

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК

МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

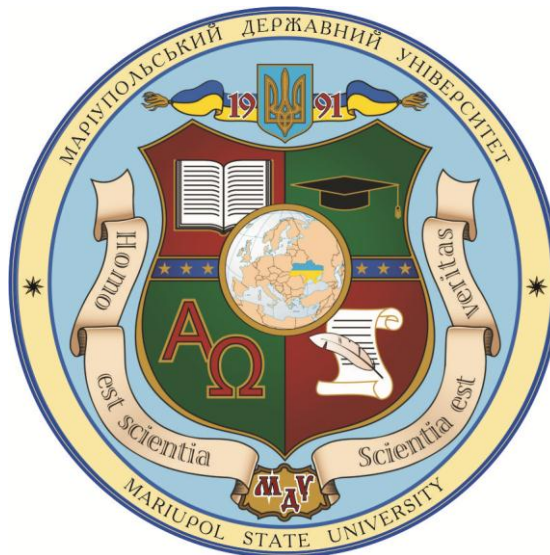
СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Головний редактор чл.-кор.НАПН України, д.політ.н., проф. К. В. Балабанов

Заснований у 2008 р.

ВИПУСК 13



МАРІУПОЛЬ – 2015

УДК 80(05)

Вісник Маріупольського державного університету
Серія: Філологія
Збірник наукових праць
Видається 2 рази на рік
Заснований у 2008 р.

Видання включено до міжнародної наукометричної бази даних
Index Copernicus International sp.z o.o. та міжнародної наукометричної бази даних
«**Российский индекс научного цитирования**» (**РИНЦ**), а також до фонду наукової
електронної бібліотеки «**Киберленінка**»

Затверджено до друку Вченою радою МДУ (протокол № 4 від 25.11.2015р.)

Постановою президії Атестаційної колегії МОНУ від 08.07.2009 р. № 1-05/3
видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія»
внесено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук.

Головна редколегія:

Головний редактор – чл.-кор. НАПН України, д.політ.н., проф. К. В. Балабанов

Заст. головного редактора – к.е.н., проф. О. В. Булатова

Члени редколегії: д.ю.н., проф. М. О. Баймуратов; д.ф.н., проф. С. В. Безчотнікова;
д.і.н., проф. В. М. Романцов; д.культурології, проф. Ю. С. Сабадаш;
д.е.н., проф. І. Г. Яремчук

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д.ф.н., проф. С. В. Безчотнікова

Заступник відповідального редактора – к.ф.н., доц. В. В. Орехов

Редактор англійських текстів – к.ф.н., доц. О. Г. Павленко

Відповідальний секретар – к.ф.н., доц. М. М. Нетреба

Члени редакційної колегії: д.ф.н., проф. А. Анастасіаді-Сімеоніді (Грецька Республіка);
д.ф.н., проф. Н. Андонопулу (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. Г. Бабініотіс
(Грецька Республіка); д.ф.н., проф. А. Б. Гуляк; д.ф.н., проф. Ю. І. Ковалів; д.філ.н., проф.
Д. Макріс (Італійська Республіка); д.ф.н., проф. В. М. Галич; д.ф.н., проф. Г. Г. Почепцов;
д.ф.н., проф. О. А. Галич; д.ф.н., проф. Д. Теофанопулу-Конду (Грецька Республіка); д.ф.н.,
проф. М. О. Вінтонів; д.ф.н., проф. А. Хаджипанайотіді (Грецька Республіка);
к.ф.н., проф. Х. Христу (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. А. Цакмакіс (Республіка Кіпр)

Засновник Маріупольський державний університет
87548, м.Маріуполь, пр.Будівельників, 129а
тел.: (0629) 52-99-86; e-mail: jour-kaf@mail.ru

Електронна версія видання знаходиться на: http://mdu.in.ua/index/visnik_mdu/0-94

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
(Серія КВ №17803-6653Р від 24.05.2011)
Тираж 300 примірників. Замовлення № 36.05

© МДУ, 2015

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Галич А. О. ПОРТРЕТНІ МЕТАМОРФОЗИ В РОМАНІ Г. ПАГУТЯК «МАГНАТ»: МІСІЯ ДВІЙНИЦТВА.....	5
Галич О. А. ГАННА БАРВІНОК У БІОГРАФІЧНОМУ ПРОСТОРІ.....	14
Дуркалевич В. В. ВІД ЕМОЦІЙНОГО ДО КУЛЬТУРНОГО ФАКТУ: ТРАВМА ВТРАТИ В ЕПІСТОЛЯРІЇ І ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА.....	21
Калініченко М. М. СТРАТЕГІЯ КОМПРОМІСУ З МАСОВОЮ ЛІТЕРАТУРОЮ У ТВОРЧОСТІ НАТАНІЄЛЯ ГОТОРНА.....	29
Ленська С. В. АНТИТОТАЛІТАРНИЙ ДИСКУРС У МАЛІЙ ПРОЗІ ОЛЕНИ ЗВИЧАЙНОЇ.....	37
Рибалка І. С. КОМЕМОРАЦІЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ СЮЖЕТУ РОМАНУ У. ЕКО «МАЯТНИК ФУКО».....	46
Романенко Л. В. «У ВИРІ ІСТОРІЇ»: ОБРАЗ УСТИМА КАРМАЛЮКА У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІСТИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ Б. СУШИНСЬКОГО «КАРМЕЛЮК: ГНІВ І ГОРДІСТЬ УКРАЇНИ»).....	52

ЛІНГВІСТИКА

Олійник С. В. ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ І ГРАМАТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЧАСТИН МОВИ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ АНГЛОМОВНОГО ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОЮ.....	60
Федорова Ю. Г. СПЕЦИФІКА ВЖИВАННЯ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ З КОЛОРАТИВНИМ ТА СОМАТИЧНИМ КОМПОНЕНТОМ.....	69
Хоменська І. В. ФУНКЦІОНУВАННЯ РЕПРЕЗЕНТАНТІВ КОНЦЕПТУ «УКРАЇНА» У ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ОЛЕКСИ СТЕФАНОВИЧА.....	76
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	85
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ В ЗБІРНИКУ НАУКОВИХ ПРАЦЬ.....	87

CONTENTS

LITERATURE

Halych A. O. PORTRAIT METAMORPHOSES IN H. PAHUTIAK'S NOVEL «MAGNATE»: MISSION OF LOOKALIKENESS.....	5
Halych O. A. HANNA BARVINOK IN BIOGRAPHICAL SPACE.....	14
Durkalevych V. V. FROM EMOTIONAL TO CULTURAL FACT: THE TRAUMA OF LOSS IN EPISTOLARY AND CREATIVITY BY IVAN FRANKO	21
Kalinichenko M. M. THE STRATEGY OF COMPROMISE WITH THE MASS-MARKET LITERATURE IN THE CREATIVE WORK OF NATHANIEL HAWTHORNE.....	29
Lenska S. V. ANTI-TOTALITARIAN DISCOURSE OF THE SHORT STOPIES BY OLENA ZVYCHAYNA.....	37
Rybalka I. S. COMMEMORATION AS THE PLOT ELEMENT IN NOVEL «FOUCAULT'S PENDULUM» BY U. ECO.....	46
Romanenko L. V. «IN THE WHIRLPOOL OF HISTORY»: THE IMAGE OF USTYM KARMALYUK IN CONTEMPORARY UKRAINIAN STUDIES (ON THE MATERIAL OF B. SUSHINSKY'S WOK «KARMELYUK: THE RAGE AND THE PRIDE OF UKRAINE»).....	52

LINGUISTICS

Oliinyk S. V. LEXICO-SEMANTIC AND GRAMMATIC TRANSFORMATIONS OF PARTS OF SPEECH WHILE TRANSLATING ENGLISH FICTION INTO UKRAINIAN.....	60
Fedorova J. G. SPECIFIC USAGE OF PHRASEOLOGICAL UNITS WITH COLORFUL AND SOMATIC COMPONENT.....	69
Khomenska I. V. THE FUNCTIONING OF THE REPRESENTATIVES OF THE CONCEPT «UKRAINE» IN POETIC DISCOURSE BY OLEKSA STEFANOVYCH.....	76
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS.....	85
REQUIREMENTS FOR THE SCIENTIFIC PAPERS FOR PUBLICATION IN THE COLLECTED WORKS.. ..	87

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2 +82–929Пагутяк

А. О. Галич

ПОРТРЕТНІ МЕТАМОРФОЗИ В РОМАНІ Г. ПАГУТЯК «МАГНАТ»: МІСІЯ ДВІЙНИЦТВА

У статті розкривається новаторство Г. Пагутяк у відтворенні портретних характеристик героїв роману «Магнат». Власне портрет живого Яна Щасного Гербурта як реального героя представлений лише в експозиції роману, а далі він є рефлексіями Северина Никловського, своєрідного двійника героя, який згідно з місцевими традиціями на період трауру, що тривав чотири місяці, й до самої похоронної церемонії заміщав ясновельможного в якості парсуни, тобто людини, одягненої в його вбрання, зовні схожої на небіжчика.

Ключові слова: портрет, двійник, парсуна, біографія, квазібіографія.

Галину Пагутяк називають найзагадковішою й наймістичнішою письменницею в новітній українській літературі. Її перша повість «Діти» була надрукована в журналі «Дніпро» ще в 1981 році. І вже майже сорок років її твори користуються попитом серед читачів, не забуває про них і критика. Г. Пагутяк є автором «Повісті про Марію і Магдалину», «Лялечки і Мацька» (1982). Їй належать також твори «Господар», «Соловейко» (1986), «Компроміс», «Трагічні оповідання» (1989), «Гірчичне зерно» (1990), «Смітник Господа нашого», «Радісна пустеля», «Записки Білого Пташка» (1999), «Захід сонця в Урожі» (2003), «Писар Східних Воріт Притулку» (2003), «Королівство» (2005), «Книгоноші з Королівства» (2007), «Урізька готика» (2010), «Зачаровані музиканти» (2010), «Сни Юлії і Германа» (2011), «Сентиментальна мандрівка Галичиною» (2014), «Новий рік у Стамбулі» (2015) та інші. Роман Г. Пагутяк «Слуга з Доброміля» удостоєний Шевченківської премії.

Зупинимося конкретніше на одному з останніх творів письменниці – романі «Магнат» (2014), який ще не став **об'єктом** наукових досліджень, вивчення якого нам видається **актуальним**. Головним героєм твору є Ян Щасний Гербурт з Доброміля, неординарний чоловік, що спробував себе в різних сферах життя Речі Посполитої на рубежі XVI – XVII ст. Він був письменником, публіцистом, видавцем, дипломатом, воєначальником, політиком. Автор роману вже в анотації зазначає, що «це не біографія, а лиш іскра, що пробігла між Ренесансом і Бароко, тінь від тіні чоловіка, що втратив не менше, ніж здобув» [1, с. 2]. І справді, «Магнат» Г. Пагутяк – це не біографія героя в традиційному плані. Це цілком експериментальний роман, автор якого «прагне зазирнути за межу людської свідомості, осмислюючи пограничний стан людського буття» [1, с. 2]. Головний герой твору подається через сприйняття бідного волинського шляхтича Северина Никловського. З великого огрому проблем, які порушує письменниця в романі, нас цікавлять лише ті, що прямо стосуються особливостей портретного дискурсу. Тим більше, що Г. Пагутяк і тут багато в чому експериментує.

Власне портретні характеристики живого Яна Щасного Гербурта подані лише в експозиції роману, а далі вони є рефлексіями Северина Никловського, якому випала доля зіграти роль своєрідного двійника героя, оскільки місцева традиція вимагала: на період трауру, що тривав чотири місяці й до похорону, особу покійного мала заміщати

парсуна, людина, одягнена в його вбрання, котра повинна бути зовні схожою на небіжчика. У «Словаре» Б. Грінченка «Парсуна, ни, ж. Лицо, фізіономія» [2, с. 97].

Портрет Яна Щасного Гербурта є деконцентрованим. Він більше схожий на мозаїку, кожний елемент якої щоразу додає все нові штрихи до образу реального героя. Спершу ми бачимо відчужений погляд магната, якого явно не цікавили наїдки й напитки за столом: «Я се знав ще звечора, коли він сів вечеряти й дивився на всі тарелі, повні їжі, як на щось незнайоме, а на кафари з вином і збанки з пивом поглядом, налитим до вінця новим напитком, що для живого смертельний, але й мертвому не потрібен» [1, с. 8]. Ян Щасний готувався покинути цей світ. Це видно вже з наступної характеристики: «...Наступної миті його ясновельможності стало зле. Він похилився на бік і сповз на підлогу. Зомлів» [1, с. 9]. Тут знову таки дуже мало штрихів, що свідчили б про зовнішній вигляд героя, а більше про його фізичний стан. Ян Щасний мав хворе серце, а тому надії, що він може здолати недугу, було мало. Северин наголошує саме на цьому: «Як серце дуже, то помучиться ще пару днів. Однак міцного серця ясновельможний не мав: коли ми позавчора піднімалися з ним на Радичеву гору, він геть засапався. Але хто міг знати, що все трапиться так нагло» [1, с. 12]. Смертельну недугу спричинили постійні життєві негаразди, які супроводжували Яна Щасного в останні роки життя, зокрема, тюрма, опала, що підірвали силу духу цього зовні міцного чоловіка: «Насправді ж істинна причина його недуги таїлась в споневіреному духу і великій втомі від того, що мусив він кілька літ ходити по колу, не можучи вийти з нього, бо се загрожувало йому втратою усього: статків, честі, родини» [1, с. 12]. Г. Пагутяк передає фізичні муки героя, що відбилися на його зовнішності: «Права частина лица потемніла, а ще він розщипався, і довелося нам прискочити і тримати ясновельможного, щоб не зірвався з постелі й не побився» [1, с. 13]. Северин разом з маршалком тримали важке тіло Гербурта, що перебував в агонії. Щоб полегшити страждання героя, цирульник зробив надріз, щоб випустити кров: «У напівтемряві спальні кров здавалася хворою, чорною» [1, с. 13]. Проте Северин зазначає, що «так могла виглядати й наша кров – кров здорових» [1, с. 13]. У продовження портретної характеристики героя Северин додає його мимовільний жест, жест людини, що вмирає: «...Земні судді судять зі звичаю і становиська свого, і се від них намагається відбитися зараз Ян Щасний, розмахує рукою» [1, с. 18].

Залишивши Яна Щасного в агонії, Г. Пагутяк примушує іншого свого головного героя згадувати, яким він був живим при першій їхній зустрічі, що відбулася за досить несприятливих обставин для Северина. У дорозі його пограбували і ледве не позбавили життя. Автор порівнює Северина з багатостраждальним біблійним Йовом, що «побитий і нагий» [1, с. 20] прийшов просити в Яна Щасного допомоги. Саме тоді він уперше побачив Яна Щасного Гербурта: «...Виглядав він спокійним, пристійним чоловічком з гарно підрізаною бородою, а очі його не метушились, і руки не дрижали» [1, с. 21]. Тут є декілька деталей зовнішності, що доповнюють відомий з експозиції портрет Гербурта. Далі Северин помічає, що Ян Щасний не любитель довгих розповідей: «Ясновельможний слухав-слухав, а далі, видно, знудився, і спитав, у яку пригоду я потрапив» [1, с. 22]. Герой цю рису характеру Гербурта пояснює тим, що він «чоловік великий, високого стану» [1, с. 22]. Проте зовнішня байдужість Яна Щасного до долі бідного шляхтича виявилася позірною, той погодився йому допомогти, запросивши на другий день поїхати з ним в Боневичі, де мав власну друкарню, щоб поправити здоров'я й не виглядати бідним Йовом. До того ж, Гербурт виявився достатньо самокритичною людиною. Прощаючись, Северин почув його слова, що свідчили про самокритицизм і запізніле каяття цієї людини: «Я вже брався за клямку дверей, як до мене долинули слова ясновельможного, сказані не дуже голосно, але й не тихо:

– Якби пан знав, скільки з моєї вини на світі з'явилося таких Йовів, то не дякував би мені зараз!» [1, с. 22]. Далі Г. Пагутяк перериває ретроспективні спогади Северина, щоб побачити заключні хвилини життя Гербурта. Тут також є кілька портретних штрихів, що суттєво доповнюють опис його зовнішнього вигляду і внутрішнього стану: «...Тут ясновельможний відкрив очі й раптом сів на ліжку. Ми підскочили до нього, бо бачили, що зробив він се в безпам'ятстві.

– На Бога! Змилуйтесь! – жалібно скрикнув він» [1, с. 23–24].

Северин відзначає велику фізичну силу цього героя, підсвідомі рухи тіла, що проявилися в нього в агонії: «...Пан Гербурт мав силу, дай Боже, кожному. Він використав мене як підпору і, відштовхнувшись від мого плеча, встав на ноги, ступив два кроки і раптом впав. ... Ясновельможний лежав горілиць» [1, с. 24].

Далі бідний шляхтич у ретроспекції знову бачить Яна Щасного живим в останні дні його життя, шкодуючи, що ніхто з оточення ясновельможного не помічав його смертельної хвороби: «Завірюха надворі, і ми всі тулилися до господаря, як курчата до квочки, в його теплому домі. Та й виглядав ясновельможний як звичайно, тобто як вчора і як позавчора виглядав. Ніхто й не здогадувався, що його точить недуга зсередини» [1, с. 28].

Онїричні портрети в біографічних творах зустрічаються досить рідко. Г. Пагутяк не цурається відтворювати зовнішність своїх героїв через сни інших персонажів. Саме невдовзі після смерті Яна Щасного Гербурта Северину Никловському сниться сон, у якому він бачить магната. Письменниця акцентує увагу на темному кольорі одягу героя: «...В кінці проходу стояв ясновельможний у темній одежі й знаком манив мене до себе. А коли я підійшов ближче, то побачив, що прохід завертає, і пан Гербурт йде по ньому не озираючись, певно, чує мої кроки за собою. ... Нарешті ясновельможний зупинився перед залізними дверима, вкритими іржею. Я ще здалеку бачив, що за дверима горять свічки. Я увійшов туди. Посеред невеликої кімнати на риштаку стояла відкрита труна, а по кутах її чотири канделябри зі свічками. Ясновельможний стояв над труною і зазирає у неї. А тоді махнув рукою. Щоб я підійшов ближче.

У труні лежав, звісно, мрець, якого я спершу не міг спізнати. Оскільки дух покинув тіло, то воно виглядало мізерним, жовтим, очниці запали, ніс загострився, але поступово до мене почало доходити, що мрець – се Ян Щасний Гербурт. Хоч не скажу, що се мене дуже здивувало. Чомусь ні. А ясновельможний, піднявши голову, спитав мене:

– А ну, чи вгадаєш вашмосць, хто з нас справжній?

Він всміхнувся якось криво, ніби від моєї відповіді щось залежало...» [1, с. 29–30]. Онїрична сцена, у якій померлий Гербурт підводить Северина до труни, у якій лежить його двійник, ніби сигналізує бідному шляхтичеві про скорі зміни в його становищі, що йому невдовзі самому доведеться на певний час стати Гербуртом, щоб під час трауру за місцевим звичаєм імітувати образ живого ясновельможного магната. Проте, перш ніж стати парсуною, своєрідним двійником Яна Щасного, Северин мав ще час, щоб вкотре роздивитися його портрет: «Я перевів погляд на портрет ясновельможного, щоб не дивитись на цього шура (секретаря, який розбирав папери небіжчика. – А. Г.). Портрет був не парадний і зле намальований, однак сутінки скрадали його вади, і я раптом подумав, що певно пан Ян Щасний, себто його невидимий дух, стоїть десь у кутку й спостерігає за нами, як ми не здатні впоратися з власним гнівом» [1, с. 33].

Ставши парсуною («Мене волею-неволею призначили парсуною в жалобній церемонії, і хоч то завелика для мене честь і недостойний я, але не смів відмовитись» [1, с. 207]), Северин Никловський намагається якнайбільше дізнатися про небіжчика, щоб якомога точніше увійти в його образ, набути не лише портретної схожості, а й

осягнути глибини внутрішнього світу Яна Щасного. Тут важливою для Северина є кожна деталь. Він згадує епізоди, свідком яких був сам. В одному з них він пригадує, як повертався додому Гербурт. Для Северина важливими деталями образу магната є зовнішня неквапливість, швидкий пронизливий погляд: «Скільки разів я бачив, як ясновельможний заїжджав у двір під сам ганок, де його стрічали слуги, а він нічим не виказував своєї потреби у їжі чи спочинку, наче був зроблений із заліза. Не поспішаючи виходив з візка чи зсідав з коня, тільки погляд був бистрий і гострий: чи не зрадив його хтось за час відсутності» [1, с. 122]. Северин не раз бачив як трепетно Ян Щасний ставився до книги: «...Приймав книгу, наче дитя...» [1, с. 96].

Увійшовши в образ Яна Щасного, Северин Никловський часом сам став сумніватися, хто він, чи все ще бідний шляхтич, чи вже всемогутній магнат, і що на нього чекає в майбутньому? Уві сні йому вдруге з'являється образ ясновельможного. Знову герой бачить оніричний портрет Яна Щасного Гербурта. Він зовсім не переобтяжений деталями, герой ніби щось малює на снігу, не лишаючи слідів: «... Вдруге наснився покійний ясновельможний. Ніби стоїть він у чистім полі, такого великого й безмежного не знайдеться у цих краях, й виводить щось прутиком, на білому неторканому снігу. І слідів не видно, не лишає пан Гербурт слідів за собою, чи ж може таке бути, дивуюся я у сні» [1, с. 149]. На кресленнях прутиком на снігу Северин бачить вежі, колони, браму, дорогу, на якій зникає Ян Щасний, він намагається з'ясувати, що все це для нього значить. Г. Пагутяк в автокоментарі пробує дати власне тлумачення цього сну героя: «Три колони поруч – це видавничий знак друкарні Гербурта, а оскільки перед тим оповідач пригадував, як востаннє Гербурт навідував друкарню, це могло трансформуватись у такий химерний сон, який не був віщим» [1, с. 149].

Інші персонажі роману помічають процес перевтілення Северина Никловського в двійника Яна Щасного. Дехто з них прямо, як, скажімо, молодиця, бачать у Северині Гербурта: «Я виджу, що ти Гербурт, пізнаю не лише по одежі, а й по лиці» [1, с. 156]. Дехто, як, наприклад, кравець, що готував костюм для двійника, вважав, як і сам Северин: «...Ясновельможний був дебелиший і ширший в плечах, та й лице мав кругліше» [1, с. 202]. Маршалок, що відповідав за втілення Северина в образ Яна Щасного, докоряв йому: «Жупан теліпається на панові, як на жердці. Чого пан змарнів? Не годують добре?» [1, с. 203]. Він же напучував бідного шляхтича, якою повинна бути зовнішність магната: «Шляхті не треба видіти, яким пан Гербурт був перед кончиною, а лиш як виглядав у ліпші часи» [1, с. 203].

Непомітно в романі портрет Яна Щасного заміщується портретом Северина Никловського в образі ясновельможного. Спочатку Г. Пагутяк подає докладний перелік речей, що далі становитимуть костюм для Северина: «Клунок був величенький, але я не намацав там чобіт, а мені б придалися чоботи, бо мої з діркою. Але мене втішило, що одежа була відповідна – не німецька чи волоська, я таке не вдягнув би нізащо. Жупан, сукняна делія, підбита хутром шапка. Гудзики срібні. Спершу жупан видався мені синім, але коли розвиднилось, то виявився зеленим, трохи потертим. Але такої дорогої одежі я ще не мав. Вона ніби сама до мене тулилася. Тепла!

Я одягнув ще одну сорочку, аби не висів жупан, підперезався поясом в сірі та сині паси, перетканим золотими нитками. Шкода, що мої чоботи поганенькі, але їх не буде видно, як вдягну делію» [1, с. 53]. Називаючи складники костюма, автор роману ніби вводить читача в контекст тієї епохи, коли відбувалися події, а це 1617 рік. Опис речей супроводжується докладною колористикою (срібні, зелені, сірі, сині, золоті кольори). Герой розуміє, що надіслане йому вбрання є надзвичайно коштовним («Побачили б сю одіж син і невістка – за неї село ціле можна купити. І оксамит, і сукно німецьке, і хутро

з чорного лиса, і срібні гудзики на додачу. Тільки шапка не по мені – голова моя більша» [1, с. 54]).

Через певний час, потроху входячи в образ Гербурта, Северин вирішує оцінити його портрет у своїй подобі: «Люстро наче мене чекало, виблискуючи коштовною темною рамою з вирізьбленими пухкими личками херувимів. Я стояв перед ним, щоб почути, що воно мені скаже. І воно заговорило: ти справді схожий на ясновельможного статурою, віком, одежею, але тільки й усього. Чоловік стає схожим на іншого, коли рухається, всміхається, як той, навіть коли очі в одного сиві, а в іншого карі» [1, с. 73]. Герой залишився задоволений зовнішністю: його статура, вік, одяг робили його схожим на магната, але, щоб втілитися в нього, треба ще докласти багато праці, тим більше, що не всі з оточення Яна Щасного вбачали в Северині двійника ясновельможного. Зокрема, секретар Гербурта прямо про це говорив, наголошуючи на певних вадах портретної характеристики: «Пшепрашем, але пан лише фігляр, комедіант. Думає пан, що як вбрав одягу Гербуртову, то вже ним став? Ні! І постава не та, і погляд не той» [1, с. 92]. Водночас він втішав Северина тим, що з часом реальні портретні деталі образу Яна Щасного зітруться, а тому двійник може бути сприйнятим шляхтою, як такий, що відповідає образу магната: «Але за три місяці всі забудуть, як виглядав Гербурт, може пан не переживати» [1, с. 92]. Секретар дав Северину пораду, намагаючись бути схожим на покійника, не влізати в його внутрішній світ, бо, очевидно, духовне життя магната і бідного шляхтича є суттєво відмінним: «...Може дати пану пораду, хоч вашмосць уже в літах. Хай у пана будуть вуса, і борода, і вбранко, всьо, як належить у погребовій виставі, але не дай Боже влізати в душу та серце небіжчика, бо довіку не вилізеш!» [1, с. 92]. Проблема втілення в образ іншої людини тривожила Северина. Сам себе він намагався втішити тим, що з нього достатньо бути зовнішньо схожим на покійного, як цього вимагав звичай, оскільки така традиція серед шляхти побутовала не одне століття: «Не може один чоловік стати тінню другого чоловіка. Ну, пройдуся я в тій процесії, чи проїдуся у панськiм візку з відкритим верхом у одежі покійного ясновельможного – і до мене так робили, се лиш чудернацький звичай» [1, с. 111]. Будучи бідною людиною, Северин Никловський розумів, що великі магнати не завжди рахувалися з незаможною шляхтою, тому він вирішив допомогти одному з таких людей повернути назад його борг. Тому він вирішив, перебуваючи в образі Яна Щасного Гербурта, розпорядитися негайно вирішити цю проблему. Г. Пагутяк наводить окремі деталі портрета героя, зокрема поставу і голос, які стали вирішальними, щоб допомогти бідному шляхтичеві: «І я певний був, що моя постава і голос в цей час бодай трохи нагадували поставу і голос ясновельможного пана старости мостиського і вишенського. Се вийшло навіть супроти моєї волі, так наче уся м'якість, що наповнювала мене, раптом ствердла і зробилась тверда, як залізо» [1, с. 129].

Герой настільки глибоко занурився в образ магната, що навіть дружина ясновельможного в це повірила, вручивши йому перстень покійного і непомітно впустивши додолу свою хустину, ніби запрошуючи реально замістити свого чоловіка, на що Северин не пристав, довго в муках роздумуючи, що ця хустина могла значити для нього: «Ся хустина, з якою я не знав, що робити, довго муляла мене. Тепер я не знав, як її повернути. Не треба було піднімати, лишити так, як є. Але що далі, то більше здавалося мені, що ясновельможна впустила її... для мене. Боже, що я собі намислив! Впустила для мене, давши тим знак, що не вважає мене бовваном, вбраним в одягу її покійного чоловіка, а живою людиною, достойною носити перстень Гербурта. Якби хтось про це дізнався, яка б ураза для її честі, страшно подумати. А однак зважилась. Я думаю, тому, що прикро їй було б позичати перстень будь-кому, зовсім уже нерівні

собі» [1, с. 215]. Тут риси зовнішності героя посилюються психологічно вмотивованим розкриттям внутрішнього світу Северина, який ставить себе на місце покійного.

Те, що Северин Никловський став набувати рис схожості з Яном Щасним свідчать і слова інших персонажів роману. Один із шляхтичів говорить Северину: «...Вашмосць схожий на нього, як рідний брат» [1, с. 127]; «Ніколи не довелось мені бачити ясновельможного таким благим і спокійним, як пан» [1, с. 127]. Рятівник Северина Яць із Тернової каже йому: «...Вашмосць зле виглядає, змарнів, пожовтів на лиці. ... Пан щораз більше стає схожим на небіжчика ясновельможного» [1, с. 142].

Сам герой не раз порівнював свою зовнішність з портретом Яна Щасного, що висів у будинку покійного, відзначаючи відмінності, над якими він збирався далі працювати: «Я став перед портретом. Дійсно, моя борода була коротша. Я бачив колись інший портрет, на якому Гербурт не мав бороди, лиш вуса, за сарматським звичаєм» [1, с. 204]. Довгі приготування до похорону закінчилися тим, що двійник ясновельможного врешті-решт був одягнений, як і належить бути людині такого суспільного статусу. Йому пошили нове вбрання, підрівняли бороду, щоб була більша схожість з Яном Щасним: «Нарешті все було готове. Чоботи і сорочку мені нові пошили, під жупан ключчя намостили. Тільки персня ще не було – не знали, який дати. Стрій у мене був добрий, старосвітський, хоч у коморі ясновельможного було повно одежі заморської, яку я б постидався носити. Коли я у все те парадне вбрався, то стало мені душно й тяжко, ще й у покої напалено. Я хотів подивитися на себе в люстро, але воно було запнуте чорною хустою. Бороду мені підрівняв замковий цирульник» [1, с. 210–211].

Останнім випробуванням для Северина Никловського стали оглядини вдовою Яна Щасного. Вона хотіла особисто переконатися, що двійник її чоловіка має портретну схожість з ним: «Перед тим (оглядинами вдовою. – А. Г.) мене нарядили в найбільш підхожу одягу, щоб була, як на портреті, навіть шапку соболеву мав я на голові, що тиснула на скроні, і я чув, як жила б'ється» [1, с. 212]. Найтяжче в момент оглядин для Северина виявилось «дивитись їй (вдові. – А. Г.) у очі й обливатись потом в одяжі небіжчика» [1, с. 212].

Фізична і психологічна напруга при цьому набуває кульмінації, героєві здається, що він повністю втратив свою особистість: «В сю мить я не був Северином Никловським, з голови у мене вилетіли всі спогади про попереднє життя й життя мого роду. Я був як та глиняна лялька, що її легко розбити й розтоптати на череп'я» [1, с. 213]. І лише після схвалення вдовою Северин почав приходити до тями: «Напруга спала, я навіть поворухнувся. Те саме зробив і маршалок, що стояв збоку, нахиливши голову для поклону. Але я не вклонився, бо погляд удови велів, аби я стояв штивно» [1, с. 213]. Останнім портретним штрихом, що надало Северинові ще більшої подібності з Яном Щасним, став перстень останнього, який одягнула дружина покійного Єлизавета на палець двійника: «Я простяг праву руку долонею вгору, але ясновельможна повернула її вниз і одягнула перстень на вказівний палець. Він легко сковзнув, я відчув холод. То був перстень-печатка з гербом, але не той, що ним Гербурт запечатував листи, хоч схожий на нього. Щит був вкритий червоною емаллю, а яблуко – зелене. Такий перстень вдягали на сеймики чи на якусь пишну okazji» [1, с. 213–214]. І хоча перед тим Северин вагався, чи підійде йому перстень, він зрозумів, що вагання були даремні. Коштовний перстень лише наблизив портрет героя до оригіналу: «Я опустив палець. Перстень сидів як влитий. Де я думав, що мені підійде магнатський перстень, а таки підійшов» [1, с. 214].

Чим ближчим був день похорон Яна Щасного, тим частіше сумніви й видіння мучили Северина Никловського. Йому було шкода цього чоловіка, двійником якого він на певний час став. Навіть у сні до нього приходив магнат, портретні риси якого (смуток, порваний одяг, схилена голова, безвільні руки, зранене тіло) свідчили про

нешастя: «Я стояв на подвір'ї у пухкому снігу напроти монастирської брами... Я не зразу зауважив, що по праву руку від мене стоїть ясновельможний Ян Щасний Гербурт, смутний, у порваній одежі, наче він пройшов через терни. *Perasperadastra* – зринула в моїй голові почута колись від нього приповідка. І зразу ж серце моє огорнув пекельний жаль. Бідний! Бідний! Стратив усе, що мав. Куди ж він тепер піде? Голова йому хилилась на груди, руки мав безвільно опущені. Я знав, що ясновельможний помер, проте пересилив себе, підійшов і обняв зранене тіло» [1, с. 194–195]. Оскільки «Магнат» є постмодерним романом, то в ньому помітну роль відіграють письменницькі автокоментарі, в одному з яких Г. Пагутяк стверджує: «Пан Северин, що є ніби живим портретом католика Яна Щасного Гербурта, відчуває певний дискомфорт, бо повинен тримати образ, відчуває перед покійним зобов'язання» [1, с. 131].

Завершуючи свою місію двійника Яна Щасного Гербурта, Северин Никловський висловив сподівання, що в майбутньому магнат дасть йому певний знак, що б свідчив про оцінку його роботи по втіленню зовнішньо й внутрішньо в подобу реального героя: «Маю надію, він колись дасть мені знак, чи добре я зробив, відганяючи усі чотири місяці смерть від нього, нагадуючи живим не лише його образ та подобу, а тривожачи їх сумління. То на похороні буде мир і прощення, а перед тим мусить бути покута» [1, с. 234].

Місія імітації образу Яна Щасного настільки виснажила Северина, що він самостійно не зміг дістатися додому: «Мені було соромно, що двоє молодиків тягнуть мене, як мішок з попелом, а я ськ-та перебираю ногами. Аж коли завели мене до покою, зняли шубу й шапку, розмотали пояс і дали напитися води, я почав приходити до тями» [1, с. 245]. І перше розпорядження, яке він дав після виконання свого найважливішого в житті доручення, стала команда віднести одяг, який йому не належить, до покоїв маршалка. Северин поспішав знову стати собою, повернути власну зовнішність: «Візьміть шубу, шапку і пояс, віднесіть до покоїв маршалка, хай слуги положать у скриню, бо се мені не належить. А перстень я сам віддам. Я знов наче кудись провалився, а коли прокинувся, то за вікном було вже зовсім темно» [1, с. 246]. Ще раніше Северин вирішив для себе, що тільки він позбавиться вбрання і персня, то одразу ж йому перестануть прислужувати Михайло і Павлусь: «Як тільки скину я шубу оксамитову і шапку, сободем підбиту, а перстень віддам пану маршалку, то Михайло і Павлусь вже не служитимуть мені» [1, с. 238]. Цим самим розпочався процес завершення з двійництвом, повернення до самого себе, з власною зовнішністю та внутрішнім світом.

У романі Г. Пагутяк паралельно із зовнішністю Северина, що поступово перевтілюється в образ Яна Щасного Гербурта, постійно (хоча й не так яскраво) присутній портрет справжнього бідного шляхтича. Спочатку – це автопортрет Северина з Волині: «...Стояв я посеред зали на килимі, босий, в одній сорочці, як Лазар, воскреслий з гробу, що не тямить, як він опинився у світі живих» [1, с. 49]. Тут небагато штрихів зовнішності – босий, з одягу лише сорочка. Біблійна легенда про Лазаря нагадує, що герой дивом залишився живим. Наступний автопортрет лише підтверджує його матеріальне становище (діряві чоботи, відсутність грошей): «Я стояв високо на ганку і відчував якусь дивну втіху, забувши, що маю дірку в правому чоботі і ні шеляга за душею» [1, с. 56–57].

З дитинства Северин був сновидою. Одного разу серед ночі він з'явився в одній сорочці перед челяддю, не контролюючи своїх дій, оскільки перебував у сні. У цьому портреті є кілька важливих деталей, що свідчать про щирість героя, передусім наявність на тілі православного хреста, у той час як оточення було католицьким: «...Стояв перед челяддю в сорочці з простого полотна з дерев'яним православним

хрестом на грудях, босий. Не те, щоб я приховував віру православну, але бачили мене і в костелі. Збоку могло виглядати, що я був одним, а прикидався іншим» [1, с. 51]. Пізніше Северин підійде до дзеркала у великій залі будинку, щоб спробувати знайти в ньому власне відображення того Северина-сновиди, яким він постав перед челяддю: «Я пішов до великої зали, де ще лишалося люстро, що в глибині своїй ховало мій образ сновиди – босого, в самій сорочці, з розкуйовдженим волоссям і невидючими очима» [1, с. 123].

Син Северина Никловського Володимирко, побачивши батька в образі Яна Щасного, не міг не висловити своє захоплення: «Ви так пишно вбрані, тату, як князь. А в мене чобіт дірявий, мокро. Але то нічого! Я тішуся, що вас знайшов живого та здорового» [1, с. 228]. У відповідь Северин скаже: «Я ледве стримував сміх. Син почервонів» [1, с. 228]. Різниця в зовнішності батька – двійника магната й сина була настільки різною, що герою залишилося лише стримати сміх, а синові – почервоніти.

Таким чином, ми маємо справу з новаторством Г. Пагутяк у відтворенні портретних характеристик героїв роману «Магнат». Власне портрет живого Яна Щасного Гербурта як реального героя представлений лише в експозиції роману, а далі він є рефлексіями Северина Никловського, своєрідного двійника героя, який згідно з місцевими традиціями на період трауру, що тривав чотири місяці, й до самої похоронної церемонії заміщав ясновельможного в якості парсуни, тобто людини, одягненої в його вбрання, зовні схожої на небіжчика. Проникаючи в образ Яна Щасного, набуваючи все більше його портретних рис, Северин Никловський з часом став сумніватися, чи залишається він все ще бідним шляхтичем, далеким родичем Гербурта, що просто грає роль покійного, чи перетворюється у всемогутнього магната, і що від цього йому чекати в майбутньому? Фізична і психологічна напруга в Северина набуває кульмінації в той момент, коли навіть вдова покійного починає вірити, що перед нею сам Гербурт, а героєві здається, що він повністю позбавився власної особистості. Закінчуючи місію двійника Яна Щасного, Северин Никловський сподівається, що, можливо, староста мостиський і вишенський десь колись подасть йому якийсь знак, котрий містив би оцінку його роботи по втіленню портретної схожості, вживання в образ реального героя.

