулярнішою формою неокласика стає сонет, який присутній не в одній збірці. «Сонет для М. Рильського — це апріорна повна й естетична довершеність. Тому і зміст, що лягає у форму сонета, також стає вишуканим, відбувається взаємовприв, діалектичне перетікання змісту і форми» [6, с. 94]. Поетична форма митця часто привертала увагу дослідників, тому його порівнювали з Юрієм Кленом та М. Зеровим: «Його сонети, щоправда, не такі канонічні, як у Зерова. Вони більш гнучкі, більш природні. Хоч, як і в Зерова, у Рильського сонети писані за законами Петрарки, в деяких сонетах Рильський поширив кількість рим із Петраркових п'яти на сім, як у Шекспіра, часто вживаючи для цього неточні, асонансові рими» [11, с. 63].

У збірці **«Синя далечінь»** також присутні образи з культурної історії людства: Діани, Трістана, Ізольди Білорукої, Беатріче, Джоконди, Айвенго тощо; античних поетів; образів із творів В. Шекспіра, Ж. Верна та інших європейських письменників, які засвідчують не лише певний ідеал краси, але й відповідну позицію письменника:

Ти випив самогону з кварти
І біля діжки в бруді спиш, —
А десь там голуби, мансарди
Поети, сонце і Париж![10, с. 43]

Слід зауважити, що найпоширенішим у збірці став образ богині Афродіти, яку митець оспівував у своїх творах і ще в 1918 році присвятив лідеру неокласиків поезію «Сафо до Афродіти»:

Не плети для мене
Золотого невода
Ти, що уродилась
Із морської піни!
Не буди, богине,
Ти ночами темними
У душі постелі
Серця молодого![12, с. 312]

Незважаючи на те, що назва дублює античний твір, він є самостійним віршем, який містить особливості міфологічного образу Афродіти — богині краси та кохання. Ліричний герой неокласика

просить не плести для нього «золотого невода», що символізує примус та неволю, яким героїня намагається зачарувати його. Слід зазначити, що образ-архетип Афродіти неодноразово відсилає читача в античний світ:

Нашу шлюбну постелю вквітчали троянди пахучі.
Образ Кіпріди її благословляє з кутка;
Ми принесемо богині смокви медово-солодкі,
Темний, міцний виноград і молодих голуб'ят.
Сонце сховається в морі, троянди запахнуть п'яніше.
Руки шукатимуть рук, уст пожадливі уста...
Дай же нам сили, богине, в коханні вродливими бути
І в заворожену ніч мудрого сина зачать[12, с. 316].

Про творчість М. Рильського 20-х років схвально відгукується М. Зеров і наголошує, що збірки неокласика характеризуються «зрівноваженістю і кларизмом, мальовничими епітетами, міцним логічним побудуванням і строгою течією мислі. Місцями він досягає вершин Леконта де Ліля («Звірі», «Ловці»), часами єднає безпосередність Гомера з витонченим різцем Ередія («Анхізів син, вклонившись богині...»); то розіллється по віршованих рядках капризним потоком майже розмовної синтакси Міцкевича («Човен»); то візьме мотив Франка і до невпізнання здекорує і «розбарочить» строгу архітектурність його монументальних мас («Мандрівники»)[4, с. 561]. Підтримує думку духовного лідера неокласиків і М. Нервлій: «У збірках «Крізь бурю й сніг» і «Тринадцята весна» «тута й змагання думки за пізнанням суті життя й мистецтва художньо посилюється прозорим і деколи навіть емблематично виразним способом висловлення [...], хочекзотику попередніх збірок поет не полишає»[7, с. 141].

Вже у сонеті «Анхізів син, вклонившись богині» (збірка **«Крізь бурю і сніг»**) помітний порив письменника до високого мистецтва, разом використання античних образів та сюжетів, де ліричний герой творить не лише мистецтво, але й реальність у нових вимірах:

Еней ще чув гарячої долоні
Безсмертний дотик на своїм чолі,
А в морі хвилі гналися, мов коні,
Гойдалися троянські кораблі,
І ряд очей, прихильних і ворожих,
На них дивився із чертогів божих[12, с. 354].

Продовжуються античні різновидності й у наступному вірші збірки, де автор намагається донести читачам образ та ідеал всевладної жіночої краси на прикладі гетери Фрини:

Хай обіцяють мудрощі й корону
 Богині пастухові з Іліону,
 У тебе є для його краший дар:
 Стрілчастих брів сліпучі блискавиці,
 Жага, що під невинністю таїться.
 І першого цілунку перший чар[12, с. 354].

М. Рильський у другій половині 20-х рр. XX ст. закріплює свої неокласичні риси: віталізм; ціннісна тріада «природа, культура, праця»; ідея краси, що трансформується в ідею калокагатії; врівноваження психологічної непостійності і рухливості ліричного героя ідеєю катарсису й кларизмом стилю поета; у моделюванні хронотопу ключова роль припадає діаді «час – вічність»[9, с. 155]. Ці художньо-естетичні домінанти можна простежити у збірці **«Тринадцята весна»**, яку автор назвав за власною системою виміру, тобто тринадцята від 1910 р., коли світ побачила книга «На білих островах». До книги увійшли поезії 1922-1923 рр. з мотивами екзотики далеких країв і пафосом культури, підсиленням настроєм «оживлення» духу та античними образами, любов'ю до дальнього, тугою за морем як символом чистоти, поезії й вічно манливої далечі [8, с. 9].

Вже у першому вірші збірки «У пушах, де стежки звірині» простежується тенденція «чистого» мистецтва, де митець наголошує про існуючі життєві злети і падіння, які ототожнюють з «потворно сплєтеними гілками», «таємним змроком»:

У пушах, де лише стежки звірині,
 Серед потворно сплєтених гілок
 Буває в небо просвіт темно-синій,
 Як любе око. Скрізь таємний змрок [12, с. 319].

Єдиним порятунком, на думку автора, є лише мистецтво у вигляді «променистого ока» серед темного моря:

Так ти, мистецтво, серед бур і змроку
 Сіяєш мислям і серцям людським, —
 У темнім морі променисте око [12, с. 354].

Предметом наступних напрацювань митця стає світова література з якої запозичуються античні архетипи, міфологеми, імена та мотиви. З цього приводу С. Єфремов казав: «античний супокій» панує в поезії Рильського. Книги «нетлінні, як краса, як мисль, як ідеал», Гомер і Теокрит, Софокл і Гамсун, Едгар По і Гете, Шекспір, Толстой, Гюго, Петрарка й Достоевський, а часом і Марлінський, чи який-небудь «сазанятник» Сибільов – усі рідні й близькі йому»[3, с. 627]. Підтвердженням цього стає поезія «Олександрія», яка наскрізно просякнута античними постатями:

Під	синім	полум'ям	святого	неба
Ріс	Олександр.	Він	Гомера	вчив
З	учителем	царів	і	мудреців,
І тайни зір читав у Нектанеба.				
Як	наша	Вольга,	він	знав
До	срібноликого	подібний	Феба.	—
І	розумів,	як	усміхнутись	треба,
Щоб Буцефал покійно занімів [12, с. 326]				

У 1929 році вийшли друком ще дві збірки М. Рильського, які засвідчили його довершену майстерність у руслі неокласичного стилю: «Де сходяться дороги», «Гомін і відгомін» — глибокі і багатозначні, філософські зріліші. В них з'явилися нові символи. А також прагнення до класичної простоти і ясності, високої реалістичної образності не виключаючи символіки [1, с. 63]. Поет знову ж таки повертається у минуле і наслідує світових класиків, зокрема В. Шекспіра у вірші «Фальстаф». Автор ототожнює себе із супутником принца Генріха V і наголошує наплинності часу та його повсякденній праці, zarazом можна зрозуміти, що митець вже зрілий майстер слова: «Цей неокласицизм, як у нас кажуть, це прагнення високого мистецтва цілком виявилось лише в п'ятій книзі, відсуваючи на другий план і молоде пушкініанство, і навіяння символічної манери. І певне, не випадково воно збігається з тридцятиліттям поета, з його вступом у «пишне літо» та останніми вибагливими оглядами своєї юності. Ясно: в авторові відбувається перелом; роки юності, що подарували читачеві. «Під осінніми зорями» та «Синю далечінь», уже минулися. Поет доходить мужньої дозрілості хисту, торує стежку, на якій має стати майстром-учителем»:

Та молодість моя, як невиразна пляма,
Встає й безстидними кричить мені устами:
«Це я, твій вірний друг!» — Але її привіт
У мій щоденний труд вдаряє, як у щит,
І я на вигуки охриплі та шалені
Кажу суворо їй: «Іди собі від мене!
Тебе не знаю я! Така колись мені
Приснилася в тяжкім, давно забутім сні!» [4, с. 61-62]

У полі зору неокласика також були і римські поети, яких він згадує у поезії «Більше перцю в слово, більше перцю». Підкресливши талант ліриків давньої епохи, автор стверджує, що в теперішній час зник інтерес до минулого, хочеться «більше прянощів і соли всмак», аніж «серця» у поезії:

Більше перцю в слово, більше перцю!
Піднебіння загрубіло в нас.

Що вже нам Горацій чи Проперцій?
Та ж тепера електричний час!
Більше перцю в слово, більше перцю!
Більше прянощів і соли всмак!
А поет їм скромно: більше серця?
А вони: ото смішний дивак! [12, с. 361].

М. Рильський цікавився шекспірівськими образами, особливо апелював до образу Гамлета у поезії «Принц данський». Автор зображує атмосферу першої половини XX століття з елементами автобіографізму на тлі минулої епохи. Поезія містить підзаголовок «Під хвилю зневіри», який слугує своєрідним ключем до розуміння змісту твору: цькування та звинувачення поета з боку радянської влади. Автор пише своєрідну відповідь своїм кривдникам, які причетні до морального зламу митця під тиском обставин:

Ні! Що вже там! Однакові всі дні!
І марні всі слова, — і всі пісні даремно
Грудьми кривавими у мури б'ють нічні.
Радій зневажнику, бери мене на посміх,
На сірім стовпиську людському виставляй [12, с. 370].

Поет виступає ліричним героєм твору у ролі Гамлета, який під час монологу звинувачує усіх, хто винен у його душевному стані:

Радій зневажнику, бери мене на посміх,
На сірім стовпиську людському виставляй!
Та ж ти не брат мені ні в перших, ані в восьмих!
«Кваліфікуй» собі «упадництво й одчай»!
Нехай і справді так. Це нерви, може, сплін це... [12, с. 371]

Отож, проаналізувавши збірки 20-х років XX століття, можна стверджувати, що М. Рильський розкривається як досконалий майстер неокласичного стилю з власною поетичною формою, добірною мовою та образами. Автор звертається до здобутків античної культури, яка є складовою його поетичного світу; використовує міфологічні мотиви та образи літературних героїв минулого, які для нього втілюють ідеї рівноваги, краси і правди; відсилає читача у тодішній час, щоб уславити митців, яких вважає за своїх наставників, показує «вічне», подароване ними; вчить цінувати та насолоджуватися мистецтвом. Якщо на початку 20-х рр. XX ст. поет лише формує свій стиль, то наприкінці 1920-х рр. він постає як зрілий майстер слова, що майстерно використовує античні теми та сюжети, проголошує гасло «чистого» мистецтва, оспівує земні насолоди та прагне наслідувати кращий мистецький досвід минулих епох.

Список використаної літератури

1. Гроно нездоланих співців: [навч. посіб. / упор. В. І. Кузьменко]. – К.: Укр. письменник, 1997. – 285 с.
2. Дорошкевич О. Українська література. – К., 1924. – 298 с.
3. Єфремов С. Історія українського письменства: У 2 т. – Мюнхен, 1989. – Т.2. – С. 627.
4. Зеров М. Літературний шлях Максима Рильського // Зеров М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т.2. – 843 с.
5. Крижанівський С. Максим Рильський. П'ятдесят років творчої діяльності / Степан Крижанівський. – К: Державне видавництво художньої літератури, 1960. – 237 с.
6. Лавріненко Ю. Лірика і ліричний епос Максима Рильського / Ю. Лавріненко // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К.: «Рось», 1994. – Кн. 2. – С. 91–99.
7. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років / Микола Неврлий. – К.: Вища школа, 1991. – 270 с.
8. Панченко В. Від «Білих островів» до «Знака терезів» (Поезія Максима Рильського 1910-1932 рр.) / В. Панченко // Слово і Час. – 2006. – № 1. – С. 3-14
9. Райбедюк Г. Б. Поезія неокласиків: текст та інтертекст// Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка. — Житомир: ЖДУ ім. Івана Франка, 2004. — С. 161-163.
10. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах / Максим Рильський. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 1: Поезії 1907–1929. – 535 с.
11. Струк Д. Рильський як неокласик / Данило Струк// Сучасність. – 1965. – № 11. – С. 62–69
12. Тичина П. Г., Рильський М. Т. Вибране / Передмова та коментарі Л. В. Ушкалова; Худож.-оформлювач О. М. Артеменко. – Харків: Фоліо, 2011. – Т. 46 – 538 с.

ВІДІМЕННА АНТРОПОНІМІЯ
«ОПИСІВ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ КІНЦЯ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТ.»
(ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТВІРНИХ ОСНОВ)

Софія ПАНОЧКО

Системне наукове вивчення українського антропонімікону займає магістральне місце у сучасній ономастиці. Особливість прізвищ як виду антропоніма полягає у тому, що вони містять інформацію не тільки лінгвістичного характеру, але також історичного й етнографічного: відомості про матеріальну та духовну культуру народу, побут, звичаї тощо.

Більшість дослідників антропонімії послуговуються у власних наукових розвідках терміном *«прізвищева назва»*, який стосується виключно періоду староукраїнської антропонімії. Науково некоректно сплутувати терміни *«прізвищева назва»* та *«прізвище»*, оскільки між ними є невелика відмінність. Незважаючи на те, що термін *«прізвищева назва»* є часто вживаним в ономастичних дослідженнях, він «також не зовсім досконалий: з погляду семантики його можна тлумачити не як поняття, що передує прізвищу, а, навпаки, що утворилося від самого прізвища, тобто уже після його виникнення» [3, с. 14]. На думку М. Л. Худаша, основна відмінність між прізвищами та прізвищевими назвами полягала в неспадковості і змінності форм прізвищевих назв, які з часом зазнали внормування завдяки звичаєвому праву [9, с. 37-46].

М. Л. Худаш запропонував критерії визначення терміна *«прізвище»*, які зрозуміліше оприявнюють відмінність між прізвищами та прізвищевими назвами. По-перше, прізвища виконують номінативно-ідентифікаційну функцію (диференційна), яка є універсальною для усіх антропонімів. Тобто прізвище «лише називає родину, позначає її і в такий спосіб ідентифікує сім'ю та кожного з її членів у громаді» [11, с. XVIII]. По-друге, прізвища служать для розпізнавання, не мають квалітативної характеристики, оскільки вони переходять нащадкам. Наприклад, *Столяр Григорій* [ОЛУ, с. 241], який був казенним селянином, а не столяром; *Тютюник Сидір* [ОЛУ, с. 234], який був поштарем, а не тютюнником тощо. По-третє, прізвища повинні мати лише денотативний характер. Прізвища є десемантизованим видом антропоніма (не характеризує особу, однак відокремлює її з-поміж інших), на відміну від прізвищевих назв. По-четверте, прізвища підлягають правовому регулюванню. О. В. Хвіщук влучно зауважує: «Юридичний аспект прізвищ дещо інакший. На відміну від мовознавця, якого цікавить вимова, написання, будова прізвища, його етимологія та спосіб словотвору, працівники різних державних установ здебільшого звертають увагу на точність відтворення його в різних документах» [8, с. 30].

П. П. Чучка розширює особливості прізвищ, виділяючи їх *глобальні* (юридична обов'язковість, родинна спадковість, часова стабільність, мінімальне звукове варіювання, максимально можлива індивідуалізація), *національні* (експліцитні та імпліцитні) та *регіональні* ознаки (наприклад, висока частотність прізвищ, утворених від іменувань матері денотата за допомогою суфіксів *-ич*, *-ин*; значне поширення прізвищ з патронімним суфіксом *-инець*; прізвища, утворені від діалектних апелативів та

іншомовних запозичень; звукове оформлення, яке зумовлене фонетичними змінами у місцевих говірках) [11, с. XI-XV].

Отож ономасти намагалися у своїх наукових розвідках якнайповніше обґрунтувати поняття *«прізвище»*. Найважливіші особливості цього терміна можна об'єднати у таке визначення: прізвище – це вид антропоніма, документально зафіксована спадкова офіційна назва особи, яка позбавлена конотативного забарвлення, має винятково денотативний характер та виражає етнонаціональну належність особи за допомогою прізвищевих суфіксів.

Упродовж XX–XXI століть українські ономасти скрупульозно вирішували проблему класифікації прізвищ. Ю. К. Редько у монографії *«Сучасні українські прізвища»* пропонує класифікувати прізвищевий матеріал за семантикою твірних основ. Вчений виділяє 5 основних лексико-семантичних груп прізвищ:

- 1) прізвища, утворені від особових власних імен;
- 2) прізвища, що вказують на походження або місце проживання;
- 3) прізвища, що вказують на соціальний стан або постійне заняття (сюди входять прізвища, що вказують на класове розшарування суспільства; прізвища, утворені від назв адміністративних посад; прізвища, утворені у зв'язку з військовою службою; прізвища, виникнення яких пов'язане з економічним життям країни; прізвища людей, що мали якесь відношення до освіти чи мистецтва; прізвища, утворені від назв церковних посад; прізвища, утворені від назв інших занять; прізвища, що виникли в процесі боротьби народу за визволення);
- 4) прізвища, що засвідчують індивідуальні ознаки першопосіїв (наприклад, похідні від назв фізичних ознак або психічних властивостей людини);
- 5) інші шляхи виникнення прізвищ (похідні від назв тварин, рослин, знарядь праці, продуктів харчування, предметів побуту тощо) [5].

Перевагою цієї класифікації є те, що Ю. К. Редько намагався виділити найголовніші семантичні групи прізвищ, які не вдається вкласти у чітку систему через надмірну деталізацію описової характеристики іменувань. Натомість П. П. Чучка вважає таку класифікацію суперечливою: «Виділення груп здійснено в ній непослідовно, з різних засад. [...] Назва другої групи (“Прізвища і топонімічні назви”) не націлює на жодний із аспектів, але прізвища в ній розглядаються у плані лексико-семантичному. Незрозуміло й те, чому в цій групі розглядаються також прізвища від етнонімів» [10, с. 387].

Прізвища, як і прізвищеві назви, не мають лексичного значення, однак «про семантику прізвищ можна говорити тільки як про значення назв даних конкретних осіб безвідносно до будь-яких ознак чи властивостей їх» [5, с. 8]. Лексико-семантичний аналіз твірних основ прізвищ уможливорює не лише детальний розгляд індивідуальних ознак, закріплених спочатку в прізвищевих назвах, але й створення докладної класифікації. Однак І. В. Єфименко зауважує: «Через те, що принцип семантичної

відповідності у повному обсязі застосовувати до антропонімних етимологій не можна, П. П. Чучка пропонує більше спиратися на принцип фонетичної та структурної відповідності» [3, с. 34-35].

Прізвищеві назви та прізвища відіменного походження, зафіксовані в «Описах Лівобережної України кінця – початку ХІХ ст.»⁵, є однією із найчисельніших груп антропонімів. Основами для утворення прізвищевих назв та прізвищ переважно ставали чоловічі імена, аніж жіночі. Серед жіночих імен (усього 5%), покладених в основу власних іменувань, були такі: **Лада** [Скр., Дзятк., с. 150] > *Лада-Богдановська Уляна* [ОЛУ, с. 233]; **Люба** [Скр., Дзятк., с. 154-155]: Люб(а) + -енк(о) > *Любенко Андрій* [ОЛУ, с. 241]; **Мася** (від Марія) [Скр., Дзянк., с. 158-159]: Мас(я) + -юк > *Масюк* [ОЛУ, с. 76]; **Мелана** [Скр., Дзятк., с. 162]: Мелан(а) + -к(а) + -енк(о) > *Меланченко Микола* [ОЛУ, с. 241]; **Тамара** [Скр., Дзятк., с. 183] > *Томара* [ОЛУ, с. 48; 167].

Варто зазначити, що найвищим ступенем продуктивності характеризуються лише декілька чоловічих імен церковно-християнського походження: *Петро*, *Федір* та *Яків*.

В основах прізвищевих назв та прізвищ у досліджуваному джерелі знаходимо імена неслов'янського походження: **Ар(турко)** (від Артур; кельтське походження) [Скр., Дзятк., с. 41]: Турок + -ов > *Турков Мина* [ОЛУ, с. 262], *Турков Сидір* [ОЛУ, с. 262]; **Фрідріх** / **Фридрих** (німецьке походження) [Скр., Дзятк., с. 107]: Фридр +

-ек- + -евич (або Фридр + -ек- + -ев + -ич) > *Фридрекевич* [ОЛУ, с. 52]; **Юсуп** (від Йосип; арабське походження) [Скр., Дзятк., с. 65-66]: Юсуп + -ов > *Юсупов М. Б.* [ОЛУ, с. 92, 216, 277].

Значний відсоток антропонімів походить від церковно-християнських імен. Церковно-християнським прийнято вважати «ім'я, дане дитині при хрещенні та пов'язане з християнською релігією» [5, с. 101]. Серед антропонімів, мотивованих канонічними іменами виділяємо:

1. утворення від арамейських імен:

Сава [Скр., Дзятк., с. 96]: 1) Сав(а) + -енк(о) > *Савенко Федір* [ОЛУ, с. 236]; 2) Сав(а) + -ич > *Савич* [ОЛУ, с. 103; 257]; 3) Сав(а) + -к(о) + -енк(о) > *Савченко* [ОЛУ, с. 267], *Савченко Катерина Романівна* [ОЛУ, с. 260]; 4) Сав(а) + -к(о) + -их(а) > *Савчиха* [ОЛУ, с. 267].

2. утворення від грецьких імен:

Лев [Скр., Дзятк., с. 71]: 1) Лев + -он- + -ов > *Левонов Ілля* [ОЛУ, с. 266]; 2) Левха + -ин(а) > *Левшина Тетяна* [ОЛУ, с. 262].

Макар [Скр., Дзятк., с. 73]: 1) Макар + -енк(о) > *Макаренко* [ОЛУ, с. 266]; 2) Макар + -ов(а) > *Макарова Параскева* [ОЛУ, с. 248]; 3) Макар + -ович (або Макар + -ов- + -ич) > *Макарович Герасим* [ОЛУ, с. 248].

Мелана [Скр., Дзятк., с. 162]: Мелан + -к(а) + -енк(о) > *Меланченко Микола* [ОЛУ, с. 241].

Мина (від Мина) [Скр., Дзятк., с. 78] > *Мина Мойсей* [ОЛУ, с. 241].

⁵ Далі ОЛУ.

Мирон [Скр., Дзятк., с. 78]: 1) Мирон + -енк(о) > *Мироненко Федір* [ОЛУ, с. 265]; 2) Мирон + -ов > *Миронов Семен* [ОЛУ, с. 232].

Олександр [Скр., Дзятк., с. 84]: Олександр + -ович (або Олександр + -ов- + -ич) > *Олександрович* [ОЛУ, с. 48; 49; 162].

Остап [Скр., Дзятк., с. 87-88]: Остап + -енк(о) > *Остапенко Омелян* [ОЛУ, с. 241].

Пантелеймон [Скр., Дзятк., с. 90]: Пант + -юх- + -ов > *Пантюхов Іван* [ОЛУ, с. 251], *Пантюхов Терентій* [ОЛУ, с. 251].

Парфен [Скр., Дзятк., с. 90]: Парфен + -енк(о) > *Парфененко Федір* [ОЛУ, с. 248].

Петро [Скр., Дзятк., с. 91]: 1) Петр + -ак- + -енк(о) > *Петраченко Клим* [ОЛУ, с. 262], *Петраченко Максим* [ОЛУ, с. 262], *Петраченко Степан* [ОЛУ, с. 262]; 2) Петр + -енк(о) > *Петренко* [ОЛУ, с. 258]; 3) Петр + -ил(о) > *Петрило Андрій* [ОЛУ, с. 251], *Петрило Василь* [ОЛУ, с. 251]; 4) Петр + -унь- + -к- + -евич (або Петр + -унь- + -к- + -ев- + -ич) > *Петрунькевич Яків* [ОЛУ, с. 234].

Прокіп [Скр., Дзятк., с. 93]: 1) Прок + -оп- + -ович (або Прок + -оп- + -ов- + -ич) > *Прокопович Дмитро* [ОЛУ, с. 250]; 2) Проць + -енк(о) > *Проценко* [ОЛУ, с. 265]; 3) Проць + -енк(о) > *Проценко Іван* [ОЛУ, с. 234], *Проценко Омелян* [ОЛУ, с. 250], *Процько Ілля* [ОЛУ, с. 251].

Прохор [Скр., Дзятк., с. 93]: 1) Прох + -ор- + -енк(о) > *Прохоренко Захар* [ОЛУ, с. 241]; 2) Прох + -ор- + -ович (або Прох + -ор- + -ов- + -ич) > *Прохорович* [ОЛУ, с. 48].

Родзянко(від Родзя, Родзько, Родіон) [Скр., Дзятк., с. 94]: Родз + -ян- + -к(о) > *Родзянко* [ОЛУ, с. 95].

Сидір [Скр., Дзятк., с. 99]: Сидор + -енк(о) > *Сидоренко* [ОЛУ, с. 183].

Степан (Стефан) [Скр., Дзятк., с. 100-101]: 1) Стеф + -ан- + -ов-ськ(ий) (або Стеф + -ан- + -ов- + -ськ(ий)) > *Стефановський Степан* [ОЛУ, с. 263]; 2) Стець + -енк(о) > *Стеценко Микита* [ОЛУ, с. 266], *Стеценко Олександр* [ОЛУ, с. 266], *Стеценко Олексій* [ОЛУ, с. 266].

Тарас [Скр., Дзятк., с. 101-102]: 1) Тарас + -енк(о) > *Тарасенко Павло* [ОЛУ, с. 265, 266, 267]; 2) Тарас + -ов > *Тарасов Яків* [ОЛУ, с. 246].

Тимофій [Скр., Дзятк., с. 102-103]: 1) Тимофій + -єв > *Тимофєєв* [ОЛУ, с. 265]; 2) Тим + -к(о) + -енк(о) > *Тимченко* [ОЛУ, с. 56; 81; 182].

Трохим [Скр., Дзятк., с. 104]: 1) Троць + -енк(о) > *Троценко Яким* [ОЛУ, с. 266]; Троць + -ин(а) > *Троцина Іван* [ОЛУ, с. 266].

Федір [Скр., Дзятк., с. 105]: 1) Федор + -ин(а) > *Федорина* [ОЛУ, с. 182]; 2) Федор + -ович > *Федорович Григорій* [ОЛУ, с. 251]; 3) Федор + -к(о) + -енк(о) > *Федорченко Артем* [ОЛУ, с. 266]; 4) Фидир (від Федір) + -ов-ськ(ий) (або Фидир + -ов- + -ськ(ий)) > *Фидровський* [ОЛУ, с. 175]; 5) Ходк(о) + -евич (або Ходк(о) + -єв- + -ич) > *Ходкевич Дмитро* [ОЛУ, с. 250].

Юрій [Скр., Дзятк., с. 109-110]: 1) Юр + -к(о) + -евич (або Юр + -к(о) + -єв- + -ич) > *Юркевич* [ОЛУ, с. 174]; 2) Юр + к(о) + -енк(о) > *Юрченко* [ОЛУ, с. 264; 265], *Юрченко Іван* [ОЛУ, с. 241].

Юхим [Скр., Дзятк., с. 110-111]: Юш(а) + -к(о) + -енк(о) > *Ющенко Денис* [ОЛУ, с. 266], *Ющенко Лук'ян* [ОЛУ, с. 266], *Ющенко Михайло* [ОЛУ, с. 266], *Ющенко Петро* [ОЛУ, с. 266].

Хима (від Юхимія) [Скр., Дзятк., с. 191]: Хим(а) + -ан > *Химан Данило* [ОЛУ, с. 266]; 2) Хим + -к(а) + -ев-ськ(ий) > *Химчевський* [ОЛУ, с. 264].

3. утворення від латинських імен:

Лавро [Скр., Дзятк., с. 70]: Лавр(о) + -к- + -ов(а) > *Лаворкова* [ОЛУ, с. 232].

Лукаш [Скр., Дзятк., с. 72-73]: Лукаш + -евич (або Лукаш + -ев- + -ич) > *Лукашевич* [ОЛУ, с. 45].

Максим [Скр., Дзятк., с. 74]: 1) Максим + -енк(о) > *Максименко Василь* [ОЛУ, с. 265, 266, 267], *Максименко Феодосія* [ОЛУ, с. 267]; 2) Максим + -ович (або Максим + -ов- + -ич) > *Максимович* [ОЛУ, с. 163; 265], *Максимович Дмитро* [ОЛУ, с. 251], *Максимович Л. М.* [ОЛУ, с. 276].

Мар'ян [Скр., Дзятк., с. 75-76]: 1) Мар + -єчк- + ін > *Мар'єчкін Іван* [ОЛУ, с. 262], *Мар'єчкін Самійло* [ОЛУ, с. 262], *Мар'єчкін Степан* [ОЛУ, с. 262]; 2) Мар + -їн > *Мар'їн Максим* [ОЛУ, с. 262].

Марко [Скр., Дзятк., с. 75]: 1) Марк(о) + -евич > *Маркевич М.* [ОЛУ, с. 274], *Маркевич Михайло* [ОЛУ, с. 264, 267]; 2) Марк(о) + -ов > *Марков* [ОЛУ, с. 250]; 3) Марк(о) + -ович (або Марк(о) + -ов- + -ич) > *Маркович* [ОЛУ, с. 45; 265; 267], *Маркович Анастасія* [ОЛУ, с. 274]; 4) Марк(о) + -енк(о) > *Марченко* [ОЛУ, с. 67; 67-68; 232].

Павло [Скр., Дзятк., с. 88-89]: 1) Павл(о) + -енк(о) > *Павленко* [ОЛУ, с. 184], *Павленко В. В.* [ОЛУ, с. 20]; 2) Паш(а) + -к(о) + -евич (або Паш(а) + -к(о) + -ев- + -ич) > *Пашкевич* [ОЛУ, с. 49], *Пашкевич Іван* [ОЛУ, с. 251]; 3) Паш(а) + -к(о) + -енк(о) > *Пащенко* [ОЛУ, с. 42], *Пащенко Дмитро* [ОЛУ, с. 5].

