

**ODESA
NATIONAL UNIVERSITY
HERALD**
Volume 27 Issue 1(25) **2022**
SERIES
PHILOLOGY

**ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**
Том 27 Випуск 1(25) **2022**
СЕРІЯ
ФІЛОЛОГІЯ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
ODESA I. I. MECHNIKOV NATIONAL UNIVERSITY

ODESA
NATIONAL
UNIVERSITY
HERALD

Series: Philology

Scientific journal

Published 2 a year

Series founded in July, 2006

Volume 27, Issue 1(25) 2022

Odesa
ONU
2022

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: Філологія

Науковий журнал

Виходить 2 рази на рік

Серія заснована у липні 2006 р.

Том 27, випуск 1(25) 2022

Одеса
ОНУ
2022

Засновник та видавець: Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

Редакційна рада:

В.І. Труба, д-р юрид. наук (головний редактор), В.О. Іваниця, д-р біол. наук. (заступник головного редактора), С.М. Андрієвський, д-р фіз.-мат. наук, Ю.Ф. Ваксман, д-р фіз.-мат. наук, В.В. Глебов, канд. іст. наук, Л.М. Голубенко, канд. філол. наук, Л.М. Дунаєва, д-р політ. наук, В.В. Заморов, канд. біол. наук, О.В. Запорожченко, канд. біол. наук, О.А. Іванова, д-р наук із соц. комунікацій, Ю.А. Ніцук, докт. фіз.-мат. наук, В.Г. Кушнір, д-р іст. наук, В.В. Менчук, канд. хім. наук, М.О. Подрезова, директор Наукової бібліотеки, Л.М. Токарчук, докт. юрид. наук, В.М. Хмарський, д-р іст. наук, В.В. Яворська, д-р географ. наук, Н.В. Кондратенко, д-р філол. наук.

Редакційна колегія журналу:

Н.В. Кондратенко, докт. філол. наук, проф. (науковий редактор); О.А. Войцева, докт. філол. наук, проф.; Є.В. Джиджора, докт. філол. наук; Т.Ю. Ковалевська, д. філол. наук, проф.; Н.В. Кутуза, д-р філол. наук, проф.; Н.П. Малютіна, д-р філол. наук, проф. (Польща); В.Б. Мусій, д-р філол. наук, проф.; А.П. Романченко, д. філол. наук, проф.; А. Стаменова д-р філол. наук, проф. (Болгарія); Є.М. Степанов, д. філол. наук, проф.; Хаді Бак, д-р філол. наук, проф. (Туреччина); Т.М. Шевченко, д-р філол. наук, проф.; О.В. Яковлева, д.філол.н., проф.; Г.С. Яроцька, д. філол. наук.

Відповідальний за випуск – докт. філол. наук, проф. В.Б. Мусій

Рецензент: докт. філол.н., професор О.С. Анненкова (Київський НГПУ ім. М.П. Драгоманова)

Editorial council:

V.I. Truba, DrSc (Jurisprudence) (Editor-in-Chief), V.O. Ivanytsia, DrSc (Biology) (Deputy Editor-in-Chief), S.M. Andriievskiy, DrSc (Physico-mathematical Sciences), Yu.F. Vaksman, DrSc (Physico-mathematical Sciences), V.V. Hliebov, CandSc (History), L.M. Holubenko, CandSc (Philology), L.M. Dunaieva, DrSc (Philology), V.V. Zamorov, CandSc (Biology), O.V. Zaporozhchenko, CandSc. (Biology), O.A. Ivanova, DrSc (Social Communications), Yu.A. Nitsuk, DrSc (Physico-mathematical Sciences), V.G. Kushnir, DrSc (History), V.V. Menchuk, CandSc (Chemistry), M.O. Podrezova, Director of the Scientific Library, L.M. Tokarchuk, DrSc (Jurisprudence), V.M. Khmarskyi, DrSc (History), V.V. Yavorska, DrSc (Geological Sciences), N.V. Kondratenko, DrSc (Philology).

Editorial board of the journal:

N.V. Kondratenko, DrSc (Philology) (Scientific editor); O.A. Voytceva, DrSc (Philology), Ye.V. Dzhidzhora, DrSc (Philology); T. Yu. Kovalevska, DrSc (Philology), N.V. Kutuza, DrSc (Philology), N.V. Maliutina, DrSc (Poland), V.B. Musij, DrSc (Philology), A.P. Romanchenko, DrSc (Philology), A. Stamenova, DrSc (Philology) (Bulgaria), Ye.M. Stepanov, DrSc (Philology), Hadi Bak, DrSc (Philology) (Turkey), T.M. Shevchenko, DrSc (Philology), O.V. Yakovleva, DrSc (Philology), G.S. Yarotska, DrSc (Philology)

Responsible for the issue – V.B. Musiy, DrSc (Philology)

Reviewer – O.S. Annenkova, DrSc (Philology)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:
серія КВ № 11458–33IP від 07.07.2006 р.

Затверджено до друку вченою радою Одеського національного університету
імені І.І. Мечникова. Протокол № 7 від 28 березня 2023.

Бази реферування та індексування журналу: **IndexCopernicus** ICV 76,48;
наукова міжнародна база даних **Slavic Humanities Index**

© Одеський національний університет
імені І.І. Мечникова, 2022

ЗМІСТ

Ганченко Анастасія МОТИВИ КОСМОПОЛІТИЗМУ В ЛІРИЧНІЙ ЗБІРЦІ «ПОЕТ, ОКЕАН І РИБА» І ЗБІРЦІ ЕСЕЇВ «УЗДОВЖ ОКЕАНУ НА РОВЕРІ» ВАСИЛЯ МАХНА	7
Harula Kateryna A CONTEMPORARY POLISH MOTHER, WOMEN'S SUFFERING AND TRAUMA AFTER THE LOSS OF A CHILD (OBSOLETKI JUSTYNA BARGIELSKA)	13
Джиджора Євген ПАРАБОЛІЧНА СТРУКТУРА ЄВАНГЕЛЬСЬКИХ ПРИТЧ.....	19
Мусій Валентина ПОСТМОДЕРНА ВІЗІЯ ВЗАЄМИН «АВТОР-ГЕРОЙ» ЯК АКТУ ТРАНСГРЕСІЇ.....	28
Nurmanova Zhanna KAZKH CHILDREN'S LITERATURE IN THE FIELD OF INTERMEDIAL STUDIES.....	38
Сасенко Валентина МИСТЕЦТВО БУТИ ПРИНЦИПОВОЮ ЛЮДИНОЮ: СПОГАД ПРО ОЛЬГУ ВАВІЛОВУ	44
Таратута Світлана, Мельник Тетяна РОМАН Р.БРЕДБЕРІ «451° ЗА ФАРЕНГЕЙТОМ» ТА ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЯ: СПРОБА КОМПАРАТИВНОГО АНАЛІЗУ	55
Фокіна Світлана ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ РАКУРС ДИСКУРС-АНАЛІЗУ З ПОЗИЦІЙ ФРАНЦУЗЬКОГО ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМУ	63
Фомін Гліб ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ З «БОЖЕСТВЕННОЮ КОМЕДІЄЮ» ДАНТЕ В ОПОВІДАННІ ТОМАСА ЛІГОТТІ «ДЗВОНИКИ ДЗВОНИТИМУТЬ ВІЧНО» («THE BELLS WILL SOUND FOREVER»)	72
Чмир Андрій ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗАСОБИ В РОМАНІ «СИЛЬНІ ТА ОДИНОКІ» П. КРАЛЮКА.....	78
Чуцзюй Ван ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ «ДОЧКИ КАЗКИ» ЛІДІЇ ЧАРСЬКОЇ.....	87

CONTENTS

Hanchenko Anastasia THE MOTIVES OF COSMOPOLITANISM IN THE LYRICAL COLLECTION “POET, OKEAN I RYBA” AND IN THE COLLECTION OF ESSAYS “UZDOVZH OKEANU NA ROVERI” BY VASYL MAKHNO	7
Harpula Kateryna A CONTEMPORARY POLISH MOTHER. WOMEN’S SUFFERING AND TRAUMA AFTER THE LOSS OF A CHILD (OBSOLETKI JUSTYNA BARGIELSKA)	13
Dzhyzhzhora Yevgen THE PARABOLIC STRUCTURE OF GOSPEL PARABLES	19
Musii Valentyna POSTMODERNIST VISION OF THE RELATIONSHIP BETWEEN THE AUTHOR AND THE HERO AS AN ACT OF TRANSGRESSION.....	28
Nurmanova Zhanna KAZKH CHILDREN’S LITERATURE IN THE FIELD OF INTERMEDIAL STUDIES	38
Saienko Valentyna THE ART OF BEING THE HUMAN OF PRINCIPLE: REMEMBRANCE OF OLGA VAVILOVA	44
Taratuta Svitlana, Melnyk Tetyana R. BRADBURY’S NOVEL ‘FAHRENHEIT 451’ AND ITS FILM ADAPTATION: AN ATTEMPT AT COMPARATIVE ANALYSIS	55
Fokina Svitlana LITERARY VIEW OF DISCOURSE ANALYSIS FROM THE STANDPOINT OF FRENCH POSTSTRUCTURALISM	63
Fomin Glib INTERTEXTUAL CONNECTIONS WITH DANTE’S “DIVINE COMEDY” IN THOMAS LIGOTTI’S STORY “THE BELLS WILL SOUND FOREVER”.....	72
Chmur Andriy INTERTEXTUAL MEANS IN THE NOVEL “STRONG AND LONELY” BY P. KRALJUK	78
Chuju Wang GENRE FEATURES OF “DAUGHTER OF THE TALE” BY LYDIA CHARSKAYA.....	87

УДК 821.161.2–14–4Махно

Ганченко Анастасія

аспірантка

кафедра української літератури та компаративістики

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Французький бульвар 24/26, Одеса, Україна, 65058

gancenkoanastasia@gmail.com

ORCIDID0000–0002–4271–5368

**МОТИВИ КОСМОПОЛІТИЗМУ В ЛІРИЧНІЙ ЗБІРЦІ
«ПОЕТ, ОКЕАН І РИБА» І ЗБІРЦІ ЕСЕЇВ
«УЗДОВЖ ОКЕАНУ НА РОВЕРІ» ВАСИЛЯ МАХНА**

У статті здійснено спробу осмислення мотивів космополітизму в творчості Василя Махна на матеріалі ліричної збірки «Поет, океан і риба» та збірки есеїв «Уздовж океану на ровері». На матеріалі текстів збірок проаналізовано засади авторської ідентифікації в художньому світі ліричних творів та есеїстичних текстів, що засновані на ідеях космополітизму як загальнолюдських цінностей, що переважають над етнічними проблемами світогляді митця. Також обґрунтовано витoki ідеї космополітизму творчості Василя Махна, що репрезентують становлення та трансформацію авторської картини світу українського митця, який живе на американському континенті. Завдяки категоріям «присутності» та «приналежності» в просторі проаналізовано способи реконструювання та відтворення авторських пошуків власної ідентичності. У статті розглянуто через категорію «подорожі» топоси, що є спільними та відмінними у художніх світах ліричної збірки та збірки есеїв, що репрезентують авторську рефлексію через категорію «локація». Зроблено висновок, що, виступаючи в різних іпостасях, серед яких важлива іпостась «чужинця», автор постає перед реципієнтом космополітом, що прагне до гармонії та пошуку власного «Я». У проаналізованих збірках ліричних віршів «Поет, океан і риба» та есеїв «Уздовж океану на ровері» В. Махна виявлено спільні та відмінні риси реконструювання простору як місця для авторської та читацької рефлексії.

Ключові слова: ідентичність, космополітизм, авторська та читацька ідентифікація, картина світу, есеїстика, лірика, збірка, рефлексія, топос, мотив.

У контексті сучасної гуманітаристики дедалі актуальними постають питання про категорію «присутності» автора в художньому світі тексту, про авторську та читацьку ідентичність, своєрідну приналежність до культури, етносу, традиції, місця. Літературознавці звертаються до «приналежності» як пошуку тотожності, розуміння хиткості кордонів та меж, що встановлюються явними, або ж навпаки іманентними категоріями художнього тексту та спричиняють дослідницькі дискусії. Натомість митець, приховуючи, чи, оприлюднюючи, свою «присутність», формує навколо створеного образу «Я» культурний простір, що не завжди обмежується традиційними категоріями «етнообразу». Таким чи-

ном, асиміляція та функціонування багатьох ідентичностей у втіленому образі формують його космополітизм, спричиняючи мистецький полілог зі світом.

Дослідник Ю. Ковалів у праці «Історія української літератури кінець XIX – поч. XXI ст.», осмислюючи феномен створення перспектив «філософії життя», зазначає, що *«соціум, а разом з ним і письменство, на межі XIX – XX ст. зіткнулися з динамічними комплексом філософських, епістемологічних, науково-технічних феноменів, які переорієнтували людство від логоцентричних моделей світу на екзистенційну перспективу «філософії життя», сформували новий тип свідомості»* [1, 11]. На думку науковця, відбулась своєрідна концептуалізація отриманих знань, що спричинила трансформацію свідомості особистості та розуміння системи світових координат загалом.

Ідеї космополітизму ґрунтуються на географічній обмеженості та взаємозумовленості світу, тому, безперечно, формують потребу визнання загальнолюдських цінностей важливішими за етнічні в окремих випадках. Однак, під поняттям «космополітизм» науковці пропонують також розуміти і відсутність походження, мобільність, відкритість щодо іншого способу життя, відсутність приналежності до національної держави. Такі тенденції, зазвичай, асоціюються з певними групами індивідів, позиція яких базується на культурному, етичному аспекті тощо. У роботі «Політична енциклопедія» під явищем космополітизму розуміється *«відчуття приналежності до людства в цілому, відданість загальнолюдським інтересам і цінностям»* [6, 371]. Згадується, що таку філософію було успадковано від давньоримських стоїків, що шукали в понятті ідеальну форму, яка б упорядковувала життя індивіда, незалежно від місця проживання. Також теорія уособлювала в собі ідеї, що не виключали явища патріотизму чи націоналізму, або ж наявності певної позиції в країні проживання, однак ґрунтувалася на засадах відданості людству [6].

У монографії «Самі собі чужі» дослідниця Ю. Кристева розглядає явище космополітизму крізь призму «чужинця»: *«чужинець живе в нас: він – прихований лик нашої ідентичності»* [8], однак підсумовуючи, зазначає, що *«якщо я чужинець, то чужинців не існує»* [8], що суголосно з ідеями філософа Е. Левінаса про те, що *«чужоземець – це той, хто вносить розлад у моє “в себе”... чужоземець разом з тим означає “вільний”»* [7, 12–13].

Про космополітизм Василя Махна зазначає у передмові до ліричної збірки автора «Поет, океан і риба» Т. Гундорова, називаючи митця *«глобальним поетом»* [4], що окреслює його діяльність такою, що не має меж та кордонів. Дослідник Ю. Барабаш зауважує, що *«самого Василя Махна американський паспорт не робить американським письменником»* [4, 3], а відтак *«Махно є за суттю українським поетом»* [4, 3]. Йоханан Петровський-Штерн у передмові до збірки «Єрусалимські вірші» автора, наголошує, що *«Махно – українець, який став космополітом, і космополіт, який залишається українцем»* [3, с. 8]. Однак М. Найдан зауважує, що *«Махно тяжіє «само до середини» – до «місця у помешканні-вигнанні поміж двох світів,десь між батьківщиною і Америкою,*

десь між двома мовами і культурами» [4, 4]. До того ж Т. Гундорова відзначає, що «сам Махно зауважує, що “американським поетом” не може вважатися з огляду на те, що пише українською мовою і перекладається англійською» [4, 3]. Відтак, на думку дослідниці, ідентичність автора є «набутою» та «прибраною», бо «справа з ідентичністю не така проста, якщо зважати на те, що національно-культурна ідентичність – річ конструйована і множинна, а не вроджена й одинична» [4, 3]. Звертаючись до мотивів космополітизму Василя Махна, варто проаналізувати концепти ліричної збірки «Океан, поет і риба» та збірки есеїв «Уздовж океану на ровері», що репрезентують риси авторської ідентичності у контексті багатокультурності всесвіту митця.

Об'єднані ідеєю «подорожі», збірки уособлюють пошук митця власної приналежності до простору через спогади, спостереження, описи та оповіді, відтворення досвіду через художні світи текстів. Доповнюючи збірку есеїв «Уздовж океану на ровері» світлинами (що прочитуються як текст), автор відтворює свою присутність та реконструює континуум, що є своєрідним висловлюванням про світ. У монографії «Перформативні практики: досвід осмислення» дослідниці Н. Малютіна та І. Нечиталюк зауважують, що «фотографування, яке завжди розглядалося як елемент ритуалу родинного життя, створює ілюзію володіння минулим, якого немає. У той же час це мистецтво допомагає людям оволодіти тим простором, в якому вони почувають себе впевнено» [2, 33]. Таке прагнення автора свідчить про проблематизацію ідеї присутності, адже реальність залишається статичною та нерухомою через позачасовість простору, що формує підґрунтя для «топологічної рефлексії», де суб'єкт та об'єкт реконструюють певний ракурс бачення, спираючись на набутий досвід, прагнучи утримувати цей стан, переживаючи досвід раз за разом. В. Махно репрезентує своєрідне «наближення» до отриманого досвіду через світлини як спосіб виявлення власної ідентифікації.

Розмірковуючи над збіркою «Поет, океан і риба», критик Богдан Рубчак зауважує: «Махнова особлива сила – в його подиву гідних образах. З давнішої творчості він приносить у нові вірші аналогічну, а іноді антилогічну, асоціативну чи навіть “підсвідому” організацію й цілих текстів, й окремих образів. Але в цих нових «прозаїчних» просторах така організація навіть буденних деталей стає явно домінантною: тут Махно найцільніше наближається до Ешбері, хоч ніколи не доходить до його світу радикальної випадковості» [4]. Така думка критика пов'язана з тим, що автор, формуючи ліричну збірку, поєднав у ній уже знайомі рецепієнтові тексти зі збірок «Схима», «Самотність Цезаря», «Книга пагорбів та годин», «Нью-Йорк», «Зимові листи», «я хочу бути джазом і рок-н-ролом», «Ровер», «Єрусалимські вірші», «Паперовий міст», що видавались протягом 1993–2017 років. Однак прагнення митця представити вірші у новому форматі пояснюється тяжінням до розмірковувань про власну ідентичність через поетичні образи та деталізацію просторових категорій.

Мотиви космополітизму В. Махна у збірках «Поет, океан і риба» та «Уздовж океану на ровері» також виявляються у топосах, що є спільними для обох збірок: Чортків та Тернопіль, Нью-Йорк, Бучач, Рим та Єрусалим; однак відрізняються внутрішньою та зовнішньою побудовою образів названих міст. Авторська поезія є засобом переміщень та трансформації, що формує образ митця в різних культурах та топосах, що співіснують лише у поетичній та мовній нарації В. Махна. На думку Йоханана Петровського – Штерна, *«слово у Махна є географічним простором. Слова мають не тільки вагу і розмір, вони здатні ширитися й розтягуватися, бути розпечені та перебувати у середмістях і на околицях»* [3, 24]. Ліричний герой постає в локусах космополітом, що не відчуває власної приналежності до жодного з просторів. В описах у ліричній збірці місця постають знайомими, інколи рідними, сповненими спогадів та досвіду, але ліричний герой не перебуває в постійному контакті з ними. Пояснюючи приналежність до Чорткова у збірці есеїв родинною генеалогією, автор через створений образ ліричного героя оприявнює також і свою присутність у просторі Нью-Йорка. Не відчуваючи себе *Чужим* жодному з локусів, автор подорожує, відкриваючи нові території для самоідентифікації. Звертаючись до антропологічного розуміння локальності, варто зауважити, що митець під час описів не уникає локальних стереотипів або ж уявлень про звичаї та традиції, але й не ідентифікує себе з ними, прагнучи встановити культурні відмінності та виявити своє місце серед них.

Подорожуючи Мангеттеном у поезії «Муза» (*«Мангеттен забувається – як текст / розмови сигарет – і лащить мов пес...»* [4, 94]), чи Румунією у поезії «Румунська ідилія» (*«Мужчини й жінки – це залишки римського війська – і бухарестські красуні копіюють парижанку Шанель / це країна в полоні зеленої смерті»* [4, 84]), берегами Атлантики з вірша «Прощання із зимою на березі Атлантики» (*«Сам собі напроорочив вигнання посеред мідій / купивши квиток якого ніколи не мав Овідій / тепер прощання з зимою перетворивши на культ / сидиши на цьому пляжі бруклінським – п'ятий шукаючи кут»* [4, 86]), Нью-Йорком у поезії «Лист до Петра Мідянки» (*«у місті яке продовжує самотність і вічну битву / поміж янем та інем – правим берегом й лівим – хворе / на курячу сліпоту – тому тут побачиши не все»* [4, 118]), поет через створеного ним ліричного героя наголошує на своїй «безрідності» та на постійних пошуках власної ідентичності, відсутності приналежності до конкретного простору, однак не на присутності цих місць у спогадах. У поезії «Стоячи в ямі світла – бачити порох Риму» окреслено позицію подорожнього-космополіта, що прагне до гармонії та збереження цілісності свого «Я»: *«і дивуватись з усього – і мати п'ятеро хліба – / для тих хто голоден – ламати як бублик німба / нудити світом – при світлі писати віршами повість / часом дивитись на річку – а часом у в очі псові»* [4, 59].

Подібно як і в ліричній збірці, В. Махно, відтворюючи свою подорож у пошуках ідентичності, не оминає спогадів із Бучача в есеї «Стів з Бучача», чи Чорткова з есею «Полуничні галявини», що пов'язує з дитинством: *«На ринок*

Чорткова полуниці привозили із Закарпаття й Чернівецької області. З газети скручували конус і туди насипали зважені на вазі червоні ягоди. Якщо довелось їхати додому з газетним кульком у переповненому автобусі, то крізь чорний газетний шрифт за якийсь час проступали червоні плями роздушених полуниць і пахло полуничним сиропом. Той автобус завжди зупиняється на зупинці галявини дитинства й роздушених полуниць» [5,45], чи колумбійського Меделіна, або ж зі Стамбула в есеї «Похід на Царгород»: «Відколи прилетів до Стамбула – щодень бачу на готельній стіні гравюру: зображено на ній Голубу мечеть з шістьма мінаретами, наче удекоровану шістьма дорогоцінними перлами» [5,83]. Оповідач також зосереджує свою увагу на національних стереотипах, що дають реципієнтові можливість декодувати простір митецьких пошуків та сповнити його власними інтенціями. Автор продовжує «блукати», відшукуючи нові місця для рефлексії (з есею «Похід на Царгород»): «Я бродив кривими, як ноги старого паші, вуличками; ловив аромати чаю і кави, гортав старі турецькі видання у книжкових крамницях...Під вечір було прохолодно, що навіть вино не зігрівало. На столах блимтіли запалені офіціантом свічечки. Їх намагався погасити босфорський вітер» [5, 83].

Висновки. Отже, проаналізовані збірки ліричних віршів «Поет, океан і риба» та есеїв «Уздовж океану на ровері» В. Махна засвідчують активність мотивів космополітизму у творчості митця. Автор в образі ліричного героя чи есеїстичного оповідача одноосібно, подорожуючи країнами та місцями, спогадами та шедеврами відомих митців, акцентує увагу на власній присутності, однак не на приналежності до простору рефлексії. Поезія зі збірки «Поет, океан і риба» розкриває художні спроби через поетику «чужого» та «іншого» пізнати «своє» та «рідне» шляхом повернення до минулого. Складаючи описи попереднього досвіду, Василь Махно у збірці есеїв «Уздовж океану на ровері» репрезентує постійне переміщення та трансформації, що стають результатом авторського досвіду. Відтак, звертаючись до власного «Я», автор перебуває у різних просторах, прагне зберегти загальнолюдські цінності, не зосереджуючись на окремому локусі. Від «місця» до «місця» митець реконструює шлях, що при цьому є пошуком «локації» для авторської та читацької рефлексії.

Список використаної літератури

1. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: підручник: у 10 т. Т. 1: У пошуках іманентного сенсу. Київ: ВЦ «Академія», 2013. 512 с.
2. Малютіна Н., Нечитайло І. Преформативні практики: досвід осмислення: монографія; за наук. ред. Т.М. Шевченко. Одеса: Астропринт, 2021. 184 с.
3. Махно В. Єрусалимські вірші. Київ: Критика, 2016. 95 с.
4. Махно В. Поет, океан і риба: вибрані вірші (1993–2018) / Передм. Т.І. Гундорової; худож.-оформлювач Е. О. Балуда. Харків: Фоліо, 2019. 496 с.
5. Махно В. Уздовж океану на ровері. Київ: Yakaboo Publishing, 2020. 336с.: іл.
6. Політична енциклопедія. Редкол.: Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) П50 та ін. Київ: Парламентське видавництво, 2011. 808 с.
7. Levinas E. Sałość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci, tłum. E. Kowalska, Warszawa, 1998. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/sami-sobi-chuzhi/print> – (дата звернення: 19. 10. 22)

Hanchenko Anastasiya

Post-graduate Student

The department of Ukrainian literature and comparative studies

Odesa I. I. Mechnykov National University

Frantsuzkybulvar 24/26, Odesa, Ukraine, 65058

gancenkoanastasia@gmail.com

ORCIDID0000-0002-4271-5368

THE MOTIVES OF COSMOPOLITANISM IN THE LYRICAL COLLECTION “POET, OKEAN I RYBA” AND IN THE COLLECTION OF ESSAYS “UZDOVZH OKEANU NA ROVERI” BY VASYL MAKHNO

In the article the attempt of comprehension the motives of cosmopolitanism in Vasyl Makhno's work based on the material of the lyrical collection “Poet, ocean iryba” and the collection of essays “Uzdovzh okeanu na roveri” is made. On the basis of the texts of the collections the principles of author's identification in the artistic world of lyrical works and essayistic texts are analyzed, based on the ideas of cosmopolitanism as universal human values that prevail over ethnic problems in the artist's worldview. Furthermore, the origins of the idea of cosmopolitanism in Vasyl Makhno's work are also substantiated, representing the formation and transformation of the author's worldview as the Ukrainian author who lives on the American continent. Due to the categories of “presence” and “belonging” in place, the methods of reconstruction and reproduction of the author's search for own identity are analyzed. In the article the topoi are examined through the category of “journey”, which are common and different in the artistic worlds of the lyric collection and the collection of essays, representing the author's reflection through the category of “location”. It is concluded that, while acting in various guises, among which the guise of a “foreigner” is important, the author appears to the recipient as a cosmopolitan striving for harmony and the search for own “self”. In the analyzed collections of lyric poems “Poet, ocean iryba” and the essays “Uzdovzh okeanu na roveri” by V. Makhno common and distinctive features of the reconstruction of space as a place for author's and reader's reflection are revealed.

Key words: *identity, cosmopolitanism, author and reader's identification, worldview, essays, lyric, collection, reflection, topos, motive.*

References

1. Kovaliv Yu. (2013) Istoriia ukrainskoi literatury: kinets XIX – poch. XXI st.: pidruchnyk: in 10 v [The history of Ukrainian literature: the late XIXth and early XXIst century: textbook in 10 vol.], v .1: U poshukakh immanentnoho sensu [In search of immanent meaning]. Kyiv: VT «Akademii» [in Ukrainian].
2. Maliutina N., Nechytaliuk I. (2021) Preformatyvni praktyky: dosvid osmyslennia [Performative practices: experience in comprehension]. Odesa: Astroprint[in Ukrainian].
3. Makhno V. (2016) Yerusalymski virshi [Jerusalem poems]. Kyiv: Krytyka, 2016. [in Ukrainian].
4. Makhno V. (2019) Poet, okeaniiryba: vybrani virshi (1993–2018) [Poet, Ocean and Fish: Selected Poems (1993–2018)]Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
5. Makhno V. (2020) Uzdovzh okeanu na roveri [Along the ocean on the rover].Kyiv: Yakaboo Publishing [in Ukrainian].
6. Politychna entsyklopediia (2011) [Political Encyclopedia]. Kyiv: Parlamentske vydavnytstvo, [in Ukrainian].
7. Levinas E. (1998) Tsawoshchineskon' chonoshch. Esej o zewnetshnosh' chi [Totality and Infinity: An Essay on Exterior]. twum. E. Kowalska, Warsaw. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/sami-sobi-chuzhi/print> – (data zvernennia: 19. 10. 22) [in Polish].

Статтю подано до редколегії 6 вересня 2022 р

УДК 821.162.1

Harpula Kateryna

Master of Philology

Scientific discipline: literary studies

Doctoral School of the University of Rzeszow

University of Rzeszow

Rejtana 16c, 35–959 Rzeszow

katerynah@dokt.ur.edu.pl

ORCID: 0000–0002–4594–7973

**A CONTEMPORARY POLISH MOTHER. WOMEN'S
SUFFERING AND TRAUMA AFTER THE LOSS OF A CHILD
(*OBSOLETKI* JUSTYNA BARGIELSKA)**

The author shows “lost motherhood” which has so far been overlooked in the literature, relegated to the margin of privacy. Justyna Bargielska does not run away from everyday life and the problems of the modern world, which cause great suffering in the women’s environment, but in a poetic way, with irony, in the form of short stories, not related chronologically, but the subject of constant fatigue of everyday life, loss of a child through miscarriage, suffering and misunderstanding highlights the perennial problem of women.

Key words: *miscarriage, mother, suffering, child, everyday life, problems of the modern world, state, loneliness, women’s problem, motherhood, Mother of God*

Autobiographical literature by women has greatly increased in popularity in the last decade of the 20th century. It was imbued with opposition to the “patriarchal-fatherland” patterns that appeared along with censorship. They excluded from the world of writing things that were “not appropriate” to write about, such as threads from private life. It was believed that writing should involve the experiences of public beliefs, not individual beliefs. This resulted, in a later time, in taking up topics that had been overlooked until then, left in the privacy of home, such as women’s autobiographies – what had been hidden until then and was pushed to the margins of writing [2, 273].

Authors working at the turn of the 20th and 21st centuries, such as Justyna Bargielska, Natalia Fiedorczyk or Sylwia Chutnik, show the current image of the Polish Mother, a strong woman who fights for her “self”, and occasionally also present the weaker side of the female personality. In most works, the image of a woman does not differ much from the image of the traditional Polish Mother, according to which a woman is obliged to be a mother, the most important person in a child’s life, an individual who shapes its personality and raises its children, especially boys, to be patriots. We can find in Polish literature the way of presenting the Polish Mother as a person playing a special role in the lives of children and the family, she was also identified with the homeland. Polish literature is rich in many motifs related to the

theme of a suffering, loving and responsible woman. Slowacki, Adam Mickiewicz, Tadeusz Rozewicz and Czeslaw Milosz, who described from the point of view of a man, i.e. how they were perceived against the background of patterns of a given time period. Most of the heroines they describe suffered in a very similar way to the main character of *Obsoletki*, although not identically. They also lost their children, but after they were born, i.e. when they managed to raise them and prepare them for life.

The heroine of J. Bargielska, survived a miscarriage, did not manage to meet her child and this trauma permeates her entire life. This experience constantly recurs in nightmares, memories, stories and everyday situations. The author finds the image of the Polish Mother in a contemporary woman, mother, artist, photographs of dead fetuses, who tries to find her peace while living in a big city, Warsaw. She is surrounded by a huge number of people, and still feels lonely and longing after losing her unborn child. The author presents personal stories in a blunt, emotional and at the same time with a sense of humor, using poetic language as well as specialist language in the field of medicine, “idealizing female suffering and sacrifice for the good of the homeland”. She shows it on the basis of the cult of the symbolic Polish Mother [3, 11].

In her short stories, sometimes containing interrupted dialogues, memories, events full of experiences, trauma and death, she places the heroine between everyday life and memories and dreams, showing her “lost motherhood”. This allows us to know the strength and independence of women, but also to show their suffering. Thanks to the figure of the Mother of God, we can see the sanctity of the relationship between mother and child, not only during life, but also before birth and while dying in the mother’s womb. with his conception and lasts forever, even if he is not born, the mother always remembers him and suffers after his loss, sometimes secretly. *Obsoletki* contain several stories describing the figure of the Mother of God in a light and humorous way em, such as in the story *Our Lady of the River and the Sea*.