У творі Г. Пагутяк одночасно із зовнішністю Северина, що поступово набуває портретних рис зовнішності Яна Щасного Гербурта, постійно (хоча й не так яскраво) присутній справжній портрет бідного шляхтича.

Роман української письменниці є квазібіографічним, у ньому, крім реального історичного героя Яна Щасного Гербурта і Северина Никловського, що є вигаданим персонажем, присутня ціла низка героїв, породжених фантазією авторки, кожен із яких має портретні характеристики. Одні з них (наприклад, маршалка Томаша чи ченця Василя) є деконцентрованими, інші одиничними (скажімо, вдови покійного Єлизавети чи лицаря, що завершував траурну церемонію).

«Магнат» містить також низку колективних портретів, у яких репрезентовано місцевий соціум тих часів. Унікальним і новаторським є колективний оніричний портрет Яна Щасного в оточенні безликих незнайомих людей.

Стаття є фрагментом монографічного дослідження, присвяченого вивченню портретного дискурсу в документальній літературі.

Список використаної літератури

1. Пагутяк Г. Магнат : роман / Г. Пагутяк. – Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. – 256 с.; Pahutiak H. Magnat : roman / H. Pahutiak. – Kyiv : A-BA-BA-NA-LA-MA-NA, 2014. – 256 s Pahutiak Halyna. Magnat : roman / Halyna Pahutiak. – K.: A-BA-BA-NA-LA-MA-NA, 2014. – 256 s.

2. Словарь української мови в 4-х т. / упор. з дод. власн. матеріалу Б. Грінченка. – Репрінтне видання. – Київ: Лексикон, 1996. – Т. 3. – 508 с.; Slovar ukraïnskoi movy v 4-kh t. / upor. z dod. vlasn. materialu B. Hrinchenka. — Reprintne vydannia. – Kyiv: Leksykon, 1996. – Т. 3. – 508 s.

Стаття надійшла до редакції 20.11.2015

A. O. Halych

**PORTRAIT METAMORPHOSES IN H. PAHUTIAK'S NOVEL «MAGNATE»:
MISSION OF LOOKALIKENESS**

The subject of analysis is H. Pahutiak's novel «Magnate» («Magnat», 2014) which has never been a subject of scientific studies and which seems to be topical to analyze. The main character of the work is Yan Shchasny Gerburt from Dobromyl', peculiar man who tried to realize himself in different life spheres in Rich Pospolyta at the turn of 16th – 17th centuries. He was a writer, writer of political essays, publisher, diplomat, commander, and politician. H. Pahutiak's «Magnate» («Magnat») is not a biography in traditional understanding. This is fully experimental novel the author of which tries to look behind the limits of man's consciousness, to comprehend borderline condition of man's being. The main hero is represented through the perception of poor Polish gentleman from Volyn', Severyn Nyklovs'ky. Out of very wide range of problems described by the writer in the novel the author of the article is interested only in these ones which directly deal with portrait discourse. All the more H. Pahutiak's also makes much experiment here.

In the article H. Pahutiak's innovation in representation of portrait characteristics for heroes of the novel «Magnate» («Magnat») is disclosed.

Actually the portrait of living Shchasny Gerburt as a real character is represented only in the novel exposition, in what follows he is the reflections of Severyn Nyklovs'ky, peculiar character's lookalike which according to the local traditions during the period of mourning (which lasted) was substituting the lordly up to the funeral ceremony as a «parsuna» (that means as a person wearing his clothing and looking quite similar like the dead one). Going inside the image of Yan Shchasny, taking more of his portrait features, Severyn Nyklovs'ky starts to have doubts whether he is still that poor Polish gentleman, distant relative of Gerburt who just plays the role of the dead one, or he is already turning into all-powerful magnate, and what he should wait in his future from this? Severyn's physical and psychological tension goes to its culmination at that moment when even the widow of the deceased starts to believe that it's really Gerburt in front of her, and the character thinks that he fully got rid of his own personality. Finishing the mission of Yan Shchasny's lookalike, Severyn Nyklovs'ky hopes that may be seniorman somewhere and somehow will give him a sign which could have an evaluation of his work in incarnation of portrait likeness, in accustoming in the image of real character.

In H. Pahutiak's work, at the same time with Severyn's appearance which is step by step getting portrait features of Yan Shchasny Gerburt, the real portrait of poor Polish gentleman is present constantly (even though it's not so bright).

Keywords: *portrait, lookalike, «parsuna», biography, quasi biography.*

О. А. Галич

ГАННА БАРВІНОК У БІОГРАФІЧНОМУ ПРОСТОРИ

У статті проаналізовано роман сучасного українського письменника І. Корсака «Перстень Ганни Барвінок». Провідні фабульні лінії роману є документальними, бо автор прагне якомога точніше, у відповідності до відомих документів і фактів відтворити біографії Олександри Білозерської та Пантелеймона Куліша. Водночас для твору І. Корсака притаманним є авторський домисел і вимисел, який працює на реалізацію художнього задуму письменника. Виходячи з цього, органічними в тексті роману є квазібіографічні елементи (притчі, видіння).

Ключові слова: біографія, квазібіографія, документ, факт, документалістика.

Журналіст за освітою, лауреат низки літературних премій Іван Корсак далеко не новачок в українській літературі. За останні 25 років побачили світ чимало здебільшого історичних творів цього автора: «Тіні і полиски» (1990), «Покруч» (1991), «Оksamит недавнених літ» (2000), «Гетьман Орлик» (2006), «Імена твої, Україно» (2007), «Таємниця святого Арсенія» (2008), «Тиха правда Модеста Левицького» (2009), «Капелан армії УНР» (2009), «Отаман Чайка» (2010), «Діти Яфета» (2010), «Корона Юрія» (2011), «Секрети королівського діаманта» (2011), «Немирів ключ» (2012), «На межі» (2013), «Мисливці за маревом» (2014), «Борозна у чужому полі» (2014), «Вибух в пустелі» (2015) та ін. Проте в науковій літературі творчість І. Корсака майже не представлена.

Метою нашого аналізу є біографічний роман українського письменника І. Корсака «Перстень Ганни Барвінок», що побачив світ 2015 року. Цей твір зайвий раз потверджує тенденцію, котра в останні десятиліття є достатньо помітною в літературах Заходу і Сходу, коли поступово суто художня література витісняється літературою документа та факту, тобто літературою nonfiction, як її називають в англomовному літературознавстві. Свідченням цьому є спостереження української дослідниці М. Варикаші: «Документалістика в широкому смислі – це альтернатива власне художнього мистецтва, зорієнтована на відображення реальних подій минулого за рахунок фіксації, осмислення й розкриття внутрішньої суті фактів та явищ» [1, с. 51]. Документальна література включає в себе мемуари, художню біографію та письменницьку публіцистику. У нашому випадку мова йде про художню біографію. Саме про неї пише автор післямови до твору В. Поліщук, чії думки перегукуються з викладеними вище: «...Укотре за кількадесять (чи й більше!) літ переживаємо ренесанс історико-біографічної прози – роману чи повісті, але, здається, в останнє двадцятиріччя той ренесанс чи не найпотужніший» [3, с. 239].

Художня біографія (документально-біографічна проза, історико-біографічна проза) – це специфічне метажанрове утворення. Однією з найважливіших її жанрових рис є творче нестандартне відтворення життєвого шляху конкретної історичної особи, реалізоване письменником на основі справжніх документів і подій свого часу з його глибоким зануренням в її духовність і внутрішній світ, соціальну та психологічну природу історичних діянь. Такий творчий підхід до документально-біографічної оповіді може й повинен здійснюватися в органічній єдності принципів наукового дослідження й художнього домислу, виходячи з об'єктивної логіки досліджених фактів і подій біографії героя. Реалізується художня біографія в найрізноманітніших жанрових формах: від новели, оповідання, есе до повісті, роману і навіть епопеї.

Аналізуючи твір І. Корсака «Перстень Ганни Барвінок», ми маємо справу з романом, тобто великою епічною жанровою формою. Генологічними ознаками роману є розгалуженість фабульних ліній сюжету, докладне розкриття життєвих доль багатьох героїв протягом тривалого часу, іноді всього життя, ускладненість часопростору. Герої зображуються в суспільних взаєминах і побуті, наодинці із собою, зі своїми проблемами та переживаннями, розкривається їх психологія та настрої. У романі органічно переплітаються різні види організації мови – монологи, діалоги та полілоги, різного роду авторські відступи та характеристики. До того ж, твір І. Корсака є біографічним романом, а це значить, що його головні герої й частина другорядних є реальними історичними особами (Ганна Барвінок, Пантелеймон Куліш, Тарас Шевченко, Микола Костомаров, Аліна Крагельська, Марко Вовчок, Михайло Драгоманов та ін.). Вигаданими є лише декілька епізодичних персонажів: стара циганка, безіменний студент.

Слід згадати, що І. Корсак мав своїх попередників у змалюванні реальних особистостей і справжніх подій, що лягли в основу сюжету. Це давній біографічний твір В. Петрова «Романи Куліша» (1930) і недавні науково-культурологічні дослідження львівського вченого Є. Нахліка «Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша» (2006), «Пантелеймон Куліш між Параскою Глібовою і Горпиною Ніколаєвою» (2009, останнє у співавторстві з Оксаною Нахлік).

Сюжет «Перстня Ганни Барвінок» має дві розгалужені фабульні лінії: це власне лінія головної героїні Ганни Барвінок і друга – її чоловіка Пантелеймона Куліша, а також редуковані дискретні фабульні лінії декількох інших другорядних персонажів, зокрема, Тараса Шевченка, Миколи Костомарова, Марка Вовчка, сестри Олександри Білозерської Надії тощо. Природно, що лінії Ганни Барвінок і Пантелеймона Куліша постійно йдуть поруч, переплітаються, часом до них дотикаються й інколи з ними перетинаються фабульні лінії другорядних персонажів.

Працюючи над романом, І. Корсак зібрав і осмислив чимало історичних джерел, реальних документів, листів, спогадів, що проливали світло на історію життя Олександри Білозерської, котра увійшла в історію української літератури як Ганна Барвінок, хоча її творчість здебільшого залишається поза увагою письменника, набагато більше уваги він приділяє взаєминам героїні зі своїм чоловіком Пантелеймоном Кулішем, а також його інтимним пригодам з відомими жінками: Милорадичівною, Олександрою Смирною, Параскою Глібовою, Марком Вовчком тощо.

І. Корсак продовжує шевченківську традицію зображення жінки в літературному творі. Ганна Барвінок постає як сильна особистість, велика патріотка й водночас жінка-страдниця, що пожертвувала власною творчістю заради допомоги своєму чоловікові Пантелеймону Кулішеві, талант якого вона визнавала, шанувала й сприяла його письменницькій праці протягом усього життя та популяризувала спадщину письменника після смерті. Вона намагалася допомагати чоловікові матеріально, витрачаючи гроші зі своєї спадщини на видання його книжок, створюючи комфортні умови йому для праці, оберігаючи його спокій, закриваючи очі на численні подружні зради. Все це Ганна Барвінок робила тому, що бачила: її чоловік робить велику справу для майбутнього України, для утвердження її літератури, мови та культури, пробудження національної свідомості українців. Ця фабульна лінія сюжету в цілому є документальною, тобто автор прагне якомога точніше, у відповідності до відомих документів і фактів відтворити життєвий шлях героїні. Водночас для біографічного роману не чужим є авторський домисел і вимисел, головне, щоб цей домисел і вимисел відповідав історичній правді, працював на реалізацію творчого задуму письменника.

Для біографічного роману ніколи не зайвою є авторська фантазія, аби лише вона вписувалася в логіку авторського задуму.

Так, цілком вигаданими у творі І. Корсака є епізоди з білою вороною, що відіграють у тексті символічну роль і зустрічаються героям тричі. Спершу цього птаха бачить Саша Білозерська, молода дівчина, що збирається заміж за Пантелеймона Куліша, але родина якої не хоче цього шлюбу, лякаючи героїню поганим характером нареченого, його зверхністю, чванливістю, пихатістю. Ворона сидить на плечі старої циганки, яка хоче погадати дівчині, чим викликає у неї страх. Ворона має дивовижне рідкісне оперіння, вона «така ж біла, як і її господиня» [2, с. 15]. Останні слова циганки вкарбувалися в мозок Олександри: «Щастя твоє навпіл перемішане із нещастям, радість велику знатимеш і таку ж гіркоту, а помреш на соломі в чужому домі, на долівці сирій та холодній...» [2, с. 16]. І на підтвердження її слів «біла ворона на худому плечі хрипко каркнула, і крик той був схожий на кашель хворого на сухоти» [2, с. 16]. Після такого несподіваного передбачення майбутнього Олександра все ж наважилася вийти заміж за Куліша, вирішивши, що й половина щастя, яке її чекає в майбутньому варте того, щоб бути разом з коханою людиною.

Вдруге білу ворону спостерігає вже сам Пантелеймон Куліш, поспішаючи на побачення з черговою своєю пасією Параскою Глібовою. Поспішаючи до коханки, він роздумує про жіночу красу, оскільки красиві жінки трапляються рідко, то вони неодмінно віщують нещастя: «Заледве та думка в Куліша промайнула, вже під воротами в Глібових, як на тополі, прямісінько над головою у нього, ворона раптово скрикнула; той голос був якийсь особливий, мов дерево з тріском дерлося» [2, с. 63]. Від несподіванки Куліш задер голову і побачив: «Невисоко зовсім, на всохлій гілляці, справді сиділа ворона, тільки якась незвичайна, вся біла, наче у борошні вивалюлася чи незначним чином оперіння своє вхитрилася перефарбувати. Ворона зневажливо скинула оком чорним на Куліша, а тоді ще раз так само каркнула деренчливо, мов за обов'язок мала затвердити щойно ним подумки вимовлене про красунь та нещастя від них» [2, с. 63].

Утретє білу ворону бачить Марко Вовчок – Марія Вілінська, – яка повертається морем до Петербургу, супроводжуючи тіло свого коханця Дмитра Писарева, що випадково втопився в Ризькій затоці. «Раптом на поручні сіла незнана птаха, то напевне була не чайка, де б вона здужала бурю таку здолати; Марія Олександрівна на хвилю вийшла з свого бездумного стану і стала вглядатися – і жах повільно став стягувати шкіру на спині. То була ворона, біла ворона, невідь звідки взялася тут, і невідь, що їй робити у морі та ще й в шалену таку негодю: ворона присіла на мить на поручні, мов не існувало для неї диких вітрів, хіба злегка помахом крил втримуючи рівновагу. В момент якийсь вони поглядами зустрілися, і видався Марії Олександрівні надивовижу той погляд знайомим; видалося навіть, що птаха глузливо на неї глипнула, мов сказати хотіла: "Ну що? Маєш?.."» [2, с. 187].

Всі три герої роману бачать білу ворону в неоднакових обставинах, але кожному з них, і Олександрі Білозерській, і Пантелеймону Кулішеві, і Марку Вовчку, цей птах віщує певні негаразди, проблеми у майбутньому. Біла ворона на плечі старої циганки наче підтверджує її пророцтво про нещасливе закінчення життя дружини Куліша. Такий же птах, що зустрівся Кулішеві, також віщує йому нещастя від красивих жінок, а Марії Вілінській він ніби докоряє, це вона в тому винна, що її чоловіки один за одним ідуть з життя: «Птаха-докір – немислимо як і чому тут взялася – пропала, в імлі розтанула так само раптово, як і з'явилася...» [2, с. 187]. Епізоди, в яких герої спостерігають білу ворону, є квазібіографічними, тобто такими, що не спираються на жодне історичне джерело, повністю плодом авторської фантазії І. Корсака. Ці епізоди є символічними, а значить багатозначними, розрахованими на множинність тлумачень.

Однак, кожен з них несе певне естетичне навантаження в тексті роману, що є цілком допустимим у біографічному творі.

Олександра Михайлівна Білозерська в романі проходить помітну еволюцію – від юної дівчини, що закохалася в Пантелеймона Куліша й не хоче дослухатися до матері та братових друзів, котрі застерігали її від шлюбу з ним, враховуючи його надзвичайно складний характер – через непросте суперечливе життя з чоловіком, якого постійно цікавили інші жінки, а сама героїня, сповнена кохання до нього, виконувала в родині лише чорну роботу, намагаючись забезпечити йому комфортні умови для творчої праці, занехавши власну творчість – до глибокої старості Ганни Барвінок, яка померла, як і пророкувала циганка, на соломі в чужому домі.

Зріла героїня постає людиною, яку обсіли фізичні негаразди, спричинені тяжкою фізичною працею, й водночас надзвичайно емоційною натурою, сповненою переживань, сумнівів, суперечностей, котрі розкривають її внутрішній світ, оголюють душу: «Допікали її в спині різкі болі, що птахами хижими несамовитими виривалися невідь звідки, клювали немилосердно та за півдня валили із ніг. Приїжджав лікар на прізвище Солодкий, вислуховував довго та спину дятлом вистукував, чом той біль такий перемінливий та невловимий. ...

Тільки досі вона не відала, що допикати може куди скуліше хребців їй власна душа – і впевнив у тому дружина коханий, Пантелеймон Олександрович. На ту біль, на собі пізнавала, ще мікстури не вигадали, і то штука така, що не попхаєшся з нею на жалі до когось, мусиш кріпко в себе зачинити у грудях» [2, с. 135]. Реконструюючи життєвий шлях Ганни Барвінок, І. Корсак переконливо проникає у внутрішній світ героїні: власні душевні муки Олександра Михайлівна тримала в собі, не даючи їм вирватися назовні. І лише інколи, коли вона вже не могла все це тримати в собі, вони виплескувалися назовні. Єдиним свідком прояву цієї слабкості характеру героїні автор роману робить її сестру Надію: «Так вона довго терпіла, тільки раз, як розбалакалася з сестрою Надією, то не стрималася, вирвалося ненароком і далі, мов греблю прорвала повінь, і вже понесло» [2, с. 135].

Олександра Михайлівна розуміла, що в їхній родині вона мусила бути здоровою, щоб забезпечити комфортні умови для творчої праці чоловіка, талант якого вона ставила значно вище, ніж свій, і розуміла, що його твори відіграють набагато важливішу роль, аніж її власні, у пробудженні національної свідомості українців, розділених кордонами поміж двома великими імперіями, Російською і Австро-Угорською: «Вже тоді озивалася хворість, та кому те цікаво... Я потрібна була здоровою, хоч мала нічого не бачити. І дійсно, я розуміла, відчувала все, але вигляд робила, що не розумію нічого, і нічого, окрім прання та варіння не знаю, вдавала, що в мене немає ні серця, ані бажань, ні почуттів, ані здібностей. Коли я, скрадаючись, ходила на пальчиках, вистоювала не одну годину на кухні, аби лиш чоловіка не потурбувати, то гадали, що то якраз мені до душі. А ще, як досвітком вставши, кілька разів у місяць грязь місила, мерзла і бігала до знемоги, то казали, що то торгувати пристрасть. А що ж робити, коли ми жити не мали за що...» [2, с. 136].

Пантелеймон Куліш також проходить значну еволюцію в романі. Спершу це закоханий молодий чоловік, що заохочує дружину до творчої праці, а сам здатний на несподівані й неочікувані вчинки. Коли під час їхньої спільної поїздки до Варшави, невдовзі після весілля, вагітній Олександрі Білозерській захотілося ягід брусниці, то Куліш не вагаючись кинувся на пошуки ягід, які в ту пору року знайти було майже неможливо: «Вона з подивом водила очима за чоловіком, що переходив від хати до хати, а далі через кладочку, змахуючи руками, мов канатоходець, подався по той бік чи то рівчака широкого, чи малосилої річки.

Незабавом він знову руками змахував на кладочці, що прогиналася добряче та підступно погойдувалася – Куліш тепер одною рукою більше балансував, бо в другій тримав торбину якусь чи вузлика; в один мент його повело уліво, він хитнувся, та перестарався, певно, і в наступну мить, забавно перехилившись у другий бік, шубовснув з голосним плюскотом у крижану воду, що нагадувала швидше кришиво з льоду й води» [2, с. 31]. Зате невдовзі Куліш постав перед Олександром з вузликом ягід брусниці та журавлини і та подумала, що даремно їй намовляли про себелюбство чоловіка: «...Себелюбець отак не шубовсне у купіль із льодом» [2, с. 31].

Проте ідилія родинних стосунків юної Олександри і Пантелеймона Куліша дуже скоро скінчилася. Його увагу стали привертати інші жінки. Це розпочалося ще до одруження. Спочатку це були невинні флірти, як, наприклад, з п'ятнадцятилітньою донькою Плетньова Олею, з якою швидко розірвалися стосунки, бо вона навідріз відмовилася вивчати українську мову: «...Його здивувала, навіть можливо негадано нажахала швидка, рвучка і рішуча відповідь, над якою часу на роздуми не було, бо відповідь крилася наперед в усьому ще куцо́му досвіді життєвому дівчини, в усьому її естві:

– Нікогда!» [2, с. 14].

Потім до Олександри Михайлівни стали доходити чутки про його стосунки «з престарілою, та все ще не до кінця з вигаслою красою, відомою дамою Олександром Смирновою», подругою самого Миколи Гоголя [2, с. 51]. Згодом кількість захоплень її чоловіка стала стрімко наростати – Параска Глібова, Марко Вовчок...

І все ж Олександра Михайлівна цінувала Пантелеймона Куліша ще й за те, що саме він заохотив її писати: «Сашуню, писати будеш... Слівце яке народне вигадливе, оповідку цікаву почуту. Письменство ниньки вельми цього потребує» [2, с. 18]. У складні хвилини життя Ганна Барвінок писала оповідання. Сюжети для власних творів вона брала з навколишнього життя. І. Корсак пробує в романі реконструювати процес зародження окремих її творів: «Олександра Михайлівна якось в дорозі одним вухом почула баєчку нескладну, що поміж люду ходила, одним реченням хіба переказану, та з того речення, подумалось їй, можна спробувати оповіданнячко змалювати. Саме вималювати його, бо в мові нашій стільки фарб, стільки відтінків, множині яких найзатятіший імпресіоніст має позаздрити – зрештою, то тільки на позірний погляд так вже різниться труд письменника і художника, насправді – то крєвна рідня» [2, с. 61].

Дружина Куліша досить рано зрозуміла його роль у розвитку української літератури, намаганні досягти єдності українців, що жили на Наддніпрянщині та Наддністрянщині: «Олександра Михайлівна незмінно підтримувала Пантелеймона Олександровича в його зусиллях – коли успішних, коли і марних, – аби єднати Галичину з усією Україною; підтримка та не була лише суголоссю з чоловіком, а щирим переконанням» [2, с. 86]. І. Корсак цитує чимало рядків з листів відомих діячів з Галичини і Наддніпрянської України, на підтримку зусиль її чоловіка щодо духовного єднання українських земель.

Бачила Олександра Михайлівна й те, що її чоловік не завжди був справедливим в оцінці діяльності й творчості багатьох українських письменників і громадських діячів. Особливо боліло їй ставлення Пантелеймона Олександровича до Тараса Шевченка, який колись був боярином на їхньому весіллі: «Олександра Михайлівна не могла не бачити, що Пантелеймон Олександрович не лише до Шевченка ставився несправедливо та упереджено, його стосунки не ладилися з багатьма людьми з їх оточення» [2, с. 98].

Письменниця Ганна Барвінок надрукувала низку творів у журналі «Основа». Їй було приємно читати схвальні відгуки на власні твори. Автор роману вкладає в його текст публікацію Д. В. Мировця в «Киевской старине», у якій високо оцінювалася творчість дружини Куліша. Однак часу на писання у неї було небагато. Заклопотана

господарськими справами, необхідністю створювати комфортні умови для чоловіка, Олександра не раз сестрі Надії говорила, що «талант свій письменницький закопує в землю» [2, с. 71].

Обидва головні герої твору показані у взаєминах з іншими реальними історичними постатями. Це більшою мірою стосується до Куліша і меншою мірою до його дружини, хоча бувають епізоди, де діють вони разом. Так, разом вони зустрічалися в Кракові з Анатолем Вахнянином, «молодим, але не по літах чоловіком тямковитим, що якраз завершував навчання на філософському факультеті Віденського університету» [2, с. 76]. Куліш і Вахнянин посідали близькі позиції щодо потреби об'єднання галичан і наддніпрянських українців, а для цього треба почати з видання журналу, так з'явився у Львові часопис «Правда». Разом подружжя Кулішів відвідувало лекції французького професора, автора книги «Життя Ісуса» Ернеста Ренана в Колеж де Франс і Сорбоні, потім спілкувалося з цим відомим фахівцем, що досліджував історію християнської релігії. В оселі подружжя Кулішів гостював відомий український вчений Іван Пулюй, з яким вони довго обговорювали майбутнє України. Славетний фізик зазначав: «Поневолені народи Росії мають бути вільними і зорганізованими у самостійні держави. Але найвизначнішим для здійснення цієї мети, для встановлення високого миру в Європі, може бути тільки самостійна Україна» [2, с. 108]. І. Корсак не минає й відтворення епізодів творчої співпраці Пулюя й Куліша над перекладом на українську мову Святого Письма: «Іван Павлович з Пантелеймоном Олександровичем відразу ж поділили поміж собою обов'язки. Пулюй взявся за переклад із грецької, швидше дбаючи про максимально точний виклад, ще не «вслухаючись» в милозвучність, за те потім подбають. Наступним у череді праці буде звірвання з латинським, церковнослов'янським, російським, сербським, польським, німецьким, англійським та французьким перекладами» [2, с. 109].

Роман насичений притчами, видіннями, які супроводжували Олександрку Білозерську з тих часів, коли вона втратила дитину. Одного разу їй примарилось: «Олександра ішла на прощу: дорога їй випала кам'яниста, нерівна, ще й піднімалася вгору; вона йшла під пекучим сонцем, час від часу перепинаючися та збиваючи ноги. Звично на дорозі такі могли б бути інші прочани, та їх не було цього разу, тільки назирці чалапав, точнісінько так перепинаючись, якийсь подорожній, одинокий притомлений вже чоловік» [2, с. 115]. Це був її ангел-охоронець. Він всю дорогу супроводжував жінку, яка взяла на себе непомірну ношу. Коли вона поскаржилася йому на це, то ангел сказав, що «кожні десять верстов людина ношу свою, як бажає, обміняти може» [2, с. 115]. Через якийсь час «війнуло такою довгоочікуваною прохолодою і Олександра, мружачи повіки опісля яскравого сонця, побачила тут кілька рядів якихось мішечків, на ношу її схожих... Вона взялася піднімати один за одним, подумки зі своєю співставляючи ношею...» [2, с. 116]. В кінці кінців вона вибрала собі мішечок. Ангел, подивившись на нього, сказав: «Тож твоя попередня ноша, яку скинула, як зайшла...» [2, с. 116].

Висновок, який робить героїня з цієї притчі, «кожному суджено нести тільки свою» [2, с. 116] ношу. І вона протягом всього життя несла її, допомагаючи чоловіку, оберігаючи його від житейських турбот, «а випробування, які небо кожному надсилає, треба, як ношу з видіння, терпіти й нести – як же інакше складе людина той іспит свій найголовніший?» [2, с. 118]. Зрозуміло, що жодних документальних підтверджень марень героїні немає і бути не може. Вони є плодом авторських пошуків і є квазібіографічними елементами в тексті роману.

Такими ж квазібіографічними є видіння, у яких героїня бачить своє пошанування в майбутньому: «Дивна картина перед нею постала. Дорогою, здіймаючи куряву,

наближався чималий людський гурт. Власне, той гурт напевне гнали, бо обабіч його йшли озброєні вояки в незнайомій формі, що час від часу погукували на підконвойних. Олександра Михайлівна не зразу втямила, якою ж мовою покрикували на людей, лиш як вслухалася – то німецькою» [2, с. 215]. Героїня ніби бачить, як за наказом німців люди прибирають на кладовищі могили, «на одному хресті розібрала своє ім'я, а на іншому, що покоїться тут вірний дружина її Пантелеймон Олександрович» [2, с. 215]. Героїня наче бачить живого Шевченка, що пройшов перед її вікном, «весело підморгнувши» [2, с. 216]. «А потім одна картина змінювала іншу. Перед нею поставали обличчя, яких не судилось ніколи бачити: «Ось вишикувався стрій військовиків і старший серед них виголошує: «За мужність в обороні Української Народної Республіки особистим перснем Ганни Барвінок, як символом незнищенної української ідеї, нагороджується...» [2, с. 219].

Наступні видіння переносять головну героїню в майбутнє. Вона бачить пожовклі газети, де розповідається про працю жінок Ольги Корінець та Ірини Левицької, що очолювали патріотичні організації імені Ганни Барвінок, «а от в іншій газеті йдеться, що іменем Ганни Барвінок нарекли 12-й пластовий курінь, – далеченько він... за хвилями бурхливими океанськими, у Рочестері, на американському континенті» [2, с. 221]. Видіння героїні забігають у XXI століття. Олександра Михайлівна бачить про переведення в дійсні члени пласту імені Ганни Барвінок учнів міста Вишгорода.

Продовжуючи шевченківські традиції відтворення жінки в літературі, І. Корсак зображує Ганну Барвінок як сильну особистість, велику патріотку й водночас жінку-страдницю, що пожертвувала власним талантом заради допомоги своєму чоловікові Пантелеймону Кулішеві, попри його подружню невірність, оскільки його творчість вона ставила вище за власну, допомагала йому матеріально, популяризувала спадщину після смерті. Все це Ганна Барвінок робила тому, що була переконана: її чоловік робить корисну справу для майбутнього України, утвердження самотності її літератури, мови та культури, пробудження національної свідомості громадян. Ця фабульна лінія в романі є документальною, бо автор прагне якомога точніше, у відповідності до відомих документів і фактів відтворити біографію героїні. Водночас для твору І. Корсака органічним є авторський домисел і вимисел, який працює на реалізацію художнього задуму письменника. Виходячи з цього органічними в тексті роману є квазібіографічні елементи (притчі, видіння).

Стаття є фрагментом монографічного дослідження, присвяченого вивченню документальної літератури в умовах глобалізації.

Список використаної літератури

1. Варикаша М. М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction : моногр. / М. М. Варикаша. – Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2013. – 212 с.; Varykasha M. M. Hendernyi dyskurs u literaturі non-fiction : monohr. / M. M. Varykasha. – Donetsk: LANDON-KhKhI, 2013. – 212 s.
2. Корсак І. Перстень Ганни Барвінок : роман / І. Корсак. – Київ : Ярославів вал, 2015. – 248 с. ; Korsak I. Persten Hanny Barvinok : roman / I. Korsak. – Kyiv : Yaroslaviv val, 2015. – 248 s.
3. Поліщук В. Мозаїка буття Ганни Барвінок / В. Поліщук // Корсак І. Перстень Ганни Барвінок : роман / І. Корсак. – Київ : Ярославів вал, 2015. – С. 239–243; Polishchuk V. Mozaika buttia Hanny Barvinok / V. Polishchuk // Korsak I. Persten Hanny Barvinok : roman / I. Korsak. – Kyiv : Yaroslaviv val, 2015. – S. 239–243.

Стаття надійшла до редакції 20.11.2015

O. A. Halych

HANNA BARVINOK IN BIOGRAPHICAL SPACE

In the article the novel of modern Ukrainian writer I. Korsak «Hanna Barvinok's fingering» is being analyzed. Continuing Shevchenko's tradition of women representation in literature, I. Korsak pictures Hanna Barvinok as a strong personality, great patriot and at the same time as suffering woman who sacrificed her talent in order to create the comfortable conditions for her husband's (Panteleymon Kulish's) work, in spite of his adultery, because his creativity she values more than her own one, who helped him financially during the life, and popularized his heritage after his death. All this was done by Hanna Barvinok because she was convinced that her husband was doing useful thing for Ukraine's future, for consolidation of unique identity of its literature, language and culture, for awakening of citizens' national consciousness. The main plot lines are documentary because the author wants to reflect the biographies of the both main characters, of Olexandra Bilozers'ka and Panteleymon Kulish, as more detailed as it is possible, in accordance with known documents and facts. At the same time I. Korsak's work has fantasy and fiction which work for the realization of artist's creative intention. Proceeding from this, quasi biographical elements (parables, vision) are organic in the text. For the biographical novel «Hanna Barvinok's fingering» is author's fantasy is not something superfluous, like, for example, some episodes with white crow. The main thing is that they fit into the logics of author's intention.

The plot of this literary work has two wide story lines – this is actually the line of the main female character Hanna Barvinok, and the second one of her husband Panteleymon Kulish, and also some others reduced discrete story lines of some secondary characters, such as Taras Shevchenko, Mykola Kostomarov, Marko Vovchok, Olexandra Bilozers'ka's sister Nadiya, etc. It natural that lines of Hanna Barvinok and Panteleymon Kulish are constantly display themselves together, interlacing, sometimes they contact and sometimes interlace with story lines of secondary characters.

Working with the novel I. Korsak gathered and interpreted many historical sources, real documents, letters, memoirs which illuminated the life story of Olexandra Bilozers'ka which went down in history as Hanna Barvinok, but her creativity basically doesn't attract author's attention, much more he take notice of character's relationships with her husband Panteleymon Kulish, and also of his intimate adventures with such famous women as Myloradychivna, Olexandra Smyrnova, Paraska Hlibova, Marko Vovchok, etc.

Keywords: *biography, quasi biography, document, fact, documentation.*

УДК 821.161.209Фра

В. В. Дуркалевич

ВІД ЕМОЦІЙНОГО ДО КУЛЬТУРНОГО ФАКТУ: ТРАВМА ВТРАТИ В ЕПІСТОЛЯРІЇ І ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

У статті здійснено аналіз особливостей репрезентації травми втрати в епістолярному дискурсі І. Франка, виявлено основні типологічні тенденції моделювання такої репрезентації, показано взаємозв'язки і взаємозалежності, притаманні для розгортання символічної автобіографії в епістолярному і художньому нарративах.

Ключові слова: *епістолярій, травма, життєва історія, символічна автобіографія, моделювання, нарратив.*

Автобіографічний нарратив становить окремих вимір творчості І. Франка. Жанрові, проблемно-тематичні, антропологічно-ціннісні його аспекти дозволяють формулювати тезу про нього як про окремих текст у семіосфері Франкового слова.

Розважати про творчість І. Франка у плані моделювання автобіографічних структур означає включати власне дослідження у простір існуючих вже напрацювань. Про символічну біографію, заявлену у низці Франкових поем, та проєкції й маскуванню як її ключові стратегії говорить Г. Грабович у студії «Вождівство і роздвоєння: «валенродизм» Франка» [1]. Франків символічний/культурний автобіографізм стає головним предметом обговорення у дослідженні «Франко не Каменяр. Франко і Каменяр» Т. Гундорової. Для згаданої дослідниці феноменологія гностичної драми – це феноменологія трагічного дуалізму («школа цивілізаційного виховання» vs «автобіографічний маскарад»), іманентно вписаного у культурософський текст І. Франка «про світ і про себе самого». На думку дослідниці, «Франкова гностична драма має різні акти й розгортається паралельно на різних рівнях, залежно від віку, природних циклів, громадських колізій, суспільних і національних ідеалів. Вона також має декілька рівнів: інтелектуальний, природний, душевний. Її стадіями є фази ідеалізації, роздвоєння та гармонії. Форми, в яких розгортається гностична драма, є водночас і реалістичними, й алегоричними, натуралістичними та параболічними. Всі ці рівні, фази та цикли переплітаються, перебувають у постійному процесі трансформації та переходів» [2, с. 185]. Під кутом зору колізій цілісності і роздвоєння, кризи особистісної ідентичності розглядає філософську лірику І. Франка Б. Тихолоз у монографії «Психодрама Івана Франка» [3]. Поза увагою згаданих дослідників залишається, однак, роль і значення епістолярію для розуміння специфіки конституювання символічної автобіографії як іманентної життєвої історії.

Окреслена ситуація зумовлює **актуальність** запропонованої роботи, **метою** якої є з'ясувати кореляцію артикулювання дискурсу травми в епістолярії і творчості митця. Сформульована у такий спосіб мета зумовлює розв'язання наступних **завдань**: 1) проаналізувати особливості репрезентації травми втрати в епістолярному дискурсі; 2) виявити типологію цієї репрезентації; 3) показати взаємозв'язки моделювання символічної автобіографії в епістолярному й художньому нарративах.

Реконструкція світу в оповіданнях «Малий Мирон», «Микитичів дуб», «Мій злочин», «У кузні», «Злісний Сидір», «Грицева шкільна наука», «Оловець», «Schönschreiben», «Отець-гуморист», «У столярні», «Борис Граб», «Гірчичне зерно», «Під оборогом» є реконструкцією світу, котрого нема, світу, вписаного у ландшафт спогаду. Будучи простором, котрий пам'ятає, автобіографічний нарратив не тільки оперує унікальною референційністю, але й сигналізує про *implicite* вписану у неї травму втрати. Шлях до нарративної реактуалізації світу, який асоціюється із «там і тоді» унікального батьківсько-материнсько-синівського мікрокосму, веде через досвід втрати цього світу, його поступового руйнування і зникнення. Про глибокий емоційний зв'язок і духовну ідентифікацію з батьківськими фігурами й світом їхніх цінностей свідчить передусім листування І. Франка з М. Драгомановим та О. Рошкевич. Промовистим у цьому контексті можна вважати вступний фрагмент із *curriculum vitae*, у якому моделювання тексту-про-себе розпочинається з моделювання тексту-про-батька: «Батько мій був доволі заможний селянин, а до того коваль. Як чоловік і ремісник він мав велику повагу не тільки в своєму селі, але й широко в окрузі і досі ще багато людей з великою пошаною згадує «Яця (Якова) коваля з Гори» (так зоветься присілок чи слобода, де я родився)» [5, с. 240]. Пам'ять про батька є пам'яттю про його значущу присутність, про участь у ключових моментах життєвого шляху сина: «На шостім році життя батько віддав мене до сільської школи до сусіднього села Ясениці Сільної» [5, с. 240–241]; «По двох роках батьковіддав мене до Дрогобича до т[ак]

зв[аної] німецької або нормальної школи у василіан до другого класу [...]» [5, с. 241]; «На екзамені, котрий був властиво тільки парадом, був і мій батько, – я не бачив його, а тільки коли мене викликали першого, щоб одержати нагороду (книжку), то я почув, що він голосно заплакав» [5, с. 241].