Роман [Скр., Дзятк., с. 95]: Роман + -енк(о) > *Романенко* [ОЛУ, с. 256].

Сильвестр [Скр., Дзятк., с. 99]: Селіверст + -ов > *Селіверстов М. М.* [ОЛУ, с. 20].

Сергій [Скр., Дзятк., с. 98]: Серг + -ун > *Сергун Василь* [ОЛУ, с. 251].

Сила [Скр., Дзятк., с. 99]: Сил(а) + -ич > *Силич Григорій* [ОЛУ, с. 263], *Силич Йосип* [ОЛУ, с. 262].

Устим [Скр., Дзятк., с. 104-105]: Усим + -ович (або Усим + -ов- + -ич) > *Усимович Ян* [ОЛУ, с. 276].

4. утворення від старосьврейських імен:

Лашко (від Ілля) [Скр., Дзятк., с. 64]: Лашк(о) + -евич (або Лашк(о) + -ев- + -ич) > *Лашкевич* [ОЛУ, с. 267], *Лашкевич А. С.* [ОЛУ, с. 15], *Лашкевич Василь* [ОЛУ, с. 262], *Лашкевич Іван* [ОЛУ, с. 257], *Лашкевич Ілля* [ОЛУ, с. 252], *Лашкевич Микола* [ОЛУ, с. 252], *Лашкевич Петро* [ОЛУ, с. 253], *Лашкевич Семен* [ОЛУ, с. 251].

Малахій [СУІ, с. 207]: Малах + -ов > *Малахов Павло* [ОЛУ, с. 257].

Марія [Скр., Дзятк., с. 158-159]: Мас(я) + -юк > *Масюк* [ОЛУ, с. 76].

Матвій [СУІ, с. 221]: Мат + -ух- + -н- + -енк(о) > *Матухненко Антін Антонович* [ОЛУ, с. 260], *Матюшко Іван* [ОЛУ, с. 241].

Михайло [Скр., Дзятк., с. 79-80]: 1) Мись > *Мись Яків* [ОЛУ, с. 241]; 2) Мих + -ал- + -к(о) + -енк(о) > *Михалченко Іван* [ОЛУ, с. 262, 263], *Михалченко Марфа* [ОЛУ, с. 262], *Михалченко Никифор* [ОЛУ, с. 262]; 3) Мих(ей) + -ид(а) > *Михида Герасим* [ОЛУ, с. 236]; 4) Миш(а) + -к(о) + -енк(о) > *Мищенко* [ОЛУ, с. 67], *Мищенко Петро* [ОЛУ, с. 241].

Мойсей [Скр., Дзятк., с. 80]: Мойсей + -енк(о) > *Мойсеєнко Антін* [ОЛУ, с. 257].

Данча (від Данило) [Скр., Дзятк., с. 55]: Данч(а) + -енк(о) > *Немирович-Данченко Петро* [ОЛУ, с. 252].

Самійло [Скр., Дзятк., с. 96]: Сам + -ус- + -енк(о) > *Самусенко Агрипина* [ОЛУ, с. 263].

Семен [Скр., Дзятк., с. 98]: 1) Семека > *Семека Лука* [ОЛУ, с. 251], *Семека Микола* [ОЛУ, с. 251], *Семека Михайло* [ОЛУ, с. 252], *Семека Петро* [ОЛУ, с. 252]; 2) Семек(а) + -ін(а) > *Семекіна Уляна* [ОЛУ, с. 250]; 3) Семен + -ов(а) > *Семенова Євдокія* [ОЛУ, с. 252].

Симон [Скр., Дзятк., с. 99]: Симан + -ов-ськ(ий) або (Симан + -ов- + -ськ(ий)) > *Симановський* [ОЛУ, с. 254].

Тамара [Скр., Дзятк., с. 183] > *Томара* [ОЛУ, с. 48; 167].

Тома (від Хома) [Скр., Дзятк., с. 104]: Том(а) + -он > *Томон Т.* [ОЛУ, с. 275].

Хома [Скр., Дзятк., с. 108]: Хом(а) + -енк(о) > *Хоменко* [ОЛУ, с. 264, 265], *Хоменко Григорій* [ОЛУ, с. 266], *Хоменко Іван* [ОЛУ, с. 268].

Яким [Скр., Дзятк., с. 111]: Яким + -ович (або Яким + -ов- + -ич) > *Якимович Трохим* [ОЛУ, с. 236].

Яків [Скр., Дзятк., с. 111-112]: 1) Яков- + -л- + -єв > *Яковлєв Яків* [ОЛУ, с. 267]; 2) Якуб- + -енк(о) > *Якубенко* [ОЛУ, с. 67, 68]; 3) Якуб + -ович (або Якуб + -ов- + -ич) > *Якубович Антін* [ОЛУ, с. 260], *Якубович Карпо* [ОЛУ, с. 260], *Якубович Мойсей* [ОЛУ, с. 260]; 4) Яць + -енк(о) > *Яценко* [ОЛУ, с. 265], *Яценко Степан* [ОЛУ, с. 265, 267], *Яценко Яків* [ОЛУ, с. 265]; 5) Ясь + -к(о) + -енк(о) > *Ященко Володимир* [ОЛУ, с. 231].

Ян (від Іван) [Скр., Дзятк., с. 112]: Ян + -к(о) + -енк(о) > *Янченко Дмитро* [ОЛУ, с. 251], *Янченко Любов* [ОЛУ, с. 241, 242].

Ярема [Скр., Дзятк., с. 112-113]: Яр + -ош- > *Ярош Григорій* [ОЛУ, с. 241], *Ярош Іван* [ОЛУ, с. 241].

Творення прізвищ від канонічних форм та їх варіантів є найпродуктивнішою номінаційною моделлю в ОЛУ. На думку Л. О. Белея, «канонічними вважалися варіанти християнських імен, узаконені церквою у регламентованій формі та які вживалися головним чином у спеціальних церковних книгах» [1, с. 28].

Аналіз антропонімії ОЛУ показав, що твірними базами прізвищ були слов'янські автохтонні імена. М. О. Демчук чітко зазначила стадії формування слов'янських автохтонних імен: «особове ім'я → індивідуальне ім'я-прізвище → сімейно-родове прізвище → прізвище, слов'янські автохтонні імена

в закріпленому виді з глибини віків дійшли до нашого часу і залишили помітний слід у складі сучасних українських прізвищ» [2, с. 21-22]. Твірними базами антропонімікону в ОЛУ були:

1. слов'янські імена-композиції:

Милорад [Чучк 2, с. 293]: Милорад + -ович (або Милорад + -ов- + -ич) > *Милорадович* (генерал-майор) [ОЛУ, с. 72], *Милорадович* (капітан-поручик) [ОЛУ, с. 67], *Милорадович* (маршал полтавський) [ОЛУ, с. 67].

Немир [Чучк 2, с. 259]: Немир + -ович (або Немир + -ов- + -ич) > *Немирович-Данченко Петро* [ОЛУ, с. 252].

Ярослав [Скр., Дзянк., с. 113]: Рослав + -ець > *Рославець Олександр* [ОЛУ, с. 252].

Сулим [Чучк 2, с. 337] > *Сулима* [ОЛУ, с. 48], *Сулима Яким Семенович* [ОЛУ, с. 248, 250].

2. слов'янські усічено-суфіксальні імена:

Лада [Скр., Дзянк., с. 150] > *Лада-Богдановський Василь* [ОЛУ, с. 233].

Радивон [Скр., Дзянк., с. 94]: 1) Рад- + -ич > *Радич* [ОЛУ, с. 257]; 2) Рад- + -ич- + -енк(о) > *Радченко* (дворянин) [ОЛУ, с. 262], *Радченко* (засідатель) [ОЛУ, с. 270, 267], *Радченко* (стряпчий) [ОЛУ, с. 13], *Радченко Іван* (військовий товариш) [ОЛУ, с. 271], *Радченко Іван* (священник) [ОЛУ, с. 236], *Радченко Павло* [ОЛУ, с. 238].

3. слов'янські автохтонні імена відапелятивного походження:

Леваш [Чучк 2, с. 216]: Лев(а) + -ош- + -к(о) > *Левашко Дем'ян* [ОЛУ, с. 257, 258].

Отже, відіменні прізвищеві назви та прізвища (22,6%) «Описів Лівобережної України кінця – початку ХІХ ст.» – пласт антропонімів, мотивувальними базами яких є церковно-християнські (понад 100 ПН та прізвищ) та слов'янські автохтонні імена (10 ПН та прізвищ). Така статистика свідчить про те, що жителі краю сповідували християнство. Давні слов'янські автохтонні імена значною мірою вийшли з вжитку, однак збереглися у твірних основах прізвищ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Белей Л. О. Ім'я дитини в українській родині. Харків : Фоліо, 2011. 283 с.
2. Демчук М. О. Слов'янські автохтонні особові власні імена в побуті українців ХІV-ХVІІІ ст. Київ : Наук. думка, 1988. 169 с.
3. Єфименко І. В. Українські прізвищеві назви ХVІ ст. Київ, 2003. 168 с.
4. Описи Лівобережної України кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. / відп. ред. П. С. Сохань. Київ : Наукова думка, 1997. 322 с.
5. Редько Ю. К. Сучасні українські прізвища. Київ : Наукова думка, 1966. 214 с.
6. Скрипник Л. Г., Дзянківська Н. П. Власні імена людей. Словник-довідник / За ред. В. М.

- Русанівського; НАН України, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 2005. 334 с.
7. Словник української ономастичної термінології / уклад. Д. Г. Бучко, Н. В. Ткачова. Харків : Ранок-НТ, 2012. 256 с.
 8. Хвіщук О. В. Структурно-семантичний аналіз прізвищ жителів м. Нововолинська Волинської області : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2017. 275 с.
 9. Худаш М. Л. З історії формування і становлення українських прізвищ.
 10. *Мовознавство*. 1969. №. 2. 235 с.
 11. Чучка П. П. Антропонімія Закарпаття : монографія. Ужгород, 2008. 672 с.
 12. Чучка П. П. Прізвища закарпатських українців (історико-етимологічний словник). Львів: Видавництво «Світ», 2005. 703 с.

«П'ЯТЬ ЄВАНГЕЛІЙ»: ПРОБЛЕМА ПОШУКУ ІСТИНИ У РОМАНІ «QUID EST VERITAS?»

НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ

Соломія ПУГАЧ

Постановка проблеми. Питання самовизначення людини, окреслення головних її цінностей – це ті проблеми, що їх часто можемо спостерігати у творах письменників-емігрантів першої половини ХХ ст. Філософський, історіософський та загалом інтелектуальний виміри стають ключовими у художніх світах авторів. Звернення до конкретної історичної доби має на меті певним чином актуалізувати параболічність письма, що уможливлює співіснування сюжетного та філософсько-символічного пластів. Саме до такої інтелектуалізації вдається й Наталена Королева.

Не українка за походженням та освітою, жінка, що прийшла в українську літературу завдяки своєму чоловікові – Василю Короліву-Старому, вона внесла в нашу прозу нові теми з античного та європейського світів. Одна з ознак її письменницького стилю – вдале поєднання язичницького, античного, давньоукраїнського світів із християнським. Для її творів характерний симбіоз східної і західної культур, **синтез** романського, арабського, греко-римського та слов'янського стилів. Історія роду та біографія Наталени Королевої ніколи не вважалися історично та фактологічно достовірними. Дослідники вказують на безліч «білих плям» та невідповідностей. Прийом містифікації чи міфологізації переноситься із біографічної площини письменниці у царину її творчості.

Попередні дослідження та публікації. Аж до початку 1980-х років ім'я цієї авторки опиняється на маргінесах української літератури та культури, що можна вважати закономірним, враховуючи табування релігійної проблематики у літературознавчій думці того періоду [2, с. 23]. Тільки наприкінці 90-х років ХХ століття з'являються наукові праці, в яких можна простежити аналіз окремих аспектів прози письменниці. Так, євангельську тематику та інтертекстуальність починає досліджувати В. Антофійчук [1]. Найвагомішими досягненнями в осмисленні проблеми стали праці І. Голубовської [5], І. Набитовича [12], І. Остащука [13] та О. Фірман [17].

Мета статті – проаналізувати проблему пошуку істини у романі Наталени Королевої «Quid est Veritas?» на прикладі декількох центральних персонажів, закорінених у євангельських канонічних, а також апокрифічних текстах.

Виклад основного матеріалу. Наталена Королева на основі біблійної історії творила власні інтерпретації подій та персоналій – своєрідні апокрифи. Окрім цього, письменниця романізує власне апокрифи, агіографію (наприклад, про Марію Магдалину), канонічні тексти (передусім ті, що стосуються Ісуса Христа), міфи, легенди (про Грааль) тощо [9, с. 113]. Апокрифізація тексту стає основним принципом її авторської інтерпретації [3, с. 58]. Наталена Королева вводить у текстову образно-символічну та сюжетну структури апокрифічні елементи, які переосмислюють сприйняття канонічного матеріалу.

Історія як опис минулих подій стає лише першим планом, за яким впізнаємо багатовимірність роману. Авторка звертається до конкретної епохи – існування Палестини, правління Тиберія [14, с.

73]. Також історичність зображених подій підтверджують і розлогі коментарі письменниці (за освітою археолога) [15, с. 74]. Проте вони не зведені до фактографії, а лише уможливають глибше орієнтування читача. Звісно, визначити, що переважає в романі: сакральна історія канонічних та апокрифічних джерел, міфологія давніх релігійних культів, художній вимисел чи знання – доволі складно. Однак все це дає підстави стверджувати, що Наталена Королева інтелектуалізує власне письмо та спонукає до розкриття філософської проблеми, що стала предметом дослідження в цій статті.

Звертаючи увагу на центральних чи малознаних персонажів Святого Письма, письменниця створює морально-етичний конфлікт. Тенденція централізувати маргінальні біблійні персоналії у творчому доробку Наталени Королевої є досить помітною: у романі головними стають постаті з оточення Ісуса Христа (Марія Магдалина, Понтій Пилат) і навіть тим, що лише умовно означені у біблійному просторі, відведене окреме місце у творі (Клавдія Прокула, Кай Понтій). Водночас саме на них покладається велика місія – шукачів Істини.

Шляхи до Істини різних персонажів Наталени Королевої (Понтія Пилата, Йосифа Ариматейського, Кая Понтія, Клавдії Прокули, Марії Магдалини) можна назвати своєрідними «євангеліями» – за аналогією до багатьох апокрифічних Євангелій (від Петра, від Якова, від Марії Магдалини). Апокрифізація надає згаданим персонажам голосу, права представити ту саму канонічну історію зі своєї перспективи, на основі різних шляхів до Істини.

«Євангеліє» від Понтія Пилата: від справедливості до Істини. З одного боку, попри те, що історія Пилата становить одну з основних ліній роману, її не можна назвати цілком центральною. З іншого – саме вона в ідейному плані розкриває найважливіші релігійні та філософські концепції. Адже саме із цією постаттю пов'язані питання співвідношення закону й переступу, провини й каяття, відповідальності людини за скоєне, свободи вибору, оцінки з погляду Божої справедливості і, звичайно, проблема людської душі, що шукає істини.

Уперше Наталена Королева до теми Христа й Пилата звернулася в оповіданні «Що є істина?» збірки «Во дні они». Лише окреслену тоді, у 1935 році, проблему істини авторка трансформувала згодом у глибокій епічній драмі.

Понтій Пилат – людина, що перебуває між двома світами: римським та юдейським, західним і східним, язичницьким і християнським. Саме він стає відправною точкою до актуалізації діалогу культур у романі. Практично всі персонажі від початку твору декларують неможливість примирення і сприйняття однією культурою іншої. Це й розбіжності у світогляді («У гелленів завжди було: «Ліпше мертвий лев, ніж живий пес!» А довкола – у юдеїв: «Ліпше живий пес, ніж мертвий лев...»» [8, с. 52]), це й проблема колонізованих («Ось вони, ненавсині юдеям зображення: [...] медальйони із своєрідним профілем цезаря Тиберія» [8, с. 84-85]), а також гордість колонізаторів («Бо ж своєї філософії вони [юдеї. - С.П.] не мають. З усіх явищ та ідей вони лише «виписують закони» [8, с. 53], «У цих східних варварів цілковито знищено почуття власної гідності!» [8, с. 63], «Душа вимагала дозволу й відпочинку від лукавих облич, улесливих, зрадливих слів, підлих, колючих поглядів та облесної

пошани, що була плащиком для палкої негасимої ненависти. Це ж бо та «природна» атмосфера Юдеї, в якій так швидко посивіли Пилатова голова й душа» [8, с. 47]).

Проте із поступовим наближенням персонажів, зокрема й Понтія Пилата, до істини, така категоричність змінюється, приміряючи на себе християнські постулати: «Нема ні геллена, ані юдея, – всі однакові» [8, с. 216]. Постає питання про можливість взаєморозуміння різних культурних світів. Як зазначає М. Гірняк, у Наталени Королевої «іноді персонажі демонструють, що людина, прагнучи до істини чи благої вісті, все-таки, здатна узгодити свою ціннісну ієрархію з цінностями іншої культури і виявити власне людський вимір існування» [4, с. 52]. Так Пилат від цілковитого несхвалення християнства поступово приходить до початків намагання його зрозуміти: «І почав докладно в'яснювати, чому «вчене» жидівство не може визнати Ісуса за Месію... Адже юдеї не мають навіть уяви про те, чим є божество: ні певного наймення, ні ясної форми, ні постійних атрибутів у їхнього Бога нема... А от же чомусь думають, що на цілому світі тільки вони – «нарід вибраний», знають того, хто їх «вибрав»...» [8, с. 109]. Прокуратор юдейський сформував лише поверхневий погляд на християнство, глибинних же речей до «зламу» не міг збагнути: «Пророк Галилейський сам себе назвав «сином Бога» й перед Пилатом. І Понтій не міг вбачати в цьому, як юдеї, ні блюзнірства, ні злочину. Для нього, римлянина, не були новою випадки, що «сини богів» перебували серед людей» [8, с. 269].

Пошук істини Пилат розпочав зі спостереження за діалогом культур. Те, що людина, яка визнала Христа невинним, стояла на порозі віри, так і не зробила останнього кроку до істини, Наталені Королевій, як і ранньохристиянським апологетам, здалося неправдоподібним. У той час, як Кай, його син, цікавився християнством, цією «філософією знічев'я» [8, с. 53], прокуратор посилав своїх довірених друзів та слуг стежити за Ісусом та переказувати йому Його вчення. Вічний пошук істини стверджують і слова судді: «Ціле своє життя шукав я Істини... Тужив за нею... І – не знайшов! Чи, може, не впізнав, коли зустрів її?... І от, надходить уже вечір мого життя» [8, с. 280].

Понтієвий пошук загалом детермінований поняттям справедливості. Прокуратор «бо, як справжній «amicus caesaris» і всіма признаний «приятель справедливості», знав лише невблаганний закон і негнучку і невідкличну волю Риму» [8, с. 27]. Але такий образ героя перетворюється на того, хто заплутався у доносах, інтригах та, зрештою, в самому собі. Можемо простежити парадоксальну роздвоєність, своєрідну суміш намірів та рішень, що ніяк не узгоджуються між собою: Пилат хоче відпустити Христа заради свята, але замість того відпускає злочинця Варраву, намагається врятувати Його від смерті, але стверджує йому невідворотний вирок. Слідом за колізією діалогу культур на шляху до істини Пилат стикається з проблемою віднайдення у собі людини: «Дискусію вів сам із собою. Не чув у тій справі голосу іншої людини», [8, с. 271]. Істину не може відшукати той, хто не може пізнати власну душу; Бога неможливо знайти ніде, якщо не шукати Його перш за все у собі [4, с. 54].

Важливим у цьому контексті постає символ святого Грааля, пошук якого ототожнюється з пошуком істини. У романі служителі келеха набувають рис «посланців Світла». Врешті саме такий

шлях стає єдиноможливим для Понтія Пилата. Цікаво, що авторка ніби відходить від традиції середньовічних легенд, відповідно до яких оберігати Грааль може лише аскетична, свята людина [3, с. 73]. Вона натомість стверджує постулат про те, що грішник, який покався, може стати служителем келеха.

«Євангеліє» від Марії Магдалини: від кохання до Любові. Художня традиція зображення Марії Магдалини багата, а відмінності у трактуванні її історії є дуже суттєвими. Але базується такий факт насамперед на бажанні простежити шлях цієї жінки від грішниці до послідовниці та учениці Христа, авторки апокрифічного Євангелія та фундаторки християнської Церкви.

Наталена Королева обирає найбільш правдоподібний варіант для висвітлення цієї історії – надає героїні власного голосу. Якщо не брати до уваги змісту розділів, а лише їх заголовковий комплекс, то можна простежити закономірність. Письменниця ніби вже самими заголовками розділів, у котрих розповідається про Марію, вибудовує композицію цієї сюжетної лінії: «Сестри», «Тиверіядська гетера», «Злам», «Світло», «Гора Спасіння».

Письменниця створює три версії однієї героїні – Марію Магдалину, Марію з Витанії та безіменну грішницю, про яку згадує євангелист Лука (Лк. 7:37-38). Зазначимо, що авторка дотримувалася погляду католицької церкви до 1990-х рр., котра ототожнювала Марію Магдалину та безіменну грішницю, а не визнавала їх за окремих осіб.

Пошуки істини Марія починає з колізії земної любові та вічної. Перша сходінка у цій проблемі – вибір між коханням до сина прокуратора Кая і самозреченням в ім'я Христа: «Кохання? Ні!... Це надто малосилий смолоскип, що спалахне й вигорить, примеркне й ... зачадить! Мусить бути інше неугасиме світло! Світло, що бере силу з себе, і, що далі, то розгоряється дужче, не меркне й не чадить... Але де воно? В чім?.. І як шукати його?» [8, с. 137]. Такий хід ознаменовує розрив Марії із попереднім існуванням. Вона готова втратити Кая, щоб ступити на другу сходінку у цьому перевтіленні – переходу до власне Любові Всевишньої: «Любов?.. – зідхнула Магдалина, отямившись. – Але безмежна... абсолютна, в якій розчинились би та перетворились у сяйво і власна істота і цілий світ!» [8, с. 147]. Власне, починається її сходження на гору Монсальват, Гору Спасіння.

Зауважимо, що Марія Магдалина – єдина із трьох персонажів-охоронців Граалю – отримала шанс досягнути істини, а не лише наблизитись до неї. Так Йосиф Ариматейський та Понтій Пилат лише шукають істину, натомість Марія отримує вищу мету – зійти на Гору Спасіння. Однак, що ближче Магдалина до Гори, то більші спокуси посиляються їй. Вона згадує про кохання до Кая, ставить питання, навіщо їй цей тягар – келех, навіщо кинула радість попереднього життя. Зрештою, Магдалина зустрічає двійника: «Обидві – одна й та сама Марія Магдалина. Тільки в одній в руках келех. Друга не має нічого. У прозорих очах тієї «другої», що без келеха, прохання й сум [...] Вона – сліпа! А та «друга», не міняючи виразу очей, відзивається тихо: Я твоя власна сліпота!.. Пітьмою бо шукань приходять до Світла...» [8, с. 370-371]. Так Наталена Королева окреслює відмінний від Пилатого пошук істини Марії.

Магдалина проходить своєрідну ініціацію, коли в її життя Йосиф Ариматейський приносить келех Грааль [11, с. 56]. Марія з Магдали вже стала Марією з Витанії, проте залишився ще один крок, який розділить її життя надвоє: «Нехай же впаде це рішуче таємне слово! І розколе надвоє життя! Але, чому ж не говорить Ариматейський, відкіль і як з'явився цей келех на світі? Хто приніс його? І хто понесе його далі?» [8, с. 183]. Очевидно, що Марія через таку ініціацію стає служителькою Граалю, посланцем Світла [7, с. 110]. Вона віднайшла істину, тобто цю істину відкрив «смарагдовий келех». І якщо шлях Понтія Пилата до істини – це реалізація особистісної волі, то дорога Марії Магдалини – це поклик серця.

«Євангеліє» від Йосифа Ариматейського: від істини до Істини. У романі Наталени Королевої Йосиф постає як зразок єдності різних культур, різного сприйняття та світобачення. По-перше, цей герой був близьким до Понтія Пилата. Цікаво, що Пилат першим на сторінках роману назвав Йосифа «аргонавтом духа» [8, с. 176]. Юдейський старійшина давав навіть мудрі поради римському судді. За це останній віддячив йому тим, що дозволив видати тіло Ісусове для належного поховання. Наталена Королева розгорнула редукований євангельський уривок у цілу наскрізну лінію роману, адже саме із історією Йосифа пов'язані і Понтій Пилат, і Христос, і Марія Магдалина. Сюжет про Ариматейського як про близького приятеля й радника Пилата, найімовірніше, авторка почерпнула з апокрифічного «Євангелія від Петра» [3, с. 63]. Гармонійне співіснування різних начал, як культурних, так і релігійних, а також світоглядних – ось із чим Йосиф почав свій шлях до пізнання Істини.

По-друге, якщо у випадку Понтія Пилата діалог культур був суперечливим явищем, то в контексті Йосифа Ариматейського простежуємо взаємозв'язок різних культур. Цей чоловік – своєрідний мудрець, член синадріону. Проте ставлення до нього на сторінках роману дуже різне: ревнителі юдейської віри засуджували його за те, що «згелленізував» зовнішні форми свого життя [8, с. 110], а також став таємним учнем Христа. Уже ці два факти, за які Йосифа морально засуджували, є протилежними. У цьому виявляється симбіоз культур у персонажеві: він увібрав в себе східну мудрість та західну відкритість, чим уможливив пошук Істини. Услід за обома Понтіями, старшим та молодшим, Марія Магдалина характеризує Йосифа як «справжнього шукача Істини» [8, с. 176]: «Запровадили його ті шукання аж до лісів Арморики, де перебувають ті, що розуміють всякий шелест листя дерев... Був він і на далекій річці Інду і на Сході. Шукав мудрости і в «місті Сімох Мудреців». І з «джерел священних», що «змивають гріх невіри» пив Йосиф. Був і серед тих, що кланяються «Святому Світлу», де ріка Евфрат бере свій початок... Згадалися Магдалині слова Лазара: «Як перлину у глибинах вікового намулу, шукав Йосиф істини і в поганських містеріях... Аж до того дійшов, що навіть стародавніх поганських мітів не уважав за самі лише забобони!» [8, с. 177].

Як бачимо, діалог культур провокує пізнання Істини через відкриття для себе Іншого. Так Йосиф через різні істини шукає однієї – вищої понад усі. Його шлях – це вже не поклик серця і не реалізація особистісної волі, а праця розуму.

«Євангеліє» від Кая Понтія: від «чужої» Істини до «свого» щастя. Кая Понтія, сина справедливого прокуратора Пилата, важко назвати центральним персонажем роману. Проте Наталена Королева також не дає підстав стверджувати маргіналізованість його сюжетної лінії. Його історія розпочинається із кохання до Марії Магдалини, яка для нього була «мрією» [8, с. 293]. Такою ж недосяжно далекою, вона для нього й залишилася. І причина не лише в тому, що Марія була юдейкою, а він – римлянином. Причина – обрання різних шляхів до Істини.

Спершу Кай цікавився «філософією» Раббі з Назарету. Йому Наталена Королева навіть приписала роль «багатого юнака» [8, с. 214], що, за канонічним текстом Євангелія, запитав у Христа, що йому робити, щоб бути досконалим (Мт. 19:16-26). З такою думкою, яку підтверджують деякі дослідники [3, с. 61], не можемо погодитися, у всякому разі вважаємо таку теорію малоімовірною. Адже, як ми знаємо, багатий юнак після перелічених йому заповідей відповів, що вже усіх їх виконав змалку. Це дає деякі підстави стверджувати юдейське походження юнака. Як мінімум, обізнаність із Старим Заветом та Заповідями – запорука такої відповіді. На нашу думку, такі факти мало надаються до того, щоб приписати їх Каєві.

Спробу навернути Кая робить Марія Магдалина: їхні стежки сходяться у Таррагоні, проте тільки на те, щоб розійтися. Марія вказує на відкритий шлях перед юнаком: «В домі Отця мого осель багато... І шляхи до цих осель, як і самі оселі різні. Не для всіх однакові... Мій шлях до «Гори Спасіння», в дорозі до якої сліз не обітре ніхто. Твій шлях – весільний, шлях до Кани...» [8, с. 335].

Кана – це місце, де Ісус Христос звершив своє перше чудо, перетворивши воду на вино на весіллі [Ів. 2:1-12]. Наталена Королева вдало обіграє цей факт, окреслюючи zarazом наміри та майбутнє сина прокуратора: «Тоді Кай прийшов уже по чуді з вином... спізнився» [8, с. 303]. Було запізно для того, щоб побачити чудо, було запізно пробувати повертати Марію у своє життя, було запізно жаліти батька, було запізно відкривати для себе Істину. Каєві приємніше було «відчути себе «вдома»! Не в тій байдужій чужині, що її життя не знаходило відгуку в Каєвій душі та в серці. Тут! Тільки тут запущене його «коріння» [8, с. 301]. Спізнився чи не хотів? Питання залишилось відкритим.

«Євангеліє» від Клавдії Прокули: від честі до Істини. Клавдія Прокула, вірна дружина Понтія Пилата, мати Кая Понтія, суттєво відрізняється від членів своєї родини як героїня на сторінках роману. Авторка, беручи до уваги «Євангеліє від Никодима», праці Августина Блаженного та Івана Золотоустого, фрагменти котрих розповідають про дружину прокуратора, зводить їх до купи та художньо опрацьовує [3, с. 69].

Прокула постає перед нами як гідна римлянка, що знається на філософії, шанує звичаї й традиції. Проте її сон, попередження з якого вона посилає Пилатові, розділяє її життя надвоє. Після нього вона не може повірити, що «Понтій Пилат вчинив несправно!» У сто перший раз повторювала собі: «Це неможливо!» [8, с. 211]. Проте, якщо Понтій Пилат обирає шлях каяття, осмислює власний вчинок, його дружина бажає радше звернутися до минулого, аніж прокласти стежку до Істини: «Що ж інше залишалось їй? Тільки «розмова з колишньою самою собою»... «писати мемуари» стало для Прокули, як і для багатьох її сучасників, не лише розвагою, але перетворилось на самий сенс її життя»

[8, с. 410]. Замість пізнання Іншого Прокула обирає автокомунікацію. Однак саме відмежування від Іншого провадить її в стан самотності, у якій розмова з собою не стає діалогом чи навіть дискусією, а радше бажанням повернути усе, «як було раніше».