Is “Boska” going to the swimming pool with us? my daughter asked, holding in her hand a plastic blue Our Lady of Holy Water from Lichen and unscrewing her white-crowned head. “I don’t think so,” I ventured. My daughter turned me to tears with her eyes consisting only of pupils and put the Mother of God in a bag with costumes [1, 46].

Other times, she is serious, accounting for the heroine in conversations with her in dreams, such as in the story *How to Photograph Dead Children*. This short story not only shows us the religiousness of the main character, the worship of the Mother of God, but also the suffering of another woman after the loss of her child and the bonding bond, the willingness to do everything so that a part, even in the form of a photo of Haniutka, stays with them. We also notice the indifference of men towards women: “liver mother” – Haniutki and the heroine want to share their discoveries with her husband. Bargielska shows a woman in the heroine’s dream as the Mother of God who fights against evil.

I was not exactly the Mother of God that we all mean, rather her remote, but in order to effectively defeat evil, I had to be in constant, close contact with the Mother of God Central [1, 53].

At the end of the story *Pregnancy of Forgiveness*, there are memories of women who also miscarried, and although they were old and had children, they could not get rid of the trauma of losing the fetus, seeking support from others. The parent is presented here as the “Mother of God” aware of her rights, who cares for the good of everyone, giving a refuge of temporary peace and support to other women in their fight for their rights.

Trivialized religiosity does not allow for pathos in the words of the heroine of *Obsoletki*. It mainly tells about the suffering of women after miscarriage, showing the everyday life and monotony of a mother’s life, evoking constant memories, nightmares, catastrophic fantasies, as well as very sad stories about death, funerals, relatives or friends. Women’s suffering is also hidden in *Obsoletka’s* story as the heroine’s loneliness and longing. Suffering on this day brought the parents of lost children together, they could celebrate the memory of their unborn children together by spending time together. However, the joy and sense of community do not last forever; after the assembly, we notice a change in the mood of the heroine’s speech.

– Look how wonderful it is, we experienced misfortune, but how many extraordinary people we met thanks to how much, often for the better, our lives changed, how much good we experienced, right? In my bag I have a doll, one of those sold in Ruch’s kiosks twenty years ago: it is naked and bald, although it does not have baby shapes at all. And it’s exactly the same height as my baby was when it died. Oh, that’s how I wear it. “You know what,” I say, “fuck you bitches. Now I want to spend a thousand years alone with my doll at the bottom of a dirty river. “Fuck off yourself, bitch,” they reply. – And we don’t? [1,88].

Community is about neighbors, friends, sisters, acquaintances and strangers; however, it is impermanent, it lasts a moment, because such pain after the loss of a child cannot be finally soothed, especially by a common ritual.

Title *Obsoletki*, from latin. *obsoleta* means something past, worn out, and in relation to all the stories it can be found in the content presented by the author. The heroine is left to herself, deprived of her value and condemned to oblivion, as the author points out in the short story *As I Thought That What Was in the Jar*. Women have been left to fend for themselves and “treated like madmen” by the state, health services and friends. They cannot get support and understanding, on the contrary, they are judged and left in their suffering, lost motherhood. The author also shows the social and religious value system by asking questions:

Is the phrase <<born dead>> constitutional?

Because logically, it’s not [1, 80].

Bargielska does not run away from everyday life and the problems of the modern world, which cause great suffering in the women’s environment, but in a poetic way, with irony, in the form of short stories, not related chronologically, but the subject of

constant fatigue of everyday life, loss of a child through miscarriage, suffering and misunderstanding highlights the perennial problem of women.

It draws attention to the negligence of the government in the case of miscarriages.

Bronka lectures me before the visit of the Minister of Health, when I moan that why the fuck are we going there, since it's not about the liquidation of death, especially death by miscarriage [1, 104].

The miscarriage trauma stays with them for the rest of their lives, and they seek help to unite. The author also shows a sad, depressing picture of hospitals and morgues where children rest, and the lack of decent conditions and sufficient places deepens the mothers' sadness and disorients them. Bargielska complements her sad stories with colors such as pink, blue, orange, green, and in this way, in my opinion, she tries to give hope to the readers, but also to arouse greater interest in the reader in a given fragment of the story.

The main character is a mother and wife who cares about her family, but still lives what happened in the past. The constant fear and anxiety of losing a child haunt her not only in her dreams, but also in her everyday life. Her profession as a photographer of deceased children does not help, although, on the other hand, it soothes her pain, and the mission to help mothers who have lost children soothes suffering for a moment. She approaches each order very emotionally, full of care and understanding for the other woman, bringing her help not only with a kind word, but also with tips on what needs to be done at a given moment. She is not indifferent to the suffering of other women, and escaping into the work of a photographer of children of the dead stops her from breaking down, gives her the meaning of life and a sense of value.

In the story *Peter, One of Those*, the main character approaches the task very emotionally, even individually, with motherly care.

He wants to prepare for Peter's death, so I can't let him go away even for a moment. I want to prepare for Peter's death by playing with my own children and feeding my own children. I want to prepare properly and make up for Peter's death for this pathetic, pathetic, pathetic unpreparedness that we presented on Good Friday [1, 131–132].

A very personal description does not allow her to distance herself from Piotruś, emphasizing the fact that the boy is not her child, she knows everything about his illness and fetal defects. She shows her unpreparedness for the death of her own child, the fact that she could not prepare for it and come to terms with what came so suddenly. The author presents a mother's love not only for her own children, but also for strangers who are not indifferent to other mothers. Running away from her suffering, she accepts the suffering and pain of Peter's mother, constantly thinking about him, knowing that while in the mother's womb, the child is unaware of what is about to happen. Unfortunately, on the outside, everyone has already condemned him to death and they are mourning him.

It is also worth paying attention to the heroine's relationship with her own mother, who is recalled in childhood memories and shows the image of an anti-mother, a person who neglects maternal bonds with her child and is deprived of love. The heroine mentions a mother in *Fantasia about the Death of a Child*.

Every day the closer death of my mother does not disintegrate me. When my mother was a child, she would lean back against her grandmother's legs in church, and her grandmother would stroke her face. My mother never stroked my face in church, but it probably happens every other generation [1, 121].

The narrator showed generationalism, wanting to emphasize the lack of care and love for each other. She also uses the words "mother" and "mom" to emphasize her feelings. On the one hand, she is her daughter and owes her life, but on the other hand, it is hard for her to live remembering her childhood neglect. Of course, the main character's mother provided her with everything she needed for life, but did not give her the most important thing, love. The story also touches on the topic of death in the imagination of each of the Polish mothers having children and caring for them. It reveals the inner world of a woman who is full of cares and worries about her offspring.

The unspeakable death of a child becomes the main thread in Bargielska's stories; is combined with painful memories of the death of loved ones in the vicinity of the main character. Despair and sadness appear suddenly and in the same way disappear for a moment thanks to ironic statements, but women's suffering and trauma after the loss of a child remain.

Bibliography:

1. Bargielska J., *Obsoletki*, [E-book, format EPUB], 2016.
2. Galant A., *Autobiografia i plec*, w: *Gender w weekend* / [red. A. Zawiszewska], Fundacja Feminoteka, Warszawa, 2006. – S. 265–276.
3. Hryciuk R.E., Korolczuk E., *Pożegnanie z Matka Polka? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, Wydawnictwo UW, Warszawa, 2012. – 458 s.
4. Kościana A. *Twórcze odgrywanie Matki Polki i Matki Boskiej. Religia a symbolika macierzyńska w Polsce*, [online], http://www.isns.uw.edu.pl/pliki/materialy_od_wykladowcow/gender/Tworcze-odgrywanie-Matki-Polki.pdf, [25.01.2023]. – S. 147–164.
5. Krol Z., Justyna Bargielska, „Obsoletki”, [online], <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1676-justyna-bargielska-obsoletki.html>, [25.01.2023].
6. Markiewicz D., *Pod prąd* [Justyna Bargielska „Obsoletki” – recenzja], [online], <https://esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=11215>, [25.01.2023].

Harpula Kateryna

Magister filologii

Szkoła Doktorska Uniwersytetu Rzeszowskiego

dyscyplina naukowa: literaturoznawstwo

Uniwersytet Rzeszowski

Al. Rejtana 16c, 35–959 Rzeszów

katerynah@dokt.ur.edu.pl

ORCID: 0000–0002–4594–7973

MATKA POLKA WSPÓŁCZESNA. KOBIECE CIERPIENIE I TRAUMA PO STRACIE DZIECKA (*OBSOLETKI* JUSTYNY BARGIELSKIEJ)

Autorka ukazuje „przebrane macierzyństwo”, co do tej pory w literaturze było pomijane, odsuwane na margines prywatności. Justyna Bargielska nie ucieka od codzienności i problemów świata współczesnego, które wywołują ogromne cierpienie w środowisku kobiet, lecz w sposób poetycki, z ironią, w formie krótkich opowiadań, niepowiązanych ze sobą chronologicznie, lecz tematem ciągłego zmęczenia codziennością, utratą dziecka poprzez poronienie, cierpieniem i niezrozumieniem podkreśla odwieczny problem kobiet.

Słowa kluczowe: poronienie, matka, cierpienie, dziecko, codzienność, problemy współczesnego świata, państwo, samotność, problemy kobiet, macierzyństwo, Matka Boska

СУЧАСНА ПОЛЬСЬКА МАТИ. ЖІНОЧІ СТРАЖДАННЯ І ТРАВМА ПІСЛЯ ВТРАТИ ДИТИНИ («OBSOLETKI» ЮСТИНИ БАРГІЛЬСЬКОЇ)

Авторка показує «втрачене материнство», яке досі було поза увагою літератури, відсунуте на маргінес приватного життя. Юстина Баргільська не тікає від повсякденності та проблем сучасного світу, які завдають великих страждань жіночому середовищу, але поетично, з іронією, у формі новел, не пов'язаних хронологічно, але темою постійної втоми від повсякденності, втрати дитини через викидень, стражданням і незрозумінням підкреслює одвічну проблему жінки.

Ключові слова: викидень, мати, страждання, дитина, повсякденне життя, проблеми сучасного світу, держава, самотність, жіночі проблеми, материнство, Богоматір

Статтю подано до редколегії 15 жовтня 2022 р.

УДК 27–317.3

Джиджора Євген

доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар 24/26, Одеса, Україна, 65058
dzhidzhora@gmail.com
ORCID ID0000–0003–3221–4866

ПАРАБОЛІЧНА СТРУКТУРА ЄВАНГЕЛЬСЬКИХ ПРИТЧ

Стаття присвячена аналізу особливої параболічної структури євангельських притч. Йдеться не лише про власне літературознавче розуміння параболи як стилістичного прийому, за допомогою якого здійснюється інакомовне висловлювання, але й про математичний графік – вигнуту криву, розділену в точці перетину на дві симетричні гілки. В структурі євангельської притчі ці гілки можуть бути представлені як реально-фактографічний та символіко-інтерпретаційний плани, між якими відбувається пряма семантична залежність. Усі нарративні ситуації, що складають реальний план притчі і представлені правою гілкою параболи, мають бути в тій самій послідовності інтерпретовані для вибудовування симетричної лівої гілки. У статті параболічна структура двох симетричних планів продемонстрована на прикладі двох добре впізнаних у культурі євангельських притч: Притчі про блудного сина [Лук. 15, 11–32] та Притчі про десять дів [Матф. 15, 1–11]. Вочевидь, подібний спосіб інтерпретаційного прочитання євангельських притч може кваліфікуватися як повноцінна герменевтична техніка аналізу й інших біблійних творів.

Ключові слова: Євангеліє, притча, параболіка, герменевтика, структура.

У теорії літератури параболіка вивчається як стилістичний прийом. Це особливе порівняння, зіставлення, за яким проглядається повчальне інакомовлення. Параболіку часто співвідносять з притчею [4; 9]. Однак притча – все ж окремий літературний жанр, в якому реалізовано два семантичні плани. Перший, поверхневий, становить собою реально-фактографічний, або фабульний план. Другий – прихований, або інтерпретаційний. Така градація цілком відповідає дворівневному поділу часу і простору у стародавньому світі, де жанр притчі власне й зародився [1, 110; 2, 199]. Саме він є ключовим в усвідомленні інакомовного висловлювання. У релігійних притчах, зокрема, євангельських, інтерпретаційний план є символічно-повчальним. Тут реально-фактографічна історія наділяється символічним значенням, яке для ясного повчального розуміння потрібно адекватно розтлумачити [більше див: 6].

Проте не будемо забувати про те, що параболіка – ще й математичний термін. Ним позначається один із типів кінцевого перетину, який графічно може бути представлений у вигляді вигнутої кривої [див. Графік № 1]. При цьому важлива властивість цієї кривої у тому, що відносно центральної вертикальної вісі, яка має назву вісь ординат, вона поділена на дві симетричні гілки. Це означає, що

будь-яка точка на, умовно, правій гілці кривої знаходиться на певній відстані від точки перетину і від вісі ординат. І якщо на цій ж відстані від точки перетину і від вісі позначити точку вже на лівій гілці кривої, то виявиться, що ці точки на правій та лівій гілках рівновіддалені одна від одної [ці точки позначено хрестиками на одному горизонтальному рівні, див. Графік № 1].

Саме ця обставина дозволяє використати параболічну криву для наочної демонстрації структури євангельської притчі. Будемо вважати, що права гілка кривої – реально-фактографічний план притчі. Тоді ліва гілка – її символічний план. Точки на правій гілці – нарративні ситуації, через які вибудовується сюжетний розвиток дії. Якщо в євангельських притчах сюжет має символічне значення, то всі його ключові події потребують належної інтерпретації. Тоді симетричні точки на лівій гілці – символічні значення сюжетних подій, позначених на правій кривій. Через точки на лівій гілці вибудовується інтерпретаційний план притчі. Саме у такий параболічний спосіб, де кожна нарративна ситуація реального плану отримує розтлумачення в символічному, і розкривається інакомовне висловлювання притчі [про інші закономірності біблійної герменевтики дивись спеціальне дослідження: 7].

Візьмемо для прикладу одну з найбільш відомих євангельських притч – Притчу про блудного сина [Лук. 15, 11–32]. Вона розпочинається так: «Человек некий име два сына»* [Лук. 15, 11]. Це вихідна точка реального плану – початок розвитку дії. Тож ми маємо її інтерпретувати в символічному плані**. Як відомо, у багатьох євангельських притчах (зокрема, про батька та його слухняного і неслухняного синів [Матф. 21, 28–32], про господаря виноградника, його сина та злих виноградарів [Матф. 21, 33–46]) образ батька виникає тоді, коли потрібно позначити Бога. Будемо дотримуватися принципу герменевтичного кола, згідно з яким схожі контексти можуть бути наділені одним значенням [5, 60]. Значить, у нашому випадку «человек некий» символізує Бога. Тоді його сини символізують людей, яких Бог створив і піклується про них так, як турботливий батько дбає про своїх дітей. Утім, розгортання притчі дає нам більш точне розуміння, кого символізують сини. Вже у наступному реченні йдеться про те, що якимось молодший син попросив у батька віддати йому його частину спадку, а, отримавши, невдовзі забрався геть з дому. А старший залишився вдома. Тож у символічному плані можна конкретизувати значення синів. Це – два ставлення до Бога, два варіанти сприйняття його напоумливого слова, де один обирає бути з Богом, нікуди не виходити за межі його обійстя, а інший, навпаки, залишає Бога, пробує прожити без його благовоління [див. Графік № 2].

Окремо слід зосередитися на тлумаченні другої вузлової точки реального плану: куди і чому молодший син пішов з батькового дому? У давньослов'янському тексті притчі сказано, що молодший син «отиде на страну далече» [Лук. 15, 13].

* Текст притчі наводжу за давньою слов'янською Біблією, яка більшою мірою наближена до давньогрецького оригіналу, ніж переклади на сучасні мови [див.: 3].

**Тут і далі в статті символічне розуміння євангельських притч здійснюється у відповідності до християнської традиції. Зокрема, послуговуюся екзегезами Феодилакта Болгарського [див.: 10].

У символічному плані «далека страна» може означати духовний стан, в якому людина сильно віддалилась від Бога. Але ж чому батько це допустив? А через те, що Бог нікого не неволить. Бог створив людину вільною розпоряджатися своїм життям на власний розсуд. І якщо хтось обирає жити без Бога, то має таку можливість. Тоді він забирає свою частку майна – здоров'я, здібності, таланти, можливості, тощо – і використовує, як заманеться. Бог надає людині таку свободу вибору [див. Графік № 2].

Надалі спостерігається істотне розгортання реального плану. У далеких краях блудний син спустив усе майно і залишився ні з чим. Аж раптом почався голод. Блудний син бідував настільки, що змушений був найнятися пастухом свиней. Однак все одно голодував і готовий був їсти те, що свині, але не мав такої змоги* [див. Графік № 2].

Цю наративну колізію слід роз'яснити у символічному плані. Розпусне життя – прямий наслідок сильного віддалення від Бога. У далекої від Бога людини не сформована система моральних цінностей, немає духовної мети, відтак немає внутрішніх обмежувальних важелів. Нерозумна розтрата, у тому числі, своїх здібностей, талантів, енергії, тощо, звісно, рано чи пізно призводить до злиднів, до ідейного голоду – потреби віднайти якийсь стимул до життя. У такому стані людина ладна долучитися до будь-яких, навіть сумнівних, спільнот та течій і разом з ними вдатися до самих огидних та низьких вчинків. Аби лиш знайти хоч якусь розраду та поживу своїй душі [див. Графік № 2].

Після цього, у розгортанні реального плану відбувається переломний момент. Блудний син отямився: «В себе же пришед» [Лук. 15, 17]. Він нарешті збагнув, що не хоче так бідувати. Адже у нього є батько, є дім, і той дім – повна чаша. Там навіть всі слуги вдосталь нагодовані, розмірковує блудний син. Тож він вирішує повернутися до батька, повинитися перед ним, визнати, що вже не гідний називатися його сином. І сподіватися, що батько дозволить йому стати одним з найманців [див. Графік № 2].

Як цю подію можна позначити в символічному плані? Звичайно, тут йдеться про духовне пробудження грішника – про усвідомлення згубності свого віддалення від Бога. Після зухвалої впевненості лише у свої сили та вдачу настає духовне розгублення й порожнеча, людина розуміє, що неможливо жити без Бога і потрібно до нього повернутися. Варто покаятися за свої вчинки і задовольнитися тим малим, що Бог подасть [див. Графік № 2].

Подальший розвиток дії наближає притчу до розв'язки. Блудний син повертається додому, сповнений надії просити у батька пробачення. Утім, батько побачив сина здалеку і сам вийшов йому назустріч: «Еще же ему далече сушу, узре его отец его, и мил ему бысть, и тек нападе на выю его и облобыза его» [Лук. 15, 20]. Виходить, батько чекав на сина. Сподівався, що той повернеться. Вірив у це. І тому часто виходив ближче до дороги подивитися, чи не вертається його молодший син додому. А коли одного разу побачив на обрії, що таки

* Принагідно нагадаю, що у біблійних творах свиня вважається нечистою твариною [див. Лев. 11, 7].

дійсно йде, то зрадів, побіг назустріч і кинувся обіймати та цілувати. Син, як і задумав, кається перед батьком: «Согреших на небо и пред тобою и уже несмы достоин нарещися сын твой» [Лук. 15, 21].

Цю кульмінаційну подію потрібно точно розтлумачити в символічному плані. Батько, який здалеку бачить сина і біжить йому назустріч, символізує Бога, який чекає на намір грішника, на його перші кроки на шляху до каяття. Якщо грішник починає повертатися до Бога, то й Бог поспішає йому назустріч, допомагає, підтримує, приймає назад. Батько, який обіймає та цілує сина, – Бог, який радіє духовному переродженню грішника. Адже цей грішник подолав складний духовний шлях з «далекої країни» назад до Бога. Тож Бог і радіє [див. Графік № 2].

В чому виражається така духовна радість, сказано у фінальній розв'язці цієї частини притчі. Батько не просто пробачає сина. Він наказав слугам принести кращий одяг та взуття для сина, а також одягнути йому перстень на руку*. А крім того, наказує слугам заколоти добре вгодоване теля, влаштувати трапезу і веселитися. І пояснює своє рішення тим, що його син був мертвий, але ожив: «Яко сын мой сей мертв бе, и оживе, и изгибл бе, и обретеса» [Лук. 15, 24].

Така фінальна точка реального плану має глибоке значення в символічному. Одяг та взуття – це божественна благодать, яка знову покриває колишнього грішника. Перстень на руці символізує відновлену приналежність до Бога. А трапеза – те духовне піднесення, насичення, яке протиставлене голоду в «далекій країні». Якщо без Бога сутужно, голодно, безперспективно, то з Богом радісно, весело і спокійно. Відповідно далеко від Бога людина може вважатися духовно мертвою, але коли повертається до нього, то оживає, її душа живиться новими силами [див. Графік № 2].

На цьому історія молодшого сина закінчується. І з нею завершується перша частина притчі. Друга і завершальна частина присвячена старшому брату. Тож діячу параболу можна продовжити, або побудувати окрему криву [як показано на Графіку № 3]. Тоді в її реальному плані відправною точкою є поява старшого сина. Ввечері він приходить з поля, де працював цілий день. Почувши радісні вигуки і співи, він запитує у слуг, що відбувається? Ті відповідають, що додому повернувся його молодший брат, а батько влаштував свято з такої нагоди. Тоді старший син розгнівався і не захотів увійти в дім та святкувати з усіма [див. Графік № 3].

У символічному плані ця подія може мати таку інтерпретацію. Старший син, який до вечора перебуває в полі, – це вірний раб Божий, який з народження живе з Богом і до того ж важко працює над собою. За це йому хочеться винагороди, принаймні, хочеться розуміти, що він чогось більшого досяг у житті і більше має, ніж грішник, який не знає Бога. Через те йому неприємно усвідомити, що вчорашній блудник, який навіть і розкаявся, одразу ж отримує великі

* Символ влади та знак приналежності у старозавітні часи, достатньо згадати епізод Книги Буття про Йосифа, якому фараон дав свій перстень [Бут 41, 42].

духовні почесті. Бог дає грішнику благодать, втамовує духовний голод, втішає. А що ж тоді Бог дає йому, вірному рабу?

Відповідь отримуємо у діалозі між батьком та старшим сином, яким завершується реальний план другої частини і вся притча загалом. Син дорікає батькові, що стільки років працює на нього, але той ніколи не дав навіть козленка, щоб з друзями повеселитися. Натомість, «егда же сын твой сей, изядый твое имяние с любодейцами, приде, заклал еси ему тельца питомаго» [Лук. 15, 30]. На ці слова батько резонно зауважив, що весь час вони були разом, значить, все, чим володіє батько, належить і синові. А от молодший не був з ними, він все втратив, проте повернувся. Значить, «возвеселитижеся и возрадовати подобаже, яко брат твой сей мертв бе, и оживе, и изгибл бе, и обретесе» [Лук. 15, 32]. Як бачимо, батько пояснив старшому сину свою позицію тими самими словами, що й слугам [див. Графік № 3].

Символічний план цього діалогу наступний. Обурення старшого сина – це нерозуміння вірного раба Божого, чому навіть грішники отримують якісь блага, а він – нічого. Відповідь батька – це духовне напоумлення. Раз людина живе з Богом, то вона й має все необхідне для духовного становлення. Проте той, хто віддаляється від Бога, нічого цього не має. Тож хіба не варто порадіти за колишнього грішника, а відтак і за всіх разом, адже на одного вірного стало більше?

Отже, структура Притчі про блудного сина складна. Тут дві частини, перша присвячена молодшому сину, друга – старшому. При кресленні параболи цієї притчі можна побудувати дві окремі криві, як показано на графіках № 2 і № 3. Права гілка цих кривих виникає внаслідок точного нанесення всіх важливих наративних подій, які демонструють динаміку сюжетного розвитку. Це вчинки персонажів, їхні діалоги та навіть покаєнний внутрішній монолог блудного сина. А ліва гілка постає внаслідок послідовного символічного тлумачення кожної вузлової точки реального плану. При цьому чим більше, на перших погляд, дрібних сюжетних деталей та подробиць буде інтерпретовано (частка майна, свині, одяг, перстень на руку, тощо), тим очевиднішою постає символічна крива.

Подібна параболічна структура може бути розглянута на прикладі й інших євангельських притч. Зокрема, Притчі про десять дів [Матф. 25, 1–12]. У реальному плані цієї притчі вихідна точка розвитку сюжетної дії – порівняння Небесного Царства з десятьма дівами, які вийшли зустрічати нареченого зі світильниками* [див. Графік № 4]. У символічному плані цей зачин може бути інтерпретований наступним чином. Діви – незаймані душі людей, які прийшли в цей світ і розпочинають духовне становлення. Десять – повне число, тож йдеться про становлення не однієї чи двох конкретних осіб, а про людство загалом. Світильники – їхні серця, адже саме серцем людина пізнає світ, серцем

* Це стародавній весільний обряд на Близькому Сході, який зберігся і в деяких культурах Нового часу [див: 8].

чинить добрі чи злі справи. А нареченим, якого діви мають зустріти, звісно, є Христос Бог.

Наступна важлива обставина реального плану – характеристика десяти дів. Вони поділені на дві групи. Одні п'ятеро названо мудрими, бо вони взяли додатковий єлей для своїх світильників. Про інших п'ять сказано, що вони нерозумні, адже не запаслися єлеєм [див. Графік № 4]. У символічному плані характеристика десяти дів, поділених на дві групи, є визначальною для розуміння всієї притчі. При цьому звернімо увагу на те, що, як і в Притчі про блудного сина, тут показано два типи сприйняття Божого слова. Перший тип – люди які прагнуть уважно й зосереджено пройти свій життєвий шлях і належним чином підготуватися до зустрічі з Богом. Другий тип представлений необачними й недалекоглядними людьми, які начебто теж чекають на зустріч з Богом, але нічого не роблять для цього. Відтак єлей символізує богоугодні добродієсні вчинки, якими людина наповнює свою душу. Виходить, перші п'ять дів дбають про свої душі, чинять добрі справи. А інші п'ять – ні, таке духовне завдання вони перед собою не ставлять.

Далі гілка реального плану проходить через ключову наративну ситуацію. У притчі сказано, що оскільки наречений забарився, то діви трохи втомилися чекати на весільну процесію, прилігли відпочити і задрімали. Аж раптом всі почали радісно вигукувати, що ось вже йде наречений і потрібно виходити йому назустріч: «Се жених грядет, исходите в сретение его» [Матф. 25, 6]. Діви підскочили і побачили, що їхні світильники от-от погаснуть. Однак мудрі швиденько долили заготовлений єлей і поправили їх. А нерозумні не змогли цього зробити – не мали чим. Тоді вони звернулися до мудрих і попросили їх поділитися своїм єлеєм. Але мудрі пояснили, що тоді їм не стане. І запропонували нерозумним дівам піти до продавців і купити: «Егда како не достанет нам и вам: идите же паче к продающим и купите себе» [Матф. 25, 9]. Тим не залишалось іншого виходу, тож вони побігли шукати, де можна вночі придбати єлей [див. Графік № 4].

Символічне тлумачення цієї наративної ситуації має глибокий духовний сенс. Ніхто не знає, коли обірветься його життя і коли потрібно буде предстати перед Богом. Ніхто не знає, коли відбудеться суд Божий і почнеться Царство Небесне. На цю подію слід чекати так, як діви чекають на появу нареченого на весіллі. Але вона станеться раптово. Настільки, що для деяких людей це буде зовсім несподівано. Але обачні й вірні будуть готовими до зустрічі з Богом, адже їхні душі повні добрих справ. А от ті, хто не дбав про духовне життя, виявляться не готовими зустріти Бога. І в останній момент, коли Христос вже на порозі, нікому не вдасться позичити у когось іншого плоди богоугодного життя. Мають бути власні, набуті плоди. А якщо ж спробувати пошукати таку можливість і все ж встигнути підготувати свою душу, то буде вже запізно.

На те, що це неможливо, вказує розв'язка притчі. У реальному плані їй присвячені дві події, безпосередньо пов'язані з нареченим. Як тільки п'ятеро нерозумних дів побігли шукати торгівців, у яких можна було б купити єлей для

світильників, наречений прийшов на весілля, мудрі діви зустріли його, ввели в дім і почалося свято: «И готовья внидоша с ним на браки, и затворени быша двери» [Матф. 25, 10]. Через деякий час повернулися й нерозумні, почали стукати в двері і просити впустити їх також, бо й вони хочуть святкувати з усіма. Але наречений відповів, що не знає, хто вони такі, і не впустив їх: «Он же отвечае рече им: аминь, глаголю вам, не вем вас» [Матф. 25, 12].

Тут символічний план знов містить глибокий духовний сенс. Пояснюючи на прикладі цієї притчі, що таке Царство небесне, як і для кого воно буде, Христос акцентує увагу слухачів на понятті духовної готовності. Той, хто вчасно приготується і зустріне Бога палаючим серцем, увійдуть з ним до Царства Небесного і радітимуть там. Хто ж в останній момент згадає про духовне життя і захочє щось компенсувати свою необачність, нерозсудливість і духовну лінь, вже не встигне цього зробити і засмутиться. Для таких двері Царства Небесного будуть зачинені. Вони залишаться ззовні. І навіть якщо проситимуть прийняти їх, Христос відповість: «Аминь, глаголю вам, не вем вас» [див. Графік № 4].

Тож структура Притчі про десять дів є стандартною параболою. Права гілка вибудовується через ключові наративні ситуації, в яких відтворено стародавній весільний обряд. А ліва – через символічні пояснення всіх наративних ситуацій, окреслених у реальному плані.

Таким чином, математичний графік параболи дозволяє візуалізувати особливу структуру євангельської притчі. Її два обов'язкові плани, реально-фактографічний та символічний, зображуються у вигляді вигнутої кривої, чітко поділеної на дві симетричні гілки. Причому символічна гілка повністю обумовлена реальною і залежить від неї. Наскільки довгою є реальна гілка, настільки ж довгою має бути й символічна. Якщо в реальному плані є, припустимо, п'ять ключових наративних ситуацій, які визначають динаміку сюжетного розвитку притчі, то значить і в символічному плані має бути п'ять інтерпретаційних блоків, в яких розкривається їх справжній повчальний сенс. Звідси стає очевидним, що для повноцінного прочитання цього євангельського жанру необхідно креслити реальну гілку параболи, дотримуючись максимально щільної послідовності наративних ситуацій. Позаяк у притчі все має принципове значення: будь-які описи та характеристики персонажів, діалоги та монологи, емоції та чесноти, інтер'єр та екстер'єр приміщень, тощо. Наявність цих наративних елементів на кривій реального плану автоматично вимагає їхнього розтлумачення з подальшим таким самим щільним розміщенням на кривій символічного плану. Адже чим більше втілено наративних елементів на одній гілці та їхніх символічних інтерпретацій на іншій, тим більш контурною буде вся параболою.

Загалом, у біблійних студіях креслення параболи може розглядатися з широкої методологічної точки зору. Тоді аналіз параболічної структури в глибоко символічних фрагментах (притчі) та цілих біблійних книгах (наприклад, Пісні над піснями) можна вважати конкретною герменевтичною технікою. На першій стадії ця техніка полягає у детальному нанесенні всіх наративних одиниць на

реально-фактографічну гілку кривої. На другій стадії – у позначенні їхніх тлумачень на символічній гілці. Якщо нічого значущого не пропущено, обидві гілки будуть симетричні одна одній, а накреслена у такий спосіб крива – параболою.

Список використаної літератури

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва: CODA, 1997. 343 с.
2. Александров О. Література Київської Русі: Між міфопоетикою і християнським символізмом. Одеса: Астропринт, 2010. 472 с.
3. Біблія, сиречь книги священнаго писання ветхаго и новаго завета. Санкт-Петербург: Синодальная типографія, 1900.
4. Величко С. Поняття “параболічний роман” як літературознавча проблема. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (Літературознавство)*. № 1 (21). Кропивницький, 2018. С. 27–32.
5. Врубель Л. Герменевтика. Література. Теорія. Методологія. 2-ге видання / упорядкування Д. Уліцької, переклад з польської С. Яковенка. Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. С. 56–113.
6. Заповольський М. Структурно-композиційні особливості німецькомовних біблійних притч. *Мовознавчий вісник*. 2015. № 20. С. 109–113.
7. Левченко Н. Біблійна герменевтика в давній українській літературі. Харків: Майдан, 2018. 392 с.
8. Лопухин А. От Матфея. Толковая Библия. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://bible-teka.com/loruhin-bible/40/25/>
9. Чирков О. С. Драма-парабола (драма-притча). Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті літаври, 2001. 157 с.
10. Феофилакт Болгарский. Благовестник: в 3-х книгах. Кн. 1. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2002. 656 с.