Актуалізація батькової постаті та світу, який вона репрезентує, певною мірою анулює обов'язковість емоційно-нейтральної розповіді-про-себе, розповіді-для-інших, дозволяючи у такий спосіб наблизитись до таємниці приватної історії. Згадка про батька неминуче веде також до розповіді про катастрофу, яка відбулася *in illo tempore* щасливого дитинства: «В два місяці опісля, на самий Великдень, він умер, покинувши господарство в розстрою і в довгах, молоду матір і четверо дрібних дітей» [5, с. 241]. Світ-без-батька – напівсвіт, котрий потребує відновлення рівноваги шляхом появи у ньому свого-чужого: «Мати мусила швидко вийти заміж, щоб запобігти цілковитому розстроєві господарства. Пристав до неї молодий парубок, також з Ясениці, Гринь Гаврилик, котрий заробив був трохи грошей у Бориславі при ямах» [5, с. 241]. Відновлення рівноваги у світі, з якого зникає одна із його ключових фігур, є відновленням позірним, адже розгортається за сценарієм світу-без-батька, світу-із-вітчимом: «Він довгі літа мусів боротися з різними труднощами, а почасти навіть з традиціями сусідськими, які виробились були за часів батька, а тепер підкопували господарство. За часів батька у нас було багато людей, ішло гостеприємство, водились знайомості чисто безкорисні і поетичні, годувалось при хаті багато бідної, а то й неробучої батькової рідні, котра по батьковій смерті почала красти та розтягати оставше добро. Вітчим звільна все се покасував. Се натура наскрізь практична і реальна, без іскри поезії, а зато з значною дозою скептицизму і вільнодумства, чоловік сильної волі і енергії. Я й досі дуже високо поважаю його, як звичайно поважаємо того чоловіка, що відзначається прикметами, яких у нас самих мало» [5, с. 241]. У цьому своєму-чужому світі, світі позірної рівноваги, роль ключової фігури, котра нав'язує до світу колишнього, світу-до-катастрофи, відіграє мати. Вітчим, хоча й є особою шанованою, однак не належить до міфологічної генеалогії, не належить до «свого» світу. У цьому плані він завжди залишатиметься «чужим», «іншим». Час виявиться тим механізмом, який з усією силою цю «іншість», «чужість» увиразнить: «Від мого вітчима, – писатиме І. Франко до М. Рошкевича, – чекав на мене лист через свята – просить о гроші та жалується, що мало до нього пишу. Мені аж прикро те, що й сам бачу, що моя переписка з ним починає тратити інтерес. Як буду їхати в Ваші гори, мушу вступити додому» [6, с. 50].

Після смерті батька лише материнська фігура може перейняти на себе компенсаторну функцію – функцію символічної репрезентації *illud tempus* щасливого дитинства, котре проходило під знаком ідеальної батьківсько-материнсько-синівської тріади. Однак така ситуація зберігається недовго. Досить швидко надходить остаточна і невідворотна катастрофа, котра руйнує усе. Помирає мати, зникає, отже, назавжди ще одна значуща фігура, котра, поряд із батьком, творила емоційне, аксіологічне й духовне осердя «свого» світу: «Коли я був у шостім класі, – писатиме І. Франко, – вмерла моя мати, і вітчим оженився другий раз, так що ми дістали вітчима й мачуху замість родителів. З четверих дітей, що осталися по батькові, жили тільки три брати, між ними я найстарший; наймолодша сестра померла. По матері з вітчимом осталась сестра, з мачухою у вітчима дітей не було» [5, с. 242]. Зі смертю матері безповоротно зникає усе те, що дозволяло творити й підтримувати «свій» світ. З цього трагічного моменту досвід «я» стає досвідом чужого серед чужих. Глибину цієї травматичної ситуації віддзеркалює один із листів до О. Рошкевич: «Певне, я здався Вам нудним, замкнутим, нещирим, інакше кажучи, нецікавим мовчуном, але, поміркуйте самі: я не одержав

майже ніякого виховання, не знав я й батьківської ласки; чужий та самотній поміж чужих людей – ось так я зростав» [8, с. 20]. Відкритість і довіра у спілкуванні стають своєрідним імпульсом до втаємничення адресатки в історію катастрофи «свого» світу, показуючи до найдрібніших деталей момент його остаточного розпаду: «Було се р. 1872, – писатиме І. Франко, – саме пополудні в суботу перед Зеленими святами. Жінка, про котру бесіда, – моя мама – лежала в передсмертних муках, конаючи. Рано в суботу я сидів у школі, і мене напала страшна, ненатуральна, шалена веселість. Я сміявся без упину від 8 до 12 години. Прийшовши на станцію (в Дрогобичі), я почув, – ну, що почув, не знаю. Знаю тільки то, що був дощ, я був голоден, не їв обіду, не обзирався, тільки, почувши, що мама вмирає, як стій побіг піхотою до Нагуєвич. Я прибіг пополудні, мокрий до нитки і застав маму конаючи. Вітчим сидів під вікном і чесав вовну. Я став коло постелі, не говорячи й слова, – я тільки дрожав, ані сльозинки не капнуло з моїх очей» [7, с. 96]. Межова ситуація останньої зустрічі перетворює сина у свідка трагічної і болючої події – на його очах згасає матір, а отже, й цілий світ, що бере свій початок у «там і тоді» щасливого дитинства: «Мама не могли говорити, але дивилися пильно на мене. Як виглядало тоді моє лице, не знаю. На другий день рано мама вмерла. Вночі вони ще говорили з другою жінкою (я спав), і та жінка передала ми ось які слова: «Боже-Боже, – казали небіжка, – мій Іванцьо прибіг з Дрогобичи, став коло мене і так сі чогось гнівно на мене дивив, так гнівно, що Господи! Що я йому зробила злого?» [7, с. 96]. За промовистим, однак не до кінця усвідомлюваним ані матір'ю («[...] мій Іванцьо прибіг з Дрогобичи, став коло мене і так сі чогось гнівно на мене дивив, так гнівно, що Господи!»), ані сином («Як виглядало тоді моє лице, не знаю»), візуальним жестом приховується мовчазний протест людини, приреченої на трагічну долю «чужого серед чужих». У листі до О. Рошкевич травма втрати не блокує, а навпаки відкриває доступ до зафіксованої у пам'яті фатальної події, що, своєю чергою, дозволяє реконструювати її образ до найдрібніших деталей. Спогад-спалах реконструює трагічну подію шляхом поступового нашарування розмаїтих темпоральних маркерів: «було се *пополудні*» → «було се *пополудні р. 1872*» → «було се *пополудні р. 1872 в суботу*» → «було се *пополудні р. 1872 в суботу перед Зеленими святами*». Адресант пригадує також, що у цей фатальний день він сидів у школі «*рано в суботу*», докладно фіксує час незвичайного нападу сміху («Я сміявся без упину *від 8 до 12 години*»), вказує, що додому він «*прибіг пополудні*», повідомляє, що «*На другий день рано* мама вмерла». Пригадує також, що «*Вночі* вони ще говорили з другою жінкою». Характер події віддзеркалений також у динамічній репрезентації просторового коду. Кожен із просторових елементів належить до конкретних симетричних кіл (школа → станція → дім), навзаєм вписаних одне в одного і пронизаних відкритим топосом дороги «до Нагуєвич». Осердям топографічної структури виступає кімната із помираючою у ній матір'ю.

Приватна генеалогія стає предметом окремої розмови також й у листуванні І. Франка з О. Хоружинською. Однак у цьому комунікативному просторі моделювання розповіді-про-себе/розповіді-про-свою-сім'ю розгортається за цілком іншою схемою, підпорядкованою значною мірою стратегічно-прагматичному характерові спілкування. Безпосередність нарації, глибока емоційна заангажованість, аура інтимності, а навіть подекуди й містична тональність листів до О. Рошкевич, змінюються у кореспонденції до О. Хоружинської на обережність і завбачливість дорослого чоловіка, котрий прагне здобути й утвердити прихильність далекої адресатки. Представлений у листах до О. Хоружинської текст-про-себе/текст-про-сім'ю можна умовно поділити на два блоки. Перший з них розпочинається згадкою про батька, однак осердя нараційного простору становить фігура вітчима: «Коли Вам доведеться писати дідусеві про мою сім'ю, то ось Вам про неї докладна реляція. Батько мій був сільський коваль і вмер давно (мабуть, ще

1865 р.), мати вийшла заміж другий раз за мужика Гриня Гаврилика, котрого я тепер і зову батьком, се чоловік молодий ще (сорок і два роки), статний і розумний, був 5 літ начальником громадським, письменний, хоч, звісно, елементарно, на пробу посилаю Вам картку, писану його рукою, в котрій він просить мене приїхати на весілля брата» [9, с. 35]. Другий тематичний блок характеризується ідентичною структурою репрезентації – на початку розповіді з'являється фігура матері, а основний текст присвячений актуальній ситуації родини: «Мати моя також померла (мабуть, 1871 р.), після чого вітчим оженився другий раз. Після батька осталося нас три брати: я (найстарший), Захар (звичайно, звать Михайло) і Онофер; Захар уже три роки жонатий і живе осібно, а Онофер тепер жениться і осяде на батьківщині. Крім нас, осталась по матері (з вітчимом) сестра Юлька, котра отсе два роки вже замужем і також живе осібно. Вітчим дуже любить і поважає мене, о братах, звісно, й говорити не треба. Я досі, чим міг, допомагав їм, хоч хазяйство у них зовсім не таке малесеньке, в довгах ніколи не бували, держать наймичок і наймитів і в разі тяжкої потреби і я міг би о них хоч трохи опертися» [9, с. 35]. В обидвох фрагментах текст про батька/матір максимально мінімалізований і має, на перший погляд, характер побіжного зауваження. Емоційна прірва, котра розділяє адресанта й адресатку, з одного боку, й стратегічний характер листування, – з іншого, не дозволяють першому моделювати дискурсу-про-себе у категоріях індивідуального міфу. Цей дискурс у жодному разі не може конституюватися ані як дискурс-сповідь (пор. фрагмент із листа до О. Рошкевич: «[...] поміркуйте самі: я не одержав майже ніякого виховання, не знав я й батьківської ласки; чужий та одинокий поміж чужих людей – ось так я зростав» [8, с. 20], ані як дискурс-алієнація (пор. фрагмент листа до М. Драгоманова: «Коли я був у шостім класі, вмерла моя мати, і вітчим оженився другий раз, так що ми дістали вітчима й мачуху замість родителів» [5, с. 242]. Здавалося б, що редукція розповіді про універсум дитинства та його ключову тріаду (батько-мати-син) автоматично усуне з наративного простору листування тему травми, спричиненої його, універсуму, катастрофою. Однак якраз саме поверхнева семантична структура листа до О. Хоружинської, а також його блоковий композиційний характер, підтверджують наявність у цьому семіотичному просторі виразних слідів травматичного досвіду «я». Йдеться передусім про репрезентаційний паралелізм, за допомогою якого відбувається включення батьківської й материнської фігур у сферу розповіді: «Батько мій був сільський коваль і вмер давно (мабуть, ще 1865 р.)» та «Мати моя також померла (мабуть, 1871 р.)». Маркер невпевненості (лексема *мабуть*), котрий супроводжує згадку про обидвох батьків можна прочитувати як своєрідне блокування доступу до інформації, пов'язаної із негативним досвідом втрати. До міркування у цьому річищі схиляє також помилкове називання адресантом року смерті матері (1871 замість дійсного 1972). Цікаво, що подібна тенденція (семантика невпевненості й сплутування дат, пов'язаних зі спогадами про ключову фігуру) простежується й у моделюванні нарису «Причинки до автобіографії», де, полемізуючи із автором вступної статті до російськомовного видання власних творів, І. Франко зауважує: «Я зятимив свого вітця дуже мало, бо він умер, коли я мав ледве 7 літ» [11, с. 37]. Ця версія спогадів про батька значно відрізняється від тієї, яку письменник запропонував свого часу у *curriculum vitae*. В останньому зі згаданих текстів так само, як й у листах до О. Рошкевич, моделювання спогадів про ключову фігуру світу дитинства відбувається шляхом актуалізації емоційного і подієвого кодів: «На екзамені, котрий був властиво тільки парадом, був і мійбатько, – я не бачив його, а тільки коли мене викликали першого, щоб одержати нагороду (книжку), то я почув, що він голосно заплакав. В два місяці опісля, на самий Великдень, він умер, покинувши господарство в розстрою і в довгах, молоду матір і

четверо дрібних дітей» [5, с. 241]. Вказані фрагменти листів до О. Рошкевич, О. Хоружинської та М. Драгоманова дозволяють, отже, стверджувати, що у межах епістолярного дискурсу функціонують дві засадничі схеми артикуляції травматичного досвіду втрати – експліцитна (вичерпне ословлення катастрофи, що відбулася *in illo tempore*) та імпліцитна (позірне дистанціювання від драматичних подій минулого).

Досить швидко, однак, і про це свідчать перші літературні спроби митця, досвід дитячої травми перестає сприйматися як факт *stricte* емоційний, факт приватної біографії, біографії-для-себе. Перспектива часу дозволяє митцеві поглянути на драматичну подію, котра відбулася у «там і тоді», як на *простір значення*, що вимагає глибшого осмислення й упорядкування. З перспективи «тут і тепер» досвід втрати починає розглядатися як своєрідний імпульс для урухомлення процесів символічної ідентифікації зі світом цінностей і значень, репрезентованих батьком як однією із ключових постатей приватної міфології. Про те, що перша з літературних спроб проектується власне як спроба нарративного опрацювання травми й духовної ідентифікації зі значущою фігурою батька, підтверджує датований 27 травня 1874 року лист І. Франка до В. Давидяка: «Питаєте о мою поезійку «Великдень»? Не знаю, хто Вам ю захвалив, але, оскільки то собі пригадую, не було там нич доброго і викінченого, але – от, макулатура, слаба проба, хоч і *повсталa із зраненого, болячого серця* (курсив мій. – В.Д.). [...] Даруйте, проте, що «Великодня року 1871» прислати Вам не могу, – може, де лучить Вам ся у кого видіти відпис, то будете видіти, що те зовсім не так добре, як Вам представлено. Спробую, однак ж, предмет сей наново опрацювати, скоро надариться пора і фантазія до того» [4, с. 10 – 11]. У цитованому фрагменті адресант лише натякає на якісь травматичні події, однак не конкретизує їх. Про те, що ці події можуть мати безпосередній зв'язок із батьківсько-синівськими реляціями сигналізує написана значно пізніше, бо у 1910 році, передмова до другої редакції повісті «Петрії й Довбушуки», де зазначається: «Перший мій вірш [ід] з[аголовком] «Великдень» був присвячений *пам'яті могого батька Якова Франка* (курсив мій. – В.Д.), що помер опівночі великодньої суботи 1865 р.» [10, с. 327]. І хоча сам вірш, про який неодноразово згадує письменник, не зберігся, однак збереглася потреба символічної ідентифікації з батьком, потреба опрацювання травми втрати у категоріях культурного нарративу. Що більше, подальші спроби руху у цьому напрямку виявляються типологічно подібними до протооснови – вірша «Великдень». Йдеться передусім про наявність присвят до таких Франкових поем, як «Історія товпки солі» (1879) та «Святий Валентій» (1885) і їхню вписаність у проект духовної ідентифікації й пам'яті про те, що найважливіше. В обидвох поемах світ, що розгортався «там і тоді», асоціюється передусім із ключовою фігурою батька. В обидвох поемах йдеться також про припинення існування цього світу. Єдиним шляхом, котрий веде до реактуалізації *illud tempus* та його системи цінностей, є шлях пригадування. У поемі «Історія товпки солі» ця умова реалізується у формі подвійного акту реконструкції – з нарративної перспективи сина й перспективи «духового» сина, наверненого грішника. Натомість у поемі «Святий Валентій» головним механізмом моделювання розповіді про батька, а отже, семіотичним механізмом надавання сенсу діям і подіям, виявляється метамнемонічна активність наратора.

Запропоноване у статті структурно-семіотичне наближення до нарративної репрезентації травми втрати показує особливості розгортання автобіографічного дискурсу, з'ясовує його роль і значення для глибшого розуміння артикуляції життєвої історії у семіосфері Франкової творчості. Опрацювання дискурсу травми у Франковому епістолярії показує, що цей дискурс відіграє роль своєрідного інтерпретаційного ключа до розуміння символічної біографії. Подальші студії можуть, отже, розгортатися у

напрямку опрацювання специфіки розгортання життєвої історії в низці малих автобіографічних форм І. Франка.

Список використаної літератури

1. Грабович Г. Вождівство і роздвоєння: «валенродизм» Франка / Г. Грабович // Тексти і маски. – Київ: Критика, 2005. – С. 95–139; Hrabovych H. Vozhdivstvo i rozdvoiennia: «valenrodyzm» Franka / H. Hrabovych // Teksty i masky. – Kyiv: Krytyka, 2005. – S. 95–139
2. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Т. Гундорова. – Київ: Критика, 2006. – 325 с.; Hundorova T. Franko ne Kameniar. Franko i Kameniar / T. Hundorova. – Kyiv : Krytyka, 2006. – 325 s.
3. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії / Б. Тихолоз. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. – 180 с.; Tykholoz B. Psykhodrama Ivana Franka v dzerkali refleksiinoi poezii: Studii / B. Tykholoz. – Lviv : LNU im. Ivana Franka, 2005. – 180 s.
4. Франко І. Лист до В. Давидяка, від 27 травня 1874 р. // Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. / І. Франко – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 48. – С. 9–12; Franko I. Lyst do V. Davydiaka, vid 27 travnia 1874 r. // Franko I. Zibrannia tvoriv. U 50-ty t. / I. Franko – Kyiv : Naukova dumka, 1986. – Т. 48. – С. 9–12
5. Франко І. Лист до М. Драгоманова, від 26 квітня 1890 р. // Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. / І. Франко – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 236–252; Franko I. Lyst do M. Drahomanova, vid 26 kvitnia 1890 r. // Franko I. Zibrannia tvoriv. U 50-ty t. / I. Franko – Kyiv : Naukova dumka, 1986. – Т. 49. – С. 236–252
6. Франко І. Лист до М. Рошкевича, від 4 травня 1876 р. // Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. / І. Франко. – Київ: Наукова думка, 1986. – Т. 48. – С. 48–50; Franko I. Lyst do M. Roshkevycha, vid 4 travnia 1876 r. // Franko I. Zibrannia tvoriv. U 50-ty t. / I. Franko. – Kyiv : Naukova dumka, 1986. – Т. 48. – С. 48–50
7. Франко І. Лист до О. Рошкевич, від 4 серпня 1878 р. // Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. / І. Франко. – Київ: Наукова думка, 1986. – Т. 48. – С. 92–97; Franko I. Lyst do O. Roshkevych, vid 4 serpnia 1878 r. / I. Franko // Zibrannia tvoriv: U 50 t. – К.: Naukova dumka, 1986. – Т. 48. – С. 92–97
8. Франко І. Лист до О. Рошкевич, від 2 травня 1875 р. // Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. / І. Франко. – Київ: Наукова думка, 1986. – Т. 48. – С. 18 – 21; Franko I. Lyst do O. Roshkevych, vid 2 travnia 1875 r. // Franko I. Zibrannia tvoriv. U 50-ty t. / I. Franko. – Kyiv : Naukova dumka, 1986. – Т. 48. – С. 18 – 21
9. Франко І. Лист до О. Хоружинської, від 24 лютого 1886 р. // Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. / І. Франко. – Київ: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 34–35; Franko I. Lyst do O. Khoruzhynskoi, vid 24 liutoho 1886 r. // Franko I. Zibrannia tvoriv. U 50-ty t. / I. Franko. – Kyiv : Naukova dumka, 1986. – Т. 49. – С. 34–35
10. Франко І. Передмова до другої редакції повісті «Петрії й Довбушуки» // Франков І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – Київ: Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 327–328; Franko I. Peredmova do druhoi redaktsii povisti «Petrii y Dovbushchuky» // Frankov I. Zibrannia tvoriv: U 50 t. / I. Franko. – Kyiv : Naukova dumka, 1979. – Т. 22. – С. 327–328
11. Франко І. Причинки до автобіографії // Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. / І. Франко. – Київ: Наукова думка, 1983. – Т. 39. – С. 36–44; Franko I. Pnychynky do avtobiohrafii // Franko I. Zibrannia tvoriv. U 50-ty t. / I. Franko. – Kyiv : Naukova dumka, 1983. – Т. 39. – С. 36–44.

V. V. Durkalevych

**FROM EMOTIONAL TO CULTURAL FACT: THE TRAUMA OF LOSS IN
EPISTOLARY AND CREATIVITY BY IVAN FRANKO**

The article deals with the specific of loss trauma modeling in epistolary and artistic discourses by Ivan Franko. The aim of this study is to analysis the interconnections between mechanisms of articulation the loss trauma as a pivotal point of life story making. The article gives a detailed analysis of loss trauma specific representation; elucidates interrelations between the modeling of symbolic autobiography in epistolary and artistic narratives. This article reports the results of structural-semiotic analysis of loss trauma representation. Theme of loss trauma, which is represented in Ivan Franko's epistolary discourse, is analyzed in article as important interpretative key for deep understanding of life story modeling in artistic work by Ivan Franko. The author analyses two types of Ivan Franko's autorepresentative writings embedded in his private epistolary. The first type by communication with Olga Roshkhevych and Mykhaylo Drahomanov. The main characteristics of Ivan Franko – Olga Roshkhevych's communicative space are: actualization of the private past with flash-bulb memories; high level of confidence, intimacy, and openness; emotional identification with great semantic figure of significant other (mother and father). In Ivan Franko's letter to Mykhaylo Drahomanov the father's figure is represented as dominant. The semantic and emotional space of private communication with Olga Khoruzhynska differs from those represented in letters to Olga Roshkhevych. In his letters to Olga Khoruzhynska Ivan Franko demonstrates a kind of pragmatic strategy without great emotion and intimacy component. His communicative strategy concentrates on surface of private life. The discourse of loss trauma in letters to Olga Khoruzhynska is placed on implicate level whereas mode of self-representation in letters to Olga Roshkhevych's on explicate one. The article try to reveal that Ivan Franko's self-referential epistolary discourse may help researchers of literature better understand structure of Ivan Franko's life story creation. The analysis of Ivan Franko's self-referential epistolary discourse as kind of life story construction demonstrates that autobiographical memory is a uniquely humane form of memory that integrates individual experiences of self with cultural frames for understanding narrative identity as individual's internalized, evolving, and integrative story of the self. In the context of this research autobiographical remembering is also elucidates as cultural practice and as an important part of cultural memory. Emergence and structure of self-referential memory is functionally related to the interpretation and reinterpretation of personal experience. The article deals with the interconnections between such categories as narration, identity and time. This way of reflection is connected with better understanding the life story represented in Ivan Franko's short stories «Small Myron», «Mykytych's oak», «My crime», «In the smithy», «Gryts' school science», «Pencil», «Schönschreiben», «Father humorist», «Mustard seed», «Borys Grab», «In carpentry», «On hayloft».

Keywords: epistolary, trauma, life story, symbolic autobiography, modeling, narrative.

УДК 821.111–3(045)

М. М. Калініченко

СТРАТЕГІЯ КОМПРОМІСУ З МАСОВОЮ ЛІТЕРАТУРОЮ У ТВОРЧОСТІ НАТАНІЕЛЯ ГОТОРНА

У статті актуалізовано проблему дискурсивної взаємодії творчої спадщини Натаніеля Готорна із текстами американської масової літератури XIX сторіччя. Розглянуто особливості формування авторської стратегії тексту письменника в історичному контексті розвитку національної демократичної культури. Акцентовано на необхідності ретельного студіювання повноти і складності зв'язків Готорна із дискурсивними практиками провідних напрямів популярного мистецтва його доби.

Ключові слова: Натаніель Готорн, масова література, популярна демократична культура, стратегія тексту, дискурс.

Як стверджує провідний американський дослідник творчості Натаніеля Готорна професор Фредерік Крюз, майбутній творець роману «Багряна літера» ще з дитинства тримався осторонь галасливих компаній однолітків і полюбляв довгий час залишатися наодинці зі своїми мріями. Його єдиними друзями впродовж років залишалися книги з родинної бібліотеки. У 1823-му році юнак склав вступні іспити до коледжу Бовдуін, одного з елітарних навчальних закладів Америки, в якому впродовж наступних чотирьох років здобував класичну гуманітарну освіту. Отримавши диплом у 1827-му році, відлюдкуватий випускник, начебто, збирався провести решту життя у добровільному вигнанні, подалі від демократичного хаосу суспільно-політичного життя Америки часів правління демократів на чолі із Ендрю Джексоном. У щоденнику Готорн назвав цей етап власної біографії періодом відлюдництва у «сумовитих покоях» [5, с. 2].

Таке зізнання змушувало декілька поколінь дослідників вважати Готорна дивакуватим чужинцем у американській демократичній культурі першої половини XIX сторіччя — «високочолим» митцем-одинаком, котрий з власної волі провів дванадцять самотніх років у родинному маєтку в місті Сейлем. На переконання наукового загалу, Готорн свідомо намагався ігнорувати не тільки своє безпосереднє соціальне оточення, але й усі важливі події, що відбувалися на той час на теренах його батьківщини. Подібні уявлення про життя і творчість письменника є частиною давнього літературознавчого міфу про загальну відчуженість представників Американського Ренесансу від їх національного духовного і соціально-політичного середовища та свідому творчу орієнтацію на європейські мистецькі моделі.

Мета статті зумовлена необхідністю переходу від емпіричної констатації фактів до історико-літературного осягнення впливу стихій національної масової літератури першої половини XIX сторіччя на твори Готорна. Безпосереднє завдання статті передбачає аналітичну інтерпретацію специфіки контактування прози Готорна з популярною демократичною культурою Америки, що була репрезентована в літературному дискурсі багатоманітними жанрами масового красного письменства. Узвичаєна історико-літературна репутація Готорна не заохочує до студіювання усєї складності його митецької комунікації з дискурсивними практиками національної масової літератури. **Актуальність** статті зумовлена потребою перегляду традиційних наукових уявлень про творчу біографію та особливості текстуальної стратегії письменника в культуральному контексті його нерозривних зв'язків із масовим мистецтвом Сполучених Штатів першої половини дев'ятнадцятого сторіччя.

Образ Готорна, самітника з Сейлема, присутній у більшості академічних історій та антологій американської літератури, створених упродовж минулого століття. У книзі Мілтона Мелтзера «Nathaniel Hawthorne: A Biography» (2006), автор нерідко завершує черговий фрагмент біографічної інформації фразами на кшталт наступної: «для письменника, котрий, як добре відомо, не прагнув гучної слави і сторонився людей, це була напрочуд дивна поведінка» [2, с. 88]. Зокрема, здивування професора Мелтзера викликає маловідома у наш час громадська діяльність Готорна, який був безпосереднім організатором Сейлемського «Лицею», що входив до загальнонаціональної мережі лекторських закладів, у яких виступали американські популярні літератори і просвітники.

Доволі сумнівними виглядають спроби деяких авторитетних критиків Сполучених Штатів, зокрема Едвіна Хавіланда Міллера і Гарольда Блума, представити Готорна «соціальним маргіналом» [3, с. 184] і аполітичною людиною з інтроспективним світоглядом [1, с. 119], байдужою до боротьби двох найбільших політичних об'єднань тогочасної Америки, партії Демократів (The Democratic Party), яка послідовно виступала на підтримку величезних мас пересічних громадян, і партії Вігів (The Whig Party), котра лобювала інтереси великого національного бізнесу і заможних рабовласників з Півдня.

Відомий готорнознавець Роберт Мілдер у книзі «Hawthorne's Habitations: A Literary Life» (2012), стверджує, що представлений у його праці історичний і психологічний портрет письменника загалом не заперечує, а лише доповнює традиційні академічні уявлення американістики минулого сторіччя. Дослідник наполягає на тому, що Готорн «за час тривалого перебування в Англії та Італії був глибоко вражений європейською культурою» [4, с. 216]. Готорн давно сумнівався у мистецькій цінності «примітивної» демократичної культури Америки і, прибувши до Європи, обрав для себе нові, «високі» естетичні орієнтири Старого Світу. Втім, подібно до інших класиків північноамериканського романтизму, Готорн не вважав себе чужинцем у житті своєї країни. Він уважно стежив за бурхливим розвитком демократичної культури і прагнув представити у своїх творах її потужне і неповторне національне звучання.

Відомо, що під час навчання у коледжі Готорн приятелював із кількома студентами, котрим невдовзі судилося стати найвідомішими «народними» політиками Америки. До їх числа входили: майбутній президент від демократів Франклін Пірс, конгресмен Джонатан Кіллей і відомий урядовець-реформатор Гораціо Брідж. Готорн зараховував себе до табору прихильників ідеології та державницької стратегії демократів. Генерал Джексон, новообраний президент і лідер Демократичної партії, на переконання письменника, був «поза сумнівом найкращим з усіх людей, яких ми обирали». Натомість орудників партії Вігів сенаторів Джона Калхуна і Даніеля Вебстера він вважав за «людей цілковито сумнівної репутації», уславлених лише завдяки «аморальній поведінці» та «горезвісній пристрасі до спиртного».

Митець надрукував більше двадцяти творів у виданні «Democratic Review». Його головний редактор Джон Л. О'Салліван, автор уславленої концепції «Manifest Destiny», високо поцінував літературний талант Готорна і називав його «надзвичайно щирою людиною і чудовим письменником». Утім, демократи підтримували Готорна не лише добрими словами. Завдяки протекції впливових друзів у Вашингтоні він отримав справжню синекуру — прибуткову посаду інспектора на Сейлемській морській митниці.

Під час президентських перегонів у 1852-му році Готорн підготував до друку блискучу біографію кандидата від Демократичної партії, свого колишнього однокурсника і сенатора зі штату Нью-Гемпшир Ф. Пірса. Його суперника Д. Вебстера він звинуватив у аморальній поведінці та алкоголізмі, не згадавши про згубну любов до

віскі, від якої потерпав його друг і покровитель. Після переконливої перемоги на виборах вдячний президент Ф. Пірс щедро нагородив Готорна, подарувавши літератору, котрий не мав дипломатичного досвіду, престижну посаду урядового консула в Ліверпулі. За словами дружини Готорна, вищим за її чоловіка у дипломатичній ієрархії тих часів був лише головний посланець Сполучених Штатів в Лондоні. Варто зазначити, що навіть відданий прибічник демократів Волт Вітмен ніколи не отримував настільки щедрих заохочень, а Герман Мелвілл, який володів французькою та італійською і мав чималий досвід перебування в інших країнах, упродовж років марно силувався умовити вашингтонських чиновників призначити його на посаду американського дипломатичного представника в Європі.

Навіть у скрутні часи Готорн зберігав відданість політичним друзям. Коли генерал Захарія Тейлор, новообраний президент від партії Вігів, особистим указом позбавив його посади митного інспектора, письменник скористався цим «кривдним звільненням», як можливістю черговий раз заявити про власну відданість Демократичній партії. У передмові до роману «Багряна літера», користуючись риторикою літераторів радикально-демократичних переконань, він назвав себе «інспектором локофоко» (локофоко — неофіційна назва найрадикальнішого крила Демократичної партії, яке сформувалося у 1835-му році), якого «обезголовили на політичній гільйотині» підступні недруги. Таким чином, за словами автора, роман є чимось на кшталт «посмертних нотаток обезголовленого інспектора».

Але слід зауважити, що Готорн доволі скептично ставився до багатьох інновацій, що їх пропагували демократи. Аболіціонізм, боротьба за політичні права жінок і різноманітні соціальні реформи не належали до магістральних тем письменника, який загалом вважав себе демократичним консерватором. Хоча у 1842 році Готорн провів кілька тижнів у соціалістичній громаді Брук Фарм, він зробив це переважно заради того, щоб заощадити трохи грошей у період фінансової кризи, і згодом висміяв засновників і учасників утопічного об'єднання в романі «Blithedale Romance».

Разом з тим, хоча він не завжди підтримував ліберальні нововведення демократів, Готорн свідомо пов'язував власну творчість із популярною демократичною риторикою. За приклад йому слугував сам президент Ендрю Джексон. Легендарний демократ, на думку Готорна, був наділений «неперевершеним хистом із незборимою силою доносити власні думки до найбільшої кількості слухачів». Ефективність його риторичних стратегій забезпечувала стабільну прихильність найширших мас населення. До цього письменник Готорн просто не міг лишатися байдужим — він вчився у Джексона, намагаючись відшукувати власні засоби і форми ефективного зв'язку з масовою аудиторією. Отже, обставини соціально-політичного буття країн безпосередньо зумовлювали його естетичні переконання і творчі заміри. Такого митця, безумовно, не слід кваліфікувати за відлюдника. Відповідна історико-літературна легенда спотворює його репутацію. Усамотнення у робочому кабінеті не ставало Готорну на заваді: він був відкритий сучасності, не лише слідкував за перебігом соціальних і культуральних процесів, але й намагався бути їхньою дієвою особою. Відповідно й дискурс масової літератури не був йому чужий.

Втім, в сучасному науковому континуумі його зв'язок із дискурсивним середовищем не знаходить розуміння. У дисертаційній праці Олексія Аксьонова «Проза Н. Готорна: читання як акт моральної рефлексії» (Москва, 2005) репрезентовано огляд сучасних досліджень авторських стратегій тексту у творах Готорна. Загалом йдеться про зв'язок із пуританізмом та європейським романтизмом, поцінований як основна культуральна парадигма, що визначала особливості формування творчої свідомості Готорна. Подібним чином, у кандидатській дисертації Наталії Седової «Духовний образ

Америци в літературі США першої половини 19-го сторіччя» (Москва, 2009) поняття «популярна культура», «масова література» і «демократія» не згадуються взагалі, натомість основою американської національної духовності авторка називає складне сполучення пуританізму і європейського романтизму.

Звісно, значущість цієї сполуки не варто недооцінювати, проте північноамериканський романтизм формувався на родючому ґрунті демократичної культури, про яку Волт Вітмен свого часу писав: «Якщо засіяти цю землю цвяхами, вже наступного ранку там виростуть довжелезні залізні палиці» [7, с. 398]. Якою б не була специфіка зв'язків Готорна з пуританською релігійною свідомістю та європейським романтизмом, поза сумнівом, письменник не мав наміру ізолювати себе від потужного впливу бурхливих сил демократизму. Тут маємо висловити принципові судження про специфіку ставлення Готорна до масової літератури його часу. Увиразнити позицію письменника допомагає порівняння з представниками північноамериканського романтизму: Купером, Даною, Паркманом і По. Вони непримиримо ставилися до масової літератури, сприймаючи її загрозу національній культурі, як хибне наслідування пріоритетів неосвіченого демократичного натовпу. Відповідно й власну творчу позицію Купер, Дана, Паркман пов'язували з протистоянням дискурсу масової літератури. Позиція По суттєво відрізнялася, хоча також була проявом негативного ставлення до масової літератури. Митець сприймав її за супротивника, вбачаючи власні творчі завдання у площині необхідності упокорювати його, долати вплив масової літератури на моральний стан суспільства і літературний процес.

Ставлення Готорна до масової літератури було принципово іншим. Приклад президента Джексона, котрий вдало використовував масову риторику у досягненні результативного політичного впливу на суспільство, стимулював митця на пошук конструктивної взаємодії з масовою літературою. Відповідно, його творче кредо передбачало використання дискурсивних практик масової літератури заради вирішення власних творчих завдань. То була **стратегія компромісу з масовою літературою**, стратегія, котра принесла Готорну певні дивіденди, але у кінцевому результаті призвела до руйнівної кризи і творчого самознищення митця.

Дебютний твір Готорна «Fanshawe» (1828) не дарма пов'язаний із «готичними романами» популярного американського письменника Чарльза Брокдена Брауна. У його творах «Arthur Mervyn» та «Ormond» атмосфера готичних жахів у стилі Ганні Редкліф і Гораса Волпола поєднувалася з розповіддю про поневіряння злидених робітників у похмурих нетрях американських мегаполісів, що зумовлювало щире зацікавлення демократичної читацької публіки.

Утім, на початку шляху Готорн не мав наміру обмежуватися лише готичним жанром. У сфері його інтересів була й сентиментальна «домашня» (domestic) або ж «благочестива» (за визначенням Волта Вітмена) література для читання у родинному колі. Авторами цього різновиду популярних творів здебільшого були американські літераторки, котрі пропагували моральність, побожність і традиційні родинні цінності. Хоча Готорна інколи характеризують як «дитячого» або «сентиментального» письменника, навряд чи варто сприймати його звернення до тематики й образів «домашньої» літератури як спробу вираження «світоглядної та естетичної позиції митця», як на тому наполягає Елла Старкова у дисертації «Проблеми поезики малої прози Н. Готорна» (Москва, 2009). У листах до видавця Готорн скаржився на те, що національний книжковий ринок «захопила триклята орава писак жіночої статі», й задля того, щоб не загубитися у цьому океані сентиментально-повчальної белетристики, чоловікам-письменникам в Америці доводиться брати на озброєння популярні «жіночі» прийоми. Попри інвективи на адресу «писак жіночої статі», Готорн створив власну серію популярних «домашніх» оповідань, до якої входили «The Gentle Boy», «Little

Annie's Ramble», «The Village Uncle», «Sights from the Steeple», «The Vision of the Fountain» і ряд інших. Їх було оприлюднено в ілюстрованих подарункових виданнях і розважальних журналах, які найчастіше купували шанувальниці «домашньої» літератури.

«Домашня» література була не єдиним різновидом американської масової літератури, котрий вплинув на творчість Готорна. У 1830-ті роки, коли масовий читач Америки почав захоплюватися популярною реформаторською літературою, однокурсник і приятель Готорна, Джордж Б. Чівер видав друком бестселер «Deason Giles's Distillery» (1835), в якому у сенсаційній манері зобразив страшні наслідки зловживання алкоголем. Величезний успіх цієї історії серед читачів надихнув Готорна на створення популярного реформаторського оповідання, присвяченого боротьбі за тверезість. Головним героєм його історії «A Rill from the Town Pump», яка була надрукована лише за кілька місяців після публікації книги Дж. Б. Чівера, стала звичайна водокачка, що постачає мешканців міста свіжою джерельною водою і гордовито іменувала себе «великим реформатором сучасності», котрий невдовзі допоможе суспільству здолати усі проблеми, пов'язані з пияцтвом.

Готорн не обмежувався наслідуванням окремих популярних напрямів, як то антиалкогольна або сентиментальна «домашня» література. У багатьох його творах, опублікованих упродовж 1840–1850-х років, письменник активно запозичував і використовував найрізноманітніші елементи масової літератури. Колишній автор творів для дітей і набожного жіноцтва, Готорн на початку 1840-х років спробував себе у новій ролі популярного гумориста. Хоча новітні дослідники не називають Готорна письменником-гумористом, сучасники митця вважали відверто гумористичними чимало його творів. У 1849-му році редактор популярного часопису «Yankee Blade» зарахував Готорна до найвідоміших американських гумористів, назвавши його творчість «одним із наших найвиразніших зразків сучасної сміховинної літератури» [7, с. 556]. Отже, стратегія творчого компромісу з масовою літературою виявилася цілком дієвою.

Така стратегія далася взнаки й у сприйнятті Готорном дискурсивних практик північноамериканського релігійного реформізму. Творчий компроміс з дискурсивними практиками масової літератури надав йому можливість сміливого і відповідального потрактування Другого релігійного пробудження (The Second Great Awakening), котре справило значний вплив на усі сфери північноамериканського буття.