Єдиним виходом з такого стану стає оніричний простір героїні: «Шлях Прокули веде до «Великих Сходів Досконалости». Прокула поставила ногу на першу сходинку, що на ній написано: «Правда й гідність». Але переступити цю сходинку, що зачарувала її своєю чеснотою, Прокула не має сили... шукає поглядом написів на вищих сходинках, але не може їх прочитати! Занадто вони високо... далеко!» [8, с. 432]. Так на ілюзію досконалості римлянки перетворюється честь без любові до Іншого [4, с. 59].

Здається, протягом усього роману Клавдія Прокула, на відміну від решти персонажів, цілком свідомо дистанціюється від пошуку Істини. Вона не намагається її знайти, цілком задовольняючись правдою. Та, зрештою, цим і докоряє їй Понтій Пилат: «Клавдіє! – ніби чує Прокула голос. – Помиляється той, хто в житті своєму шукав і шукає істини... Як би ти могла «знайти», коли ти її ніколи не шукала? І ніколи, ні в чому не помилялась?» [8, с. 426].

Христос: Істина. Христос не є шляхом до Істини, а символізує власне її як абсолютну та універсальну. Його образ є центральним, але водночас і фактично не присутнім в подієвій канві твору. Останні дні життя Христа і їх вплив на долі Марії Магдалини, Йосифа Ариматейського, Понтія Пилата становить структурно-композиційну та етико-естетичну основи роману. Всі події роману логічно детерміновані фактами життя Сина Божого, проте жодного разу Наталена Королева на вдається до прямого оприсутнення персонажа у творі. Його постать функціонує лише на рівні сприйняття, спогаду, сну, уяви. Відповідно до цього й Істина, яку Він втілює, незрима, ідеальна, надреальна.

Висновки. Наталена Королева, як і багато її сучасників, пропонує філософський вимір проблематики у своїх творах. Інтелектуалізації письма сприяє параболічність історії, що уможливлює співіснування сюжетного та філософсько-символічного пластів. Біографія (чи її творча містифікація) письменниці з її діалогом культур, релігій, зацікавлень переноситься у царину творчості. Це виявляється в апокрифізації тексту, що стає основним принципом авторської інтерпретації біблійної історії в романі Наталени Королевої. У цьому контексті свої шляхи до Істини прокладають персонажі роману «Quid est Veritas?», яким авторка надає власний голос у різних розділах.

Пізнання Істини у версії Понтія Пилата – це рух від справедливості через діалог культур і роздвоєність до віднайдення в собі людини. Марії Магдалині випадає путь від «гелленської» гетери крізь земне кохання до вічної Любові. Йосиф Ариматейський постає невтомним шукачем Істини, що знаходить її там, де не чекав. Вдаючись до різних правд, він випробовує їх, приймає або відкидає, апелює до діалогу культур, пізнання Іншого і, врешті, стає «посланцем Світла». Для Кая Понтія шлях до Істини завершився, практично не розпочавшись. Її поняття він підміняє образом щастя. Клавдія Прокула спершу дистанціюється від будь-якого пошуку Істини, проте за допомогою оніричного простору стверджує його важливість. Майже всіх героїв пов'язує Грааль, що символізує шлях до Ісуса Христа як втілення незримої Істини.

Список використаної літератури та джерел

1. Антофійчук В. І. Євангельські образи в українській літературі XX століття / В. І. Антофійчук. – Чернівці : Рута, 2001. – 335 с.
2. Бурлака О. С. Морально-етична інтерпретація християнської філософії в національному контексті: дискурс літературознавчих студій / О. С. Бурлака // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Серія Філологія. Літературознавство. – 2012. – Т. 192. – Вип. 180. – С. 23–26.
3. Василенко В. Роман «Quid est Veritas?» Наталени Королевої: образно-символічна структура / В. Василенко // Слово і Час. – 2022. – № 4 (724). – С. 58–76.
4. Гірняк М. Від Іншого до Себе: самоідентифікація людини у філософсько-історичних романах Наталени Королевої та Леоніда Мосендза / М. Гірняк // Oriens Aliter. – 2018. – № 1. – С. 48–62.
5. Голубовська І. Творчість Наталени Королевої в контексті розвитку української літератури першої половини XX ст.: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / І. Голубовська ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2003. – 22 с.
6. Голубовська І. Естетичні функції наскрізних образів у повісті Наталени Королевої «Quid est Veritas?» / І. Голубовська // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2004. – № 16. – С. 42–43.
7. Комарніцька Л. Поетикальні особливості сюжету про Понтія Пілата в українській літературі кінця XIX – першої половини XX століття в контексті європейської культурної традиції / Л. Комарніцька // Закарпатські філологічні студії. – 2018. – Т. 3. – Вип. 3. – С. 106–111.
8. Королева Н. Quid est Veritas? (Що є істина?): історична повість / Н. Королева. – Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1961. – 453 с.
9. Мельнікова Ю. Художній часопростір роману «Quid est Veritas?» («Що є істина?») Наталени Королеви / Ю. Мельнікова // Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Серія : Філологія. – 2010. – № 3. – С. 111–115.
10. Мельнікова Ю. Естетично-художні функції описів у романі Наталени Королеви «Quid est Veritas?» / Ю. Мельнікова // Слово і Час. – 2008. – № 2. – С. 19–27.
11. Набитович І. Образ святого Грааля в творчості Наталени Королевої / І. Набитович // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська Академія». – 1999. – Т. 17: Філологія. – С. 55–57.
12. Набитович І. Універсум sacrum'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму) : монографія / І. Набитович. – Дрогобич; Люблін : Посвіт, 2008. – 598 с.

13. Остащук І. Б. Релігійно-філософський дискурс у романах Наталени Королевої : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / І. Б. Остащук ; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2004. – 20 с.
14. Пелешенко О. Трансформація агіографічних матриць у апокрифах про Понтія Пилата / О. Пелешенко // Актуальні проблеми сучасної української медієвістики : матеріали IV аспірантсько-студентської конференції. – 2018. – № 7. – С. 71–86.
15. Поліщук Я. Роман як християнська легенда («Quid est Veritas?» Наталени Королевої) / Я. Поліщук // Слово і час. – 2010. – № 10. – С. 11–18.
16. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Мадрид: Artes Graficas Carasa, 1990. – 1070 с. + 352 с.
17. Фірман О. Я. Жанрово-стильові особливості прози Наталени Королевої : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / І. Б. Остащук ; Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. – Тернопіль, 2019. – 216 с.

ТРАНСМІСІЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ ПОКОЛІНЬ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАНЬ КАТЕРИНИ БАБКІНОЇ “МІЙ ДІД ТАНЦЮВАВ КРАЩЕ ЗА ВСІХ”

Марія РУСАНОВСЬКА

Сучасна українська література дедалі частіше апелює до болісних сторінок української історії, які позначені травматичним досвідом. До цієї когорти зараховуємо твори про Голодомор, Другу світову війну, Голокост, сталінський терор, репресії, хвилі еміграцій, Чорнобиль, розпад СРСР, сучасну російсько-українську війну. За спостереженнями літературознавця Вадима Василенка, травматичний досвід давно став невіддільною “ознакою культурної дійсності, а поняття травми, відповідно, одним із центральних у гуманітарній науці” [4, 78]. Історикиня Алла Киридон називає українську культуру ХХ століття “травмоцентричною”, що “задає відповідні культурно-ідентифікаційні коди” [11, 139] для майбутнього. Відповідно своєрідний ажіотаж довкола тем пам’яти й травми в літературі ХХІ століття вважаємо логічним і навіть позитивним явищем, яке свідчить про зрілість українського суспільства, прагнення розібратися з минулим й самоідентифікуватися в теперішньому.

Література про травматичне минуле виконує низку функцій. Передусім це збереження так званих малих наративів, своїх версій великої історії, показаних крізь призму особистого чи родинного проживання й переживання певних подій, уможливлення альтернативних історій, фіксація історії в моменті її творення. Водночас вагомою є функція особистої та колективної терапії: автор, пишучи твір, рефлексує власний чи відомий йому травматичний досвід, звільняється від тягара замовчуваності й табування певних тем; читач, сприймаючи художнє оприявлення певної травми, здатен реагувати на це, впізнавати себе, говорити про це на суспільному рівні, створюючи умови для комеморації тих чи інших подій. Третім способом взаємодії травматичної пам’яти є власне здатність транслювати пам’ять про непросте минуле іншим поколінням, а отже, творити постпам’ять і створювати умови для трансмісії травматичного досвіду. Цей процес є однією з чільних проблем trauma studies – потужного міждисциплінарного напрямку, який розвивається з 1980-1990-х років у світовій гуманітаристиці та став, за В. Василенком, “одним із способів номіналізації, розповіді про болісні й закриті від прозорої маніфестації та артикуляцій події – як макро-, так і мікроісторичні” [4, 190]. Метологічною основою студій травми є праці Домініка ЛаКапри, Шошани Фелман, Дорі Лауба, Кеті Карут, Маріанни Гірш, Пйотра Штомки.

Акцентуючи на важливості колективного й культурного значення травматичного досвіду, теоретикиня репрезентації травми в літературі Кеті Карут зосереджує увагу на тому, що “цей психічний досвід почав виходити за межі психіатричного визначення як патології, перетворюючись на метод встановлення зв’язку з подіями, на які більшість людей неспроможні поглянути чи навіть дізнатися про них” [19, с. 13]. Пережитий травматичний досвід є загрозою для нормального психологічного функціонування як окремого індивіда, так і групи. До наслідків травматичного досвіду зараховують відчуття сорому та страху пережитої травми та/або провини за неможливість її уникнути чи подолати; відчуття провини жертви за те, що вижила; кризу та зміну самоідентифікації; постійну скорботу; поколіннєву рецепцію й передачу цього досвіду. Польська науковця, яка вивчає проблеми

посттоталітарного досвіду в українській літературі, Агнешка Матусяк відзначає, що “і в концепції Зигмунда Фрейда, і в концепції Жана Лакана травма є раною в біографії, тобто у стрункому ідентичнісному самоописі суб’єкта; ідентичнісною тріщиною, “розривом” межі індивіда” [13, с. 14]. Травма підводить людину до екзистенційної дилеми життя й смерті, тому що перебуваючи “на межі”, суб’єкт переоцінює цінності, орієнтири, зрештою, своє самовизначення. Переживши подію, яка порушила усталені підвалини світовідчуття, свідок набуває нової ідентичності, що тісно пов’язана із самою подією та досвідом у ній. Відтак посттравматичний досвід є тотальним реконструюванням внутрішнього світу, який не може бути таким, як до цього. Водночас наслідки травми не обмежуються досвідом однієї людини, відповідно дію травматичного досвіду не можна відстежити в часі, встановивши хронологічні рамки. Літературознавиця Анна Черниш відзначає: “Індивідуальна травма зруйнованої особної долі призводить до появи колективної травми як масового явища руйнації цілих груп людей або навіть етносів і знаходиться в основі культурної травми” [16, 75].

Саме тому необхідним у контексті трансляції й репрезентації травматичного досвіду є розгляд таких ключових понять студій травми як трансмісія, поколіннєва трансляція та постпам’ять. Літературознавиця Тамара Гундорова зауважує, що “травма означає не так болісну подію, як її трансмісію – відлуння, передачу через покоління, в інші місця й інші часи” [8, 31]. Можемо дефініціювати трансмісію як своєрідний механізм передачі травми шляхом її винесення за межі особистого досвіду, який може відбуватися через генераційну рецепцію (розповіді нащадкам) чи суспільну трансляцію (наприклад, літературні твори про трагічне минуле спільноти чи інші медіуми пам’яті). Поколіннєва рецепція є надзвичайно важливою в літературній репрезентації, бо проблеми пам’яті, травми й постколоніального прочитання є нерозривно пов’язаними з окресленням поколінь, їхньої самоідентичності й свідомості. Саме рівень самосвідомості певного покоління визначає, чи здатне воно подолати травматичний досвід минулого. Дослідник Ярослав Поліщук звертає увагу на те, що, з одного боку, поколіннєві зміни “нівелюють пам’ять, проте, з іншого боку, актуалізують потребу усвідомлення себе часткою історії свого народу” [14, 173]. Саме на рівні генераційної передачі пам’яті відбувається своєрідне подвійне визначення вагомості тих чи інших подій: по-перше, носій травматичного досвіду свідомо чи позасвідомо транслює те, що є важливим для нього, що мали б знати прийдешні покоління; по-друге, реципієнт відфільтровує те, що може стати незабутнім для нього й наступних поколінь. Так виформовується постпам’ять.

Маріанна Гірш, основоположниця вчення про постпам’ять, досліджуючи свої родинні спогади про Голокост, простежила унікальний генераційний зв’язок, що вказує на закоріненість нащадків жертв певних трагічних подій у цьому травматичному досвіді [17]. Так, люди, які почули дітьми в певному віці історії своїх батьків чи бабусь та дідусів, краще пам’ятали їхні розповіді, ніж епізоди свого тогочасного дитинства. Визначальною рисою постпам’яті є те, що ефект від пережитого в минулому, триває в теперішньому й репрезентується в нащадках. Таке явище має як позитивні, так і негативні наслідки. З одного боку, часто в прийдешніх поколіннях з’являються кращі умови для пропрацювання травматичного досвіду, можливість комеморизувати певні події, відрефлексувати їх крізь призму

сучасності тощо. Це так звана відповідальність “покоління після” за репрезентацію травми. З іншого боку, внаслідок дії механізму постпам’яти травмуються ті, хто особисто не проживав схожих досвідів, виникає ризик подовження проживання травми кількома поколіннями, відповідно з’являється так зване “травматичне коло”, про яке дуже часто чуємо в українському контексті.

Я. Поліщук вважає проблему постпам’яти в українських реаліях вагомою, утім пропонує вживати також термін “транспам’ять”, вказуючи, що в наших реаліях немає можливостей для повноцінного осмислення травматичної пам’яти, внаслідок чого “період переживання травматичного досвіду подовжується на невизначений час” [14, 164]. У цей період, на думку літературознавця, функціонує транспам’ять, яка “осмислює травму минулого лише вибірково, неповно, ситуативно, усе ще зазнаючи певного тиску та політики табування” [14, 165]. Варто відзначити, що табування може бути як зовнішнім (офіційна парадигма), так і внутрішнім, коли людина не може подолати свого опору до рефлексії тих подій, які колись були замовчуваними. Науковець звертається до психологічних студій, які простежують вплив трансмісії на чотири покоління, утім в Україні цей процес є пролонгованим через низку причин [6]. Не можна оминати увагою і той факт, що дослідження Я. Поліщука датоване 2014 роком, тому тут не охоплено тих позитивних зрушень, які сталися в меморативному дискурсі після Революції Гідності та початку російсько-української війни й на рівні політичних рішень, і на рівні самосвідомості суспільства. Дослідник також апелює до поняття “контрпам’яти”, яким послуговувалися у своїх працях філософ Мішель Фуко та культурологиня Аляйда Ассман [2]. Під контрпам’яттю в концепції М. Фуко розуміємо погляд на минуле з позиції сучасного [12], що можна назвати зворотнім способом пам’ятання, коли пригадування починається з того, як репрезентовано подію в теперішньому дискурсі. А. Ассман вкладає в це поняття також мистецьку інтерпретацію пам’яти, що не позбавлена емоційної складової. Відповідно літературна інтерпретація історії розглядається як можливість зупинення тіні травматичного минулого. Отож вихід із постійного травматичного досвіду та можливість припинення трансмісії є актуальною проблемою, яку у своїй літературній творчості намагаються вирішити українські автори.

“Мій дід танцював краще за всіх” (2019) – збірка оповідань української письменниці Катерини Бабкіної. Сама авторка називає свій твір “книжкою про прийняття минулого”, апелюючи до репрезентованих у творі історичних подій й особистих досвідів крізь призму родинної історії. К. Бабкіна поставила перед собою глобальне завдання: втілити у форматі малої прози наративи п’яти різних родин, які поєднує непросте минуле ХХ століття й не менш жахлива дійсність ХХІ століття в Україні. Головно збірка оповідань охоплює життя трьох поколінь, які мають безпосередній травматичний досвід, що сумується із тінню минулого, переданою в спадок. Бабусі й дідусі п’яти однокласників, які є головними героями твору “Мій дід танцював краще за всіх”, репрезентують найстарше покоління, якого стосуються такі віхи історії, як Голодомор, Голокост, Друга світова війна та пов’язані з нею події. Батьки й матері Лілічки, Ніни, Діми, Лесі й Міші – представники другого покоління – є дітьми СРСР, які травмовані водночас і тоталітарною дійсністю, і її крахом. Самі ж друзі народилися в останні роки існування СРСР й пішли до школи в перший рік української незалежності,

відповідно номінально є представниками нової ідентичности, яка може вже без табування говорити про минуле своїх родин, утім вони ще ментально не здатні пропрацювати те, про що роками було неприйнято говорити.

Хоча жанрологічна приналежність твору “Мій дід танцював краще за всіх” потребує окремої розвідки, варто відзначити, що він тяжіє більше до роману, ніж до малої прози, адже фрагментарно охоплює історію п’яти родин, а в історичному вимірі – приблизно сто років: від 20-х років XX століття у Харкові до війни на Донбасі, як означає початок російсько-української війни 2014 року авторка. Утім це не класична родинна сага, бо ми можемо прочитувати кожне з дванадцяти оповідань збірки окремо. Можемо припустити й те, що історії можна читати в різній послідовності. Підтверджує тезу те, що одне з оповідань – “Рубін” – опубліковане в збірці оповідань “19 різдвяних історій” [1]. В аналізованій збірці К. Бабкіної немає деталізованої репрезентації історичного часу, утім контекст, у якому відбуваються ті чи інші травмогенні події, помічено відповідними маркерами доби. Звертаючись до студії Я. Поліщука [14], відзначаємо, що у своїй збірці оповідань К. Бабкіна пропонує різні версії прочитання трансмісії травматичного досвіду: зворотні розгортання історій, показ минулого з різних часових вертикалей, ословлення героїв про інших та авторські наративи про героїв і їхніх предків. Загалом збірка “Мій дід танцював краще за всіх” побудована за принципом серії оповідань, у якій знівельовано хронологічний час: в різних оповіданнях герої постають у різному віці та статусі на тлі інакших реалій. Червоною ниткою збірки є зустрічі однокласників: знайомство першого вересня 1991 року, розмова на пляжі незадовго до закінчення школи, зустріч дівчат після загибелі Діми у його квартирі.

Кожен із головних героїв є носієм постпам’яти свого роду, яка оприявнюється й осмислюється вповні, або транспам’яти, трансляція якої є частково блокованою. Найповніше в збірці оповідань К. Бабкіної репрезентовано історію Лесі та її роду. Леся, онучка діда Бориса, в останньому оповіданні “Мій дід танцював краще за всіх”, яке однойменне із назвою книги, наративізує травматичний досвід своєї родини: “Мій дід бив бабусю. І маму з тіткою в дитинстві бив дуже. І не в дитинстві, в принципі, теж” [3, 138]. Однак ці травматичні спогади про діда у творі корелюють із низкою інших. Так, Леся пам’ятає, що її дідусь не бив, а друзі підтверджують, що він проводив час із маленькою Лесею та її однокласниками й взагалі не вмів гніватися на когось. Водночас дівчина знає про травматичне дитинство діда Бориса та його подальшу долю: “– У молодості мій дід танцював краще за всіх, – сказала Леся, – хоча був поранений на фронті. У ногу. І ще в нього на війні була любов. Ще до бабусі. У нас десть і фотка є, я колись його питала, і він розповів. Убили її потім. Маму з тіткою бив шнурком від праски” [3, 138]. Поєднання в одному наративі травматичної історії самого Бориса та зображення його подальшої схильності до насильства в сім’ї підкреслює закоріненість людини в травматичному досвіді, що виявляється на рівні агресії й ненависти до інших. Утім у свідомості дітей часу незалежності деспотизм Бориса є закономірним, бо це ж “його мама покинула” [3, 138]. Сама ж Леся все дитинство жила, звикнувши до шрамів на тілі матері та до того, що “той дід, який був у житті з іншими дорослими – мамою, тіткою, бабусею, Віктором, – то була людина зовсім інша” [3, 71], якої не знала вона, коли

вони разом збирали горіхи. У випадку Лесі й діда Бориса бачимо спробу жертви зупинити трансмісію травматичного досвіду: його ще зазнало друге покоління, але не пізнала фізично й особисто внучка. Лесині рефлексії є шляхом від транспам'яти до подолання постпам'яти.

У випадку Бориса історичним травмам справді передуює дитяча травма: мама віддала його батькові, який пішов до коханки Лідії. Мачуха виявилася жорстокою до дітей нового чоловіка – Міші, Люди й Бориса, бо була змушена багато й важко працювати. Особливо страждав від неї Борис: його вона примушувала пасти корову та била за те, що загубився. Символічною квінтесенцією дитячої травми стає те, що мачуха змушує хлопчика віднести знайдене живе маленьке каченя свині: “Боря взяв його (потворне каченя. – Примітка М. Р.) рукою, мліючи з переляку та огиди, і воно було тепле і якесь ніби як не зовсім, але трошки живе. Коли свиня його їла, бруд у кутиках її пащеки змішався з кров'ю, а потім Боря втік, заховався десь на городі й довго та страшно плакав...” [3, 46].

Утім ненависницькій вдачі Лідії також передувала попередня травматизація: її чоловік, батько Маші-Марії, був енкаведистом. Одного разу він просто не повернувся додому – і їй довелося покинути дім у Харкові, який асоціювався із затишком, із піаніно дочки й теплою ванною. Удвох із донькою вони переїхали до Рубіжного, де Лідія згодом зустріла Михайла. Відтоді Маша згадує матір “за тяжкою та невдячною працею” [3, 80], яка була своєрідною кризою ідентичності жінки, що звикла до іншого життя, але в один момент втратила все, що мала. Свою доньку Лідія берегла від роботи й усіх негараздів нового життя: “І що далі, то більше пестила й берегла Машу, і Маші здавалося, що це вона в такий спосіб пестить і береже себе, ту себе, що не знає нічого про город і курей, а любить ванну з піною і дивитися, як її донька танцює під акомпанемент” [3, 82]. Єдиним спогадом про дотеперішнє життя й способом повернення до нього була велика ванна, у якій жінка купала Машу. Прикметно, що дівчина майже нічого не пам'ятала про свої дії в новому домі навіть у дорослому віці. Поведінка Лідії була своєрідною спробою зупинити вплив травматичного досвіду на життя її доньки, не допустити відбиття на долі дитини того, через що перейшла вона сама. Водночас це не діяло в її поведінці з дітьми Михайла, який, до слова, теж був жорстоким, хоча й справедливим.

Однак у майбутньому на Машу-Марію чекали ще більші випробування. У Другу світову війну з приходом німців до Рубіжного Лідії все ще вдавалося захищати доньку від жорстокости зовнішнього світу: “Шибениць на перехрестях, випадкових розстрілів на вулицях, побиттів, рабської праці, поліцаїв, набраних із місцевих, які виміщали давні образи на інших місцевих, вона не бачила, і нічого про це не знала” [3, 88]. Однак у вирі воєнних подій Маша залишилася сама в будинку в Рубіжному, бо вітчим Михайл пішов на війну. Туди ж підлітком утік зведений брат Борис, а мама одного дня так само, як колись батько, не повернулася додому. Пізніше Марія знайшла матір повішеною й вирушила до лікарні в Сталіно, де мав би перебувати в божевільні брат Міша, який вчився в університеті й отримав психічні розлади за дивних обставин лікування. У Сталіно в лікарні Машу врятував від німців майбутній чоловік Анатолій, який був змушений взяти ім'я Марк за чужими документами. Травматичні досвіди дитинства, роки переховувань від німців, потреба зберігати таємницю Анатолія-Марка в умовах радянської влади – усе це наклало травматичний відбиток на молоду дівчину, відтак вона почала

заїкатися. Дефект мовлення став виразником її травматичного минулого в подальшому житті: “На роботі, на базарі, в автобусі чи на вулиці слова плуталися й губилися, а приголосні звуки виявлялися нездоланною перепорою” [3, 79]. Символічною дією, яка насправді виявляє відлуння травми, є часте Машине купання доньки Світлани.

Кінець Другої світової війни Борис із травмованою ногою застав у госпіталі. Виявляючи неабияку впертість, він закінчив військове училище, однак із кар’єрою військового не склалося, бо він закохався в доньку ворога народу – Наташу. Ще одна травматична подія в житті однієї людини починає реакцію, коли Борис-жертва перетворюється в Бориса-ката для найближчих. Натомість герой оповідань “Герої не вмирають” та “Рубін” – Вовка – був не здатним жити й кохати після загибелі коханої німочки Лілі та травматичного досвіду перебування в радянській армії в Німеччині, тому закінчив життя самогубством. Утім його матір, бабуса Дімки, відмовилася вірити в таку загибель сина, відтак творила псевдопам’ять про героя, який загинув на війні. Саме ця фальшива героїчна модель (своєрідна контрпам’ять) й непроговореність у сім’ї травматичного досвіду втрати (позиція транспам’яти) стала вирішальною для Дімки. Він, отримавши повістку, “думав-думав, згадував за бабусю й батька, за Володю й за ту розмову, так нічого й не вирішив і пішов у військкомат” [3, 118]. Дімка загинув на війні. У контексті репрезентації подій після його смерті авторка демонструє дві взаємовиключні тенденції: ословлення травматичного досвіду, коли йдеться про минуле, що не торкнулося героїв особисто, та замовчування як прагнення забути, коли травматичними стають власні спогади. Забуття як порятунок виявляється в тому, що Леся, Ліля й Ніна, розбираючи речі Дімки, відмовляються згадувати про те, як плакав Діма першого вересня в першому класі, як йому подарували Ліліну брошку-мишку. Водночас це можна трактувати як бажання К. Бабкіної історизувати свій час, який стане матеріалом для ословлення прийдешніми поколіннями.

Специфічними є приклади єврейських родин в українському контексті. Так, у сім’ї Лілічки “твердинею єврейства” [3, 137] є бабуса Ривка, яка дитиною вціліла під час Голокосту, але втратила всіх близьких. З одного боку, особиста травматична пам’ять жертви замінює родову пам’ять сім’ї Лілі. З іншого – ця тема була непроговореною в дитинстві дівчинки, тому вона з подивом реагує на розмови про хлопчика із “нашої сім’ї” [3, 10]. Водночас на підсвідомому рівні вона відчуває, що Міша, теж уцілілий у третьому поколінні, із “їхньої сім’ї”. Цікаво, що на єврейську історію накладається радянська дійсність, що виявляється в стереотипах, які вкладають дорослі у виховання дівчинки: “Бо всі шапки Лілічки були – берети, всі сукні Лілічки були з комірцем, а всі знання Лілічка мала здобувати радісніше, легше та старанніше, ніж будь-хто інший” [3, 9]. Однак дівчинка як представниця нового покоління, розуміє обман стереотипів: “перші парти були не для найкращих, а для найменших, а також – для найбільш короткозорих дітей” [3, 9]. Подорослішавши, Ліля з іронією ставиться до єврейських традицій, не відчуває своєї національної приналежності. Вона є так званою жертвою транспам’яти.

Позицію тотального непроговорення травматичного досвіду втілено в сюжетній лінії родини Міші. Навіть будучи дорослим, він не здатний розказати історію свого роду й зрозуміти, де в цій історії є він

сам. “Тато Мішиного тата пережив підлітком практично випадково Бабин Яр, де загинула вся його сім’я” [3, 97]. Але говорити про це з Мішею було нікому: бабуса відреклася від онука, народженого від неєврейки, мати гіперопікувала його, а батько не вирішував у сім’ї нічого. Літературознавиця Тетяна Гребенюк зауважує: “Видається, що комунікативні проблеми персонажа разом із непроговореною фаміліальною пам’яттю про Голокост успадковані ним від його батька – “радше декоративного”, “мовчазного”, пасивного в усіх проявах діяльності” [7, 108]. Відповідно у творі маємо позицію трансмісії травматичного досвіду на прикладі Мішиного тата та образ заручника транспам’яти – самого Міші.

Водночас ми маємо неукраїнську модель роботи з травматичною пам’яттю. Її репрезентує жінка, із якою Леся познайомилася в літаку. На відміну від українських родин, мати Джейкоба добре знає історію травматичного дитинства її батька Гершома, якого врятував під час Голокосту сміттяр Таненбаум. Жінка не лише рефлексує пам’ять про батька, а й розповідає про спроби пошуку старого чоловіка, який врятував її батька. Зрештою, перстень із рубіном, який віддав Гершому Таненбаум, став сімейною реліквією, який разом з історією маленького єврейського хлопчика, передається з покоління в покоління. Тут повно відображено можливість рецепіювати постпам’ять.

Особливим є також показ четвертого покоління у творі, яке психологиня Тетяна Воропаєва означає як те, у якому суспільство оздоровлюється від травми геноциду [6]. Взагалі у філософських теоріях поколінь воно є знаковим, деякі дослідники називають його “поколінням позитивних рішень і дій” [15, 150]. Але у творі К. Бабкіної це покоління, що взагалі перебуває під знаком питання. Одна із сюжетних ліній закінчується смертю Дімки на війні. Лілічка, з одного боку, вихована в стереотипах радянського часу, а з іншого – у постійному прагненні зберегти єврейську ідентичність і вийти заміж за хлопця з “їхньої сім’ї”, руйнує модель поведінки залежної від чого-небудь людини. Леся виїжджає за кордон, а Міша, не спроможний знайти себе в житті, пробує наркотики та вступає в різні сексуальні зв’язки. Сім’ю створює лише одна з героїнь третього покоління – Ніна. Символічно, що саме вона змогла пропрацювати як транспоколіннєву травму пам’яти, бо геноцид торкнувся її родини безпосередньо по лінії бабусі Марії, так і особисту: її батьки були розлучені. Взагалі тата Ніна побачила востаннє в дитинстві, мати скоро померла, а батька дівчинка більше не знайшла. На перший погляд, це успішний кейс роботи з травматичним досвідом, утім дочка Ніни Крістіна стурбована проблемами сім’ї. Коли Ніна з чоловіком Андрієм намагаються сказати доньці про другу дитину, Крістіні здається, що вони вирішили сказати їй про розлучення. Так у збірці оповідань репрезентовано трансмісію материнської травми. Водночас авторка підкреслює інакшість прийдешнього покоління: “... що ж це за групові сеанси з передшкільним психологом, невже такі проблеми вирішують та обговорюють там діти, такі речі вчать передбачати й переживати, нічого собі” [Б, 129–130]; “Те, про що сказала Крістіна – Ніна навіть ніколи не подумала би про це, навіть ніколи не могла би собі уявити, що було би, що би вона робила, якби” [Б, 130]. Відповідно можемо зробити висновок, що прийдешнє четверте покоління, репрезентоване в образі Крістіни в аналізованому творі, постає стійкішим за попереднє, розрізняє патерни поведінки, які викликають відгомін травматичного минулого роду. Утім ім’я дитини є натяком

на те, що історична травма меншовартости триває. На її пропрацювання потрібно більше часу, ніж на перепроживання індивідуальних досвідів.