Dzhidzhora Ye.V.

D. Sc.(Philology), Professor at the Chair of Philology
Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies
Odessa I.I. Mechnikov National University
dzhidzhora@gmail.com
ORCID ID0000–0003–3221–4866

THE PARABOLIC STRUCTURE OF GOSPEL PARABLES

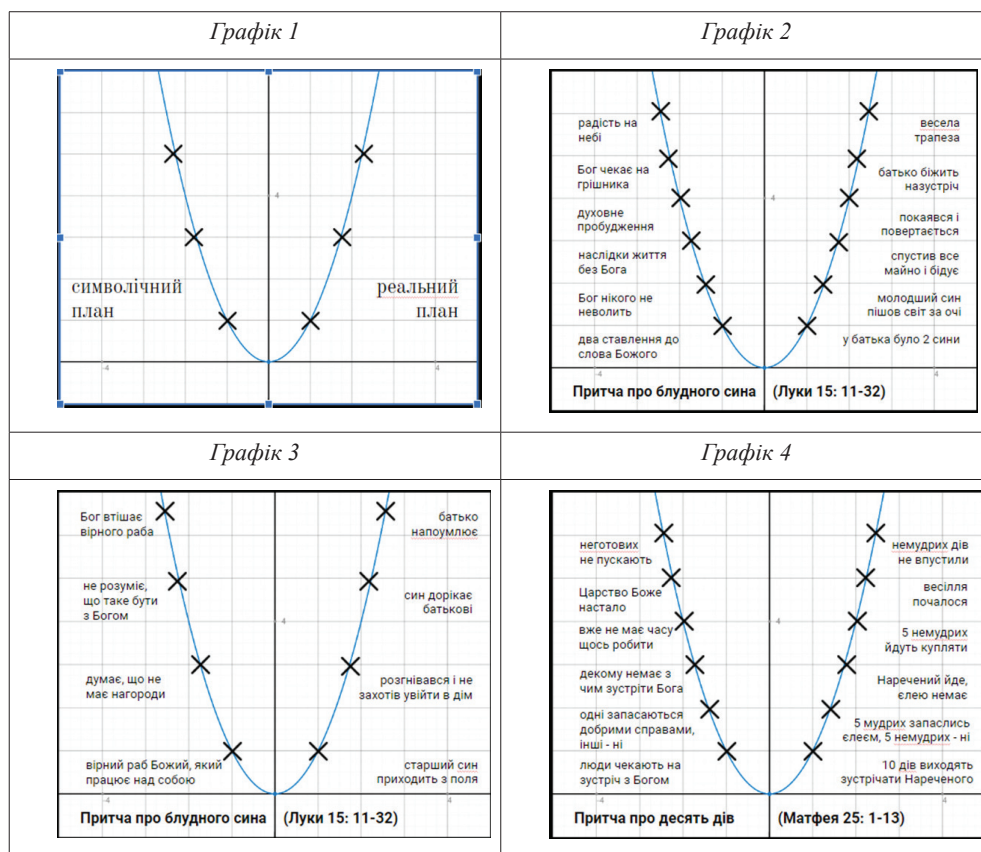
The article is devoted to the analysis of the special parabolic structure of the evangelical parables. It is not only about the actual literary understanding of the parabola as a stylistic device, with the help of which foreign language expression is carried out, but also about a mathematical graph – a curved curve, divided at the point of intersection into two symmetrical branches. In the structure of the evangelical parable, these branches can be represented as real-factographic and symbolic-interpretive plans, between which there is a direct semantic dependence. All narrative situations that make up the real plan of the parable and are represented by the right branch of the parabola must be interpreted in the same sequence to build a symmetrical left branch. In the article, the parabolic structure of two symmetrical plans is demonstrated on the example of two gospel parables well-known in culture: The Parable of the Prodigal Son [Luk. 15, 11–32] and Proverbs about ten virgins [Matt. 15, 1–11]. Obviously, a similar way of interpretive reading of the Gospel parables can be qualified as a full-fledged hermeneutic technique of analysis of other biblical works.

Key words: Gospel, parable, hermeneutics, structure.

Reference

1. Averincev S. Pojetika rannevizantijskoj literatury. M.: CODA, 1997. 343 s.
2. Aleksandrov O. Literatura Kyivskoi Rusi: Mizh mifopoetykoiu i khrystyianskym symbolizmom. Odesa: Astroprint, 2010. 472 s.
3. Bibliia, syrech knyhy sviashchennaho pysanyia vetkhaho y novaho zaveta. SPb: Synodalnaia typohrafiia, 1900.
4. Velychko S. Poniattia "parabolicnyi roman" yak literaturoznavcha problema. Naukovyi visnyk MNU imeni V. O. Sukhomlynskooho. Filolohichni nauky (Literaturoznavstvo). № 1 (21). Kropyvnytskyi, 2018. S. 27–32.
5. Vrubel L. Hermenevtyka. Literatura. Teoriia. Metodolohiia. 2-he vydannia / uporiadkuvannia D. Ulitskoi, pereklad z polskoi S. Yakovenka. Kyiv: Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 2008. S. 56–113.
6. Zapolovskiy M. Strukturno-kompozytsiini osoblyvosti nimetskomovnykh bibliinykh prytych. Movoznavchyy visnyk. 2015. № 20. S. 109–113.
7. Levchenko N. Bibliina hermenevtyka v davniy ukrainskii literaturi. Kharkiv: Maidan, 2018. 392 s.
8. Lopukhyn A. Ot Matfeia. Tolkvoaia Byblyia. Elektronnyi resurs. Rezhym dostupa: <https://bible-teka.com/lopukhin-bible/40/25/>
9. Chyrkov O.S. Drama-parabola (drama-prytcha). Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva. Chernivtsi: Zoloti litavry, 2001. 157 c.
10. Feofilakt Bolgarskij. Blagovestnik: v 3-h knigah. Kn. 1. M.: Izdatel'stvo Sretenskogo monastyrja, 2002. 656 s.

Додатки



Статтю подано до редколегії 16 жовтня 2022 р

УДК 821.161.2–3.09+821.162.1–3.09

Мусій Валентина

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри української літератури та компаративістики
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар 24/26, Одеса, Україна, 65058
valentinanew2016@gmail.com
ORCIDiD0000–0002–9641–7753

**ПОСТМОДЕРНА ВІЗІЯ ВЗАЄМИН «АВТОР-ГЕРОЙ»
ЯК АКТУ ТРАНСГРЕСІЇ**

У центрі уваги автора статті – вирішення проблеми реальності у літературі постмодернізму. Йдеться про суб'єктивний характер сприйняття простору героями двох оповідань. Автором першого з них «Суб'єкт» є польська письменниця та психолог Ольга Токарчук. Автором другого, «Неймовірна справа “Кишенькового оракула”» – український письменник та літературознавець Олександр Міхед. Ключовою подією у кожному з оповідань є руйнація кордону між літературою та дійсністю, між автором та його героєм. В оповіданні Ольги Токарчук персонаж автобіографічного роману на киталт тіні з казки Х. К. Андерсена намагається захопити життєвий простір свого творця, замінити того. В оповіданні Олександра Міхеда реальна людина – читач (крадій) – настільки ототожнила себе з героєм роману молодої письменниці, що навіть пішла на вбивство авторки заради порятунку вигаданого персонажа, вірячи, що таким чином захищає власне життя від свавілля тієї, хто вигадав цього персонажа. Пропонуються різні мотивування того, що відбувається в оповіданнях. Руйнування кордону між вигаданим та реальним світами в обох оповіданнях може бути відображенням того, як автори бачать процес художньої творчості, художнім дослідженням психічного стану героїв, результатом включення фантастичних мотивів як алюзії на відомі твори письменників-романтиків. Головним чином автор статті пов'язує цей процес в обох оповіданнях із актуальною проблемою сучасної філософії – трансгресії. Вона, у свою чергу, безпосередньо пов'язана з безліччю питань, на які ми намагаємося знайти відповідь. Зокрема – чи настільки міцні межі між вигадкою та дійсністю і чи немає їй справді такого, іншого простору (вимірювання), про яке пише П'єр Байяр, у якому літературні герої не менш реальні, ніж ми самі.

Ключові слова: оповідання, мотив, художній вимисел, трансгресія, автор, читач, постмодерна література, Ольга Токарчук, Олександр Міхед

В центрі нашої уваги – два оповідання сучасних авторів – польської письменниці Ольги Токарчук та українського письменника, літературознавця Олександра Міхеда. Оповідання «Суб'єкт» («Podmiot») – частина збірника О. Токарчук «Гра на різних барабанчиках» (“Gra na wielu bebenkach”), а «Неймовірна справа “Кишенькового оракула”» – збірки О. Міхеда «Транзишн». Спробуємо прокоментувати їх в контексті трансгресії, однієї з ключових категорій сучасної філософії та естетики.

Використовуючи поняття «трансгресія», автори частіше за все звертаються до статті Мішеля Фуко «О трансгресії», яку він присвятив Жоржу Батаю. Трансгресія, зазначив Фуко, це жест, який звернено на межу, – вона уникає альтернативи зовнішнього і внутрішнього, утримує протиріччя у своїй напрузі, відмовляючись від синтезу, відкриває простір контамінації парадоксального. У трансгресії, за словами М. Фуко, нічого не заперечується, нічого не знімається, в ній не множитья протиріччя, але в ній нічого й не затверджується. Трансгресія, вважав він – це свого роду акт, коли через межу переступають, або коли трапляється (виявляється) щось надмірне.

Проектуючи думки М. Фуко та інших філософів про трансгресію на сучасну постмодерністську літературу Н. Чаура пише: «Трансгресивна література описує різні змінені стани свідомості, жорстке ламання героями норм табу. Герої впадають у граничну рефлексію, піддають свою свідомість неймовірним досвідам і здійснюють навмисно нелогічні вчинки. Таким чином, окреслюються й потім ламаються, стираються існуючі кордони між дозволеним і забороненим, реальністю і божевіллям, поганим і хорошим» [6, 102]. Може тому трансгресія і є одним з ключових понять доби постмодерну, однією з ознак якої є тяжіння до виходу за межі того, що здавалося явним, цілком певним. Література же, за словами І. Кропивко, «...сама є межею між світом реальним (книга як матеріальний предмет) та неіснуючим (віртуальна реальність створеного митцем художнього світу) й водночас, будучи семітичною структурою, апелює до не висловлюваного» [3, 55–56]. При цьому дослідниця спирається на визначення М. Фуко літературної творчості як такої «гри, що повсякчас порушує власні правила та виходить за власні межі» з метою створити простір, «у якому розчиняється суб'єкт, який пише».

Як відомо, одна з галузей, у якій простежуються трансгресивні мотиви, є постмодерністська концепція «смерті суб'єкта». Характеризуючи її, Р.В. Ткаченко пише, що вона означає перш за все кінець усього традиційного, центрованого та лінійно детермінованого з боку визнаного соціального порядку (людина як суб'єкт соціуму; людина, що сублимує; людина як суб'єкт економічних відносин і тому подібне). У посткласиці, на думку того ж самого М. Фуко, додає Р.В. Ткаченко, використання терміну «суб'єкт» взагалі є лише даниною філософській традиції.

Для постмодерної філософії показовим є звертання до децентрованого персонажу, що слугує для репрезентації культурних сенсів. Аргументуючи це положення, Р.В. Ткаченко посилається на висловлювання Р. Барта про те, що не людина використовує мову, а мова користується людиною. У свою чергу все це впливає на естетичні принципи, зокрема на відмову від поняття «персонаж» та посилення у літературному творі деталізації описів, акцент на дескриптивних моментах, що, у свою чергу, перевтілює персонажа на деякій «сприймаючий початок» та заміщує різномірні антропологічні аспекти перцепцією.

Підсумовуючи свої думки про трансгресію як нову філософську та культурну парадигму, Р. В. Ткаченко звертає увагу на те, що трансгресивний похід породжує область недостовірності, в якій набір усталених пізнавальних матриць і схем втрачає свою функціональність. У подібному становищі пізнавальні епістемати часто виявляються неспроможними. У ситуації відсутності детермінуючої парадигми мислення суб'єкт не здатний раціонально інтерпретувати нову ситуацію, оскільки перехід наявного буття у радикально новий і принципово непередбачуваний стан не має аналогій. А звідси – пошук нових вирішень проблеми авторства, характеру відносин між автором та оповідачем, автором та його героями, читачем як реципієнтом картини художнього світу літературного твору, або його співтворцем і так далі. «Постмодерністський автор як скриптор або персонаж власного твору, – пише І. Кропивко, – стає Іншим для читача.

Якщо модерна література орієнтувалася на принципи художнього творення дійсності згідно з науковою картиною світу та ідеологічними настановами автора, то постмодерна – на перцептивну спроможність художнього відтворення екзистенції як входження у Світ Іншого. Вона стає мистецтвом наслідування, що включає досвід недосяжного (для позитивістські трактованого пізнання) для світу, замкненого в раціоналістичних уявленнях і актах свідомості (Г. Чубала). Звичним, а не експериментальним явищем для постмодерної літератури, зверненої до семіотичної реальності сучасної культури, є вихід за інтерпретаційне та оцінне описування дійсності, демаскування світу уявлень як світу ілюзії та уяви, симулякру, продукту інтерпретації» [3, 57–58].

В такому ж напрямі веде мову про сутність розуміння категорії «автор» у постмодерну добу і М. Гірняк, котра пише: «Як кожна реальна людина митець поєднує в собі різні «я», а, проектуючи себе на текст, автор ніби стає подвійно роздвоєним суб'єктом» [1, 47]. Автор і персонаж, продовжує дослідниця, «з одного боку, не можуть ототожнюватися, а з іншого, ніколи не є повністю відокремлені: митець “не ідентичний жодній постаті, в якій він живе”, але в кожному персонажі існує “слід” автентичного авторського ”я”, невловимого і змінюваного в просторі присутніх “інших”... Автор передає частку себе “іншим”, вбираючи водночас “інше” в самого себе» [1, 50]. «Народжені завдяки авторській свідомості численні “я” кожного художнього твору, незважаючи на тісний зв'язок із автором, набувають ознак самостійного суб'єкта – так, що деколи навіть починають контролювати свого творця» [1, 50]. І наводить приклад з «Дванадцяти обручів» Ю. Андруховича, де Артур Пепа «хоче написати роман про чоловіка, що вбиває дружину в пориві накопичуваної втоми, але усвідомлює спокусу втілити цей кошмар наяву. Інший з віртуального світу переходить у реальну особу письменника» [1, 50]. «... в літературу вхід дозволений тим, хто звільнився від реальної дійсності, навчився поєднувати не поєднуване й усвідомлює складність гри, що відбувається в тексті» [1, 50]. «... свідомість автора тісно пов'язана зі свідомостями його героїв, тому складається враження, ніби творець художнього тексту експериментує над власним «я», розкладаючи

його на ролі та маски. Автор немов опиняється перед дзеркалами, які відображають і його самого, і його відображення в іншому дзеркалі» [1, 50].

Про наявність простору, в якому можлива зустріч автора не тільки з читачами його творів, але й і зі створеними за законами творчої фантазії оповідачем та героями його власних творів пише і автор «художньої критики» французький письменник та літературознавець П'єр Байяр. У книзі про складні відносини Артура Конан Дойла та його героя Шерлока Холмса, який настільки «захопив» думки письменника, що не тільки набув реальності та самостійності, але й почав заважати життю свого автора, французький дослідник пише, що, розвиваючи цю думку, можна припустити, що частину свого життя Конан Дойл відчував, що його буквально переслідує персонаж, якого він сам створив. Персонажу вдалося психологічно підім'яти автора під себе, зробити його життя нестерпним, руйнуючи його зсередини, і при цьому він категорично не погоджується зійти зі сцени. Якщо стан речей такий, то можливі два пояснення.

Перша гіпотеза полягає в тому, що Конан Дойл став жертвою власної уяви і почав поводитися по відношенню до детектива так, ніби той був людиною з реального світу, забувши про межі, які начебто відокремлюють реальність від вигадки. Але не можна виключити й інший варіант. Він припускає, що ми погоджуємося з ідеєю про самостійність літературних персонажів: вони самі розпоряджаються своїм життям, а значить, можуть іноді залишати світ, де мешкають, щоб на якийсь час перебраться в наш. Простір вірогідної зустрічі автора з героєм, або читача з героєм літературного твору Байяр визначає як проміжний світ. У ньому між автором та його створіннями немає ніякої різниці у ступені реальності. Це дає можливість зробити висновок, що, здійснивши кілька розслідувань, Шерлок Холмс, подібно до голема, перестав підкорятися наказам свого творця і зажив власним життям у тих проміжних світах між текстами і читачами, де реальність і вигадка зустрічаються і обмінюються властивостями. Більше того, згадуючи про те, як читачі виборювали право Холмса на подальше життя, ми можемо припустити, пише П'єр Байяр, що самостійність літературних героїв дозволяє їм іноді проникати в реальний світ і гармонійно перебувати в нашому суспільстві або навіть засмучувати все наше життя. На прикладі взаємовідносин Артура Конан Дойла з його героєм французький дослідник формулює сутність такого явища, як «комплекс Холмса»: емоційна взаємодія, що призводить до того, що деякі письменники та читачі наділяють реальністю вигаданих персонажів і вступають з ними у любовні чи руйнівні відносини. Така взаємодія з літературним персонажем, продовжує він, іноді виявляється настільки інтенсивною, що може призвести до порушень не надто надійного кордону між світом реальності та світом вигадки. Комплекс Холмса базується на тому, що людина не в змозі відрізнити реальність від вигадки, а результатом виявляється самостійність літературних героїв: у них вдихається енергія, завдяки якій вони мандрують між світами та реалізують свої власні плани. Саме на такій ситуації зустрічі творця автобіографічного літературного

твору з його творінням побудовано одне з оповідань, якому присвячено нашу статтю – «Суб'єкт» («Podmiot») Ольги Токарчук.

Автор та його alter ego з роману «Відчинені очі речей», опиняються в одній квартирі, працюють за одним й тим же столом, ходять в одну й ту ж кав'ярню, але кожен з них наполягає на тому, що саме він є справжнім митцем. Тим самим реальне (автор) та ідеальне (його уява) ототожнюються. Найбільш яскравим проявом цього є рефлексія «письменника Самборського», тобто «розуміння» героєм автобіографічного роману незворотності часу, поступової втрати натхнення, буденності сучасності – усього того, що викликає страждання реального автора цього роману. Але здається, що це герой розуміє, що «він увесь час є самим собою, ніким іншим уже стати не може, що оскільки перед іншими, наприклад, отими молодими людьми з наплічниками, існує ще ціле море можливостей, цілий стос ролей на вибір, великий кошик яєць з несподіванками, вони ще можуть стати, ким тільки захочуть. Він – уже ні. Він уже визначений. Подумав навіть: “скінчений”, і щось дуже неприємне ковзнуло тут же поруч» [5]. Або коли автор надає героєві – «письменнику» завдання, котрі викликає від нього самого час: «Той стояв над ним, схрестивши на грудях руки – свіжий, причесаний, поголений. “Написав би ти щось про роль письменника в сучасному світі”, сказав. “Які завдання має література, Самборчику. Чи повинні ми чекати від неї, що свідчитиме про реальність, що опише зміни, свідками яких ми були”» [5].

У цілому між автором і героєм складаються досить суперечливі стосунки. Письменник (реальний “біографічний” автор, котрий в оповіданні виступає з позначенням «той»), з одного боку, прикрашає зовнішність героя свого автобіографічного роману (той, побачивши на сходовій клітці свого творця, з огидою дивиться на його фігуру, одяг: «Рідке сиве волосся, підстрижене під їжака, землиста шкіра, дрібне тіло в картатому піджаку, добрі, але стоптані вже черевики...»), а з іншого виявляє самоіронію, коли з іронією ставиться до творів свого двійника. «Не той у тебе клас, Самборчику, – каже він, звертаючись до «письменника». – Може, й добре пишеш, але не той у тебе клас» [5]. Іноді дуже складно відокремити матеріального автора від того, що народжений віртуальним шляхом. Обидва мають одну на двох біографію.

Однією з деталей, що допомагають знайти різницю, є, на нашу думку, образ цигаркового диму. Письменник Самборський дуже багато палить. Може тому процес творчості невід'ємний для нього від диму цигарок: «Дим, заповнюючи його легені, одночасно якимось чином урухомлював його пам'ять, мабуть, тому, що і дим, і пам'ять мають однакову природу – плинні смуги, які несподівано звиваються в кільця, у викрутаси, в прозорі шерехи шарів, що тривають якусь мить в удаваній структурі, а потім без вороття зникають. Трішечки зосередившись, можна було завдяки незбагненному чуду перетворити ці плинності в слова й речення» [5]. І далі: «Самборському зробилося приємно. Він втулився в зручний кут наріжного сидіння, закурив цигарку і разом із кільцями почав

випускати справжні, закінчені речення. Спокійно записував їх на серветці» [5]. Здається, такий зв'язок між процесом випускання кілець диму з формулюванням речень, не тільки є ознакою звички героя роману, але й натяком на його ефемерність.

Мотивувань зустрічі автора та його героя як дійсної події може бути декілька. Одне з них пов'язане з вирішенням Ольгою Токарчук проблеми сутності художньої творчості, психології творчого процесу, неминучості роздвоєння авторського «я» при створенні образу героя. Такої ж версії підтримується І. Кропивко, коли пише: «Письменниця звертається до питання кризи в літературі та літературознавчий методології. Її спосіб виходу за межі тексту полягає в залученні до нього як текстуального коду методологічних дискусій постструктуралістів про специфіку художньої творчості» [2, 31]. Сутність зустрічі письменника Самборського і «того» полягає в тому, що, за словами дослідниці, «периферія і центр міняються ролями. Реальність поступається текстовості. Персонаж “оживає”, а автор “помирає” – іде зі сцени тексту. До читача тепер промовляє (у тому числі й на радіо, й по телебаченню) лише персонаж, цікавіший і оригінальніший, сміливіший і талановитіший, ніж його автор, який таким створив власне альтер-его, бо хотів бачити себе очима інших кращим, ніж усвідомлює себе сам. Таким чином, світ письменника Самборського (персонажа) став його власним текстом, у якому автору як персонажу місця немає, воно зайняте наратором» [2, 32].

Але можливі й інші мотивування того, що відбувається у «Podmiot». Оповідання О. Токарчук можна співвіднести з творами романтиків, які побудовані на мотиві двійництва. Герой нагадує Тінь із казки Х.К. Андерсена, що захопила ім'я, постать, а потім і життя вченого. В оповіданні Ольги Токарчук героїнь, така ж саме тінь автора, претендує на місце свого творця у житті. Головна битва між двійниками відбувається біля письмового столу. Спочатку Самборський намагається прогнати автора з його робочого місця. «Сюди навіть не думай пхатися. Інші речі можеш собі забрати, але не це», – процідив він тому [5]. На що той з іронією зауважує, що у його alter ego все ж таки не той клас. А потім автору все ж вдається вказати своїй тіні на її справжнє місце. «Уп'явшись холодним, драглистим поглядом у переляканого таким поворотом справи Самборського, видихнув йому просто в лице: “Я вигадав тебе, розумієш, ти, сопля довбана. Вигадав тебе і в будь-яку мить можу тебе скасувати, ти лиш звичайнісінький наратор, ліричний суб'єкт, невдала конструкція чи що там ще. Тому не підскакуй і сиди тихо”. З огидою відпустив Самборського і повернувся до столу. Письменник розтирав руки, бо боліли, а потім тихенько, щоб не заважати тому, почав збирати з підлоги уламки скла» [5].

З іншого боку, можна припустити, що дія розгортається саме в тому просторі, про який пише П'єр Байяр у книзі про власне розслідування «справи» собака Баскервілей. Оповідання можна прокоментувати також з позицій такої категорії нараторології, як «точка зору»: автор, як і його героїнь, а з ними й читач

опиняються всередині подій, тому вони не помічають меж між життям та віртуальним світом. Наявні у «Podmiot» і риси того явища постмодерної літератури, котре А. Фоуалер позначив як пойоменон, тобто зникнення меж між вигадкою та реальністю, оскільки фікційний та реальний світи опиняються абсолютно тотожними, або обидва належать одному й тому ж простору. Але в будь-якому разі є всі підстави судити про трансгресивний характер відносин між автором та його вигадкою.

Ще один варіант діалогу, що має відношення до сприйняття художнього світу літературного твору як реальності – «читач – герой». За словами М. Гірняк, процес літературної комунікації «ускладнюється... через те, що “я”, яке з’являється в художньому творі, належить і митцеві, і читачеві, адже не лише автор залишає частку себе у своїх персонажах, а й читач часто ідентифікує себе з тим чи іншим суб’єктом, особливо, коли твір написаний «від першої особи» [1, 50]. Саме такою виявляється ситуація зустрічі мілкого крадія з історією героя ще недописаного роману, авторку якого він вирішив пограбувати, в оповіданні Олександра Михеда «Неймовірна справа “Кишенькового оракула”».

Спочатку оповідання схоже на іронічний детектив. Читач опиняється в квартирі Аркадія Івановича, який, за словами оповідача, прокинувся багатим та знаменитим, але поки не знав цього. Єдине, що повідомляється про його несподіване щастя, – обумовленість його чиеюсь смертю: «Що смерть забирає в одних – віддає іншим» [4, 25]. Аркадій Іванович готується до зустрічі з юним нахабним літературним критиком, намагається скласти каламбури, хвилюється у зв’язку з тим, що книжка Ади, агентом якої він є, «сповзла на четверте місце», і стрімко наближається до зустрічі, але не з критиком, як очікувалося, а зі слідчим Морковіним, котрий цілком впевнений у тому, що Аркадій Іванович – вбивця тієї самої Ади, долею книжки якої він був стурбований. В процесі їхньої бесіди виявляється, що Аркадій Іванович був справжнім пройдисвітом («часом зраджував Ади, друкуючи мінімальними накладками самвидав» [4, 31]), але не вбивцею. Проте його заарештовують і обвинувачують у злочині, а «загадка життя і смерті Ади Петрик» на довгий час залишається «головною сенсацією, яку розкручували ЗМІ» [4, 37].

Друга частина оповідання присвячена новій сенсації, а саме – публікації «Кишенькового оракула», який одразу став «хітом сезону» [4, 37]. Новий роман одразу порівнюють з романом вбитої Ади Петрик. І, як виявляється пізніше, недаремно. Єдине, що не гармоніє з цілком вдалою книжкою – її фінал, котрий, за словами критика (того самого нахаби, до зустрічі з котрим готувався Аркадій Іванович) «дещо розчаровує» [4, 38].

За жанром друга частина оповідання, хоча і не втрачає рис детективу, більш нагадує новелу з тим пуантом (несподіваним поворотом), яким вона за традицією закінчується. Звідси – й посилення ролі підтексту. Поступово виявляється, що оповідач розповідає власну історію, точніше – мотивує причини скоєного ним вбивства Ади Петрик, що насправді авторкою нового роману була Ада,

і рейтингом саме цього роману був стурбований її літературний агент. А насправді його розповідь – це останнє слово злочинця на суді. Єдине, що змінив вбивця – фінал твору, тому він і не сприймався як органічна частина роману.

«Юнак із кримінальним минулим і лихою вдачею, який власне життя перетворив на неонуар» на ім'я Олег Полозов щиро розповідає судді та присяжним, як з «кишенькового професіонала» перетворився на «професійного письменника» [4, 41]. Він цілком випадково зазирнув у зошит із зображенням оголеного чоловіка у вогні і з першого ж речення, записаного у цьому зошиті, захопився процесом читання. «Слова, – зізнається він, були болісно знайомі. Ніби я писав її. Чи її витягували з мене – жили за жилою. “Оракул” розповідав мою історію. Ну, майже мою історію. Знаєте, як буває, коли змінюють імена, трохи перекручують правду, щоб вона не здавалася такою жахливою. Це було моє життя» [4, 42]. Таким чином, виявляється, що причиною злочину стало ототожнення читачем літератури з дійсністю. Це один з варіантів трансгресії, або «транзишн», про яку попереджає автор свого читача у вступній частині до книги. «“Транзишн”, – пояснює він, – це десять оповідань, які ставлять питання: чи може бути щось страшніше за вигадку? Чи може свідомість витворювати морок реальності, у якому губимося щодня? Де ламка межа між фікшн та нон-фікшн? І як можна описати сучасність?» [4, 5]. Хоча герої «Неймовірної справи “Кишенькового оракула”» і розуміє, що створений творчою фантазією Ади персонаж – хтось «інший», не він сам (він згадує, як дівчина дивилася на нього: «зіставляла вигадку з реальністю» [4, 43], він все ж таки не здібний погодитися з тим, що у блокноті Ади не життєпис його власного буття, а «література» («- Яка нахер література? – Я підскочив» [4, 43]). Тому після слів авторки роману про те, що її «пришелепкуватого цікавого персонажа», скоріше за все очікує смерть, він ніяк не може погодитись з таким фіналом. Не розрізняючи власне «я» та героя роману, він вбиває Аду з тим, щоб вона не встигла вбити його, тобто «пришелепкуватого цікавого персонажа». Покажемо діалог між Олегом Полозовим та Адою Петрик про кінець історії: «- Не знаю, – знову вона знизала плечима, – мабуть, він помре. – Як помру? – Ти не помреш. А герої помре. Бо ну його на хер так жити. – Дівчина знову ковтнула. – Я не дам. Вона звела на мене захмелілі очі. – Чуєш, не дозволю тобі його вбити! Це моя історія!!! Моя!!!!!» [4, 44]. Так кишеньковий крадій «переписав свою історію», став «власником свого життя», «віднайшов себе в літерах», а саме – став автором власної книжки [4, 44, 45].

Закінчується оповідання висновком, що повністю відповідає розумінню трансгресії як процесу подолання меж: «І я знаю що межа між літературою та життям так само крихка й примарна, як між сном Аліси та задзеркаллям». На нашу думку, висновок цей належить не герою оповідання, а тому, хто організує цілісність всієї книги, тобто автору, який запрошує нас до спільних роздумів.

Висновки. Однією з головних проблем сучасної культури, літератури і такої галузі науки, як гуманітаристика, є проблема реальності. Роздуми вчених та

митців художнього слова співпадають у багатьох точках, в тому числі й вирішенні питань меж, кордонів між уявним і дійсним. На перший погляд ситуація, коли трапляється ототожнення автора та вигаданого ним персонажа, або читача та героя літературного твору, здається нам або фантастичною, або такою, що вимагає коментаря психотерапевта. Але при подальшій рефлексії з цього питання ми вже не впевнені у неможливості визнання героїв творів такими, що продовжують своє існування у «нашому» світі навіть після того, як ми відкладаємо вже прочитану нами книгу. Принаймні письменники, що звертаються до явища трансгресії, провокують нас на роздуми.

Список використаної літератури

1. Гірняк М. Від себе до іншого: творення ідентичностей у процесі літературної комунікації. *Studia Methodologica*. Вип. 24. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. С. 47–53.
2. Кропивко І.В. Антропологічні аспекти інтерпретації модерністських і постмодерністських текстів (на матеріалі творів В. Підмогильного, М. Кідрука, М. Вітковського, О. Токарчук). *Тайни тексту (до проблеми поетики художнього тексту): збірник наукових праць*. Дніпро: Ліра, 2016. С. 27–34.
3. Кропивко І.В. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір): монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.
4. Михед О. Транзишн. Харків: Віват, 2017. 224 с.
5. Токарчук О. Гра на багатьох барабанчиках / пер. с польськ. В. Дмитрук. Літопис, 2004. URL: <https://mognb.gu>books>140846...>
6. Чаура Н. Художня трансгресія української свідомості на сторінках часопису «Березіль». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Збірник наукових праць (філологія)*. 2017. № 10. С. 101–107.