На початку 1840-х років стрімке розповсюдження сектантських віровчень сприяло формуванню у суспільній свідомості нового образу демократичної церкви як осереддя сексуальної розбещеності. Здавалося, що від пуританської моральної стриманості минулого сторіччя не залишилося жодних слідів. Фундатори найпотужніших сектантських об'єднань Сполучених Штатів: Джейкоб Кокрен, Майкл Хулл Бартон, Ісак Буллард, Елайжа Пірсон, Роберт Метьюз, Джозеф Сміт та інші пропагували полігамію і вважали вільні сексуальні стосунки серед прихожан і священників невід'ємною складовою оновленої демократичної релігії. Самопроголошений «месія» Дж. Кокрен, одружений і батько трьох дітей, пишався тим, що мав сім «духовних дружин» серед своїх послідовниць. Засновник «Церкви святих останніх днів» (або ж церкви мормонів) Дж. Сміт був змушений спорудити декілька житлових будинків, аби утримувати свою величезну «божественну родину», яка налічувала 33 дружини і понад 60 дітей. Чимало з його дружин полишили власні родини, щоб приєднатися до цього релігійного лідера.

У романі «The Scarlet Letter» Готорн спробував дати відповідь на питання, чи спроможна Америка доби Великого Пробудження побачити у перелюбстві, скоєному

священиком і одруженою жінкою з його пастви, бодай найменші ознаки морального злочину. Для підсилення ефекту морального осуду письменник використав історичні декорації пуританської культури XVIII сторіччя. На його думку, лише завдяки порівнянню «старозавітних» духовних засад пуританізму з нестримною аморальністю новочасної демократичної церкви, співгромадяни здатні зрозуміти, що родинне життя і кохання у шлюбі ще не втратили суспільної значущості. Але, зважаючи на те, що в Америці було продано лише близько 35 тисяч примірників роману «The Scarlet Letter», слід визнати, що сучасники залишилися байдужими до авторського дидактизму. Натомість вони придбали понад 700 тисяч романів популярних літераторів Марії Монк, Джорджа Ліппарда і Джорджа Томпсона, які оспівували чуттєву розбещеність і сексуальні злочини, що панували у тогочасній американській церкві.

Роман Готорна «The Marble Faun» став останньою спробою художнього упокорення дикунства й морального релятивізму американського релігійного простору. Усвідомивши, що духовний авторитет протестантизму і сектантства у його країні був надто міцним для прямої конфронтації, він звернувся до альтернативного релігійного напрямку — до католицької церкви, яку вважали найбільшим суперником національних конфесій у напруженій конкурентній боротьбі за спасіння душі американських віруючих. Католицизм, який успішно протистояв хаосу релігійного оновлення впродовж багатьох сторіч, перетворився на своєрідний запобіжний клапан для безпечного вивільнення дикунської енергії демократичної свідомості. Втім, не варто сприймати це своєрідне «навернення» до католицької віри як спробу ізолювати власну творчість від впливу національної релігійної атмосфери. Готорн просто описав лише один з багатьох процесів трансформації демократичної релігійної свідомості у часи Другого великого пробудження.

Навіть побіжний огляд укоріненості Готорна в північноамериканському релігійному дискурсі першої половини XIX сторіччя засвідчує непродуктивність бінарної опозиції – «за» чи «проти» протестантизму, – у межах якої наукова спільнота звикла розглядати його творчість. Все набагато складніше: занурення до релігійного реформізму, здійснене за допомогою творчого компромісу з дискурсивними практиками масової літератури, надало йому можливість сміливого й відповідального пошуку, наблизило до розуміння справжніх процесів, котрі нуртували у вирі Другого релігійного пробудження.

Дослідження останньої частини творчої біографії Готорна (1853–1863) абсолютно неправомірно зосереджуються майже виключно на романі «The Marble Faun». Лише зрідка автори розвідок говорять кілька добрих або не дуже добрих слів про оповідання «Our Old Home». Це можна було б якимось чином зрозуміти і пояснити в минулому, коли пізні твори Готорна були маловідомі і недоступні науковцям і критикам. Але на сьогодні зусиллями новітніх текстологів видані дві академічні збірки під назвою «The American Claimant Manuscripts» та «The Elixir of Life Manuscripts», до яких увійшли твори Готорна пізнього періоду.

Отже, немає виправдань для сприйняття роману «The Marble Faun» як останнього здобутку письменника. Цей твір з'явився 1860-го року, але ще з 1853-го року (коли письменник з родиною відплив до Британії) і до кінця життя Готорн не переставав працювати. Останнє десятиліття його життя було, без перебільшення, чи не найпродуктивнішим, якщо брати до уваги кількість текстів, створених за цей час. До них належать не лише фрагменти художніх творів, але й особисті нотатки митця, спогади про те, що він побачив під час подорожі, творчі плани, сюжетні заготовки тощо: нотатки «The English Notebooks» (1853–1858); незавершений роман «The Ancestral Footsteps» (квітень-травень 1853); нотатки «The French and Indian Notebooks» (1858–1859); незавершений роман «Etherege» (1860); незавершений роман «Grimshawe»

(1860–1861); незавершений роман «Septimus Felton» (1861–1862); нотатки «Chiefly About War Matters» (1862); оповідання «Our Old Home» (1860–18630); незавершений роман «The Dolliver Romance» (1863).

До першої збірки «The American Claimant Manuscripts» увійшли три незавершені варіанти пригодницьких романів (або ж «романсів», як називав їх сам автор), події яких відбуваються на теренах Америки і Британії 19-го сторіччя. Роботу над першим текстом «The Ancestral Footsteps» було розпочато у 1958-му році під час перебування письменника в Римі. Певною мірою, ця обставина заперечує твердження деяких критиків минулого сторіччя про особливе захоплення Готорна «високою» європейською культурою. Він знаходився в самому серці Старого світу, але писав популярні сенсаційні історії. Другий і третій тексти створювалися вже на теренах Сполучених Штатів, у Конкорді лише за кілька місяців до початку Громадянської війни. У жодному з цих незавершених романів, або скоріше чернеток романів, немає чітко окресленого сюжету, наскрізної теми. Присутні характерна для Готорна страхітлива готична атмосфера і згадки про сенсаційні злочини і містичні дива. Герой твору вирушає до Британії, в його кишені знаходиться старий ключ, але він і гадки не має, що саме цей ключ має відкрити. Він потрапляє до старого маєтку, який начебто належать (але можливо й не належить) його родині, де його намагається вбити страшний (але невідомий) антагоніст.

Одним з найяскравіших образів роману «The Ancestral Footsteps» (букв. «сходи предків») є криваві сходи. Готорн залишив власні чорнові нотатки – під час ознайомлення дізнаємося, що письменник намагався вирішити, з якої причини ці загадкові сходи, що увійшли до назви твору, зрештою стали кривавими: можливо саме на них один із братів вбив або важко поранив іншого. Зауважимо, що Готорн залишив в тексті ще кілька варіантів пояснення: бунтівний брат виступив проти короля, він став людиною, якій випало на долю стратити монарха, і цей страшний злочин призвів до того, що впродовж усього життя вбивця залишав криваві відбитки усюди, де з'являвся. А може це був якийсь англійський квакер, якого впіймав і жорстоко катував його брат-пуританин, йому вдалося вирватися на волю і перебраться до Америки, але на шляху він усюди залишав криваві плями через свої страшні рани від тортур. В будь-якому разі, письменник не залишив у тексті жодних вказівок на те, який з варіантів мав стати остаточним.

За спостереженнями професора Девіда Рейнольдса [6, с. 386], котрий, звісно, не міг не взяти до уваги пізні тексти Готорна, митець залишився у хаотичному лабіринті різноманітних популярних жанрів, полишивши у минулому колишні сподівання надати власним творам символічної глибини, чіткої структурованості і виразної змістовності, що були притаманні його попереднім творам, насамперед «Багряній літері». Нерідко він вдавався до розпачливих зізнань у творчому безсиллі, яке пов'язував із неспроможністю подолати невіршувальні протиріччя американського буття і віднайти об'єднуючий нарративний «голос» або послідовну сюжетну тональність.

Це особливо помітно у незавершеному тексті із збірки «The American Claimant Manuscripts». У трьох майже не пов'язаних між собою його фрагментах Готорн закладав основу сюжету, який вражає своєю винятковою сенсаційністю: йдеться про серію жорстоких вбивств, скоєних в Англії і Америці таємничим зловмисником. Однак автор увів до тексту ще й згадки практично про усі криваві злочини, які тільки можна собі уявити. Готорн остаточно відкинув побоювання стосовно моральної нейтральності й безсердечної сенсаційності масової літератури і продовжив покладатися на кримінальну тематику, сприйняту за основне джерело матеріалів, здатних привернути увагу американського читача. Але із розвитком сюжету письменник починає

сумніватися у власній спроможності написати захопливий сенсаційний роман, який би зацікавив американських читачів, пересичених подібними творами. Готорн відчайдушно розмірковував, як саме має скоювати свій наступний злочин його кримінальний герой, сюжетні варіації ставали все більш моторошними і кривавими. «Він використовує особливу отруту? Можливо він знається на вбивчій чорній магії? Ні, цього буде замало. Насправді він годується людським м'ясом — він канібал або вампір. Йому потрібно щороку з'їдати маленьку дитину аби залишатися живим».

Визнаючи, що у тексті майбутнього роману «немає ані іскри справжньої пристрасті», письменник додавав до чернетки довгий перелік відомих злочинців, сподіваючись додати життєвості своєму герою: «Яким він має бути? Можливо, він азартний гравець, грабіжник або пірат, чи кишеньковий злодій?» Готорн не зупинявся на цьому і продовжував: «Чи не зробити з нього канібала? Або упіря? Припустимо, що він людина, яка харчується кров'ю молодих і гарних жінок? <...> Якими повинні бути його звички? Можливо, він щоранку підсмажує маленьку дитину собі на сніданок?» Ці уривки нагадують публікації зі збірки популярних кримінальних історій «The National Police Gazette» і темні пригодницькі романи 1850-х років, вони написані у неприкрашеній манері і геть позбавлені метафоричної глибини і моральної принциповості.

Отже, потрапивши у філософський глухий кут внаслідок своїх роздумів стосовно моральних парадоксів масової літератури у романі «The Marble Faun», Готорн відмовився від подальших художніх експериментів і присвятив подальшу творчість зображенню сенсаційних пригод і страхітливих злочинів. Неспроможність відшукати змістове осереддя, здатне примирити невіршувальні суперечності американського буття, змусила письменника узятися за те, від чого він утримувався протягом усієї своєї письменницької кар'єри: Готорн почав писати сенсаційні тексти, позбавлені символічної глибини і моральної значущості. У романі «Багряна літера» і декількох інших текстах він, завдяки вдалому творчому компромісу, підкорив своїй волі сенсаційність і суттєво збагатив американське красне письменство. Але наприкінці життя митець капітулював перед хаосом популярної сенсаційності — перед дискурсом масової літератури, котрий завжди притягував і непокоїв його.

Список використаної літератури

1. Bloom H. Bloom's Classic Critical Views: Nathaniel Hawthorne / H. Bloom. – New York : Bloom's Literary Criticism, 2007. – 273 p.
2. Meltzer M. Nathaniel Hawthorne: A Biography / M. Meltzer. – New York : Twenty First Century Books, 2006. – 160 p.
3. Miller E. H. Salem is My Dwelling Place: Life of Nathaniel Hawthorne / E. H. Miller. – Iowa City : University Of Iowa Press, 1991. – 468 p.
4. Milder R. Hawthorne's Habitations: A Literary Life / R. Milder. — New York : Oxford University Press, 2012. — 336 p.
5. Person L. The Cambridge Introduction to Nathaniel Hawthorne / L. Person. – New York : Cambridge University Press, 2007. – 156 p.
6. Reynolds D. Walt Whitman's America: A Cultural Biography / D. Reynolds. – New York : Vintage Publishers, 1996. – 671 p.
7. Reynolds D. Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville (reprint edition) / D. Reynolds. – New York : Oxford University Press, 2011. – 656 p.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2015

М. М. Kalinichenko

THE STRATEGY OF COMPROMISE WITH THE MASS-MARKET LITERATURE IN THE CREATIVE WORK OF NATHANIEL HAWTHORNE

The article highlights the problem of multiple-level discursive interconnections of the creative heritage of Nathaniel Hawthorne with the texts of North-American mass-market literature of the nineteenth century. These connections have been unreasonably ignored or obscured by the previous generations of literary scholars in Ukraine and abroad. From the time of the publication of his first works, Hawthorne closely followed the main trends of development of various types of popular genres and oftentimes willingly adopted their most effective artistic means. In the majority of Hawthorne's canonical works it is possible to find clear discursive traces of various popular tests of his age: from popular domestic fiction to nightmarish sensational publications and criminal adventures of radical democrats and penny newspapers. In the article there have been reviewed the peculiarities of the process of formation of the author's textual strategy in the historical context of the development of the national democratic culture of the United States. The ideal textual strategy, based on the artistic concept of all-around integration of the masses of American public in the political discourse of the Democratic Party of the President Andrew Jackson, had formed in the artistic consciousness of the writer. That strategy was combined with the writer's desire to integrate artistically complex philosophical themes and allegorical images into the popular materials of his works. However, in the later unfinished texts of the writer, that strategy of compromise with the vulgar popular culture and sensational mass-market texts had transformed into the predominant discursive force that finally overpowered and obliterated all other artistic intentions. The necessity of further close examination of the artistic connections of Nathaniel Hawthorne with the discursive practices of the mainstream popular art of his age on various levels has been emphasized.

Key words: Nathaniel Hawthorne, mass-market literature, popular democratic culture, textual strategy, discourse.

УДК821.161.2-32-09

С. В. Ленська

АНТИТОТАЛІТАРНИЙ ДИСКУРС У МАЛІЙ ПРОЗІ ОЛЕНИ ЗВИЧАЙНОЇ

У статті розглядається тематика та художні особливості оповідань маловідомої письменниці української діаспори Олени Звичайної. Проаналізовані оповідання і новели у різних ракурсах переконливо свідчать про антитоталітарне спрямування її творчості, розкривають особливості моделювання антитоталітарного дискурсу у малій прозі.

Ключові слова: еміграційна проза, новелістика, антитоталітарний дискурс, тематика, неореалізм.

Гуманістичну традицію «розстріляного відродження», штучно перервану сталінським тоталітарним режимом, продовжила українська еміграційна проза. Її

активне вивчення розпочалося з 1990-х років і досягло значних успіхів. Вагомий внесок у вивчення художньої спадщини письменників в екзилі здійснили В. Агеева, О. Астаф'єв, В. Барчан, Ю. Ковалів, В. Мацько, В. Просалова та багато інших авторитетних учених. Проте у поле зору дослідників здебільшого потрапляли великі та середні епічні форми, новелістиці приділялося значно менше уваги. Аспекти еміграційної малої прози частково висвітлені у працях І. Бурлакової та В. Мацька [1; 8]. Проте велика кількість естетично вартісних творів потребує пильної уваги науковців. На часі постає проблема комплексного вивчення малої прози діаспори у змістових і формальних аспектах, актуальним є створення мікропортретів найвизначніших літературно-мистецьких діячів.

Однією з видатних українських письменниць є Олена Звичайна (справжнє прізвище – Дельгівська, в заміжжі – Джуль) (1902 – 1985), яку видатний український педагог і освітній діяч Г. Ващенко назвав «українською Бічер-Стоу» [2, с. 5]. Народжена в інтелігентній родині (батько – адвокат, мати – вчителька), вона закінчила з відзнакою гімназію, а згодом Київський ІНО. Її чоловік, М. Джуль, був репресований за участь у національно-визвольній боротьбі. Тому майбутня письменниця емігрувала спочатку до Німеччини, а згодом до США [4, с. 306]. Її перу належать: збірка малої прози «Оглянувшись назад» (1954), нарис «Миргородський ярмарок» (1953), романи «Страх» (1958) і «Ворог народу» (1966), кілька повістей. Усі ці твори мали виразне антитоталітарне спрямування. Творчість письменниці заслуговує на детальне вивчення, але в межах нашої розвідки обмежимося лише малою прозою. **Метою** даної роботи є виявлення особливостей моделювання антитоталітарного дискурсу у збірці письменниці «Оглянувшись назад...» і нарисі «Миргородський ярмарок».

Передмови Г. Ващенка, Ю. Григоріва, Є. Онацького, написані до окремих видань прози письменниці, слушно вказують на високий естетичний рівень творчого доробку письменниці, однак не передбачають вичерпного літературознавчого аналізу. Тож зважаючи на вагоме місце Олени Звичайної в українському літературному процесі ХХ ст. та на відсутність глибоких наукових праць про неї, вважаємо за доцільне окреслити тематичний спектр її малої прози. Цим визначається **актуальність** цієї роботи.

Ідейна тенденційність збірки «Оглянувшись назад...» виявляється вже у заголовках творів: «Соціалістичні картоплини», «“Щаслива” Ганна», «Без лікарів і священиків, без могил і хрестів», «“Всенародне свято”» (взятий в лапки заголовок маркує авторську іронію), «“Кобзар” в ежових рукавицях», «Довкола мертвого Леніна». Зазвичай у заголовку збірки автор виносить концептуально найважливіший, з його точки зору, твір. Оповідання «Оглянувшись назад...» присвячене темі політичних репресій. Жанрове маркування – «різдвяна новела» – виконує функцію моделювання іронічно-сатиричного підтексту: замість піднесено-урочистого настрою домінує пригнічений стан зацькованої людини, замість дива оновлення світу спостерігаємо деструкцію людських взаємин. Подібний жанровий маркер в українській малій прозі ХХ століття відіграє експресивно-емоційну роль.

Автобіографічна основа притаманна більшості творів Олени Звичайної. Псевдонім, вибраний письменницею, декларує невіддільність її особистої долі від трагедії українського народу. Автобіографічна основа новели «Оглянувшись назад...» підтверджується підрядковою зноскою, де говориться про заслання чоловіка письменниці на Колиму.

У творі нараторка подумки повертається до тяжких днів «ежовщини», коли носила передачі арештованому чоловікові до сумнозвісної в'язниці на околиці Харкова. Її подругами по нещастю були стара бабуся, котра втратила дочку і зятя, і молода вродлива дружина знаменитого інженера-бельгійця. Пейзаж у творі виконує не лише

зображальну, але й експресивну функцію: «Чітко вирізьблюючись на прозорім синьо-сірім тлі передсвітанкової мли, чорною живою стіною розпростерлася черга родичів “ворогів народу” від краю і до краю базару. В ній понад 1.000 осіб. Засоромлено гаснуть зорі, відмовляючись стежити далі за історичним кінофільмом на Холодній Горі. Стогне і висвистує вітер і, позичивши в мороза сили, обсмалює обличчя людей крижано-холодними цілунками мерця» [6, с. 144]. Домінування лексем із семами холоду і смерті проектується не лише на долю ув'язнених, але й на долю нещасних жінок, котрі вистоювали на морозі по дві доби, аби лише спробувати віддати передачу рідним. Авторка портретує нараторку новели у цікавий спосіб – вона неначе бачить себе збоку. Цей подвійний ракурс, акцентування у тексті на кінематографічних прийомах, дозволяє письменниці показати свою героїню зовні і зсередини водночас. Розповідь героїні переривається вигуками, що надають оповіді безпосередності, емоційної наснаженості, скорочують дистанцію між нею і читачем. У текст вкраплюється монолог персоніфікованої сірої Холодногірської тюрми. Прийом антропоморфізації в'язниці – її вихваляння своєю могутністю і владою над тисячами людей – моделює ставлення державної системи до громадян, де тоталітарний тиск і поневолення домінують над законами моралі і людяності.

У новелі відсутній традиційний сюжет, адже описані лише муки від холоду і голоду подруг по нещастю у свят-вечір і різдвяний ранок. Кульмінаційним моментом твору є публіцистично пристрасне зображення масштабу трагедії: «... я раптом усвідомлю, що воно – оте моє горе – є горем мого народу» [6, с. 117]. Очікування дива народження Сина Божого у різдвяну ніч антитетично протиставлене фантазмагоричній жахливій дійсності: «Скільки їх у всіх в'язницях УССР? Скільки їх у всіх в'язницях і таборах невільної праці в ССРСР?» [6, с. 117]. Слова товаришки по нещастю, старенької сільської вчительки, яка виявилася матір'ю «ворогів народу», про те, що ця трагедія не повинна забуватися, стали моральним імперативом для письменниці. Новела завершується ліричним відступом, адресованим цій старій жінці, у якому авторка звітує про виконання заповіту безіменної жертви сталінських репресій: «Старенька бабуся! Убога, зігнута й пригноблена Мати Народу Мого! Ти, як жива, стоїш переді мною!..» [6, с. 117].

Стара самотня вчителька, мати «ворога народу» стає героїнею ще одного оповідання Олени Звичайної – ««Всенародне свято»». Катерина Нельгун переживає особисте горе – жорстока сталінська репресивна машина забирає у матері єдиного сина Павла, студента останнього курсу електротехнічного факультету. Єзуїтським знущанням над нещасною жінкою стає відправка її сина у заслання в день сталінської конституції: «Сьогодні Харків потопає в крові... Ціле море червоних плакатів, полотен і гасел! Цілий ліс прапорів! І все це багряніє свіжою, щойно пролитою кров'ю мільйонів, і все це гучним хором вихваляє “наймудрішого” – “великого вождя, друга, вчителя і батька – творця найдемократичнішої в світі сталінської Конституції”» [6, с. 95]. Письменниця наголошує у примітці, що події, покладені в основу твору, взяті з особистого досвіду: у ніч з 12 на 13 грудня 1937 року з харківської станції Сортувальної на Колиму було відправлено три потяги з арештантами, зокрема і її чоловіка.

Головна героїня оповідання постає перед вибором – бігти у замістя, аби попроситися з єдиним сином, чи йти на вибори, під прискіпливі погляди колег по роботі до матері «ворога народу». Моральний тиск, який чинить оточення на Катерину Нельгун, відбиває аморальність суспільства – жоден не лише не поспівчував жінці, але навпаки, всі намагаються дошкульніше її образити. Кінцівка оповідання демонструє

внутрішній спротив героїні – на знак протесту вона викреслює у виборчому бюлетені усі прізвища.

Тиск тоталітаризму значною мірою поширювався на духовно-ментальну сферу суспільства. Ревізії піддавалися репутації діячів різних видів мистецтва і галузей науки. Зразком сатиричного оповідання в цьому сенсі є «“Кобзар” в єжових рукавицях» О. Звичайної. Твір написаний в еміграції, вміщений у збірці оповідань «Оглянувшись назад...» як уривок із роману «Страх» – великого епічного полотна, подібного до «Саду Гетсиманського» І. Багряного. Роман О. Звичайної присвячений незабутнім у трагічному сенсі подіям так званої «єжовщини» – періоду 1937–1938 рр., названому американським істориком Р. Конквестом «Великим терором». Справжнім ініціатором цього кривавого процесу був Й. Сталін, але формально його очолив нарком внутрішніх справ М. Єжов. О. Звичайна втратила чоловіка у тій кривавій м'ясорубці. Тоді нового значення набув російський фразеологізм «тримати в єжових рукавицях», тобто бути жорстким, непримиренним. У роки репресій був поширеним агітаційний плакат, де нарком Єжов у рукавицях душить «гідру троцькістів і бухарінців».

Сюжет оповідання сатирично розкриває ідеологічну складову політики партії. У виданні 1937-го року «Кобзаря» Т. Шевченка національний дискурс витіснений соціально-політичним – усі слова, що позначали росіян або євреїв, замінені на «пан». Славнозвісна Шевченкова «Катерина» звучить у «редакції» голови місцевкому Бруха так:

Кохайтесь, чорнобриві,
Та не з **паничами**,
Бо **паничі**, злії люде,
Роблять лихо з вами (виділено автором. – С. Л.) [6, с. 122].

Формальне вшанування роковин Т. Шевченка відбувається в обідню перерву, коли портрет Кобзаря «втягнуто з-за шафи парткабінету, витерто порох і прикрашено полотнами кольору свіжої крові...» [6, с. 119]. Єзуїтська акція, коли декламувати Т. Шевченка у спотвореному цензурою вигляді доручено талановитій декламаторці, щирій українці Марусі Ромашко, демонструє наругу над духовними цінностями української нації: «Нешадименко вже не питає нічого, хоч “далечина” замість “Московщина” б'є по нервах. Зціпивши зуби, він мовчить, як я, як усі неарештовані поки що українці...» [6, с. 122]; «Бідна, бідна Маруся! Вона нагадує мені живого метелика з кольоровими крильцями, щойно причепленого голкою колекціонера до таблиці...» [6, с. 123]; «...очі численних шпигунів невпинно стежать за виразом облич нечисленних українців, і це примушує мене надягти машкару наївного слухача...» [6, с. 123]; «Втягнувши голову й шию в плечі, Маруся прожогом тікає зі сцени, неначе від ганебного стовпа...» [6, с. 124]. Великодержавницький сталінський шовінізм виявляється і тому, що урочисте зібрання, присвячене пророкові українського народу, ведеться російською мовою. При цьому перекручуються і спотворюються факти життя Кобзаря, не кажучи вже про тексти його творів. Брух «...показує нам поета-революціонера Шевченка, що все своє життя присвятив боротьбі за здійснення большевицьких ідеалів і саме за це був нещадно переслідуваний і жорстоко покараний царатом» [6, с. 119]. Завершилася ця буфонада «бравурно-веселим маршем», що мав означати мажорність доби.

Гротеск нечасто зустрічається в українській малій прозі як художній прийом, але винятком, який ми не можемо оминати увагою, є психологічне оповідання Олени Звичайної «Довкола мертвого Леніна» (1954). Головний герой, Микола Прокопович, шукає нову адресу свого сина, ув'язненого в одному з незчисленних таборів ГУЛАГу. Письменниця вказує точну дату подій: 2 лютого 1941 р. У цей день відбулися відвідини

головним героєм мавзолею Леніна, де він сподівається на перегляд справи його сина. А через кілька днів нещасний батько отримує довідку, де вказано, що його син помер іще в жовтні 1940 року. Божевільний сміх батька різко дисонує з атмосферою смерті і страху, що пронизує весь простір. Інтер'єр мавзолею змушує Миколу Прокоповича напружено осмислювати значення цього саркофагу. Безкінечні черги охочих побачити Леніна, поклонитися «святим мощам» збентежили старого: «Тут панує підкреслено-врочиста, нашорошена тиша, як у церкві біля плащаниці. От тільки запаху кадила не чуть... Познуцавшись із мощей святих і знищивши всі чудотворні ікони, закривши всі церкви й заславши до невірних таборів усе священство, проголосивши релігію "опіумом народа", Москва-матушка негайно ж таки створила культ обожнювання двох "нових святих" – Леніна й Сталіна: першого – в домовині, другого – на кривавому есесерівському троні» [6, с. 132]. Траєкторія руху відвідувачів мавзолею Леніна, новітніх «паломників», утворює коло, що у свідомості сільського діда перетворюється в нуль. Розлогий публіцистичний авторський відступ звучить грізною інвективою тим, хто перетворив талановитих людей у нуль в матеріальному сенсі і у правах. Кульмінаційною у творі є мить, коли «Микола Прокопович оглянувся назад, і стало йому моторошно: йому здалося (чи це не сон?), що мертвий Ленін зловтішно підморгнув йому примруженим оком... Це була коротка, як блискавка, мить, але вона була... Була насмішка, глум і зловтіха!» [6, с. 134]. Цю посмішку мертвого тирана головний герой згадав, коли отримав посвідку про смерть єдиного сина, котрий згинув безневинно, як і тисячі інших.

Народження в душі «маленької» зацькованої людини спротиву, власної думки – основна ідея оповідання: «А може, не все ще загинуло? Може, й знайдеться на земній кулі протисила, яка поставить опір цій дикій системі рабського поневолення, національного винищування та економічного визискування багатьох народів?» [с. 135]. Та кінцівка оповідання експресивно-драматична: багато днів поспіль ходить на київський вокзал жінка в чорному і чекає чоловіка зі звісткою про сина, але Микола Платонович не повернувся з далекої холодної Москви. Реалістична точність деталей у творі поєднана з дещо прямолінійною публіцистичністю у невласне прямій мові головного героя. Але прийом гротеску в усмішці мертвого вождя і символіка нуля експресіоністично розкривають антилюдську сутність радянської дійсності.

Мала проза Олени Звичайної твориться у кращих традиціях української реалістичної прози, однак вирізняється відчутною публіцистичністю і пристрасністю авторки. Наприклад, у нарисі Олени Звичайної «Миргородський ярмарок» (1953) перед читачем розкривається безмір людського горя українського селянства, знищеного сталінським Голодомором. Свій твір письменниця присвятила «Мільйонам українців, що впали жертвою штучного голоду, організованого в Україні Москвою в 1932–1933 рр.» [5] Твір був написаний до двадцятої роковини трагедії і був задуманий авторкою як реквієм по невинно загиблим співвітчизникам.

Інтертекстуальне поле, в якому зіставляється «миргородська» тема у творчості М. Гоголя із сучасною для письменниці дійсністю, побудоване на антитезі. Авторка свідомо акцентує на зв'язку з геніальним попередником: вона прагне створити повнокровну картину розорення хліборобного краю, знищення лагідного на вдачу і працюючого народу сталінською тоталітарною машиною. У передмові до видання 1953 р. професор Г. Ващенко слушно зазначав: «Коли Полтаву називають серцем України, то Миргород можна назвати серцем Полтавщини. Миргородщина здавна славилась своїми килимами, плахтами, вишивками, мистецькими гончарними виробами» [5, с. 7]. Додамо, що там щороку відбувався славнозвісний і до сьогодні Сорочинський ярмарок, винесений у заголовок твору – першу сильну позицію тексту.

Друга сильна позиція, епіграф, взятий із творчості М. Гоголя: «У Миргороді нема ні злодійства, ні шахрайства» [5, с. 9]. Він різко контрастує із усіма зображеними авторкою подіями.

О. Звичайна свідомо структурує початок нарису за зразком «Сорочинського ярмарку» геніального попередника: вона портретує селянина Михайла Семеновича Самодина, котрий статечно і неспішно їде на ярмарок подібно до гоголівського Солопія Черевика. Акцентована авторкою алюзія з Гоголем уміщена вже в перших фразах зачину. Письменниця вдається і до прийому «прозивного» прізвища героя – Самодин – тобто головний герой був статечним і поважним хліборобом, до революції був заможним селянином, який разом із п'ятьма синами любив і поважав працю на землі. Розлогий і детальний портрет героя є також даниною гоголівській традиції. Не наводитимемо його повністю, проте уривок процитуємо: «Сам Михайло Семенович Самодин – власник цієї хури, оцих круторогих і цієї ось піраміди з натоптаних пшеницею добрячих лантухів, – усім виглядом своїм, усією своєю міцно збудованою, присадкуватою постаттю дуже нагадував добрячий селянський лантух, вщерть, аж по саму зав'язку щільно натоптаний зернятками тієї добірної пшениці» [5, с. 10].

Описуючи ярмарок, і Гоголь, і Остап Вишня («Ярмарок») вдаються до прийому перелічування значної кількості предметів, насичують опис торговища звуковими і зоровими деталями, що створюють неповторне багатоголосся і моделюють відчуття повноти людського спілкування, розмаїття, виру життя. У нарисі О. Звичайної навпаки – на ярмарку панує безгоміння, відсутня худоба і птиця, а люди різко розділені на дві категорії – селян і «курортників». Останні – це партійна і чиновницька еліта, серед якої є і місцеві, і з Росії. Перерахування топонімів, звідки приїхали продавці і покупці, алюзійно нагадує опис двох зустрічних потягів на початку «Тигроловів» І. Багряного: одні покарані без провини, загнані в глухий кут, інші – користуються усіма привілеями без найменшого співчуття до перших. Знесилені голодом селяни «стоять, сидять і напівлежать на землі довгими рядами, утворюючи живі коридори майже нерухомих і на диво повних людей...» [5, с. 12]. «Курортники» ж, наслідуючи останню столичну моду, купують у напівмертвих від голоду людей плахти, весільні сорочки, рушники – витвори мистецтва за безцінь: «Ти шутіш, дед! За целый хліб я трі таких куплю!» [5, с. 13]. Моральне знущання над людьми на цьому не припиняється: вголос сказане слово «голод» провокує цілу операцію по затриманню мовця.

Реалістично виразно авторка малює трагедію роду Самодинів: «...згадалися йому сини-орли... Один замучений в ЧК ще на початках революції, другий – засланий на Соловки – мабуть, уже й неживий досі, третій – колгоспник, що помер недавно з голоду разом із невісткою...; а два інших іще й досі живуть, – служать на советських посадах...» [5, с. 18–19]. Муки голоду, які терпить дід Михайло, змальовані з натуралістичною точністю і типологічно наближують цей фрагмент нарису до «Жовтого князя» В. Барки. Головний герой продає на ярмарку родинний скарб – майстерно виткану плахту, яка ще з часів Гоголя, передавалася від матері до дочки. Ця реліквія і водночас витвір народного мистецтва перейшла з рук напівмертвого від голоду Самодина до кошика кучерявої курортниці лише за одну хлібину, яку старий ніс додому, де його чекали жінка Олександра та дві внучки-сироти.

Масштаб трагедії О. Звичайна розкриває у публіцистичних відступах, які переривають основну сюжетну лінію твору. Письменниця викриває антилюдську сутність тоталітарного режиму. Розділ «Колись... і тепер» повністю побудований на інтертекстуальних зіставленнях з Гоголем: «Тепер Чічіков в советській Україні за один лише рік міг би мати понад сім мільйонів мертвих душ тих селян, що впали жертвами запровадження нової советської кріпаччини способом штучного голоду» [5, с. 27]. Публіцистично гостро авторка критикує державний устрій Союзу, засобом антитези

порівнюючи кріпаччину і колективізацію, емоційно розвінчує «країну незнаної ще в історії людства мовчазної слухняності й неперевершеного льокайства...» [5, с. 28].

Розмова між «курортницями» Ревекою Миронівною і москвичкою Марією Іванівною виконує функцію інтертекстуальної паралелі з відомою сценою з гоголівських «Мертвих душ» між «пані, приємною у всіх відношеннях» і «пані просто приємною». «Мода на український стиль», поширена в Москві і в інших великих містах, спричинила попит на миргородському ярмарку на вироби народних майстрів. Образ плахти дивовижної краси, про яку «курортниця» Ревека Миронівна захоплено говорить, що «таку річ не продають! Її зберігають, як реліквію...» [5, с. 38] свідчить про невмирущу душу талановитого українського народу і викриває цинічність новітньої партійної номенклатури.

Сцена з наймичкою Ганною, яка зважується вголос сказати про голод і попросити залишки їжі для опухлої сестри, демонструє жорстокість «керівної пані» Ребеки Миронівни, котра вилила в помийницю недопите какао замість того, щоб врятувати людське життя, вияскравлює диявольську сутність державної системи. У примітці авторки наголошується, що твір ґрунтується на достовірних фактах, збережені власні імена персонажів.

Завершальна, 7-ма частина, нарису являє собою два пейзажі – гоголівський із «Повісті, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» і голодного літа 1933 року. Картина цієї літньої ночі заслуговує на окреме дослідження лінгвіста – такими розкішними барвами вона змальована. З допомогою кінематографічного прийому монтажу письменниця показує, як сплять дійові особи оповіді. Експресивно-пронизливо зображена смерть старого Самодина під тином чужої садиби. Біля мертвого «старосвітського» трудівника лежить ледь надкушена хлібина, яку він ніс онучкам: «Лежить вона у всій красі своїй під мерехтливим блиманням засоромлених тим видовищем зірок-свічок... Лежить чесно здобута за той скарб родинний, за тую плахту-красуню» [5, с. 45].

Риторичний вигук авторки «О, якби я була малярем-митцем...», що рефреном повторений упродовж усього розділу, виконує протилежні функції – зображально-пейзажну і саркастично-викривальну: «Брутальним дисонансом порушивши казкову симфонію ночі, потяг із харчами чорною метушливою гусінню сполохано тікає геть, неначе з украденим, – тоне в західній мряці, як у глибокім колодязі... Ось він і промайнув уже, як той лиховісний привид, застогнавши тужливо й тягуче, заскреготавши ненаситними залізними зубами, і... для обріїв Миргорода зник» [5, с. 46].

У кожному творі Олена Звичайна зображує визиск, жорстоку наругу над селянами, глухий кут, у якому вони опинилися: змарніла жінка з божевільними очима розповідає своїй «благодійниці», як залишила серед харківського ринку єдину дочку, опухлу з голоду, в надії, що її заберуть як сироту до притулку, але потім кількарічні пошуки не увінчалися успіхом – дитину, імовірно, викинули десь за містом на вірну смерть. Усвідомлення того, що вона прирекла свою Юстинку на загибель, призвело жінку до божевілля («Щаслива» Ганна).

В оповіданні Олени Звичайної «Соціалістичні картоплини» розповідається про перебирання працівниками держустанови мерзлої гнилої картоплі взимку 1933 року у затхлому овочевому погребі, де за кілька мерзлих картоплин, вкрадених жінкою для голодних дітей, її засудили на п'ять років.

Отже, описуючи особисті трагедії своїх співвітчизників, Олена Звичайна засновує кожен сюжет на реальних фактах, нерідко зберігаючи імена персонажів. Вона публіцистично відверто декларує свою письменницьку місію – бути голосом зневаженого і планомірно винищеного українства. Майстерно добираючи портретні,

характерологічні деталі своїх персонажів, авторка реалістично достовірно розкриває моральний конфлікт своєї доби – проголошені тоталітарною владою декларації про рівність і братерство, як і про «щасливе сьогодні», насправді виявилися моделюванням світу хаосу і безправ'я, приниження людської гідності і спрямованої політики геноциду проти українців. Оповідання Олени Звичайної написані у реалістичній традиції, котра доповнена яскравою публіцистичністю в авторських відступах, а також функціонуванням інтертекстуальних зв'язків. Неореалізм індивідуального стилю письменниці виявляється у використанні елементів експресіоністичної поетики («“Щаслива” Ганна», «“Кобзар” в ежових рукавицях»), засобів публіцистики («Миргородський ярмарок», «Без лікарів і священників, без могил і хрестів»). Безперечно, яскрава творча індивідуальність письменниці потребує подальшого глибокого вивчення, що і визначає наукову перспективу даної теми.