Проаналізувавши збірку оповідань К. Бабкіної “Мій дід танцював краще за всіх”, можемо зробити висновок, що авторка демонструє різні моделі передачі поколіннєвої пам’яті на прикладі родинних історій: розповіді в сюжетній лінії Лесі, спогади про минуле в новому домі, які є невловимими для Маші-Марії, натяки про єврейство в сім’ї Лілі, замовчування в родині Міші, насильство Бориса тощо. Незалежно від того, чи знає представник наймолодшого покоління про ті чи інші події й обставини минулого, вони визначають його теперішнє, самоідентифікацію й самонарацію, адже так діє трансмісія травматичного досвіду поколінь. Відлуння травми в аналізованому творі виявляється в різних формах: постпам’яті, яку або пропрацьовують і передають наступним поколінням, або через неї припиняють трансляцію травматичних наративів для молодших; транспам’яті, якої торкаються частково через табування чи нездатність до ословлення; котрпам’яті, яка межує з тим, що герої твору хочуть пам’ятати про минуле з позиції сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. 19 різдвяних історій : коротка проза. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. – 216 с.
2. *Ассман А.* Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам’яті / А. Ассман / Пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. — Київ: Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
3. *Бабкіна К.* Мій дід танцював краще за всіх / К. Бабкіна. – Київ : Видавничий дім “Комора”, 2021. – 144 с.
4. *Василенко В.* Дескрипція воєнної травми у прозі української еміграції / В. Василенко // Рідний край. – 2016. – № 1. – С. 78–90.
5. *Василенко В.* Травма як соціокультурна категорія: історія дослідження / В. Василенко // Актуальні проблеми української літератури та фольклору. – 2015. – № 23. С. 190–202.
6. *Воропаєва Т.* Наслідки геноциду поширюються на чотири покоління [Електронний ресурс] / Т. Воропаєва. – Режим доступу: <https://tyzhden.ua/psykholoh-tetiana-voropaieva-naslidky-henotsydu-poshyriuiutsia-na-chotyry-pokolinnia/>
7. *Гребенюк Т.* Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби Незалежності / Т. Гребенюк // Синопис: текст, контекст, медіа. – 2022. – Вип. 28 (3). – С. 104–112.
8. *Гундорова Т.* Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході
9. Європи / Т. Гундорова // Постколоніалізм. Генерації. Культура / За ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. – Київ: Лаурис, 2014. – С. 26–44.
10. *Карут К.* Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних наслідків / К. Карут / пер. з англ. К. Дисі. – Київ: Вид-во ДУХ І ЛІТЕРА,

2017. – 496 с.

11. *Киридон А.* Подолання минулого” в країнах Центрально-Східної Європи: основні тенденції / А. Киридон // Європейські історичні студії. – 2016. – Вип. 4. С. 12 –143
12. *Коник А.* “Історична пам’ять” та “політика пам’яті” в епоху медіакультури / А. Коник // Вісник Львівського університету. Серія : Журналістика. – 2009. – Вип. 32. – С. 153–163.
13. *Матусяк А.* Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою / А. Матусяк / Пер. з пол. А. Бондар. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2020. – 308 с.
14. *Поліщук Я.* Пам’ять і постпам’ять (на матеріалі роману Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” / Я. Поліщук // Постколоніалізм. Генерації. Культура / За ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. – Київ: Лаурус, 2014. – С. 162–174.
15. *Пронкевич О.* Теорія поколінь / О. Пронкевич // Постколоніалізм. Генерації. Культура / За ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. – Київ: Лаурус, 2014. – С. 146–161.
16. *Черниш А.* Трансмісія батьківської травми у психології дітей (за романом С. Процюка “Інфекція”) / А. Черниш // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. – 2016. – Вип. 24 (1). – С. 75–77.
17. *Hirsch M.* The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust / M. Hirsh. – New York : Columbia University Press, 2012. – 305 p.

СПОСОБИ ОСВОЄННЯ ЗАПОЗИЧЕНЬ У СУЧАСНІЙ АРАБСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТЕРМІНОЛОГІЇ

Вадим СНІТИНСЬКИЙ

Більшість мов світу, з огляду на свій лексичний склад діляться на загальновживану лексику та спеціальну (термінологічну) лексику. Такий поділ необхідний, адже якщо фонетика, стилістика, граматика ідентичні як у загальновживаній мові, так і в мові будь-якої сфери науки, то лексика суттєво відрізняється. Для вивчення такої спеціальної лексики у XX ст. появилася окрема наукова дисципліна – термінологія.

У своїх працях мовознавці послуговуються двома термінами: “терміносистема” – система термінів певної галузі науки, техніки, мистецтва та ін., яка враховує лексико-семантичні й словотвірні зв’язки між термінами [11, с. 183], або “термінологія”, що теж позначає систему термінів певної галузі науки, виробництва, мистецтва, політики тощо, а також розділ лексикології, який вивчає терміни [11, с. 183]. Проблемою розмежування цих понять займався В. М. Лейчик, що вважав термінологію сукупністю термінів, що не об’єднана будь-якою теорією чи концепцією і таким чином не відображає всі поняття даної науки чи галузі техніки. Натомість терміносистема – сукупність термінів, що сформована навколо однієї теорії чи концепції і відображає зв’язки всіх понять конкретної області знань [4, с. 64-65]. Цієї думки дотримувався і А. Н. Баранов, який вважав, що в межах однієї теорії терміни конкретної наукової дисципліни формують терміносистему [1, с. 89]. Окрім того В. М. Лейчик [5, с. 106-116] виділяє впорядкованість терміносистеми. На його думку, термінологія виникає стихійно, а терміносистема – штучно, шляхом впорядкування термінології в організовану систему термінів із зафіксованими в галузевих словниках і класифікаційних моделях відношеннями між ними. Тому у даному дослідженні ми будемо послуговуватись саме терміном “термінологія”, адже надалі використовуватимемо невпорядковану та стихійно відібрану музичну термінологію арабської мови.

На сьогодні поняття “термін” не має єдиного чіткого формулювання і має близько тисячі різних означень. Це пов’язано із декількома факторами, а саме: нездатністю багатьох визначень передати повне значення даного поняття; з розвитком науки розширюється і визначення терміна; для різних наук визначення відмінне, тобто визначення, запропоноване мовознавцем, відрізняється від визначення соціолога чи філософа і т.п.; наявність різних визначень в одному лінгвістичному полі; наявність різних визначень навіть в одного дослідника [7, с. 14]. Для того, щоб дати коректне визначення терміна, потрібно врахувати його властивості й вимоги, що пред’являють йому. Серед ознак терміна слід виділити спеціалізованість, дефінітивність, системність, стилістичну нейтральність, однозначність та незалежність від контексту [7, с. 15]. Окрім того, варто виділити й вимоги до терміна:

- вимоги до значення терміна: несуперечливість семантики, однозначність, повнозначність;
- вимоги до форми терміна: відповідність нормам мови, лаконічність (лексична і формальна), дериватологічна здатність, інваріантність, умотивованість (систематичність);

- прагматичні (функціональні) вимоги: убудованість (загальноприйнятість і споживачність), інтернаціональність, сучасність, езотеричність [3, 36-37].

Аналізуючи вищезгадані властивості терміна, найточнішим буде визначення О. О. Реформаторського: “Терміни – це слова спеціальні, обмежені своїм особливим призначенням; слова, що прагнуть бути однозначними як точне вираження понять і називання речей. Це необхідно в науці, техніці, політиці й дипломатії. Терміни існують не просто у мові, а в складі конкретної термінології” [8, с. 115].

З поміж усіх способів утворення термінів, найлегшим та найпродуктивнішим вважається перенесення (тобто запозичення) в термінологію конкретної мови термінів, що вже існували в будь-якій іншій мові [6, с. 7]. “Запозичення – елемент чужої мови (слово, морфема, синтаксична конструкція і т. п.), перенесений з однієї мови в іншу як результат мовних контактів, а також сам процес переходу елементів однієї мови в іншу” [13, с. 158]. Терміни, що утворені таким способом – це матеріал для дослідження міжкультурної комунікації народів, адже якщо проаналізувати кількість запозичень, що надійшли до мови-реципієнта у конкретному відрізку часу, можна дізнатися які культури впливали на народ мови-реципієнта. Найповніша класифікація видів запозичень наведена у працях С. В. Гриніва, сформована за характером запозиченого матеріалу [3, с. 154-155]:

1. Матеріальне запозичення – запозичення матеріальної форми іншомовного терміна, яке буває:

а) лексичним, при якому запозичується матеріальна форма слова разом з його змістом, наприклад *كونشرتو* (з іт. *concerto*) – ‘*концерт*’;

б) формальним, при якому запозичується лише матеріальна форма слова, що наповнюється новим значенням в мові-реципієнті, наприклад *أوبرا* (з лат. *opera* “робота, праця”) – ‘*опера*’;

в) морфологічним, при якому запозичуються кореневі або словотвірні морфеми для формування нових термінів у мові-реципієнті, наприклад *مترونوم* – ‘*метроном*’ (з грец. *metron* “міра” і *nomos* “закон”).

2. Калькування – запозичення структури і значення лексичної одиниці. Існує три види калькування:

а) словотвірне калькування, при якому запозичується структура іншомовної лексики, наприклад *الباص المزدوج* (від англ. *double bass* “подвійний бас”) – ‘*контрабас*’;

б) фразеологічне калькування, при якому відбувається дослівний переклад іншомовного словосполучення, наприклад *شَيْطَانٌ فِي الْمَوْسِقَا* (від лат. *diabolus in musica* “диявол у музиці”) – ‘*тритон*’;

в) семантичне калькування, при якому у питомого слова з’являється додаткове значення, що є у аналогічному іншомовному слові, наприклад *لَيْلِيَّة* ‘*нічна*’ (відносний прикметник) у музичній термінології набуває ще значення ‘*ноктюрн*’.

3. Змішане калькування, при якому одна частина лексики запозичується, а інша перекладається або вже існує у мові.

Сучасна арабська термінологія, на етапі свого творення, зіткнулася з декількома проблемами. З одного боку, різноманіття термінологічних дублетів вимагало уніфікації арабської термінології, тобто укладання єдиного термінологічного словника. Однак відсутність єдиної методологічної бази серед

арабських лінгвістів ускладнювала уніфікацію термінології через велику кількість концепцій. Це привело до публікації несистемних та суперечливих праць.

З іншого боку, некоректна передача значення термінів пов'язана із методикою буквального перекладу. Варто згадати, що терміни – це поняття, що зрозумілі лише спеціалістам конкретної галузі наукових знань, а перекладом науково-технічної літератури займалися не спеціалісти, а перекладачі лінгвісти, що не володіли спеціальними знаннями. Таке ігнорування основних вимог до терміна призводило до неточності лексичних значень у арабській термінології. Тому Каїрською академією наук були розроблені основні принципи термінотворення, а саме:

- відродження лексики, що вийшла з вжитку;
- створення сучасних термінів на словоскладальному рівні;
- калькування значень запозиченої лексики;
- транслітерація запозичених термінів [12, с. 110-111].

В. Белкін виділяє в історії арабської мови два періоди запозичень: класичний період, якому властиві повністю засвоєні та асимільовані запозичення з перської, арамейської, турецької та ін., та сучасний період, що характеризується менш засвоєними запозиченнями з європейських мов [2, с. 98]. Серед причин запозичень в арабську мову варто згадати такі екстралінгвістичні чинники, як невідповідність перекладачів, традиційний пуризм і рекомендації Академії арабської мови із запозичення іншомовних термінів, згідно з якими іншомовний термін можна запозичувати лише якщо він:

- має грецькі або латинські корені, тобто є інтернаціональним терміном, наприклад *موسىكا* – ‘музика’;
- утворений на честь вченого або винахідника, наприклад *قائمة كوخل* – ‘список Кохеля’;
- оформлюється як абревіатура [7, с. 144].

Арабська музичне мистецтво формувалося протягом багатьох століть та черпало матеріали та погляди різних народів, що межували або комунікували з нею, однак мала і власні особливості. Ще в епоху Джагілії арабські шейхи запрошували музикантів з Греції та Персії – кайнів, що співали як і рідними мовами так і арабськими, грали на лютні, сопілках та бубнах [14, с. 149]. Також в період язичництва був відомий арабський музикант Ібн Місджах (пом. бл. 715 р.), що навчався гри на інструментах у грецьких музикантів. Досліджуючи грецьку теорію музики, він відкинув з неї ті елементи, які були чужі арабській музиці. Це доводить, що арабська музика існувала так само, як і в інших культурах, а поняття з грецьких чи перських культур запозичувалися лише якщо були властиві і арабській [14, с. 149].

Як стверджує Бен'ямін А., музична термінологія арабської мови почала розвиватися на поч. IX ст., до того часу користувалися перськими термінами [14, с. 149]. У XX ст., після відкриття у 1929 р. першого близькосхідного Інституту арабської музики, вчені-мовознавці намагаються уніфікувати музичну термінологію арабської мови та скерувати її до шляху, яким формувалася європейська музична термінологія [14, с. 150]. Такий процес створення нової єдиної термінології музичного

мистецтва характеризувався активними запозиченнями термінів з італійської, французької, англійської та інших європейських мов.

Свого часу, італійська мова стала джерелом для зародження музичної термінології, уніфікованої по всій Європі, тому сьогодні музичні терміни є міжнародними і використовуються у сучасних нотних текстах [10, с. 121]. Саме тому, арабська музична термінологія складається з багатьох (30%) запозичених термінів з італійської мови, найбільш уживаними з яких є: *آريا* (aria) ‘арія’, *فيولا* (viola) ‘альт’, *كونشرتو* (concerto) ‘концерт’, *كريشندو* (crescendo) ‘крецендо’, *فانتازيا* (fantasia) ‘фантазія’, *فيولنتشاللو* (toccata) ‘токата’, *سوبرانو* (soprano) ‘сопрано’, *صوناتا* (sonata) ‘соната’, *أوبرا* (opera) ‘опера’, *صولفيج* (solfeccio) ‘сольфеджіо’, *بارتينا* (partita) ‘парти́та’, *فيولونشello* (violoncello) ‘віолончель’.

Французькі запозичення теж поповнили музичну термінологію арабської мови (20%), це можна простежити на таких прикладах: *مارش* (marché) ‘марш’, *فلوت* (flûte) ‘флейта’, *جافوط* (gavotte) ‘гавот’, *موتت* (motet) ‘мотет’, *ريجودون* (rigaudon) ‘ригадон’, *رومانسية* (romance) ‘романс’, *بوريه* (bourrée) ‘буре’.

Також налічується багато (12%) запозичень з грецької мови: *موسیکا* (mousikê) ‘музика’, *أولوس* (aulós) ‘аулос’, *هارموني* (harmonía) ‘гармонія’, *هوموفوني* (homóphōnos) ‘гомофонія’, *سينفونيا* (symphonia) ‘симфонія’, *بوليفونية* (polyphōnia) ‘поліфонія’, *أرغن* (órganon) ‘орган’, *وركسترا* (orkhēstra) ‘оркестр’, *هكساکورد* (hexáchordos) ‘гексахорд’.

Досить численними (11%) у музичній термінології арабської мови є запозичення з англійської: *راجتايم* (ragtime) ‘регтайм’, *ساكسوفون* (saxophone) ‘саксофон’, *فيبرافون* (vibraphone) ‘віброфон’, *زيلوفون* (xylophone) ‘ксилофон’, *بانجو* (banjo) ‘банджо’, *بلوز* (blues) ‘блюз’, *فوكستروت* (foxtrot) ‘фокстрот’, *هارب* (harp) ‘арфа’.

Серед запозичень з латинської (9%) слід виділити: *كندكتوس* (conductus) ‘кондукт’, *ديسكانت* (discantus) ‘дескант’, *دومينانت* (dominantem) ‘домінанта’, *فوجة* (fuga) ‘фуга’, *نوميس* (neuma) ‘невма’.

Запозичення з німецької мови у арабській музичній термінології нечисленні (8%): *يودل* (jodeln) ‘йодель’, *هكلفون* (Heckelphone) ‘гекельфон’, *لاندلر* (Ländler) ‘ландлер’, *فالس* (Waltz) ‘вальс’.

Також небагато (6%) запозичень з іспанської мови: *باسكاليا* (passacaglia) ‘пасакалія’, *سَرَبَنْد* (zarabanda) ‘сарабанда’, *شاكون* (chaccona) ‘чакона’, *تانجو* (tango) ‘танго’.

Ці дані отримані в результаті дослідження словника музичних термінів Dictionary of Music [15], укладеного при Академії арабської мови у Каїрі.

Запозичення – це не лише перехід терміна з однієї мови в іншу. Після входження до лексичного складу мови будь-яке запозичення проходить процес адаптації. На рівні питомої лексики багато запозичень з турецької, перської та інших східних мов перестали виділятися, так як пройшли повний процес засвоєння, однак в термінологіях, в тому числі й музичній, матеріальні запозичення асимільовані та освоєні не повністю. При засвоєнні й адаптації у мові-реципієнті, термін повинен відповідати певним критеріям. Під адаптацією (асиміляцією) розуміється максимальне наближення фонетичних, графічних, граматичних і лексичних характеристик лексеми до відповідних норм мови-

реципієнта [3, с. 156]. У першу чергу, під час запозичення відбувається адаптація слова до фонетичної системи мови-реципієнта.

Фонетична адаптація (асиміляція) – заміна звуків запозичення звуками приймаючої мови [3, с. 156]. Така асиміляція може бути повною або частковою. Основним правилом пристосування іноземного слова до фонетичної системи є усунення збігу двох приголосних на початку слова шляхом добавлення “гамзи” і короткого голосного [ɪ]: اسكرتزو – ‘скерцо’, اسكورداتورا – ‘скордатура’; або добавлення короткого голосного після першого приголосного: كلاسيكية – ‘класицизм’. Однак є випадки, коли це правило порушується: drama – دراما ‘драма’, counterpoint – كنتراپنط ‘контрапункт’. Такі процеси характеризуються частковою асиміляцією запозичення. При повній асиміляції запозичене слово легко вписується у фонетичну систему арабської мови, не зазнаючи серйозних фонетичних змін: باص ‘бас’ [bās].

Аль-Джавалікі пише, що під час фонетичної адаптації в арабській мові “заміняють літери, що не є їхніми, на близькі, а іноді й на далекі за місцем творенням. Така заміна необхідна, щоб не вводити у лексику ті літери, що не властиві їм”, і таким чином спростити вимову [2, с. 105]. Таким чином звук [п] ([p]) на письмі змінюється на “ب” [b]: pedal – بَدَّال [baddāl] (‘педаль’), звук [ч] ([ch]) передається літерою “ش” [š]: chaconne – شاكُون [šākūn] (‘чакона’), [в] ([v]) замінюється “ف” [f]: volta – فُولْتَا [fūltā] (‘вольта’). Іноді звук [ч] може передаватися буквосполученням “ت” [t] і “ش” [š]: violoncello – فَيُولَنْتَشَلْلُو [viyūlantšillū] (‘віолончель’). Для передачі окремих звуків, що не властиві арабській фонетичній системі, використовують літери “ف” [v]: waltz – فالس [vāls] (‘вальс’), та “پ” [p]: opera – أُوپِرا [’ūpirā] (‘опера’). Таким чином, вимова сучасних неасимільованих запозичень відповідає фонологічній системі мови-джерела, що особливо характерно для вимови осіб, що володіють іноземними мовами (зазвичай, французькою або англійською) [2, с. 115].

Запозичуючи іноземний термін, голосні звуки в арабській мові в середині слова передаються як короткими голосними, так і довгими за допомогою відповідних голосівок і літер: air – أَرِيَا [’āriyā] (‘арія’), ballade – بَلَاد [balād] (‘балада’), organ – أَرْغُن [’urḡun] (‘орган’), тоді як в кінці слова – лише довгими, виділяючи, таким чином, “чужі” терміни серед питомих арабських: banjo – بَانْجُو [bāṅgū] (‘банджо’), alto – الطُو [’lṭū] (‘альт’). Відсутні в арабській фонетичній системі голосні звуки [e] та [o] передаються довгим арабським голосними [ī] та [ū]: clarinet – كَلَارِينِيْت [kilārīnīt] (‘кларнет’), oratorio – أُوْرَاتُورِيُو [’ūrātūrīyū] (‘ораторія’).

На особливості адаптації певних звуків можуть впливати регіональні діалекти. Так звук [г] ([g]) може позначатися на письмі літерами “غ” [ḡ], “ج” ([ḡ]) (Єгипет, Судан) або “ق” [q] (Сирія, Ірак та ін.). Цим зумовлене існування одразу трьох варіантів написання одного терміна : fugue – فُوجَة (fūga), فُوجَة (fūḡa), فُوجَة (fūqa) – ‘фуга’.

Наступним етапом асиміляції запозичень є граматична адаптація, що полягає у включенні запозичення в граматичну систему мови-реципієнта, зокрема систем роду, числа чи відмінка. Характер цієї адаптації залежить від того, наскільки зовнішня оболонка запозиченого слова відповідає морфологічним моделям мови, що запозичує [9, с. 147]. Арабська мова активно реагує на вплив

запозичень і асимілює їх, адаптуючи до арабських словотворчих моделей. Під час граматичної асиміляції в арабській мові помічають «добавлення літери, опущення літери, заміну голосного іншим голосним, сукунування оглошованого чи навпаки» [2, с. 105].

Таким чином, під час морфологічної адаптації, запозичене слово набуває категорію означеності (неозначеності), шляхом додавання означеного артикля “ال”: فلوٲ (неозначений стан) та الفلوٲ (означений стан) – ‘флейта’.

Запозичення також можуть набувати категорію роду, залежно від формальних показників, релевантних для граматичної системи арабської мови. Для більшої частини запозичень в процесі їх адаптації жіночий рід виражається морфологічним суфіксом: فوجة – ‘фуга’, نوتة – ‘нота’, بوليفونية – ‘поліфонія’. Однак це правило не завжди дотримується. Так жіночий рід запозичень може виражатися через нефлексивне –а: أريا – ‘арія’, كافاتينا – ‘каватина’, صوناتا – ‘соната’. До категорії імен чоловічого роду належать запозичення, що мають нульовий показник роду: تنور – ‘тенор’, بارك – ‘бароко’, باص – ‘бас’.

Іншомовні запозичення набувають категорію числа (однини, двоїни та множини). Форми множини можуть утворюватися як за моделями “цілого”, так і за моделями “ламаного” утворення. За моделями “цілої” множини, як правило, утворюються музичні терміни-запозичення жіночого роду та багатоскладові терміни : فوجات – فوجة (‘фуга’), بدالات – بدال (‘педаля’), صوناتات – صوناتا (‘соната’). Двоскладові терміни зазвичай утворюють форму множини за моделлю “ламаного” утворення: أرغن – أراغن (‘орган’), بوق – أبواق (‘горн’).

Запозичені терміни також проходять процеси лексичної адаптації. Виділяють такі ознаки завершення лексичної асиміляції: семантична – включення запозичення в термінологію, використання його для позначення понять та явищ, набуття синонімічних та родовідних зв’язків тощо; регулярність використання та поєднуваність із питомим словами. На прикладі музичної термінології можна простежити реалізацію останньої вищезгаданої ознаки лексичної асиміляції. Запозичення можуть використовуватися разом з питомим словами в атрибутивних словосполученнях: كونسيرتو صغير – ‘концертино’, فوجة ثلاثية – ‘потрійна фуга’, بيانو كبير – ‘рояль’, أوبرا تهرجية – ‘комічна опера’. До того ж, запозичення можуть бути членами ідафи – питомих арабських видів словосполучення: موسيقا الحجرة – ‘камерна музика’, مفتاح الألطو – ‘альтовий ключ’, فنُّ الفوجة – ‘мистецтво фуги’. Також однією з ознак лексичної асиміляції є здатність запозичень утворювати відносні прикметники: أوركستراي – أوركسترا (‘оркестровий’), أوبراي – أوبرا (‘оперний’), موسيقي – موسيقا (‘музичний’). Деякі слова уже в процесі запозичення набули форму відносного прикметника: الكلاسيكية – ‘класицизм’, الرومانسية – ‘романтизм’, سيمفونية – ‘симфонія’, هارمونية – ‘гармонія’. Це може пояснюватися або збігом фонетичного складу запозиченого слова із формою творення прикметника, або словотвірними особливостями арабської мови: так запозичення, що мають суфікси –изм (-ізм), -ств та ін., оформлюються в арабській мові за допомогою суфіксів ية (-iyuah).

Мовознавець-арабіст Белкін В. М. стверджує, що найвищим критерії для оцінки запозичення як арабського вважається його здатність до утворення похідних форм: дієслів, масдарів, дієприкметників тощо [2, с. 107], однак у музичній термінології таких прикладів не виявлено.

Отже, сучасна арабська музична термінологія містить численні запозичення з європейських мов, що пояснюється активними процесами створення та уніфікації термінології музичного мистецтва, що розпочалися у ХХ ст. Враховуючи те, що музичні термінології більшості країн Європи теж базувалися на італійських термінах, арабська музична термінологія налічує багато запозичених термінів з італійської мови. Потрапляючи до музичної термінології арабської мови, запозичення проходять через ряд процесів адаптації, а саме: фонетичну, коли термін пристосовується до фонетичної системи арабської мови способом заміни звуків запозичення звуками приймаючої мови; граматична, тобто включення запозичення в граматичну систему арабської мови (граматичні категорії роду, числа та відмінка); лексична адаптація, що полягає у пристосуванні запозиченого терміна до лексики арабської мови, його здатності поєднуватися із питомими арабськими словами.

Список використаної літератури:

1. *Баранов А. Н.* Введение в прикладную лингвистику: учебное пособие / А. Н. Баранов. – Москва : Эдиториал УРСС, 2001. – 360 с.
2. *Белкин В. М.* Арабская лексикология / В. М. Белкин. – Москва : Издательство Московск. университета, 1975. – 200 с.
3. *Гринев-Гриневиц С. В.* Терминоведение учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / С. В. Гринев-Гриневиц. – Москва : "Академия", 2008. – 204 с.
4. *Лейчик В. М.* Оптимальная длина и оптимальная структура термина / В. М. Лейчик // Вопросы языкознания. – 1981. – № 2. – С. 63–73.
5. *Лейчик В. М.* Терминоведение: предмет, методы, структура / В. М. Лейчик. – 4-те вид. – Москва : Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2009. – 256 с.
6. *Лотте Д. С.* Вопросы заимствования и упорядочения иноязычных терминов и терминоеlementов / Д. С. Лотте. – Москва : "Наука", 1982. – 152 с.
7. *Мустафаева А. А.* Современная арабская терминология: формирование и проблемы перевода (на материале терминологии информатики) : докторская диссертация / Мустафаева А. А. – Алматы, 2011. – 168 с.
8. *Реформаторский А. А.* Введение в языковедение: учебник для вузов / А. А. Реформаторский ; ред. В. А. Виноградов. – 5-те вид. – Москва : Аспект Пресс, 2004. – 536 с.
9. *Стацюк Р. В.* Запозичення як один із продуктивних шляхів поповнення лексичного складу військової термінології сучасної арабської літературної мови / Р. В. Стацюк // Сходознавство. – 2013. – № 62-63. – С. 142–150.
10. *Толстова О.* Структурно-семантичні особливості музичної термінології нотного тексту / О. Толстова, Д. Нілова // Лінгвістичні студії. – 2018. – № 36. – С. 121–125.

11. Українська мова: короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / ред. С. Я. Єрмоленко. – Київ : "Либідь", 2001. – 221 с.
12. Эль сабрути Р. Р. К вопросу о функционировании современной арабской терминологии / Р. Р. Эль сабрути // Язык и культура. – 2016. – № 6. – С. 105–116.
13. Языкознание. Лингвистический энциклопедический словарь / ред. В. Н. Ярцева. – 2-ге вид. – Москва : Сов. энциклопедия, 1998. – 685 с.
14. Benyamin A. Terminologia muzyczna w języku arabskim / A. Benyamin // Linguistica Bidgostiana, S. N. – 2016. – No. 2. – P. 147–158.
15. *Dictionary of Music* / ed. by S. Daif. – 2nd ed. – Cairo : The Academy of Arabic Language, 2003.

ЛЕКСИКА ТЕМАТИЧНОЇ ГРУПИ “ПРИРОДНЕ СЕРЕДОВИЩЕ” ЯК ОБ’ЄКТ ВИВЧЕННЯ В КУРСІ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ

Василина ТРУШ

Постановка проблеми. Лексика є базовою складовою змісту навчання української мови як іноземної. Її правильне формування та укладання як навчального матеріалу в посібниках, добір лексичного мінімуму в межах певної тематичної групи відповідно до вимог кожного рівня володіння українською мовою як іноземною є запорукою успішного засвоєння мовних знань та навичок іноземного студента. Проблема вивчення лексики в іншомовній аудиторії стосується передусім критеріїв виокремлення тієї частини, яка стане навчальним матеріалом. Кількість слів, які має знати іноземець на рівні А1–А2, лінгводидакти визначають на межі двох і трьох тисяч. У посібниках з навчання мови ці слова “розсіпані” по різних темах, проте саме тематичне подання лексики є найбільш активним способом презентації лексики в сучасних навчальних виданнях з української мови як іноземної (УМІ). Аналіз лексики за тематичними групами дасть змогу виявити оптимальну кількість лексем в межах певного тематичного поля, необхідну для формування мовної компетенції на визначеному рівні.

Аналіз наукових досліджень. Теоретичні аспекти системності лексики, зокрема суть і структуру таких лексичних угруповань, як лексико-семантичне поле і тематична група, принципи їх розмежування, місце лексичних угруповань в мові і мовленні, розглядали українські мовознавці З. В. Данилова [4], К. В. Дашкова [5], Н. Я. Ключки [7], Л. К. Кобець [8], Т. О. Маркова, І. Р. Домрачева [10] та ін. Методи кількісної характеристики лексичного рівня мови в контексті статистичної лінгвістики опрацьовували С. Н. Бук [3], М. О. Шведова [17] та ін. Мовознавці К. Р. Близнюк [1], І. В. Бреник [2] описували системно-структурну організацію окремого тематичного та семантичного мікрополя.