Musii Valentyna

Odessa I. I. Mechnikov National University
Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies
valentinanew2016@gmail.com
ORCIDiD0000–0002–9641–7753

POSTMODERNIST VISION OF THE RELATIONSHIP BETWEEN THE AUTHOR AND THE HERO AS AN ACT OF TRANSGRESSION

The focus of the author of the article is the solution of the problem of reality in the literature of postmodernism. We are talking about the subjective nature of the perception of space by the characters of two stories. The author of the first of them, "Podmiot", is the Polish writer and psychologist Olga Tokarczuk. The author of the second, "The Incredible Story of the «Pocket Oracle»", is Ukrainian writer and literary critic Oleksandr Mikhed. The key event in each of the stories is the destruction of the boundary between literature and reality, between the author and his hero. In the story by Olga Tokarczuk, the character of the autobiographical novel, like a shadow from H. K. Andersen's fairy tale, tries to capture the living space of his creator, to replace him. In Alexander Mikhed's story, the real person – the reader – identified himself so much with the hero of the young writer's novel that he even went to commit the murder of the author in order to save a fictional character, believing that in this way he can protect his own life from the arbitrariness of the one who invented

this character. Various motivations for what happens in the stories are offered. The destruction of the boundary between the fictional and real worlds in both stories may be a result of reflection of how the authors see the process of artistic creation; it may be connected with artistic study of the mental state of the characters; the inclusion of fantastic motifs may be an allusion to the famous works of romantic writers. Mainly the author of the article connects this process in both stories with the actual problem of modern philosophy – transgression. It, in turn, is directly related to many questions that we are trying to find an answer to. In particular, are the boundaries between fiction and reality so strong, and is there really such a different space (dimension) in which literary characters are no less real than ourselves.

Key words: *story, motive, fiction, transgression, author, reader, postmodernism, Olga Tokarchuk, Alexander Mikhed*

References

1. Girnyak M. (2018) Vid sebe do inshogo: tvorennya identichnostej u procesi literaturnoi komunikacii [From yourself to another. Creating identities in the process of literary communication]. *Studia Methodologica*. Vip. 24. Ternopil': Redakcijnno-vidavnychij viddil TNPU im. V. Gnatyuka. S.47–53. [in Ukrainian]
2. Kropivko I.V. (2016) Antropologichni aspekti interpretacii modernists'kih i postmodernists'kih tekstiv (na materiali tvoriv V. Pidmogil'nogo, M. Kidruka, M. Vitkovs'kogo, O. Tokarchuk) [Anthropological aspects of the interpretation of modernist and postmodern texts (based on material of works by V. Psdmogilny, M. Kidruk, M. Vitkovsky, O. Tokarchuk). *Taini tekstu (do problemi poetiki hudozhn'ogo tekstu): zbirnik naukovih prac'* [Secrets of the text (to the problem of poetics of artistic text): collection of science works. Dnipro: Lira. S.27–34. [in Ukrainian]
3. Kropivko I.V. (2019) Ukraïns'ka i pol's'ka postmoderna proza (karnaval, fragmentaciya, frontir): monografiya [Ukrainian and Polish modern prose (carnival, fragmentation, frontier): monograph]. Kii'v: Vidavnychij dim Dmitra Burago. 524 s. [in Ukrainian]
4. Mihed O. (2017) *Tranzishn* [Transishn] Harkiv: Vivat. 224 s. [in Ukrainian]
5. Tokarchuk O. (2004) *Gra na bagat'oh barabanchikah* [Playing many drummers]. Litopis, URL: <https://mognb.ru/books/140846...> [in Ukrainian]
6. Chaura N. (2017) *Hudozhnya transgresiya ukraïns'koï svidomosti na storinkah chasopisu «Berezil'»* [Artistic transgression of Ukrainian consciousness on the pages of the “Berezil” magazine]. *Literaturnij proces: metodologiya, imena, tendencii: Zbirnik naukovih prac' (filologiya)*. № 10. S.101–107. [in Ukrainian]

Статтю подано до редколегії 2 вересня 2022 р.

УДК 821.512.122.087.5

Nurmanova Zhanna

candidate of pedagogical sciences,
associate Professor of the Eurasian National
University named after L. N. Gumilyov
Kazakhstan, Astana,
Satpayev st.2, +77084255932
Zhanna-astana@mail.ru
ORCID ID0000-0001-9392-8999

**KAZKH CHILDREN'S LITERATURE IN THE FIELD
OF INTERMEDIAL STUDIES***

The article deals with the problems of intermedial interaction of different types of arts – music and literature, painting and literature based on the stories of M. Kabanbaev. The emphasis in the article is on the compositional structure and images of the characters. As a result of the study, the musical repertoire was identified, the correspondence between the musical form and composition of a prose work was determined, verbal music in prose was analyzed, which helps to recreate the specifics of musical experience. The importance of different types of arts in the life and work of Kazakh writers of the twentieth century is emphasized.

Key words: M. Kabanbaev, intermediality, story, text of music, text of painting.

The world is a text, and the text is the entire space of culture, i.e. music, painting, cinema, etc.

Intermediality is a complex and multifaceted phenomenon in literary criticism. By this term we mean translation (from one language of art to another) within one culture. Intermediality is a special type of intertextual relationships in a work of art, where different types of art interact.

Intermediality is defined by N. V. Tishunina as “a special type of intertextual relationships in a work of art, based on the interaction of languages of different types of art”, where “one art is cited by another”. The assimilation by literature of works of other types of art takes place in two main directions, when a work of another type of art is consciously reproduced in the structure of a literary text ... and in other areas of art (music, painting, architecture, sculpture, theater ...

Music and painting bring their experience, their techniques to literature, expanding and enriching its possibilities.

Marat Kabanbaev is a famous Kazakh children's writer and journalist. The novel “Arystan, me and the cello” (1977) brought great fame to the writer.

* The article was written under Grant Funding (AP14870429) for scientific and scientific and technical projects for 2022–2024. Science Committee of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan

The success of the book is evidenced by the fact that the book was published in Germany, Ukraine, Moldova. Music plays a key role in M. Kabanbaev's story. Draws attention to the musicality of this literary work. There is a lot of music in the story that the characters listen to on the radio. These are mainly hits of the 1960s – songs by Rashid Behbudov (“I met a girl”), jazz melodies by Louis Armstrong, etc.

N. M. Myshyakova distinguishes two spheres of thematic musicality in literature – the sphere of sound as such and musical realities proper. The scientist refers to the types of musical realities the names of musical instruments, musical terminology, the names of composers, the names of musical works, and the description of musical impressions. Of the musical instruments, the story mentions such stringed instruments as kobyz, violin and cello. In the fragment about the singing teacher, the saxophone and trombone are ironically mentioned as instruments that only a connoisseur of music can distinguish.

The name of the cello, a bow-stringed musical instrument, is placed in the title, which confirms that it has a special role in the artistic world of the story. In M. Kabanbaev's story, the cello is described as “bogged, with a goose neck” [1, 141], making “viscous sounds”: [1,141].

The musical instrument is inextricably linked with the image of Asan's father, who studied music in his youth, dreamed of entering the conservatory, but due to the circumstances, he changed the sounds of music to “crack of knuckles” and became an accountant. Music becomes an expression of the father's inner world, who “was either crying while singing a melody, or laughed joyfully” [1, 141].

Music saves him from the world of the inhabitants. He is saved by her and takes his son to this wonderful world. In the fourth chapter there are these lines: “*Papa turned into a melody or a melody into a papa?*” [1, p.142].

According to the plot of the story, on the birthday of Asan, who turns eleven years old, his mother asks his father to play the cello. “Mom's World” together with the guests, the townsfolk are not able to appreciate the musical gift of Asan's father. Picking up the cello, he leaves the house, and his son rushes after him in solidarity.

The scene is built on the contrast of white and black colors: dark night – white snow, “black seal-dad” – “snow-white world”: “*Only the figure of dad – black-haired, in a black suit, was a clear black seal on this white world*” [1, 145].

The central place in the story is occupied by a verbal description of the music and the impressions that it made on a small child: “*Dad began to play. All five fingers, trembling on the strings, were looking for combinations that were mysterious to me in the endless world of sounds, and it seemed that the growing waves of a sad voice began to push back everything unpleasant ...*” [1, 144].

The author describes the process of performing a piece of music: “*Dad hunched over the cello, merged with it. Now it is one whole, one body. And the weeping sounds do not come from the cello, but from the Pope himself... And the constantly moving bow in his hand cuts, saws this body across the belt. Papa, my meek papa, having escaped from the world of mother, Taken, “Oh, river thickets, reeds ...”, from*

the world of these energetic and business people, turned into a melody lost in the impassability and hopelessness of the snow-white mute world” [1, 144].

The melody is characterized by M. Kabanbaev as “sublime”, “attracting”, with “thick, velvety, mysterious motif, leading away into the unknown far away” [1, 146]. The beautiful sounds born from the contact of the bow with the strings merge with the sounds that arose from under the hammer, which come from the son of a drummer, and the sounds, “turned into snow-white doves”, begin to soar over the snow-white yard: “*And the silent earth under the feet of the beginning dance to the beat of the music. All three of us – dad, me and the puppy – moved along with everything and these sounds and gradually, as it seemed to me, were carried away upwards ...I suddenly wanted to hug the whole world and one of its representatives, who was at arm’s length from me – Arystan <...>*

I merged with the world around me, with white snow mixed with the light, very light sounds of the melody, and turned into an inseparable particle of this world” [1, 146].

On this fateful night, Asan was afraid of losing his father, who was moving away “*under the white notes of the melody of his sobbing cello*”, he truly found him, “*recognized him as real*” [2, 81]. And from that moment on, the hero understands that all five of them – dad, Arystan, him, the cello and white snow – are inseparable friends and true comrades. Special mention should be made of the musical theme that sounded in the work of M. Kabanbaev “Arystan, me and the cello”.

The text of the story repeatedly repeats the name of the composer – Gaspar Cosado, a famous Spanish composer and cellist of the early twentieth century. M. Kabanbaev introduces into the text of the story and musical terminology – toccata, quartet, symphony. In the story, Taimas, Asan’s new friend, takes him to the slaughterhouse to show him how to slaughter a bull. The sight has a stunning effect on him.

Hearing the roar of the bull, “*the cry of death that seized a living soul by the throat,*” the child heard a familiar melody in the transistor: “*Yes, this is the same melody that my dad played then under the snowflakes ...*” [1, 175]. It is curious that the name of the piece of music played by the hero’s father appears closer to the denouement of the story: “*The music is interrupted by the words of the announcer, who is clearly admiring his own voice: “The toccata you listened to by the famous Portuguese composer and cellist Gaspar Cosado expresses the inner feelings of a person yearning for the youth that flashed like a golden ray in his life”* [1, 175].

We are talking about the famous “Toccatà” on the theme of Girolamo Frescobaldi, which has the sublime beauty and magic of music. And if in the first passage it was the music of a person yearning for his unfulfilled great expectations in life, then in the second passage it is “a melody full of regret and sadness” [1, 175], from which there is no escape.

Asan, running away from the slaughterhouse, hears various sounds that have arisen between heaven and earth: “*all these sounds, wandering between the blue sky and the snow-covered steppe, merge into one, scream and sob*” [1, 175].

M. Kabanbaev's story "Arystan, me and the cello" ends with Asan being detained by a watchman during an attempt to set fire to a slaughterhouse in which animals are killed. And at this moment it seems to the hero that *"from all over the snow-covered steppe rises and becomes louder and louder than Gaspar Cosado's toccata"* [1, 178]. The musical composition of Gaspar Cosado is interpreted in a new way by the writer M. Kabanbaev, expanding the cultural context of the reader, deepening his musical horizons.

He manages to embody the images evoked in his imagination by the composer's music, to convey its sound and the impression it had on the author himself.

In the story "Bitter Taste", which is a continuation of the story "Arystan, me and the cello", the reader will learn about the further fate of the characters. After the tragedy, the cello *"fell off its place of honor on the carpet. And ... I moved to a thrift store: for some reason, my mother decided that all the troubles of my character came from her; the cello, influence"* [2, 80]. *The father comes to terms with the mother's decision, telling his son that "really, she brought misfortune on my and your heads ..."* [2, 81].

In M. Kabanbaev's story "Bitter Taste" there is a component of another kind of art – painting. "Verbal painting" are paintings by Russian artists, for example, landscapes by Kuindzhi and post-impressionist artists, which are mentioned in the context of the story. The story of M. Kabanbaev mentions the names of artists and their famous paintings – "Self-portrait", "Night Cafe in Orel" by Van Gogh, "Still Life" by Cezanne, "Aha oe feii" – "Are you jealous?" P. Gauguin.

Asan is particularly impressed by Van Gogh's Self-Portrait. He cannot take his eyes off the picture, because an inexplicable spell emanates from it: *"It had an image of either a woman or a man with a bandage over his cheekbones on his head, under a leather cap-hat, with sunken cheeks, as if he had walked on them rasp, and with asymmetrical inflamed eyes. No one is like a person who strikes with his ugliness.*

He must have a toothache, I thought, looking at the bandage. Or something else, he's seriously ill. I suddenly felt sorry for this man, and I began to look at the portrait more carefully <...>. I looked three times, and three times I saw different things... This is a very difficult person, whatever it may be..." [2, 121]. Talking about the "furious Van Gogh", Asan comes to the conclusion that he is not the same person as he seemed at first.

And the figure of this brilliant artist is extrapolated to another hero – Isa, a man who, with the same incredible talent and temperament, was at first an idol for Asan, and in the end brought him one disappointment.

The second picture, placed in the structure of the story, is "Night Cafe in Arles". At first, Asan admires him and dreams of being in him, but soon this feeling of admiration is replaced by a feeling of horror and fear: *"And this is not a cafe at all, but a real den. Both the billiard table in the middle and the chairs seem to have absorbed the red glow of the fire that escapes from the fireplace. And it seems that the whole room is filled with blood red. The faces of the six who surrounded the table are*

like six handfuls of hot coals. And light erupts like a stream of fire from four lamps under the ceiling.

As if Vincent van Gogh dipped his brushes not in paint, but in the flame itself, and painted this cafe with it! He spared no one – neither the owner of the cafe, leaning on the edge of the table, nor six revelers with a bottle in front of each, nor objects – he threw everything and everyone into the fire ...” [2, 122]. The Vangogh cafe is seen as a kind of parallel to the situation with the basement bar, in which the teenage hero finds himself with friends.

“Aha oe fairies” – “Are you jealous?” – I read under the new reproduction, drawn by the other hand. Two girls on the sand by the sea. One sits with her arms around her knees, and the other lies supine on the sand. Sand and sand. Lonely tree and sand. Fire smolders inside the brown-bodied maidens, apparently created by the sun’s rays and sand [2,122–123]”.

Contemplation of this painting by Gauguin evokes from memory the image of another girl – Zhamal, who, also sunbathing on the sand, asked about another guy for whom she had feelings: *“It seems that a Tahitian woman, the same age as Zhamal, asks me with a sneer: “Aha oe fairies? – Are you jealous?” To whom? And, having found the answer to the question, I slammed the book with force and pushed it away from me. Why these pictures, if they attract and immediately repel you...” [2, 123].*

Thus, having studied and researched the intermedial poetics of M. Kabanbaev’s prose, we have come to the following conclusions. The author of the stories “Arystan, me and the cello”, “A bitter taste” widely uses musical images in the context of his works – the image of the father-musician father Asan, resorts to mentioning the name of the composer – Gaspar Cosado, whose verbal description of music plays an important ideological and plot role in work.

The analysis carried out proves that each *“case of intermedial interaction requires an individual comprehensive study, which will reveal all layers of cultural interaction between the studied texts” [3].*

References

1. Kabanbaev M. Arystan, me and cello. Per. from kaz. S. Musina. *Boys of the upper and lower auls. Tales*. Almaty: Balausa, 1994. S. 131–179 [in Kazakh]
2. Kabanbaev M. Bitter taste / Transl. from kaz. V. Karpenko. Alma-Ata: Zhalyyn, 1990. 272 p. [in Kazakh]
3. Isagulov N.V. Intermediality as an umbrella term: an attempt at classification URL: <https://www.academia.edu/38166919/> (date of access: 04/23/2023) [in Kazakh]

Нурманова Жанна

Євразійський національний університет імені Л. Н. Гумільова,
Казахстан, Астана
Zhanna-astana@mail.ru
ORCID ID0000-0001-9392-8999

**КАЗАХСЬКА ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА У СФЕРІ
ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

У статті розглядаються проблеми інтермедіальної взаємодії різних видів мистецтв – музики та літератури, живопису та літератури на матеріалі повістей М. Кабанбаєва. Акцент у статті зроблено на композиційній структурі та образах героїв. В результаті дослідження виявлено музичний репертуар, визначено відповідність музичної форми та композиції прозового твору, проаналізовано вербальну музику в прозі, що допомагає відтворити специфіку музичного переживання. Наголошено на значущості різних видів мистецтв у житті та творчості казахських письменників ХХ століття.

Ключові слова: М. Кабанбаєв, інтермедіальність, повість, текст музики, живопис.

Стаття надішла до редколегії 18 жовтня 2022 р.

УДК 929–027.561Вавілова:378.4(477.74–21)

Сасенко Валентина

кандидат філологічних наук, доцент

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова Французький бульвар
24/26, Одеса, Україна, 65058

<https://orcid.org/0000-0002-1214-6467>

s_valentynos@ukr.net

**МИСТЕЦТВО БУТИ ПРИНЦИПОВОЮ ЛЮДИНОЮ:
СПОГАД ПРО ОЛЬГУ ВАВІЛОВУ**

Меморіальна стаття присвячена знаковій постаті Ольги Іванівни Вавілової, яка народилася і виросла як спеціаліст вищої кваліфікації, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри педагогіки, постійно перебуваючи впродовж більше 40 років під знаком Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. Її своєю питомою самовідданою працею досягла успіхів і авторитету як у викладацькій справі, так і в багатолітній службі заступниці, а потім Голови Профкому рідного вишу, активно дбаючи з адміністрацією та ректоратом про високий рейтинг єдиного класичного університету на Півдні України зі 160-літньою історією серед вітчизняних і зарубіжних вищих навчальних закладів. Як людина ініціативна і творча, Ольга Вавілова у спілці з редакційною колегією (М. О. Подрезова, М. Т. Щербань, Н. Г. Юргелайтис) заснувала серію «Вони родом із університету» з метою розпросторення здобутків Мечниковського університету шляхом популяризації широкої шкали креативних зацікавлень його різнобічно обдарованих співробітників. У написаній Ольгою Вавіловою супроводжуючій серії (2012–2019) передмові під назвою «Не хлібом єдиним...» виражено головне кредо видання: «В університеті знайдеться чимало працівників, чие обдарування та креативний інтерес виходить за межі виключно фахового покликання. Щире слово, яке несе заряд оптимізму й духовної наснаги, знайде, на нашу думку, вдячний відгук у серцях всіх шанувальників прекрасного. Отже, ця серія має усі шанси стати своєрідним, нехай поки що скромним, внеском до спільної скарбниці духовного буття української культури». І цей прогноз справдився. Шкода тільки, що серія з 2020 року припинила своє існування. Та слід, який залишила Ольга Вавілова у житті Одеського національного університету, хоч і скромний, але помітний і питомий.

Ключові слова: *Ольга Іванівна Вавілова, реалізація покликання Педагога вишу, зв'язок зі шкільною освітою, інтенції геостратегії національної освіти, ініціативи як голови Профкому, педагогічна і риторична майстерність.*

Ще не притишився біль від втрати прекрасної Людини – Ольги Іванівни Вавілової (Жмуріної), – яка відійшла у вічність 1 березня 2023 року, за 15 днів до свого дня народження, у розквіті духовних сил (на жаль, не фізичних), та її світлий образ залишається не лишень у пам'яті рідних (сина Жені, невістки Альони, внука Михайлика, брата та сестри), а й усіх тих, хто мав дотичність до справи усього її життя – підготовки та виховання кваліфікованих кадрів в Одеському національному університеті імені І. І. Мечникова як кандидатки

педагогічних наук, доцентки кафедри педагогіки. Та її роль у житті університету мала гарне продовження і розвиток у реалізації посадових обов'язків спершу заступника, а потім голови університетської профспілки, спрямованих на підтримку керівництва університету й ректорату в справі здобуття авторитету в колі класичних університетів України та зарубіжжя, як і на дбайливе ставлення до професійних і життєвих проблем усіх працівників вишу та рішуче задоволення їхніх різноманітних клопотів, які неминуче виникали у творчому колективі у різних сферах його діяльності. Вирішуючи чи не безкінечний ряд питань, як щоденних, так і універсальніших, вона дотримувалася при цьому обов'язкового правила № 1 – букви Закону та водночас неписаних законів етики й толерантності в поведженні, особливо ж під час розв'язання конфліктних питань. Їй вдавалося втримувати рівновагу й у спілкуванні як офіційному, так і дружньому, спорадичному чи постійному.

Життя Ольги Іванівни під знаком Університету постало на ґрунті раннього вибору свого життєвого шляху, як і на основах народного виховання у багатодітній родині без батька, рано померлого від ран, отриманих на фронтах Другої світової війни, п'ятирічної праці у колгоспі у селі Мала Долина, навчання протягом року спершу на підготовчому факультеті Одеського державного (тоді) університету імені І. І. Мечникова, а потім і на українському відділенні філологічного факультету, спеціалізуючись на кафедрі української класичної літератури, на якій мріяла продовжити свій шлях у науку й професію вузівського викладача.. Та не так сталося, як гадалося, і на що вона цілком закономірно мала право розраховувати як успішна студентка та активістка за покликанням серця й особливостями характеру, не справдилося, бо не стала викладачем україністичних дисциплін, про що дуже шкодувала впродовж усього життя. Та властиві їй наполегливість і вроджений дар вихователя-педагога привели до статусу дипломованого (після захисту кандидатської дисертації) викладача з педагогіки вищої школи.

Отже, належачи до першої хвилі повоєнного покоління, Ольга Вавілова спізнала чи не всі життєві випробування і вельми рано визначилася з напрямком свого життєвого шляху. І це не випадково, адже, по-перше, розгорталася її дорослішання згідно з логікою розвитку й особливостями екзистенції покоління, до якого належала; а по-друге, у зв'язку зі свідомим вибором бути на боці україністики у зросійщеній Одесі



та не гнатися за престижністю, якою була наділена русистика у застійні часи – саме тоді, коли вона як молодий спеціаліст стала на крило.

Щоб зрозуміти специфіку долі молодої випускниці університету на початку самостійної філологічної дороги, слід зазирнути в атмосферу 1970–1980-х років й особливості повоєнного покоління, про яке Валерій Шевчук писав так: *«Мое покоління було по своєму особливе, бо пережило дитинство, якому не позаздрити. Ми, діти війни і повоєння, були дітьми тієї бойні, а отже, ставала вона й нашою вихователькою. Вона нас гартувала, випробовувала, калічила, нищила, примушувала переживати екстремальні ситуації, але принаймні росла в нас силу духу, хоча не в усіх було однаково. Отож ми виростили: одні безстрашні, інші остережені, а ще інші – із болючим клубком у грудях. Наші дитячі очі тремтливо вдивлялись у світ перед собою і намагались хоч якось його збагнути. Одні до нього пристосовувалися, інші проти нього повставали. Бо саме вони навчилися простої, але помічної науки: закусували до крові губу і тоскно вдивлялись в ніч своєї екзистенції, вимальовуючи силою уяви для себе білі вітрила»* (курсив мій – В.С.) [1, с. 87].

Як дитина війни, Ольга Вавілова спізнала всі випробування, які припали на її особисту долю в контексті повоєнного покоління, серйозно вдивляючись у ніч своєї екзистенції та вимальовуючи світлі й одухотворені вітрила, рано навчившись тримати удар і не збиватися з обраного шляху в критичні моменти.

Із завзяттям, їй притаманним, Оля Жмуріна достойно пройшла всі етапи навчального процесу, починаючи з підготовчого факультету, зумівши глибоко поринути в університетське життя, не тільки інтенсивно й сумлінно освоюючи програму престижного та єдиного на Півдні України такого високого рівня вищого навчального закладу, а й занурившись в активну роботу в студентському колективі, спочатку на рівні курсу, а потім (чи одночасно) і загальноуніверситетському. Уже на першопочатках цієї праці як активістки Ользі вдалося досягти успіху й авторитету і серед студентів, і серед викладачів не тільки філологічного факультету. Адже в основу свого життєвого кредо ще на зорі пори студентства вона поклала максимуму, сформульовану поетичними рядками Миколи Заболоцького: *«Не позволяй душе лениться! / Чтоб в ступе воду не толочь, / душа обязана трудиться / и день, и ночь; и день, и ночь»*.

Стверджувати саме так дає мені право не позиція «позазнаходжуваності» (за Михайлом Бахтіним), не позиція пасивного спостерігача за рівнем зростання наукової компетенції Ольги Жмуріної та подальшого її кар'єрного росту, а роль куратора академічної групи і наукового керівника її курсових робіт та дипломної праці, що призвело до тривалого і зацікавленого спілкування на паритетних умовах впродовж років і десятиліть.

Саме тому вона як багатогранна Особистість зуміла залишити яскравий слід як в душах своїх однокурсників й університетського колективу загалом, так і людей, об'єднаних з нею спільними інтересами та прагненням до подвижницької праці, а не лишень на користь собі. Через те, що вона уміла підкоряти

особистісне колективістському началу, що ніколи не страждала на комплекс байдужості до інших, з якими жила і працювала поруч, через те, що активно дбала як викладачка кафедри педагогіки про честь Одеського університету і його престижний рейтинг, зокрема підтримкою на посаді заступника і голови Профкому тенденції поповнення викладацького складу професорами й доцентами, Ользі Іванівні Вавіловій вдалося виступити ініціатором чималої кількості плідних програм, необхідних для виконання цієї високої мети, про що варто поміркувати окремо.

Так, на особливу увагу і повагу заслуговує реалізація програми назустріч достойного вшанування 150-літнього Ювілею Одеського класичного університету спеціальним виданням серії книг з промовистим заголовком «Вони родом із університету», ініційованої і заснованої 2012 року головою Профкому спільно з редакційною колегією (О.І. Вавілова, М.О. Подрезова, М.Т. Щербань, Н.Г. Юргелайтис). Показово, що серія відкривалася вправно написаною О. Вавіловою передмовою «Не хлібом єдиним...», в якій обґрунтовано завдання і перспективи цього видання: «Одеський національний університет імені І.І. Мечникова наближається до свого 150-річного ювілею. На честь цієї визначної дати профспілковий комітет працівників ОНУ започаткував літературно-художню серію красного письма... Кожен, хто відчуває у собі творчі здібності і вже має певні здобутки у поезії, прозі чи інших жанрах, може опублікувати свої кращі твори на сторінках серії. Насамкінець бажаємо усім приємних та радісних вражень від видань серії «Вони родом із університету» [3, с. 3].

У тому, що це побажання не риторичне, а справді цікаве й актуальне, переконує одна з книжок серії, що належить перу декана філологічного факультету, професора Є.М. Черноіваненка. Автор цієї книжки продемонстрував не тільки блискуче володіння словом, композиційну майстерність її побудови, широту ерудиції, створення п'єсу на честь Університету і його талановитих учених. глибоке осягнення фахових (чисто філологічних і освітянських) проблем, принципи діалектичного і діалогічного спілкування з читачами. Вражає лаконізм і афористичність письма Євгена Михайловича, залюбленість у справу всього життя, культура мислення, що дається взнаки передусім у змісті і рубриках книжки: **1. Університет моєї долі**; **2. Чужі ювілеї** (80-ліття професора Ю.О. Карпенка, 60-ліття професора В.А. Сминтини, 80-ліття професора А.А. Жаборюка, 60-ліття професора О.І. Бондаря, 80-ліття професора Д.С. Іщенка, 50-ліття доцента В.Г. Полтавчука, 75-ліття директора Студентського клубу Е.А. Чечельницького, 50-ліття факультету романо-германської філології). **3. Ті, що пішли в історію університету** («Син Баштанки. Г.А. В'язовський», «Сила добра. А.О. Слюсар», «Урок мудрої людини. В.В. Фашенко», «З любов'ю до України. Є.М. Прісовський», «Феномен В.Г. Доцент В.Г. Зінченко», «Така несучасна людина. С.П. Ільйов», «Право на вдячну пам'ять. А.К. Смольська»); **4. Життя університетське** («Парадокси сучасної освіти», «Вузівська корупція: брехня, правда і статистика», «Польська мова в Одеському університеті», «Дві вистави

в Російському театрі», «Неминучість творчості»). **5. Деканский факультатив, чи Відповіді на непоставлені питання** («Слова – це тільки слова?», «Зовнішнє незалежне тестування сьогодні – вбивча панацея?»).

У шостому розділі «Користь від подорожей» ідеться про самобутній авторський травелог (від Стамбула до новорічної Праги і маленької Східниці).

Цікаво збудований **заключний (сьомий) розділ** книжки Євгена Черноіваненка на ймення «Перечитуючи...», в якому постає вікова зміна опцій на російську й українську класику (і не тільки!): Пушкіна, Грибоєдова, Шевченка, Дюлю Йєша, а потім – мемуари, газети, вивіски.

Книжка декана філологічного факультету представлена так розлого тому, що між Ольгою Вавіловою як ініціаторкою серії, створеної задля підвищення рейтингу і збільшення слави Одеського серед класичних університетів України, і професором Євгеном Черноіваненком проліг невидимий зв'язок: вони працювали з повною самовіддачею й обидва увійшли вже в історію університету.

Прикметно, що завзяття і наполегливість, з якими Ольга Жмурина піднімалася шаблями наукової компетенції впродовж студентських літ, залишилися пріоритетними в її подальшому житті, передусім у стратегії і тактиці викладацької роботи на кафедрі педагогіки, а пізніше на службі заступника й Голови Профкому співробітників Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

Спеціально й уважно розглядаючи повороти долі молодої випускниці філологічного факультету 1980 року, яка, досягнувши найкращих результатів по завершенню університету з червоним дипломом його закінчивши, прагла всіма фібрами душі навчатися в аспірантурі з україністики, зокрема продовжувати розробку Шевченківської теми, невелику частку якої опанувала й осмислила у своїй дипломній праці, слід наголосити, що на її шляху до мети постали непереборні перешкоди як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру.

Так, у застійні часи 1970–1980-х років у зв'язку з продовженням політики де-

націоналізації України мав місце курс на зіштовхування україністики на маргінеси науки, що призвело до зменшення обсягу міністерських місць в аспірантурі зі спеціальності «10.01.01 – Українська література». Щодо суб'єктивних причин затримки й неможливості прямування шляхом підвищення кваліфікації з омріяної спеціальності, то тут, як здається, на заваді стала непоступливість і негнучкість Ольги Вавілової як активістки



у принципових питаннях деяких аспектів буття університету тієї пори, як і невміння пристосовуватися до обставин, здобуваючи при цьому власну вигоду.

І все ж переконливого успіху як університетський викладач і науковець Ольга Іванівна досягла в сфері педагогіки, маючи від природи вроджений талант Учителя з великої літери, а тому захистивши вже цілком у зрілому віці у 1989 році кандидатську дисертацію на тему: «Педагогічні основи підготовки вчителя в системі університетської освіти». Наукова новизна дослідження полягала у проведенні порівняльного аналізу документів, що моделюють професійну підготовку вчителя з професійною освітою, виявленні розриву між вимогами до підготовки вчителя, відображеними у документах, та фактичним станом університетської освіти; експериментальному дослідженні компонентів педагогічної спрямованості; визначенні педагогічних умов і засобів формування психофізичної сфери майбутнього вчителя; виявленні й експериментальній апробації форм і методів педагогічної підготовки майбутнього вчителя в університеті. У дисертації О.І. Жмуріної переконливо визначалися складники педагогічної спрямованості, серед яких мотиви вибору педагогічної професії, задоволеність педагогічною діяльністю, інтерес до педагогічної професії й творчої праці.

Як бачимо, закономірною була не тільки тема дисертації й успішне розв'язання поставлених у ній завдань, не лишень практичне втілення постійного інтересу до педагогічної професії та пряме виконання обов'язків під час творчої праці на кафедрі педагогіки з кінця 1985 року до 2007 (до переходу на посаду голови Профкому працівників ОНУ), а й упродовж усього життєвого шляху.