Список використаної літератури

1. Бурлакова І. В. «Ми у руці тримаєм тільки зерна...» : новелістика на тлі маніфестацій МУРу : моногр. / І. В. Бурлакова. – Київ : Якубець А. В. [приват. вид.], 2010. – 360 с.; Burlakova I. V. «My u rutsi trymaiem tilky zerna...» : novelistyka na tli manifestatsii MURu : monohr. / I. V. Burlakova. – Kyiv : Yakubets A. V. [privat. vyd.], 2010. – 360 s.
2. Ващенко Г. Українська Бічер-Стов / Г. Ващенко // Звичайна О. Оглянувшись назад... : збірка оповідань і новел. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1954. – С. 5–12; Vashchenko H. Ukrainska Bicher-Stov / H. Vashchenko // Zvychaina O. Ohlianyuvshys nazad... : zbirka opovidan i novel. – Miunkhen : Dniprova khvyliya, 1954. – S. 5–12
3. Григоріїв Ю. Повість про дівочу долю в країні, де не шануються людські права / Ю. Григоріїв // Звичайна О. Ти: Повість із життя українців у золотоверхому Києві в 1927–29 рр. – Мюнхен, 1982. – С. 7–13; Hryhoriiv Yu. Povist pro divochu doliu v kraini, de ne shanuiutsia liudski prava / Yu. Hryhoriiv // Zvychaina O. Ty: Povist iz zhyttia ukrainsiv u zolotoverkhomu Kyievi v 1927–29 rr. – Miunkhen, 1982. – S. 7–13
4. Дудко В. Звичайна Олена / В. Дудко // Енциклопедія української діаспори / гол. ред. В. Маркус, спів-ред. Д. Маркус. – Нью-Йорк–Чикаго, 2009. – Кн. 1. – С. 306; Dudko V. Zvychaina Olena / V. Dudko // Entsyklopediia ukrainskoi diaspory / hol. red. V. Markus, spiv-red. D. Markus. – Niu-York–Chykafo, 2009. – Kn. 1. – S. 306
5. Звичайна О. Миргородський ярмарок / О. Звичайна. – Вінніпег: Тризуб, 1953. – 46 с.; Zvychaina O. Myrhorodskiy yarmarok / O. Zvychaina. – Vinnipeg : Tryzub, 1953. – 46 s.
6. Звичайна О. Оглянувшись назад...: збірка оповідань і новел / О. Звичайна. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1954. – 230 с.; Zvychaina O. Ohlianyuvshys nazad... : zbirka opovidan i novel / O. Zvychaina. – Miunkhen : Dniprova khvyliya, 1954. – 230 s.
7. Кушнерьова М. О. Гоголівський текст у творчій рецепції Олени Звичайної (на матеріалі нарису «Миргородський ярмарок») / М. Кушнерьова // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія. – 2014. – Вип. 8, том. 2. – С. 32–34; Kushnierova M. O. Hoholivskiy tekst u tvorchiy retseptsiy Oleny Zvychainoi (na materialy narysu «Myrhorodskiy yarmarok») / M. Kushnierova // Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya Filolohiia. – 2014. – Vyr. 8, tom. 2. – S. 32–34
8. Мацько В. П. Українська еміграційна проза ХХ століття : моногр. / В. П. Мацько. – Хмельницький : ПП Дерєпа І. Ж., 2009. – 388 с.; Matsko V. P. Ukrainska emihratsiina proza XX stolittia: monohr. / V. P. Matsko. – Khmelnytskyi: PP Derepa I. Zh., 2009. – 388 s.

Стаття надійшла до редакції 15.11.2015

S. V. Lenska

**ANTI-TOTALITARIAN DISCOURSE
OF THE SHORT STORIES BY OLENA ZVYCHAYNA**

The article is dedicated to the themes and artistic features of short stories by Olena Zvyhayna, the little known Ukrainian diaspora writer.

Olena Zvyhayna (real name – Delhivska in marriage J. Dzul) (1902 – 1985) is one of the famous and talented Ukrainian writers in diaspora, which is outstanding Ukrainian teacher and education activist G. Vashchenko called «Ukrainian Beecher Stowe».

The aim of this work is to identify modeling features of anti-totalitarian discourse, which unfolding in the books «Having looked back ...» and essay «The Fair of Mirgorod». The ideological tendency of the miscellany «Having looked back ...» is already displayed in the titles of the short stories.

The story «Having looked back ...» is devoted to the topic of political repressions. Genre labeling – «Christmas story» – serves as a simulation ironic and satirical subtext: instead sublimely solemn mood dominates depression hunted man, instead of updating the wonders of the world are seeing the destruction of human relationships. The story describes the terrible atmosphere of «Yezhovshchina» when thousands of people were in prison. In the story there is no traditional plot, as described only meal of cold and hunger sufferers friends on Christmas Eve and Christmas morning.

In the story «The National Holiday» was shown the day of the Stalin Constitution, when the main character choosed – go to the polls or goodbye to her son, who was being taken to concentration camps. The mockery of the Ukrainian national sentiments reflected in the short story «"Kobzar" in Yezhov gloves». The birth of the soul in the "little" man hunted resistance, an opinion – the main idea of the story «Around of dead Lenin».

The immensity of human misery Ukrainian peasantry, which was destroyed by Holodomor, was disclosed in Olena Zvyhayna essay «The Fair of Mirgorod».

The author revealed the main moral conflicts of her time – a totalitarian government proclaimed the declaration of justice and fraternity as the «happy day» but really were chaos and lawlessness. The humiliation of human dignity and focused policy of genocide against the Ukrainian people. Olena Zvyhayna wrote her ordinary stories in the realistic tradition, which is complemented by a bright publicistic asides and functioning of intertextual relations.

Keywords: *emigration prose, short story, anti-totalitarian discourse, themes, neorealism.*

І. С. Рибалка

КОМЕМОРАЦІЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ СЮЖЕТУ РОМАНУ У. ЕКО «МАЯТНИК ФУКО»

У статті викладені результати аналізу сюжету роману відомого італійського письменника У. Еко «Маятник Фуко». У якості ключової методології використані «Memory Studies», які є популярним вектором сучасних міждисциплінарних досліджень. Комеморативні можливості художнього тексту викликали найбільшу зацікавленість.

Ключові слова: «Memory Studies», комеморація, сюжет, художній текст, «місце пам'яті».

Одним з найактуальніших напрямків міждисциплінарних досліджень на сьогодні є «Memory Studies». Основна мета таких досліджень є вивчення колективної та культурної пам'яті соціуму. Колективна пам'ять, проявом якої є традиції, вірування та міфи, задіяні у суспільстві, до недавнього часу цікавила істориків, соціологів, культурологів, антропологів та психологів. Сьогодні, коли зв'язок між дисциплінами стає більш щільним, цей феномен зацікавив також літературознавців та теоретиків літератури. Ми спробуємо проаналізувати роман відомого італійського письменника У. Еко «Маятник Фуко» з позиції культурної пам'яті, з метою виявлення комеморативних елементів у сюжетній структурі роману.

Методологічна основа таких досліджень була розроблена французьким соціологом М. Хальбваксом. Результати його праці стали відомі широкому загалу під назвою «Соціальні рамки пам'яті» у 1925 році. На його думку, історична пам'ять – це сукупність донедаєвих, наукових, квазінаукових та позанаукових знань та колективних уявлень про суспільне минуле. У цьому дослідженні колективна пам'ять виділяється як важливий фактор соціальної, етнічної, національної самоідентифікації групи, її не можна дорівнювати до офіційної версії історії, метою якої є маніпуляція масовим підсвідомим [7]. Основним для такої інтерпретації поняття колективної пам'яті є розуміння того, що кожне окреме покоління «переробляє» історію згідно настановам його сучасності, що сприяє кращому розумінню як минулого, так і теперішнього [5, с. 4]. О. Клейтман у роботі «Епоха комеморації: мнемонічні основи соціокультурної ідентичності», підкреслює, що інституціонально культурну пам'ять слід розглядати як «дзеркало нашої ідентичності та архів правди про нас» [3, с. 33].

Отже, зацікавленість минулим є невід'ємною частиною самосвідомості сучасного суспільства. Феномен комеморації (тобто процес запам'ятовування / пригадування за допомогою актуалізації події, образу та персонажів минулого в контексті сучасних поглядів і потреб) розуміється як важливий елемент соціальних процесів у сучасній культурі, як одна з форм зберігання та передачі історичної пам'яті [1]. Створення пам'ятників, музеїв, проведення масових заходів є комеморативними діями. Французький дослідник П. Нора вказує, що своєрідним механізмом реактуалізації досвіду минулого є «місця пам'яті»: сакральні предмети, архітектурні споруди, події, явища, асоціації і т.д. [1].

Створення будь-якого тексту сміливо можна вважати комеморативною дією. Текст можна вважати свідком попередньої епохи, яка пов'язує людину з минулим, займає певне місце не тільки у фізичному, але віртуальному просторі культури, тому його можна розуміти як своєрідне «місце пам'яті». Однак, чи можна вважати художній текст такою дією? Щоб відшукати правильну відповідь на це питання, слід детальніше

пригадати дослідження М. Хальбвакс. Так, однією з найважливіших форм комеморативної репрезентації він називає сукупність історичних подій і дат, які певним чином відбиваються в колективній пам'яті нації. «Історія розділяє низку століть на періоди, як сюжет трагедії розподіляється на декілька актів. Але в той час як у п'єсі від одного акту до іншого триває одна і та ж дія, з одними і тими ж персонажами, які залишаються аж до розв'язки вірними своїм характеристикам <...> у разі історії виникає враження, що від одного періоду до іншого оновлюється все: інтереси, напрям думки, способи оцінки людей і подій, а також традиції та перспективи на майбутнє» [7, с. 9]. Тому, для колективної пам'яті, важливим є не хронологія, а все те, що відрізняє один період від іншого. Оскільки спогади про знакові події минулого завжди сприймаються крізь призму особистого досвіду та сучасну автору дійсність, то вони носять вибіркового характер, що і це є демонстрація актуальних потреб суспільства на кожному такому етапі.

Тож, на нашу думку, художній текст також можна вважати однією з форм репрезентації колективної та культурної пам'яті, оскільки він несе на собі відбиток свого часу. Окремі дослідники навіть трактують художній текст як своєрідний історичний документ [2]. Однак слід зауважити, що комеморативна у такому творі набуває художньої інтерпретації, тому він відбиває колективну пам'ять на ірраціональному рівні. Письменника-художника цікавить не тільки хронологія подій (а іноді вона зовсім не приймається до уваги), а відчуття та емоції його персонажів у той чи інший момент існування суспільства.

Аналіз роману У. Еко «Маятник Фуко» з метою верифікації історичних фактів життя Італії ХХ ст. дозволить зрозуміти комеморативні функції художнього тексту. Нагадаємо, що унікальність творчості У. Еко полягає в тому, що, з одного боку, за його творами можливо відтворити загальну картину еволюції західної гуманітаристики останніх п'ятдесяти років, оскільки він завжди опиняється в епіцентрі інтелектуальних подій. З другого ж боку, він є одним з тих небагатьох теоретиків, хто зважився не тільки в теорії, але й на практиці здолати табуований кордон, який роз'єднує сферу академічних досліджень та культурну реальність.

Так, значна частина подій у романі відбувається наприкінці 60-их років, коли в Італії загострюється протистояння народу (здебільшого молоді) з владою, коли країна поринає в ідеї соціалізму, а молодь бажає революційних змін та знищення застарілої капіталістичної системи. Тоді багато молоді виходить на вулиці, влаштовує масові протести, вимагаючи соціальних змін та покращення життя. Однак період Другої світової війни, що майже на 25 років передуює цим подіям, відбивається у спогадах одного з героїв роману – Якобо Бельбо. Час від часу він, герой, згадує своє дитинство серед німецьких фашистів та італійських партизанів, серед смертельної небезпеки, яка стала щоденним явищем у житті звичайних селян.

Загальна фабула роману є досить заплутаною: три редактори міланського видавництва «Гарамон» – Бельбо, Діотавеллі і Казобон зацікавились окультизмом та вирішили вивчати його історичне коріння. Вони спілкуються із його послідовниками і, врешті-решт, переконуються, що окремі епізоди історії розвитку людства, які зовні ніби й не пов'язані між собою, насправді є єдиним причинно-наслідковим ланцюжком, керованим таємними окультистичними силами. Дослідники реконструюють цей ланцюг, але не ставляться до нього з належною серйозністю аж до того моменту, коли розповідають цей план одному із сучасних окультистів, після чого якась таємна організація починає їх переслідувати і одного за одним вбивати.

Ось як цей роман характеризує дослідник творчості письменника С. Рейнгольд: «600-сторінковий роман є захоплюючою історією народження та зміни релігійних

орденів у Європі, які кардинальним чином вплинули на всі ідеї, цінності та витвори людських рук – від Моцарта й Ейнштейна до Наполеона, російської таємної поліції, Сталіна та Гітлера, від знарядь допитів до Ейфелевої вежі і комп'ютерів IBM» [6].

Текст роману включає в себе не лише розповідь, але й електронні файли, написані Бельбо, у яких він згадує своє дитинство, що припало на Другу світову війну. Зокрема, його спогади стосуються того, як ця війна вплинула на життя мирного населення. Наприклад, дитячі радощі відповідали тогочасним подіям: «Найулюбленишим спортом молоді з окраїн було колекціонування відстріляних гільз та інших археологічних радощів, за якими не треба було далеко ходити. Склалися зібрання касок, планшетів, підсумків. Високо цінувалися незаймані пулі. Гарний колекціонер мав велику кількість гільз та розташовував їх за кольором, матеріалом, формою та висоті» [8, с. 155] (тут і далі переклад наш – І. Р.). Виявляється, що зброя та боєприпаси були для дітей найбажанішими іграшками. Таким чином, навіть у важкі військові будні діти шукали розваги та намагалися зробити з цього гру.

Поринаючи у спогади Бельбо, ми дізнаємося, що жінки прилаштовувалися до небезпеки, яка чекала на них повсюди. В одній з розмов зі своїм колегою Казобомом Бельбо згадує історію, що трапилася з його бабусею: «Моя бабуся під час одного бою між партизанами та фашистами, перестрілка велась у кукурудзі, опинилася на стежині у цьому самому полі та вчинила цілком чудово, вона лягла на землю на лінії бою – на саме безпечне місце. Так вона пролежала з десятків хвилин, притиснувшись носом до землі, сподіваючись, що жодна зі сторін не почне занадто сильно перемагати» [8 с. 149] (пер. наш – І. Р.). Розповівши цю історію онуку, бабуся тим самим врятувала його у подібній ситуації: коли малий потрапив під обстріл, він згадав про бабуся та учинив так само: «Коли подібні приклади засвоюються з пелюшок, формуються безумовні рефлекси» [8, с. 149] (пер. наш – І. Р.).

Згадуючи про своє воєнне дитинство Бельбо корив себе за те, що ніяк не відмітився під час війни, не зробив нічого хороброго. Весь наступний період свого життя він вважав себе трусом. Іноді потайки дорікав на свою долю, а саме на те, що в роки війни був ще малий задля того, щоб брати в руки зброю та хоробро битися з фашистами, щоб піти до партизанів. Таким чином у пам'яті дитини не викарбувалися жахіття війни, а лише дух піднесення, гідності та героїзму, може саме у цьому слід шукати відповіді про причини повстання у 1968 році – молодь прагнула героїчних вчинків, що могли змінити історію.

Ситуація в країні змінювалася швидко, воєнні роки – найбільш нестабільні, хто при владі – кожного дня загадка. Бельбо це розповідає так: «Десь між сорок третім та сорок п'ятим – період переходу від фашизму до демократії, а потім звідти до нової диктатури Республіки Сало та до партизанської війни проти цієї республіки <...>» [8, с. 383] (пер. наш – І. Р.). Люди не знали, чого чекати, за роки війни та безладу вони зрозуміли, що очікувати на біду можна з будь-якого боку: «Одного разу ці партизани з'явилися у нашому селі. Вони збігли з гір до нас у долину та заповнили собою всі вулички. Вони стріляли з автоматів кудись у небо, щоб показати, які вони» [8, с. 386] (пер. наш – І. Р.). Цивільному населенню довелося вивчати особливості взаємовідносин фашистів та партизан, щоб якось вижити посеред цього безладу й смертельної небезпеки: «Два літа поспіль партизани захоплювали місцевість, і фашисти їх не намагалися вигнати. Фашисти були чужі у цій місцевості, а партизани – місцеві хлопці. У разі сутичок вони знали куди бігти» [8, с. 425] (пер. наш – І. Р.). Згадував він також і відомих на весь світ гарібальдійських партизан, існування яких є історичним фактом, але в романі вони згадуються у зв'язку з загальним зібранням партизан в селищі Бельбо як живі люди, що викликало у малого певні емоції [8, с. 809].

У. Еко дуже яскраво та детально зображає події, читач ніби поринає в ті страшні часи та відчуває емоції головних героїв. Відповідь на запитання, як письменнику вдалося так майстерно переповісти почуття та спогади малого хлопця, є досить простою: народився видатний письменник у 1932 році в Александрії (невеличке містечко в П'ємонті, поблизу Турину), тобто час його дитинства припадає саме на роки війни. За часів Другої світової війни письменник та його мати переїхали в невеличке село у горах П'ємонта. Коли розпочалася війна У. Еко був ще дитиною, він відчув на власному досвіді всі тяготи дитинства під час війни, тому письменник ділиться з нами правдивими історіями, що були майже у кожній родині: люди жили кожен день, кожен час та кожную хвилину з думкою, що це може бути остання мить їхнього життя. Саме завдяки цьому майстерному відтворенню тієї атмосфери у читача з'являється відчуття присутності, бо емоції героїв провокує співчуття та розуміння їх вчинків.

Значна частина роману присвячена подіям кінця 60-х років. У цей час в Італії загострюється протистояння молоді з владою. Голову піднімає здебільшого та частина населення країни, чії дитячі та юнацькі роки були згублені війною та фашизмом. Країна поринає в ідеї соціалізму, молодь бажає революційних змін та знищення застарілої капіталістичної системи. У. Еко висвітлює цей сплеск соціалістичних настроїв надзвичайно яскраво, згадує він і «Паризький травень» 1968 року. Тоді багато молоді виходить на вулиці, влаштовує масові протести, вимагаючи соціальних змін та покращення життя. Це ще один історичний факт, що згадується в книзі. Вустами Казобона У. Еко демонструє нам типові думки молодої людини того періоду: «Я опинився в самій середині революції (скоріше це була чудова симуляція революції) саме тому, що шукав собі пристойну віру. Я вважав, що порядна людина не може не ходити на збори, не брати участь у вуличних ходах і маніфестаціях» [8, с. 73] (пер. наш – І. Р.). Ці слова відображають думку вже старшого на п'ятнадцять років Казобона, який зрозумів ціну тим подіям та не був вже тим наївним романтиком в пошуках ідеального світу і всеохоплюючої справедливості. Свою скептичність до подій того часу, здається У. Еко довірив теж Казобону: «Я, як і всі, вважав, що світ стоїть на порозі справедливого суспільства, але при цьому вважав, що у справедливому суспільстві повинні будуть працювати (і ефективніше, ніж у попередньому), наприклад, залізниці. Однак оточуючі мене санкюлоти зовсім не вчилися завантажувати вугілля в топку, підсовувати черевики і погоджувати розклад. Кого вони збиралися приставляти до поїздів – незрозуміло» [8, с. 75] (пер. наш – І. Р.).

В другій половині 60-х років посилювався студентський рух. Студенти проводили страйки, робили маніфестації, займали університети, вимагали вдосконалення системи вищої освіти [4, с. 98]. Це також згадує Казобон: «У країні захоплювали аудиторії, нападали на професорів та вимагали, щоб вони брали участь у пролетарській науці» [8, с. 74] (пер. наш – І. Р.). У. Еко наводить приклад того, що скандували протестувальники: «Фашистські гади, буржуям нема порятунку» [8, с. 73]. Він детально розповідає про одну з таких демонстрацій, – студентську. Вона починалася як звичайна акція протесту та проходила мирно. Але коли наблизилася поліція, студенти почали проявляти агресію, в результаті чого поліція перемогла, а студенти розбіглися [8, с. 73].

Такі події дійсно були типовими для Італії кінця 60-х років. Тоді величезним впливом в житті італійського суспільства користувалася італійська компартія. Згідно з офіційними даними, в 1968 році за неї проголосувало 26,9% виборців, а кількість її членів складала 1,8 млн. чоловік. Італійська компартія була наймасовішою та найвпливовішою комуністичною партією в західному світі. В масовому русі приймали участь різні прошарки населення. Активно підключалася до боротьби інтелігенція та міська дрібна буржуазія. Спільні акції всіх великих профоб'єднань Італії додали

страйковій боротьбі нечуваного розмаху. Так, у 1968–1969 роках майже 8 млн. чоловік приймали участь у страйках, вимагаючи реформи пенсійного забезпечення, демократичної житлової політики.

В романі «Маятник Фуко» описується таке виняткове єднання на прикладі бару «Пілад», де «усі на світі» відпочивали після робочого дня. Це був старий бар-таверна, в якому збиралися люди різних професій, студенти, викладачі, робочі та інші верстви населення. Вони випивали, розмовляли про політику. В часи об'єднання італійського суспільства під соціалістичними лозунгами, це місце виглядало наступним чином: «У шістдесят восьмому і в наступні роки «Пілад» перетворився на те місце, де активіст студради грав у карти з журналістом, прислужником жовтої преси, у «Піладі» чомусь всі акули пера оголошували себе експлуатованими пролетаріями, виробниками додаткової вартості, прикутими до ідеологічного конвеєру. Від одинадцяти до двох ночі був час видавничих працівників, архітекторів, хронікерів, художників, писак і дипломатів. Художники з трамвайниками грали в кеглі» [8, с. 78] (пер. наш – І. Р.). Час від часу вся ця публіка виходила з бару разом, щоб вчинити бійку з «новими» фашистами: «Товариші! Біля каналу з'явилися фашисти з ціпами, йдемо з нами, товариші! – і всі швиденько вийшли» [8, с. 95] (пер. наш – І. Р.).

Майже всі вимоги страйкарів були задовільнені. Але, як і інші капіталістичні країни, Італія увійшла у 70-ті роки в умових різко зміненої економічної кон'юнктури. У 1974 році її також вразила глибока економічна криза. Майже зупинилося зростання виробництва, збільшилась кількість безробітних, збільшився дефіцит зовнішньої торгівлі. Ціни різко почали зростати. Все це лягло тягарем на плечі робітничого класу [4, с. 99]. Допоки становище було тяжким, соціалістичні прагнення народу не вгасали, бути соціалістом дорівнювало бути соціально активним, боротися за майбутнє своєї країни. Страйки переставали бути мирними: «Через кілька місяців студенти перейшли до збройного тероризму. Епоха вуличних походів під відкритим небом закінчувалася» [8, с. 210] (пер. наш – І. Р.).

Неймовірну політизацію суспільства добре ілюструє образ дівчини Казобона Ампаро. Вона була аргентинкою за походженням і знаходилася в Італії саме в розпалі соціалістичних протестів. Її образ є типовим для того часу: «Її політичний і моральний кодекс, незламний як її краса і майже як і її гординя, стверджував, що «Пілад» є оплотом демократичного дендінізму, а демократичний дендінізм в її очах виступав однією з прихованих, значить і найпідступніших, личин капіталістичної ідеології» [8, с. 158] (пер. наш – І. Р.). Ампаро промовляла цікаві думки, які люди з фанатичною вірою в що-небудь видають з абсолютною впевненістю за аргументи власної правоти: «Танці – теж тваринне, теж відьомське зілля, – вигукувала вона з революційним гнівом, – і та ж отрута, що і футбол, яким обманюють нижчі класи населення, що відбирають бойову енергію і відсилають її в безпечне русло» [8, с. 217] (пер. наш – І. Р.).

Порушення усталеної аксіологічної системи головних героїв роману Бельбо, Діотавеллі і Казобон призводить до величезної психоемоційної напруги: колишні цінності втрачають свою загальність, – виявляються всі події їх життя, зумовлені чийось рішеннями та бажаннями, власна воля – це лише ілюзія, вони тільки заручники чийось низьких амбіцій! Героїчна символіка минулого втрачає своє семантичне навантаження, оскільки герої переосмислюють природу тієї «піднесеності» і «моральної досконалості». Все це відбувається одночасно з усвідомленням відсутності ціннісних ідеалів сучасності. Таким чином нам пояснюють причини своєрідного «захворювання» суспільства.

Елементи змісту роману, що розуміються нами як комеморація, є сюжетноутворювальними, але вони не впливають на загальну фабулу твору. Однак вони відіграють одну з домінуючих функцій у романі, бо саме ці елементи дозволяють

змістити центр розповіді з фантастично-пригодницького на майже реалістично-мемуарний. Комеморативний потенціал роману добре простежується на всіх етапах розповіді, наведені приклади лише дозволяють окреслити атмосферу того часу, відчуті емоції, сподівання та розчарування героїв.

Варто ще раз підкреслити, що на «розважальному матеріалі» У. Еко вдалося пояснити причини певної моральної деградації описуваного ним суспільства. Комеморация як структурний елемент художнього тексту дозволила автору створити своєрідні «місця пам'яті» і тим самим збільшити художню та ідейну цінність твору.

Список використаної літератури

1. Васильева Е. О. Роль практик коммеморации в процессах организации социального пространства современного искусства / Е.О. Васильева // Власть. – 2009.– № 6.– С. 40–43; Vasyleva E. O. Rol praktyk kommemoratsyy v protsessakh orhanyzatsyy sotsyalnoho prostranstva sovremennoho yskusstva / E. O. Vasyleva // Vlast. – 2009.– № 6.– S. 40–43

2. Зверев В. В. Новые подходы к художественной литературе как историческому источнику / В. В. Зверев // Вопросы истории. – 2003. – №4 – С. 161–166; Zverev V. V. Novye podkhody k khudozhestvennoi literature kak ystorycheskomu ystochnyku / V. V. Zverev // Voprosyystoryy. – 2003. – № 4 – S. 161–166

3. Клейтман А. Ю. «Эпоха коммеморации»: мнемонические основания социокультурной идентичности. / А.Ю. Клейтман // Память и памятники : матер.семин. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2012. – С.29–46; Kleytman A. Yu. «Epokha kommemoratsii»: mnemonicheskie osnovaniya sotsiokulturnoy identichnosti. / A. Yu. Kleytman // Pamyat i pamyatniki : mater. semin. – Volgograd : Izd-vo VolGU, 2012. – S. 29–46

4. Космач Г. А. Всемирная история новейшего времени 1945–2005 гг. / Г. А. Космач. – Минск: Изд. Центр БГУ, 2006. – 369 с.; Kosmach G. A. Vsemirnaya istoriya noveyshego vremeni 1945–2005 gg. / G. A. Kosmach. – Minsk : Izd. tsentr BGU, 2006. – 369 s.

5. Курилла И. И. Историческая память и публичная коммеморация / И. И. Курилла // Память и памятники : матер. семин. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2012. – С.4–12; Kurilla I. I. Istoricheskaya pamyat i publichnaya kommemoratsiya / I. I. Kurilla // Pamyat i pamyatniki : mater. semin. – Volgograd : Izd-vo VolGU, 2012. – S. 4–12

6. Рейнгольд С. Отравить монаха, или человеческие ценности по Умберто Эко [Электронный ресурс] / С. Рейнгольд.– Режим доступа:<http://www.ecoumberto.net.ru/md-ar-autor-167/>; Reyngold S. Otravit monakha, ili chelovecheskie tsennosti po Umberto Eko [Elektronnyy resurs] / S. Reyngold. – Rezhim dostupa: <http://www.ecoumberto.net.ru/md-ar-autor-167/>.

7. Хальбвакс М. Коллективная память / М. Хальбвакс // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3. – С. 8 – 27; Khalbvaks M. Kollektivnaya pamyat / M. Khalbvaks // Neprikosnovennyuy zapas. – 2005. – № 2–3. – S. 8 – 27

8. Эко У. Маятник Фуко / У. Эко; пер. с итал. Е. Костюкович. – Москва: Астрель: CORPUS, 2012. – 832с.; Eko U. Mayatnik Fuko / U. Eko; per. sital. Ye. Kostyukovich. – Moskva : Astrel : CORPUS, 2012. – 832 s.

Стаття надійшла до редакції 22.10.15

I. S. Rybalka

**COMMEMORATION AS THE PLOT ELEMENT IN NOVEL «FOUCAULT'S
PENDULUM» BY U. ECO**

This paper studies the novel of famous modern Italian writer using the approach worked out by so-called «Memory studies». The use of commemoration in fiction is touched upon as well. The article presents the analyses of the novel «Foucault's Pendulum» by famous Italian writer U. Eco. The novel was chosen because of the strong and clear usage of the Past as the background of the Present that allows treating the novel as a kind of «memory place». The work presented can be used as a basis for further analyses of fiction works as a type of commemoration.

It's known that one of the most important types of commemoration is the usage of the dates; the choice of the dates can influence much on the perception of the work. So, U Eco makes emphases on the several events of the XX century: the World War II, and the event in the West Europe in 1970-s (antigovernmental demonstration and terroristic acts performed by radical young people mostly in France and Italy).

It should be underlined the opposition used by the author in the text doesn't influence the plot it is used just as a background for the story. The opposition of the Past and Present in some way explains something happening in the text, but it does not direct it.

The main characters, three middle-aged editors of a famous Italian magazine while studying some archival documents, come through the information on a secret sect of The Templar Knights. They start searching for extra data on the sect and find out the Worldwide Conspiracy. The Conspiracy seems real as it is illustrated by true events experienced by the three main characters.

While telling the readers the main story the author presents the memories of his characters. One of them remembers his childhood in a small mountain village during the World War II. He touches upon the life of the inhabitants when the village is occupied by the German Fascists. The life of children is mentioned mostly.

The memories of another member deal with the event taken place in the end of 60-s of the XX century. He remembers the strikes provoked and organized by students in many West European counties. It should be mentioned that U. Eco describes the characters' felling and ideas about what was going on, no real fact are mentioned.

While analyzing the work we have come to the conclusion that the commemorative effect is reached through the presentation the characters' emotions and thoughts through their dialogues and the monologues of the main characters.

Keywords: «Memory studies», «places of memory», fiction, commemoration, plot.

УДК 821.161.2:929(043.3)

Л. В. Романенко

**«У ВИРІ ІСТОРІЇ»: ОБРАЗ УСТИМА КАРМАЛЮКА У СУЧАСНІЙ
УКРАЇНІСТИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ Б. СУШИНСЬКОГО «КАРМЕЛЮК:
ГНІВ І ГОРДІСТЬ УКРАЇНИ»)**

Пропонована стаття досліджує особливості трактування життя і діяльності Устима Кармалюка у творі сучасного українського письменника, журналіста та літературознавця Богдана Сушинського «Кармелюк: гнів і гордість України». Метою роботи є розкриття особливостей художнього бачення подій першої половини XIX століття та ролі Устима Кармалюка в утвердженні української державності, визначенні прагнень і уявлень про майбутнє нації, а також аналіз особливостей відтворення цього персонажа в художньому тексті й історичних джерелах.

Ключові слова: кармалюкіана, повість-есе, пригодницький твір, поетика, художній текст, образ, традиція, сучасна література, фольклор, історіографія.

Сучасна українська література характеризується своїм тематичним та жанровим розмаїттям. Здобувши широкі можливості для співпраці і взаємообміну на міжлітературному, міжнаціональному рівні, вона – надзвичайно строката і може задовільнити найвибагливіші читацькі смаки. Проте традиційно найпопулярнішою та найцікавішою залишається історична тематика.

Актуальність. На разі осмислення історії українського народу продовжує бути одним із найактуальніших питань. Воно забезпечує не тільки пізнавальну і розважальну мету, а й стає одним із найнеобхідніших чинників для виховання патріотизму, розуміння того тернистого шляху, який пройшла Україна до своєї незалежності, враховуючи і перемоги, і прорахунки, і жахливі криваві помилки.

Сучасне літературознавство дедалі активніше долає кон'юнктурні підходи до фахового осмислення широко представленої у письменстві історичної тематики. Із огляду на це сьогочасним убачається дослідження творів словесності про національного героя України, ватажка месницьких загонів ХІХ століття – подільського «розбійника» Устима Кармалюка.

Метою роботи є розкриття особливостей художнього бачення подій першої половини ХІХ століття та ролі Устима Кармалюка в утвердженні української державності, визначенні прагнень і уявлень про майбутнє нації, а також аналіз особливостей відтворення цього персонажа в художньому тексті й історичних джерелах. Найважливішим **завданням**, яке стоїть перед нами, є простеження особливостей трактування образу У. Кармалюка в літературних текстах Б. Сушинським, які уже увійшли до класичної спадщини, а також аналіз історіографічного матеріалу про українського «Робіна Гуда», і його інтерпретація атором повісті-есе.

Багата фольклорна спадщина і низка художніх творів дали нам зрозуміти основні тенденції в інтерпретації історичної постаті. Переважна більшість літераторів спиралася саме на фольклорні джерела, що у ХІХ столітті було єдиним можливим способом отримання інформації для створення образу легендарного героя, проте сучасні українські автори (Лагунов І., Сітько Г.) не уникнули цієї спокуси, не зважаючи на доступність архівних матеріалів. Це можна пояснити бажанням митців слова створити образ ідеального легендарного героя.

Окрім того, літературні твори про Кармалюка ще не розглядалися під кутом зору втілення концепцій героїчних і трагічних відтінків нашої історії, визначення співмірності історичних і художніх конфліктів, з'ясування поетикальної специфіки творення характеру видатної історичної особи. Богдан Сушинський не ставив перед собою мету визначити художній рівень творів українських авторів, він написав своєрідний твір-аналіз історичних джерел, детально аналізуючи, порівнюючи факти і викриваючи кричущі невідповідності, зокрема, в архівних зведеннях, протоколах допитів, і відомих творів (Марка Вовчка, М. Старицького, А. Малишка та ін.).

У розвідках Л. Барабан, Л. Мельник, М. Сиротюка, В. Сокола, В. Тищенко, І. Цуркана, І. Чернової, інших дослідників переважно ми бачимо аналіз окремих аспектів порушеної проблеми, проте Б. Сушинський спробував зробити комплексне дослідження. У чому його підтримав ще один сучасний дослідник – Володимир Шевченко, написавши розвідку «Ой, Кармелюче, по світу ходиш...: роздуми над дослідженнями про Устима Кармалюка – давніми і недавніми». Відтак сьогочасним вважаємо аналіз художнього матеріалу про Кармалюка і крізь виміри ідеї

націєтворення як домінантної, залучення його до ширшого ідейного простору задля декодування історичної та художньої правди про українську націю.

Ми звикли аналізувати художні твори, визначаючи рівень історичної правди та вигадки. Проте Богдан Сушинський здійснив ґрунтовне дослідження саме історичних фактів (протоколів допитів у справі Кармалюка, звітів тощо), звернувши увагу на такі аспекти, які раніше або не викликали ніяких запитань, або загалом залишилися поза увагою. Зокрема, автор піднімає питання про справжнє прізвище подільського месника. Якщо стосовно імені уже не виникало ніяких сумнівів, що Устима можна було звати Устияном, Августияном, Сеастияном та ін., то дискусія з приводу прізвища ніби уже давно була розв'язана (суперечка точилася навколо однієї літери – Кармалюк чи Кармелюк). У багатьох літературних творах ХІХ століття (починаючи із Марка Вовчка) згадувалося прізвище Кармелюк, проте автори у наступному столітті наполягали на Кармалюк, як на правильному, аргументуючи достовірною інформацією із архівних документів. Б. Сушинський же неодноразово натякає на те, що справжнім має бути взагалі – Карман (а в селі потім до нього додали іще суфікс -юк). Однак багато хто не погоджується із тим, що легендарний народний месник має прізвище із значенням «кишеньковий злодій» і спростовує цю версію. Автор з цього приводу посилається на розвідку А. Хвилі і зауважує: «Це йому вдалося віднайти в архіві метричні книги Свято-Покровської церкви села Головчинців Літинського повіту (тепер відомого як Кармалюкове Жмеринського району на Вінниччині)... у цих книгах, одна з яких уміщує дані за 1781 – 1799, а друга – за 1798 – 1821 роки, дослідник натрапив на дев'ять записів, які так чи інакше стосувалися Устима та його батьків. І в усіх цих записах... – «Карманюк» [3, с.135]. Як зауважує автор, у переважній більшості судових документів зустрічається саме прізвище «Карманюк», що на Поділлі означає, чи принаймні означало, «кишеньковий злодій», або в російській інтерпретації – «карманщик». Таке написання прізвища викликає природний спротив: «Може, це навмисне нашого народного героя було названо так, аби підкреслити, що він був звичайнісіньким грабіжником?!» [3, с. 133–134]. І зрештою, використання варіанта «Кармалюк / Кармелюк», на думку Сушинського, стало літературною традицією, яку започаткувала Марко Вовчок.

Автор есе зробив глибокий аналіз політичної та соціальної ситуації в тогочасній Україні. Він не став переказувати біографію Кармалюка у хронологічній послідовності, а акцентував на досі не достатньо оприлюднених фактах (історія виникнення села, в якому народився і виріс Кармалюк, його втечі із сибірської каторги, перебування у Бессарабії тощо).

Досвід поневолення українського народу чужоземцями мав давні традиції. Повне покріпачення та колонізація українців, скажімо, поступово стали підґрунтям державної політики Польщі. Відповідь на питання про причини невдоволення українців «дипломатією» Речі Посполитої дав уже В. Антонович: «Польща признавала тільки два стани людей: стан шляхетський, що мав за собою всі права, і стан простого народу, що жодних прав не мав, стан кріпацький» [1, с. 66–67]. Можна сказати, що ця думка загалом вичерпно характеризує соціально-політичну ситуацію періоду, коли активно діяли й визвольні загони Устима Кармалюка.

Доба Миколи І була часом тяжкої реакції. На теренах імперії діяв слухняний централізований адміністративний апарат, очолюваний абсолютним монархом. Найменший вияв незалежної думки жорстоко карався.

На Правобережній Україні після польського повстання інтенсивно ширилося землеволодіння московського дворянства, якому надавалися конфісковані в поляків маєтки. На Лівобережжі кількість російських поміщиків була меншою, але уряд сприяв просуненню московських дідичів і туди. Кількість державних селян різних категорій

значно зменшилася. Павло I роздав поміщикам Лівобережної України 150 000 посполитих, а 1796 року запровадив кріпосництво і на Південній Україні. Відтоді становище поміщицьких селян значно погіршилося. Те, що в XVIII столітті (після 1783 року) з юридичного погляду було прикріпленням селянина до землі, з якої він не міг відійти, у XIX ст. обернулося на цілковите рабство. Хлібороб-українець утратив свої права, ніби перестав існувати для уряду, перетворившись на «інвентар», власність дідича, який міг робити з ним усе, що хотів: переводити на інше місце, продати з землею чи без землі, з родиною чи окремо, обміняти «за продерзості», заслати до Сибіру.