На основі вже наявних, методично важливих для навчання іноземців праць – словника-мінімуму української мови [13] і навчального мінімуму [11], а також досвіду європейських учених О. Туркевич виокремила критерії створення словника-мінімуму, який допоможе у створенні навчальних матеріалів з УМІ й буде ефективним засобом для формування лексичної компетентності [16]. Одним із кроків на шляху до цього вона назвала визначення списку найчастотніших лексем на основі корпусу зі всіх навчальних видань з УМІ. “Якісний склад лексичного мінімуму, – наголошує науковиця, – основоположний параметр, проте повинен узгодитися з іншим, не менш важливим критерієм, – кількісним” [16, с. 81]. Для дослідження ми обрали широку тему – “Природне середовище” (такі теми трактують як *програмні*); лексика саме цієї тематичної групи, відповідно до стандартизованих вимог, становить основу в навчанні УМІ на початковому та базовому етапах.

Мета статті – проаналізувати лексику тематичної групи “Природне середовище” на матеріалі навчального посібника О. Палінської та О. Туркевич “КРОК-1” [12] за статистичними та семантичними показниками.

Виклад основного матеріалу. Навчальний посібник “КРОК-1” призначений для студентів, які вивчають мову на рівні А1–А2. Вивчення мови на цьому етапі дає змогу студентові ознайомитись зі

структурою й системою української мови й засвідчує можливість вибіркового спілкування у прогнозованих повсякденних ситуаціях [15, с. 9].

“КРОК-1” складається з 10 тематичних блоків (“Абетка”, “Знайомство”, “Хто ти?”, “Їжа”, “Як купувати?”, “Місто”, “Житло”, “Відпочинок”, “Здоров’я”, “Свята”). Дослідивши матеріал кожного з них, ми виокремили 549 слів (165 лексем), які складають тематичну групу “Природне середовище”. Найбільше слів цієї тематичної групи є в розділах “Їжа” (129)⁶, “Відпочинок” (257) і “Свята” (75), а найменше у розділах “Знайомство” (3), “Місто” (3) та “Житло” (1). Це вказує на те, що лексеми групи “Природне середовище” здатні найповніше розкрити семантику явищ, предметів, ознак досліджуваної групи саме в розділах, що відображають побут людини, її взаємодію з навколишнім середовищем.

У дослідженні ми визначили та периферійну зони лексико-семантичного поля “Природне середовище”. У центрі ядерної зони міститься значення *природне середовище*. Ядро поля формують 125 лексем, які ми згрупували за спільними характеристиками і функціями, що подає нам їхня семантика:

- 1) рослини: картопля (28)⁷, город (14), капуста (11), буряк (11), огірок (11), морква (10), фрукт (10), груша (10), вишня (10), овоч (9), сад (9), помідор (9), виноград (8), лимон (7), цибуля (7), квітка (5), ягода (4), часник (4), гарбуз (3), полуниця (3), кукурудза (3), диня (3), квасоля (3), апельсин (3), грядка (3), дерево (2), слива (2), перець (2), салат (2), ківі (2), яблуко (2), кабачок (2), горіх (2), жито (1), пшениця (1), бур’ян (1), м’ята (1), льон (1), ялинка (1), баклажан (1), персик (1), щавель (1), суниця (1), чорниця (1), бараболя (1), біб (1), яблуна (1), барвінок (1), смерека (1), мак (1);
- 2) тварини: риба (7), курка (3), лев (2), бобер (2), кінь (1), корова (1), свиня (1), бджола (1), гедзь (1), чапля (1), крук (1), гуска (1), гусак (1), гагара (1), горобець (1), грак (1), тава (1), зозуля (1), змія (1), звір (1), їжак (1), лис (1), олень (1), півень (1);
- 3) гриби: гриб (5);
- 4) погода: день (11), вітер (6), погода (6), сонце (5), квітень (5), повітря (5), температура (4), небо (4), вечір (4), дощ (3), зима (3), листопад (3), травень (3), серпень (3), гроза (2), січень (2), лютий (2), березень (2), червень (2), липень (2), хмарно (2), сонячно (2), холод (2), сніг (2), хмари (1), осінь (1), грудень (1), весна (1), літо (1), вересень (1), жовтень (1), ранок (1), південь (1), захід (1), опади (1);
- 5) природні об’єкти: ріка (13), гора (7), парк (6), море (5), ліс (5), вода (3), ґрунт (2), океан (2), зірка (1), земля (1), пляж (1), узбережжя (1), півострів (1), гай (1), джерело (1).

Основу ядерної зони тематичної групи “Природне середовище” здебільшого становить іменникова лексика. Наявні дві прислівникові лексеми *холодно* та *сонячно*. Серед досліджених лексем ядерної зони наявне одне діалектне слово *бараболя* (1), що означає *картопля*. Такий випадок демонструє важливість ознайомлення студента-іноземця з діалектними одиницями української мови,

⁶ У дужках вказано кількість досліджених слів у розділі.

⁷ У дужках вказано частотність вживання лексеми.

їхнім своєрідним місцем у мовній системі та особливостями функціонування. Серед лексичних одиниць, що входять до підгрупи *тварини*, можна виокремити ще такі тематичні сектори: плазуни (змія), звірі (дикі: *їжак, лис, олень, лев, бобер*; свійські: *кінь, корова, свиня*), комахи (*бджола, тедзь*), птахи (*чапля, крук, гуска, гусак, гагара, горобець, грак, курка, зозуля, півень, тава*), риби (*риба*). Теж саме можна зробити й з підгрупою *погода*: сторони світу (*південь, захід*), пори року/місяці/час доби (*день, зима, вечір, ранок, листопад, тиждень, місяць, серпень, липень, червень, літо, травень, квітень, березень, весна, лютий, січень, грудень, осінь, вересень, жовтень, понеділок, вівторок, середа, четвер, п'ятниця, субота, неділя, рік*), погодні явища (*холод, сніг, сонце, дощ, хмари, гроза, вітер, опади*).

Периферійну зону тематичної групи “Природне середовище” становлять 40 лексем, а саме: *Карпати (15), великий (5), влітку (5), жити (4), плавати (4), свіжий (4), взимку (4), навесні (4), холодно (4), високий (4), подорожувати (3), площа (4), Крим (3), кримський (2), зимовий (2), гірський (2), теплий (2), західний (2), зранку (2), східний (1), закарпатський (1), географічний (1), щороку (1), небесний (1), рослинний (1), літній (1), природний (1), чистий (1), сосновий (1), Говерла (1), висота (1), південний (1), гаряче (1), тепло (1), восени (1), глибокий (1), ввечері (1), малий (1), холодний (1), гарячий (1)*.

До периферійної зони ми віднесли лексеми, що, на нашу думку, доповнюють основний словника розділу (*Крим, закарпатський, кримський, Карпати* тощо) або які за своєю семантикою стосуються усіх підгруп ядерної зони: *площа, великий, холодний, малий, восени* та ін. Наприклад, лексична одиниця *великий* вживається на позначення чогось значного, що переважає величиною: “значний своїми розмірами, величиною; протилежне малий”; “Який значно переважає своїми розмірами інші подібні предмети”; “Який набагато переважає звичайний рівень, звичайну міру” [14, с. 318]. Закономірно, що значення цієї лексичної одиниці може бути активним у різних мікрополях: тварини (*великий собака*), рослини (*великий дуб*), природних об'єктів (*велика гора*), гриби (*великий гриб*) та погода (напр., *великий мороз*). Також є декілька лексем, які утворюють антонімічні пари (*малий – великий; гарячий – холодний*). Крім того, є прикметники, які утворені від відповідних іменників (*літо – літній; гора – гірський; зима – зимовий* тощо), що водночас може слугувати навчальним матеріалом з граматики.

Найчастотнішими лексемами виявилися *картопля (28), Карпати (15), город (14), ріка (13), яблука (12), день (11), капуста (11), огірок (11), буряк (11), морква (10), груша (10), фрукт (10)*. Як бачимо, це передусім загальноновживані слова. Найбільшу частотність має лексема *картопля*, її використовують у більшості розділів посібника (“*Їжа*”, “*Як купувати?*”, “*Відпочинок*”, “*Свята*”). Це пояснюється тим, що семантика лексеми *картопля* підходить у тематику кожного з цих розділів. Наприклад, у розділі “*Відпочинок*” ця лексема має первинне значення *рослина*, напр.: *А ще я посадила трохи картоплі, квасолі, цибулі* (КРОК–1, с. 61), а в розділі “*Їжа*” її вживають зі значенням *харчовий продукт/страва*, напр.: *На друге переважно ми готуємо варену або смажену картоплю з м'ясом і салат* (КРОК–1, с. 26). До таких лексем із вторинним значенням також належать: *полуниця, апельсин, капуста, кабачок, буряк, часник, груша, виноград, морква, помідор, огірок, кукурудза, перець, баклажан, квасоля, суніця, диня, слива, цибуля, ківі, горіх, вишня, лимон, персик, гарбуз, чорниця, мак*.

Як бачимо, цю тематичну групу здебільшого складають овочі, фрукти та ягоди, які вирощують у нашій країні і які як продукти харчування звичні для українського споживача.

Розгляньмо лексему *Карпати*, її використовують у посібнику 15 разів, напр.: *Цей рушник з Карпат* (КРОК–1, с. 42); *Я б хотіла поїхати у Карпати*; *З ким ти поїдеш у Карпати?*; *У Карпатах можна відпочивати протягом усього року* (КРОК–1, с. 66) тощо. Найчастіше ця лексема трапляється в розділі “Відпочинок”, зокрема в діалогах, вправах та завданнях на вироблення мовленнєвих навичок і вмінь використання лексичного матеріалу. *Карпати* – власна назва гір на заході України (в межах сучасних Львівської, Івано-Франківської, Закарпатської та Чернівецької областей) [6, с. 275]. Для іноземців це потужна країнознавча інформація. Подібне значення мають власні назви *Говерла* (найвища вершина Українських Карпат) та *Крим* (найбільший півострів України). До того ж лексему *Говерла* дослідники відносять до конотативної онімної лексики, яка може стати емоційно-експресивним замінником загальної назви із значенням “висота”, “найвища якість” [9, с. 92].

Для кращого розуміння та сприймання інформації більшість із досліджених лексем подано в контексті з візуальним супроводом. Ілюстрації до багатьох лексем є важливою опорою у вивченні лексики саме на початковому етапі навчання.

Висновки й перспективи подальших досліджень.

Тематичну групу “Природне середовище” у проаналізованому посібнику складають 175 лексем. Навколо стрижневого поняття *природне середовище* функціонують лексичні одиниці ядерної та периферійної зони (125 лексем формують ядерну зону, а решта 40 – периферійну). Ядерні мовні одиниці розподілено за семантичними підгрупами: *погода, тварини, рослини, гриби та природні об’єкти*. Периферійні одиниці розширюють діапазон тематичної групи, доповнюють та конкретизують її. Використання діалектних слів, інформативних власних назв збагачує та увиразнює лексичне наповнення теми, має країнознавчу вагу, методичний потенціал у викладанні УМІ.

У межах подальших досліджень варто проаналізувати лексику нашої тематичної групи в інших навчальних посібниках з УМІ цього ж (або вищого) рівня, порівняти результати аналізу, виявити найпродуктивніші спільні лексеми, “семантичні прогалини” та виокремити навчальний мінімум для роботи зі студентами-іноземцями. Не менш корисним об’єктом дослідження можуть стати численні способи презентації лексики цієї тематичної групи в іншомовній аудиторії (її семантизація чи засвоєння на текстовій основі).

Список використаної літератури:

1. Близнюк К. Р. Системно-структурна організація семантичного мікрополя “poświecenie” у польській мові. *Магістеріум. Мовознавчі студії*. Київ : НаУКМА, 2017. Вип. 66. С. 21–25.
2. Бреник І. В. Виділення ядерної та периферійної зон в межах ЛСП прикметників позитивних емоцій в англійській мові. *Філологічні науки. Теоретичні і методологічні проблеми дослідження мови* URL: http://www.rusnauka.com/25_NNP_2009/Philologia/50492.doc.htm (дата звернення: 26.03.2023).

3. Бук С. Н. Основи статистичної лінгвістики : навч.-метод. посіб. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І.Франка, 2008. 124 с.
4. Данилова З. В. Поняття системності лексики, лексичних угруповань у мові та мовленні. *Мова і культура*. 2012. №. 15 Т. 1. С. 22–28.
5. Дашкова К. В. Поняття «лексико-семантичне поле» і його структура. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. 2020. №. 33. С. 56–60.
6. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
7. Ключка Н. Я. Лексико-семантичне поле як системно-структурне поле утворення. *Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Серія філологічна*. 2012. №. 24. С. 129–131.
8. Кобець Л. К. Лексико-семантична група як складник лексико-семантичної системи. *Мова і культура*. 2012. №. 15. Т. 4. С. 129–135.
9. Лукаш Г. Словник конотативних власних назв. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2018. 280 с.
10. Маркова Т. О., Домрачева І. Р. Лексико-семантична і тематична групи: принципи розмежування. *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса*. 2018. Випуск 10. Том 2. С. 75–78.
11. Навчальні мінімуми з української і російської мов для іноземців / укл. Н. Ф. Зайченко, С. А. Воробйова. Київ : ІСДО, 1995. 200 с.
12. Палінська О., Туркевич О. Крок-1 (рівень А1–А2). Українська мова як іноземна : книга для студента. Львів : Артос, 2010. 104 с.
13. Партико З. В. Словник-мінімум української мови. Київ : Ін-т журналістики, 2004. 79 с.
14. Словник української мови: в 11 т. / АН Української РСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; редкол. : І. К. Білодід (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 1970. Т. 1. 799 с.
15. Стандартизовані вимоги: рівні володіння українською мовою як іноземною А1–С2. Зразки сертифікаційних завдань : посібник / Д. Мазурик, О. Антонів, О. Синчак, Г. Бойко. Київ : Фірма «ІНКОС», 2020. 186 с.
16. Туркевич О. Лексичний мінімум з української мови як іноземної: принципи укладання з урахуванням польського досвіду. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної* : зб. наук. праць. Львів, 2015. Вип.11. С. 80–89.
17. Шведова М. О. Корпусні методи дослідження регіональних особливостей літературної мови. *Національна ідентичність в мові і культур* : зб. наук. праць / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, О. Г. Шостак. Київ : Талком, 2018. С.242–245.

ГІПЕРБОЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ КОЗАКА В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ

Юліанна ТУРЯНИЦЯ

Актуальність дослідження зумовлена тим, що образ козака, а зокрема, його гіперболізація у текстах дум, досі не є достеменно вивченою.

Мета роботи - дослідити застосування художнього прийому гіперболізації в українських народних думах для художнього сприйняття образу козаків.

Предмет дослідження- думи: «Отаман Матяш Старий», «Іван Богун» та «Козак Голота».

Домінуючим образом в українських народних думах є козак. Проте яким він перед нами постає? Із чим його часто порівнюють і чи правдоподібно його зображають? Саме ці питання ми намагалися дослідити у цій статті.

Для початку з'ясуємо, що це за жанр і що ж таке прийом гіперболізації.

Думи - це епічний жанр українського фольклору, генетично пов'язаний із голосіннями, історичними піснями та баладами, переважно про діяльність українського козацтва XVI - XVIIIст. Нерідко їх називають власне козацькими піснями. Зміст думи завжди реально, здебільшого містив побутові мотиви та розповіді про військове життя.

Ще здавна козаки шанувалися у суспільстві, адже поставали перед народом як захисники держави. Саме тому у думах їх образ є гіперболізованим.

Гіпербола - (грец. *hiperbole*: перебільшення) — це троп, для якого характерне надмірне перебільшення особливостей чи ознак предмета, явища або дії задля увиразнення та більшої переконливості художнього зображення, вираження емоційного ставлення до нього.[1, 307].

Візьмемо до прикладу думу «Отаман Матяш Старий». Сюжет є надзвичайно простим: головний герой, про якого йдеться у творі, завдяки своїй мудрості, досвідченості та сміливості перемагає загарбницьке військо й визволяє з неволі побратимів.

«Отаман Матяш старенький на доброго коня сідав// Шість тисяч турок-яничар побіждає,// Бравославців-небувальців із полону одбиває...» — у цьому фрагменті вжито епічний прийом гіперболи, адже ми розуміємо, що одна людина фізично не зможе побороти таку навалу війська. Завдяки такому засобу народна творчість характеризує мужнього та відважного воїна та лицаря.

Проаналізуємо іншу думу й спробуємо з'ясувати, чи простежується подібний мотив у ній. Для цього ми взяли фрагменти з тексту «Іван Богун». «Богун воював, // Силу він ляхів – турків стріляв // І шабельками рубав, // На аркан забирав, // В річку Буг їх утопляв...» - а також – «Як Хмельницький цеє зачуває, // До Вінниці за штири доби прибуває, // Його військо гетьманськеє морем нахлинає, // Турецько - польське крульське військо зничтожає, // Богуна з козаками з неволі визволяє...». Бачимо тут подібний розвиток подій, як і в попередній думі. Славні козаки своє неймовірною силою приголомшливо розгромлюють величезне турецьке військо. Часто повторюваними є такі слова, як: воював, стріляв, рубав, побіждає, одбиває. До того ж, хочеться зазначити, що в обидвох текстах здебільшого використовується точне, закрите та відкрите, дієслівне римування.

Останній текст, який ми проаналізували було взяти з думи «Козак Голота». Сюжетно він дещо відрізняється, проте гіперболізацію у певних фрагментах все ж застосовано. «Ой там гуляв козак Голота, // Не боїться ні огня, ні меча, ні третього болота...», «То козак Голота добре козацький звичай знає, // Ой на татарина скрива, як вовк, поглядає.// Каже: «Татарине, татарине! // Навіщо ж ти важиш:// Чи на мою ясененькую зброю, // Чи на мого коня вороного // Чи на мене, козака молодого?». Ці рядки дають читачеві зрозуміти, що головний герой відважний, безстрашний і не боїться навіть неочікуваних боїв, коли жоден з побратимів не зможе прийти на допомогу.

Проаналізувавши тексти трьох дум, що зазначені вище, ми дійшли до висновків, що:

1. Образ козака в українських народних думах гіперболізується з певною метою - щоб викликати в читача більше емоцій, пошани та гордості у відношенні до головного героя.
2. Застосування вищезазначеного прийому здебільшого має один і той самий або подібний мотив.
3. Ключовими словами при застосуванні гіперболи є: не боїться, розбиває, побіждає, воював, стріляв тощо.
4. Нерідко героїчні вчинки героя пов'язані саме з перемогою над турецьким військом.
5. Козацька сила у думах часто вимірюється тим, чи «між козаками бував, козацької каші не їдав і козацьких звичаїв не знав».

Література:

1. *«Літературознавча енциклопедія у двох томах»* - Ковалів Ю.І. Том 1, с. 307.
2. *"Веселка". Антологія країнської літератури для дітей в трьох томах. Том 1.* Київ, "Веселка", 1984, с. 56 - 61.
3. *Грушевська Катерина. Українські народні думи. Том 1.* - Київ-Харків: Пролетар, 1927. - 176 с.
4. *Грушевська Катерина. Українські народні думи. Том 2.* - Київ-Харків: Пролетар, 1931. - 304 с.

ОСОБЛИВОСТІ ЕКРАНІЗАЦІЇ РІЗДВЯНОГО ХРОНОТОПУ ТА ПРОСТОРУ ПЕРСОНАЖА СКНАРИ-ЛИХВАРЯ ЗА ПОВІСТЮ ЧАРЛЬЗА ДІККЕНСА

Анастасія ФЕДОРНЯК

Чарльз Діккенс привертає до себе увагу різдвяною філософією, яку прописує у своїх творах. Він прийшов на допомогу європейському суспільству XIX ст., яке відчувало дисонанс у своєму житті та заплуталось у протиріччях епохи. Письменник створив фантастичну модель чуда, яка показала вихід із становища, бо саме її генерує народна фантазія. Автор не міг залишитись осторонь до тенденції ритуалізації свят, тому у своєму творчому доробку використовує мотиви різдвяної тематики. Проте найкраще передати атмосферу свята та донести очевидні істини вдалось Діккенсу саме в повісті «Різдвяна пісня в прозі», яка має підзаголовок «Святвечірнє оповідання з привидами».

Глибше зрозуміти історію головного персонажа повісті допомагає різдвяна казка режисера Роберта Земекіса «Різдвяна історія» [7] 2009 року, знята кінокомпанією «Walt Disney Pictures». Його «Різдвяна історія» – це не єдина екранізація твору Діккенса. Але унікальна тим, що найкраще дарує різдвяний настрій та відразу занурює глядача в різдвяну атмосферу. До того ж, Земекес роботами над кінострічками «Назад у майбутнє», «Відьми», «Полярний експрес» режисер переконує професійними вміннями у мистецтві екранізації хронотопу подорожі у часі та просторі.

Обраний для аналізу фільм вражає викінченим стилем у графіці та анімації, який цілковито відтворює вікторіанську добу. Кінострічка повністю заснована на технології захоплення руху. Також кіновізуалізація найкраще віддзеркалює англійські традиції, одяг та простір міста.

На особливу увагу заслуговує в екранізації вигляд скнари Скруджа. Настільки якісно знятий фільм, що кожна риса обличчя, кожна зморшка у героїв фільму яскраво споглядається. А сам герой нібито змагається з Різдвом, але це приклад того, що Господь не дасть себе осквернити, тому Ебенезер все-таки змінює своє ставлення до Різдва.

Кожен кінофільм відтворює екран на екрані: змушує сприймати інше як справжнє життя. Це подвійне ставлення до реальності становить ту семантичну напругу, в полі якої розвивається кіно як мистецтво [5, с. 12].

Цікаво, що кіновізуалізації можуть бути відтворені на двох рівнях: маркованому та немаркованому. Немаркований елемент передбачає натуральну хронологічність подій. Щодо ракурсу, то він незаангажований, тобто вісь зору паралельна рівню землі і перпендикулярна екрану. Кадр може бути як чорно-білим, так і яскравим, тобто позитивним. Зазвичай зйомка відбувається нерухомою камерою [5, с. 23].

Стосовно маркованого рівня, то на ньому події сліднують у правильній послідовності, тим самим монтуються у смислове ціле. Присутня паралель планів, з одного боку, є крупні ракурси, за допомогою яких можна розглянути всі риси обличчя персонажів. А з іншого – є і далекий план, наприклад, у самому перенесенні в минуле, теперішнє та майбутнє. Також залучено вертикальну та горизонтальну панорамну зйомку [5, с. 24]. Отже, за висновками дослідників семіотики кіна, повість «Різдвяна пісня в прозі» було екранізовано на маркованому рівні.

Структура світу постає перед героями кіноекранізацій як комплекс заборон, кордонів, перехід через які неосяжний. Це можуть бути риси, що відокремлюють простір будинку від простору міста, живих від мертвих, соціальні образи багатства та злиднів [5, с. 55].

Різдвяний жанр вимагає специфічного часопросторового відтворення подій та побудови життєвої лінії персонажів. Так, художній простір у «Різдвяній пісні в прозі» побудований через протиставлення закритого й ізольованого простору [4, с. 323] Ебенезера Скруджа та відкритого простору, який є неосяжним, адже його особливістю є подорож уві сні.

У романі Чарльза Діккенса актуалізується параметр простору. Простір тут наділений своїми властивостями і характеристиками, що і дозволяє досліджувати лише просторову концептуалізацію.

Н. Копистянська виділяє три типи простору: зовнішній, локальний та внутрішній (простір персонажа), які реалізуються у межах часопросторової моделі художнього твору [4, с. 324]. Із цієї множинності просторових образів повісті, які формують авторську картину світу, можна виділити основні складові – локуси міста, дому, дороги. Просторовий аналіз повісті та фільму можна розкрити, спираючись на схеми Копистянської.

Варто розпочати зі введення персонажа об'єктива (авторський хронотоп) [4, с. 314], тобто Ебенезера Скруджа: «Його підписав Скрудж. А будь-який документ мав на біржі вагу, якщо Скрудж доклав до нього руку» [2, с. 4]. Зовнішній авантюрний хронотоп персонажа [4, с. 317] відкривається через вияв його внутрішніх якостей. Жодна свідомо людина не буде виявляти пасивну позицію щодо смерті близької людини, не буде думати про робочі справи, але це не про головного героя повісті «Різдвяна пісня в прозі», бо «Скруджа ця сумна подія не настільки вразила, щоби притупити його ділову хватку, і день похорону свого друга він відзначив вельми вигідною обгородкою» [2, с. 5].

Натомість, у кіновізуалізації персонаж не складав жодної угоди, проте відтворено інший моторошний момент, коли старий скнара забрав дві монетки з очей покійного друга.

Автор настільки вміло добирає низку характерних деталей, що це надає образу скнари Ебенезера стабільності, змістовності, пасивності та об'ємності. Проте при цьому увага читача сконцентрована на головній його рисі – скупердяйстві.

Перехід від нерухомої фотографії до рухомого фільму сприймається як внесення об'ємності зображення, тому кіноекранізація показує глядачеві ширший кут зору зображення подій [5, с. 8].

Наприклад, у кіновізуалізації показано, що, сидючи у своїй конторі за певною роботою, Скрудж обклав стіл купою монет, які постійно перелічував.

Загалом причини занепаду душі Скруджа були різними. Своє дитинство він пам'ятав злиденним та напівголодним. Як і кожна людина, яка опиняється у жахливій матеріальній ситуації, Ебенезер захотів змінити своє життя на краще, тобто бути забезпеченим. На жаль, він так захопився матеріальним благом, що не помітив як почав деградувати. Саме гроші зробили головного героя похмурим, нетовариським та черствим. Він зачинив двері до своєї душі для Бога, любові та милосердя.

Простір природи та міста, в якому проживає Скрудж, автор описує дуже детально, щоб читач відчув різницю між озлобленим Ебенезером, який живе у своєму власному закритому світі, й між

радісними людьми та чарівним пейзажем. Кожен з мешканців чимось займався, позаяк всі чекали найвеличнішого свята – Різдва. Робітники майстрували газові труби й розпалили невелике вогнище, навколо якого зібралася голота. Крамнички з м'ясом і бакалією були прикрашені так розкішно, що здавалися чимось казковим. Навіть найбідніша частина населення, яка не могла дозволити собі курятину та інші делікатеси, вже розмішувала святковий пудинг.

Фільм набагато краще передає атмосферу міста, адже глядач чує різні звуки, бачить, як виглядали люди того часу та звертає увагу на їхню міміку.

Зв'язок Ебенезера з локальним простором був відчуженим, інакше кажучи, свій зовнішній простір перестав бути рідним, перейшов у чужий [4, с. 320]. Персонаж ходив по вулиці наче примара, його ніхто не помічав, але йому було абсолютно байдуже до цього.

Цікаво, що суспільний простір Скруджа закритий для інших людей. Ховаючись у контору, як черепаха, він ізолював себе від інших. Жоден бідняк не мав такої сили волі, аби попросити в Ебенезера милостині, адже він був старим скнарою. Жодного разу перехожий не попросив його вказати дорогу.

Один юнак, бажаючи прославити Різдво, підійшов до дверей Скруджевої контори й почав колядувати. Але, коли Скрудж почув перші звуки, то швидко схопив лінійку, намагаючись настрашити бідного хлопчину, який одразу ж утік. А, наприклад, в екранізації люди відразу переставали колядувати та ховали свої мішечки з монетами, коли повз них проходив похмурий Скрудж.

Чарльз Діккенс вказав, що одним світлим променем у житті старого скнари був його племінник, проте Скрудж «надягав сонцезахисні окуляри», тобто байдуже ставився до рідної людини. Небіж намагався зблизитися з дядечком заради свята, проте останній дав чітку і зрозумілу відповідь: «Я б кожного дурня, який бігає і кричить: «Веселого Різдва!» – зварив би живцем разом із начинкою для святкового пудинга і в могилу йому забивав кілок із гостролисту» [2, с. 12].

Моделювання художнього простору в фільмі особливо виражене акустикою, відтак глядачеві, на відміну від читача, значно легше зрозуміти манеру розмови героїв. Наприклад, спілкування між дядьком та племінником відбувалось на підвищених тонах, оскільки Скрудж дозволяв собі викрикувати та передавати свою злість через биття рукою по столу.

Зі злобою ставився головний герой і до свого клерка, який хоч і сумлінно виконував свою роботу, та не був похвалений за це. Здавалось, що хоча б у час Різдва, коли все навколо випромінює радість, старий грішник проявить милосердя до інших, але цього не сталося. У книзі все відбувалось ідентично, як у фільмі, коли Боб натякнув на те, що хоче взяти вихідний, то Скрудж відповів, що це зовсім несумлінно, тому він обов'язково вирахує це зі зарплатні.

В екранізації спостерігається відсутність виховання в Ебенезера, він постійно тикає вказівним пальцем у свого помічника. Також у фільмі детально передано зоровий контакт Скруджа з клерком, щоб показати наскільки останній боявся свого начальника, який одним поглядом здатен був спричинити морального болю.

Спочатку здається, що не можливо проникнути в душу недоторканого героя, але розкриття його особистого простору розпочинається з детального опису житла, яке здається напівмертвим. Саме з

дому автор починає поступово готувати читача до перетворення звичайного локального простору персонажа на містифікований та фантастичний.

Чарльз Діккенс вибудовує оптичну позицію, створює перспективу, щоб крізь призму побуту, опис простору і змін у ньому відобразити душевний стан героя. Варто зауважити, що чоловік ніби зрісся з простором квартири [4, с. 325], позаяк був з ним одним безрадісним організмом: «Це була похмура анфілада кімнат, що займала частину невисокого похмурого будинку в глибині двору» [2, с. 22]. Одразу помітно звуження закритого простору, адже наша увага концентрується саме на житлі.

Короткий опис житла одразу наводить на містичні уявлення про нього і не дарма. Існує думка, що рідний дім захищає від усіх напастей, проте це не про квартиру Ебенезера Скруджа, адже вона представляла замкнутий заяложений простір. Глядачеві фільму вистачає декілька секунд, щоб відчувати тривожність, позаяк колористична символіка [4, с. 321] передає атмосферу не затишного дому, а сірого будинку, який нагадує дім з привидами. Натомість візуалізація простору у творі хоч і детальна, але не пронизує наскрізь читача.

Також одразу помітно звуження закритого простору [4, с. 323], адже наша увага концентрується саме на житлі.

Мертвого відтінку цьому будинку надають його атрибути: сходи, шафа, камінні ґрати, ліжко, стіл, пара старих черевиків та коцюба. Про брак життя та енергії виказують й інші деталі: ложка та миска очікують бути використаними, на столі стоїть каструлька з рідкою вівсянкою, яку Ебенезер споживав від застуди [6, с. 34].

Через опис житла реципієнт пізнає характер персонажа, його настроєві зміни, страхи. Як і автор повісті, так і режисер майстерно відбивають зв'язаність замкненого простору житла і стану душі Скруджа. Оселя, таким чином, стає не просто описом повсякденного простору, а й станом душі героя [1, с. 482].