Та природний талант педагога, гармонійно сполучений з організаційними здібностями й високим рівнем відповідальності за успішний результат будь-якої дорученої справи, давався взнаки ще у студентські роки та був помічений її однокурсниками та деканом факультету – професором Іваном Михайловичем Дузем – вже тоді. Для підкріплення цієї думки пошлюся на низку спогадів однокурсниць.

Перший з них належить перу випускниці філологічного факультету 1980-го року Надії Усенко, нині вчительці із Чернігівської області: «Ніколи не звикну до того, що доводиться писати про близьку людину в минулому часі. Була... Оля Жмуріна. За п'ять років навчання, життя в гуртожитку ми всі зріднилися, і свідчення тому – спілкування тривало впродовж 43 років після закінчення університету. Старша за нас, Оля здавалася мені строгою, принциповою, прямолінійною... Староста курсу. Я навіть розгублювалася в її присутності, Але потім побачила, яка це добра, щира, турботлива, з почуттям гумору людина. Якось мені довелося побувати у неї вдома. Така гостинність, тепла атмосфера – я зіграла там душу... Оля була ніби старшою сестрою. Вона небагатослівна, а не сказане нею – це виважена мудрість, небайдужість, яка відкликала-ся у моїй душі захопленням, вдячністю і радістю від того, що є така людина у моєму житті. Ми спілкувалися з Олею по відеозв'язку до жовтня цього року.

І, вже маючи проблеми зі здоров'ям, вона завжди запитувала про моїх дітей, внуків, цікавилася, як справи, ми згадували однокурсників, викладачів... І ніколи не скаржилася на проблеми. Була завжди привітна, бадьора. Після розмови з Олею у душі довго зберігалася радість, бажання працювати, жити... Але... Коли такі люди йдуть із життя, у серці на їх місці залишається ніким не заповнений простір, де живуть світлі, дорогі спогади. Оля – це зірочка, яка сяяла у моєму житті, це сонечко, яке зігрівало мене і донині...».

Не менш показовий теплий і багатогранний **другий** відгук про започатковування ще у студентській юності роль Олі в її житті надіслала для публікації у цій статті подруга й шанувальниця її таланту багатолітньої дружби Віра Кошельник (Віра Шпак), нині заслужена вчителька України: «А мені найбільше по-везло: я жила з Олею в одній (117) кімнаті. До речі, з'явилася Оля в гуртожитку лише на четвертому курсі, бо завжди поступалася місцем більш нужденним студентам, а сама, мовляв, недалеко живе і буде їздити з дому на заняття. Тому й додала щодня пів сотні кілометрів дороги від Малої Долини до Одеси й назад. Ось така вона, наша Оля! Вона жила й горіла для одної ідеї: допомогти ближньому. Скільком людям вона допомогла, підтримала, оздоровила! Там, де Оля, там завжди був порядок і лад, бо вона була не лише старостою курсу, – це був організатор від Бога! І ми всі були щасливі, що мали таку Жмуріну! Таку чесну, справедливу, принципову, порядну, добру й уважну, з великим серцем і душею! Особисто для мене Оля – це не просто студентка-однокурсниця, а близька подруга, як старша сестра. Вона – моя підтримка в тяжку хвилину, моя порада і розрада, моя душа... Господи, веди її до стін святого раю, від імені усіх молю і благаю!!!».

Як бачимо, не тільки ці однокурсниці Ольги, а й усі інші могли підтвердити рішучість її характеру, як і загалом образ непоступливої людини, принципової, справедливої і водночас добросердної та чуйної, особливо ж у питаннях допомоги ближньому. Тому вона органічно втілювала в своє та життя інших максимуму Павла Тичини: «За всіх скажу, за всіх переболію». Не думаю, що дотримуватися цих принципів було легко впродовж усього життя, на всіх поворотах долі, не зраджуючи обраного в юності кредо.

Прикметно, що в ситуації неможливості реалізувати свої здібності українціста у власній навчальній практиці, вона активно використовувала філологічні знання, працюючи на кафедрі педагогіки, часто-густо звертаючись до текстів вітчизняної і світової літератур як взірців справи творчого виховання особистості. Так, коли в українську культуру повернулися твори репресованих і заборо-нених радянською владою письменників, Ольга Вавілова взялася активно їх вивчати і популяризувати серед студентів на своїх курсах з педагогіки. І це вивчення йшло одночасно у двох ракурсах: з одного боку, з погляду викладача педагогіки, шляхом віднаходження у літературних текстах прикладів унаочнення питомих педагогічних практик, з іншого, – літературознавця, що заглиблюється у художній текст, осягаючи його багатоманітні смисли.

Так було, наприклад, із зануренням у роман «Сад Гетсиманський» Івана Багряного заради здобуття кореня квадратного згустку віковичного народного досвіду по вихованню патріотично налаштованої, незалежної, грамотної і мудрої людини, здатної зберегти особисту гідність та гуманістичні цінності навіть в умовах жорстокого концтабору, якими тоталітарна система прагла сформувати «советского человека», якому призначена лише роль безіменного гвинтика у суспільному організмі, а не суб'єкта історії.

Прикметно, що викладачка педагогіки не тільки вилучила яскраві й насичені позитивним вихованим ефектом епізоди з роману Івана Багряного, а й, застосовуючи педагогічний принцип імпринтингу – навчання на власному прикладі, – впливала на здобуття високого рівня освіченості своїх студентів та на їхню мотивацію стати справжніми шкільними учителями.

До честі Ольги Вавілової як університетської викладачки, їй вдалося органічно поєднати наріжні принципи шкільної та вузівської педагогіки, досягнувши, таким чином, гармонії у поетапному навчанні професійної майстерності Учителя. Їй вистачало снаги і часу на поза аудиторну роботу зі студентами, на спілкування не тільки з ними, а й з їхніми батьками задля поліпшення учбового процесу, задля досконалішої профорієнтації, що вельми сприяло як піднесенню престижності вчительської праці, так і поліпшенню якості наборів нових поколінь студентів на навчання в Одеському класичному університеті.

Саме тому з власної ініціативи Ольги Іванівни, завдяки її творчому ентузіазмові були проведені десятки (на жаль, немає точної статистики, скільки подібних заходів вдалося здійснити) Днів Науки у різних школах Одещини. З цією метою вона організовувала групу університетських викладачів, забезпечувала їх транспортом і відправляла в сільські школи на зустрічі зі школярами й учителями для корисного взаємообміну ідеями у сфері геостратегії національної освіти. Безсумнівним був коефіцієнт корисної дії від таких заходів для обох сторін – шкільної й університетської освіти. Часто-густо було й так, що до виїзного засідання кафедри педагогіки долучалися письменники, які унаочнювали високу ціну знань, культури аналітичного мислення, творчого підходу до життя.

Підтвердженням цього є моя власна участь у поїздки до Роздільнянського райвідділу освіти та у виступах на засіданнях педради декількох шкіл Роздільної. Приємно було спостерігати за тим, яких успіхів досягли колишні студенти, випускники університету на ниві шкільного виховання, яким авторитетом користувалися вони за свою подвижницьку працю й уміння наділяти своїх учнів багатограними знаннями з гуманітаристики.

Прикметно, що така тактика єднання вишівської і шкільної освіти, запроваджена університетською викладачкою Ольгою Іванівною Вавіловою, оберталася цілеспрямованою *профорієнтацією* і збільшенням числа абітурієнтів, які щороку подавали документи для вступу на різні факультети Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. Дуже жаль, що ця плідна ініці-

тива була загублена нині, коли потреба в ній вельми велика, коли значно зросли й урізноманітнилися комунікаційні шляхи та технології. А користь від такого чину – безперечна.

Саме така продумана практика щорічних виїзних засідань університетських викладачів безпосередньо у районних і сільських школах, активна участь у проведенні відкритих уроків з питомим їх обговоренням та взаємообміном педагогічним досвідом давала серйозні результати в поліпшенні навчального процесу обох сторін, які добре відчували плече один одного, неоціненну підтримку, яку неможливо зважити в кілограмах чи центнерах.

Переконливо про цю властивість педагогічної праці писав видатний педагог Василь Сухомлинський, як і письменники, які не тільки скуштували вчительського хліба, а й художньо талановито зобразили її у своїй творчості, зокрема такі митці, як Олесь Гончар у повісті «Бригантина» і Євген Гуцало в дилогії «Сільські вчителі» та «Шкільний хліб». Саме тому Ольга Вавілова як педагог часто-густо зверталася до шкільної проблематики, що розуміла просту, але важливу істину, що процес соціалізації особистості починається з цього освітнього етапу, який учні проходять по-різному, нерідко вельми складно, особливо у підлітковому віці.

Спеціально займаючись питаннями виховання трудних дітей, вона інтенсивно зверталася до скарбниці художньої літератури і до осмислення в ній успішного розв'язання аспектів суспільного покликання особистості на прикладі підлітків зі складною психікою, як це зображено у «Бригантині» О. Гончара. Адже у творі «процеси соціалізації особи подані крізь призму життєвої долі центрального героя – Порфира Кульбаки – та всієї системи виховавчих засобів, якими користується школа. Герой повісті – самобутньої і нестримно буйної вдачі хлопець – зітканий наче з контрастів, упокорити волю його неймовірно важко. Стихія його характеру, підкореного ідеї фікс – “на волю, хоч умри!” – робить його злим духом рідної матері, зачинщиком усіх витівок, тираном педагогів» [2]. І цей досвід у сфері соціалізації підлітків, особливо ж – трудних, виховання яких лягає на плечі шкільних учителів, не випадково був предметом наукових пошуків Ольги Іванівни. Своєрідне продовження наукова тема знайшла і в розробленому спецкурсі «Методика виховної роботи».

Особливістю педагогічної праці Ольги Вавілової було органічне поєднання власних наукових пошуків зі студентськими. Так, її вихованці не тільки брали участь у Всеукраїнській олімпіаді з педагогіки, а й у науково-дослідній роботі, що здійснювалася у проблемних студентських групах, зокрема на філологічному факультеті. Прикметно, що спільно із заслуженою вчителькою України, вчителькою української мови та літератури ЗОШ № 7 м. Іллічівська (нині м. Чорноморськ) керуючи олімпіадою з таких науково-проблемних студентських груп, працювали над актуальною темою «Нетрадиційні форми роботи у сучасній школі», результатом чого було проведення низки науково-практичних конференцій: «Світоч духовного пошуку», «Духовне надбання рідного краю»

(Плахтійвська ЗОШ № 2 Саратського району), «Література рідного краю (загальноосвітня експериментальна школа Чорноморська).

Вельми важливо, що на складних поворотах педагогічної праці Ольга Іванівна завжди зверталася по допомогу до української літератури і до праць, що її аналізували й осмислювали, черпаючи й використовуючи здобуті знання з філології. І прикладів щедрого ужинку звертань до україністичних студій можна навести безліч, бо системне навчання на філологічному факультеті далось взнаки в усій її творчій долі.

До науково-методичних надбань Ольги Вавілової належить написання разом з канд. пед. наук, доц. М. А. Байдан двочастинних «Методичних рекомендацій з педагогічної майстерності і культури», в яких ідеться, зокрема, й про риторичну майстерність. Показово, що в другій частині посібника, присвяченого риторичній майстерності, «матеріал побудований за модульним підходом і містить три модуля: історія і види риторики; мистецтво спілкування; культура мовлення. Кожний модуль включає теоретичну й практичну частини, вправи, завдання, літературу для самостійної роботи, поради тощо».

У руслі завдань кафедри повна енергії й ентузіазму викладачка свою творчу увагу спрямувала на дослідження загально педагогічної підготовки майбутнього вчителя в класичному університеті. З цією метою Ольга Вавілова підготувала дидактичні розробки з виконання завдань під час педпрактики для студентів ІУ-х курсів: опорні конспекти з тем «Загальні основи педагогічної науки», «Історичний огляд зарубіжної педагогічної думки», «Зародження і розвиток шкільної освіти у Київській Русі».

Як бачимо, творчих ініціатив викладачці кафедри не тільки не бракувало, а й методів досягнення мети, як у сфері педагогіки вищої школи, так і шкільної, було продумано і здійснено предостатньо. Так само вагомими були інтенції голови профспілки ОНУ, які неможливо охопити в одній статті. Та це може стати предметом іншої розмови про Ольгу Іванівну як успішного працівника Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Одразу ж слід підкреслити, що педагога від Бога Олю Жмуріну (Вавілову) ніхто не примушував до такої подвижницької праці по наведенню міцних мостів між середньою і вищою освітою. Це була її творча ініціатива, широке поле активної діяльності, на яке, з одного боку, була запрограмована як Особистість, а з іншого, – виробнича необхідність у досягненні найкращих результатів у формуванні й вихованні справжнього Інтелігента, всебічно освіченого випускника університету, здатного стати Добротворцем і продовжувачем справи своїх Учителів – світочів науки і культури.

Отже, досвід Ольги Вавілової-педагога і подвижника в цій царині взаємодії логічно побудованої багатоступеневої освіти є справжнім скарбом, освоювати який – завдання першочергової ваги, що стоїть на порядку денному сьогоднішнього дня.

Список використаної літератури

1. Шевчук Валерій. На березі часу. Мій Житомир. Світ перед очима. Київ. 2006. № 5. С. 67–87.
2. Саєнко Валентина. Суспільне покликання особистості <http://dspace.onu.edu.ua:8080/handle/123456789/21332>.
3. Черноиваненко Евгений. Жизнь под знаком Университета Одесса: Одес. нац. ун-т им. И. И. Мечникова. 2014. 242 с.

Saienko Valentyna

Odessa I. I. Mechnikov National University
<https://orcid.org/0000-0002-1214-6467>
s_valentynos@ukr.net

THE ART OF BEING THE HUMAN OF PRINCIPLE: REMEMBRANCE OF OLGA VAVILOVA

The memorial article is in honor to the personality of Olga Ivanivna Vavilova, who was born and grew as a specialist of the highest qualification, the candidate of pedagogical sciences, docent of Pedagogics department, being constantly more than 40 years under the sign of Odesa I. I. Mechnikov National University. And by her devoted working she succeeded and gained authority both in teaching and assisting position and later as the Head of trade-union committee of the alma-mater, actively caring of a high ratio of the only one classical university of the South of Ukraine with a 160 years history among countries and foreign higher educational institutions with the administration and rectorate. Being initiative and active person, Olga Vavilova together with the editorial board (M. Podrezova, M. Sherban, N. Jurgelaytys) founded “They are Originally from the University” with the purpose to promote the achievements of Odesa I. I. Mechnikov National University via popularization a wide range of creative interests of its fully talented employees. In an accompanied foreword for the collection (2012–2019) under the title “Ne Hlibom Yedynym...” Olga Vavilova presented the main motto of the edition “There are a lot of employees in the university, whose talent and creative interest is broader than just occupation. Honest word, that gives optimism and spiritual power, will find a grateful feedback in the hearts of all enthusiasts of beauty in our opinion. So that’s this collection have all the chances to become an original, even now modest, contribution to the common heritage of spiritual existence of Ukrainian culture”. And it became true. Unfortunately, the collection withdrew in 2020. Still, the impact of Olga Vavilova in the life of Odesa I. I. Mechnikov National University is modest but remarkable and important.

Key words: *Olga Ivanivna Vavilova, the realization of the occupation of the pedagogue in higher educational institution, connection to school education, the intentions of geostrategies of national education, initiatives as the head of trade-union committee, pedagogical and rhetoric mastery.*

References

1. Shevchuk Valerii (2006). Na berezi chasu. Mii Zhytomyr. Svit pered ochyma [On the beach of time. My Zhytomyr. World before Your eyes]. Kyiv, № 5, Pp. 67–87. [in Ukrainian]
2. Saienko Valentyna. Suspilne poklykannia osobystosti [Social calling of the individual]. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/handle/123456789/21332> [in Ukrainian].

Статтю подано до редколегії 25 червня 2022 року

УДК 821.111–2.09

Таратута Світлана

кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра міжкультурної комунікації, світової літератури та перекладу
Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
вул. Острозького, 32, Вінниця, Україна, 21000
s.l.taratuta@gmail.com
ORCID ID: 0000–0002–9236–1123

Мельник Тетяна

кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра міжкультурної комунікації, світової літератури та перекладу
Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
вул. Острозького, 32, Вінниця, Україна, 21000
tatiana.n.melnik@gmail.com
ORCID ID: 0000–0002–2258–7389

РОМАН Р. БРЕДБЕРІ «451° ЗА ФАРЕНГЕЙТОМ» ТА ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЯ: СПРОБА КОМПАРАТИВНОГО АНАЛІЗУ

Стаття присвячена компаративним дослідженням у галузі літератури та кіномистецтва. Розглядається питання близькості екранізації до твору, за яким вона знята, як критерій оцінки кінострічки. Зроблено спробу порівняльного аналізу роману Р. Бредбері «451° за Фаренгейтом» та його екранізації 2018 року. Проаналізовано візуальні засоби втілення авторської концепції в фільмі. Компаративному зіставленню піддано сюжетну лінію, образну систему, ідейну спрямованість літературного твору та його кіноверсії. Зроблено висновки про суттєвий відхід у кінострічці від літературного джерела, що сприяло послабленню проблематики.

Ключові слова: екранізація, кіноверсія, антиутопія, компаративний аналіз, твір-першоджерело, тоталітарна система, зомбування мас

Питання близькості екранізації до твору-першоджерела як критерій її успішності впродовж багатьох років є доволі дискусійним. Водночас певний проміжок часу він навіть визначав підходи до наукових розвідок у цій галузі. У середині ХХ ст. американський учений Дж. Блюстоун роботою «Роман у фільм: перетворення художньої літератури на кіно» (1957) фактично відкрив цілий період компаративних досліджень екранізацій та їхніх першоджерел, визначивши критерії підходу до порівняльного аналізу, що отримав назву «fidelity criticism» і базувався саме на близькості зазначених творів різних видів мистецтва [2]. Такий підхід домінував у науці впродовж 1960–1980 рр. Сам дослідник у мистецький успіх будь-якої екранізації не вірив, розглядав її як вторинний продукт по відношенню до твору-першооснови, всі відступи від якого вважав ризикованими, а спроби замінити словесні образи візуальними оцінював як ка-

тастрофічні [1, 44]. Поступово зазначений підхід змінився семіотичним, який розглядав екранізацію літературного твору як інтерпретацію, інтерсеміотичне перекодування [3,17]. Натомість саме критерій близькості літературного твору та його кіноверсії ліг в основу багаточисельних класифікацій екранізацій. Ставлення науковців до необхідності високого ступеня такої близькості дуже різняться. Якщо одні впевнені, що при екранізації творів, особливо класичних, необхідно чітко притримуватися канви сюжету та образної системи, то інші вважають, що за таких умов не можна створити кіношедевр, який завжди передбачає самостійність митця та його творчість.

Одна з найвідоміших у світі антиутопій «451° за Фаренгейтом» Р. Бредбері була екранізована декілька разів. Останній – у 2018 р. американським режисером Раміном Бахрані.

Роман описує до межі гаджетизоване тоталітарне суспільство, де забороняється читати книги. Навіть їхнє зберігання вважається злочином, який карається спалюванням всього будинку. Звідси і назва твору, яка означає температуру займання паперу. Спалювання же книжок – це складова ідеології, мета якої – примітивізація населення, його зомбування та підпорядкування владі.

Головним героєм твору стає пожежник Гай Монтег, який дуже любить свою роботу – спалювати книжки. Недарма роман розпочинається з фрази «Палити було насолодою». Монтег пишається своєю професією, яку отримав у спадок, він ніколи не замислювався над тим, що, можливо, робить щось не те і живе якимось не так. Зустріч із 17-річною Кларисою перевертає його життя і примушує переосмислити його буття і суспільні порядки й закони, за якими живуть люди навколо нього і він сам, будучи слухняним рабом системи. Поступово з прихильника системи Монтег перетворюється на її противника і борця з нею. В екранізації на перший погляд все майже так, натомість зовсім інакше.

Автори стрічки зацікавлюють серйозних глядачів з самого початку, використовуючи в якості епіграфів вислови «Кайдани нерідко бувають кращими, ніж свобода» (Ф. Кафка), «Краще бути щасливим, ніж вільним» (Білль про права людини). На екрані перетворюються на попіл сторінки книг, що згорають на очах у глядачів, миготять назви великих книжок. Отже, фільм розрахований на людей начитаних, для яких за цими назвами стоять тексти світової класики. Надзвичайно доречно використані кадри кінохроніки, на яких у нацистській Німеччині спалюють на вулицях книжки, що, безумовно, проводить ідеологічну паралель між двома тоталітарними системами.

Автори фільму одразу заявляють, що це екранізація за мотивами, отже, відхід від роману-першооснови очікуваний. Мова лише про ступінь цього відходу.

Перші же кадри фільму розповідають про події, відсутні в романі. На екрані сцена промивки мозків школярам офіцерами пожежної служби. Звертає на себе увагу підвищений тон оратора, специфічна інтонація впливу. Діти стежать за його пересуванням, крутять головами, щоб не пропустити жодного слова, повторюють завчені істини, які подаються їм у вигляді кричалок, що скандуються

хором. Діти агресивно реагують, коли їм показують книжкові муляжі. Цими обманками їх навмисно провокують, щоб викликати агресію. Сцена нагадує двохвилинки ненависті з роману Оруелла «1984», коли вся країна збирається біля телеекрану, щоб одночасно ненавидіти ворогів держави, які на ньому демонструються.

Ця сцена змінюється виїздом пожежної команди на терміновий виклик, де вони розкривають групу так званих слизнів, які порушують закони держави, зберігаючи тексти книг на електронних носіях. Глядач стає свідком процесу видалення особистості одного з них. Дія перенесена в часи новітньої історії, тому спалюється апаратура (комп'ютери, монітори, системи запису та передачі інформації тощо). Процес видалення особистості також віртуальний: за допомогою гаджетів стирається інформація про особу. Тут також спостерігаються альянзи на класичні антиутопії. Наприклад, операція з видалення фантазії в головного героя роману «Ми» родоначальника жанру Є. Замятіна, так звані «неособи» з роману Оруелла «1984» – люди, відомості про яких прибрали з усіх друкованих видань (газет, журналів, книг тощо), стерши сліди їхнього існування назавжди.

Цю паралель продовжує система стеження «Юксі», яка знаходиться в квартирах головних героїв стрічки, що нагадує наявність телекранів у помешканнях людей в романі Оруелла «1984».

Що до візуальних засобів, то фільм рясніє крупними планами, які необхідні, щоб передати емоції персонажів, багато планів-деталей.

Кольори невиразні. Подекуди зустрічається надзвичайно тривожний червоний, який інколи підсвічує сцени з важкими емоціями.

Синій найчастіше супроводжує Монтега, традиційно відтіняючи його відокремленість від соціуму, самотність.

Зелений з жовтим відтінком за теорією Й. Ф. Гете має транслювати спокій, але тут він надзвичайно агресивний, важкий, можливо, тому, що супроводжує виступ Бітті, негативного і надзвичайно неприємного персонажа.

Жовтий – колір вогню, якого тут багато і який спалює все прогресивне і все інакомисляче. Цей колір представлений у своїй негативній складовій. Якщо згадати, що жовтий часто символізує божевілля, можна тлумачити цей колір у даній стрічці і з цієї позиції.

Більшість подій відбуваються на темному фоні, начебто підкреслюючи, що темні справи краще робити в темряві.

Фільм «451° за Фаренгейтом» знятий як сучасний екшн, з новими технологіями, новітньою апаратурою, величезними екранами, неоновими вогнями хмарочосів американського мегаполіса, стріляниною, погонями, бійками, любовною лінією, втратою пам'яті і відновленням забутих подій дитинства, трагічними моментами, використанням ДНК, прихованої в маленькій пташці, для збереження літератури, що знищується, і порятунку цивілізації. Все це робить стрічку захопливою і динамічною, але, на жаль, не робить її змістовною. Світо-

ва спільнота оцінила кіноверсію як невдалу, причому саме через віддаленість від надзвичайно глибокого роману-першоджерела.

Як вже зазначалося, головний герой твору – пожежник Гай Монтег, який, одного разу повертаючись зі служби, знайомиться із 17-річною дивачкою. Вона гуляє сама по вулицях вночі, хоча цього ніхто не робить, в її родині родичі спілкуються один з одним про цікаві речі, чого Монтег навіть не може пригадати в своєму житті. Його дружина Мілдред, як і переважна більшість населення поглинена примітивними інтерактивними серіалами та новинами, які ллються з трьох стін-екранів у їхній квартирі. Але Мілдред цього замало, і вона мріє про четверту стіну-екран. А Монтег, повертаючись вночі додому після зустрічі з Кларисою, відчуває себе немов би у склепі.

З Кларисою же він знаходить спілкування, а через нього йому відкривається зовсім новий смак життя. Дівчина безпосередня і проста, вона дивується багатьом речам, які для Монтега давно стали нормою життя, ділиться з ним своїми думками і спостереженнями. Вона, наприклад, не любить ходити до школи, тому що там її вважають дивною, адже Клариса задає питання, що не прийнято. Шкільна система вливає у голови дітям потік знань, неструктурованих і несистематизованих, використовуючи репродуктивні прийоми та велику кількість навчальних фільмів, імітуючи навчальний процес і не піклуючись про усвідомлення і розуміння цих знань учнями. Довгий робочий день і повна відсутність відпочинку настільки виснажує дітей, що, покидаючи школу, вони починають розряджатися: ламати і крушити все навколо себе, їздити з шаленою швидкістю на автомобілях, збиваючи перехожих. Діти стають агресивними, почастишали випадки вбивства ними однолітків. Шкільна система кує масу, якою легко керувати, легко спрямувати її в потрібному державі напрямку. Все це Монтег дізнається від Клариси, і все це відсутнє у стрічці. Саме Клариса запитує у Монтега, чи щасливий він, і спонукає до читання книжок. І Монтег вперше в житті сумнівається у правильності свого життя.

Монтег у фільмі – гвинтик системи, без думок і сумнівів. Монтег у романі – людина складна, мисляча, із своїми сумнівами та переживаннями. Вдома, за вентиляційною решіткою, в нього схована книжка, хоча кожного дня він їх спалює. Він дуже тонко відчуває світ навколо себе: чує шелест сукні Клариси, йому здається, що вони йдуть по сріблястому тротуару і він відчуває аромат свіжих абрикосів та суниці, хоча надворі осінь. І обличчя дівчини випромінює м'яке заспокійливе світло, як в дитинстві, коли поряд з ним була мама. Він забув про все людське, тепле, справжнє. Все це залишилося у дитинстві. Клариса своєю наївною безпосередністю пробудила це в ньому. І щоденне спілкування з нею стало важливим. З примітивного пожежника, впевненого у необхідності служити системі, жорсткій та антигуманній, почала народжуватися мисляча людина. І він заздрить родичам Клариси, яких бачить у будинку з освітленими вікнами, тому що вони розмовляють один з одним. І йому хочеться бути серед них.

Образ Клариси є і в кінострічці. Але тут це молода особа, яка порушувала закон і була завербована поліцією. Тепер її використовують як джерело інформації, як людину, що доносить на своїх, періодично стаючи причиною трагедій. Її образ суперечливий і нелогічний. З одного боку, вона належить до табору тих, хто повстав проти режиму, з іншого – начебто вимушено служить системі, зраджуючи своїх однодумців.

Так, саме через її донос у фільмі пожежні виходять на жінку, в будинку якої зберігалися книжки. Ця сцена є і в романі, Більше того, вона стає однією з мотивуючих для Монтега. Як правило, будинки, де знаходили книжки, спалювали. Але вперше Монтег став свідком того, як хазяйка не захотіла покинути будинок і згоріла разом із своїми книжками. Думки про те, що ж там такого у цих книжках, що за них можна піти на смерть, стають провідними для Монтега і змінюють його ставлення до власної діяльності.

У фільмі сцена знята надзвичайно яскраво. На відміну від роману жінка вчиняє акт самоспалення. Вона обв'язана книжками, немов шахід, який іде на смерть і розуміє, що вмирає за святу справу. Монтег заворожено дивиться на неї, і жінка у полум'ї постає як Жанна д'Арк в язиках вогню, що здійснюються вгору.

Книжковий Монтег самостійно аналізує те, що він бачить, і те, що з ним стається, в той час як у фільмі він, як мала дитина, запитує про це у свого начальника Бітті, у Клариси, яка навіть молодша за нього. Його вчинки слабо мотивовані в силу відсутності великої кількості інформації та діючих осіб, наявних у романі і відсутніх у фільмі.

Автори стрічки пожертвували лінією дружини Монтега Мілдред (у фільмі він неодружений). Разом з нею зникають і її подруги, що відіграють величезну роль у творі. Адже проблеми сім'ї та любові, душевної та духовної близькості та взаєморозуміння у романі пов'язані саме з цими героїнями. Проблеми стосунків між батьками і дітьми у родині, які так яскраво відтворені в романі в образах подруг Мілдред, теж втрачені. Цікаво, що саме їм у творі Монтег читає вірші з однієї із схованих книг і одна з подруг розчулено починає плакати. Отже, не все втрачено і щось людське дрімає всередині цієї цинічної панночки, треба тільки докласти трохи зусиль. Сімейна лінія твору в кінострічці замінена невиразною і немотивованою лінією любовних стосунків між Монтегом та Кларисою. Ці стосунки дані в статті і абсолютно не впливають на сюжетну лінію фільму.

Повністю втрачена у кінострічці лінія професора Фабера, який керує діями Монтега-бунтівника, допомагаючи йому. Але найголовніше ідейне навантаження цього образу в романі – показати, як суспільство дійшло до того, що рівень тоталітаризму у ньому сягнув такої висоти, що тут стали спалювати книжки, адже зрозуміло, що це сталося не одразу, а поступово. Професор Фабер уособлює ту частину інтелігенції, в тому числі інтелігенції університетської, яка дозволила цьому статися, не виступивши проти порушень людських прав тоді, коли з цим ще можна було боротися.

Єдиний образ, який збережений творцями фільму, – це образ брендмейстра Бітті. Бітті одночасно і дитя системи, і її палкий прихильник і захисник, і творець. Він мозок, який покликаний створювати умови, за яких зомбована маса знає своє місце і навіть не замислюється над тим, щоб виступати проти системи. Бітті розумний, він читав книжки. Він вміє пояснити ситуацію будь-кому, хто засумнівався у правильності існуючих постулатів так, щоб назавжди знищити ці сумніви.

Саме його устами в романі автор оголює сутність роботи з масами, прийоми їхнього зомбування, впливу на них. Він гарний психолог, дуже добре знає своїх підлеглих, завжди тримає руку на пульсі їхніх коливань і вміє вчасно поспілкуватися з ними так, щоб повернути на шлях служіння системі.

У стрічці Бітті – сучасний Рембо, грубий, сильний, жорсткий і жорстокий. Водночас він змальований як все розуміючий страждалець. Він пояснює Монтегу, що всередині книг безумство, але глядач розуміє, що Бітті багато чого прочитав і говорить те, що треба сказати, а не те, що думає насправді, адже дорожить своєю посадою. Він забиває Монтега фальшивою інформацією про історію пожежної справи, роль відомих людей у її становленні. При цьому у фільмі наявні декілька сцен, коли він записує свої справжні крамольні думки на маленьких папірцях під час того, коли система стеження відімкнена, а потім спалює ці папірці, щоб їх ніхто не побачив. У фільмі це образ людини, яка свідомо йде проти себе, проти правди заради збереження власного статусу. До того ж у фільмі він стає винуватцем загибелі батька Монтега (ця лінія повністю відсутня в романі).

Цікаво, що долі Монтега і Бітті у романі і стрічці протилежні: у романі Монтег у процесі втечі вбиває Бітті, у фільмі навпаки.

Різняться також ідеї, які несуть у собі зазначені твори. В кінці роману Монтег потрапляє до товариства відлюдників, кожний з яких зберігає у своїй пам'яті книгу до тих часів, коли суспільство зміниться, звільниться від тоталітаризму і книжки будуть необхідні для відтворення справжньої цивілізації. Подібне бачимо і в кінострічці. Але у фільмі це товариство більш агресивне. Перевіряючи відданість Монтега, керівники зазначеної спільноти дають йому завдання вбити свого колишнього колегу, що Монтег готовий зробити. Вбити йому не дають. Саме вбивство не потрібне – потрібна готовність це зробити. Виникає питання, чим така відданість відрізняється від відданості системі, проти якої вони повстали. Антигуманність цього фрагменту залишає багато питань до цих начебто кращих людей свого часу.