Про справді безпросвітне життя селян Правобережної України в цей період свідчать численні скарги кріпаків до центральних і місцевих урядових установ. Так, у позові селян Бузової Київського повіту, з яким вони звернулися в лютому 1831 року до губернатора, йдеться про жорстокі утиски і нестерпну панщину, встановлену поміщицею Цивінською. Вона поставила над селянами свого прикажчика, довівши їх до страшних злиднів, відчаю. Панський поплічник, як писали кріпаки, нещадно катував їх, щоденно виганяв усіх на панщину. Голодні люди не мали сили для роботи і просили поміщицю, щоб вона наказала годувати їх. Але Цивінська не лише не дала такого розпорядження, а ще й відібрала у селян орні землі та сінокоси [2, с. 9].

На Правобережній Україні жорстокий кріпосницький гніт доповнювався ще й національним уярмленням з боку польських поміщиків. Вони не лише вважали українців «бидлом», здатним до тяжкої фізичної праці, але й всіляко переслідували їхню культуру, мову, зневажали побутові звичаї, примусово полонізували їх. Кращим було становище селян, які йшли «на оброк», тобто діставали право сплачувати дідичеві певну суму грошима й мешкати, де забажають. «Оброчні» селяни працювали по містах ремісниками, обслугою в готелях, візниками, служниками і т.п. Чимало з них цілком поривали з селом, власним господарством, але частина все ж залишала свої родини на насиджених місцях.

Збільшення армії й постійні війни потребували рекрутів. За законом, останніх набирали спеціальні комісії на «жерби», по розкладці на село – залежно від кількості селян. Але пані мали право віддавати в солдати будь-кого зі своїх кріпаків. Віддання в рекрути стало однією з найтяжчих повинностей для селянина, бо служба в армії тривала двадцять п'ять років, і мало хто міг витримати це. А коли рекрут і повертався додому, то здебільшого інвалідом.

Віддання Устима Кармалюка у рекрути описане у багатьох фольклорних і літературних творах. Проте всюди передумовою була романтична історія, пов'язана із панією Пігловською. Б. Сушинський також звернув увагу на цей факт із життя Кармалюка: «А почалося ж усе нібито з пригоди, котра сталася якоїсь літньої днини на околиці села. Коні, запряжені в бричку, з якої аристократка любила милуватися навколишніми краєвидами, раптом з якогось дива схарапудилися і понесли її до поближного урвища. Та вже тоді, як здавалося, що в Розалії не залишилося жодного шансу вціліти під час цієї катастрофи, звідкись виникнув кремезний парубок, кинувся навперейми конем і на всьому скаку зумів зупинити їх.

Щоправда, творець іншого варіанта цієї пригоди, мабуть, засумнівавшись, що така високорідна аристократка, з родини магнатів Раціборських, подорожувала без дворового їздового, переіначив цю історію, доводячи, що насправді Розалія перебувала тоді не в бричці, а в сідлі; проте суті сюжетної зав'язки це не змінює. Так чи інакше, а звідкись виринув він, міцний, відважний лицар, який кинувся під ноги коневі і врятував її, майбутню даму свого серця...» [3, с. 51]. Після цієї історії пані Розалія накинула оком на молодого привабливого кріпака, проте він не розділяв її симпатії. Кінець цієї

ігорії був сумний для Кармалюка. Образившись на кріпака, пані вмовила свого чоловіка віддати його в рекрути, але причини повинні були бути поважними, жодної з яких Сушинський не зміг запропонувати. На противагу йому ще один сучасний український дослідник В. Шевченко зазначив: «Щоб уникнути служби у війську, Кармалюк вибиває собі зуби – два передніх нижніх, час від часу зумисне травмує себе. Проте це не допомагає. А невзабарі й нагода віднайшлася: з каплички десь запропастився віск, і в крадіжці (не виключено, що все було підлаштовано навіть спеціально!) вже звинувачують якраз його, непокірливого Устима...».

За іншою версією віддання Кармалюка у рекрути пов'язане з крадіжкою срібла. «В опублікованих С. Максимовим на початку 70-х рр. XIX ст. дослідженнях ідеться про те, що взяли Кармалюка до панського двору ще підлітком. Там він залишався й після свого одруження, мабуть, років зо п'ять, і служив буфетником. В його обов'язки входило наглядати за посудом і сріблом. Та от срібло те украв хтось, а підозра впала на нього. Пан усе допитувався і бив його чи не щодня. Кармалюк не стерпів цього і вдарився «в біга»...» [4, с. 25, 26–27].

Не мала пані Пігловська ще повної влади у маєтку в 1812 році, тому і намовляла чоловіка, а після його смерті у 1816 році стала спадкоємицею усіх немалих статків. Проте для Кармалюка це уже не мало принципового значення, зрештою він мріяв тільки про одне – помститися їй, і під час чергового арешту промовляє: «Завзялась вона, і віддала мене від жінки та дітей у солдати, і я на неї заповзявся...» [3, с.52].

Не підкорившись волі пані, і не ставши її коханцем, Кармалюк прирік себе на поневір'яння і страждання. Проте таке ставлення до неї не говорить про відразу Кармеля до жінок. Крім двох законних дружин (Євдокії та Марії) він мав численних коханок, про що неодноразово говорилося у звітах, і деякі з них притягувалися до відповідальності у справі «подільського розбійника». Найгучнішою була справа з участю Олени (Оляни) Процькової, у хаті якої і було вбито Устима Кармалюка.

Тільки на початку жовтня 1835 року Галузинецька комісія через своїх таємних агентів довідалася, що Кармалюк буває в селі Коричинцях Шляхових. Тут жив його побратим – селянин Прокіп Процьків. Як дізналися з розповідей селян, саме тепер він із дружиною Оляною перебував в ув'язненні. Коли 8 жовтня з в'язниці повернулася Оляна, Кармалюк, не знаючи, що жінка стала на шлях зради, відвідав її і, більше того, розповів про підготовку нападу на двори поміщиків Кузьминського і Волянського. Зрадниця повідомила про це поміщикові Волянському. Біля хати і в хаті Процькової поміщики влаштували засідку, маючи на меті зловити або вбити Кармалюка. У ніч проти 10 жовтня 1835 року народний герой, людина, яку боялися на Поділлі всі багатії, і яка з-поміж простого люду стала легендою – трагічно загинув.

В легендах саме імя Олени згадується часто, проте інші жінки називаються принагідно. Богдан Сушинський розповідає про тих жінок, що проходили у справі Кармалюка, і які повинні були бути задіяні в авантюрному плані. Щоб врятувати власне життя, вони повинні були стати приманкою для ватажка: «Востанне ми зустрічаємося з цими двома персонажами невдалого авантюрного роману на сторінках «Таблиці підсудних у справі Кармалюка, з відомостями про те, в чому звинувачують та до якої кари вони, згідно з рішеннями Сенату, засуджені». Так, зокрема, зазначається, що: «Селянка Ганна Зелінська, тридцяти років, звинувачується у знанні про розбої і в зв'язках із розбійниками. Останньою інстанцією... засуджена до десяти ударів батогом та до заслання в Сибір на каторжну роботу». Що ж до Марії Рекрутки (Остапнюкової), то тут вирок був м'якшим. Останньою інстанцією її засуджено до п'яти ударів батогом та до заслання в Сибір на поселення.

Тоді ж судили ще одну рекрутку (тобто дружину солдата, який перебував на військовій службі), коханку Устима, 28-літню Марію Луцкову. Висунене проти неї

звинувачення так і сформульовано: звинувачується «в блудному житті зі злочинцем Карманюком»...

Проходила «у справі Кармелюка» й блудниця-рекрутка Параска Дмитрієва, яка зізналася в «блудодеянні» з Карманюком та іншими повстанцями...» [3, с. 112–113].

Аналіз літературної кармалюкіани спирається на положення, найбільш поширене серед дослідників. Його центром є теза про співвідношення історичного факту з художнім вимислом і художнім домислом. Відповідно до цього твори поділяються на художньо-історичні, художньо-документальні та історико-художні. Твори про Кармалюка органічно поєднують у собі ознаки всіх трьох груп.

Отож, висвітлення повстансько-визвольної діяльності Кармалюка в польській, російській і частково українській історіографіях, із зрозумілих причин, мало тенденційний характер – «вибілювалася» політика загарбників України. Спроби вітчизняних істориків об'єктивно простежити найпосутніші детермінанти руху часто зустрічали відчутний опір шовіністичних ідеологій.

Офіційна історіографія тривалий час замовчувала справжню історію народу, підганяючи її до потреб «загребущих сусідів», які здійснювали антидержавну політику щодо України. Огляд історіографічних джерел про національно-визвольну боротьбу під проводом Устима Кармалюка дозволяє виокремити три точки зору в її трактуванні: польську, російську й українську. Українські історики (М. Грушевський, Є. Черкаський, І. Єрофеїв, І. Гуржій та інші) відстоювали народний погляд на діяльність ватажка, тому їхні спостереження розходяться з трактуванням польської та російської історіографій, де висвітлення подій мало тенденційний характер, бо виправдовувало політику загарбників.

Представник польської історичної науки XIX століття Й. Ролле в своєму белетристичному нарисі описав Устима Кармалюка з погляду польської шляхти, показавши його кримінальним злочинцем, ватажком зграї грабіжників, цілком спотворивши діяльність народного героя. Саме у його розвідці ми знаходимо оповіді про жакливі знущання Кармалюка над заможними селянами, яких він не тільки грабував, а ще й калічив: «Інша річ – напад на хутір сільського багатія з того ж села Дубового Івана Сала, що стався 30 березня 1813 року. В даному випадку бунтівники не лише пограбували господаря, але й, після жорстоких катувань, живцем, – обливши горілкою та насипавши жарин у халяви чобіт, – спалили його прямо в хаті.

...Так, згоден, навіть сам цей факт жорстокої розправи над заможним селянином Іваном Салом здатен не лише викликати відразу до Кармалюка як народного героя, але й поставити під сумнів мету очолюваного ним повстання, методи його протесту, його боротьби. З одного боку, це так. І знайшлося чимало зарубіжних і вітчизняних дослідників, які тільки до такого висновку й доходять...». В своєму есе «Опришок (Кармелюк)», яке в 1879 році, польською мовою, побачило світ у збірнику оповідок та нарисів Й. Ролле «Легенди минулого», він так просто й оголосив: «Кармелюк – це лише дикий розбійник, злодій, бандит, втілення бурхливої сили, котра знущається над суспільним порядком» [3, с. 10–11]. Проте у своїй тенденційній роботі автор мусив віддати належне й історичній правді. Тоді постать Кармалюка постає перед читачем у її справді героїчному вигляді. Саме від Ролле довідуємося про безкорисливість отамана, його надзвичайне завзяття в боротьбі з панамі, любов до України тощо. У російській, а згодом і советській історіографії діяльність Кармалюка пов'язувалася з декабристським рухом. Із часта українського героя порівнювали з Омеляном Пугачовим, який вважався «власність імущими» розбійником і бунтівником (С. Соловйов, І. Померанц). Радянські історики (Ф. Ястребов, С. Якимович, І. Гуржій, В. Голобуцький) змушені були свідомо замовчувати істинні мотиви визвольної діяльності Кармалюка, надаючи їй передовсім

антифеодалного, соціального спрямування. Із відомих причин українські історики були обмежені в трактуванні перебігу минулих подій, повинні були оминати гострі кути в потлумаченні численних реалій (О. Бойко, О. Скиба та ін.).

Національне й економічне гноблення породжувало народний спротив, найпотужнішими виявами якого були козаччина, гайдамаччина, опришківство і, поза сумнівом, визвольницька діяльність Устима Кармалюка. Остання спрямовувалася проти польського панства, яке встановило свій лад в Україні. Та в діяльності легендарного отамана вбачаються не лише соціальні мотиви, а й прагнення звільнити народ від чужоземної влади, яка пригнічувала великий етнос.

Список використаної літератури

1. Антонович В. Б. Про козацькі часи на Україні/ В. Антонович. – Київ, 1991. – 480 с.; Antonovych V. B. Pro kozatski chasy na Ukraini / V. Antonovych. – Kyiv, 1991. – 480 s.

2. Гуржій І. О. Устим Кармалюк: історико-біографічний нарис. До 125-річчя з дня смерті / І. О. Гуржій, О. С. Компан. – Київ : Рад. школа, 1960. – 80 с.; Hurzhii I. O. Ustym Karmaliuk : istoryko-biohrafichnyi narys. Do 125-richchia z dnia smerti / I. O. Hurzhii, O. S. Kompan. – Kyiv : Rad. shkola, 1960. – 80 s.

3. Сушинський Б. І. Кармелюк: гнів і гордість України : повість-есе / Б. І. Сушинський. – Одеса: Астропринт, 2014. – 160 с.; Sushynskiy B. I. Karmeliuk: hniv i hordist Ukrainy : povist-ese / B. I. Sushynskiy. – Odesa : Astroprynt, 2014. – 160 s.

4. Шевченко В. С. Ой, Кармелюче, по світу ходиш...: роздуми над дослідженнями про Устима Кармалюка – давніми і недавніми / В. Шевченко. – 2-ге вид. – Хмельницький: Цюпак А. А., 2013. – 277 с.; Shevchenko V. S. Oi, Karmeliuche, po svitu khodysh... : rozdumy nad doslidzhenniamy pro Ustyma Karmaliuka – davnimy i nedavnimy / V. Shevchenko. – 2-he vyd. – Khmelnytskyi : Tsiupak A. A. , 2013. – 277 s.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2015

L. V. Romanenko

«IN THE WHIRLPOOL OF HISTORY»: THE IMAGE OF USTYM KARMALYUK IN CONTEMPORARY UKRAINIAN STUDIES (ON THE MATERIAL OF B. SUSHINSKY'S WOK «KARMELIUK: THE RAGE AND THE PRIDE OF UKRAINE»)

The present article investigates the peculiarities of the interpretation of Ustym Karmaliuk's life and activity in the work of contemporary Ukrainian writer, journalist and literary critic Bogdan Sushinsky «Karmeliuk: the rage and pride of Ukraine». The aim of this work is to reveal the peculiarities of the artistic vision of the events of the first half of XIXth century and the role of Ustym Karmaliuk in the formation of Ukrainian state, the determination of aspirations and ideas about the future of the nation, as well as the analysis of the peculiarities of representation of this character in a literary text and historical sources.

Bogdan Sushinsky's long-lasting work on archival documents and museum notes about Podol avenger was realized in the novel-essay, published last year. This shows the unfading interest to Ustym Karmalyuk's personality, and also gives analytical unprejudiced evaluation of the already known printed texts of historical and literary content. Although Karmalyuk's (or Karmanyuk) biography has been known for decades, however, certain facts remained outside the field of view of writers.

This novel is valued as one of the most modern research of the respective historical period, of its realities and preconditions of occurrence of mass riots in the Ukrainian peasantry, at the head of one of which was the ordinary Ukrainian farmer.

Analysis of literary karmalyukiana is based on the position, most common among researchers. Its focal point is a statement about the relationship of historical fact with fiction and artistic conjecture. According to this, the works are divided into artistic and historical, artistic and documentary, historic and artistic. Works about Karmalyuk organically combine the features of all three groups.

Bogdan Sushinsky did not aim to determine the artistic level of the works of Ukrainian authors, he wrote a kind of essay-analysis of historical sources, analyzing details, comparing the facts and exposing flashy inconsistency, in particular, in archival reports, interrogation protocols, and famous works.

Keywords: *karmalyukiana, the novel-essay, adventure novel, poetry, literary text, image, tradition, modern literature, folklore, historiography.*

ЛІНГВІСТИКА

УДК 81'373.3= 111

С. В. Олійник

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ І ГРАМАТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЧАСТИН МОВИ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ АНГЛОМОВНОГО ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОЮ

У статті виявлено системномовні та мовленнєві причини, які пов'язано з відмінностями граматичної будови англійської та української мов, та розбіжностями у нормах і традиціях мовлення, а також індивідуально-перекладацькі причини транспозиції частин мови. Проаналізовано контекстуальні умови застосування транспозицій. Для здійснення адекватного перекладу застосовано інтерлінеарний метод, використання якого доводить, що повний зміст будь-якого художнього тексту може бути переданий двома, а іноді й трьома еквівалентами. На вибір еквіваленту впливають як ціль перекладу, так і характер реципієнта.

Ключові слова: вихідна мова (ВМ), цільова мова (ЦМ), перекладацька трансформація, причини, перекладацька транспозиція, частини мови.

Транспозиція частин мови є одним із найпоширеніших типів трансформацій, що застосовується під час перекладу з різних причин. Слід зазначити, що в англійській мові є досить багато слів широкої семантики, таких, які не мають прямих відповідників в українській мові. Перекладач не завжди може конкретизувати те, що виражене певними мовними засобами в оригіналі. На причини застосування різних типів трансформації звертали увагу чимало дослідників (В. І. Карабан, В. Н. Комісаров, Т. Р. Левицька, Я. І. Рецкер, А. В. Федоров та ін.) [3; 4; 5; 9; 10; 11], але ще не було глибокого і системного вивчення застосування лексико-семантичних і граматичних трансформацій у художньому дискурсі. Саме тому дослідження вважатимемо **актуальним**.

Виходячи з вищезазначеного можна окреслити **цілі та завдання нашого дослідження:** 1) вивчення і застосування усіх існуючих прийомів трансформації мовних одиниць різного виду; 2) розгляд методів адекватного перекладу жанру, який досліджується (услід за І. В. Корунцем); 3) пошук емпіричного матеріалу дослідження (суцільна вибірка з художніх творів); 4) здійснення типологічного порівняння мов набору для виявлення лексико-семантичних та структурних ізоморфізмів і аломорфізмів; 4) на підставі вищезазначеного – формулювання граматичних і морфологічних причин трансформацій.

В. Н. Комісаров виокремлює серед причин застосування транспозиції граматичні і стилістичні невідповідності між вихідним та цільовим текстами [4, с. 86]. Я. І. Рецкер, підкреслюючи те, що перетворення оригіналу є неминучим у роботі перекладача, виокремлює граматичні причини, а також лексичні причини застосування трансформацій при перекладі [10, с. 89]. А. В. Федоров пояснює трансформації невідповідностями в граматичному оформленні текстів оригіналу і перекладу, що призводить до певних проблем у передачі іншою мовою як морфологічних, так і синтаксичних елементів контексту [11, с. 327].

Транспозиція в перекладі українською мовою з англійської зумовлена, перш за все, мовно-системними особливостями англійської й української мов. Йдеться про

відтворення мовними засобами синтетичної української мови відсутніх або менш функціональних у ній англійських структур і елементів, які є характерними рисами аналітичності англійської мови. З цього приводу К. А. Кузьміна слушно зауважує: «Як засвідчує практика, синтетичні засоби української мови виявляються більш номінативними проти аналітичних засобів англійської мови, утворених на основі дієслова» [6, с. 177].

Перекладацькі трансформації, до яких належить, зокрема, і транспозиція частин мови, як було вже зазначено, використовуються в тих випадках, коли еквівалентні форми висловлення в ЦМ відсутні, не підходять за контекстом або суперечать нормам МП. На думку Ю. О. Жлуктенко, «кожна перекладацька трансформація є вмотивованою, тобто, як правило, транспозиція частин мови відбувається з тієї чи іншої причини. При цьому вимога адекватності перекладу визначається не точною відповідністю між одиницями двох мов, а їх функціонально-сміисловою тотожністю» [2, с. 77]. Використовуючи прийом транспозиції, перекладач зберігає при перекладі функціонально-сміслову відповідність похідному тексту. Творчий підхід до процесу перекладу художнього тексту вимагає збереження змістових характеристик тексту оригіналу. У нашому дослідженні поряд з констатацією причин, згідно з якими виникають явища транспозиції при перекладі, проаналізовано засоби передачі окремих елементів текстів оригіналу з метою на конкретних прикладах показати прагнення перекладачів до досягнення адекватності перекладу в тих випадках, коли в ЦМ немає прямого відповідника ВМ [там само].

Необхідність транспозиції частин мови при перекладі з англійської мови на українську зумовлена, насамперед, розходженнями в системах двох мов, які пояснюються цілою низкою факторів, а саме: в українській мові може бути відсутньою граматична категорія, властива англійській мові; мовні категорії, що є в обох мовах, не цілком збігаються за обсягом значення; норми сполучуваності одиниць у двох мовах нерідко бувають різними; оформлення синтаксичних структур англійської та української мов, як правило, не є відповідним. Отже, через об'єктивні причини відбуваються транспозиції, пов'язані з розходженнями граматичної будови двох мов.

Унаслідок відмінностей морфологічної будови англійської та української мов перед перекладачем виникають об'єктивні труднощі, подолання яких здійснюється шляхом певних трансформацій. Лексико-граматичні трансформації, що включають у себе явище транспозиції частин мови, зумовлені особливостями передачі при перекладі значення артикля, морфологічних категорій числа, роду тощо.

Незважаючи на відносну близькість частин мови за складом в англійській та українській мовах, глибше знайомство з ними свідчить про значні розходження між ними. Ці розходження, насамперед, полягають у розбіжності в складі граматичних категорій і засобів їх вираження в обох мовах. Так, для іменника в українській мові характерною є наявність трьох граматичних категорій: 1) категорії відмінка, вираженої парадигмою відміни, що складається з семи відмінків; 2) категорії числа, що складається з двох форм числа – однини і множини; 3) категорії граматичного роду, що включає три роди – чоловічий, жіночий і середній, які мають відповідне морфологічне вираження. На відміну від українського, для іменника в англійській мові характерною є наявність двох граматичних категорій: 1) категорії числа, що складається з двох форм числа: однини і множини; 2) категорії детермінативності (означеності / неозначеності), що виражається артиклем у препозиції.

На думку В. Д. Аракіна, «зміст категорії означеності / неозначеності вказує на те, чи мислиться визначений іменником предмет як той, що належить до цього класу предметів (неозначений артикль), або ж як предмет відомий, який виділяється з класу

однорідних з ним предметів (означений артикль). В англійській мові категорія означеності / неозначеності має граматиалізований характер: це означений артикль *the* і неозначений артикль *a* або *an*» [1, с. 123]. На відміну від англійської, в українській мові категорія означеності / неозначеності не має морфологічного вираження і виражається лексично та синтаксично.

Отже, в англійській мові визначеність / невизначеність значення іменника передається артиклем. В українській мові артикля немає, а наявність перед іменником вказівки його визначеності / невизначеності не завжди обов'язкова: українською мовою можна сказати не тільки «Дай мені *цю* книжку» або «Дай мені *будь-яку* книжку», але й просто «Дай мені книжку», не уточнюючи словесно, чи йдеться про якусь визначену, конкретну книгу або ж про книгу взагалі, про будь-яку книгу. В англійській мові таке уточнення перед іменником обов'язкове: можна сказати або «Give me *a book*», або «Give me *the book*», тобто українське «Дай мені книгу» можна англійською мовою перекласти лише з урахуванням контексту або позамовної ситуації.

Таким чином, в українській мові для вираження означеності використовуються вказівні займенники *цей, ця, це, ці* або *той, та, те, ті* і певний порядок слів. За своєю функцією вони відповідні означеному артиклю. Для вираження неозначеності використовуються займенники *якийсь, якась, якісь, якась*, а також числівник *один*. Указані займенники використовуються при перекладі артиклів. Треба мати на увазі, що заміни такого роду не є регулярними, а залежать від контексту [там само].

За спостереженнями Т. Р. Левицької, «при перекладі з англійської мови українською слід пам'ятати про необхідність передавати в деяких випадках значення артиклів. Коли перекладач не враховує цю необхідність, страждає зміст українського перекладеного речення» [8, с. 15]. Отже, виходячи з цього, значення артиклів в абсолютній більшості випадків передається лексичними засобами, інколи порядком слів, при цьому використовуються такі види трансформації: заміна і додавання (відсутність категорії артикля зумовлює в українському перекладі заміну його іншою лексичною одиницею, що призводить до додавання), вилучення (якщо артикль не несе певного змістовного навантаження, його можна при перекладі пропустити).

Неозначений артикль в основному виконує класифікаційну функцію: він вказує на те, що предмет належить до якогось класу предметів безвідносно до його індивідуальних характерних властивостей або ознак. За нашими спостереженнями, у більшості випадків неозначений артикль, який виконує суто граматичну функцію, не перекладається. Але в деяких випадках за своїм значенням неозначений артикль наближається до значення неозначеного займенника *some*. Тоді його значення звичайно доводиться передавати в перекладі, наприклад:

<i>A humorous suggestion was made that she sing the notes on her face, were upon she threw up her hands, sank into o chair, and went off into a deep sleep (F. S. Fitzgerald. The Great Gatsby, p. 59).</i>	Якийсь жартун запропонував, щоб вона співала по нотах, написаних на її обличчі; почувши це, вона здійняла догори руки, впала в крісло й умить поринула у глибокий п'яний сон (Ф. С. Фіцджеральд. Великий Гетсбі, с. 60).
---	---

Є. В. Куровська зазначає, що «вживання відповідного артикля при іменному компоненті зумовлює необхідність у використанні інших засобів передачі тих смислових компонентів, що привносяться артиклем» [7, с. 134], і артикль іноді при іменному компоненті може досить істотно змінювати семантику висловлення.

Означений артикль, на думку Т. Р. Левицької, виконує обмежувальну функцію: «Він виділяє предмет з даного класу, ізолює його від йому подібних, конкретизує його» [8, с. 16]. Іноді означений артикль виступає у своєму первісному значенні вказівного

займенника, від якого він походить. У такому випадку артикль транспонується в тексті перекладу в займенник, наприклад:

The incident and the name had remained together in my mind (J. D. Salinger. *The Catcher in the Rye*, p. 67). *Але той інцидент, разом з іменем спортсменки, лишився десь на денці моєї пам'яті* (Дж. Д. Селінджер. *Над прірвою у житті*, с. 69).

Транспозицію артикля в займенник можна спостерігати в такому прикладі:

The moment one sits down to think, one becomes all nose, or all forehead, or something horrid (O. Wilde. *The Picture of Dorian Grey*, p. 2). *Ту ж мить, як хтось береться думати, у нього або видовжується ніс, або розширюється чоло, або щось інше псує лице* (О. Вайльд. *Портрет Доріана Грея*, с. 8).

Артикль *the* транспонується у вказівний займенник *tu*. У перекладі також має місце трансформація займенників *all* у дієслова *видовжується* та *розширюється*, що конкретизує зміст речення.

У деяких випадках означений артикль перекладається займенниками інших розрядів. Порівняймо:

There is the writing (A. Conan Doyle. *Sherlock Holmes*, p. 11). *Там мій почерк* (А. Конан Дойл. *Шерлок Холмс*, с. 117).

У цьому прикладі означений артикль *the* перекладається присвійним займенником *мій*. Перекладач обирає цей варіант перекладу для того, щоб читачеві було зрозуміло, чий саме там був почерк. В англійському ж контексті артикль *the* означає приналежність будь-якій конкретній людині.

Якщо перекладач не враховує подібний момент, українське речення може бути неповним і неточним. У процесі перекладу доводиться акцентувати увагу на передачі значень англійських артиклів лексичними або граматичними засобами.

У трансформаціях, пов'язаних з перекладом артикля, найбільш наочно виявляється різниця у функціонуванні окремих граматичних категорій іменника. Оскільки артикль не існує в українській мові, він може вилучатися при перекладі, наприклад:

The facts are briefly these: Some five years ago, during a lengthy visit to Warsaw, I made the acquaintance of the well-known adventuress Irene Adler (A. Conan Doyle. *Sherlock Holmes*, p. 11). *Коротко кажучи, факти такі: років п'ять тому, під час тривалого перебування у Варшаві, я познайомився з відомою авантюристкою Айріні Едлер* (А. Конан Дойл, *Шерлок Холмс*, с. 116).

У цьому прикладі артикль *the* не перекладається – він просто вилучається. Такі випадки є найбільш поширеними в перекладах.

Категорії іменника по-різному функціонують у двох мовах. Розглянемо основні з них. Так, категорія відмінка в українських іменних частинах мови представлена 7 відмінками – називним, родовим, давальним, знахідним, орудним, місцевим та кличним (для іменника). Кожний окремий відмінок як особлива граматична категорія має комплексний характер і складається з цілого ряду додаткових семантичних компонентів. Так, наприклад, в українській мові для категорії відмінка характерним є не тільки значення предметності, а й значення роду та числа, наприклад:

And this promises to be interesting (A. Conan Doyle. *Sherlock Holmes*, p. 8). *А справа може виявитись цікавою* (А. Конан Дойл. *Шерлок Холмс*, с. 114).

У наведеному перекладі подано досить поширений різновид транспозиції – займенника в іменник з метою конкретизації контексту. Англійський займенник *this* не

має визначеного роду, а в українському реченні іменник *справа*, який стоїть у називному відмінку, має значення жіночого роду однини.

Питання про категорію відмінка в англійській мові на даний час має дискусійний характер. Майже загальноприйнятою вважається точка зору, згідно з якою в складі іменників є клас слів, що змінюються за двома відмінками – називним та присвійним, оформленим морфемою ‘s.

Категорія відмінка представлена в системі особових займенників англійської мови двома відмінками – називним і об’єктним – і може означати предметність, число і спрямованість.

Також до граматичних причин застосування транспозиції в перекладі слід віднести невідповідність категорій числа і граматичного роду в англійській та українській мовах. Категорія числа іменників є як в англійській, так і в українській мовах: «У багатьох випадках форми числа англійських та українських іменників збігаються, тобто, наприклад, формі однини англійського іменника відповідає форма однини українського іменника, – констатує В. І. Карабан. – Однак існують випадки, коли такої відповідності форм числа немає» [3, с. 221].

Категорія числа, яка є і в українській, і в англійській мові, виражає кількісні відношення, що існують у реальній дійсності і відображуються у свідомості носіїв даної мови. Вона має морфологічне вираження у відповідних формах мови. Оскільки категорія числа відображає кількісні відношення між реальними предметами, вона природно прив’язана до іменника. Внаслідок перекладу спостерігається як взаємоспрямована транспозиція між іменними частинами мови, так і невідповідність у вираженні категорії числа ВМ і ЦМ, наприклад:

<i>When we walked out of the room, the pearls were around her neck and the incident was over (F. S. Fitzgerald. The Great Gatsby, p. 88).</i>	<i>Коли ми вийшли з нею до гостей, вона мала те намисто на шиї, й інцидент був вичерпаний (Ф. С. Фіцджеральд, Великий Гетсбі, с. 70).</i>
---	--

Наведений приклад наочно показує невідповідність категорії числа англійських та українських іменників, що приводить до транспозиції цієї граматичної форми: *pearls* (множина) – *намисто* (однина).

У вживанні іменників в однині й множині спостерігаються іноді значні розбіжності відносно як обчислюваних, так і необчислюваних іменників. Цей факт призводить до граматичних трансформацій при перекладі, зокрема, заміни множини англійського іменника одноною українського, і навпаки. У нашому дослідженні приклади невідповідності окремих граматичних форм у текстах ВМ і ЦМ кваліфікуються як неповна транспозиція частин мови.

Існує чимало випадків, коли формі однини іменника в українській мові відповідає форма множини в англійській мові, порівняймо: *овес* – *oats*, *цибуля* – *onions*, *картопля* – *potatoes*, *окраїна (міста)* – *outskirts* тощо і, навпаки, українській формі множини іменника нерідко відповідає англійська форма однини, наприклад: *гроші* – *money*, *новини* – *news*, *відомості* – *information*, *двері* – *door* тощо, і звідси виникає необхідність заміни форми числа [1, с. 144], наприклад:

<i>I shut the hall door behind me (A. Conan Doyle. Sherlock Holmes, p. 164).</i>	<i>Вхідні двері я замкнув за собою (А. Конан Дойл. Шерлок Холмс, с. 431).</i>
---	--

<i>We made some money (E. Hemingway. The Old Man and the Sea, p. 17).</i>	<i>Тепер ми призбирали трохи грошей (Е. Хемінгуей. Старий і море, с. 16).</i>
--	--

<i>I wish the boy were here and if I had some salt, – he said aloud (E. Hemingway. The Old Man and the Sea, p. 69).</i>	<i>Ех, якби ж то зі мною був хлопець і якби я мав трохи солі, – промовив він вголос (Е. Хемінгуей. Старий і море, с. 68).</i>
--	--

Обчислювані іменники мають форми однини і множини, що збігаються в обох мовах, проте в низці випадків їх уживання буває різним. Так, наприклад, в англійській мові іменники, що позначають частини тіла (*eye, lip, ear, cheek, hand, foot*), іноді вживаються в однині для більшої виразності. Таке вживання викликане стилістичними міркуваннями, наприклад: *Her cheek blanched*. Дієслово *to blanch* виражає більшу інтенсивність поняття порівняно з дієсловом *to pale*. Крім того, воно має стилістичне забарвлення, будучи словом книжним. У наведеному вище прикладі спостерігається певна стилістична відповідність: дієслово *to blanch* виразніше, ніж *to pale*, і це вимагає вживання іменника *cheek* в однині, що є менш звичайним. І, навпаки, іменник *cheek*, який був ужитий в однині, вимагає вибору відповідного дієслова. Таке явище можна назвати «стилістичним узгодженням» (термін Т. Р. Левицької, див. 8, с. 43), наприклад:

Wake up old man, the boy said and put *Прокиньтесь, діду, – мовив хлопець і*
his hand on one of the old man's knees *поклав руку йому на коліно*
(*E. Hemingway. The Old Man and the Sea,* (*Е. Хемінгуей. Старий і море, с. 25).*
p. 25).

Аналогічне явище спостерігається тоді, коли лексичне значення словоформи в однині має узагальнений характер, наприклад:

When he arrived at Tredannick Wartha *Прибувши туди, вони побачили*
he found extraordinary state of things *жахливу картину* (*А. Конан Дойл.*
(*A. Conan Doyle. Sherlock Holmes, p. 156).* *Шерлок Холмс, с. 425).*

Слід звернути увагу на те, що нерідко особливості вживання форм числа у художніх творах зумовлені прагненням перекладача зробити текст більш виразним, емоційним. Виразальність граматичних засобів у художньому тексті звичайно не так помітна, як виразальність засобів інших рівнів мови. Слід зазначити, що граматичні категорії так відстоялись у своїх прямих функціях, що хоч і не замикаються в собі, проте досить міцно утримуються в нормативних рамках та слугують тією основою, на яку спирається ціла граматична система. Через те не дуже продуктивно обростають вони такими функціональними відгалуженнями, які є ознаками функціональних мовних стилів. Лише художня мова створила за допомогою граматичних категорій досить чіткі, активні й своєрідні стилістичні колорити.

У текстах перекладів художніх творів з англійської мови українською можна знайти досить яскраві приклади виразального використання граматичних засобів, коли вони залучаються до контексту не тільки у зв'язку з необхідністю оформлення граматичних відношень, тобто граматичних відповідників похідного тексту, а й стилістично цілеспрямовано використовуються перекладачем.

З морфологічних категорій української мови перше місце за частотністю і різноманітністю прийомів використання та функціями в художньому мовленні займають саме випадки своєрідного вживання числа іменника, а також зв'язаних із ним інших граматичних форм контексту, наприклад:

A slow and heavy step, which had been *Повільні й важкі кроки, які досі*
heard upon the stairs and in the passage, *лунали на сходах і в коридорі, почувися за*
paused immediately outside the door *порогом* (*А. Конан Дойл. Шерлок Холмс,*
(*A. Conan Doyle. Sherlock Holmes, p. 8).* *с. 114).*

У перекладі вжито форму множини *кроки* з метою зробити текст більш емоційно насиченим.

Мають місце випадки передачі англійських форм множини українською у формі однини з метою конкретизувати певні поняття та предмети:

Your recent services to one of the Royal *Недавні послуги, що ви їх зробили*
Houses of Europe have shown that you are *одній із європейських королівських родин,*

one who may safely be trusted with matters which are of an importance which can hardly be exaggerated (A. Conan Doyle. *Sherlock Holmes*, p. 6).

He took down a heavy brown volume from his shelves (A. Conan Doyle. *Sherlock Holmes*, p. 7).

Таким чином, при перекладі певних словоформ в однині або множині перекладач змушений удаватися до такого виду морфологічної трансформації, як заміна форми слова.

У деяких випадках у межах одного речення відбуваються різні транспозиції форм числа. Так, у наступному перекладі іменник в однині ВМ *finger* транспонується в іменник у множині ЦМ *пальцях*, а іменник у множині ВМ *games* транспонується в іменник в однині ЦМ *гра*. При цьому у відповідності з мовленнєвими особливостями двох мов відбуваються перестановки в порядку слідування транспонованих іменників (пор. *finger games* – англ. і *гра на пальцях* – укр.):

The captain was having great success with finger games (E. Hemingway. *A Farewell to Arms*, p. 14). *Капітанова гра на пальцях неабияк потішила їх* (Е. Хемінгуей. *Прощавай, зброє, с. 9*).

Причиною транспозиції окремих граматичних форм є ті випадки, коли в перекладі слово не змінює свою належність до конкретної частини мови, але змінюються граматичні категорії, які не збігаються у ВМ і ЦМ. Так, транспозиція категорії числа, як показують наведені приклади, відбувається в основному при перекладі іменника, але цей різновид транспозиції спостерігається і при перекладі інших частин мови, які мають цю категорію, наприклад:

You are very polite, but I belong to another generation, he announced solemnly (F. S. Fitzgerald. *The Great Gatsby*, p. 83). *– Ви дуже люб'язні, але ми належимо до різних поколінь, – урочисто мовив він* (Ф.С. Фіцджеральд. *Великий Гетсбі, с. 68*).

У цьому прикладі займенник в однині *I* (я) перекладається займенником у множині *ми*.

Таким чином, після проведення нами аналізу транспозиції частин мови в перекладі з англійської мови українською було встановлено, що застосування транспозиції є наслідком потреби аналітичної англійської мови у структуруванні синтаксису речення за допомогою складних лексико-граматичних конструкцій, що формуються навколо дієслівного центру, і, відповідно, відсутності такої потреби в синтетичній українській мові.

Список використаної літератури

1. Аракин В. Д. Сравнительная типология английского и русского языков / В. Д. Аракин. – М. : Просвещение, 1989. – 254 с.; Arakin V. D. Sravnitel'naya tipologiya angliyskogo i russkogo yazykov / V. D. Arakin. – М. : Prosveshchenie, 1989. – 254 s.

2. Жлуктенко Ю. О. Проблеми адекватності перекладу / Ю. О. Жлуктенко, О. В. Двухжилов // Теорія і практика перекладу. – Київ, 1981. – Вип. 6. – С. 73–78.; Zhluktenko Yu. O. Problemi adekvatnosti perekladu / Yu. O. Zhluktenko, O. V. Dvukhzhilov // Teoriya i praktika perekladu. – Kiïv, 1981. – Vip. 6. – S. 73–78

3. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури: Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми / В. І. Карабан. – [Вид. 4-е]. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 576 с.; Karaban V. I. Pereklad angliyskoi naukovoï i tekhnichnoi literaturi: Gramatichni trudnoshchi, leksichni, terminologichni ta zhanrovo-stilistichni problemi / V. I. Karaban. – [Vid. 4-e]. – Vinnitsya : Nova kniga, 2004. – 576 s.

4. Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода / В. Н. Комиссаров. – М. : Международные отношения, 1980. – 167 с.; Komissarov V. N. Lingvistika perevoda / V. N. Komissarov. – M. : Mezhdunarodnye otnosheniya, 1980. – 167 s.

5. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение : учебное пособие / В. Н. Комиссаров. – М. : ЭТС, 2002. – 424 с.; Komissarov V. N. Sovremennoe perevodovedenie : uchebnoe posobie / V. N. Komissarov. – M. : ETS, 2002. – 424 s.

6. Кузьміна К. А. Трансформація номіналізації в англо-українському та українсько-англійському напрямках перекладу: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / К. А. Кузьміна. – К., 2003. – 210 с.; Kuzmina K. A. Transformatsiya nominalizatsii v anglo-ukraïnskomu ta ukraïnsko-angliyskomu napryamkakh perekladu: dis. ... kand. filol. nauk : 10.02.16 / K. A. Kuzmina. – K., 2003. – 210 s.

7. Куровская Е. В. Предложения состояния модели «V_{have} N_{abs}» в аспекте перевода / Е. В. Куровская // Теорія і практика перекладу: Республ. міжвідомч. наук. зб. – К. : КГУ ім. Т. Г. Шевченка, 1981. – Вип. 5. – С. 130–136.; Kurovskaya Ye. V. Predlozheniya sostoyaniya modeli «V_{have} N_{abs}» v aspekte perevoda / Ye. V. Kurovskaya // Teoriya i praktika perekladu: Respubl. mizhvidomch. nauk. zb. – K. : KGU im. T. G. Shevchenka, 1981. – Vip. 5. – S. 130–136

8. Левицкая Т. Р. Пособие по переводу с английского языка на русский / Т. Р. Левицкая, А. М. Фитерман. – М. : Высшая школа, 1973. – 135 с.; Levitskaya T. R. Posobie po perevodu s angliyskogo yazyka na russkiy / T. R. Levitskaya, A. M. Fiterman. – M. : Vysshaya shkola, 1973. – 135 s.

9. Левицкая Т. Р. Проблемы перевода на материале современного английского языка / Т. Р. Левицкая, А. М. Фитерман. – М. : МИМО, 1976. – 205 с.; Levitskaya T. R. Problemy perevoda na materiale sovremennogo angliyskogo yazyka / T. R. Levitskaya, A. M. Fiterman. – M. : MIMO, 1976. – 205 s.

10. Рецкер Я. И. Пособие по переводу с английского языка на русский / Я. И. Рецкер. – Л. : Просвещение, 1973. – 200 с.; Retsker Ya. I. Posobie po perevodu s angliyskogo yazyka na russkiy / Ya. I. Retsker. – L. : Prosveshchenie, 1973. – 200 s.

11. Федоров А. В. Основы общей теории перевода: Лингвистические проблемы / А. В. Федоров. – [5-е изд.]. – СПбГУ (Филфак) : Филология-три, 2002. – 416 с.; Fedorov A. V. Osnovy obshchey teorii perevoda: Lingvisticheskie problemy / A. V. Fedorov. – [5-e izd.]. – SPbGU (Filfak) : Filologiya-tri, 2002. – 416 s.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

12. Конан Дойл А. Людина з Бейкер-стріт: [повість та оповідання] / А. Конан Дойл; [пер. з англ. М. А. Дмитренка]. – К. : Дніпро, 2001. – 447с.; Konan Doyle A. Lyudina z Beyker-strit: [povist ta opovidannya] / A. Konan Doyle ; [per. z angl. M. A. Dmitrenka]. – K. : Dnipro, 2001. – 447 s.

13. Селінджер Дж. Д. Над прірвою у житті: [повісті, оповідання] / Дж. Д. Селінджер; [пер. з англ. О. Логвиненка, О. Тереха, О. Сенюк, Ю. Покальчука]. – К. : Молодь, 1984. – 272 с.; Selindzher Dzh. D. Nad prirvoyu u zhiti: [povisti, opovidannya] / Dzh. D. Selindzher ; [per. z angl. O. Logvinenka, O. Terekha, O. Senyuk, Yu. Pokalchuka]. – K. : Molod, 1984. – 272 s.

14. Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи / Дж. Д. Сэлинджер; на англ. яз. – М. : Антология, 2004. – 256 с. ; Selindzher Dzh. D. Nad propastyu vo rzhi / Dzh. D. Selindzher; na angl. yaz. – M. : Antologiya, 2004. – 256 s.

15. Фіцджеральд Ф. С. Великий Гетсбі. Ніч лагідна / Ф. С. Фіцджеральд; [пер. з англ. М. Пінчевського: Передм. та приміт. Т. Денисової]. – Х. : Фоліо, 2003. – 397с.; Fitsdzherald F. S. Velikiy Getsbi. Nich lagidna / F. S. Fitsdzherald ; [per. z angl. M. Pinchevskogo: Peredm. ta primit. T. Denisovoї]. – Kh. : Folio, 2003. – 397s.

16. Conan Doyle A. His Last Bow / A. Conan Doyle. – Harmondsworth : Penguin books, 1997. – 198 p.
17. Conan Doyle A. The Adventures of Sherlock Holmes / A. Conan Doyle. – Harmondsworth : Penguin books, 1994. – 302 p.
18. Hemingway E. A Farewell to Arms / E. Hemingway. – London: Campbell Publishers, 1993. – 320 p.
19. Fitzgerald F. S. Tender is the Night / F. S. Fitzgerald. – Harmondsworth : Penguin books, 1997. – 392 p.
20. Wilde O. The Picture of Dorian Gray / O. Wilde. – Harmondsworth : Penguin books, 1994. – 256 p.

Стаття надійшла до редакції 22.11. 2015

S. V. Oliinyk

LEXICO-SEMANTIC AND GRAMMATIC TRANSFORMATIONS OF PARTS OF SPEECH WHILE TRANSLATING ENGLISH FICTION INTO UKRAINIAN

The article is devoted to the reasons analysis of speech transposition in translation of literary texts from English into Ukrainian. The importance of fiction translation has always been the crucial issue for dragomans of both ancient and modern epochs. Also the significance of interpreting in modern society is acquiring all-embracing character. The degree of faithfulness of fiction translation, as stated here, is mostly predetermined by the factors, which may be both of objective and subjective nature. For the strictly faithful fiction rendering at the textual level the interlinear method of translating is used. This method has been used because the faithful conveying is always achieved through various transformations of structure of any sense unit. The empiric material brings into the open the idea that the full content of any sentence of belles-lettres style can be faithfully rendered with the help of two or sometimes even three equivalent variants. Of course, the choice of any of these variants may be predetermined by the aim of translation and by the character of recipients. It has been proved that interlinear translation is neither bound nor in any way restricted by the particularities of word forms, by the word order or by the structural form of the source language units, which are usually word-combinations or sentences in the passage under translation. The major prospective adopted here is that language is a cognitive system which is part of any normal human being's mental structure. Lexicological and lexico-grammatical aspects of translation are to some extent highlighted. The special accent is made on the rendering of the contextual meaning of lexical units. It has been proved that the real meaning of any language unit may be disclosed only in discourse. Materials of the research are Ukrainian translations of works by Oscar Wilde, Arthur Conan Doyle, Jerome David Salinger, Francis Scott Key Fitzgerald and Ernest Hemingway. Grammar, word-formation, lexico-semantic, genre and stylistic reasons of transpositions were determined. Such reasons are accounted for by differences of English and Ukrainian language systems and peculiarities of communication in English and Ukrainian. These reasons determine the necessity of transpositions to observe lexical and grammatical standards of the target language in the process of translation.

Keywords: source language (SL), target language (TL), transformation, transposition, reason, fiction, discourse, parts of speech.

УДК 811.111'373.7(045)

Ю. Г. Федорова

СПЕЦИФІКА ВЖИВАННЯ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ З КОЛОРАТИВНИМ ТА СОМАТИЧНИМ КОМПОНЕНТОМ

У статті проаналізовані особливості використання фразеологічних одиниць з колоративним та соматичним компонентами. Встановлена класифікація зазначених одиниць, а також виявлені специфічні ознаки фразеологічних одиниць, що досліджуються.

Ключові слова: фразеологічна одиниця, колоронім, соматизм, колір, ідіома.

Мова є однією з найважливіших складових, що будує націю. Знати мову – означає володіти всіма її структурами та словами. Тому словник – це один із аспектів мови, який слід викладати в школі та у вищих навчальних закладах. Питання в тому, які слова та ідіоми учні та студенти мають запам'ятати. У зв'язку з цим слова слід уважно підбирати – в залежності від принципів підбору лінгвістичного матеріалу, умов викладання та вивчення іноземної мови.

Фразеологія, один із розділів лексикології, що вивчає усталені мовні звороти [2, с. 11]. **Об'єктом** дослідження фразеології як розділу мовознавства є стійкі вислови, їх структура, семантика, походження та взаємозв'язок з іншими мовними одиницями. Фразеологія національної мови збагачується та вдосконалюється, вбираючи в себе безцінні скарби із приказок та прислів'їв, афоризмів і анекдотів, дотепів і каламбурів, сентенцій і парадоксів, професіоналізмів, мовних штампів та кліше – з усього, що впродовж багатьох століть плекає і зберігає у своїй пам'яті носій мови – народ [1, с. 11–13].

Фразеологізми займають особливе місце в словниковому складі англійської мови. Їх специфічна структура приваблює і викликає неабияку зацікавленість науковців, а з іншого боку, вимагає серйозного аналізу змісту та форми мовних одиниць. ФО є частиною культури, оскільки без знань та розуміння ФО дуже важко досягнути національний склад мислення носіїв мови.

Фразеологічні вирази вживаються майже в усіх галузях життя сучасної людини. Вони часто зустрічаються як в оригінальних творах класиків, так і у сучасних письменників, активно використовуються в засобах масової інформації та у повсякденному мовленні.

Актуальність дослідження полягає у тому, що фразеологічний фонд є відкритою системою, оскільки він постійно поповнюється за рахунок відомих афоризмів літераторів, митців, науковців. Тому зазначена тематика хоч і вже тривалий час досліджувана, але існує ще низка питань, які потребують детального розгляду та дослідження.

Цікавими є фразеологізми, до складу яких входить назва кольору. Адже наше повсякденне життя сповнене різних кольорів. Різні кольори по-різному впливають на людську душу – надихають або пригнічують, викликають відчуття тепла або прохолоди. Значення кольорів у багатьох мовах, особливо європейських, мають подібності, і це полегшує їх розуміння. Але існують і відмінності у вживанні кольорів в ідіомах і фразеологізмах. У фразеологізмах української мови і англійських ідіомах також знайшла відображення народна символіка кольору.

Виходячи з нашого дослідження, найбільшу кількість англійських ідіом складають фразеологізми з використанням синього кольору (16,2% від загальної кількості).

В англійській мові існує велика кількість «синіх» ідіом із загальним значенням «сум». Прикладом таких ідіом служать наступні вирази: *the blues* – меланхолія, нудьга; *to give someone blue* – засмутити кого-небудь; *dark blue* – пригнічений; *to be in the blues* – хандрити; *blue study* – важкі роздуми; *blue devils* – смуток. В українській мові є лише невелика кількість фразеологізмів з синім кольором, і їх значення різні. Так, вислів *блакитна кров* означає приналежність до знатного роду; *синій птах* має значення щастя. Цікаво відзначити, що український вираз *синя панчоха*, який вживається в негативному значенні, в англійській мові також служить символом безликості, відсутності жіночності, чарівності, властивих справжній жінці – *blue stocking*.

Щодо червоного кольору, він іде другим за кількістю використання після синього (15,4% від загальної кількості). Червоний колір у фразеологізмах обох мов має як подібності, так і відмінності у значеннях. В українських фразеологізмах він зустрічається в таких значеннях, як красивий: *червоний молодець*, *червона дівиця* – тобто молоді, красиві люди. В англійських ідіомах червоний колір частіше має значення небезпеки: *a red-light district* – небезпечний район. Збігається червоний колір в англійських ідіомах і українських фразеологізмах у значенні ніяковості, сорому: *почервоніти як рак*, *червоніти до коренів*, *as red as a turkey cock/as red as a lobster* – відчувати почуття сорому, *to give someone a red face* – загнати когось у фарбу, збентежити кого-небудь.

Частина чорного кольору в ідіомах англійської мови складає 14,6% від загальної кількості нашого емпіричного матеріалу. Зупинимось на значенні чорного кольору в англійських і українських ідіоматичних виразах. У більшості народів відношення до чорного кольору схоже. І це неважко зрозуміти, адже чорний колір – це колір ночі. Звідси і зв'язок чорного кольору зі злом. Як в українських фразеологізмах, так і в англійських ідіомах чорний колір має наступні значення *недобрий*, *злий* в таких висловах: *black looks* – злі погляди, *black in the face* – почорнілий від гніву, злості. Англійські ідіоми *a black dog* – поганий настрій, смуток; *to look black* – виглядати похмурим, хмуритися і українські фразеологізми *чорними фарбами*, *відкладати на чорний день* висловлюють значення чорного кольору «похмурий», «важкий». Чорний колір має ще й значення «брудний», це видно на прикладі англійської ідіоми *black as ink* – чорний як сажа, так і на прикладі українського фразеологізму *чорний, як вугілля*. Чакулнське значення чорного кольору спостерігається і в англійських, і українських фразеологізмах: *black craft* – чорна магія, темні справи. Значення «невдача, біда» присутня як в українських фразеологізмах так і в англійських ідіомах: *things look black* – кепська справа.

З білим кольором існує велика кількість ідіом та фразеологізмів в англійській мові, що становить 13,8% від загальної кількості фразеологічних одиниць, що досліджуються. Так, білий колір як колір чистих помислів проявляється в ідіомах: *to be whiter than white* – бути гранично чесним, моральним; *lily-white reputation* – незаплямована репутація; *white hands* – чесність, незаплямованість, невинність; *white lie* – брехня на благо. Слід зазначити, що в українській мові фразеологізмів з таким значенням білого кольору частіш за все не зустрічається. Білий колір вживається і в значенні «блідий». Наприклад, *to turn white* – збліднути; *white as a sheet/white as a ghost/white as snow* – блідість від переляку. Білий колір асоціюється і з чимось невивченим, недослідженим. В українській мові існує фразеологізм *біла пляма* – невивчена територія. Білий – це колір благородства, знатності, величі. Можливо, тому в українській мові існує вираз *біла кістка*, що означає людину знатного походження. У

білого кольору ми можемо спостерігати і негативні значення. Англійські ідіоми *to be white-hot* – бути розлюченим, доведеним до сказу; *white feather* – боягуз; *white elephant* – безглузда, марна річ; *bleed white* – обібрати до нитки, викачати гроші і українські фразеологізми *шито білими нитками*, *казка про білого бичка* наочно демонструють негативні значення білого кольору. В українській мові ми говоримо *біла ворона* про людину, яка різко відрізняється серед оточуючих людей. В англійській мові існує така ж сама ідіома: *whitcrow* – біла ворона, рідкість. З наведених прикладів видно, що білий колір в англійських ідіомах і українських фразеологізмах, в основному знаходить однаковий сенс і дуже часто відображає позитивні емоції.

Згідно з нашим дослідженням, частка зеленого кольору становить 8,5% від загальної кількості емпіричного матеріалу. Зелений колір у фразеологізмах часто асоціюється з природою. Таким чином, *to have green fingers*, дослівно означає мати зелені пальці, та перекладається як любити природу, а виразом *the green belt* називають санітарну зону лісосмуги навколо міст. Значення ж «свобода» присутнє як в українському фразеологізмі *зелена вулиця*, так і в англійській ідіомі *the green light* – свобода дій. Зелений колір має також значення «недосвідчений», «юний», це видно на прикладі українського вислову *зелений молодик* і на прикладі англійської ідіоми *as green as grass*.

Фразеологізмів та ідіом із сірим кольором дуже мало: усього 7,7% від загальної кількості фразеологічних одиниць і позначають в основному «скромність», «таємничість». Так, вираз *grey eminence* означає людину, що перебуває в тіні. Сірий колір означає ще й похилий вік і мудрість: *grey beard* – старий, *grey hairs* – старість, *to turn grey* – посивіти.

Частка рожевого кольору в небагатьох англійських ідіомах становить 7,7% від загальної кількості досліджуваних одиниць. Найчастіше вони використовуються у значенні доброго здоров'я та досконалості: *in the pink*, *the pink of perfection*. Вираз *рожеві окуляри* в українській мові знаходять застосування, коли мова йде про людину, яка багато чого не помічає і світ навколо здається йому досконалим.

Доля фіолетового кольору в англійських ідіомах складає 6,2% від загальної кількості. З'ясовано, що фіолетовий колір має значення «кращий»: *to be born into the purple* – народитися в багатій родині, бути знатного роду; *to marry into the purple* – одружитися з членом королівської або аристократичної сім'ї.

Фразеологізми та ідіоми з жовтим кольором рідко зустрічаються в англійській мові (5,3% від загальної кількості ФО). Український фразеологізм *жовтороте пташеня* вживається в мовленні, коли мають на увазі молоду, наївну і недосвідчену людину. В англійському фразеологізмі *to have a yellow streak* мова йде про боязку людину. *Yellow papers* – преса новин і пліток. В українській мові *жовта преса* – це низькопробна преса.

Коричневий колір також рідко зустрічається в англійських ідіомах (4,6% від загальної кількості ФО) і не присутній в українських фразеологізмах. Наприклад, фразеологізм *brownasaberry* характеризує людину, яка дуже засмагла. Коричневий колір вважається символом смутку і депресії. Це підтверджує фразеологізм *brown study* – роздуми, похмурий настрій.

Проведений порівняльний аналіз дозволяє зробити висновок, що в англійській і українській мовах зустрічається багато ідіом та фразеологізмів із вживанням кольору, але не всі кольори знайшли відображення в українській мові. Як і в українській, так і в англійській мові існує невелика кількість фразеологізмів та ідіом з рожевим, жовтим кольорами. Навпаки, велика кількість фразеологізмів та ідіом з білим, червоним, зеленим, чорним, синім кольорами. Нами не були знайдені фразеологізми та ідіоми з

помаранчевим кольором. Подібність у значеннях кольорів спостерігається у вживанні чорного, зеленого. Відмінності у значеннях присутні у вживанні сірого, жовтого, рожевого кольорів. Як подібності, так і відмінності спостерігаються у вживанні білого, червоного, синього кольорів. Таким чином, наше припущення про існування подібностей і відмінностей у вживанні кольорів в англійських ідіомах і українських фразеологізмах підтвердилося.

Назви частин тіла є одними з найбільш використовуваними у світі фразеологізмів. В анатомічному сенсі частин тіла дуже багато. Але більшість з них стали відомі навряд чи раніше, ніж 100 – 150 років тому. Ці назви не поширені в мові непрофесіоналів, не увійшли до приказок, прислів'їв, ідіом, художніх творів і тим більше до легенд і міфів. Символічне значення мають лише частини тіла, в традиційно мовному розумінні, які можна визначити як зовнішні органи тіла, за винятком слова «серце». Розглянемо конотативні відтінки значень деяких з них. Отже, частини тіла та їх назви в різних мовах фігурують не тільки в буквальному сенсі: вони мають також і символічний характер.

Органи людського тіла можна по-різному класифікувати і виділяти їх у групи за різними ознаками: наприклад, є органи, що приймають інформацію ззовні – це очі, вуха, ніс. У цьому не беруть участі, навпаки, живіт, плечі і ноги. Мова – орган, відповідальний за передачу інформації. Тому на мову посилаються, коли кажуть про її надходження від мовця. Є, наприклад, органи, які виконують рухи і жести, потрібні для спілкування. Інші в цьому участі не беруть. Всі частини тіла необхідні для діяльності людини. Наприклад, можна часто почути фрази: «*у тебе що, рук немає?*», або «*у тебе ніг немає?*», «*Where were your eyes?*». Ці вирази вживаються іронічно, коли людина не виконує те, про що її просять або йде у неправильному напрямку.

Соматизми зі словом «head» в англійській фразеології складають 14,7% від загальної кількості ФО. Голова керує мисленням і розумом. У зв'язку з цим впливає основне конотативне значення соматизма, воно позначає розважливність і розум, чи їх відсутність, наприклад: *to have a good head for something* – мати ясну голову, або *to have a good head on one's shoulders* – мати свою голову на плечах. Значення здатності зосередитися, відображається у таких фразеологічних одиницях: *to lose one's head* – повісити голову / похнюпити голову; *to keep one's head* – не втрачати голови; *to bury one's head in the sand* – зарити голову в пісок. Найчастіше «голова» набуває значення «життя», оскільки є життєво важливим органом. Додаткове значення вносить сема переваги, закладена в понятті, наприклад: *to carry one's head high* – високо тримати голову (тобто тримати себе з гідністю); *to wash one's head* – намилити голову / шию кому-небудь (наварити, тим самим принизивши кого-небудь). Необхідно відзначити, що серед аналогів українських фразеологізмів про голову англійською іноді їй відповідає саме голова, а іноді мізки: ламати над чим-небудь голову – *to cudgel one's brains over something*.

З'ясовано, що ідіом з «heart» існує доволі багато: 12,9% від загальної кількості ідіом. Серце – орган з символікою почуттів, переживань, настроїв. Наприклад, щирості: *from the bottom of one's heart* – від щирого серця; *wit hall one's heart* – від усього серця, від усієї душі; болю: *heart is bleeding* – серце кров'ю обливається; *to eat one's heart out* – серце болить; *to win one's heart* – підкорити чиясь серце; переживання: *to take something to heart* – приймати що-небудь близько до серця. Соматизми часто використовуються для опису характеру людей: *to have heart of gold / big / soft / kind heart* – мати золоте / добре / велике серце. Найчастіше вживання слова «серце» говорить про позитивні якості людини. Досить часто серце зв'язане з поняттям любові: *to open one's heart to* – відкрити серце / віддати комусь своє серце; *to break one's heart* – розбити серце. Слід відзначити сильну фразеологічну еквівалентність українського слова «душа», воно

асоціюється з серцем, наприклад: аналоги українського вираження «душа пішла в п'яти» – *one's heart sank into one's boots*, а «вилити душу» – *to bare one's heart*.

Щодо соматизмів на позначення ноги, то їх частка становить 11,8% від загальної кількості ФО. «Нога» в українській мові – основне слово для позначення нижньої кінцівки цілком, а в англійській мові нижню кінцівку ділять на дві зони і застосовують для їх позначення відповідно по два слова: *leg* (верхня частина) і *foot* (нижня частина, стопа). Нога символізує рух, швидкість. У ФО ноги часто протиставляються голові і пов'язаному з нею ментальному початку в людині, як діючий та механічний орган – розумному: *little wit in the head makes much work for the feet* – дурна голова ногам спокою не дає. Соматизми відображають значення стійкості або нестійкості (як у прямому значенні, так і в переносному сенсі) і впевненості в собі: *to stand on one's own two feet* – стояти обома ногами на землі; *to feel / find one's feet* – знайти (твердий) ґрунт під ногами; *to get back on one's feet* – встати на ноги; *to cut the ground from under one's feet / to pull the rug from under one's feet* – вибити ґрунт з-під ніг; *to be with one foot in the grave* – стояти однією ногою в могилі. Семантика правого і лівого щодо ноги (як і руки), мабуть, універсальна для всіх зіставлених мов, наприклад: *to get up with one's left foot foremost* – встати з лівої ноги.

Доля фразеологізмів зі словом «око» складає 10,6% від загальної кількості ФО. Очі і їх відкритість символізують отримання інформації та її достовірність: *sharp eye* – гостре око; *to be all eyes* – дивитися в усі очі / дивитися в обидва (ока) – бути уважним, пильним, дивитися з великою увагою; *to open somebody's eyes to something* – відкрити / розкрити очі на щось. Очі є і важливими виразниками емоцій і почуттів, отже, наявна велика кількість фразеологічних одиниць з даним компонентом, що відображають зміну емоційного стану людини. Наприклад, *an eye-opener* – витріщив очі; бажання: *with an eye to doing something* – покласти око на що-небудь / очі загоряються; заздрості: *the envy eye / green eyes* – погані очі.

Частка фразеологізмів на позначення руки від загальної кількості ідіом становить 9,4% від загальної кількості ФО. Рука грає практично універсальну роль: це слово вживається з різними значеннями, найбільш часті з яких – спілкування, майстерність, діяльність, обмін, тобто практичне застосування думки. Особливо багато фразеологічних одиниць, що містять даний соматизм, зі значенням «перебування чого-небудь у кого-небудь і отримання», наприклад: *to take something in hand / lay handson* – накласти руку на що-небудь / прибрати що-небудь до рук / взяти в свої руки; *to hold well in hand* – тримати в своїх руках; *to take oneself in hand* – взяти себе в руки; *hands off!* – Руки геть; *to fall / get into somebody's hands* – потрапити в чийсь лапи. Значення діяльності (наприклад: *to give a freehand* – розв'язати руки; *to be tired / bound hand and foot* – бути зв'язаним по руках і ногах) і майстерності, якості роботи особливо чітко простежується на прикладах з української мови: золоті руки, з рук геть погано, руки не доходять до чогось, не покладаючи рук. Значення спілкування та обміну відображено в таких фразеологічних серіях: *change hands* – переходити з рук в руки / ходити по руках / з рук в руки; *at first / secondhand* – з перших / третіх рук (дізнатися, знати, купити що-небудь). Руки позначають і матеріальне втілення намірів: *to seek somebody's hand in marriage* – просити руки; *to wash one's hands of* – умити руки. Особливий інтерес представляє підрозділ на ліву і праву руки: *not to let one's left hand what one's right hand does* – ліва рука не відає, що творить права.

Ідіоми зі словом «носе» складають 8,2% від загальної кількості усіх інших соматизмів. Ніс – порівняно малий орган і єдиний, який виступає на обличчі. Перше його значення – позначення близькості, часто пов'язане з отриманням інформації. Наприклад: *not to see beyond the end of one's nose* – далі власного носа не бачити; *to stole*

something under one's nose – поцупити що-небудь у кого-небудь з-під носа. Друга символіка носа – хвороблива цікавість, пороки: *to stick / poke one's nose into other people's affairs* – пхати свого носа не в свою справу. Необхідно відзначити і таке значення: *to look down one's nose at somebody / with one's nose in the air* – задирати ніс, величатися.

Частина фразеологізмів на позначення вуха від загальної кількості ідіом становить 7,6% загальної кількості. Вуха – орган, що сприймає інформацію ззовні. Тому в основному фразеологізми, пов'язані з цим органом, вживаються, щоб позначити здатність впізнавати і слухати: *to be all ears* – слухати в обидва вуха. Цікаво, що вуха асоціюються з таємницею, з бажанням її вивідати: *to pick up somebody's ears* – наострити вуха. Також вуха є символом чогось крайнього (мабуть, це пов'язано з їх маркованим розташуванням як на голові, так і у вертикальному відношенні: ця частина тіла розташована вище майже всіх інших): *to be over head and ears in love* – закохатися по вуха; *to be up to the ear in work* – по вуха загрузнути в роботі / бути по вуха в роботі.

З'ясовано, що ідіом з «shoulders» існує доволі мало – 5,9% від загальної кількості ідіом. Плечі символізують відповідальність, працьовитість, ношу, яка на них лягає: звалити щось на плечі, по плечу, з плечей геть, як гора з плечей звалилася. Даний соматизм досить часто зустрічається у фразеологічних одиницях типу: *to have one's head screwed on one's shoulders on the right way* – мати свою голову на плечах.

Мова символізує спілкування, передачу інформації, наприклад: *to have lost one's tongue* – проковтнути; *the word is on the tip of my tongue* – на язичку крутиться. Часто «язик» виступає у значенні органу, винного в зайвій балакучості. У цьому випадку виникає негативна семантика (другий символічний сенс): *wag one's tongue* – язиком молоти / «чесати»; *to hold one's tongue* – тримати язик за зубами; *a clever tongue will take you anywhere* – язик до Києва доведе; *a fool's tongue runs before his wit* – язик мій – ворог мій; *to loose one's tongue* – розв'язати мову / бути нездержливим на язик.

Волосся можна розглядати і як можливий атрибут голови, і самостійно. Зазвичай, слово у складі фразеологічної одиниці набуває значення певної емоції. Наприклад, страху: *one's hair stood on end* – волосся дибки стає; досади: *to tear one's hair out* – рвати на собі волосся. Особливою семантикою володіє волосок: він має значення чогось малого, іноді неважливого: *to split hairs* – чіплятися до дрібниць; *by a hair* – на волосок.

Ці фразеологізми створюють величезну групу в сучасній англійській мові. Найбільш частим по вживанню соматизмом є *head*. Далі за частотою йдуть *heart, arm, foot, eye, hand, nose, finger, ear, shoulder*. Решта соматизмів (*leg, back, bone, brain, tooth, skin, neck, tongue*) менш вживані, проте їх фразотворча активність досить велика.

Використовуючи назви частин тіла в переносному значенні, такі, як порівняння, метафори, в ідіомах, прислів'ях, люди намагаються повніше передати свої думки чи справити сильніше враження від сказаного. Носії мови вдаються до використання слів на позначення органів тіла для опису різних сфер дійсності, включаючи емоції.

Список використаної літератури

1. Алексеева И. С. Профессиональный тренинг переводчика: Учебное пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей / И. С. Алексеева. – М.: Высш. образование, 2004. – 368 с.; Alekseeva I. S. Professionalnyy trening perevodchika: Uchebnoye posobie po ustnomu i pismennomu perevodu dlya perevodchikov i prepodavateley / I. S. Alekseeva. – М.: Vyssh. obrazovanie, 2004. – 368 s.
2. Амосова Н. Н. Основы английской фразеологии / Н. Н. Амосова. – М.: Высш. шк., 1989. – 263 с.; Amosova N. N. Osnovy angliyskoy frazeologii / N. N. Amosova. – М.: Vyssh. shk., 1989. – 263 s.

Стаття надійшла до редакції 31.10.2015

J. G. Fedorova

SPECIFIC USAGE OF PHRASEOLOGICAL UNITS WITH COLORFUL AND SOMATIC COMPONENT

The article deals with the specificity usage of phraseological units with colourful and somatic components. The suggested classification of these items and peculiarities of their usage are demonstrated in the article. Language is one of the major components that build the nation so it is quite important to know its own structures and words. Therefore language vocabulary – is one of the language aspects that should be taught not only in schools but also in higher education. The question is, what words and idioms pupils and students should remember. In this regard should carefully choose the words - according to the principles of selection of linguistic material conditions of teaching and learning a foreign language. Phraseological units take a special place in the vocabulary of the English language. Their specific structure attracts immense interest of scientists, on the other hand requires a serious analysis of the content and form of linguistic units. Phraseological units is a part of the culture because without knowledge and clear understanding of phraseological units are very difficult to comprehend the national mentality of speakers. Phraseological expressions are used in almost all areas of modern life. They are often found both in original works of classical and contemporary writers and actively used in the media and in everyday speech. After our daily life is full of different colors so it is very interesting to research phraseological units, which include the name of the color. Different colors have different effects on the human soul – inspiring or depressing, causing a feeling of warmth or coolness. The value of color in many languages, especially in Europe, have similarities, and this facilitates their understanding. But there are differences in the use of idioms and phraseology. In the Ukrainian language and phraseology of English idiom also reflected traditional symbolism of color. The relevance of the study is that the phraseological fund is an open system because it is constantly replenished by famous aphorism writers, artists and scientists. There are a number of issues that need of consideration and detailed study. The symbolism of colors is very closely linked with national characteristics and means of expression mentality. Color is a person different feelings: calm, indifference, anger and joy, feeling of cold or heat that affects the physiology and psyche. Perhaps because of the emotional impact of color, people gave him a certain symbolic value. Phraseological units with color component widely available in the English language and are specific to the English world view, which is due to the national significance of objects, phenomena, processes, selective attitude towards them, which generated specific activity, lifestyle and national culture of this nation. The somatic phraseology usually do not reflect historical events or social processes, but contains domestic situation or ethical, human, intellectual, emotional characteristics of the individual. This group are used to name the psychological, intellectual, physical, social conceptual areas. Various manifestations of life are vivid and original reflection in somatic phraseology. The stability and reproducibility of somatic idioms in different languages due to the fact that orients in space, its assessment environment first person correlated with parts of his body. Somatic phraseology characteristic feature is the presence of numerous unique languages, very close to the figurative orientation phrases. This feature sharply distinguishes from other somatic phraseologisms thematic groups in phraseology.

Keywords: *phraseological units, colourful and somatic components, color, idiom.*

І. В. Хоменська

ФУНКЦІОНУВАННЯ РЕПРЕЗЕНТАНТІВ КОНЦЕПТУ «УКРАЇНА» У ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ОЛЕКСИ СТЕФАНОВИЧА

У статті проаналізовано використання концепту «Україна» у поетичному дискурсі Олекси Стефановича, детально розглянуто найуживаніші репрезентанти зазначеного концепту. Зазначено про вибудовування номінативного поля концепту «Україна» навколо понятійного ядра – держава, Батьківщина, рідний край (земля), країна.

Ключові слова: *концепт, поезія, дискурс, Україна, семантичний.*

Поезія представників Празької школи – самобутнє явище в історії української літературної мови. Показовими для їхнього ідіолекту є семантика, емоційно-експресивна наснаженість та структурні особливості метафористики. У кожного з «пражан» своєрідне творче обличчя, оригінальна стилістика. Е. Соловей визначила серед інших такі психологічні типи авторів: «поети буттєвого розмислу в міфопоетичній світобудові» – це О. Стефанович та О. Лятуринська, «поети потужного інтелектуально-філософського початку» – О. Ольжич та Є. Маланюк. Поезія О. Стефановича у стильовому напрямі менше схожа на поезію «пражан», але подібна до неї за темами. Наприклад, вона позбавлена волюнтаризму, впливу сірих буднів. Товариш і дослідник творчості О. Стефановича І. Фізер визначав особливості творчості поета у загерметизованості свого світу, романтичності, оригінальності поезики, музичності. «У віршах поета прочитується позиція заглибленого в себе філософа-самітника, ревного адепта власної незалежності, яку цінував вище усіх земних благ» [8, с. 23]. «За ним утвердилася слава одного з найталановитіших поетів Празької групи, – зазначав О. Мишанич, – але його замкнутість, самоізолюваність і, очевидно, особлива вимогливість не дали змоги помножити її, самоутвердитись уже в новій, другій еміграції, де він жив більш ніж скромно, опинившись фактично поза літературним життям української громади» [7].

Мета статті – висвітлення репрезентації концепту «Україна» у поетичному дискурсі Олекси Стефановича. **Об'єкт** – концепт «Україна», **предмет** – компоненти, які формують структуру концепту «Україна». Насамперед варто визначати головне поняття когнітивної лінгвістики – концепт. Вважаємо за доцільне визначати концепт інтегрально, базуючись на результатах досліджень провідних учених двох головних напрямів осмислення згаданого поняття — лінгвокультурологічного та лінгвокогнітивного.

Вже енциклопедичним трактуванням концепту з погляду когнітивної лінгвістики є визначення О. Кубрякової з «Краткого словаря когнитивных терминов», за яким концепт – це «оперативна змістовна одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку (linguamentalis), всієї картини світу, відображеної в людській психіці» [4, с. 90]. Це набір смислів, притаманних індивіду, якими він оперує у процесі пізнання чи мислення. Концепт об'єднує ментальні і психічні ресурси свідомості, а також інформаційні структури, які відбивають знання і досвід людини та є залежними від лінгвістичних, культурологічних і прагматичних чинників [3, с. 28].

О. Селіванова визначає концепт як інформаційну структуру свідомості, різноsubстантну, організовану певним чином одиницю пам'яті, яка включає в себе сукупність вербальних і невербальних знань про об'єкт пізнання, набутих шляхом

взаємодії п'яти психічних функцій свідомості і позасвідомого [9, с. 256]. Підсумувати визначення терміна «концепт» можна твердженням М. Болдирева, який вважає, що концепти є ідеальними, абстрактними одиницями, смислами, які функціонують у процесі мислення і відбивають зміст отриманих знань та результатів пізнання світу у вигляді «квантів» знання [1, с. 23].

У О. Стефановича домінує інтуїтивне охоплення сутності речей і явищ у світі, подібне до міфологічного світосприйняття предків, він найактивніше опрацьовує міфологічні теми, особливо слов'янські, через які створює узагальнений образ України. О. Стефанович заглиблювався в історичне минуле своєї Батьківщини, шукаючи там витоків української державності, простежуючи процес її формування та занепаду. Основи української ментальності склалися ще в дохристиянські часи, тому і природними у творчості поета щодо України є **образи Перуна, Либеді, Дива, Лади**. Особливе місце у цьому поетичному світі, у своєрідному пантеоні посідає Перун, він постає в О. Стефановича захисником українства.