Також цікаве є візуально-оптичне бачення кімнатного простору [4, с. 321]. Автор створює обмежене освітлення, використовуючи при цьому ефект свічки, що робить простір таємним та небезпечним: «Щоб як слід освітити такі сходи, не вистачило б і півдюжини гасових ліхтарів, тож вам неважко собі уявити, наскільки самотня свічка Скруджа могла розсіяти морок. За темряву грошей не платять, і тому Скрудж нічого не мав проти темряви» [2, с. 26]. Цікаво й те, що полум'я у старому каміні теж освітлює своїм мерехтінням квартиру, проте ледь жевріє і не гріє, а це дуже нагадує життя самого героя, позаяк він хоч і живе, але не випромінює ніякого тепла для світу.

Можна сказати, що позбавлений життя домашній простір старого грішника протистоїть енергійному простору міста, яке в очікуванні Різдва, і в якому навіть неможливі готують святкову вечерю. Простір мешканців та й самого містечка у Святий Вечір сповнений яскравості та руху: з крижаного схилу котяться діти, дорослі усміхнені біжать за подарунками, сяють вітрини крамниць. Проте в цьому ми не бачимо нічого незвичайного, оскільки це об'єктивна реальність Лондона того періоду.

Щодо фантастичного аспекту у творі, то воно слугує художнім засобом і знаряддям пізнання репрезентації онтологічно-метафізичних уявлень автора, пов'язаних з принципом множинності світів. На рівні хронотопу ця концепція втілюється за допомогою художнього моделювання периферійних хронотопів для дослідження диференційних меж буття, випробування його граней. Ідентифікація периферійних хронотопів як «ірреальних» базується на зіставленні з іншими хронотопами за особливостями «природний» – «надприродний», «можливий» – «неможливий», «безсмертний» – «смертний» та інших паралельних пар залежно від контексту [3, с. 7].

Наприклад, ірреальний план твору набирає обертів на вході героя до будинку, оскільки головний герой побачив перед собою не дверний молоток, а обличчя його колишнього компаньйона. Виходячи з опису Чарльза Діккенса, здається, що в жилах Скруджа на декілька секунд захолола кров, але він все одно зайшов усередину та тримав свою свідомість у реальному часопросторі.

Натомість в екранізації присутнє й акустичне забарвлення, позаяк головний герой видає пронизливий крик та просить примару зникнути. До того ж, слід зауважити те, що Ебенезер сховався за сходами, які вели до будинку.

У творі неабиякого відчуття тривожності додають й всілякі кахлі, що розташовувались на каміні: ангели, апостоли, цариці, фараони. Моделювання акустичного художнього простору стає останньою перехідною сходинкою до містичного плану оповіді. Проводиться паралель між тишею спокою, ізоляції та між шумом, тривожними звуками, які подають сигнали небезпеки. Скрудж помітив, що непотрібні старі дзвоники раптом почали гойдатися та голосно задзвеніли. До того ж, почувся й брязкіт заліза, який несе в собі підтекст, адже зазвичай саме привиди тягнуть за собою ланцюг своїх гріхів.

У фільмі присутній мінімальний момент очікування [4, с. 324], коли покручується замок і Скрудж розуміє, що крізь двері хтось увійде. Далі автор стикає нудну реальність з фантастичною, яка витісняє буденність. Ірреальність у повісті Діккенса втілюється на рівні психологічного хронотопу. Наляканий Скрудж приймає на віру існування привида, проте «ірреальний» хронотоп зустрічі з чимось непізнаваним набуває ознак «реальності», коли прагматичний головний герой знаходить раціональне пояснення надприродному – розлад травлення. Проте страшний крик, який доноситься з уст привида, доводить персонажу, що все відбувається у реальності [3, с. 7].

Цікавим є те, що дві реальності зливаються в одну [4, с. 315] через деталізацію вигляду померлого. Привид компаньйона мав вигляд прозорого тіла, разом з яким тягнувся залізний ланцюг, що складався з гаманців, ключів, документів, тобто предметів, які характеризували діяльність чоловіка за життя. Скрудж розгледів, що Марлі був одягнений як завжди, тобто незмінна жилетка, чоботи і панталони в обтяжку. Привид набув реальних рис зовнішності [6, с. 24].

Саме через привида померлого компаньйона Діккенс торкається християнської моралі. Марлі наголошує, що після смерті не буде можливості наздогнати втрачене та зробити добрі справи. Милосердя, щедрість, турбота про ближнього – саме це повинно бути присутнє у людській душі. А робота – це лише крапля води в морі визначених людям справ. Моральні цінності померлого цілком

змінились, тому вирішив перевиховати Скруджа, щоб товаришеві вдалось уникнути вічного блукання по світу.

У кіноадаптації спостерігається простір глухого кута [4, с. 323], позаяк старий грішник не міг покинути приміщення або навіть встати з крісла, на якому він сидів. Привид Марлі своїм криком та моторошним виглядом не давав сказати зайвого слова Скруджеві.

Як і в книзі, так і у фільмі присутній ще один епізод, який налякав бідного чоловіка. Скрудж почув незрозумілі звуки, які пронизували його душу своїми голосіннями та стогонами. Він побачив сонми примар.

Простір сновидінь [4, с. 324] також у присутній у повісті. Після того, як Марлі покинув Скруджа, останній миттю відчув, що його хилить до сну. Чоловік несподівано для себе поринув у сон на цілу добу. Прокинувшись, перед героєм постало запитання, яке вимагало відповіді: «Сон це чи насправді?»

Знову-таки через акустичний аспект автор підводить нас до межевої ситуації [4, с. 324]: віддзвонив церковний годинник і Скрудж пригадав, що рівно о першій до нього з'явиться перший дух. Та не так легко Ебенезерві було перебувати в просторі очікування [4, с. 317], позаяк він не знав, що на нього очікує далі, якою буде його доля.

Раптово освітлення кімнати змінилось на яскраве, а це означало, що прибув перший відвідувач, який представився Привидом Давнього Різдва. Але найзагадковіше, що разючі промені світла вибивалися у нього з голови, що неабияк дратувало наляканого Скруджа. Чоловікові нестерпно захотілося, щоб привид надягнув ковпак. З цього випливає, що Ебенезер противився будь-якому світлому променю у своєму житті й хотів якнайшвидше погасити його.

Відбувається момент втечі у психологічно-локальному просторі [4, с. 325], а саме подорож у минуле. Скрудж зрозумів, що за допомогою Духа він може переміщатись у просторі. У книзі цей епізод висвітлений через репліку примари про те, що з ним головний герой зможе подолати всі перешкоди. Проте в кіновізуалізації цей епізод відтворений по-особливому. Дух, доторкнувшись до Скруджового серця, розсипає чарівний попіл, який дає змогу персонажу переміщатися у просторі.

Основним для мультиверсуму повісті є хронотоп випробування [4, с. 324] з ідеями пізнання індивідом екзистенції. Хронотоп випробування пов'язаний з подорожжю у часі та просторі Скруджа: обставини вибору сприяють самопізнанню персонажа, внаслідок цього й персональний архетипний хронотоп дороги-шляху. Звідси й включення фантастичних хронотопів марення, ілюзій, сну, передбачень, що у художній формі відтворюють багатоманітні стани людської психіки [3, с. 10-11]. Наприклад, з моменту, коли Дух Давнього Різдва переносить персонажа в його минуле життя, розпочинаються випробування для нього.

А зовнішній авантюрний хронотоп персонажа стає підпорядкований дії потойбічних сил [4, с. 317].

Локалізація – це не лише художнє узагальнення топографічного об'єкта, а й особистісний ментальний простір, вагомий для «бачення» «Я»-героя. Крізь призму хронотопу деталізується

внутрішній світ персонажа та набувають художньої виразності емоційно-мотиваційні психічні процеси [3, с. 12].

З цього випливає, що читач/глядач може спостерігати те, як персонаж почувається в конкретному просторі та як цей простір змінює його. Цього ефекту емоційних змін у поведінці персонажа автор повісті досягає внаслідок моделювання художнього простору через запахи [4, с. 321]. В епізоді повернення персонажа в дитинство та юність запахи допомагають викликати у Скруджа спогади про давно забуті радощі. Простір стає номінально своїм, але не цілком [4, с. 320]. Хоч Скрудж дуже добре знав кожен куток простору, кожную лавку, кожне дерево, але все це неможливо було повернути.

Чарльз Діккенс відкриває перед нами рідний для Скруджа простір: «Нарешті вдалині зринуло невелике містечко з церквою, ринковим майданом і мостом над примхливо звивистою річкою» [2, с. 52]. Далі вони звернули на стежину, яка вела до будинку. Знову-таки подається опис простору житла, через який моделюється візуально-оптичне бачення [4, с. 321] та навіть відчуються запахи із минулого життя: «У домі було сиро, як у склепі, пахнуло землею, і все свідчило про те, що тут дуже часто встають при свічках і дуже рідко їдять досита» [2, с. 54].

Ефект ліризації простором [4, с. 325], тобто високий рівень емоційності, Ебенезер переживає, споглядаючи сцену з хлопчиком, який читав книгу при мерехтінні каміна. Скруджевi було неабияк важко бачити таку картину, оскільки він упізнав у бідолашній дитині самого себе. Акустика минулого життя наворачтала його на сльози, а саме «писк і метушня мишей за дерев'яними панелями; луна, що доносилася звідкись із надр будинку; звук крапель із відталого жолоба на похмурому дворі; зітхання вітру в безлистій кроні самотньої тополі; скрипіння дверей порожньої комори, які розгойдувалися на іржавих петлях» [2, с. 54-55].

Простір у повісті несподівано перетворюється на сімейний [4, с. 322], тому що в кімнату вбігла маленька дівчинка, в якій Скрудж впізнав свою померлу сестру. Саме з цього моменту й спостерігається потреба чоловіка в сім'ї.

Автор повісті описує, що Дух Давнього Різдва та захоплений Ебенезер перенесли на бал, на якому Скрудж повадився як нестямний. Це пов'язано з тим, що він повернувся до самого себе, у свій рідний простір, де було багато колишніх друзів. Він наче брав участь у всьому, що відбувалося, радів кожній дрібниці та відчував нестерпне бажання повернути все це. Це був відкритий простір його мрії, адже саме в ньому він почувався комфортно.

Екранізація чітко відтворює миттєву зміну простору, а зазвичай це відбувається тоді, коли Дух Минулого Різдва надягає на голову ковпака. Крім того, саме фільм передає кожную усмішку та невимовно щасливі очі персонажа від побаченого, подекуди навіть те, що він от-от заплаче. Простір мандрівника заданий емоційно [4, с. 323] і змінюється швидкими кадрами.

Перші сходинки до зміни Скруджа спостерігаються тоді, коли Дух сказав, що вчитель Феззівіг не зробив нічого значного, витратив лише чотири фунти на організацію балу. Ебенезер і сам не помітив, як почав міркувати не так, як йому властиво, а як той юний Скрудж з великою душею. Він

заперечив слова привида і вказав на те, що добро, яке робить вчитель, вартує цілого статку. Саме цього хотів почути від нього Дух Давнього Різдва, який став свідком перших змін старого скнари.

Далі герой бачить розмову двох молодих людей, а саме простір почуттів [4, с. 324] Ебенезера Скруджа до дівчини. Але радість змінюється на відчай, адже кохання зруйноване із власної вини чоловіка. У книзі подано розмову закоханих через звужений простір, без особливих деталей, а кіновізуалізація передає навіть мінімальну фізичну силу Скруджа, коли він намагався стримати дівчину. Бідолашний розумів, що тодішня помилка коштувала йому самотнього теперішнього життя, тому попросив привида відвести його додому. Та Дух вирішив показати засмученому Скруджеві ще одну тінь минулого життя. Найболючіше було бачити чоловіку те, що його кохана жінка створила чудову сім'ю, але не з ним.

У екранізації привид почав змінювати зовнішній вигляд і перетворювався на людей, з минулого життя Скруджа, що неабияк розлютило останнього. До того ж, головний герой вважав, що світло, яке мерехтить з макітри Духа Давнього Різдва, оволоділо ним, тому вирішив надягнути на його голову ковпак. Та враз разом з очіпком він злетів до Місяця і впав на підлогу у своїй кімнаті.

Натомість у книзі після того, як Скрудж надягнув привида ковпака, страшна втома раптово обезсилила його і тієї ж миті він опинився знову у своїй спальні, й впавши на ліжко, заснув міцним сном. Прокинувшись, вирішив, що ніхто більше не зможе застати його зненацька, тому він почав готуватися до приходу наступного духа.

Цікавим є те, що знову-таки освітлення відіграє роль ситуації порогу [4, с. 324]. Це через те, що Ебенезер постійно намагався уникати радості у своєму житті, тому в його квартирі завжди було темно. Як тільки Скрудж побачив відблиски червоного світла, яке заструменіло тільки годинник пробив першу, то вирішив заглянути до сусідньої кімнати, оскільки джерело світла виходило саме звідти. Перед головним героєм постав Дух Нинішнього Різдва.

У книзі вказано, що цього разу Скрудж покійно вхопився за мантию духа, бо хотів якнайшвидше винести ще один моральний урок з подорожі. Проте у фільмі акцент на тому, що Ебенезер подорожував з новим гостем, вхопившись за його чарівний пасок, а їхнім так званим транспортом була кімната персонажа.

Перед читачем постає опис простору міста в Різдвяний ранок. Хоч ані місто, ані погода не налаштували на веселощі, але на вулицях було яскравіше, ніж у будь-яку сонячну погоду. Усі мешканці були радісні й бадьорі. Автор передає атмосферу справжнього Різдва, коли крамнички так і заманювали людей зайти та прикупити щось до святкового столу. Показ такого простору допомагає Скруджеві нарешті звернути увагу на свято Різдва, на людей, які до нього готуються.

Наступний простір подорожі поданий для того, щоб Скрудж відкрив у собі співчутливу людину, яка може проявляти милосердя до інших. Мандрівник опинився на порозі дому Боба Кретчита. Сім'я бідолашного клерка ледве зводила кінці з кінцями, але ці люди все одно вміли радіти життю, лише поява звичайного здавалось б гусака зчинила неймовірну метушню у домі.

Коли Ебенезер побачив хворого сина клерка, його почали мучити сумління, адже через крихітну заробітну плату Боб не має можливості як належить лікувати Тіма. До того старий скнара вважав, що, якщо в дитини доля померти рано, то нехай собі вмирає. Подорожуючи теперішнім, Скрудж на власні очі побачив страшні злидні, які окутали цю родину. Тепер все, що цікавило його, це те, чи буде жити бідолашна дитина, тому він опинився у просторі сподівань.

Також він відкрив очі на те, наскільки Боб доброї душі людина, позаяк попри жахливе ставлення керівника до нього, він все одно запропонував тост за здоров'я містера Скруджа. Здавалось, що кам'яне серце цієї злої людини неможливо розтопити, але Ебенезер почав каятися.

Простір подорожі переходив від одних фігур до інших, від капітана судна, відтак до сторожів маяка, і кожен із цих людей або думав про Різдво, або піднімав келих за величне свято, або бажав іншому веселого Різдва. І кожен, – багатий він чи ні, добрий він чи злий, щасливий він чи сумний, – знайшов у цей день найтепліші слова для тих, хто був поруч. Цим простором Дух Теперішнього Різдва доводить Скруджеві, що за будь-яких обставин кожен відзначав чудове свято народження Ісуса Христа.

Наступний простір розпочинається з акустичним акцентом, адже Скрудж почув заразливий сміх свого небіжа. За святковим столом зайшла розмова саме про Ебенезера. Діалог племінника зі сім'єю дав можливість Скруджеві почути, що про нього думають інші та зрозуміти, що його антипатія позбавила його можливості відсвяткувати Різдво у сімейному колі.

У книзі відтворено ще один акустичний момент, адже знайома мелодія, яка лунала у квартирі племінника, оживила Скруджа. Музичний простір був дуже потрібний чоловіку, бо ще дужче розчулив його, і йому вже здавалося, що якби він чув частіше цю музику, то жив б за християнськими законами, і не довелося би духам навідуватись до нього.

Гості грали в піжмурки та інші ігри, але лише у творі зазначено, що Скрудж веселився разом з ними. Захопившись процесом, він забував, що вони не можуть чути його голосу, й навіть трішки засмутився, а ще недавно він категорично відмовлявся навідатись до племінника на Різдво. Хоч члени сім'ї були не найкращої думки про дядька, але вони піднімали келихи за нього та бажали йому щасливого Різдва. Сам Ебенезер розвеселився від того, що його рідні пам'ятають про нього, на душі в нього стало легко, він захотів подякувати всій компанії.

Також привид показав скнарі на прикладі нещасних дітей, що, використовуючи убогість і неуттво у своїх брудних цілях, варто чекати близького кінця. Побачивши худеньких та нещасних дітей, Скрудж захотів їм допомогти, але Дух відтворив його минулі байдужі думки. Це неабияк вразило бідолашного чоловіка та заставило задуматись над всім скоєним.

Можна сказати, що подорож з Духом Теперішнього Різдва внесла свою лепту в навернення Скруджа на благочестивий шлях. Мандрівники часом та простором скрізь приносили людям щастя. Дух своєю присутністю бадьорив хворих, окриляв надією бідних, він благословляв людей і вчив Скруджа заповідям милосердя.

При зустрічі з Духом Майбутнього Різдва, головний герой вже був впевнений, що все робиться лише на благо для нього. У той момент Скруджевий простір став змінний, тобто в нього з'явилась потреба змін, бажань, прагнень. Він вірив, що зможе стати іншою людиною, тому був готовий вдячно йти за останнім з духів. У фільмі показано, що наляканий чоловік навіть став на коліна перед привидом та благав допомогти йому.

Простір останньої подорожі був міським, тобто відтворено те, що відбуватиметься у місті, де проживає Скрудж, якщо той не зміниться. У книзі не описано те, як саме він переміщався, лише йде певний перелік місць, де він побував. А у фільмі Дух Майбутнього Різдва на жаклих конях налякав героя, адже почав за ним гнатись. Ебенезер перетворився на маленьку людину, тому міг захватись у різні шпарини, а згодом через трубу потрапив до місця призначення.

Цікаво, що індивідуальний «ірреальний» хронотоп відтворює екзистенціальну кризу випробування «межовою» ситуацією [4, с. 324] – чужою смертю, яку герой, «вживлюючись» у роль померлого, присвоює й унаслідок цього переживає «екзистенційне осяяння», що допомагає йому усвідомити свої помилки та прийняти новий життєвий сенс [3, с. 11].

Зупинившись біля невеликої групи людей, Скрудж зрозумів, що хтось помер, адже всі це обговорюють. Далі персонаж зайшов у темну кімнату, де побачив пограбованого, нещасного, знедоленого і покинутого усіма мерця. Він сподівався, що є в місті бодай одна людина, яку ця смерть не залишить байдужою. Хоча Скрудж не знав, хто є цим мерцем, але він розумів, що така ж доля може чекати його.

Невимовна біль проникнула у серце Ебенезера, коли перед ним знову-таки постав простір будинку його клерка, адже маленьке крісло було пусте, крихітка Тім помер.

Кінцевим пунктом моторошної подорожі персонажа став цвинтар. Нещасний підійшов до могили, щоб дізнатись ім'я покинутого всіма померлого. Коли він побачив на кам'яній плиті своє ім'я, то почав сам себе переконувати в тому, що, якщо вчасно зійти з несправедного шляху, то й кінець буде зовсім іншим. Він доводив Духу Майбутнього Різдва, що він змінився і не буде більше таким, яким став би, якби не зустрівся з ним. Цей моторошний епізод був поєднаний з простором природи, яка передавала неймовірний біль через вітер та холод.

В екранізації найповніше висвітлюється трагедія втраченого часу, особистого, суспільного простору із власної вини [4, с. 317]. Коли героя Дух затулює в могилу, з уст нещасного лунають заповітні слова, які дають зрозуміти, що подорож цілковито змінила ставлення Скруджа до життя. Він пообіцяв шанувати Різдва й зберігати пам'ять про нього постійно. Зарікся, спокутувати своє минуле сьогоднішнім і майбутнім. Ебенезер ніколи не забуде того добра, якого зробили для нього троє духів.

Завдяки фантастичній реальності, що несе із собою Різдва, головний герой зробив правильні висновки і став новою людиною. Тобто відбулось повернення [4, с. 317] Скруджа до реального життя як прагнення повернути втрачене в часі.

Із початком подорожей у минуле, теперішнє та майбутнє локус житла стає місцем духовного зростання персонажа, позаяк саме туди прийшли духи, які показали герою інше бачення на світ.

Повернувшись до своєї кімнати, Скрудж переосмислює почуте і побачене. Він розуміє, що зможе стерти напис із могильної плити, бо майбутнє належить саме йому.

Людина, яка розучилася сміятись, відтепер раділа кожній дрібниці. Дивак йшов по вулиці й вітав кожного зустрічного. Він побував у церкві, розмовляв з людьми та почав займатись благодійною діяльністю. Нарешті свій, але чужий простір став номінально своїм. Скрудж полюбив своє місто та людей, які в ньому знаходяться..

Цікаво, що вперше пейзаж [4, с. 322] відіграє важливу роль у відображенні стану головного героя: «Ні імлі, ні туману! Ясний, погожий день. Колючий, підбадьорюючий мороз. Він посвистує у свою крижану сопілочку і змушує кров, пританцьовуючи, бігти по жилах. Золоте сонце! Блакитне небо! Прозоре свіже повітря! Веселий передзвін!» [2, с. 163].

Дивовижним є і те, що Скрудж захотів зробити подарунок для свого клерка й замовив найбільшу індижку в подарунок. До того ж, пообіцяв збільшити йому заробітну плату і наказав купити відро вугілля, щоб нарешті у конторі було тепло. А для маленького Тіма, який видужав, він був завжди вірним другом.

Також Ебенезер Скрудж вирішив налагодити родинні стосунки, тому, зібравшись із духом, завітав до племінника, який дуже гостинно прийняв його. Він відкрив для себе поняття родинного затишку, відчув щастя від проведення часу з родичами і простими людьми, інакше кажучи, виставив правильні пріоритети у своєму житті.

Деякі люди обговорювали Скруджа і не розуміли такого перетворення, проте чоловік знав, що так влаштований світ – завжди знайдуться недоброзичливці. Йому не була потрібна чиясь похвала, на серці в нього було легко, а цього йому було достатньо.

Отже, такий детальний аналіз часопростору літературного та кінематографічного текстів дає змогу показати, як автор актуалізував у хронотопі Скруджа площини «минулого», що ідеалізується; «сучасного», що потребує змін; «майбутнього», що відображується через пізнання буття персонажа. Периферійні «ірреальні» хронотопи роману відображають зміну героя, його вихід за межі себе і пошуки способів повернення до себе. У «сучасному» Ебенезер Скрудж був похмурим чоловіком, для якого час нібито застиг, відтак кожен його день проходив одноманітно, а про майбутнє він навіть не задумувався. Минуле відіграло вагому роль у зрушенні часу, щоб усвідомити його плин, а майбутнє розкрило потенціал для зміни життєвих обставин, які доводять героя до самоусвідомлення – пізнання смерті.

Список використаної літератури

1. Бібік В. Б. Локус кімнати як складова хронотопної структури роману В. Підмогильного «Місто». *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Дрогобич : вид. центр ДДПУ ім. І. Франка, 2010. Вип. 19. 486 с.

2. Діккенс Ч. Різдвяна пісня в прозі або Різдвяне оповідання з привидами : повість / пер. з англ. Ольги Косач-Кривинюк. Київ : Знання 2017. 175 с.
3. Журавська О. В. Дихотомія «реального» й «ірреального» хронотопу як категоріальна жанрова ознака українського химерного роману 2-ї половини ХХ ст. : дис. канд. філ. наук : 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, 2018. 22 с.
4. Копистянська Н. Схеми художнього часу і простору. *Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія*. Львів : ПАІС, 2012. С. 312–325.
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики Таллин : «Ээсти Раамат», 1973. 76 с.
6. Полякова А. А. Особливості художнього хронотопу в Різдвяних повістях Ч. Діккенса. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Філологічні науки*. Ніжин, 2012. 26 с.
7. Різдвяна історія : фільм / реж. Р. Земікс. США, 2009 р. 98 хв. URL: <https://eneyida.tv/1721-rizdvyana-istoriya-rizdvyana-pisnya.html> (дата звернення: 25.03.2022).

СЕМАНТИКА ЧЕСЬКИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ З ФЛОРИСТИЧНИМ КОМПОНЕНТОМ ТА ЇХ КЛАСИФІКАЦІЯ

Василина ХМІЛЕЦЬКА

Актуальність статті. Дослідження фразеологічних одиниць із різними компонентами є вкрай актуальними, чеська фразеологічна система не є винятком. Проте більшість праць чеських мовознавців приурочені розгляду загальних питань, які пов'язані із фразеологізмами, або ж їхньому аналізу із структурного аспекту. З цієї причини можна зробити висновок, що дослідження фразеологічних одиниць з флористичним компонентом на матеріалі чеської мови не є достатньо вивченою темою, тому з погляду сучасного мовознавства ця тематика є актуальною.

Метою статті є власне аналіз фразеологізмів з флористичним компонентом у чеській мові, а також здійснення їхньої тематичної та смислової класифікації.

Основний виклад матеріалу. Кожен сприймає й усвідомлює світ за допомогою органів чуття, як наслідок, утворюється певна система уявлень. Ми формуємо своє ставлення про те, що є навколо нас, даємо оцінку і, осмисливши все, передаємо її іншим людям за допомогою мови. Саме тому рослинний світ як невід'ємна частина життя людини відображений у ряді фразеологічних одиниць. Ці групи фразеологізмів зустрічаються у фразеології різних мов світу, адже флоризми відтворюють особливості всіх життєвих реалій через призму аналогії між людиною та рослиною.

У фразеологічних одиницях рослинні образи тісно пов'язані з традиціями, адже здавна людина вважала себе частиною природи та персоніфікувала її. Сама ж метафора “людина – рослина” належить до основних метафор та носить універсальний характер.

Рослинний світ, який відтворено у фразеологізмах, вирізняється не лише своєю універсальністю, а й специфічністю сприйняття. Оскільки кожен етнос при виборі певного компонента-фітоніма вкладає у нього певну символіку, дає своєрідну оцінку та значення, яке згодом розглядають у контексті культурних особливостей. Аналіз семантики фразеологічних одиниць із флоризмами дає можливість дослідити певні компоненти-символи, які допомагають охарактеризувати культуру того чи іншого етносу, а саме традиції, вірування, звичаї, соціальні відносини та ін. Власне “символи мають національний характер: вони творять мову смислів, незрозумілу для представників інших культур, передають особливості національного характеру, своєрідність світосприйняття, логіку національної естетики...” [6, с. 395].

Вживання фітонімів у фразеологізмах часто суміжне із фізичними властивостями квітів, дерев, їхніх частин та плодів, а також пов'язане з досвідом їх практичного використання, із різноманітними обрядами, звичаями, міфами та переказами, з вживанням цих рослин у їжу і навіть з історичними подіями, у яких вони були задіяні.

Кожна рослина у фразеологізмах різних мов має власну семантику. Зокрема, дерева, їхні плоди, квіти, кущі, та інші польові рослини характеризують різні життєві реалії.

Основними флористичними компонентами чеської фразеологічних систем серед дерев є *дуб*, *верба*, *сосна*, *горіх*, *липа* та ін. Ці дендрони висвітлюють численні життєві ситуації, явища, а також

характеризують і саму людину як з хорошої, так і з поганої сторони. [5, с. 119] Наприклад, оцінка розумових здібностей людини через призму відношень “рослина – людина” можна розглядати у двох аспектах: перший – нездатність рослин самотійно мислити; другий – порівняння рослинного та людського світу як рівних. Зокрема, такий компонент-дендронім як-от *дуб* є широко використаним у багатьох мовах. Із давніх часів його шанували та вважали світовим деревом, від якого почалося все живе на землі. Тому, з одного боку, дуб є символом сили, могутності, довговічності та здоров’я: *být zdravý jako dub; být silný jako dub* та ін. А з іншого, ми можемо розглядати цей дендронім і з негативної сторони, у такий спосіб знецінюючи інтелектуальні здібності людини до рівня рослинного світу, якому не властива розумова діяльність. Характеризуючи нерозумну людину, носії мови можуть вдатися до порівняння людських здібностей із *дубом*: *to je hlava dubová; mluvit do něho jako do dubu* та ін.

Інші дендроніми теж відіграють велике значення. Наприклад, вдаючись до порівнянь людини з рослиною з погляду фізичних та зовнішніх ознак, високого хлопця чехи прирівнюють до *смереки* і скажуть: *je vysoký jako smrk*, а про дівчину – *je urostlá jako bříza*, порівнюючи її з *березою*.

Такі порівняльні фразеологізми з рослинними компонентами, ґрунтуються на досвіді та колективних асоціаціях. Кожна мова має власну, притаманну лише для неї, систему порівнянь. Наприклад, для характеристики дівчини чехи використовують такі порівняння, як *ягода* (*děvče jako jahoda*), *квітка* (*to je děvče jako z růže květ*), *троянда* (*děvče jako z růže*), а українці – *калина* (*дівчина, як калина*), *квітка* (*дівчина, як квіточка*), *береза* (*дівчина, як берізонька, сережками завішана*) та ін. [3].

Флороніми є також часто вживаними рослинними компонентами. Найпоширенішими компонентами, які виражені квітами, є *лілія*, *троянда*, *фіалка* та ін. Здебільшого усі вони у фразеологічному контексті є символами краси та молодості, а їхні основні риси (колір, запах та ін.) додають тому чи іншому фразеологізму певної наповненості та нового значення. Наприклад, залежно від цього наповнення компонент *троянда* у чеській фразеології може розглядатися як з позитивної сторони: *vonět jako růže*, так і з негативної: *není růže bez trní*.

Поширеним флоронімом у фразеологічних одиницях є *мак*. Багато із них пов’язані власне із його забарвленням, виражають кількісну характеристику або ж мають певну негативну конотацію. Цей компонент ми можемо зустріти в чеській мові у таких фразеологізмах: *být červený jako vlčí mák; nerozumí tomu ani za mák* та ін.

Зернові культури також активно вживаються у різних фразеологічних системах. Наприклад, такі рослинні компоненти, як *жито* та *пшениця* знайшли своє відображення в багатьох мовах. Основне їхнє значення полягає у виділенні чогось значущого. Чеський фразеологічний зворот *oddělit zrna od plev* за смисловим навантаженням буде тотожний фразеологічним одиницям інших мов, зокрема українській – *відділяти кукулість від пшениці*. [1, с. 8]

Часто основні фразеологічні одиниці різних мов мають схожі за своїм складом флористичні компоненти. Проте їхня значна частина різниться власне з точки зору смислу, що залежить від ключових та характерних лише певному народу поглядів на ту чи іншу життєву ситуацію.