Висновки. Фільм знятий за всіма законами сьогоденного масового кіно. Але, з нашої точки зору, зміст відомого роману у стрічці просто проексплуатовано заради привернення уваги до неї. У стрічці втрачена глибина роману, відсутня більшість проблем, піднятих письменником, відкинуті важливі образи, наявні же трактовані інакше. Безумовно, використання назви роману, імен трьох головних героїв, а також елементів сюжету, сприяли певному комерційному успіху проекту.

Але найголовніше, з нашої точки зору, те, що ця кінострічка є носієм тих рис, проти яких Бредбері виступав у своєму романі. Книга американського письменника боролася саме з намаганням робити щось на потребу не дуже вимогливих мас, підлаштовуватися під їхні невишукані смаки заради дуже приземлених, але надзвичайно вигідних цілей, що, як нам здається, і зробили творці цієї екранізації.

Список використаної літератури

1. Дубініна О. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження. *Слово і Час*. 2016. № 2. С. 44
2. Bluestone G. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Baltimore, 1957.
3. Hatcheon L. *A Theory of Adaptation*. New York, London, 2006, P. 17

Taratuta Svitlana

Candidate of Science (Philology), Associate Professor at the Chair of Intercultural Communication, World Literature and Translation
Department of Foreign Languages
Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University
s.l.taratuta@gmail.com
ORCID ID: 0000–0002–9236–1123

Melnyk Tetyana

Candidate of Science (Philology), Associate Professor at the Chair of Intercultural Communication, World Literature and Translation
Department of Foreign Languages
Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University
tatiana.n.melnik@gmail.com
ORCID ID: 0000–0002–2258–7389

R. BRADBURY'S NOVEL 'FAHRENHEIT 451' AND ITS FILM ADAPTATION: AN ATTEMPT AT COMPARATIVE ANALYSIS

The article is devoted to the comparative research in the sphere of literature and cinematography. The question of the proximity between the film adaption and literary work, which it is based on, is considered. There is an attempt of comparative analysis of R. Bradbury's novel «Fahrenheit 451» and its film adaption of 2018. The visual means of implementing the author's concept in the film are analyzed. The plot, figurative system and ideological orientation of the literary work and its film version are subjected to comparison. Conclusions are drawn about a significant departure in the film from the literary source, which contributed to the weakening of the problem.

Key words: film adaptation, film version, dystopia, comparative analysis, original work, totalitarian system, zombification of the masses.

References

1. Dubinina O. (2016) Ekranizatsiia literaturnoho tvoru yak predmet komparatyvnoho doslidzhennia [Adaptation of a literary work as a subject of comparative research]. Slovo i Chas, № 2, Pp. 40–53.
2. Bluestone G. (1957) Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema. Baltimore, xvi,237 p. [in English]
3. Hatcheon L. (2006) A Theory of Adaptation. NewYork, London, xviii+232 p. [in English]

Статтю подано до редколегії 20 вересня 2022 р.

УДК 82.01/.09:80”19”

Фокіна Світлана

кандидат філологічних наук, доцент, докторант
кафедри української літератури та компаративістики,
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова,
Французький бульвар 24/26, м. Одеса, Україна
svetlana_fokina@ukr.net
ORCID ID: 0000-0002-2406-0978

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ РАКУРС ДИСКУРС-АНАЛІЗУ
З ПОЗИЦІЙ ФРАНЦУЗЬКОГО ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМУ**

Досліджуючи дискурс з позицій літературознавства, враховуючи семіотичні, культурологічні та лінгвістичні аспекти, все ж необхідно спробувати вичленувати відмінність літературознавчого підходу до дискурсу від суто лінгвістичного, при врахуванні їх неминучої взаємопроникності. В даному плані є показовим розвиток аналізу дискурсу у Франції, де сформувався основний корпус ідей, що вплинули на уявлення про дискурсивність і в ряді інших країн. Зближення принципів поетики та досліджень дискурсивності акцентує перспективу активної апеляції літературознавчої думки до ідеї дискурсології та формування безпосередньо літературознавчих стратегій аналізу дискурсу. Інтерес представляє розмежування потенцій вивчення дискурсу лінгвістикою та літературознавством, що в тій чи іншій мірі проявлено в роботах М. Пешьо, М. Фуко, Ж. Женетта, П. Серіо, Р. Робен, Ю. Крістевой. Були також враховані позиції Р. Барта, А.Ж. Греймаса, Ж. Фонтанія, Ж. Гійому, Д. Мальдідье. Ракурс дослідження, здійсненого в рамках цієї статті, центрував акцент на широкому аналітичному спектрі в рамках літературознавчої дискурсології. Було осмислено доцільність підходу до дискурсивності, який не тільки зачіпає аспекти ідентифікації суб'єкта та концептосфери культурної ситуації, але й їх глибинно взаємопов'язує. Опорними стали ідеї М. Фуко, що дозволили осмислити шляхи літературознавчого вивчення дискурсу. При такому підході об'єкт дискурсу співвідносимо з догматами культурної епохи, яка обумовлює трансформації дискурсу у зв'язку з ключовими ідеями, уявленнями та соціальними нормами. Виявлена важливість інтертекстуального потенціалу дискурсивності та взаємообумовленості контекстом. Було розглянуто також зв'язок дискурсу з несвідомим, що дозволяє зосередитися на значущості підтексту для аналізу дискурсивності в цілому та безпосередньо при осмисленні конкретного об'єкта дискурсу.

Ключові слова: дискурс, літературознавчі стратегії аналізу, інтертекст, підтекст.

Постановка проблеми. У рамках сьогоденного дослідницького пошуку актуальне звернення до стратегій вивчення дискурсивності саме літературознавчою лінією. Такий підхід дозволяє осмислити в обраній для аналізу дискурсивній формації різні інтертексти, підтексти, міфологеми, авторські та культурні коди, тощо. Перспективним представляється прослідкувати **вивченність**

цього питання у традиціях **французького досвіду** аналізу дискурсу з виявленням відповідних літературознавчих потенцій.

Мета статті. В якості ілюстрації можливого застосування ідей французького досвіду аналізу дискурсу в даному дослідженні виступає опис своєрідності ностальгічного дискурсу сучасних поетів-емігрантів.

Досліджуючи ностальгічний дискурс з позицій літературознавства, враховуючи семіотичні, культурологічні та лінгвістичні аспекти, все ж необхідно спробувати вичленувати відмінність літературознавчого підходу до дискурсу від суто лінгвістичного, при врахуванні їх неминучої взаємопроникності. В даному плані є показовим розвиток аналізу дискурсу у Франції, де сформувався основний корпус ідей, які вплинули на уявлення про дискурсивність в ряді інших країн.

Справедлива думка французьких дослідників Ж. Гійому та Д. Мальдідьє, що «термін дискурс навіть у самій лінгвістиці, де він з'явився, сумно відомий своєю багатозначністю» [8, 228]. Саме вищезгадана багатозначність сприяє тому, що дискурс як провідна дефініція та як певний тип дослідницького підходу до матеріалу активно використовується найрізноманітнішими, але в першу чергу, гуманітарними науковими напрямками.

Досі лінгвістичний підхід до аналізу дискурсу домінує. При цьому показово вичленування вченими, які чимало зробили для розвитку лінгвістики, підходів до осмислення різних проявів дискурсивності, які віддаляються від суто лінгвістичного поля дослідження. Так, М. Пішьо обумовлює випадки аналізу дискурсу, де «зв'язок з лінгвістичною проблематикою зведено <...> до мінімуму» [13, 304]. Вчений також відзначає тенденції, що характеризують одну з ліній аналізу дискурсу, при якій «знову активуються деякі ідеї риторики та поетики крізь призму критики про лінгвістичний примат комунікації» [13, 226]. Подібне протиставлення явно літературознавчого погляду з позицій поетики є однією з альтернатив лінгвістичному вивченню дискурсивності. Сьогодні лінгвістика активує «домінування антропоцентричного підходу до аналізу мовних явищ» [1, 38] та звертається до комунікативного потенціалу дискурсу. Саме такий лінгвістичний підхід вивчення дискурсивних формацій, мабуть, отримав найбільш послідовний та успішний розвиток у різних країнах. Проте зближення принципів поетики та досліджень дискурсивності акцентує перспективу активної апеляції літературознавчої думки до ідей дискурсології та формування безпосередньо літературознавчих стратегій аналізу дискурсу.

Ж. Женетт акцентує в «Фігурах», які стали досить вагомим внеском у літературознавчі пошуки, що «з найбільш <...> плідних шляхів, що відкриваються <...> перед літературознавством, має стати структурне вивчення “великих одиниць” дискурсу, що перевершують рівень фрази, який служить непереборним порогом для лінгвістики як такої» [6, 167]. Цільова спрямованість вивчення дискурсу може різно варіюватися в залежності від обраного для аналізу типу дискурсу та його об'єкта. Інтерес представляє також розмежування потенцій

вивчення дискурсу лінгвістикою і літературознавством, а головне відстоювання широкого аналітичного спектру в рамках літературознавчої дискурсології.

Для французького варіанту аналізу дискурсу в цілому показовим стало твердження, що «перетворення індивіда в суб'єкта свого дискурсу здійснюється шляхом ідентифікації (суб'єкта) в дискурсивній формації, домінуючої над ним...» [16]. Дана позиція крім безсумнівного інтересу для лінгвістики, представляється вартою уваги для різних напрямів антропології, культурології та безпосередньо літературознавства. З точки зору М. Пішьо, під час аналізу дискурсу «проблема <...> полягає в характері підходу до об'єкта, який вивчається» та є здатним об'єднати «концептуальні орієнтири» [12, 308]. Даний підхід до дискурсивності не тільки зачіпає аспекти ідентифікації суб'єкта і концептосфери культурної ситуації, але також їх глибинно взаємопов'язує. Виходячи з посилу даного підходу, стає зрозуміло, що ідентифікація без культурного впливу не здійснюється.

Не менш показова при дослідженні дискурсу в різних країнах орієнтація в тій чи іншій мірі на ідеї М. Фуко. Саме фукольдична позиція полягає в радикальному переосмисленні дискурсу, що фігурував раніше як показник європейського шляху пізнання і превалювання розсудливості над інтуїтивністю. В «Археології знання» М. Фуко запропонував виходити з «опису дискурсивних подій як горизонту для дослідження єдностей, що формуються в ньому» [5, 72–73]. Згідно з фукольдичним поглядом, подібний підхід «легко відрізнити від аналізу мови» [5, 73]. Дискурсивні формації, які зазначає М. Фуко, передбачають у свою чергу «об'єкти, модальності акту висловлювання, поняття, тематичні вибори» [17, 93], які підкоряються порядку дискурса, що актуалізує «кореляції, позиції та дії, перетворення» [5, 93]. Правила формування дискурсивності, згідно з М. Фуко, активізують «умови існування (але також й співіснування, збереження, видозміни та зникнення) в тому чи іншому обраному дискурсивному розподілі» [5, 93]. Об'єкт дискурсу є співвідносним з догматами культурної епохи, яка обумовлює трансформації дискурсу в зв'язку з ключовими ідеями, уявленнями та соціальними нормами.

Варіант дослідницької лінії дискурсивності, зафіксований П. Серіо, акцентує, що «в дискурсі становить великий інтерес вивчення “цитації”» [16]. Такий ракурс висвічує, крім важливості психоаналітичних аспектів, принципової епістемологізації дискурсу та значущості архіву, також важливість інтертекстуального потенціалу дискурсивності. За свідченням П. Серіо, аналіз дискурсу «вчить нас, що слова можуть змінювати значення згідно з позиціями, що займають суб'єкти, які вживають їх» [16]. Подібна мінливість, що зачіпає семантику і знакові контексти, обумовлює трансформацію понять, образів та символів в рамках культурних епох та творчості різних авторів.

З позиції Ж. Гійому та Д. Мальдідьє, одне з трактувань дискурсу передбачає «сліди суб'єкта акта висловлювання» [8, 228], виявлення якого дослідником тягне за собою прояснення факторів «взаємозв'язку з контекстом» [8, 229]. Та-

кий ракурс розширює суто лінгвістичну сферу дискурсу і сигналізує про те, що «аналіз дискурсу знаходиться на перетині різних дисциплін» [8, 230]. Проблема сенсонародження в світлі ідей французьких вчених постає в контекстувальному аспекті.

На співвідношення дискурсу з мовною реальністю і тим, що виходить далеко за її межі, звертає увагу Р. Робен. Дослідниця резюмує, що «дискурсивне ткаюється з мови» та водночас «дискурсивне – це не просто мова на надфазовому рівні» [15, 124]. Подібний погляд розширює суто лінгвістичні рамки дискурсу, безсумнівно зберігаючи зв'язок з мовою. Р. Робен також акцентує, що «не звернути увагу на те, що мові притаманно, – це означає одночасно не звернути на несвідоме, на відсутнє та тим самим замкнутися на проблематиці спілкування...» [15, 119]. Зв'язок дискурсу з несвідомим дозволяє зосередитися на значущості підтексту для аналізу дискурсивності в цілому і безпосередньо при осмисленні конкретного об'єкта дискурсу.

Рівень підтексту в ностальгічному дискурсі зачіпає конотативне маркування ностальгії, що відкрито домінує у світоглядній оптиці сучасних поетів-емігрантів. У цьому зв'язку можна згадати твердження Р. Барта, що «... у дискурсі завжди залишається деяка частка денотації, без якої саме існування дискурсу стає просто неможливим» [2, 46]. Показова бартівська думка про збереження будь-якою дискурсивністю прямого значення передбачуваного поняття, що центрує спрямованість дискурсу. Так, наприклад, ностальгія, визначає архівування при всіх трансформаціях основного обсягу значення ностальгічного феномена. Показово, що «ностальгія Одиссея стала еталоном почуття туги з покинутої батьківщини, дому, минулого, втраченого Раю для вигнанців та емігрантів різних епох і країн, об'єднаних у ментальному плані призмою західної культури» [4, 511]. Вплив ностальгічного дискурсу на прояви поетичної свідомості емігрантів сприяє актуалізації найбільш підходящої емблематики та архетипічних верств, реалізуючи смислові потенціали ностальгії як концепту, фактора духовного життя та генератора сюжетів.

Слідом за концепцією Ю. Кристеві при літературознавчому підході до аналізу дискурсу актуально зачіпати інтертекстуальний пласт зустрічі «я» та «іншого» у світлі фрейдівських ідей. Ю. Кристева зазначає, що «АКТАНТ є не що інше, як ДИСКУРС, який він собі присвоює або за допомогою якого позначається...» [10, 471]. За аналогією з цією позицією дискурсивності можна запропонувати погляд на ностальгічний дискурс, при якому буде безсумнівна еквівалентність дискурсу поетичній свідомості автора-емігранта. Не менш значущими є можливі зміщення в бік ототожнення ностальгічного дискурсу з іміджевими аспектами мовленнєвої поведінки поета-емігранта та/або з обраною автором поетичною маскою, що опиняється в позиції актанта. Вище окреслений смисловий ракурс відповідає трансгресивній ідентичності сучасного поета-емігранта і феномену його палімпсестної та навіть гібридної свідомості.

У плані вивчення ностальгичного дискурсу сучасних російських поетів-емігрантів ключовими представляються процеси ідентифікації та домінування над свідомістю історичної пам'яті, міфологем, архетипічних і психоаналітичних патернів, художньої ідеології, всього, що з точки зору «Археології знання» М. Фуко можна було б позначити як архів. Саме поняття ностальгичний дискурс полягає у своїй смисловій структурі якесь накладення, адже ностальгія пробуджує пам'ять, яку в свою чергу актуалізує з семіотичної точки зору також дискурс. П. Серіо зазначає, що «дискурс завжди співвідноситься з “вже сказаним” та “вже почутим”» [16], ностальгія ж передбачає зверненість до чогось ідеалізованого і втраченого будь то минуле, батьківщина, дитинство, втрачена можливість, тощо. У зв'язку з цим С. Бойм наполягає на модерному статусі ностальгичної свідомості та акцентує, що «чим сильніше втрата, тим більше надзусилля з увічнення пам'яті про неї, тим сильніше віддаляється минуле і тим помітніше воно піддається ідеалізації» [3, 58]. Наукові дослідження, проведені групою вчених спільно з П. Серіо, виявили «присутність у будь-якому дискурсі слідів дискурсивних елементів попередніх дискурсів, суб'єкти яких забуті» [16]. Ностальгія спрямована на збереження пам'яті, а зведення її до рангу значущої ідеологеми задає ракурс сприйняття реальності та шляхи створення авторського міфу.

З восьми різноманітних визначень дискурсу, які наводяться П. Серіо, ностальгичному дискурсу найбільше відповідає уявлення про те, що «термін “дискурс” <...> вживається також для позначення системи обмежень, які накладаються на необмежену кількість висловлювань в силу певної соціальної або ідеологічної позиції» [16]. Вивчаючи дискурс ностальгії, враховуючи механізми пам'яті, обумовлені як реалізацією будь-якого дискурсу і безпосередньо ностальгією, доцільно розглядати ностальгію як своєрідну сферу почуттів та прихованих пристрастей.

У рамках вивчення ностальгичного дискурсу показова, фіксована авторами «Семіотики пристрастей», «залежність дискурсу від імманентно притаманної суб'єкту динаміки пристрастей» [7, 15]. Так моделюється середовище коливань, так звана зона «горизонту намічених напружень» [7, 26], регульована проявами сенсетивності. Дані коливання і зрушення в різних випадках мотивовані як пристрастями, так й «різними культурними та соціальними практиками» [7, 15]. При цьому саме ностальгія забезпечує російському інтелектуалу-емігранту свого роду процедуру ідентифікації, враховуючи, що «туга в підсумку стала невід'ємною частиною російської національної ідентичності» [3, 35], а ширше загалом слов'янської.

Ностальгичний дискурс сучасних поетів-емігрантів також, безсумнівно, координується сферою і парадигмою почуттів, які переживаються конкретною особистістю. При цьому дані дискурсивні практики незмінно отримують конотації, відповідні трансгресивній ідентичності та лімінальності соціального

статусу інтелектуала-емігранта. Водночас ностальгичний дискурс незмінно піддається фундуванню культурної спадщини ностальгії.

За спостереженнями Ж. Женетта, «просторові метафори утворюють дискурс майже універсального діапазону» [6, 128]. Аналогічно метафори та коди, що входять в смислове поле ностальгичного дискурсу, сприяють не тільки активації сфери почуттів, спогадів, елегічної модальності та своєрідного екзистенційного хронотопу, але й універсалізації цього типу дискурсу в цілому. Специфіка ностальгії полягає в зануренні, згідно з думкою Ж. Старобінського, в «болісний досвід свідомості, вирваного з рідного середовища», стаючи при цьому «метафоричним виразом більш глибинного розриву, коли людина відчуває себе відокремленою від ідеалу» [17, 261]. Для сучасного поета-емігранта, який живе на стику двох перехідних епох: постмодернізму і метамодернізму, означених відчуттям розчарування, що прагне тотального статусу, навряд чи повною мірою досяжна ідеалізація, позбавлена нехай навіть латентного іронічного погляду. При цьому процеси ідеалізації за своєю суттю архетипові та ностальгична призма сприяє активації даної архетиповості.

Дотримуючись ідей Ю. Кристєвої, семіотичну структуру ностальгичного дискурсу можна також представити як «зустріч чотирьох інтертекстових складових», що реалізуються скоріше як «свого роду соціокультурні “архетипи”» [9], що, за словом Г. Косікова, стало смисловою квінтесенцією кристєвського дослідження середньовічного роману «Маленький Жан з Сентре». Ностальгичний дискурс у свою чергу включає код пам'яті, код меланхолії, код емігранта, код втраченого раю. Ностальгичний дискурс моделює основу спадкоємності статусів емігранта – ностальгика – носія трансгресивної ідентичності в їхньому семіотичному, ментальному і сенситивному ракурсах.

Семантичний ряд, що формує асоціативно-смислове поле поняття «ностальгія», можна уявити наступним чином: еміграція – минуле – пам'ять – спогади – батьківщина – дім – меланхолія – сентименталізм – переживання – томлення – мрія – музика – слух – класика – повернення. Виходячи з отриманого результату, можна охарактеризувати домінантні валентності ностальгичного дискурсу. Закономірний щільний асоціативний зв'язок ностальгії та еміграції. Показові смисли, що визначають характер ностальгії, обумовлені пам'яттю. Окремим концептом у ностальгичному дискурсі постає «дім» / «батьківщина», активуючи низку причетних значень і архетипів. Послідовність взаємозв'язку ностальгичного світосприйняття зі сферою почуттів, емоцій та пристрастей задає параметри вивчення ностальгичного дискурсу. У цьому випадку адекватним є інструментарій, запропонований у «Семіотиці пристрастей», де за влучним зауваженням А. Ж. Греймаса і Ж. Фонтанія, «пристрасті, переживані суб'єктом, не менш еластичні, ніж його дискурс» [7, 14].

Не менш значуще використання в ході дослідження ностальгичного дискурсу знахідок в епістемологічному підході до сенситивної сфери. На думку Ж. Старобінського, «... історія почуттів є не що інше, як історія слів, в яких висловлена

емоція...» [17, 248]. Вищенаведена позиція обумовлює неминучість включення сенситивності в дискурс і навіть породження сенситивного дискурсу. Співвіднесення мрії з ностальгією, відкриває важливість фантазійного потенціалу для становлення ностальгічного дискурсу. Взаємозв'язок ностальгічної дискурсивності та фантазійності прояснює переконаність П. Кюглера в «існуванні в мові несвідомих фантазій та міфічних образів, включених в скупчення фонетично близьких слів» [11, 99]. Даний аспект може бути доповнений також іншими аспектами ностальгічного архіву, що забезпечує впізнавання архетипів «тільки в разі їх» матеріалізації «в особистому досвіді» [11, 89]. Музично-акустичний аспект, актуалізований в рамках ностальгічного дискурсу не менш архетиповий, ніж уявлення про рідний дім, в той же час постає свого роду проявником сенситивності, без якої не здійснена емоційна наповненість і активність ностальгічної парадигми. Становить безсумнівний інтерес акцентування поняття класики як еквівалента проявів ностальгії. При реалізації ностальгічного дискурсу найбільш активний діалог сучасними російськими поетами-емігрантами здійснюється не просто з російською класикою.

Показовим є погляд П. Рікьора, який позначив «співвідношення особистої пам'яті, колективної пам'яті та історії <...>, що спирається на аналіз конкретних фактів і матеріалів» [14, 9]. Такий ракурс на мнемотичний феномен відповідає як багатошаровості дискурсу, що незмінно передбачає архів, так і самій ностальгії, що міфологізує пам'ять. Не випадкова рикьорівська формула фіксує той факт, що «пам'ять потребує мови як засобу вираження, тобто потребує оповіді» [14, 8], маючи на увазі тенденцію дискурсивних формацій різних форм мнематичності.

Не менш важливий аспект переходу «від даної, діючої пам'яті до рефлексивної пам'яті, пам'яті, що належить “я-сам”» [14, 16]. Такий ракурс сприяє активації процесів рефлексії та ідентифікації, що визначають ступінь усвідомлення себе поетом-емігрантом наскільки це можливо при домінуючих гібридності та трансгресивності свідомості.

Особливо привабливим для сучасної поетичної діаспори виявляється саме діалог зі спадщиною тих, хто в свою чергу є літераторами-емігрантами, що визначили в тій чи іншій мірі епістемологічні та смислові горизонти ностальгії. Вищезгаданий ракурс висвічує адекватність ностальгічному дискурсу понять культурної та родової спадкоємності як можливості пошуку шляхів ідентифікації.

Показовим є взаємозв'язок ностальгії з поверненням: бажаним, можливим / неможливим, фантазійним, тематичним та визначальним для погляду на світ ностальгіка.

Список використаної літератури:

1. Кондратенко Н. (2014). Художній текст як ігрова реальність. *Проблеми сучасного літературознавства*. Вип. 18. С. 38–48.
2. Barthes R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*. № 4. Pp. 40–51.
3. Boym S. (2008). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
4. Fokina, S. Discursive Contexts of Image of an Odysseus-nostalgic. *Slavia orientalis*. Т. LXX. № 3, 507–521.
5. Foucault M. (2008). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
6. Genette G. (1969). *Figures II*. Paris: Seuil.
7. Greimas A. G., Fontanille J. (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris: Seuil.
8. Guilhaumou J. Maldidier D. De nouveaux gestes de lecture ou le point de vue de l'analyse de discours sur le sens. *La quadrature du sens*. Paris: PUF, 1990. Pp. 228–239.
9. Kosikov G. K. (2008). Text / Intertext / Intertextology. URL: <https://vdoc.pub/documents/-65bi2ta8fcc0>
10. Kristeva J. (1979). *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Paris: De Gruyter Mouton.
11. Kugler P. (2012). *The Alchemy of Discourse: Image, Sound and Psyche*. New York: †Daimon.
12. Pêcheux M. (1969). *Analyse automatique du discours*. Paris: Dunod.
13. Pêcheux M. (1975). *Les vérités de la Palice: linguistique, sémantique, philosophie*. Paris: Maspero.
14. Ricoeur P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
15. Robin R. (1986). L'Analyse du Discours entre la linguistique et les sciences humaines: l'éternel malentendu. *Langages*. № 81. Pp. 121–128.
16. Sériot P. Comment on lit les textes en France. URL: <http://aperlov.narod.ru/texts05/serio.pdf>
17. Starobinski J. (2012). *Encre de la mélancolie*. Paris: Seuil.

Fokina Svitlana

Odessa I.I. Mechnikov National University,
Department of Ukrainian literature and comparative studies
svetlana_fokina@ukr.net
ORCID ID: 0000-0002-2406-0978

LITERARY VIEW OF DISCOURSE ANALYSIS FROM THE STANDPOINT OF FRENCH POSTSTRUCTURALISM

When studying discourse from the point of view of literary criticism, taking into account semiotic, culturological and linguistic aspects, it is still necessary to try to distinguish the difference between the literary approach to discourse and the purely linguistic one, taking into account their inevitable interoperability. In this regard, the development of the analysis of discourse in France is significant, where the main body of ideas that influenced the idea of discursivity in a number of other countries, was formed. The convergence of the principles of poetics and discursivity studies emphasizes the prospect of an active appeal of literary thought to the ideas of discursology and the formation of directly literary strategies for the analysis of discourse. Of greater interest is the distinction between the potentials of the study of discourse by linguistics and literary criticism, to one degree or another, shown in the works of M. Pecheux, M. Foucault, J. Jeanette, P. Sériot, R. Robin, J. Kristeva. The positions of R. Barthes, A.J. Greimas and J. Fontanille, J. Guiehaumou and D. Maldidier were also taken

into account. The perspective of the study carried out within the framework of this article focused on the wide analytical spectrum within the framework of literary discursology. The appropriateness of the approach to discursivity was understood, which not only touches on the aspects of the identification of the subject and the conceptual atmosphere of the cultural situation, but also interacts them in depth. The idea of M. Foucault became controversial, which made it possible to comprehend the ways of literary study of discourse. With this approach, the object of discourse is correlated with the dogmas of the cultural era, which determines the transformation of discourse in connection with key ideas, ideas and social norms. In this article was revealed The importance of the intertextual potential of discursivity and mutual conditionality by the context. The connection of discourse with the unconscious was also considered, allowing you to focus on the significance of subtext for analyzing discursivity in general and directly when understanding a specific object of discourse.

Key words: *discourse, literary analysis strategies, intertext, subtext.*

Статтю подано до редколегії 16 вересня 2022 р.

УДК 821.111–82–32

Фомін Гліб

аспірант кафедри української літератури та компаративістики Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Французький бульвар 24/26, м. Одеса, Україна, 65058
glebf@ukr.net

«ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ З «БОЖЕСТВЕННОЮ КОМЕДІЄЮ» ДАНТЕ В ОПОВІДАННІ ТОМАСА ЛІГОТТІ «ДЗВОНИКИ ДЗВОНИТИМУТЬ ВІЧНО» («THE BELLS WILL SOUND FOREVER»)

***Мета статті** – дослідити оповідання сучасного американського письменника Томаса Ліготті в аспекті інтертекстуальності. Обґрунтовується висновок про наявність в оповіданні алюзії на поему Данте Аліг'єрі «Божественна комедія», другої її частини «Чистилище». Тому головними **методами дослідження** були інтертекстуальний, а також типологічний. У статті підкреслюється, що важливість перегуку оповідання Т. Ліготті саме з цією частиною «Божественної комедії» полягає у тому, що Данте ввів образ чистилища (офіційно католицька церква визнала його існування вже після його смерті) як образ місця надії та порятунку, каяття і вибору, де душі тих, хто розкаявся, можуть працювати над своїм остаточним спокутуванням. Все це має відношення до історії головного героя Ліготті. Головна увага автора статті була сконцентрована на вивченні образної системи твору, а саме – образах оповідача та розповідача, а також Місс Пік, володарки готелю, перебування в якому мало рокові наслідки для розповідача. Досліджуються опис зовнішності, одягу, рухів персонажів в обох творах. **Робиться висновок** про те, що використання алегорій, метафор і символіки, з поеми Данте дало автору оповідання можливість не тільки розкрити теми спокути, очищення і наслідків гріха, які є головними у творчості Данте, але й надати подіям та образам свого твору універсального сенсу. **Новизна статті** полягає у тому, що це перший досвід виявлення ознак звернення Ліготті до Данте.*

***Ключові слова:** оповідання, притча, поема, жанр, алюзія, інтертекст, Данте Аліг'єрі, Томас Ліготті*

Томас Ліготті – сучасний американський письменник, який працює у жанрі хорор. Його твори звертають читача до вирішення проблем існування надприродного, залежності людини від загрози втручання у її життя ірраціонального. Оповідання Т. Ліготті містять значну долю притчового початку. Серед засобів надання письменником мотивам та образам його творів універсального сенсу – інтертекстуальність. «Дзвоники дзвонитимуть вічно» – це коротке оповідання, у якому йдеться про людину, яка під час ділової подорожі потрапила у таємничий простір будинку, «приміряла» на себе маску блазня, і, незважаючи на жах, який відчувала перед тим, що залишалось для неї незрозумілим, тяжила до повернення до володарки долі («Mistress of Fortune») місіс Пік. На нашу думку,

у цьому оповіданні Томаса Ліготті можливо прослідити посилання та алюзії на епічну поему Данте Аліг'єрі «Божественна комедія».

Інтертекстуальність – це поняття, яке вказує на зв'язки між текстами, творами та культурними традиціями. Теорія інтертекстуальності була вперше сформульована Юлією Крістєвою, болгарською філософкою та літературознавицею. У своїх роботах Ю. Крістєва розглядає інтертекстуальність як процес створення нових значень через використання та комбінування різних текстів і культурних кодів. За Ю. Крістєвою, інтертекстуальність – це процес переплетення і перехрещування різних текстів усередині одного твору, а також між різними творами. Це процес, який дає змогу авторам створювати нові значення та смисли, використовуючи вже наявні тексти та культурні коди.

Юлія Крістєва виокремлює три типи інтертекстуальності: явну, приховану та символічну. Явна інтертекстуальність передбачає прямі посилання на інші тексти, цитати або відсилання до певних творів. Прихована інтертекстуальність проявляється у використанні спільних мотивів, тем і символів, які можуть бути помічені тільки тими, хто знайомий з іншими текстами. Символічна інтертекстуальність пов'язана з використанням загальних культурних кодів, які не є пов'язаними з конкретними творами, але використовуються в культурі загалом. Існує декілька видів інтертексту в літературі: цитування; алюзія; пародія; імітація; ремінісценція; інтертекстуальність, основана на культурних кодах та інтертекстуальність на рівні жанру. Ю. Крістєва вважає, що інтертекстуальність допомагає літературі зберігати свою живучість і актуальність. Використання вже наявних текстів і культурних кодів дає змогу авторам створювати нові, складніші та глибші смисли, які можуть бути інтерпретовані по-різному.

Питання про роль алюзій в художньому творі розробляється на сьогодні багатьма літературознавцями. Так, наприклад, Т.В. Михед звертає увагу на значимість алюзій на християнську традицію для розуміння жанру притчі в літературі Нового часу. «Християнська апологетика від Климента Александрійського, – пише дослідниця, – трималась думки про символічно-алегорічне тлумачення Святого Письма. Притча, як одна із форм вираження християнського символізму, і була розрахована на багатозначність сприйняття» [4, 41].