Процес вербалізації концепту «**Україна**» у поетичному дискурсі Олекси Стефановича міцно пов'язаний з актуалізацією історичних постатей та подій, які є прямими асоціатами досліджуваного концепту. Тому його «Плач Ярославни» (1923) сприймається як спосіб вираження авторських емоцій і почуттів щодо минулого України, навіяних безсмертним «Словом о полку Ігоревім». Автор інтерпретує художньо не лише далеке минуле, а й сьогочасне лихо, що спіткало його Батьківщину. Автор створює образ хреста, який доведеться нести Україні за втрату могутньої держави Русі. Хрест для України – це прокляття, це постійна загроза поневолення її сусідами, принизливе рабське становище колонії. «Розрубати цей хрест», вивернути «злоречий камінь» – значить вирватися на волю, здобути незалежність. Плекаючи дух лицарства, поет накреслює для нього лише один шлях: тернистий шлях боротьби, що призведе або до загибелі, або до перемоги. Волюнтаристський порив, який проривається у кінці диптиха «Хрест», хоч і передається градацією, проте не має наступального характеру. Чимало творів у поетичному дискурсі Олекси Стефановича, у яких концепт вербалізовано ядерною лексемою «Україна» у різних парадигматичних формах: «*Лежить на тілі України, її проклятіє, злодих, І до сьогоднішньої днини Несе їй чорну біду*» [10: 66]. Автор створює образ України як **нешасної, залежної країни** за допомогою антропоморфної метафори, також у цьому випадку рядки викликають асоціації з образом «хреста», про який йшлося вище. Таким прокляттям автор вважає постійну загрозу поневолення, залежності країни. Чорна біда, проклятіє, злодих – усі ці слова та словосполучення створюють негативну ціннісну складову, передають емоцію занепаду, песимізму. Схожі негативні образи та цінності передає автор у багатьох рядках: «*Ти бачив цюю Україну! — Лиш полини, лиш бур'яни... А мала вибуяти крином Благоуханної весни!*» [11: 64] – образ **залежної** країни, ціннісна складова – **негативна**. «*Не там, в йосафат-долині, У славі жаскій гряди, – Гряди в моїй Україні І там, великий, суди*» – образ суду, конотація залежна, образ занепаду, ціннісна складова – негативна. «*То не була б із Твого раю Стократная руїна, То вся б од краю і до краю Воскресла Україна!*». У поетичному дискурсі Олекси Стефановича актуалізація концепту репрезентована амбівалентною **структурою рай / пекло**. Така репрезентація не є новаторською, але у цьому випадку пов'язана не традиційністю, спадковістю, а індивідуально-авторським сприйняттям світу. У мовотворчості О. Стефановича є пласт творів, у яких фігурують різноманітні релігійні образи та теми. Вони трансформуються у нові актуальні мотиви громадянської, філософської лірики через призму світогляду поета. У наведених вище рядках «**рай**» – це **Україна колись**, «**руїна**» (яка може бути пеклом) – **Україна тепер**. Хронотоп України у поетичному

дискурсі О. Стефановича не сформовано через використання сегментів концепту «час». Для автора час опису держави визначається «славним минулим», «залежним сучасним» та вірою у краще майбутнє. Поет намагається активно задіяти історичний пласт під час об'єктивації концепту, у таких випадках здебільшого він використовує позитивні образи та надає сегментам концепту високих ціннісних характеристик. «**Ти – Визволитель України** *Із довголітньої біди! З тобою всюди ми полинем, – Лише скажи, лише веди!..*» [11, с. 68]. У наведених рядках йдеться про Богдана Хмельницького, одного з найвидатніших гетьманів козацьких часів, який асоціюється з свободою нашої Батьківщини. «*За Україну ж цей двобій. За плодоносний наш чорнозем, – Тож як нечинними ми можемо Стоять у прі цій вогневій?*». Автор актуалізує сегмент «народ», надає йому додаткової конотації «**войовничий, дісвий**», також постульовано тезу «Україна – родюча земля», разом з тим створено образ «залежна» країна, ціннісна складова – позитивна, «Україна як найвища цінність».

Як йшлося вище, О. Стефанович активно залучав до об'єктивації концепту історичні події та постаті-асоціати. Найбільше імпонували поету діяльність Б. Хмельницького і П. Дорошенка, котрі прагнули здобути Україні незалежність. Поетизуючи образ Дорошенка, О. Стефанович розкриває ту несприятливу атмосферу, яка змушувала його шукати підтримки у турків: «*Занадто панська – Польща. З нею важко. Гидке – московське: вірний твій холоп, Сміття твоє, підніжок твій Івашко*» [11, с. 116]. «*Ти Богом посланий, Богдане, Розб'ить кайдани лихоліть. Ніколи край не перестане За тебе Господа молитись...*» [11, с. 68]. У поезії «**Дорошенко**» автор стверджує: «*І, може, й блисла би, соколю-вовче, Одна усім просторам булава. Коли б не поховало, Ярополче, Коли б не погребла тебе Москва*». Минуло багато століть з того часу, але, як написано в одному з віршів Олени Теліги, «у ворогів все тая ж мова». Як і сьогодні, Росія увесь час намагалася підкорити народ України та захопити якомога більше території. Створено образ: країна «залежна», «розділена на шматки».

Естафету боротьби за українську державність прийняли захисники Базару, Крут, Бродів, які довели історичну необхідність збройного опору зовнішнім і внутрішнім ворогам, продемонстрували незгасиме бажання волі, здатність життям офірувати заради визволення України, у таких поезіях актуалізовано сегмент «народ», якому надано додаткового смислу «**войовничий, дісвий**». У поезіях «Крути», «До Базару», «До Бродів», присвячених трагічним подіям, які безпосередньо пов'язані з українською історією, поет позиціонує себе як спостерігач-аналітик. «*Не дівчата-молодиці, — З милим — батьківщина. Він вже там, де його друзі, Там, де місто Броди*» [11, с. 198].

Також можна виділити окремі сегменти, які об'єктивують концепт «Україна» у поетичному дискурсі митця – це вершинні постаті українського національного духу — **Сковороди, Шевченка, Гоголя** («*То Гоголь був, і був то українець*»), **Ольжича** («Шевченко», 1928, 1936, 1964, 1965; «Гоголь», 1965; «О. Ольжичеві», 1942; «Ольжич», 1946; «Нам не знать, як згашено кров», 1949). Усі наведені **антропоніми** є безпосередніми асоціатами досліджуваного концепту і створюють своєрідний культурний каркас, який акумулює у свідомості читача поетичні здобутки українського народу, а також є певним гіперпосиланням на поетів-творців національної ідеї.

Найвищим злетом української державності в розумінні поета є княжа доба, а вже її відлунням стали козацькі часи й українська революція 1917–1920 рр. Свідок і учасник вікових визвольних змагань українців для О. Стефановича — **золотоверхий Київ над Дніпром**, якому присвятив одну з перлин своєї лірики — вірш «Київ» (1937): «*Підійнявся златно-зелено, А за тло – густа синьота. Хай яка впаде вагота, її скине смагле рамено. йшов Батий на нього не двічі, Та зникав туманом примар, — Він стоїть, мов князь-володар, йому вічність дивиться в вічі*» [11, с. 2]. Топоніми-символи є поширеним способом об'єктивації концепту «Україна» у поетичному дискурсі.

«Дикими співами виє, Хижими співами — “їдем” — реве, Суне, як ніч, на **Київ**, Як темрява», автор створює образ «**залежної, беззахисної держави**», засобом метонімії місця викликає асоціації з Україною загалом. Окрім центру України, автор використовує й інші місця-асоціати та окремі символи української культури з метою репрезентації досліджуваного концепту. У творчості поета є Почаїв, Свята Софія, його Батьківщина Волинь: «*І сплять Садки, Кургани, Гориньгроди, І спить уся сонлива Волинь*» (через алегорію сну автор майстерно актуалізує сегмент концепту «Україна» «**народ**» з додатковою конотацією «**залежний, бездіяльний, неактивний**»); «*А в даліні очам зазолотів Четою глав розсвічений Почаїв, Повстаючи з-за синяви лісів*»; «*О, Ти, що тамо, де Почаїв*»; «*Грядеш до Софії Святої На білоснігому коні, А за тобою — твої вої, Орлята славної борні*» (Софія – символ України та її духовності, актуалізовано сегмент концепту «**народ**» з додатковою конотацією «**войовничий, дієвий**»). Яскраво виражений позитивний смисл сегмента «**народ**», який часто актуалізується через топоніми, проявляється у контекстах, присвячених боротьбі за українську державність. «*Ми їдем — туди. А там, в лісах Непримириної Волині, — Вже стріли, гуки соколині*». Або ж вживання символу України – гідроніма Дніпро для об'єктивації концепту «Україна». «*Дніпро це реве та стогне, Це стогнуть степи та Чорне*» – змальований простір країни, вжиті топоніми формують образ «**України**» з додатковою негативною конотацією «**залежна**», автор передає емоцію страждання через дієслівну синтагматику. Загалом твори, у яких актуалізовано досліджуваний концепт лексемою *Дніпро*, мають негативне емоційне навантаження. В атрибутивних конструкціях із словами-топонімами, які є номінаторами концепту, переважають поширювачі з негативно-оцінною семантикою. Ціннісну та емотивно-експресивну складову створюють також дисфемізми, наприклад, «*На гори і Дніпро, В цинувий обрій, в цинобровий, Гукав на недобро*». Чимало випадків, коли автор формує опозиційне емоційне навантаження – цілком позитивне: «*Ще просонню сповиті Дніпрові береги... У простій сивій свиті, Без зайвої ваги*» – змальований автором пейзаж викликає у читача позитивне враження та асоціюється з мирною, спокійною країною.

Активним є сегмент концепту «Україна» – «**народ**». Він один із провідних і простежується у поетичному дискурсі поетів багатьох поколінь. Окрім того, він є окремим концептом, який потребує ґрунтовного дослідження. Деякі вчені-лінгвісти вважають, що власне поняття «народ» – позначає єдність людей, яка характеризується насамперед спільністю мови та території, а належність до групи за народженням це, очевидно, значення пов'язане зі словом рід [5]. Мова – це та перша характеристика, яка об'єднала український народ. Однак і в цей час народ – це група людей. У народу ще немає своєї держави, яка б об'єднала людей у націю, ось тому у різних проявах поряд з державницькими ідеями, тенденційними мотивами у ліриці «пражан» так часто активується сегмент «народ» концепту «Україна». Статистичні підрахунки свідчать про стабільну перевагу експліцитно та імпліцитно виражених негативних смислів у семантичному полі сегмента «народ» концепту «Україна» у поетичному дискурсі представників «Празької школи». Найчастіше сегмент «**народ**» асоціюється зі смислами – **залежний, інертний (бездіяльний), байдужий**. Між тим, дискурсивний аналіз дав змогу виявити низку інтерпретаційно важливих контекстів, у яких простежується зміна оцінного полюса. Ціннісний компонент складової набуває окреслено позитивного значення, потрапляючи в поле контекстуально-асоціативних зв'язків з концептом «майбутнє» (останній, враховуючи «трагічний песимізм» «пражан», має позитивне значення, пронизаний вірою у світле майбуття, перемогу, незалежність). Іменники *нація* та *українці*, як найбільш очевидні з погляду сучасності

репрезентанти сегмента «народ», уже присутні у поетичній мові «пражан», хоча відсутні у поетів попередніх поколінь. Ціннісний компонент сегмента набуває окреслено позитивного значення, потрапляючи в поле контекстуально-асоціативних зв'язків з концептом «боротьба» та негативного значення під час кореляції з концептом «інертність» та його репрезентантів «бездіяльність» з відтінковим значенням «миролюбність».

У поетичному дискурсі Олекси Стефановича активним репрезентантом концепту «Україна» є його сегмент «держава», який, до слова, у попереднього покоління поетів не зустрічався, але активно розроблений «пражанами». Як окремі компоненти концепту синоніми до слова держава: країна, земля, край, сторона – вживаються рідше. У синтагматичному аспекті два останні компоненти можуть поєднуватися зі словами *рідний, наш* тощо. Виникає питання: у які історичні періоди ці асоціативні означення могли поєднуватись зі словом *держава*? Адже такий зв'язок *наша держава, рідна держава*, безумовно, накладає відбиток на внутрішній образ «нас», на національний характер, фізичну і комунікативну поведінку тощо [13]. Після змагань за українську державність на початку ХХ століття, учасниками яких у своїй більшості були представники «Празької школи», у поетів все частіше виникають твори, присвячені біомі *Україна – держава*. Наприклад: «*Вже не Москва і не Варшава, Не за козаччину вже бій, А Українська Держава В уяві блиснула твоєї!*» [11, с. 68].

Репрезентанти концепту «Україна» – культура, українська душа також функціонують у поетичному дискурсі Олекси Стефановича: «*Вони встають живими у словах: “Смієшся ти, а я ридаю, друже”. Як ти у них, ніхто, **вкраїнська душе**, Так не сміявсь, не плакав у віках!*» [11, с. 75]. У наведеному контексті автор постулює тезу, яка проходить червоною ниткою у поетичному дискурсі Олекси Стефановича – «**Україна як найвища цінність**» і її складові – культура, традиції, ментальність, що разом входять до поетичного образу «українська душа».

Використання сегмента «**Батьківщина**» свідчить про самоідентифікацію автора, визначення свої належності до певного краю, народу. В українській етнології національна (етнічна) ідентичність (тотожність) – сукупність ознак, набутих етнічною спільнотою в процесі свого буття, яка усвідомлено визнає їх як такі, що відмінні від ознак, притаманних іншим етнічним утворенням [5]. Багатогранність розробки сегмента *Батьківщина, рідний край, сторона* є прикметною особливістю слов'янської поезії початку ХХ століття у зв'язку з історичними обставинами. Є чимало дослідників, які розглядали окремі концепти «Батьківщина», «рідна земля». Наприклад, Ю. С. Степанов у книзі «Константи: Словарь русской культуры» наводить такі компоненти образу «Рідна земля», притаманні для слов'янського менталітету (звісно, насамперед він має на увазі російський): «а) «*біль*» за свою землю, б) «*природне багатство*», в) *власне земля*, г) *рідна людина*, д) *природа...*, е) *рідне слово*» [10, с. 170]. «*Казкові вимисли це? – Уся **батьківщина** — казка, Болюча, люба і жаска, Вогонь – у серце й лице!*». Олекса Стефанович об'єктивує концепт *Україна* через активізацію сегмента *Батьківщина*, образ казки використано у зв'язку з тим, що компонент асоціюється зі світлим, добрим, але автор витворює оксюморон через поєднання в описі двох діаметрально протилежних описів – **люба / болюча**, що очевидно пов'язано з тим, що поет перебував у екзилі і фактично лишився за межами своєї Батьківщини. Висловлення любові до Батьківщини займає одне з провідних місць в аксіологічній системі поетів «Празької школи», нерідко вони постулюють і втілюють через свої твори тезу «Україна, як найвища цінність», надаючи особливої ціннісної складової концепту, адже апелюють до понять *свята, сакральна*: «*О святая! **Святая батьківщино моя!** Як поможу тобі в одчаю, – І **Ти** закована, і я... Скажу тиранам Божу волю, Не зрозуміють, не приймуть – І на **Твоїм** широкім полі*» [11, с. 199].

М. Ткачук визначає складові, які формують ейдос України у творчості українських митців, а саме: 1) теми національної історії, життя народу залежного від Російської чи Австро-Угорської імперій; 2) проблема місця України у світі; 3) розмаїття сприйняття України: а) ліричне, б) історіософське, в) узагальнено-трагічне, г) абстраговано-сентиментальне; 4) конкретизація поняття «вітчизна» (поняття наповнюється життєвим змістом, подається в динаміці з рухом історії, рухом світу загалом); 5) уподібнення України матері (найсвятішому на землі, що впливає зі світорозуміння народу); 7) пейзажі, побутові й історичні деталі взаємодіють з такими поняттями, як *свобода, подвиг, безсмертя*. Дослідник відзначив еволюційні прикмети в процесі реалізації теми України: «...від окремих картинок, сентенцій до осягнення глибини всієї її історичної парадигми з сучасністю, до все більш органічного зв'язку з буттям народу, до усвідомлення необхідності державності України як гаранту духовного відродження й процвітання нації» [12]. Усі наведені типи, окрім ототожнення України з матір'ю, притаманні творчості Олекси Стефановича. Автор активно використовує складові простору та формує таким чином узагальнений образ України: «*Напутив же проводир цей! ... Тихий, тихий степ. Лиш чутно, як диха тирса, Як трава росте*». «*Та ось хитнулися – зідхнули комиші, Оселі третіми озвалися півнями: – В дніпровій заводі — ні слуху ні душі!*»; «*Зростає грім дніпрових струн, Замурували хмари обрій...*»; «*Дорога рівна така, гладка... Мигнули Тесова хатки, й не зоглядівся, коли Садки Свої розкинули садки*»; «*Лише пшениці ті безкраї, Лише ті давнії жита... Та місяць міг би ще засяять Про тебе, хвиле золота*»; «*Далекий вечоре рожевий, Пшениці місячні, ясні, Куди запалися ви, де ви, Чому згадалися мені?*»; «*Там – села скрізь, розгублені в полях, – Як рясно їх садами хтось обмаїв!*» У проаналізованих контекстах Олекса Стефанович, актуалізуючи простір України та його репрезентанти, формує позитивний образ України.

Не останнє місце у системі об'єктивації концепту «Україна» у поетичному дискурсі Олекси Стефановича займають сегменти, репрезентанти «**край**», «**земля**»: «*Чорнопапруге роздорожжся Та чорнокрилявини грай... Це дика сила зловорожа Занапастила світлий край*»; «*І без ножа не відірвати їй Од себе сина... Гіркий край!*». У наведених контекстах простежується опозиція образів «**світлий / гіркий**». Репрезентант «земля» у процесі об'єктивації набуває метафоричного оформлення, асоціюється живим організмом, вона живе, говорить: «*Та земля його просить і кличе: “Оглянись, оглянися назад!”*» «*Зомліла зелена земля*» «*Коли земля, як давні “трієцаріє”, Повіддає багатства свого дари*» «*Реве та стогне Дніпр у млі, Земля здригається, як в трясцях*» «*Від неї кров — сторіками сторін, – Земля наскрізь гарячкою просякла. Вона встає, багряна, хмаросягла, Уся – німий в пустиню синю крик*» [11, с. 63]. «*Щоби довіку, як підлога, Земля рипіла і гула, Стогнала — скаржилась, небога, Людей і Бога прокляла*» [11, с. 65]. «*Чудо ясне, — дивне і страшне: Ожила земля й заговорила*» [11, с. 74]. Через наведені контексти автор формує образ «хворої країни», а отже, «залежної».

Проведений аналіз ілюструє багатий матеріал у контексті об'єктивації концепту «Україна» у поетичному дискурсі Олекси Стефановича. Процес репрезентації концепту базується на індивідуально-авторському досвіді, націоналістичних ідеях та українській народній творчості, виявлена значна кількість нетипових, оригінальних способів вербалізації, що характеризує митця як ерудовану, багатогранну і оригінальну мовну особистість. Актуалізуються смисли **дієва / бездіяльна, недієва, войовнича / миролюбна, залежна / незалежна**, які в результаті формують позитивну або негативну ціннісну складову. Червоною ниткою у поетичному дискурсі митця проходить ідеологема «**Україна як найвища цінність**». Більшість способів вербалізації, образів

та навіть цінностей є новаторськими. Однією з виражених характеристик творчості митця, як загалом більшості представників «Празької школи» є бінарність, дуалістичність репрезентації концепту. Автор об'єктивує концепт через багатий спектр репрезентантів, які є прямими та опосередкованими асоціатами концепту: *слов'янські боги*, топоніми (антропоніми, гідроніми). Активно задіяно історичний пласт, який формує міцний каркас у свідомості читача між «славним минулим» та «залежним сучасним». Також репрезентантами концепту «Україна» у мовотворчості Олекси Стефановича є: **край, країна, Батьківщина, держава, складові українського простору (сад, гори, степ, ріки), народ та культура, душа.**

Важливою для опису концептів є сполучуваність мовних одиниць, яка дає можливість більш повно відобразити відповідний фрагмент картини світу. Результати аналізу свідчать, що для ад'єктивної синтагматики концепту «Україна» характерними є прикметники та дієприкметники, які несуть в собі онтологічне знання (*українська, рідний, плодоносний*), містять просторові характеристики (*широким, безкраї*), естетичні параметри (*тихий, місячні, ясні, світлий*), емоційно-образну оцінку (*злоречий, чорну, свята, непримиримої*). Подібна семантика виділяється і в складі іменників (займенників), з якими сполучаються лексеми-вербалізатори концепту, але варто відзначити, що актуалізованих параметрів значно менше. Зокрема, сюди належать онтологічні (*моїй*) та емоційно-образні характеристики (*руїна, визволитель*). Розгляд дієслівної сполучуваності дав змогу виявити два типи зв'язку імені аналізованого концепту з дієсловами: а) у яких лексеми-вербалізатори виступають суб'єктом дії (*бачив Україну, Суне на Київ, Ти закована*); б) у яких є об'єктом дії або стану, такого типу зв'язку значно більше (*Воскресла Україна, стогнуть степи, стогне Дніпр, його просить і кличе, гарячкою просякла, земля рипіла і гула, стогнала, ожила земля й заговорила*). Контент-аналіз показав, що в переважній більшості контекстів концепт виступає не суб'єктом, а саме об'єктом дії, що пов'язано з метафоризацією концепту «Україна» та його сегментів. У синтагматиці концепту виділяється група як типізованих, так і ситуативних пропозицій.

Номінативне поле концепту «Україна» у поетичному дискурсі Олекси Стефановича вибудовується навколо понятійного ядра – держава, Батьківщина, рідний край (земля), країна. Семантико-когнітивні профілі представлені значною кількістю лексем, які є або у синонімічних зв'язках з ядерною лексемою-вербалізатором, або асоціатами концепту.

Список використаної літератури

1. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии / Николай Николаевич Болдырев. – Тамбов: Изд-во Тамбовского ун-та, 2000. – 123 с; Boldyrev N. N. Kognitivnaya semantika: kurs lektsiy po angliyskoy filologii / Nikolay Nikolaevich Boldyrev. – Tambov: Izd-vo Tambovskogo un-ta, 2000. – 123 s.
2. Історія української літератури ХХ століття. Книга перша / За ред. В. Г. Дончика. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litmisto.org.ua/?p=2250>; Istoriiia ukrainiskoi literatury XX stolittia. Knyha persha / Za red. V. H. Donchuka. – [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://litmisto.org.ua/?p=2250>.
3. Кубрякова Е. С. Возвращаясь к определению знака / Е. С. Кубрякова // Вопросы языкознания. – 193. – № 4. – С. 28; Kubryakova Ye. S. Vozvrashchayas k opredeleniyu znaka / Ye. S. Kubryakova // Voprosy yazykoznaniiya. – 193. – № 4. – С. 28
4. Кубрякова Е. С. и др. Краткий словарь когнитивных терминов / Под ред. Е. С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – 245 с; Kubryakova Ye. S. i dr. Kratkiy slovar kognitivnykh terminov / Pod red. Ye. S. Kubryakovoy. – М.: Filol. f-t MGU im. M. V. Lomonosova, 1997. – 245 s.

5. Мала енциклопедія українського народознавства / За ред. чл.-кор. НАН України С. Павлюка. – Львів, 2005. – 233 с.; Mala entsyklopediia ukrainskoho narodoznavstva / Za red. chl.-kor. NAN Ukrainy S. Pavliuka. – Lviv, 2005. – 233 s.
6. Муратова Е. Н. Вираження концепту «народ» в російській мові [Текст] / Е. Н. Муратова, А. Е. Сенцов // Молодий вчений. – 2011. – № 10. Т.2. – С. 40–42; Muratova E. N. Vyrzhennia kontseptu «narod» v rosiiskii movi [Tekst] / E. N. Muratova, A. E. Sentsov // Molodyi vchenyi. – 2011. – № 10. Т.2. – С. 40–42
7. Мишанич О. Вічний сурмач / О. Мишанич // Повернення. – К., 1993. – С. 112; Myshanych O. Vichnyi surmach / O. Myshanych // Povernennia. – K., 1993. – S. 112
8. Просалова В. А. Поезія «Празької школи»: Навчальний посібник / В. А. Просалова. – Донецьк: Веда, 2000. – 90 с.; Prosalova V. A. Poeziia «Prazkoï shkoly»: Navchalnyi posibnyk / V. A. Prosalova. – Donetsk: Veda, 2000. – 90 s.
9. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2006. – 716 с.; Selivanova O. O. Suchasna linhvistyka: terminolohichna entsyklopediia / O. O. Selivanova. – Poltava: Dovkillia-K, 2006. – 716 s.
10. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с. – С. 40; Stepanov Yu. S. Konstanty. Slovar russkoy kultury. Opyt issledovaniya / Yu. S. Stepanov. – M.: Shkola «Yazyki russkoy kultury», 1997. – 824 s. – S. 40
11. Стефанович О. Зібрані твори / О. Стефанович. – Торонто: Євшан-зілля, 1975. – 304 с.; Stefanovych O. Zibrani tvory / O. Stefanovych. – Toronto: Yevshan-zillia, 1975. – 304 s.
12. Ткачук М. П. Українська поезія останньої третини ХІХ століття: основні тенденції розвитку й естетична стратегія / Микола Платонович Ткачук. – Тернопіль: ГДПУ, 1998. – 80 с.; Tkachuk M.P. Ukrainska poeziia ostannoï tretyny XIX stolittia: osnovni tendentsii rozvytku y estetychna stratehiia / Mykola Platonovych Tkachuk. – Ternopil: HDPU, 1998. – 80 s.
13. Яремко Я. Концепт держава в українському політичному дискурсі / Я. Яремко // Українознавчі студії. – 2012–2013. – № 13–14. – С. 154–170. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Us_2012-2013_13-14_20.pdf; Iaremko Ya. Kontsept derzhava v ukrainskomu politychnomu dyskursi / Ya. Yaremko // Ukrainoznavchi studii. – 2012–2013. – № 13–14. – S. 154–170. – [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Us_2012-2013_13-14_20.pdf.

Стаття надійшла до редакції 29.10.2015

I. V. Khomenska

THE FUNCTIONING OF THE REPRESENTATIVES OF THE CONCEPT «UKRAINE» IN POETIC DISCOURSE BY OLEKSA STEFANOVYCH

The objective of the article is to highlight the representation of concept «Ukraine» in poetic discourse by Oleksa Stefanovych. The object of the research is the concept «Ukraine», the topic of the research is to reveal the components that form the structure of the concept «Ukraine». First of all it is necessary to define the main notion of cognitive linguistics which is the concept. The author of the article considers that it is appropriate to define the concept integrally, based on the leading scientists' research of the two ways of the interpretation of the abovementioned concept, which are linguo-culturological and linguo-cognitive ones.

The interpretation of the concept through the linguo-cognitive paradigm by O. Kubriakova has already become an encyclopedic one. She determines the concept as

operational informative unit of memory as well as mental lexicon, conceptual system of the mental language (lingua mentalis), the whole worldview reflected in the human mind.

The analysis illustrates the abundance of material in the context of objectification of the concept «Ukraine» in poetic discourse by Oleksa Stefanovich. The process of representation is based on the author's experience, nationalistic ideas and Ukrainian folk art. The study actualizes the meanings of active/inactive, inefficient, martial/peaceful, dependent/independent that eventually form positive or negative values components. A common thread running through the poetical discourse by the author is the «Ukraine as the highest value» ideologeme. One of the most prominent features of Stefanovich's creativity, as well as the majority of the representatives of the Prague School, are binarity and dualistic representation of the concept. Moreover, the representatives of the concept «Ukraine», in the linguistic creativity by Oleksa Stefanovich, are as follows: land, country, homeland, state, components of Ukrainian reality (gardens, mountains, prairies and rivers), nation and culture and soul. The results of the analysis show that adjectival syntagmatic concept «Ukraine» consists of adjectives and participles that carry ontological knowledge (ukrayinskaya (Ukrainian), native, fertile), contain spatial characteristics (broad, endless), aesthetic parameters (quiet, moony, clear, light), emotional and imaginative evaluation (with evil tongue, black, holidays, irreconcilable). Such semantics can also be distinguished within the noun (pronoun), which is combined with the verbalizing lexical items of the concept. The consideration of verbal combinability allows identifying two types of connection between the noun of analyzed concept and verbs: a) verbalizing lexical items are the subjects of action (saw Ukraine; moves towards Kyiv; You, chained); b) the object of the action or condition (Ukraine Risen, groaning prairies, moaning Dnieper, calls him, is soaked with fever, the soil was rattling and roaring and moaning, the soil has revived and started talking). Content analysis shows that in most contexts, the concept is not subject, but the object of action, due to the metaphorization of the concept «Ukraine» and its segments.

Nominative field of the concept «Ukraine» in poetic discourse by Oleksa Stefanovich is built around the conceptual kernel – state, homeland, native land (soil) and country. Semantic and cognitive areas are represented by the number of lexical items that are synonyms for kernel verbalizing lexical items or concept's associates.

Keywords: *concept, poetic, discourse, Ukraine, semantic.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

ГАЛИЧ ОЛЕКСАНДР АНДРІЙОВИЧ – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка

ГАЛИЧ АРТЕМ ОЛЕКСАНДРОВИЧ – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка

ДУРКАЛЕВИЧ ВІКТОРІЯ ВОЛОДИМИРІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовної та міжкультурної комунікації Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

КАЛІНІЧЕНКО МИХАЙЛО МИХАЙЛОВИЧ – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики англійської мови та прикладної лінгвістики Рівненського державного гуманітарного університету

ЛЕНСЬКА СВІТЛАНА ВАСИЛІВНА – доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

ОЛІЙНИК СЕРГІЙ ВАЛЕРІЙОВИЧ – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету

РИБАЛКА ПРИНА СЕРГІЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету

РОМАНЕНКО ЛІДІЯ ВАЛЕРІЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

ФЕДОРОВА ЮЛІЯ ГЕННАДІЇВНА – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології Маріупольського державного університету,

ХОМЕНСЬКА ІННА ВАЛЕРІЇВНА – аспірант Інституту української філології та писемної творчості імені Андрія Малишка Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

DURKALEVYCH VIKTORIA VOLODYMYRIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Language and Intercultural Communication Chair, Ivan Franko Drohobych State Teacher Training University

FEDOROVA YULIYA GENNADIEVNA – Candidate of Philology, Senior Teacher of English Philology Chair, Mariupol State University

HALYCH ALEXANDER ANDRIIOVYCH – Doctor of Philology, Professor of Ukrainian Literature Chair, Luhansk Taras Shevchenko National University

HALYCH ARTEM OLEXANDROVYCH – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Literature Chair, Luhansk Taras Shevchenko National University

KALINICHENKO MYKHAYLO MYKHAYLOVICH – Candidate of Philology, Associate Professor of English and applied linguistics Chair, Rivne state university for the humanities

KHOMENSKA INNA VALERIYIVNA – graduate student of Malyshko Institute of Ukrainian Philology and Literary Creativity Dragomanov National Pedagogical University

LENSKA SVITLANA VASYLIVNA – Doctor of Philology, Associate Professor of Ukrainian Literature Chair, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University

OLIYNYK SERGIY VALERIYOVYCH – Candidate of Philology, Associate Professor of English Philology Chair, Mariupol State University

ROMANENKO LIDIA VALERIYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Chair, Mariupol State University

RYBALKA IRYNA SERHIYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of English Philology Chair, Mariupol State University

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ

1. Редакція приймає до друку статті виключно за умови їх відповідності вимогам ДСТУ 7152:2010 до структури наукової статті. Наукові статті повинні містити такі необхідні елементи:

- *постановка проблеми* у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- *аналіз останніх досліджень і публікацій*, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;
- *виклад основного матеріалу* дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- *висновок* з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

2. Публікація починається з класифікаційного індексу УДК, який розміщується окремим рядком, ліворуч перед ПІБ автора (авторів). Текст публікації повинен відповідати структурній схемі:

- ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) у називному відмінку;
- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами;
- анотація мовою тексту публікації (курсив) згідно з ДСТУ ГОСТ 7.9-2009;
- перелік ключових слів з підзаголовком Ключові слова: (курсив);
- основний текст статті;
- список використаної літератури, оформлений згідно з ДСТУ ГОСТ 7.1:2006;
- дата надходження до редакції арабськими цифрами, після бібліографічного списку, ліворуч;
- після тексту статті ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) англійською мовою;
- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами англійською мовою;
- розширена анотація англійською мовою (курсив); для публікацій іншими мовами розширена анотація українською обов'язкова.

Розширена анотація оформлюється згідно з «Рекомендаціями з підготовки журналів для зарубіжної аналітичної бази даних SCOPUS», укладеними співробітниками групи з науково-методичного забезпечення видавничої діяльності НАН України (<http://www.nbu.gov.ua/node/931>).

3. *Вимоги до оформлення тексту:*

- матеріали подаються у друкованому вигляді (папір формату А4) та на електронному носії (компакт-диск, e-mail) в форматі Microsoft Word 97-2003. Обсяг – від 6 до 12 сторінок, включаючи рисунки, таблиці, список використаної літератури. Основний текст статті – шрифт Times New Roman, кегель 12, інтервал – 1, поля дзеркальні: верхній – 25 мм, нижній – 25 мм, зсередини – 25 мм, ззовні – 25 мм., абзацний відступ – 10 мм; оформлюються згідно з ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»;

- *перелік літературних джерел* розташовується за алфавітом або в порядку їх використання після тексту статті з підзаголовком *Список використаної літератури* і виконується мовою оригіналу. Джерела в переліку посилань нумеруються вручну, без

використання функції меню Word «Формат – Список – Нумерований»;

- *щодо символів*. В тексті необхідно використовувати лише лапки такого зразку: «», дефіс – це коротке тире «-». Не потрібно ставити зайві пробіли, особливо перед квадратними чи круглими скобками, а також в них. Для запобігання потрібно використовувати функцію «Недруковані знаки»;

- *посилання на літературу* в тексті подаються за таким зразком: [7, с. 123], де 7 – номер джерела за списком, 123 – сторінка. Посилання на декілька джерел одночасно подаються таким чином: [1; 4; 8] або [2, с. 32; 9, с. 48; 11, с. 257]. Посилання на архівні джерела – [15, арк. 258, 231 зв.];

- згадані в тексті науковці, дослідники називаються за абеткою – М. Тард, Е. Фромм, К. Юнг, К. Ясперс та інші. На початку зазначається ім'я, а потім прізвище вченого. Необхідно виокремлювати зарубіжних та вітчизняних дослідників.

4. Супровідні матеріали:

- стаття обов'язково супроводжується *авторською довідкою* (див. відповідний Зразок) із зазначенням прізвища, ім'я, по батькові (повністю); наукового ступеня, звання, посади, місця роботи; поштового індексу, домашньої адреси і телефонів, адреси електронної пошти. Вся інформація надається українською та англійською мовами;

- статті, автори яких не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією доктора наук за фахом публікації або витягом із протоколу засідання кафедри (відділу) про рекомендацію статті до друку. Рецензія або витяг з протоколу подається у сканованому вигляді електронною поштою.

5. Редакція очікує, що надані матеріали раніше не публікувалися і не передавалися для публікування до інших видань, містять достовірну інформацію. За достовірність фактів, статистичних даних та іншої інформації відповідальність несе автор. Редакція залишає за собою право на рецензування, редагування, скорочення і відхилення статей, а також право опублікування, розповсюдження та використання матеріалів у наукометричних та наукових базах та ресурсах відкритого доступу, у мережі Інтернет (в рамках електронної бібліотеки МДУ). Редколегія може не поділяти світоглядних переконань авторів.

Зразок оформлення статті

УДК 902'18(477.82)

Б. А. Прищеп

ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ АРХЕОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ВОЛИНСЬКИХ МІСТ ЕПОХИ КИЇВСЬКОЇ РУСІ У 1991–2010 РР.

У статті проаналізовані середньовічні археологічні джерела, здобуті за останні двадцять років під час розкопок літописних волинських міст. Розглянуті питання хронології культурного шару та комплексів, характеру житлового будівництва та планування поселень, їх історичної топографії. Намічені основні етапи розвитку цих поселень в епоху Київської Русі.

Ключові слова: Волинь, середньовіччя, археологічні джерела, городище, житло.

Текст статті

.....
.....
.....
Список використаної літератури

1.
2.
3.

.....
Стаття надійшла до редакції __.__.20__

В. А. Prishchepa

**MAIN RESULTS OF ARCHEOLOGICAL RESEARCH
OF VOLYN CITIES OF KIEVAN RUS OF 1991–2010**

The article highlights medieval sources obtained over the last twenty years at the time of excavations of Volyn cities described by chroniclers. The author dwells upon such issues as chronology of the cultural layer and related facilities, the character of construction of estates and planning settlements as well as the historical topography thereof. The author also describes the development stages of those settlements in the epoch of Kievan Rus. Over the last twenty years expeditions of various research institutes and educational institutions have carried out magnificent archeological research on the territory of Busk of Lvov Region, Vladimir-Volynsky, Lutsk of Volyn Region, Dubno, Peresopnits, Dorogobush and Ostrog of Rovno Region. In combination with the results obtained by the previous researchers, the new archeological sources make it possible to analyse the processes of their genesis and development in the epoch of Kievan Rus as well as to typify the population's activities. The archeological sources obtained from the latest excavation of Volyn cities supplement the chronicler's short narratives and make it possible to trace the early stages of their development. As a rule, the cities were formed on the territory that had been inhabited by the Slavs long before. In Busk, Lutsk, Dubno, Peresopnits, Dorogobush and Ostrog we found signs of the early Slavic settlements of the 8th – 9th century. Drastic changes had occurred in the 10th century: there was an increase in the populated area and in the density of those settlements. Hill-forts are also observed. It is quite evident that at that time they were much bigger tribal centers. The results of the research of Dorogobush make it possible to make a conclusion that the prince's fortress was built there.

Keywords: *Volyn, medieval times, archeological sources, fort-hill, estates.*

Зразок

для авторів, що надсилають статті до редакції збірника наукових праць
«Вісник Маріупольського державного університету»

АВТОРСЬКА ДОВІДКА

Прошу опублікувати у збірнику наукових праць «Вісник Маріупольського державного університету» статтю

_____ назва статті

Відомості про Автора:

	<i>Українською мовою</i>	<i>Російською мовою</i>	<i>Англійською мовою</i>
Прізвище			
Ім'я			
По батькові			
Посада			
Назва установи / навчального закладу			
Науковий ступінь			
Вчене звання			
Контактні телефони, Е-mail:			
Домашня адреса			

Відомості про наукового керівника (якщо автор статті не має наукового ступеня):

Прізвище	
Ім'я	
По батькові	
Науковий ступінь	
Вчене звання	
Посада	
Назва установи / навчального закладу	

Автор надає право Маріупольському державному університету розміщувати свою статтю повністю або частково у наукометричних та наукових базах та ресурсах відкритого доступу, у мережі Інтернет (в рамках електронної бібліотеки МДУ)

_____ підпис

Автор несе всю відповідальність за зміст цієї статті та факт її публікації.

Автор підтверджує, що в матеріалах статті не містяться відомості, заборонені до опублікування, і тому стаття може бути надрукована у відкритому друці.

Автор підтверджує, що надані матеріали раніше не публікувалися і не передавалися для публікування до інших видань, а також містять достовірну інформацію

_____ дата

_____ підпис

_____ П.І.Б.

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ
ВИПУСК 13

УДК 80(05)

В 53 Вісник Маріупольського державного університету. Серія :
Філологія / гол. ред. К. В. Балабанов ; відп. ред. серії С. В. Безчотнікова. –
Маріуполь : МДУ, 2015. – Вип. 13. – 91 с.

Головний редактор чл.-кор. НАПН України, д.політ.н., проф. К. В. Балабанов

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д.ф.н., проф. С. В. Безчотнікова
Заступник відповідального редактора – к.ф.н., доц. В. В. Орехов
Редактор англійських текстів – к.філол.н., доц. О. Г. Павленко
Відповідальний секретар – к.ф.н., доц. М. М. Нетреба

Засновник Маріупольський державний університет
87548, м. Маріуполь, пр.Будівельників, 129а
тел.: (0629) 52-99-86; e-mail: jour-kaf@mail.ru

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
(Серія КВ №17803-6653Р від 24.05.2011)

Тираж 300 примірників. Замовлення № 36.05

Друкується в авторській редакції з оригінал-макетів авторів
Редакція не несе відповідальності за авторський стиль статей