Дослідженню цих фразеологічних одиниць присвячена низка праць, в яких викладені особливості фразеологізмів з флористичним компонентом, їхня класифікація, а також основні семантичні значення. Багато мовознавців світу розглядають ці питання у своїх працях, покладаючись на мовний досвід певного народу, зокрема, Г. О. Філь “Компоненти-дендроніми в структурі фразеологічних одиниць української мови як етнокультурні маркери мовної картини світу” [4], Д. В. Айдачич, Л. В. Непоп Айдачич “Сербські та українські фразеологізми із фітонімічним компонентом у порівняльному аспекті” [1], О. А. Моторний “Компонент-назва рослини як складова фразеології верхньолужицької мови” [2] та ін.

У цій роботі ми удосконалили класифікацію Д. В. Айдачича та Л. В. Непоп-Айдачича, які є авторами праці “Сербські та українські фразеологізми із фітонімічним компонентом у порівняльному аспекті” [1]. Основу цієї класифікації становлять назви рослин загалом, дерева, квіти, їхні частини, а також матеріали власне рослинного походження. Відповідно до тематичного принципу виділяємо:

I I. *Загальнонародні назви рослин*. У цій категорії використовують лише загальні назви, які відображають певну приналежність рослини до якогось класу. До їхнього складу входять фразеологічні одиниці із такими елементами, як *tráva*, *strom*, *květ* та ін. Вони характеризують зовнішність людини, її емоційні стани, вчинки та дійсність загалом: *to je děvče jako kvítko*; *to je povedený kvítko*; *pro stromy nevidět les*; *kvést jako květina* та ін.

II II. *Назви дерев (дендронімів)*. Друга група вміщує фразеологізми із тематичним компонентом дендронімом, які яскраво та багатозначно описують не лише зовнішні ознаки людини, а й її фізичні дії, адже саме ці підгрупи є найбільшими у згаданому класі фразем. До них належать такі: *být urostlý jako jedle*, *být zdravý jako lípa*; *být silný jako dub*; *mít dubový sluch* та ін. Ці фразеологізми часто вирізняються з-поміж інших, адже з давніх-давен дерево займало значне місце у житті людини та стало багатозначним символом, який був відомисім етносам світу.

III III. *Назви квітів (флоронімів)*. Особливим ліризмом пройняті фразеологічні одиниці компоненти яких – назви квітів. Серед цих фразеологічних зворотів ми виокремлюємо лише позитивні характеристики світу, людини та життя, адже слова-символи, які виражені флоронімами вживається на позначення краси, молодості, квітучості: *mít oči jako fialky*; *něžná jako lilie*; *kvést jako mák*; *zvadnout jako lilium* та ін.

IV IV. *Назви частин рослин*. Фразеологічні одиниці із флористичним компонентом, до складу якого входять назви частин рослин, становлять чималу частину усіх фразеологізмів. Вони характеризуються вживанням таких рослинних компонентів, як *poupatko*, *rupen*, *kořen*, *trn*, *jahoda*, *proutek*, *větev*, *osten*, *list* та інші. Кожен із поданих компонентів уже несе у своєму значенні власну семантику: *suchý jako trn*; *být na větvi*; *dostat se na kořen věci*; *tvrdý jako kůra* та ін.

V V. *Назви польових культур, плодів та трав*. Ця група фразеологізмів є збірною. Усі польові культури, плоди та трави посідають значне місце в життєдіяльності людини, оскільки вони є джерелом харчування та основою лікарських засобів. Ключовими підгрупами цього класу є фраземи, які

пов'язані із описом загальних характеристик не лише людини, а й усього загалом: *koukol mezi pšenící; slzy jako hrachy; obrostlý mechem; to pravé ořechové; je to jako z kopřiv plot* та ін.

VI VI. Назви матеріалів рослинного походження. Флористична фразеологія чеської мови охоплює чимало фразеологічних одиниць, компоненти яких містять у собі назви матеріалів рослинного походження. Серед них значне місце займають фразеологізми на позначення зовнішніх та фізичних особливостей, а також особистісних характеристик людини: *být jako dřevo; mít v hlavě piliny; být z jiného dřeva* та ін.

Отже, у даній роботі ми ознайомилися, проаналізували та класифікували фразеологічні одиниці із флористичним компонентом у чеській мові за тематичним принципом, виявили особливості вживання поданих фразеологізмів щодо їх смислового навантаження, а також виокремили головні значеннєві риси фітонімів, серед них були як назви дерев та квітів, так і назви зернових культур, зокрема дуб, смерека, береза, тополя, ягода, квітка, троянда, мак, пшениця та ін. Водночас основним теоретичним та практичним значенням даної роботи є також введення в науковий обіг нових тематичних груп, куди до уже існуючих груп ми зарахували фразеологічні одиниці з матеріалом рослинного походження, польових культур, плодів, трав та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Айдачич Д. В., Непоп-Айдачич Л. В. Сербські та українські фразеологізми із фітонімічним компонентом у порівняльному аспекті // Мовні і концептуальні картини світу. – Київ, 2015. – Вип. 1. – С. 3–15.
2. Моторний О. А. Компонент-назва рослини як складова фразеології верхньолужицької мови. // Мова і культура. – Львів, 2011. – Вип. 14 – С. 128–133.
3. Назаренко Л. О. Неначе тіло без душі [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine34-18.pdf> (дата звернення: 21.03.2023)
4. Філь Г. О. Компоненти-дендроніми в структурі фразеологічних одиниць української мови як етнокультурні маркери мовної картини світу // Рідне слово в етнокультурному вимірі. – Дрогобич, 2014. – С. 86–93.
5. Філь Г. О. Фразеологічні одиниці української мови з рослинними компонентами-символами: етнонаціональний аспект // Проблеми гуманітарних наук. – 2015. – Вип. 36. – С. 116–126.
6. Чернопиский М. Г. Українська фольклористика: словник-довідник / уклад. і ред. Михайло Чернопиский; ред. Оксана Давидова. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 448 с.

ПРОБЛЕМА ПРОВИНИ ТА ПОКАРАННЯ В БАЛАДІ «БОНДАРІВНА»

Соломія ЦОКАЛО

Балада – це один із найдавніших та найпопулярніших жанрів художньої творчості народів світу. У ній, як сказав Іван Франко, «немов блискавкою освітлюються найбільші таємниці людського життя, відкриваються невидимі глибини душі і серця героя». Балада найшвидше з-поміж інших фольклорних жанрів почала проникати в художню літературу. В українському письменстві помітний розвиток літературної балади розпочався наприкінці XVIII — у першій половині XIX ст. У цей період особливо посилювався інтерес письменників до усної народної творчості: вони збирають, записують, публікують багаті зразки українського фольклору, застосовують фольклорні елементи у своїх творах. Балада – це дифузійний або скомплікований жанр, адже у ній переплітаються ознаки трьох стилів: епосу, драми та лірики. Є історія, конфлікт, дія, де герой сам визначає свою долю щодо майбутнього, і маємо ліричне начало – внутрішнє почуття героя, коли він попадає у важку ситуацію, і це викликає емоційне переживання. Значна роль приділялася баладі «Бондарівна», яка посіла важливе місце у фольклорі та поетичній творчості. Це історична балада, у якій є гострий драматизм сюжету із соціальним забарвленням і глибока симпатія народу до сміливої та гордої героїні. Про надзвичайну популярність балади свідчить той факт, що вона відома у ста сімдесяти п'яти варіантах.[2].

У баладі йдеться про те, як в «містечку Богуславку...гуляла Бондарівна, як пишна пава». Коли до дівчини підійшов пан Каньовський, то він обійняв, а потім ще й поцілував Бондарівну. Натомість дівчина відповіла, що пан «не годен» її цілувати, а тільки «роззувати!» та дала йому ляпаса. Добрі люди шепнули Бондарівні, щоб вона тікала. Бігла дівчина «з високого мосту, ...помежи домами, А за нею два жовніри з голими шаблями». Коли Бондарівну спіймали й привели до пана, той наказав вибирати: чи з ним жити, чи в сирій землі гнити. Дівчина вибрала останнє, і Каньовський її застрелив. А батькові давав таляри «за хорошу дочку». Тоді вдарили дзвони, музики заграли і дівку Бондарівну навік заховали.

Однією з характерних ознак балади є реалізація двох основних провідних мотивів – провини та покарання. Тобто в цій баладі ми бачимо хто завинив, і внаслідок провини стається трагедія, яка несе по собі покарання. Мотив покарання потрібно розуміти не лише як фізичне насилля чи вбивство, дуже часто його переведено в площину психологічного покарання – це докори сумління.

Переходячи до змісту балади, ми насамперед повинні відмітити, що ображена Каньовським Бондарівна була чистою дівчиною. Вона не звикла до таких «жартів», як поцілунок та обійми чужого, незнайомого чоловіка. Поведінка пана так її обурило, що вона, проста міщанка, не завагалася: тут же дати йому ляпаса. Тут прямо підкреслюється, що Бондарівна була відома через свою вроду та невинність (цнотливість), що й зацікавило пана, який вирішив зірвати таку квітку. На мою думку, вся привабливість особи Бондарівни і високий трагізм балади ґрунтуються саме на цій ідеальній її невинності, яка встояла перед залицяннями й погрозами розпусного пана. Але саме для Каньовського – така реакція та відмова дівчини сприйнялася як її провини. Мотивом злочину – було роздратування

пана через прилюдно одержану відмову від дівчини, що призвело до фізичного покарання (смерті Бондарівни).

Балада не містить передісторію, ми не знаємо обставин життя героїв, які були раніше. Вона часто зображує героя, як іграшку в руках долі, яка вже визначена наперед. І він не в змозі впливати на обставини, але може впливати тільки своїм вибором. Завжди є вибір – він екзистенційний – між життям та смертю. Його суть полягає в тому, що потрібно вибирати: чи продовжувати жити всупереч своїм переконанням, чи обрати вихід у невідоме і тим самим утвердити свої світоглядні переконання. На несвідомому рівні своїми діями Бондарівна обрала смерть. Вона і після ляпаса не особливо турбувалася, будучи певною, що мала справу з простим смертним, і тільки коли добрі люди шепнули їй, що це пан Каньовський і їй загрожує серйозна небезпека, кинулася тікати, але дії були зроблені, а доля визначена.

«Епізодична постать батька дівчини, старого Бондаря, уособлює не лише батьківський біль за втраченою дочкою, а й виражає народне ставлення до події та її учасників. На тлі Бондаря пан Каньовський ще гостріше вирізняється аморальністю й жорстокістю. Балада зображує пана-кріпосника повновладним і безкарним господарем людської долі. Його мстивість і самодурство проявляються повною мірою відразу після рішучого протесту дівчини проти домагань. Він не тільки влаштовує погоню за Бондарівною, а й безжалісно глузиться з неї.»[6].

У баладі завжди криється народна мораль, повчання або застереження. Навіть якщо зло залишається непокараним, однаково симпатії слухачів залишаються на стороні скривджених, на стороні слабкої жертви, що не змогла постояти за себе. Це виховує здатність співпереживати, відчувати людський біль, сум, розчарування.

Цю статтю можна підсумувати словами дослідника цієї балади.

О. Дей визначає баладу як «сукупність епічних пісенних творів розгорненої гостро-драматичної і трагічної сюжетності, що реалістично художньо узагальнюють виняткові, незвичайні до екстремальності та сенсаційності за своєю внутрішньою конфліктністю життєві події, вчинки та фатальні збіги обставин в особистій, сімейній і громадській сферах, освітлюючи все це з позицій традиційної родинно побутової моралі, переважно від протилежного стверджуючи та відстоюючи її принципи, чим обумовлені психологічна напруженість сприйняття балад і їх виховна та дидактична дійовість» [3].

Список використаної літератури

1. Балада «Бондарівна». Текст. Режим доступу: [https://uk.wikisource.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0_\(%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B0\)](https://uk.wikisource.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0_(%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B0))
2. Балада «Бондарівна»(характеристика). // Режим доступу: <https://ukr-lit.com/balada-bondarivna-xarakteristika/>

3. [Дей О. І.](#) Українська народна балада. - К., 1986. – 261 с.
4. Підгорна Л.М. Народна балада “Бондарівна”: проблеми текстології на діяхронному зрізі // Нове життя старих традицій: Традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті / Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках У Міжнародного фестивалю українського фольклору “Берегиня” / За ред. проф. В. Давидюка. – Луцьк: ПВД “Твердиня”, 2007. – С. 481–488.
5. Стрілець Наталя. Жанр балади в українській літературі першої половини ХІХ ст.// Студентський науковий вісник. – 2005. –Випуск 10. – С. 169-171. Режм доступу: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/22444/1/63_Strilets.pdf
6. Українські народні балади. Тематика та стильові особливості. Сюжет, герої. Класифікація балад.// Режим доступу: https://edufuture.biz/index.php?title=%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96_%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%96_%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8_%D0%A2%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D1%82%D0%B0_%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%B2%D1%96_%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96_%D1%81%D1%8E%D0%B6%D0%B5%D1%82_%D0%B3%D0%B5%D1%80%D0%BE%D1%97_%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%B8%D1%84%D1%96%D0%BA%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%B4

ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ МЕТАФОРИ У ПОЕЗІЇ ЛЮДМИЛИ ГОРОВОЇ

Олена ШВАЧКО

Метафора є основною складовою поезії, відтак поетичне мовлення насичене метафоричними конструкціями, що репрезентують як самосвідомість письменників, так і колективне світосприйняття нацією. За період повномасштабного російського вторгнення в Україну (із 24.02.2022р.) сформувався значний доробок воєнної лірики, одним із яскравих авторів якої є Людмила Горова. Поетеса відомих слів «Буде тобі, враже, так, як відьма скаже» [3, с. 17] порушує важливу проблему сьогодення – воєнну дійсність. До її збірки «Сію тобі в очі» вміщено 50 поезій, 4 переклади однойменного вірша іспанською, англійською, білоруською, грузинською мовами та два оповідання. Кожна поезія Людмили ГорОВОЇ – це нанизування різноманітних метафор, злиття непокінченого, що зумовлює в подальшому виникнення нових понять й образів.

Розгляд становлення метафори дає підстави твердити, що її витоки сягають далекої античності. Одним із перших, хто розробляв теорію метафори, був Арістотель: «Метафора — це перенесення слова із зміною значення або з роду на вид, або з виду на рід, або з виду на вид, або за аналогією» [1, с. 75]. У системі поглядів Цицерона простежуємо ідейні риси сучасних когнітивних теорій метафори: метафора сконфігурована як відтворювальний процес – людський розум використовує її як своєрідний засіб вираження на мовному рівні (переклад з англ. мови – О.Ш.) [11, с. 96-100].

У період Середньовіччя метафора поступається першістю символу, її сприймають як певне перебільшення, адже увагу зосереджують «не на семіотику, тобто не на технічне вивчення метафор, а на способи аргументації» [5, с. 64].

Науковці Просвітництва (Дж. Локк [8], М. Мюллер [9], Т. Гоббс [10]) не визнавали метафору як унікальне й багатогранне явище. Натомість у лінгвістичній думці ХХ ст. метафору сприймали як метод пізнання об'єктивної дійсності (М.Блек [6]).

Фундаментальною є розвідка Дж. Лакоффа і М. Джонсона «Метафори, якими ми живемо», у якій запропоновано новий когнітивно-лінгвістичний підхід у вивченні метафори. Науковці доводять, що метафори як мовні явища є відображенням когнітивних процесів, при яких основну роль відіграє подібність, що базується на осмисленні одних сфер досвіду через інші (переклад з англ. мови – О.Ш.). Тому метафору варто розглядати не як опозицію прямого й переносного значень, а як відображення певних концептів [7, с. 193].

Когнітивна теорія метафори Дж. Лакоффа і М. Джонсона є провідною у нашому дослідженні.

Опираючись на сучасні студії з граматичного вираження метафор (О.Вербовецька «

Грамматичні особливості метафор у поетичних текстах Анни Багряної», 2019 р.; О. Лавер «Грамматичні типи метафори в поезії П. Скуня», 2022 р.), виокремлюємо такі традиційні граматичні типи в поетичних творах Людмили ГорОВОЇ: субстантивні, предикативні, атрибутивні.

Найбільш продуктивним є дієслівні метафори, яких налічуємо понад 150 одиниць. Поетка одухотворяє *абстрактні поняття* – 44% («сила в мені б'ється від усього роду» [3, с. 10]; «відігрітися душами від попелища скорботи» [3, с. 109]), *природні явища та реалії довкілля* – 38% («[червень]

кульбабковим дивом голівку квітчає» [3, с. 48]; «з полегшенням зразу по тобі весь світ одночасно зітхне» [3, с. 34]), *результати культурної діяльності людини та урбаністичні деталі* – 11% ([книжка] гріє щастя моє ночами / серце й руки бійцям на Сході» [3, с. 46]; «і з тих пір мені серце гріють куполи твоїх храмів святих» [3, с. 91]), *частини людського тіла* – 7% («[серце] рівно б'ється, ловлячи віддачу від автомата, / Але вискакує з грудей і стискається від дитячого плачу» [3, с. 107]; «вправно пальці бігали по основі, сітку виплітаючи із любові» [3, с. 11]).

У дієслівних метафорах один член речення здебільшого виражений дієсловом на позначення:

- 1) руху – «[балкони] розвішують тишу й білизну» [3, с. 45]; «сльози котяться градом» [3, с. 38];
- 2) звуку – «хай вогнем і громом вдарить благовіст» [3, с. 15]; «мовчки кричати» [3, с. 37];
- 3) стану реалій: а) *характеристика фізіологічних процесів* – «балкони вдихають дощі і сніги всім тілом» [3, с. 45]; «нап'єшся чорною бідною» [3, с. 12]; б) *психофізіологічних* – «наповнишся мірою ніжності» [3, с. 99]; «і в мені все стискається болем в цю мить» [3, с. 77];
- 4) впливу на об'єкт – «[білоруси] б'ють по своїй же крові» [3, с. 76]; «покривала Покровонька своїм дітям головоньки / Кому славою, кому крицею, кому рідною землею» [3, с. 16];
- 5) вияву ознаки або властивості реалії – «висохнеш до пустки, вимерзнеш до льоду» [3, с. 12].

Прикметникові метафори (42 од.) зазвичай є частиною розгорнутих іменникових чи дієслівних.

Залежно від розташування прикметника щодо означуваного іменника розрізняємо такі моделі:

- 1) метафоричний прикметник розташований перед означуваним іменником (72%): «невипита ніжність» [3, с. 94]; «лихе залізо» [3, с. 35];
- 2) метафоричний прикметник стоїть після означуваного іменника (24%): «слова твої спрагли» [3, с. 94]; «питання безсонні» [3, с. 94];
- 3) означуваний іменник розташований між метафоричними прикметниками (4%): «в гарячих обіймах пухових» [3, с. 48].

Іменникові метафори (27 од.) представлені такими типами: генітивний (62%) – «відбиток жажіття» [3, с. 83]; «крихта щастя» [3, с. 46] та метафори орудного відмінка (38%), що в поезіях Людмили Горової потребують додаткового контексту – «кожен дарунок той повний любов'ю і щемом» [3, с. 75]; «везеш гостинці нехитрі війною окраденим дітям» [3, с. 39].

Часто для образної конкретизації компонентів такі метафори доповнено й іншими частинами мови, зазвичай прикметником чи прийменником: «непроглядна темрява ночі» [3, с. 47]; «люта прірва зими» [3, с. 109]; «святого неробства свобода» [3, с. 93]; «стільки горя перед очима».

Змістову структуру метафоричних сполучень поезій Людмили Горової представляємо такими лексико-семантичними типами: на позначення земної моделі світу, простору, синестетичні та мілітарні метафори.

До метафор земної моделі світу (41 од.) зараховуємо *метафори природних явищ* – 30% («крапля роси дасть тобі стільки сили і певності» [3, с. 99]; «колише вітер вільхою» [3, с. 95]), *зоологічні* – 27% ([коти] ставлять хвостами у небо знаки питання» [3, с. 87]; «[метелики] довкола усіх залоскочуть» [3, с. 100]), *на позначення пір року* – 22% («червень так щедро жменями сипле суниці» [3, с. 49]; «вересень

шепотітиме вірші тихенько на вушко тобі» [3, с. 48]), *із рослинним компонентом* – 21% («збіжжя прорізало напоєну кров'ю землю» [3, с. 107]; «подорожником цьомає збите коліно» [3, с. 49]).

До просторових метафор (22 од.) належать космоніми та астроніми, лексеми на позначення часу та простору: «сонцем напоєні вулиці Львова» [3, с. 96]; «невипита ніжність, що плине по небу» [3, с. 94] «світ у тім світлі потоне» [3, с. 100]; «час спиняється» [3, с. 93].

Мілітарні метафори (64 од.) є провідними у поезіях Людмили Горової. Вони виражені такими метафоричними моделями:

- 1) *вороги-загарбники* (представлені лексемами чи словосполучками: ворог, рашист, сатани поріддя, злодій, виродки, звірова навала, зміїне кодро, чужинці, кат) – «захлинеться злодій нашою водою» [3, с. 12]; «хай зміїне кодро корчиться й німіє» [3, с. 10]; «йде на дно рашист» [3, с. 14];
- 2) *воєнні дії* – «б'ють по своїй же крові» [3, с. 76]; «танком на нас іти» [3, с. 34]; «битись за волю чи мовчки коритись силі» [3, с. 34]; «затуляла від куленьки» [3, с. 16];
- 3) *зброя та військова техніка* – «мають вони дуже багато лихого заліза» [3, с. 35]; «ловлячи віддачу від автомата» [3, с. 107]; «[танки] захищатимуть ранки» [3, с. 33]; «[танки] боронитимуть ночі» [3, с. 33].

Виділяємо ще один семантичний тип метафор – синестетичний, що зображує полісенсорну систему людини, яку репрезентують такі види чутливості:

- 1) *слуховий* (39%) – «виють сирени» [3, с. 74]; «світ набуває такої лункої безгрішності / що всіх звинувачень слова втратять звук – і не вимовить» [3, с. 99]; «і донині звучать в мені / Святославові владні кроки, / Ярославни тужливі пісні» [3, с. 91];
- 2) *зоровий* (28%) – «вибухне барвами світ» [3, с. 99]; «чорний колір нізащо не вибачить білих ниток, / сивину лиш підкреслить, загострить згорблені плечі» [3, с. 47]; «на тінь не схожа» [3, с. 106];
- 3) *дотиковий* (21%) – «хлюпає сріблом студеним води із криниці» [3, с. 49]; «намлітиса в гарячих обіймах пухових» [3, с. 48]; «а в тебе серце неначе затисли в холодних лещатах» [3, с. 38];
- 4) *нюховий* (12%) – «то її в цвіті ямину пахучім купає» [3, с. 49]; «пахне корицею спека липнева» [3, с. 96]; «ніздрі лоскоче кава ранкова» [3, с. 96].

У синестетичних метафорах поезій Людмили Горової поширеним є явище синестезії, що спричинило відсутність смакового типу метафор, позаяк лексеми на позначення смакових властивостей реалізуються в інших видах чутливості. Наприклад, у метафорі «бризкай сонцем межі очі людям в їх кислі міни [у значенні вираз обличчя]» [3, с. 47] виражається концептуальна модель перенесення «смак – вигляд». Типовими є трансформації «дотик – звук», «дотик – вигляд»: «слово моє липке, слово моє кріпке» [3, с. 18]; «теплі барви вплітаючи в квіти, дерева, волосся» [3, с. 48].

Отже, метафори активно побутують у поетичному мовленні Людмили Горової, зокрема у її збірці «Сію тобі в очі». Найчастіше поетка метафоризує дієслова та прикметники, рідше – іменники, наділяючи їх новими, унікальними рисами. Проаналізовані поетичні метафори становлять єдність

семантичних типів, які репрезентують картину світу у концепції простору, земної, синестетичної та мілітарної моделей. Завдяки метафоризації Людмила Горова створює власний вимір буття, пронизаний надією і розпукою, щастям і болем, радощами материнства і трагізмом війни.

Список використаної літератури

1. *Арістотель*. Поетика / пер. Б. Тена. Київ : Мистецтво, 1967. Розділ XXII. С.75. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Aristotle/Poetyka_vyd_1967.pdf (дата звернення: 18.01.2023).
2. *Вербовецька О.С.* Граматичні особливості метафор у поетичних текстах Анни Багряної. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Сер. Мовознавство. 2019. Вип.1(31). С. 18-23. URL : <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/22669> (дата звернення: 19.01.2023).
3. *Горова Л.* Сію тобі в очі : вірші Київ : Люта справа / ТаТиШо, 2022. 112с.
4. *Лавер О. В.* Граматичні типи метафори в поезії П. Скунця. Науковий вісник Ужгородського університету. Сер. Філологія. 2022. Вип. 1 (47). С.180–186. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/46910> (дата звернення: 19.01.2023).
5. *Овчаренко Н. М.* Метафора в античні часи та середньовіччя : успіхи та проблеми інтерпретації. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, ВГО Українська академія наук : зб. наукових праць «Гілея». Київ, 2019. Вип.149 (10) С.64. URL: <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/download/14107/13267> (дата звернення: 22.01.2023)
6. *Black Max.* Metaphor / Models and Metaphors. Ithaca, Cornell University Press, 1962. P. 25-47
7. *Lakoff G., Johnson M.* Metaphors We Live by. Chicago: University of Chicago Press, 1980. P.193. URL : <https://www.textosenlinea.com.ar/libros/Lakoff%20y%20Johnson%20-%20Metaphors%20We%20Live%20By%20-%201980.pdf> (дата звернення: 26.01.2023).
8. *Locke J.* An Essay Concerning Human Understanding. London,1999. P. 498. URL : http://www.philotextes.info/spip/IMG/pdf/essay_concerning_human_understanding.pdf (дата звернення: 23.01.2023)
9. *Müller M.* Lectures on The Science of Language : The Royal Institution of Great Britain, 1861. P.37. URL : https://pure.mpg.de/rest/items/item_2365794/component/file_2365793/content (дата звернення: 23.01.2023)
10. *Musolff A.* Ignes fatui or apt similitudes? — the apparent denunciation of metaphor by Thomas Hobbes. University of Durham. 2005. P.95-96. URL : https://www.academia.edu/9834989/Ignes_fatui_or_apt_similitudes_the_apparent_denunciation_of_metaphor_by_Thomas_Hobbes (дата звернення: 26.01.2023)

ЧЕСЬКИЙ СЛЕНГ В ПРОСТОРІ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ

Олександра ШИРЕЛЬ

Актуальність статті – обумовлена активним розвитком сучасних засобів комунікації, і їх впливом на людину, культуру та мову.

Мета статті – проаналізувати своєрідність чеських сленгових одиниць у просторі соціальних мереж, а також охарактеризувати роль сленгу, як засобу спілкування інтернет-користувачів;

Основний виклад матеріалу. Мова – це динамічна система, яка постійно розвивається, вдосконалюється та збагачується новими функціональними можливостями. У лексичній сфері цей розвиток протікає особливо інтенсивно і реалізується у постійному оновленні лексики. Наш світ сповнений сучасних технологій, які так чи інакше впливають на наше життя, а також на мову. Одним із таких чинників є інтернет-простір, зокрема соціальні мережі.

Соціальні мережі об'єднують людей різного віку, світогляду, соціуму, інтересів тощо. Таким чином ці люди формують свої власні спільноти в межах кожної мережі, оточуючи себе однодумцями. Тому соціальні мережі є одним із середовищ, де зароджується нова розмовна мова – сленг. Сучасний світ важко уявити без соціальних мереж. Це чи не найпопулярніше джерело для отримання та обміну інформацією. Сьогодні віртуальне життя є невід'ємною частиною реального, саме тому практично кожна людина має власний акаунт в одній із соціальних мереж.

Соціальний інтернет-простір – це насамперед сайти, створені з метою об'єднати або познайомити людей із спільними інтересами, обміну інформацією. Термін “соціальна мережа” з'явився задовго до Інтернету – 1954 року. Поняття увів американський соціолог Джеймс Барнс, маючи на увазі під ним взаємозв'язки окремої людини з іншими людьми.

Таким чином головною метою користувача є привернення уваги аудиторії до своєї особи. Саме тому функціонал соціальних мереж передбачає поширення інформації у вербальному, візуальному та аудіовізуальному плані. За допомогою цього користувачі соціальних мережах можуть знайти своїх однодумців. Шляхом створення численних спільнот за інтересами (соціальними, політичними, культурно-розважальними, спортивними тощо) соціальні мережі надають користувачеві можливість бути в курсі всіх цікавих для нього подій.

Соціальні мережі стали осередком зародження та використання нових сленгових виразів з багатьох причин. По-перше, ці сайти відповідають за зручну та невимушену комунікацію; по-друге, надають можливість створення груп за інтересами; по-третє, об'єднують учасників спілкування за віковими, територіальними та соціальні критеріями. Це своєрідний інтерфейс взаємодії людей і в той же час абсолютно нове комунікаційне середовище, яке приносить нові тенденції спілкування.

Завдяки тому, що соціальні мережі пропонують різноманітного формату контент, мова, притаманна певній групі користувачів, швидкими темпами поширюється серед інших людей. Тобто, наприклад, люди-аудіали поповнюють свій лексичний запас сленговими одиницями через прослуховування подкастів, а візуали, читаючи дописи інших користувачів чи переглядаючи меми (зображення гумористичного характеру).

На сьогоднішній день найбільш популярними соціальними мережами є Facebook, Twitter, Instagram та Tik Tok.

Говорячи про сленг у просторі чеських інтернет-користувачів, потрібно окреслити визначення цього терміна. На думку більшості чеських та словацьких мовознавців, термін “сленг” вперше з’явився в чеській науковій літературі в статті Франтішка Оберпфальцера “Argot a slangy”, яку було опубліковано 1934 року. Проте Їржі Неквапіл зазначав, що вперше в богемістичній літературі термін “сленг” з’явився в журналі “Naše řeč” (1924 року) в статті Вацлава Ертла. Саме після цієї статті “сленг” було віднесено до системи термінів чеського мовознавства.