О.Б. Ярема розглядає алюзії не тільки як важливу складову художньої системи літературного твору, але і як шлях до осучаснення літератури будь-якої епохи, переосмислення попередніх періодів на базі нових філософських теорій та постулатів [6, 290]. За думкою дослідниці інтертекстуальні елементи допомагають авторові «чітко і конкретно висловити свою ідею на основі вже установлених характеристик героїв, подій та явищ із притаманною їм конотацією», а також «надати твору певної історичної значущості, влітаючи іншотекстові елементи та звернути увагу читача на дешифровку алюзивних кодів на основі його фонових знань» [6, 293].

Українське літературознавство вже має досвід вивчення інтертекстуальних зв'язків з поемою Данте Аліг'єрі. Це стосується як тих творів, що є пародійним

переосмисленням однієї з вершин світової літератури, так і таких, включення алюзій, ремінісценцій з «Божественної комедії» до котрих надає універсального сенсу провідним мотивам та образам.

Так, наприклад, у статті, яку присвячено памфлету Гео Шкурупія, О. В. Боговін розглядає поему Данте у контексті руйнації «українським королем футуропрерій» «традиційної» літератури попередніх епох [1, 193]. Вихідною тезою цього дослідження є те, що архітектоніка памфлету Шкурупія цілком зберігає структуру комедії Великого італійця [1, 192], але його образ знижується (наприклад, йдеться про гру Данте у карти). «Свідоме “зниження” авторитету легендарного поета виступає», на думку О. В. Боговін, «зав'язкою подальшого внутрішнього сюжету твору, своєрідної інтертекстуальної гри на рівні алюзій та символів» [1, 193].

Напроти, як аргументує у своїй статті В. З. Зварич, для неокласика Юрія Клена, написання котрим поеми «Попіл імперії» було у першу чергу викликано жагою протистояння тоталітарному режиму, алюзії, ремінісценції, цитування, сюжетні мотиви з «Божественної комедії» Данте поглиблюють образ сучасності. Тому текст Данте набуває сучасного поетові звучання, співвідноситься з реаліями української дійсності, а образ Данте набуває «глибокого символічного і філософського змісту» [3, 300].

Ще одна дослідниця, Т. І. Тверітінова аналізуючи роман Дена Брауна «Інферно», пише про поему Данте Аліг'єрі як про «текст-донор» для англійського письменника. Дослідниця обґрунтовує свою думку на декількох рівнях вивчення роману сучасного автора. А саме – паратекстуальному (назва твору Д. Брауна відсилає читача до першої частини поеми Данте «Пекло», або італійською «Inferno»). В результаті чого поема визначається в романі як пророцтво для всього людства); на нумерологічному рівні (нумерологічні алюзії відсилають читача до символіки сакральних чисел 3, 7, 9 в кантівській поемі); на рівні екфразису (в романі Д. Брауна огляд портретів Данте «подається як опис артоб'єктів, а саме – як вербальна трансформація візуальної образності») [5, 118; 119].

В оповіданні Томаса Ліготті, до якого ми звертаємось є приклади інтертексту, а саме алюзії, які, зокрема, сходять до одного з шедеврів світової літератури та найяскравішого прикладу середньовічної літератури – поеми Данте Аліг'єрі «Божественна комедія». Але у цьому ракурсі «Дзвоники дзвонитимуть вічно» ще не розглядалися.

Мета нашої статті – виокремити інтертекстуальні елементи в оповіданні Т. Ліготті, дослідити, як і з якою метою письменником використовуються теми і мотиви «Чистилища» Данте.

Ідея чистилища, тимчасового стану страждання, що слугує засобом очищення та спокути для душ померлих, є центральною темою «Божественної комедії». В «Інферно» Данте описує дев'ять кіл Пекла, кожне з яких карає різні категорії грішників. На відміну від нього, «Чистилище» – це місце надії та по-

рятунку, де душі тих, хто розкався, можуть працювати над своїм остаточним спокутуванням.

На початку оповідання «Дзвоники дзвонитимуть вічно» оповідач повідомляє про своє знайомство з містером Краммом, який раніше працював комерційним агентом, багато подорожував по справах своєї фірми. Розповідь про те, що з ним трапилось під час однієї з подорожей, складає основну частину твору. В одному з відряджень, згадує містер Крамм, він був вимушений зупинитись у готелі на східній частині міста, господаркою якого була місіс Пік. Містер Крамм описує її, як стару жінку з густо нафарбованим обличчям. Її права рука була паралізована, а замість лівої в неї був протез. Все те, що з ним відбувається, комерційний агент сприймає як дике та абсурдне, але підкоряється якоїсь силі і продовжує своє перебування у цьому дивному просторі. Більше того, він не залишається у своїй кімнаті вночі, а йде на горище, де знаходить стару афішу, з якої дізнається що раніше володарка готелю Місіс Пік була танцівницею та провісницею на карнавалах. Літери, на цієї афіші нагадують йому змії.

Схожий образ ми зустрічаємо в другій частині «Божественної комедії» Данте, а саме у пісні дев'ятнадцятій. Як і в оповіданні, йдеться про ніч: містер Крамм користується місячним сяйвом перед тим, як знаходить на горищі лампу, а герой символічного сну Данте пише про час, коли «не линуть рештки спеки До Місяця, бо в зоряних полях Долають їх Земля й Сатурн далекий; Коли зі сходу йде по небесах Фортуна геомантова велика» [2, 261]. Герою Данте сниться «жінка – недоріка, Кульгава, косоока та без рук, Обличчя ж мала, як той мрецькаліка» [2, 261]. Звернемо увагу на те, що і господарка готелю, а насправді – володарка долі тих, хто у ньому опиняється, місіс Пік – жінка «без рук». У Данте вона – стара відьма, сирена, яка тьмарить розум, а той хто піддався їй – більше ніколи не втече з її кайданів. От що співає ця «спокусниця»:

*З дороги звів Улісса голос мій,
І всіх принадить тих моя щедрота,
Хто в пісні закохається моїй [2, 261].*

Герой-розповідач «Дзвоники дзвонитимуть вічно» Т. Ліготті бачить на горищі безліч карнавальних одягу та атрибутів. Відкривши одну із скринь він знаходить костюм арлекіна, він відчуває, що знайшов саме те, що шукав і не роздумуючи надягає костюм. Крамм доходить до екстазу від свого нового образу, витанцьовуючи перед дзеркалом у костюмі. Через деякий час Крамм, виснажений задоволенням, лягає на підлогу обличчям донизу, але раптово розуміє, що не може поворухнутися, він повністю паралізований.

В поемі Данте, у дев'ятнадцятій пісні, до якої ми звернулись, йдеться про п'ятий круг Чистилища, саме в ньому нудяться скупці та марнотратники (містер Крамм – є комерційним агентом). Покарання, яке отримують ті, хто потра-

пив до цього кола Чистилища, є ридуючи лежати обличчям до землі, не сміючи рушитися. Саме в такому стані опиняється і герой Ліготті.

Додамо, що містер Крамм відчуває ту ж саму розгубленість та невизначеність, що і душі у Чистилищі. Це можна пояснити тим, що вони знаходяться тут у стані переходу до іншого стану. Якщо припустити паралель між долею містера Крамма та тим, що відбувається з душами, його перебування у готелі слід вважати метафоричним представленням подорожі його душі. Недаремно він відчуває себе таким розгубленим та дезорієнтованим.

Висновки. На закінчення слід зазначити, що оповідання Томаса Ліготті «Дзвоник дзвонитимуть вічно» – це твір багатий на сенси твір, у якому використано широкий спектр літературних впливів. Епічна поема Данте Аліґ'єрі – лише один з них. Використовуючи алегорію, метафору і символіку, автор оповідання розкриває теми спокути, очищення і наслідків гріха, які є головними у творчості Данте. Хоча оповідання Ліготті стоїть саме по собі як твір сучасної фантастики жахів, посилення та алюзії на поему Данте, які ми знаходимо в його тексті, надають твору додаткового рівня глибини та складності.

Список використаної літератури

1. Боговін О.В. Двобій із «кляси́ком»: традиційні моделі дантіани у памфлеті ГеоШкурупія «Божественна комедія». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2016. Вип. X. С. 190–196.
2. Данте, Аліґ'єрі. Божественна комедія [Текст]: поема: пер. з іт. / А. Данте. – Х.: Фоліо, 2019. – 608 с.
3. Зварич В.З. Аліґ'єрі Данте і його «Божественна комедія» у творчому осмисленні Юрія Клена. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. № 11 (Грудень, 2021). С. 295–300.
4. Михед Т. Поетологічні етюди з історії літератури Англії та США. Ніжин: ТОВ «Видавництво “Аспект-Поліграф”», 2005. 172 с.
5. Тверігінова Т.І. Флорентійський текст та інтертекст в романі Д. Брауна «Інферно». *SworldJournal*. Issue 13. Part 3. May 2022. Pp.117–121.
6. Ярема О.Б. Алюзивне навантаження художнього дискурсу британського модернізму. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2014. Вип.2 (74). С. 290–293.
7. Ligotti T. The Bells Will Sound Forever. *Ligotti T. The collected Short Fiction*. URL: <https://www.bookform.net/thomas-ligotti/page89,70107-the-collected-short-fiction.html>

Fomin Hlib

Post-graduate Student

Odessa I. I. Mechnikov National University

Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies

glebf@ukr.net

INTERTEXTUAL CONNECTIONS WITH DANTE'S "DIVINE COMEDY" IN THOMAS LIGOTTI'S STORY "THE BELLS WILL SOUND FOREVER"

The purpose of the article is to study the short story by the contemporary American writer Thomas Ligotti in terms of intertextuality. The conclusion is made that the story contains allusions to Dante Alighieri's poem "The Divine Comedy" and its second part "Purgatory". Therefore, the main methods of the study were intertextual and

*typological. The article emphasizes that the importance of the resonance of T. Ligotti's story with this part of the Divine Comedy lies in the fact that Dante introduced the image of Purgatory (officially, the Catholic Church recognized its existence after his death) as an image of a place of hope and salvation, repentance and choice, where the souls of the repentant can work on their final redemption. All this is relevant to the story of the protagonist Ligotti. The main attention of the author of the article was focused on the study of the figurative system of the work, namely, the images of the narrator and the narrator, as well as Miss Peak, the owner of the hotel, whose stay had fatal consequences for the narrator. The description of the appearance, clothing, and movements of the characters in both works is studied. **It is concluded** that the use of allegories, metaphors and symbolism from Dante's poem gave the author of the story the opportunity not only to reveal the themes of atonement, purification and the consequences of sin, which are central to Dante's work, but also to give the events and images of his work a universal meaning. **The novelty of the article** lies in the fact that this is the first experience of identifying signs of Ligotti's appeal to Dante.*

Keywords: story, parable, poem, genre, allusion, intertext, Dante Alighieri, Thomas Ligotti

References

1. Bohovin O.V. (2016) Dvobiiiz «kliasikom»: tradytsiini modeli dantiiany u pamflieti Geo Shkurupiiia «Bozhestvenna komediia» [Duel with «classic»: traditional models of dantiiany in a pamphlet by Geo Shkurupiyi the «Divine comedy»]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*. Vyp. Kh. S.190–196 [inUkrainian].
2. Dante, Alighieri. The Divine Comedy [Text]: a poem: translatedfromtheItalian / A. Dante. – Kharkiv: Folio, 2019.– 608 p. [inUkrainian].
3. Zvarych V.Z. (2021) Alihieri Dante i yoho «Bozhestvenna komediia» u tvorchomu osmyslenni Yuriiia Klenu [Alihieri Dante and his the «Divine comedy» in the creative comprehension of Yuriy Klen]. *Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal «Hraal nauky»*. № 11. S.295–300 [inUkrainian].
4. Mykhed T. (2005) Poetolohichnie etiudy z istorii literatury Anhlii ta SHA [Poetological etudes from history of literature of England and USA]. Nizhyn: TOV «Vydavnytstvo “Aspekt-Polihraf”», 172 s. [inUkrainian].
5. Tveritina T.I. (2022) Florentiiskiyi tekst ta intertekst v romani D. Brauna “Inferno” [Florentine text and intertext in the novel of D. Brown «Inferno»]. *Sworld Journal*. Issue 13. Part 3. Pp.117–121 [inUkrainian].
6. Iarema O.B. (2014) Aliuzyvne navantazhennia khudozhnoho dyskursu brytanskoho modernizmu [Allusion loading of artistic discourse of British modernism]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu. Filolohichni nauky*. Vyp.2 (74). S.290–293[inUkrainian].
7. Ligotti T. The Bells Will Sound Forever. Ligotti T. The collected Short Fiction. URL: <https://www.bookform.net/thomas-ligotti/page89,70107-thecollected-short-fiction.html> [in English]

Статтю подано до редколегії 12 грудня 2022 р

УДК УДК 821.161.2–311.6:7.017.4

Чмир Андрій

аспірант

кафедра української літератури та компаративістики
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар 24/26, м. Одеса, Україна, 65058
chmyr_andrew@ukr.net

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗАСОБИ В РОМАНІ «СИЛЬНІ ТА ОДИНОКІ» П. КРАЛЮКА

У статті виділено та розглянуто ті засоби міжтекстового відношення (алюзія, ремінісценція, цитата), які наявні в романі «Сильні та одинокі» Петра Кралюка. Було звернуто увагу на інтертекстуальність, яка постає одним з авторських принципів моделювання минулого. Встановлено, що кожний із чотирьох історичних романів письменника («Шестиднев, або Корона дому Острозьких» (2010), «Сильні та одинокі» (2011), «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» (2016) і «Справжній Мазепа» (2017)) містить міжтекстові відношення, що вказує на діалогічність П. Кралюка по відношенню до документів та інших літературних творів. Підкреслено, що «Сильні та одинокі» порівняно з іншими романами автора відносно недалекий до сьогодення в часі, що і зумовлює його актуальність. Наголошено, що головним героєм вищеназваного твору письменника постає провідник українського націоналізму Степан Бандера (1909–1959). «Сильні та одинокі» містять алюзії (натяки, відсилання), які було віднесено до різних груп (літературні, біблійні, міфологічні, особові). В цьому творі П. Кралюка виокремлено ремінісценцію (відгомін), яка нагадує читачу роман «Сад Гетсиманський» (1950) Івана Багряного. Останнім інтертекстуальним засобом у «Сильних та одиноких» є цитата, яка наявна вже на паратекстуальному рівні твору (заголовок та епіграф). У відгуку читача на роман П. Кралюка не залишилась поза увагою частотність цитувань. У статті було виділено два великі блоки цитат у «Сильних та одиноких»: літературні твори та історичні документи з пам'ятками.

Ключові слова: інтертекстуальність, міжтекстові відношення, засіб, алюзія, ремінісценція, цитата.

Структура будь-якого тексту визначається тим, що він складається з певної кількості речень, слів та літер. Цей факт зумовлює амбівалентність його сутності. Адже, по-перше, сполучення вищеназваних мовних одиниць може породжувати практично необмежену кількість варіантів тексту. А по-друге, будь-який текст не може існувати ізольовано, тобто він так чи інакше буде мати хоч якісь спільні риси з іншим. Звідси постає явище інтертекстуальності.

Міжтекстові відношення стали константою постмодернізму. Цілком логічно, що в англійській «Енциклопедії постмодернізму» (2003) надається дефініція саме інтертекстуальності («Це метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси;

це визнання, що всі тексти та ідеї існують у мережі відносин» [2, 171]). Як бачимо, в наведеному уривку утверджується думка про вписаність кожного тексту у взаємний простір. Саме інтертекстуальність як дослідницький метод дозволяє виявити обопільні текстові точки перетину.

Історичну творчість сучасного постмодерного письменника Петра Кралюка (нар. 1958) пронизують міжтекстові відношення. Підтвердженням слугують міркування Галини Насмінчук, яка досліджувала один із його історичних романів – «Шестиднев» [6]: «Інтертекстуальні вкраплення сприяють поліфонічному звучанню твору, надають йому естетичного колориту. Досить часто емоційні роздуми князя структуруються за принципом палімпсестів, коли на слова оповідача накладаються відповідні літературні тексти. Це стає особливо актуальним, коли йдеться про чергові випробування, які випадають на долю краю» [9, 205]. Для осмислення минулого, його компаративного аналізу стосовно сучасного та можливого прогнозування майбутнього автор вдається до інтертекстуальності, залучаючи до своїх текстів творів різноманітні документи та літературну спадщину попередників-митців.

Вищезазначений письменник створив 4 історичні романи («Шестиднев, або Корона дому Острозьких» (2010), «Сильні та одинокі» (2011), «Данило Острозький: образ, гаптований бісером» (2016) і «Справжній Мазепа» (2017)), кожен з яких претендує на окреме міжтекстове дослідження. Але значний інтерес із сучасного погляду представляє його твір «Сильні та одинокі», в якому зображено діяльність Організації українських націоналістів (ОУН), а найпильнішу увагу приділено постаті її лідера Степанові Бандері (1909–1959). Актуальність вибору саме цього роману П. Кралюка зумовлена необхідністю спробувати неупереджено поглянути на образ вищезгаданого борця за незалежність України. **Мета статті** – виокремити та дослідити ті інтертекстуальні засоби, завдяки яким автор твору підходить до реконструкції буремного та трагічного для українського народу ХХ ст.

Зауважимо, що про факт спрямованості «Сильних та одиноких» на міжтекстові відношення свідчить наявність у романі **згадок про відомих українських і польських письменників**. У першому розділі («Розмова перша») твору П. Кралюка молодий Степан Бандера знаходиться у в'язниці та перебуває під допитами слідчого Валігурського. Між арештантом та представником влади відбувається комунікація, мета якої в них є відмінною. Слідчий прагне змусити націоналіста зізнатись у злочинах проти держави та водночас зламати таку сильну духом особистість як Степан. Лідер ОУН, навпаки, хоче відстояти свої погляди та право на національну свободу. Прикметно, що епізодично в тексті роману їхні ролі міняються місцями і тоді вже Валігурський змушений давати словесну відсіч.

Юний бунтівник відносно вільно почувується під час спроб слідчого інтелектуально його обіграти. Ба більше, Бандера згадує про поетів-романтиків – Адама Міцкевича (1798–1855) та Юліуша Словацького (1809–1849), які є

представниками польської класики. Цей перелік імен Степан підкріплює ще роздумами про автора історичних романів Генрика Сенкевича (1846–1916) та таку його велику прозу як «Вогнем і мечем» (1884), «Потоп» (1886), «Пан Володийовський» (1888), «Хрестоносці» (1900). Натомість слідчий Валігурський у відповідь апелює до українських митців – Тараса Шевченка (вірш «Садок вишневий коло хати» (1847)) та Миколи Гоголя (повість «Тарас Бульба»). В такий спосіб між Бандерою та службовою особою відбувається культурно-ідеологічний поєдинок за право української та польської нації на самовизначення. Письменники-класики обох сусідніх народів виступають репрезентантами національних цінностей. Варто зауважити, що обізнаність Валігурського з українською літературою не є випадковою. Це вмотивовано тим, що слідчий – полонізований українець. Знання Степаном польського красного письменства можна пояснити його ерудицією та вписаністю в тогочасний контекст, адже він жив у період Другої Речі Посполитої (1918–1939).

Першим власне інтертекстуальним засобом у романі «Сильні та одинокі» П. Кралюка, який буде розглянутий, є **алюзія**. Особливість останньої полягає в тому, що вона потребує читацького розшифрування. Принагідно пригадаємо, що алюзія – це «художньо-стилістичний інтертекстуальний прийом використання автором у тексті лаконічного натяку, відсилання до певного літературного джерела, явища культури, історичної події з розрахунку на ерудицію реципієнта, який повинен зрозуміти закодований зміст» [7, 57]. У такий спосіб саме алюзія відкриває підтекстовий рівень певного твору. Особливу роль вона може відігравати в історичній прозі, поєднуючи або зіштовхуючи між собою різні часові пласти. Письменник імпліцитно за допомогою алюзії має можливість проводити своєрідне компаративне художнє історичне дослідження.

У романі «Сильні та одинокі» П. Кралюка виражені насамперед літературні алюзії: поема «Іліада» (IX–VIII ст. до н.е.) Гомера; діалог «Держава» Платона; народна дума «Дума про Марусю Богуславку»; поеми «Катерина» (1838–1839), «Гайдамаки», «Сон» (1844) і вірш «До Основ'яненка» (1839) Т. Шевченка; вірш «Чари ночі» (1904) Олександра Олеся (1878–1944); гімн українських націоналістів «Зродились ми великої години» (1932) на слова Олесея Бабія (1897–1975). Далі за частотністю в цьому творі йдуть біблійні (Авраам, якому Бог наказав принести сина Ісаака в жертву; спокуси Христа дияволом у пустелі; нагірна проповідь Ісуса (приписи «Підставити іншу щоку», «Не судіть, щоб і вас не судили»); пагорб Голгофа, на якому Його розіп'яли; слова Христа на хресті; молитва «Вірую», або «Символ віри»), давньогрецькі міфологічні (Феміда – богиня правосуддя; Морфей – бог сновидінь; Сізіф – цар, який через покарання богів мусив виконувати марну працю) та особові (Герострат – грек, який із метою власної слави в 356 р. до н.е. спалив храм Артеміді; цар Пірр, перемога якого була рівносильна поразці; релігійний філософ Микола Бердяєв (1874–1948)) алюзії. Велика кількість літературних натяків у романі свідчить про їхню су-

голосність із думками Бандери, а також його письменницькі здібності (відомо, що він автор багатьох статей).

Ключову роль у «Сильних та одиноких» відіграють саме біблійні відсилання. Наведемо думку Жанни Колоїз, яка вважає, що в них відбувається «перенесення біблійної події, персонажа, явища, властивості і т. ін. у новостворений текст, у якому алюзивний репрезентант виступає знаком ситуативної моделі, що з нею асоціативно співвідноситься спродукований мовленнєвий витвір» [3, 3]. Тобто, такий різновид алюзій як біблійний обов'язково в той чи той спосіб пов'язаний зі Святим Письмом. У романі «Сильні та одинокі» завдяки біблійним натякам Степан уподібнюється до релігійної постаті. Недарма останнім словом лідера ОУН перед смертю було «*Господи!..*» [5, 173]. Воно спрямовує читача роману до одних з останніх слів Ісуса Христа на хресті: «*Господи, чому покинув мене!*» [5, 173]. Цей факт дозволяє говорити про Бандеру як українського месію ХХ ст., який помер заради національної незалежності.

Другим інтертекстуальним засобом у «Сильних та одиноких» постає **ремінісценція**. Вона виконує сугестивну роль, а тому здатна викликати в читачів асоціації, поглиблюючи контекст певного твору. Нагадаємо, що «ремінісценція – різновид інтертекстуальності, відгомін літературного твору, відчутний в іншому літературному творі, опосередковане, приховане, незадокументоване, неточне відсилання до іншого тексту, його мнемонічний слід, завдяки якому автор нагадує читачеві про попередні неназвані літературні факти та їх текстові компоненти, викликає складні асоціації» [8, 314]. Ремінісценція в історичному романі П. Кральнока розкриває додаткові літературні артефакти.

В «Сильних та одиноких» вона проявляється на рівні колізій. Цей твір П. Кральнока завдяки розділу з допитами слідчого має зв'язок із романом «Сад Гетсиманський» (1950) Івана Багряного [1]. Гвинтик каральної системи Валігурський у «Сильних та одиноких» намагається розколоти Бандеру, тому вдається до переконувальних провокацій і погроз. Степан не тільки витримує, але й знаходить сили дати слідчому гідну відсіч. Таку ж витримку демонструє й Андрій Чумак, головний герой твору «Сад Гетсиманський». Цей борець також проходить крізь опитування слідчих, які застосовують щодо нього різні методи впливу. Характерно, що в романі П. Кральнока бездушного агента КДБ, який готував вбивство Бандери, звали Сергей. А в прозі І. Багряного слідчий-сидист найменувався Сергєєв. Ці дві службові особи з двох романів сліпо виконують накази та не зупиняються ні перед будь-якою підлістю.

Ще одним інтертекстуальним засобом у романі П. Кральнока виступає **цитата**. Пригадаємо, що остання – це «дослівний уривок з іншого твору, вислів, що наводиться для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужих міркувань та з посиланням на авторитетне джерело, близький до ремінісценції та алюзії. Входить до понять інтертекстуальної взаємодії» [8, 571]. Велика кількість цитат різного характеру влітається в історичний текст П. Кральнока, дозволяючи передати відповідні думки та пере-

живання героїв, занурити читача в тогочасний контекст, а також надати роману документальність.

Цитата в романі «Сильні та одинокі» міститься вже у заголовку цього твору. Зауважимо, що в ньому наявні два прикметники (сильні, одинокі), які пов'язані за допомогою єднального сполучника та (в значенні і). Таке поєднання слів у романі П. Кралука може вказувати на характеристику представників ОУН. Останні займали чільне місце в боротьбі за українську незалежність протягом ХХ ст., паралельно змагаючись і проти польської влади, і проти радянського уряду, і проти нацистського режиму. Саме в цьому проявлялась сила героїв ОУН. Їхня самотність полягала в тому, що ворожі їм сили суттєво превалювали на тогочасній політичній арені.

В основі заголовку вищезгаданого твору письменника покладено слова з листа С. Бандери 1940 р. до другого голови ОУН – Андрія Мельника (1890–1964) («Сильні й одні»). Ірина Фаріон цитує уривок із цього заклику одного діяча до іншого: «Світ форми тепер валиться. Настає час змісту, час діла. Ходімо разом із ним! Сильні й одні» [10, 18]. Як бачимо, один націоналіст, звертаючись до іншого, наголошував, що немає часу роздумувати над вірогідностями постанови своєї держави, необхідно братись за зброю та здобувати її. Бандера вже розумів, що почався кардинальний історичний стрибок (Друга світова війна), але водночас він тонко відчував, що найстрашніше ще попереду. Прийдешня катастрофічна безодня, що розгорталася, могла стати визволенням для поневоленого українського народу. А його провідниками мали стати нечисленні, але сильні духом, бійці ОУН.

У романі «Сильні та одинокі» в іншому паратекстуальному елементі наявна ще одна цитата. П. Кралука взяв за епіграф слова поета та останнього Крайового провідника ОУН Зеновія Красівського (1929–1991): «Я боявся хіба що розминутися з честю». Залучення цього епіграфа до тексту роману можна пояснити декількома причинами. По-перше, З. Красівський, як і С. Бандера, належав до незламних борців ОУН за свою незалежну державу. А по-друге, слова поета з епіграфа цілком передають життєве та політичне кредо ідеолога українського націоналізму – Бандери, про якого і розповідає твір П. Кралука.

В романі «Сильні та одинокі» можна виокремити дві великі групи цитат. Це такі як **літературні твори** (латиномовна поема «Дніпрові камени» (1618) Івана Домбровського (кін. XVI-поч. XVII ст.); «Селянки руські» (1663) польського поета та історика Варфоломея Зіморевича (1597–1677); трагедія «Фауст» (1808, 1832) Й. В. фон Гете; повість «Тарас Бульба» (1835) М. Гоголя; поема «Катерина» (1838–1839), вірші «Розрита могила» (1843), «Ой чого ти почорніло...» (1848), поема-послання «І мертвим, і живим, і ненародженим...» (1845) Т. Шевченка; вірш «Недоля» (1841) Михайла Петренка (1817–1862); поема «Демон» (1842) М. Лермонтова; національний і державний гімн України «Ще не вмерла України і слава, і воля» (1863); поема «Князь Дмитро Вишневецький» польський поет Люціан Семенський (1807–1877); вірш «До рідного народу»

(1882, 1893) П. Куліша; історичний роман «Вогнем і мечем» (1884) Г. Сенкевича; міркування Віктора Гюго (1802–1885); історичний роман «Князь Єрмія Вишневецький» (1897) Івана Нечуя-Левицького (1838–1918); пісня «Гей, соколи» невідомого автора; фантастична драма «Осіння казка» (1905) Лесі Українки; історична поема «Байда» (1909) Григорія Чупринки (1879–1921); оповідання «Пан Сенюта» (1918) Ореста Левицького (1848–1922); вірш «Діва-обида» (1926) Євгена Маланюка (1897–1968); вірші «Засудженим» (1932), «Поворот» (1932), «П'ятий поверх (Емігрантське)» (1934) Олени Теліги (1906–1942); гімн українських націоналістів «Зродились ми великої години» (1932) на слова О. Бабія; вірші «Примари» (1932–1933), «Ніч на площі Юра» (1933), «Ярмарок» (1935), «Апокаліпсис» (1936) Богдана-Ігоря Антонича (1909–1937); вірші «Воно зросло з шукання і розпуки...», «Археологія» (1933), «Пластовий капелюх» (1934), «Галли» (1935), поема «Незаномому воякові» (1935) О. Ольжича; радянські пісні «Приймай нас, Суомі-красуня» (1939), «Дорога моя столиця» («Моя Москва»); пісня «Два кольори» (1965) на слова Дмитра Павличка (нар. 1929)), **історичні документи і пам'ятки** («Лист до князя Корибута Вишневецького 1631 року» українського релігійного діяча Ісайї Копинського (?–1640); «Напучення польському королеві Сигізмунду Августу» (1543, 1548) історика Станіслава Оріховського (1513–1566); лист Самуїла Лаща (?–1649) до Богдана Хмельницького (1596–1657) 29 липня 1648 р.; «Літописець або хронічка» (1648–1673) українського шляхтича Йоахима Єрлича (1598–1674); хроніка «Глибокий мул» (1653) єврейського історика-хроніста Натана Ганновера (поч. 1620-х-1683); британське агенство новин «Рейтер» 20 березня 1929 р.; «Декалог українського націоналіста» (1929) Степана Ленкавського (1904–1977); орган польських народовців «Просто з мосту», їхня стаття «Справа найважливіша з важливих»; польська газета «Бунт молодих» за 20 грудня 1933 року; відозва Бандери «Молоді друзі! Українські школярі!» під час Шкільної акції 1933 р.; «44 правила життя українського націоналіста» (1934–1938) Зенона Коссака (1907–1939); стаття 1935 р. польської газети «Літературні відомості»; польська газета «Полонія» 30 січня 1936 р.; виступ Бандери на Львівському судовому процесі 1936 р.; «Маніфест Уряду Карпатської України до всіх громадян Карпатської України» 3 листопада 1938 р.; американська газета «Нью-Йорк Таймс» 16 березня 1939 р.; французька радіостанція у Страсбурзі 16 березня 1939 р.; польська газета «Векнови» 24 березня 1939 р.; часопис «Меркуріюш Польські» (ч. 15) 1939 р.; лист Бандери до Мельника 10 серпня 1940 р.; Акт відновлення Української Держави 30 червня 1941 р.; лист Андрея Шептицького (1865–1944) від 1 липня 1941 р.; виступ Й. Сталіна (1879–1953) по радіо 3 липня 1941 р.; стенограма розмови Бандери з Ернестом Кундтом (1897–1947) від 3 липня 1941 р.; відозва ОУН (мельниківської) про боротьбу за створення Української держави від 5 липня 1941 р.; лист митрополита Полікарпа Сікорського (1875–1953) від 14 липня 1941 р.; листівка газети «Радянська Україна» 25 червня 1943 р.; німецька листівка проти ОУН та партизанів-націоналістів

червень 1943 р.; твір «Моя віра в ненасильство» Могандаса Ганді (1869–1948); стаття «З невичерпного джерела» (1957) Бандери; виступи Дарії Ребет (1913–1992) та Наталії Бандери (1941–1985) за протоколом судового засідання в Карлсруе). У своєму романі П. Кралюк зображує різні часові періоди: 1935–1936 рр. – допити слідчим Бандери та початок перебування останнього у в'язниці «Святий Хрест»; 1944 р. – знаходження лідера ОУН у концтаборі Заксенгаузен; 1966 р. – повернення вбивці Степана – Богдана Сташинського на Батьківщину.

З метою охопити ці ключові події автор твору вдається до такої значної кількості процитованих джерел. На факт частотності цитувань у «Сильних та одиноких» звернув увагу у своєму відгуку Олексій Костюченко: «Деяко незвичним для художнього твору є численні посилання, які зустрічаються в тексті. Автор ніби боїться, щоб його не звинуватили в перекручуванні фактів» [4]. Слід наголосити, що наприкінці роману П. Кралюка містяться примітки (182 пункти), в яких сам письменник розкриває походження всіх процитованих уривків. Важливо зазначити ще про своєрідний авторський хід П. Кралюка. Бандера, знаходячись під допитами слідчого в 1935–1936 рр., уявно чує заохочувальні батьківські слова. Прикметно, що останні якраз є цитатою зі статті «З невичерпного джерела» самого лідера ОУН, яка була написана тільки в 1957 р.

Висновки. Отже, історичний роман «Сильні та одинокі» інтертекстуально поглиблений. Це виражається в тому, що завдяки засобам міжтекстового відношення твір П. Кралюка моделює минуле, відповідає на запити теперішнього, а також здатний вирішувати проблеми майбутнього. Сукупність алюзій, ремінісценцій та цитат у «Сильних та одиноких» утворює інтертекстуальну єдність, завдяки якій цей роман відкритий до діалогу як з історичними документами, так і з іншими літературними творами. Алюзії в романі П. Кралюка є захифрованими відсиланнями та стосуються насамперед художніх досягнень письменників-попередників автора. Наявна в «Сильних та одиноких» ремінісценція виступає відлунням «Саду Гетсиманського» І. Багряного, роману, в центрі якого також знаходиться незламна особистість. Цитати у вищезгаданому творі П. Кралюка додають цього тексту фактичності, передають історичні процеси певної епохи (XVII і XX ст.), стають ретрансляторами поглядів героїв. Засоби міжтекстового відношення в «Сильних та одиноких» діють в єдиному історико-культурному просторі, роблячи інтертекстуальність одним із письменницьких принципів творення художнього світу цього роману.

Список використаної літератури

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський: роман. Київ: Андронум, 2020. 414 с.
2. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч.Е. Вінквіста та В. Тейлора, пер. з англ. В. Шовкун, наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
3. Колоїз Ж. Біблійна алюзія як засіб вираження авторської інтенції в романі В. Шкляра «Залишенець. Чорний ворон». *Науковий вісник Чернівецького університету. Романо-слов'янський дискурс*. 2013. Вип. 659. С. 3–9.
4. Костюченко О. Незвичний Степан Бандера. *День*. 2011. 16 грудня. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/nezvichniy-stepan-bandera> (дата звернення: 01.11.2022).

5. Кралюк П. Сильні та одинокі: роман. Київ: Ярославів Вал, 2011. 280 с.
6. Кралюк П. Шестиднев, або Корона роду Острозького: роман. Київ: Ярославів Вал, 2010. 320 с.
7. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 1. 608 с.
8. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
9. Насмінчук Г. Історичний персонаж як вияв авторської концепції: Василь-Костянтин Острозький на сторінках романів Миколи Вінграновського і Петра Кралюка. *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта. Серія історична та філологічна*: наук. зб. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2011. Вип. VIII. С. 201–208.
10. Фаріон І. Д. Авторський проєкт Ірини Фаріон «Від книги до мети» (II випуск). Львів: ФОП Шептицький С. В., 2013. 44 с.

Chmyr Andriy

Post-graduate Student

Odessa I. I. Mechnikov National University

Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies

chmyr_andrew@ukr.net

INTERTEXTUAL MEANS IN THE NOVEL “STRONG AND LONELY” BY P. KRALJUK

The article highlights and examines those means of intertextual relationship (allusion, reminiscence, quotation) that are present in the novel «Strong and Lonely» by Petro Kraljuk. Attention was paid to intertextuality, which appears as one of the author's principles of modeling the past. It has been established that each of the writer's four historical novels («Six Days, or the Crown of the Ostrozky House» (2010), «Strong and Lonely» (2011), «Danilo Ostrozky: the image that is beated by beads» (2016) and «True Mazepa» (2017)) contains intertextual relations, which indicates the dialogic nature of P. Kraljuk in relation to documents and other literary works. It is emphasized that «Strong and Lonely» compared to the author's other novels is relatively close to the present in time, which determines its relevance. It is emphasized that the leader of Ukrainian nationalism Stepan Bandera (1909–1959) is the main character of the above-mentioned work of the writer. «Strong and Lonely» contains allusions (hints, references) that have been assigned to different groups (literary, biblical, mythological, personal). In this work of P. Kraljuk, a reminiscence (echo) is singled out, which reminds the reader of the novel «Garden of Gethsemane» (1950) by Ivan Bahrianyi. The last intertextual device in «Strong and Lonely» is a quotation, which is already present at the paratextual level of the work (title and epigraph). In the reader's response to P. Kraljuk's novel, the frequency of citations was not overlooked. The article highlighted two large blocks of citations in «Strong and Lonely»: literary works and historical documents with monuments.

Keywords: *intertextuality, intertextual relations, means, allusion, reminiscence, quotation.*

References

1. Bahrianyi I. (2020) Sad Hetsymanskyi: roman [Garden of Gethsemane]. Kyiv: Andronum [in Ukrainian]
2. Entsyklopediia postmodernizmu [Encyclopedia of postmodernism] (2003) Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian]
3. Koloiz Zh. (2013) Bibliina aliuziia yak zasib vyrazhennia avtorskoi intentsii v romani V. Shkliara «Zalyshnets. Chornyvoron» [Biblic allusion as a means of expressing the author's intention in V. Shkliar's novel «The Left over. Black Raven»]. Naukovyi visnyk Chernivetskooho universytetu. Romano-slovianskyidyskurs. Vyp. 659. S. 3–9. [in Ukrainian]
4. Kostiuhenko O. (2011) Nezvychnyi Stepan Bandera [Unusual Stepan Bandera]. Den. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/nezvichnyi-stepan-bandera> (data zvernennia: 01.11.2022) [in Ukrainian]
5. Kraljuk P. (2011) Syl'ni ta odynok: roman [Strong and Lonely]. Kyiv: YaroslavivVal [in Ukrainian]
6. Kraljuk P. (2010) Shestydnev, abo Korona rodu Ostrozkooho: roman [Six Days, or the Crown of the Ostrozky House]. Kyiv: YaroslavivVal [in Ukrainian]
7. Literaturoznavcha entsyklopediia: U2 t. [Literary encyclopedia: In 2 vol.] (2007). Kyiv: Akademiia. T. 1. 608 s. [in Ukrainian]
8. Literaturoznavcha entsyklopediia: U2 t. [Literary encyclopedia: In 2 vol.] (2007). Kyiv: Akademiia. T.2. 608 s. [in Ukrainian]
9. Nasminchuk H. (2011) Istorychnyi personazh yak vyiv avtorskoi kontseptsii: Vasyl-Kostiantyn Ostrozkyi na storinkakh romaniv Mykoly Vinhranovskoho i Petra Kraljuka [A historical character as a manifestation of the author's concept: Vasyl-Kostyantyn Ostrozky on the pages of novels by Mykola Vinhranovskyy and Pyotr Kraljuk]. Ivan Ohienko i suchasna nauka ta osvita. Seriiia istorychna ta filolohichna: nauk. zb. Kamianets-Podil'skyi: Kamianets-Podil'skyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Ohienka. Vyp. VIII. S. 201–208. [in Ukrainian]
10. Farion I. D. (2013) Avtorskyi proiekt Iryny Farion «Vid knyhy do mety» (II vypusk) [The author's project of Iryna Farion «From the book to the goal» (II issue)]. Lviv: FOP Sheptytskyi S. V., 44 s. [in Ukrainian]

Статтю подано до редколегії 15 вересня 2022 р

УДК 821.161.1–3Чарська

Чуцзюй Ван

магістр кафедри української літератури та компаративістики
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар 24/26, Одеса, Україна, 65058
2247064387@qq.com

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ «ДОЧКИ КАЗКИ» ЛІДІЇ ЧАРСЬКОЇ

Об'єкт статті – казка письменниці початку ХХ століття Лідії Чарської «Дочка Казки». Наукових робіт, присвячених цьому твору, поки немає. *Мета* автора статті – порівняти авторську та фольклорну казки, визначити жанрові особливості казки Л. Чарської. Таке дослідження повинно допомогти виявити основні закономірності розвитку жанру літературної казки в літературі початку ХХ століття. Йдеться про епоху, коли у творчості письменників-неоромантиків та символістів посилюється тенденція до самовираження автора як головної мети мистецтва. З цим пов'язаний відхід авторів від традицій фольклорної казки та посилення в їхніх творах художності, в основі якої – індивідуалізація як персонажів, так і автора (вираження його індивідуальної концепції). *Основний метод* дослідження у статті – типологічний (порівнюються фольклорний та літературний твори, а також – образи головних героїнь твору: їх портрет, ставлення до них оточуючих). Автор статті приходить до висновку про наявність у казці Л. Чарської ознак орієнтації письменниці на досвід фольклорної казки. Це традиційні сюжетні мотиви (виникнення лиха як стимул до зав'язки дії; весільні випробування наречених; суперництво жіночих персонажів та прагнення старшої жінки – мачухи – позбутися дочки), картина простору (ліс і сад як ізольовані топоси зі своїми законами), наявність чудес. Водночас Чарська багато уваги приділяла описам, що відрізняють її твір від фольклорної казки. І, що ще більш важливо, активно зверталася до алегорії, що зробило її казку не схожою на фольклорну і зблизило з таким жанром, як притча.

Ключові слова: казка, художність, топос, мотив, авторська концепція, Л. Чарська

Будь-якій людині властиво сподіватися на диво, чекати на зустріч з ним. Тому без казок, у яких героїв очікує несподіване, дивовижне, чарівне, і, що не менш важливо, завжди перемагає добро, важко уявити собі коло читання людей з самого їхнього дитинства і до похилого віку. Але казки не тільки розважають, втішають людину, але й виховують її. Як правило, у них міститься урок: як слід чинити, щоб мати право на щастя. Зло в них карається, а добро буває винагороджене. Особливо цікавими робить казки (незалежно від того, коли і де живуть люди, які читають їх, якого віку, якої національності вони є) універсальний характер їхнього змісту. У казках розповідається про те, що може статися з будь-якою людиною, коли і будь-де. І все ж таки є такі періоди життя людства, коли казки виявляються особливо затребуваними людьми. Це періоди зміни устрою,

системи світорозуміння, відносин між людьми. Такі періоди називаються перехідними. Саме в такі часи посилюється увага до так званої вторинної умовності, до казки, притчі, для яких настільки важливими є алегорія або символ.

Мета статті – відповіді на наступні питання: якими факторами було обумовлено звернення Лідії Чарської до жанру літературної казки; у чому полягає схожість, а у чому – різниця між «Дочкою Казки» як авторського твору з фольклорною казкою; до яких інших (не казкових) жанрів звернулася письменниця і з якою метою.

Огляд останніх публікацій

Лідія Олексіївна Чарська (справжнє її прізвище Чурилова) (1875–1937) на початку ХХ століття була однією з найвідоміших письменниць. Нею написано понад 80 книг. Головна тема її творів – життя юнаків та дівчат, які вступають у конфлікт із дійсністю через свою самотність, невлаштованість, неблагополуччя. Але хоч би якими складними ні були перешкоди, як правило, юним героям Л. О. Чарської вдається зберегти вірність своїм принципам, свою індивідуальність. Лідія Чарська створювала також твори для дорослої аудиторії читачів. В них авторка найчастіше зверталася до вирішення проблем, що пов'язані зі становищем жінки, з її прагненням реалізувати себе не тільки у сім'ї, але й у справах «великого світу». Окрім повістей та романів, Лідія Чарська писала вірші, перекладала твори інших авторів. Вона також була професійною актрисою.

Ця багатогранно розвинена особистість була надзвичайно популярною на початку ХХ століття. І вона майже забута сьогодні. Тільки у 1990-ті роки її твори почали перевидаватися, про неї почали писати. Але не настільки часто і активно, як вони на те заслуговують. На нашу думку, і дорослий читач, і підліток знайдуть багато цікавого в її казках. Принаймні це цілком стосується «Дочки Казки», якій присвячено нашу статтю.

Безумовно, юному читачеві будуть близькі описи простору, в якому перебуває одна з провідних героїнь твору Казка. Як і належить жанру казки, все чудове у творі Л. Чарської відбувається у лісі. Це «інший» світ. Щоправда, не такий, як у фольклорних казках, герой яких зустрічається у лісі з Бабою Ягою, Кошієм Безсмертним, іншими злими духами, мешканцями простору смерті (саме таким є ліс згідно міфопоетичної моделі світу). Це «таємничий, дрімучий ліс». Він може бути добрим чи злим до героя. Але у будь-якому випадку в образі Лісу зберігається відтінок *небезпеки* для героя, пов'язаний з тим, що Ліс (чи добрий, чи злий) – завжди перешкода. Навіть, начебто, нейтральний у сенсі “господарський” Ліс при найближчому розгляді виявляється небезпечним. З фольклорною казкою образ лісу у Лідії Чарської ріднить лише те, що це простір, відокремлений від «цього» світу (навіть протистоїть йому). А також те, що, як і фольклорний ліс, у казці Чарської ліс пов'язаний із жінкою (він їй належить). Але у фольклорній казці у «не-домі» мешкає Баба Яга, свого роду персоніфікований образ лісу, а точніше – це той, хто знаходиться на кордоні

між світом людей (космосу) та світом смерті (хаосу), але належить повністю інфернальним силам. Баба Яга першою зустрічає героя казки, котрий потрапляє у ліс, та першою наражає його на загрозу, випробує його. Її хатинка може одразу зображуватись як антибудинок людини (паркан із людських кісток, замість заборів – руки, замість замку – рот із гострими зубами...).

Дім Казки у Чарської зовсім інший. Він схожий на замки фей з казок європейських народів: «Живе Казка-королева в найчастіше зеленому лісі. Там у неї замок збудований, величезний, ошатний. Стіни замку мереживні, ажурні, з листя тополь сріблястих і плакучих білоствольних беріз та верб; трон – із незабудок та конвалії лісових; варті – дванадцять велетнів дубів. Стоять вони варті навколо палацу Казки-королеви і охороняють свою повелительку. Вдень спить Казка на запашному ложі з польових квітів, а вночі, коли загоряться на небі золоті зірки, тоді прокидається Казка, протирає свої темні, гарні очі і починає говорити, але так, що здається, наче співає хтось серед нічної тиші. Все голосніше і ясніше звучить її плавно поточна промова. І весь ліс, все її зелене царство прокидається тоді і сходиться до її замку: приходять звірі, злітаються птахи, комашки та мошки, приповзають, шарудячи по траві, змії та гади. І всі слухають, слухають» [4]. З цього опису випливає, що і сама Казка прекрасна, і всі, хто її оточують, і все навколо неї: і золоті зірки, і запашні польові квіти, навіть змії спокійні, слухняні та мирні. Звертають на себе увагу паралельні синтаксичні конструкції, повтори, які використовує авторка для посилення експресивності опису героїні свого твору, чарівної Казки. Г.В. Горіх пов'язує таку особливість будь якої літературної казки з намаганням письменників зберегти зв'язок з фольклорною казкою. Дослідниця обґрунтовує тезу про те, що «художньо-естетична своєрідність» авторських казок «як жанрових форм належить, в першу чергу від естетично-бережливого ставлення письменника до поетичного світу народної казки, архетипного, нормативного, канонізованого як в її макро-, так і в мікрровимірі» [2, 142]. Потребує в окремому коментарі з точки зору ознак збереження традиційних моделей народної казки в авторських творах також образ простору в казці Л. Чарської. Простір, що належить Казці у цьому творі, скоріш схожий на чарівний сад з фольклорної казки. Садам, як і лісом, володіє жінка. Але це не Баба Яга, а чарівна молода красуня, Олена Прекрасна. Як і ліс, він несе небезпеку для героя, але не смертельну. Таким чином, для людини тут, у просторі Казки, нема місця. І не лише тому, що люди не живуть у лісі (як і безпосередньо в саду). Ліс залишається простором випробувань як головної складової ритуалу ініціації. У зв'язку з цим Романчук С.М., Гриненко І.В пишуть про те, що хронотопи чарівних казок первісно мали магічне призначення [3, 100]. Тому у читача цього твору Лідії Чарської одразу виникає тривога – а чи не є простір Казки-королеви для героїв з іншого світу (країн, міст) такою самою пасткою, як і хатинка Баби Яги? У ньому все зачаровує, тобто вводить у стан нерухомості, схоже на сон. І слухач забуває про

все, підкоряючись чарівній Казці, віддаляється від справжнього життя з тривогами, турботами, працею, боротьбою. Отже, стає безпорадним.

В будь-якій казці, зав'язку дії складає виникнення лиха. Лідія Чарська також повідомляє про зіткнення її героїв з лихом. Бідою Казки-королеви є її дочка. Це також надзвичайно для творів цього жанру. У казках часто дія будується на протиборстві «батьків» та «дітей». Однак такий конфлікт можливий між мачухою та героїнею, тобто «чужою» жінкою. Лідія Чарська розповідає про рідних матерів та дочку. І в художній літературі (не у фольклорі) відносини матері та дочки, за справедливим зауваженням дослідників, являють собою той варіант відносин між батьками та дітьми, який найменше ставав предметом художнього інтересу “великої” літератури ХІХ ст., представлені переважно чоловічими іменами. Що ж до творів, створених жінками-письменницями, то ця тема стає свого роду естетичною домінантою, елементом того, що становить основу жіночого художнього світогляду, жіночої практики письма, починаючи з першої половини ХІХ століття і продовжується на наступних етапах розвитку літератури. Серед цих письменниць перебуває і Лідія Чарська.

Конфлікт між матір'ю та дочкою у її казці пояснюється їхньою абсолютною несхожістю. Несхожість героїнь задано на ряді рівнів. Представимо це у вигляді таблиці:

Основа порівняння	Мати Казка	Дочка Правда
вік	стара ... не одну сотню тисяч років живе вона на світі	ще дівчинка ...
як вони виглядають	Обличчя у неї гладке, юне, свіже...	...на вигляд старший за матерів
яке враження справляє їхній вигляд	...зірки милуються, дивлячись на неї, а озерні хвилі глухо шумлять, красі її заздять	лякає
Деталі їхнього портрета – очі, обличчя, волосся	Очі у Казки темні, глибокі і так горять, що дивитися страшно; щоки рум'янцем пишуть; червоні губки як пташки щебечуть, волосся у Казки золотом блискучою хвилею спускаються до самої землі	Худа, бліда, з стареньким обличчям, з похмурими очима, що пронизують, як блискавки, з довгим чорним волоссям
Поведінка щодо інших	Наскільки мати привітна і прекраснанастільки дочка її різка з усіма і некрасива
як у лісі до них ставляться	...заслухавшись ..., покійно лягають біля її ніг, ... дивляться її у зворушеними очима...	...ніхто не любить... побачивши її бурчать глухо і люто..., шиплять..., намагаються досадити їй, чим тільки можуть

Головна деталь образу королеви Казки – манера її говоріння. Вона найдокладніше розкривається у творі. Наведемо низку цитат: «починає говорити, але так, що здається, точно співає хтось серед нічної тиші. Все голосніше і ясніше звучить її плавно поточна мова»; «стоять навколо нерухомо, наче зачаровані

солодким лепетом». Отже, мова Казки порівнюється зі співом, який зачарує, гіпнотизує, переносить у простор мрій, фантазій». Головна деталь образу дочки Казки Правди – її очі, погляд: «Очі у Правди такі, що від них за десятки, за сотні верст хочеться втекти. Так і палять вони, так і пронизують душу». Очі Правди порівнюються із блискавками, які лякають, пронизують, викривають. І найцікавіше, що королеву Казку очі-блискавки доньки настільки бентежать, що вона в її присутності не може навівати чарівні сни на слухачів. У тексті тричі повторюється мотив порушення промови Казки королеви, що трапилося коли вона була поруч із дочкою: «...тільки зачарує когось дивовижними оповіданнями Казка-королева, а в цю хвилину погляне Правда на матір своїми блискавками-очами, і пішла потіха: заплутається, зіб'ється Казк, слова рвуться з язика, а вийти з вуст не можуть. Жодного звуку неспроможна під поглядом дочки вимовити стара королева. Біда, та й годі (...). Прийде на нічне свято Правда і в розпал розповіді матері візьме і зірве покривало з очей. І знову засяють блискавки-очі, і знову збивається і плутається в промовах королева Казка. А Правда заливається, регоче» [4].

Звідси впливає, що основу створення образів героїнь цього твору складає антитеза. І все ж таки королева Казка не вигнала доньку із свого лісу, вона постаралася звільнитися від неї інакше. А саме так, як роблять царі та королі в більшості казок: видати її заміж.

Далі Лідія Чарська вводить у свій твір традиційний казковий мотив весілля та змагань напередодні весілля. На значимість цього мотиву в казці звернув увагу і відомий дослідник цього фольклорного жанру В. Я. Пропп, присвятивши йому IX розділ своєї монографії «Історичні коріння чарівної казки». Він аргументовано довів зв'язок між одруженням та ініціацією.

За традицією у казковому королівстві збираються наречені, і, відповідно до цієї традиції, царівна (королівна) відмовляє всім їм. І тільки після цього з'являється герой, якому вдається домогтися руки царівни. Це пов'язано з тим, що після оголошення про пошук наречених слідує мотив їх випробувань. Традиційно герой казки сватається, але йому ставлять умову спершу вирішити завдання нареченої. Ці завдання показують, що вони надаються з метою випробування нареченого, але одночасно вони містять елемент ворожості до нареченого і мають на меті відлякати нареченого. Все це ми знаходимо й у казці Лідії Чарської, але є і принципові відміни. Перша з них – справжнє бажання матері видати свою доньку заміж, вона не заважає нареченим, навпаки, намагається якось привабити їх. Нареченим заважає сама царівна, донька Казки.

Звернемось до розвитку цього мотиву у казці. Спочатку повідомляється про те, що Казка-королева «подумала-погадала» і вирішила видати доньку заміж. Розіслала вона зелених коників та легкокрилих метеликів по всьому світу сватати наречених доньці. Приїхали наречені. І їм також пропонується виконати завдання: витримати погляд доньки Казки. І жоден із безлічі претендентів на руку королівни із завданням не впорався. Всі були налякані: «Господи Боже

мій! Що у цьому погляді було? Наречені всі, як один, непритомніли, а як у себе прийшли, давай тікати з палацу Казки-королеви» [4].

Далі слідує новий сюжетний мотив, також традиційний для казок: поява справжнього героя та виконання ним завдань. Герой, якому вдається стати чоловіком королівни, як і традиційно для казки, не повідомляє своє ім'я. І виглядає він загадково. При цьому значною мірою він схожий на королівну: на її очах покривало (про це просили Казку всі жителі лісу, що боялися погляду Правди), він теж з'являється з чорною пов'язкою на очах.

Але далі стають очевидними ознаки трансформації Лідією Чарською казкового сюжету. Випробуванням, яке має пройти герой, є перевірка його здатності не підкорятися чарам матері нареченої. Тепер стає зрозумілою та деталь його зовнішності, на яку ми звернули увагу спочатку – пов'язка на його очах. Королеві Казці дуже хотілося видати за нього дочку, тому вона всіляко намагалася засліпити (обдурити) нареченого уявними багатствами та своєю владою. Як і належить у казці, королевою робиться три спроби чарівними звуками голосу занурити усіх у казковий сон: і так їй захотілося дочку за короля видати, що вона свої чари напустила.

І тут виявляється, що насправді боротьба відбувається не між героєм, який за традицією має проходити випробування, а між королевою-матір'ю та нареченою. Дочка Правда тричі заважає матері, зриваючи з очей покривало і виявляючи цим обмані Казки. Велетні виявляються дубами, карлики – лісовими пнями, стає порожнім ошатний зал... Протиборство завершується перемогою нареченої. Однак, незважаючи на це, дійсність, що відкрилася, не зупиняє нареченого. Він повідомляє, що йому потрібна тільки Правда, що він довго шукав її світом і не зможе покинути чарівний ліс без неї. І коли він повідомляє це, він знімає пов'язку з очей, і всі бачать, наскільки він прекрасний: «Він стояв тепер перед Правдою королівною та її матір'ю у всьому блиску своєї краси. Темні очі його з любов'ю зупинилися на худому, некрасивому личку Правди, на її похмурих очах». Але диво відбувається і з Правдою. «Чим лагідніше і ніжніше дивився на неї наречений, тим краще ставало некрасиве личко Правди, а коли він узяв її за руку і підвів до своєї колісниці, щоб назавжди відвезти звідси Правду, Казка не впізнала дочки: похмурі очі її сяяли дивним світлом, і рум'янець щастя перетворив зовсім її ожилі риси. І стала такою красунею Правда, що Казка-королева перед нею з усією своєю красою померкла, потьмяніла» [4]. І лише тепер король називає себе. Він повідомляє, що він король Справедливості та Правосуддя. Тому і не може ні жити, ні правити без Правди. І король відвозить Правду до людей: «В далеке світле людське царство помчали їх коні короля-нареченого».

Юний читач насамперед стежитиме за зовнішньою, подійною стороною цієї казки. Дорослий замислиться над змістом імен героїв. Для нього «Дочка Казки», швидше за все, постане алегоричною розповіддю про те, що в житті потрібні і вигадка, і розуміння реальності, і казка, що дарує відпочинок від три-

вог, і участь у дійсних подіях, які тільки і можуть зробити його щасливою людиною не у фантазіях, не уві сні, а в реальному житті. Але будь хто погодиться, що Казка і Правда не схожі і мають жити в різних просторах. Він зверне увагу на імена інших персонажів казки. Так, наприклад, наречених, «заморських королів і принців», звали Богатир, Перемога, Сила, Світ, Дружба, Любов, Слава ... Усі вони захоплювалися Казкою, але були налякані Правдою. І лише король Справедливості та Правосуддя побачив красу Правди, тільки він не уявляв собі життя без Правди. Тепер дорослому читачеві стане ясно, що письменниця говорить з ним мовою алегорій, змусивши задуматися над сутністю різних абстрактних понять, присутніх у казці Чарської в образах казкових героїв. І для нього ця казка виявиться, швидше за все, не казкою, а притчею. Таке жанрове утворення вважається сучасними дослідниками закономірним. «Спираючись на найдавніші архетипи, авторська казка орієнтована не тільки на жанри народної казки, – пише, коментуючі цю особливість літературної казки О. В. Горлова, – а й на асиміляцію елементів попередньої культурної традиції. ... У ній також використовуються ідейні принципи і сюжетно композиційні моделі повісті, філософського роману, утопії, притчі, байки та інших літературних жанрів» [1, 12]. Притча розповідає про типові вчинки звичайних людей в типових ситуаціях. Таке може статися з будь ким. Тут дійові особи ... постають перед нами ... як суб'єкти етичного вибору. Такий зв'язок казки з притчею не є виключним, якщо зіставити казку Л. Чарської та інші твори. Казкова та міфологічна умовність завжди тяжіє до універсального узагальнення, до повернення до витоків. Тому казка легко взаємодіє з філософською умовністю, що веде до накладення структур казки та притчі. Цей синтез призводить до збагачення сенсу, який несуть казка та притча поодиночі. Казка надає оповіді цікавість, робить героїв близькими читачеві. Притча загострює філософський зміст твору. Так і «Дочка Казки» містить і традиційно казковий, і притчевий початки.

Ми думаємо, що Лідія Чарська залучала до цього притчевого сенсу не лише дорослих читачів. Підліткам теж стають близькими ті істини, які в алегоричній формі відкриває їх автор. Вони теж усвідомлюють різницю між казкою та правдою, погоджуються з тим, що казка завжди мила та улюблена, але без правди неможлива справедливість.

Висновки

Головна тема творів Лідії Чарської – моральні засади людського буття. Жанр казки дозволив їй персоніфікувати абстрактні, але принципово важливі поняття (правда, справедливість, бажання врятуватися від життя), в умовній, алегоричній формі виразити те, що стосується не одного конкретного героя, а будь-якої людини.

Лідія Чарська спиралася на традиційні для чарівної казки правила. Вона ввела до свого твору казкові мотиви наявності лиха, протистояння двох жінок

і спроби мачухи позбутися падчериці, наявності таємниці, пов'язаної з героєм казки, перемоги героя над іншими нареченими і одруження з царівною. У казці Л. Чарської дія розвивається у традиційному казковому просторі – у лісі. Тварини в цьому лісі живуть і діють подібно до людської спільноти: збираються разом насолоджуватися казками, приймають спільні рішення і звертаються з проханням до королеви. І водночас Лідія Чарська трансформує ці мотиви, пристосовує їх до посилення притчового початку та надає оповіді алегоричну форму.

Список використаної літератури

1. Горлова О. В. Жанрові особливості авторської казки. *Східнослов'янська філологія. Літературознавство*. 2015. Вип. 28. С. 10–17.
2. Горох Г. В. Лексико-стилістичні засоби створення казкових образів. *Педагогічна освіта: теорія і практика. Збірник наукових праць*. 2012. Вип. 11. С. 140–144.
3. Романчук С. М., Гриненко І. В. Казка як код іншомовної соціокультурної картини світу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2019. № 43, т. 4. С. 99–102.
4. Чарская Л. Дочь Сказки. URL: www.skazka.com.ru

Chuju Wang

Master of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies
Odesa I. I. Mechnykov National University
Frantsuzkyi bulvar 24/26, Odesa, Ukraine, 65058
2247064387@qq.com

GENRE FEATURES OF “DAUGHTER OF THE TALE” BY LYDIA CHARSKAYA

An object of the article – a fairy tale of writer of the early twentieth century Lydia Charskoy « Daughter of the Tale». Scientific works about this work while absent. The purpose of the author of the article is to compare author's and folklore fairy tales, define genre peculiarities of fairy tale by L. Charskaya. Such study must help to reveal the main patterns of development of genre literary fairy tales in the literature of the early twentieth century. Speech is about an era when creativity of neo-romantic and symbolist writers intensifies the author's tendency to express himself as main goals art. With this is connected process of author's departing from traditions of folklore fairy tales and amplification in their works to artistry, based on the tendency to individualization of the personage's characters and of the author (expression of his individual concepts). The main method of research in the article is typological (author compares folklore and literature works, as well as images of the main characters of the work: their portrait, their attitude to those who around them). Article author comes to the conclusion about the presence in the tale of L. Charskaya signs of her orientation for experience of folklore fairy tales. These are traditional plot motives (appearance of trouble as an incentive to start actions; wedding tests suitors; rivalry women's characters and desire senior women – stepmothers – get rid

of their daughter), a picture of space (forest and garden as isolated topos with their own laws), the presence of miracles. At the same time Charskaya a lot of attention gives to descriptions that _distinguishes her piece of folklore fairy tales. And that even more importantly, actively refers to the allegory that does her a fairy tale not similar to folklore and brings it closer to such a genre as a parable.

Key words: *fairy tale, artistry, topos, motive, author's concept, Charskaya*

References

1. Horlova O.V. (2015) Zhanrovi osoblyvosti avtorskoi kazky [Genre features of the author's fairy tale]. *Skhidnoslovianska filolohiia. Literaturoznavstvo*, Vyp.28, S.10 – 17 [in Ukrainian].
2. Horokh H.V. (2012) Leksyko-stylistychni zasoby stvorennia kazkovykh obraziv [Lexico-stylistic features of creating fabulous images]. *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka. Zbirnyk naukovykh prats*, Vyp.11, S.140 – 144 [in Ukrainian].
3. Romanchuk S.M., Hrynenko I.V. (2019) Kazka yak kod inshomovnoi sotsiokulturnoi kartyny svitu [Fairy tale as a code for a foreign-language sociocultural picture of the world]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia*, № 43, t.4, S. 99 – 102 [in Ukrainian].
4. Charskaia L. Doch Skazky [Daughter of Fairy Tale]. URL: www.skazka.com.ru.

Статтю подано до редколегії 18 жовтня 2022 р.

Українською, іншими слов'янськими
та англійською мовами

Адреса редколегії журналу:
вул. Дворянська, м. Одеса, 265082
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Адреса редколегії серії:
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, 65058
Філологічний факультет Одеського національного університету
імені І. І. Мечникова

Підписано до друку 21.04.2023 р. Формат 70×108/16.
Ум. друк. арк. 8,16. Тираж 100 прим. Зам. № 2598.

Видавець і виготовлювач
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4215 від 22.11.2011 р.
65082, м. Одеса, вул. Єлісаветинська, 12, Україна
Тел.: (048) 723 28 39
e-mail: druk@onu.edu.ua