Ярослав Губачек трактує поняття так: “Сленг – це сукупність певних спеціальних виразів (так званих сленгізмів), які вживаються у мовному контакті людей (найчастіше напівофіційному та неофіційному), пов’язаних одним робочим середовищем чи сферою інтересів. Обслуговує конкретні потреби спілкування і водночас є засобом вираження приналежності до певного середовища чи сфери інтересів”⁴. Якщо говорити про ономасіологічну мотивацію, то вона виражена з одного боку необхідністю найменування нових реалій та явищ, а з іншого – перейменування старих понять. Так, поширеними є синонімічні ряди сленгізмів, створення яких передбачає мовну гру, гумор та іронію⁵. Поняття “сленг” досліджували чимало чеських мовознавців, які присвячували цій темі свої наукові праці. Дослідження сленгових виразів активно почало розвиватись напередодні Другої світової війни. Це пов’язано зокрема з роботами Ф. Оберпфальцера, який з 1934 року працював професором чеської мови та літератури в Карловому університеті в Празі. Ф. Оберпфальцер є автором великого дослідження “Argot a slangy”, яке було опубліковано 1934 року. Автор подає понад 2000 виразів з сленгу чеської мови (значна частина присвячена студентському сленгу, згадується також військовий, мисливський сленг і т.д.), які доповнив детальним аналізом.

Я. Губачек, професор богемістики Остравського університету, також є автором великої праці, присвяченій вивченню сленгу. Його книги та журнали публікувались з 1964 року і суттєво сприяли вивченню та збереженню певного масиву сленгових одиниць різних тематичних сфер. До найвідоміших його праць належать: “O českých slanzích”, “Malý slovník českých slangů” і “Výběrový slovník českého slangu”, в якому зафіксовано понад сотню сучасних і застарілих сленгових виразів. Частина досліджень зазвичай публікувалася у вигляді статей у наукових журналах (до сьогодні, наприклад, публікує статті науковий журнал “Naše řeč”⁹) або в антологіях, або як спеціальні публікації чи дисертації.

Серед авторів останніх років можна згадати, наприклад, Катержину Рисову та її невелику працю “Slangový projev mládeže”.

Також слід відзначити онлайн-словник чеського сленгу – cestina20.cz.¹¹ Автором ідеї є Мартін Кавка, також до створення словнику долучився лексикограф Міхал Шкрабал. З березня до кінця 2019 року на сайті TelevizeSeznam.cz виходило щотижневе шоу “Hacknutá čeština” (всього 32 епізоди). Також Мартін Кавка та Міхал Шкрабал опублікували книгу з такою ж назвою, яка демонструє не лише різновид сленгових одиниць чеської мови, а й містить розповіді відомих мовознавців (Міхаели

Лішкової та Їржі Марвана), перекладачки Анежки Чарватової та представників інших професій, які розповідають про особливості використання сленгу у своїй професійній сфері. Важливою роботою щодо вивчення сленгу є праця чеського мовознавця Я. Губачека “O českých slanzích”. У цій праці Я. Губачек визначив зокрема основні аспекти сленгу: мовознавчі і немовознавчі. Однак ці аспекти потрібно розглядати в цілому. Серед мовознавчих особливостей сленгу автор виділяє:

- нелітературність – сленгізми часто є синонімами до літературних назв (найчастіше термінів);
- комунікативна функціональність та використання продуктивних ономазіологічних методів (цим рисам відповідає, наприклад, універбізація);
- системність – навіть сленгові вирази як семантико-лексичні одиниці утворюють систему, в якій можна спостерігати взаємозалежність;
- вживання переважно в усному мовленні.
- ступінь унікальності суб'єктів комунікації – їх вік, традиції тощо;
- соціальний чинник представників;
- психологічні чинники – намагання продемонструвати свою унікальність оточення або у такий спосіб швидше доєднатись до колективу чи групи.

До немовознавчих аспектів належать:

Сленг формується за допомогою тих самих методів та способів словотворення, що й лексика літературної мови. Сленгізми найчастіше мають форму іменників, рідше дієслів, прикметників і прислівників. Я. Губачек виокремлює такі способи творення:

- трансформаційний (словотвірний);
- транспозиційний (використання назв вже існуючих слів).

У першому випадку сленгові вирази утворюються шляхом деривації, словоскладання та іншими способами (аббревіація, усічення, скорочення та перекручування слів), у другому випадку сленг формується завдяки метафоричному та метонімічному перенесенні значень, утворенню багатозначних виразів (фразеологізмів), калькуванню та запозиченню слів з інших мов.

Найпоширенішим способом творення сленгізмів у просторі соціальних мереж є запозичення, унаслідок відсутності побутових виразів для вираження конкретного явища чи предмету; намагання спростити номінацію багатослівних назв, спроби увиразнити мовлення або додати емоційного забарвлення.

Однією з причин поширення та популяризація сленгових одиниць зумовлена тим, що користувачі активно користуються такими функціями, як хештег. Завдяки цьому слова іншомовного походження активно проникають у лексичний склад чеської мови. Хештеги – невеликі повідомлення, які використовуються в мікроблогах соціальних мереж (Instagram, Twitter, Facebook, Tik Tok) для групування подібних слів або фраз за однаковою темою чи типом. Хештеги використовують також для поширення інформації. Тому для актуалізації уваги до допису користувачі використовують популярні вирази та слова. Серед англіцизмів в чеській мові виділяють адаптовані та неадаптовані. Різниця їх

полягає в тому, що адаптовані пристосувались до парадигм відмінювання або фонетичних особливостей чеських слів, а неадаптовані ні. Отже, розглянемо їх детальніше.

Класифікація Я. Губачека дозволяє нам поділити сленг інтернет-користувачів на наступні категорії:

- Сленгові одиниці, виражені іменником;
- Сленгові одиниці, виражені дієсловом;
- Сленгові одиниці, виражені прикметником;
- Сленгові одиниці чеського походження;
- Абревіація.
- Сленгові одиниці, що зберігають первинне графічне написання;
- Сленгові одиниці, фонетично адаптовані до правил чеської мови;
- Сленгові одиниці, які набули типово чеської афіксації або фонології.

Кожна з категорій налічує одиниці, які виражають різний ступінь адаптованості до вимог чеської мови. Тому сленгові одиниці ми додатково групуємо за такою схемою: Якщо говорити про іменникові вирази, то велика кількість зібраних сленгізмів зберігають первинне графічне написання:

friendzone – ситуація, коли хтось закоханий, але невзаємно;

grammarnazi – людина, яка дотримується граматичних правил і робить зауваження іншим користувачам;

troll – людина, що провокує користувачів;

vibes – атмосфера;

crush – об'єкт таємної закоханості;

soulmate – людина, з якою відчуваєш себе на одній хвилі.

Особливість таких сленгізмів полягає в тому, що потрібно знати їх оригінальну вимову. Однак варто зауважити, що частина сленгізмів все ж таки адаптовується до фонетичних вимог чеської мови, шляхом транскрибування:

džouk – жарт;

juťuber – блогер, що публікує свої відео в YouTube; *tvít* – запис, опублікований користувачем Twitter;

čelenž – відео в яких блогер пропонує повторити завдання своєму знайомому або необмеженому колу користувачів.

Ми бачимо певну заміну голосних та приголосних літер. Наприклад, *challenge* – *čelenž*, тобто *ch* змінилось на *č*.

Також утворюються слова за допомогою суфіксації. Продуктивними є такі суфікси – *-er*, *-ář*, *-ka*. Використовуються й характерні для чеської мови демінутивні суфікси:

roomka – уявна “кімната” для аудіо конференцій; термін виник завдяки популярності нової соціальної мережі Clubhouse;

instáč – те саме, що Instagram;

storyčka – функція в Instagram, за допомогою якої можна публікувати фотографії та короткі відеоролики;

contenták – нова креативна інтернет-професія, яка полягає у створенні відео-, фото контенті для соціальних мереж.

Такі ж тенденції стосовно первинного графічного написання притаманні й для прикметників (*cool, toxic*), однак також є нечисельна група графічно адаптованих сленгових одиниць (*kjůt, najs*).

Дієсловам більш притаманна адаптація до парадигм чеської мови. Чимало дієслівних сленгів мають специфічні чеські суфікси та префікси: -ova-, -i-, -nout-. Найбільше сленгових дієслів відмінюються за зразком *kupovat*:

čeknout – перевірити;

skypovat, zoomovat, teamsovat – користуватись програмами для відеозв'язку;

shipovat – уявляти, що якісь персонажі (книги, фільма, серіалу) чи відомі люди перебувають у романтичних відносинах, хоча насправді це не так;

swipnout – пролистування екрану через проведення по ньому пальцем;

frendit – додавати в список “друзів” в соціальній мережі.

Зокрема велику групу сленгових одиниць утворення завдяки аббревіації. Це зумовлено тим, що користувачі соціальних мереж намагаються зекономити час, а також пристосовуються до кількісних обмежень написання знаків та символів, які встановлюють певні соціальні мережі, серед яких є Twitter. Також завдяки семантичній класифікації ми відзначили, що аббревіація сленгових одиниць чеської мови в інтернет-просторі утворюється завдяки ініціальної аббревіації, заміних літер, скорочення голосних, скорочення слів – *NZ, 05, taxorry, kdklv* і т.д. Цікаво й те, що аббревіації іноземного походження в оригінальній формі також запозичуються у лексичний склад чеської мови – *OMG, WTF, ROFL*.

Сленгові вирази чеського походження в просторі соціальних мереж у великій кількості не представлено:

počák – ноутбук;

osrdíčkovat – вподобати допис;

jablíčkář – люди, як користуються технікою Apple.

Отже, мова користувачів соціальних мереж є дуже різноманітною та експресивною. Сленг, який вживають у своєму мовленні чеські користувачі соціальних мереж, представляє дуже цікавий матеріал для дослідження, який наочно демонструє розвиток мови, моделі поведінки, а також напрямки способів творення нових виразів та їх тенденції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ertl V. Z našich časopisů //– 1924. – Naše řeč. – 1924, .– R. 8, – S. 58–61
2. Hubáček J. O českých slanzích. – Ostrava: Profil, 1979. – s. 170
3. Hubáček J. Výběrový slovník českých slangu. – Ostrava: Ostravská univerzita, 2003. –s. 252

4. John A. Barnes Class and Committees in a Norwegian Island Parish,"Human Relations VII (1954) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/001872675400700102>
5. Karlík P. Encyklopedický slovník češtiny / Nekula M., Pleskalová J. – Praha: Lidové noviny. 2002. – S. 405–406
6. Malý slovník českých slangů. – Ostrava: Profil, 1988. – s. 189
7. Oberpfalcer F. Argot a slangy. – Praha: Masarykova akademie práce, 1934. – s. 311
8. Rysová K. Slangový projev mládeže [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ufal.mff.cuni.cz/~rysova/2015/docs/Slangovy_projev_mladeze.pdf
9. Науковий журнал “Naše řeč” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/index.php>
10. cestina20.cz [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cestina20.cz/>

«ВТЕЧА ТРЬОХ БРАТІВ З ГОРОДА АЗОВА» ТА «ДУМА ПРО БРАТІВ НЕАЗОВСЬКИХ» ЛІНИ КОСТЕНКО : ПРОБЛЕМА ЗРАДИ (ІНТЕРПРЕТАЦІЇ)

Тетяна ЮЩИК

Стаття присвячена порівняльному зіставленню тексту фольклорної думи «Втеча трьох братів із города Азова» та твору Ліни Костенко «Дума про братів неазовських». Адже поетеса вплітає у канву свого твору уривки з фольклорного тексту думи.

Актуальність полягає у тому, щоб простежити фольклорні елементи думи у тексті літературного твору і з'ясувати, що об'єднує ці два твори, які висвітлюють вічні проблеми людського буття.

Мета роботи полягає у порівнянні тексту народної думи з твором Ліни Костенко та простеженні певних паралелей у них.

Об'єктом дослідження є дума «Втеча трьох братів із города Азова» та «Дума про братів неазовських» Ліни Костенко.

Основний виклад матеріалу. По-перше, потрібно з'ясувати, що означає термін дума. Дума – пісенний епос українського народу, один з найвидатніших його мистецьких витворів. Змістом є козацьке життя, героїчні подвиги козаків на полі бою, туга в неволі за рідною землею, відчайдушність у змаганнях за волю. Трагедійність поєднано у думі з пафосом і ліризмом. [1]

Епос — це рід художньої літератури (поряд з драмою і лірикою), для якого характерне зображення подій зовнішніх відносно автора або оповідь про події, які нібито відбувалися у минулому. [2].

Лірика — один із трьох, поряд з епосом та драмою, родів художньої літератури та мистецтва, в якому у формі естетизованих переживань осмислюється сутність людського буття, витворюється нова духовна дійсність, розбудована за законами краси. [3]

По-друге, варто дізнатися, що пишуть про ці думи дослідники. Характеризуючи «Думу про братів неазовських» В. Брюховецький вважає стрижнем твору мотив протиборства вірності і зради. Він вказує на антитетичне протистояння поеми своєму фольклорному аналогові, який, у свою чергу, за словами критика, несе у собі могутній утверджуючий потенціал через пристрасне засудження. [4]. Н. І. Кириленко ставить питання [про психологічний](#) зміст вчинку Сахна Черняка, про причини його на перший погляд безглуздої жертвовності. Можливою відповіддю на це питання Н.І. Кириленко вважає прагнення спокутувати [дорогою ціною](#) відступництво і зраду інших, реабілітувати в очах майбутнього козацтва, нації саме українське ім'я. Дослідниця знаходить у цьому перегуки з народною думою, антитетичне протистояння їй. [5].

Історіософський часопростір у поемах Л. Костенко став основною темою статті Г. Жуковської. Науковиця робить акцент саме на морально-етичному забарвленні проблематики, де позиція людини зображена в історичному часопліні, і реалізується в її виборі. Дослідниця вважає важливим художнім прийомом увиразнення трагічної ситуації контраст, який полягає у

протиставленні зради і вірності, відчайдушної молодості і розважливої старості, життя і смерті, жертвності і корисливості. [6].

О. Ковалевський аналізує проблему вірності і зради у романі у віршах «Маруся Чурай», поемах «Сніг у Флоренції», «Дума про братів неазовських», «Скіфська Одиссея». Це питання розроблене у його статті «Український комплекс вірності-зради у контексті ліро-епічних творів Л. Костенко». Науковець вказує на численні паралелі з сучасністю в «Думі про братів неазовських», на ідеї добровільної жертвності як заклику до сучасника, як концепції всього твору і загалом визвольних змагань, у том числі й за періоду застою. [7]

Детальніше ознайомимося із сюжетом думи “Втеча трьох братів з Азова”.

У думі розповідається про втечу трьох братів-козаків з турецького полону з міста Азова. Двом старшим братам вдалося викрасти турецьких коней, а третій найменший брат змушений наздоганяти старших братів пішки. В думках старших братів йде постійна боротьба двох почуттів - з одного боку вони розуміють, що не можна залишати молодшого брата одного, бо так вони будуть винні у його загибелі, а з іншого боку брати бояться турецької погоні, розуміючи, що змарнувавши час, цілком вірогідно загинуть всі разом.

І якщо перші дні старші брати після нічних переходів чекають на молодшого, то коли вони бачать його знесилення та неможливість пересуватися далі, залишають на самоті. Зрештою молодший брат гине, ставши здобиччю степових звірів-хижаків, а старші брати потрапляють на яничарську засідку, і теж гинуть у бою з турками. [8]

«Дума про братів неазовських» Ліни Костенко.

У творі розповідається про трьох козаків, які їдуть на страту, Павлюк і Томиленко примусово, а Сахна Черняк - добровільно. Під час усієї поїздки старші козаки намагаються вмовити Сахна зіскочити з воза, адже він ще молодий і може врятуватися, але він відмовляється, бо відчуває, що повинен померти за зраду і бути відданим до кінця своїм побратимам. Так і продовжується їхній шлях, на якому вони зустрічають різних людей і згадують зраду. У кінці шляху ми бачимо, як Павлюку нарешті вдається скинути Сахна із воза, але юнак не здається і продовжує бігти за ними, бо вже прийняв рішення і готовий померти за свої ідеали.

Ознайомившись із текстами творів, можемо перейти до їхнього порівняння.

Композиційним стрижнем обох творів є мотив дороги: у фольклорній думі ми маємо втечу трьох братів з неволі, а в драматичній поемі – це навпаки шлях «у смерть», на страту. Бачимо, що простежується перша опозиція двох творів. [9]

У думі брати покидають брата на дорозі «у життя», а в творі Л. Костенко Павлюк і Томиленко не можуть дозволити товаришеві їхати з ними по шляху «у смерть» навіть з високих міркувань. У драматичній поемі поетеса протиставляє фольклорному сюжетові абсолютну вірність своєму ідеалу Сахна Черняка, для якого неможливі не лише зрада, а будь-яка співучасть, причетність до неї. [9]

Важлива для розуміння цього образу і паралель з Дон Кіхотом, який звертається саме до Черняка. Героїзм Дон Кіхота, як і вчинок Черняка не є обов'язковим, нікого не рятує, але обидва персонажі потребують своїх вчинків для того щоб жити по-справжньому, повністю реалізувати свій духовний потенціал. [9]. Також можна співставити самопожертву Сахна з жертвою молодшого брата, адже, незважаючи на те, що зробили брати, він не тримав на них зла і був готовий шукати їхні тіла, щоб поховати.

Події сьогодення наштовхнули на ще одну цікаву думку. З одного боку про братів можна сказати, що вони віддані своїй країні, не хочуть служити туркам, і ціною власного життя хочуть повернутися на волю, додому. Проте з іншого боку виникає запитання. Чи справді вони любили Україну настільки сильно? Таке питання виникло внаслідок подій, які відбуваються зараз. Кожен воїн, який пішов захищати Україну, в першу чергу захищає її жителів, адже країна - це її громадяни, вони створюють державу, є її обличчям. Наші герої борються не лише за своїх рідних, а й за незнайомих їм людей, віддаючи за це свої життя. Це наштовхує на думку, що кожна людина - це частина країни, і покинути її - означає зрадити державу. Отже, в той час, як рідні брати покинули один одного, наші бійці захищають кожного. Тож можна сказати, що сім'я – це не лише кровні зв'язки – це набагато більше, адже іноді чужа тобі людина може стати ближчою за рідну.

Висновки. У «Думі про братів неазовських» реалізація фольклорного мотиву дороги відбувається через антитезу напрямку цього шляху у фольклорній думі «смерть-життя» і у драматичній поемі «життя-смерть». [9] Також розуміємо, що за зраду потрібно платити, адже у кінці померли всі, але за різні речі. І, що відданість є дуже мотиваційною, але не всім вона притаманна.

Вчинок Сахна Черняка слід трактувати крізь призму національного менталітету у таких його аспектах: прагнення свобод, засудження зради і раціоналізм і неприйняття безглуздих вчинків. [9]

Список використаних джерел:

1. Дума. // Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-19495> [1]
2. Епос. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BF%D0%BE%D1%81> [2]
3. <https://ua-referat.com/> [3], [9]
4. Брюховецький В. С. Ліна Костенко. [Нарис творчості]/Брюховецький В.С. – К.:Дніпро,1990. – 262с.(Літ. портрет). [4]
5. Кириленко. Н.І. Історія України у творах Ліни Костенко: Навчальний посібник. – Суми: СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2005 – С.4-25. [5]
6. Жуковська Г. Історіософський часопростір у поемах Ліни Костенко/ Жуковська Г.//Сучасний погляд на літературу [Збірник наукових праць]. – Вип. 4. –К.: ІВУ Держкомстату України. – 2000. –с.145-155. [6]
7. Ковалевський О. Український комплекс «вірності-зради» у контексті ліро-епічних творів Ліни Костенко/ Ковалевський. О. //Київ. – 2005. – №2. – С.145-150 [7]
8. Втеча трьох братів з Азова. Аналіз. // Режим доступу: <https://dovidka.biz.ua/vtecha-trokh-brativ-z-azova-analiz> [8]

КОНЦЕПТИ «БАГАТСТВО ТА БІДНІСТЬ» В ЧЕСЬКІЙ ФРАЗЕОЛОГІЇ

Юрій ЯНКО

Предметом даного дослідження є чеські фразеологізми з концептами “багатство та бідність”.

Об’єктом даного дослідження є чеська фразеологія.

Метою даної роботи є виявлення концептів “багатства та бідності” в чеській фразеології.

З поставленої мети випливають такі **завдання**:

- Встановити поняття та сутність фразеологізмів;
- Визначити особливості концептів багатство та бідність;
- Зібрати чеські фразеологізми, що містять концепції багатства та бідності;

Систематизувати та здійснити класифікацію даних Фразеологічних одиниць (далі ФО).

Фразеологізми на позначення “багатства”

Фразеологічні одиниці на позначення “багатства” складають значну частину чеської фразеології, відображають добробут людей.

Сема золото у складі чеських ФО на позначення багатства:

mít zlaté časy,

zlatý důl,

klanět se zlatému teletí,

bílé zlato (цукор, сіль),

černé zlato (нафта),

zelené zlato (природні багатства).

Важлива група ідей, яка пов’язана з багатством у свідомості всіх людей, складається з ідіоми з дорогоцінним металом, золотом. Золото представляє високу цінність і є ознакою розкоші та багатства; водночас, порівняно з іншими дорогоцінними металами, воно є символом цінності, а золотистий колір символізує велич, багатство та владу. Фразеологія також використовує номінацію золото як компонент для опису якісних характеристик: mít zlaté časy, zlatý důl, klanět se zlatému teletí.

Назви з християнської міфології у складі чеських ФО на позначення багатства:

být jako u pána boha za kamny,

božský život,

mít božský život,

žít božský život,

království boží na zemi,

mít se jako pánbůh ve Frankrajchu,

žít si jako pánbůh ve Frankrajchu.

Останні два фразеологізми походять з анекдоту кінця 18 ст. В цьому анекдоті, після Великої французької революції, люди з Франкрайху замінили Бога розумом. Бог не мав вже роботи і тому почав жити безтурботно. Чеська форма виразу походить від німецької “der liebe Gott in Frankreich” [Fučsk B., Pokorný J., 1976, С. 429].

nebe na zemi,
ráj na zemi,
mít se jako v nebi,
mít se jako v nebi za kamny,
žít si jako v nebi (ráji),
mít nebe (ráj) na zemi,
rajský život,
pohádkové bohatství,
mít pohádkový život,
mít se jako v bavlnci,
žít jako v bavlnci.

В цю ж категорію ми можемо зарахувати фразеологізми з компонентом небо (nebe), царство (království) та рай (ráj). Сюди ж можна було б віднести і фразеологізми з компонентом бавовна (bavlna) як символ м'якого та безпечного місця.

Власні назви у складі чеських ФО на позначення багатства:

bohatý jako Krésus,
hotový Rothschild,
kdybych byl Rothschild,
mít peněz jako Rothschild.

Крез був царем Лідії, правив з 560 р. до н. е. по 546 р. до н. е., прославився насамперед своїм багатством. Останні три фразеологізми описують відому багату династію Ротшильдів (міжнародна династія підприємців, фінансово-промислова група).

Назви частин одягу у складі чеських ФО на позначення багатства:

naspat si kapsu,
mastit si kapsu,
mít plnou kapsu,
pálí kapsa,
být v balíku,
mít plný měšec,
sedět na měšci.

Тут можна побачити, що не тільки кишень символізує багатство, а й мішечок, як предок кишені. На жаль я не зміг знайти чеські фразеологізми з концептом “багатство” на позначення інших елементів одягу.

Назви титулів у складі чеських ФО на позначення багатства:

mít se jako baron,
žít si jako baron,
žít si jako král,

panský život,
dělat pána,
hrát si na pána,
žít si jako pán,
dělat lorda,
žít si jako lord,
žít si jako paša.

Назви продуктів харчування у складі чеських ФО на позначення багатства:

přijít k chlebu,
čí chleba jíš, toho píseň zpívej,
jíst (čí) chleba,
jíst chléb z (čí) ruky,
ujídat komu chleba.

Перший фразеологізм цієї групи описує шлях до багатства. Інші ж описують так зване “нахлібництво” тобто життя за чийсь рахунок.

Назва тварини у складі чеських ФО на позначення багатства:

být jako husa na krmníku,
být bohatý jako koza rohatá,
jíst koňská vejce,
mít se jako prase v žitě,
být u koryta,
být u žlabu,
na krmníku,
plný žlab,
mít plné koryto.

В чеських фразеологізмах, на відміну від українських, свійські тварини позначають багатство та достаток. Фразеологізм: být bohatý jako koza rohatá базується на казці про підприємливу козу. Історія розповідає про хитру козу, яка обманом завоювала будинок лісових тварин. Однак справедливість перемогла, і ведмідь вигнав козу з дому. Таким чином, фразеологізм описує багатство, здобуте обманом. Кінь у значенні багатства постає у фразеологізмі: jíst koňská vejce. Ця фразеологічна одиниця вважалася образно іронічною, так висловлювалися про багатих снобів.

Назви грошових одиниць у складі чеських ФО на позначення багатства:

být při penězích,
koupat se v penězích,
mít peněz jako blech,
moci penězi dláždit,

moci přehazovat peníze lopatou,
čím více peněz, tím více starostí,
Těžké stříbro dělá lehkou mysl.

Про те, яка важлива була і є роль грошей в житті людини, свідчить, поміж інших, численні приказки, що містять назви чеських та чужоземних монет. Для нас є важливими не тільки джерела знань зі сфери економічного та соціального розвитку суспільства, але також із лінгвістичної сфери, тому що вони зберігають багато забутих, а для сучасного мовця немотивованих слів. [Stěpanova L., 1994, С. 45].

Фразеологізми на позначення “бідності”

Структура цього підрозділу буде тотожною до попереднього.

Компонент “бідність” у складі чеських ФО на позначення багатства:

bída ťuká na dveře,
být na pokraji bídy,
třít bídu s nouzí,
upadnout do bídy,
žít na pokraji bídy,
být z chudého pytle,
být na mizině,
dostat se na mizinu,
octnout se na mizině,
přicházet na mizinu,
přivádět (koho) na mizinu,
chodit o žebrácké holi,
chodit po žebrotě,
přijít na žebráckou hůl,
přivést (koho) na žebráckou hůl,
zbývat (komu) jen žebrácká hůl,
ocitnout se na dně,
padnout až na dno.

В цій категорії фразеологізмів головним компонентом виступає саме слово бідність та слова семантично подібні до нього. Синонімами чеського слова **chudoba** є **nouze, bída, mizina, žebrota**.

Власні назви у складі чеських ФО на позначення багатства:

občan z Nemanic,
pán z Nemanic,
rytíř z Nemanic.

Компонентом цих фразеологізмів виступає географічна назва Nemanice. Спочатку ці приказки описували німецьке село Wassersuppen (перекладається як водяниста юшка) – бідна місцевість з неродючими землями.

Назви одягу в складі чеських ФО на позначення багатства:

dělit se/rozdělit se s (kým) o poslední kalhoty,
panímánda (komu) kouká z gatí,
prodělat/prodělávat gatě,
brát/vzít (komu) poslední košili,
dělit se/rozdělit se o poslední košili s (kým),
připravít (koho) o poslední košili,
odřít (koho) donaha,
svléci (koho) donaha,
teče (komu) do bot,
mít dřavou kapsu,
mít hluboko do kapsy,
mít jednu kapsu prázdnou a druhou vysypanou,
mít v kapse součotiny,
mít prázdnou kapsu,
šáhnout hluboko do kapsy.

Найчастіше в цій групі зустрічаються фразеологізми з компонентом kalhoty (штани) та košile (сорочка). Штани – один з основних елементів одягу, тому його відсутність згадується в фразеологізмах на позначення бідності. Сорочка – аналогічно.

Назви продуктів харчування у складі чеських ФО на позначення багатства:

jíst tvrdý chléb,
nemít ani na chleba,
žít o chlebu a vodě,
žít o suchém chlebě,
utrhovat chléb od úst,
nemít ani na rohlíky,
nemít ani na sůl,
nemít co do hrnce.

Компонент хліб, рогалик в чеській фразеології використовується передусім в фразеологізмах на позначення бідності та браку ресурсів. Ще одним представником гастрономічної фразеології виступає основна спеція – сіль.

Назва тварини у складі чеських ФО на позначення багатства:

být chudý jako kostelní myš,
dobrodinec chudých psů,
hospodařit z krávy na kozu,
louskat cvrčky,
nemít čím po psovi hodit,

zkusit jako pes.

За часів язичництва, коли був широко розповсюджений тотемізм, люди за допомогою статуеток символічно зображували предмети та явища, які їх оточували в повсякденному житті. Спостерігаючи за тваринами, вони почали приписувати їм людські якості.

Назви грошових одиниць у складі чеських ФО на позначення багатства:

mít peněz jako žába chlupů,
nesbírat peníze na ulici,
peníze jsou fuč,
peníze jsou v prachu,
být bez groše,
nemít ani groš,
sedět grošem,
smrdět grošem,
zůstat bez groše,
nemít ani zlámanou grešlí,
smrdět grešlí,
mizerných pár korun,
nemít ani korunu,
smrdět korunou,
zůstat bez koruny,
být bez krejcaru,
nemít ani krejcar,
sedět krejcarem,
smrdět krejcarem,
sedět grejcarem,
nemít ani (zlámanou) vindru,
nestát ani za balatku, blaf,
být plonk,
nemít ani šupa,
nemít ani floka, vorla,
drobných nemívá mnoho a papírových ještě méně.

В Чехії groš (грош), в 1300 році, почав чеканити Вацлав II, коли в районі Кутної Гори були знайдені срібні жилички. З часом цінність гроша впала і разом з цим змінилось значення самого слова. Ця зміна відбулась і в фразеології. В новіших приказках слово groš має символічне значення “малої безцінної монети”.

Наступним компонентом грошей з символом бідності ,в уяві чехів ,є слово krejcar (крейцер). На чеських землях крейцер був введений в другій половині 16 ст. за правління Максиміліана II. З початку

це була популярна монета, але згодом, з появою крони, її зняли з грошового оббігу в 1892 р. Зміни ролі крейцера в платіжній системі також відобразилися у фразеології. Тому слово *krejcar* часто вживається на позначення як позитивних, так і негативних реалій, причому негативні характеристики переважають.

У результаті дослідження було виявлено велику кількість чеських фразеологізмів на позначення бідності з компонентом “гроші”. Ця група включає в себе також фразеологізми з назвами конкретних валют таких, як *groš* (грош), *krejcar* (крейцер). На прикладі фразеологізмів із цими компонентами можна спостерігати їх семантичний зв'язок із самою реалією, яку вони позначають.

Погоджуюсь, що концепти в чеській фразеології є не до кінця вивченими та потребують глибшого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. **Fučík B., Pokorný J.**: *Zakopaný pes*. Praha: nakl. Albatros 1976.
2. **Stěpanova L.**: *Není groš jako groš*. In: *Čeština doma a ve světě*. Č. 1. 1994, s. 45- 48.
3. **Франтішек Чермак** Словник чеської фразеології та ідіоматики // - Прага, 2009 – 2016. – Частина 1-5. (*Slovník české frazeologie a idiomatiky* / **František Čermák** a kol. – Praha : Leda, 2009–2016. – Díl.1–5.).