



ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ  
В КОНТЕКСТІ  
ХУДОЖНІХ ТЕНДЕНЦІЙ  
НОВІТНЬОЇ ДОБИ

Збірник наукових праць

Кримський федеральний університет імені В. І. Вернадського  
Інститут філології  
Кафедра української філології

*До 150-річчя Лесі Українки*

# **ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ТЕНДЕНЦІЙ НОВІТНЬОЇ ДОБИ**

*Збірник наукових праць  
(Матеріали і тези конференції)*

ВД «АРІАЛ»  
Сімферополь  
2021

**УДК 821.161.2 (043.2)**

**ББК 83.3 (4УКР) 5**

**Т 28**

*Схвалено до друку Науково-експертною радою Інституту філології ФДАОУ ВО «Кримський федеральний університет імені В. І. Вернадського» (протокол № 1 від 20.04.2021)*

Рецензенти:

- доктор філологічних наук, доцент **С. О. Кур'янов** (Кримський федеральний університет імені В. І. Вернадського);
- доктор філологічних наук, професор **О. В. Резнік** (Кримський університет культури, мистецтв і туризму).

**Т 28** **Творчість Лесі Українки в контексті художніх тенденцій новітньої доби:** збірник наукових праць (матеріали і тези конференції) / наук. ред. О. М. Гуменюк. – Сімферополь: ВД «АРИАЛ», 2021. – 160 с.

**ISBN 978-5-907438-55-2**

**УДК 821.161.2 (043.2)**

**ББК 83.3 (4УКР) 5**

Творчість Лесі Українки (1871–1913) належить до визначних явищ не лише української, а й світової літератури доби раннього модернізму. Немало сторінок життя й діяльності авторки пов'язані з Кримом, про що зокрема йдеться в окремих публікаціях цього видання. Традиційними стали присвячені вивченню багатогранної спадщини письменниці, її впливу на новітню культуру щорічні науково-практичні конференції, які проводить, здебільшого спільно з іншим зацікавленими науково-освітніми й культурними установами, кафедра української філології провідного вишу Криму. В основі запропонованого збірника наукових праць переважно матеріали доповідей ХІХ науково-практичної конференції «Творчість Лесі Українки та інших письменників і митців новітньої доби в контексті тенденцій драматизації та театралізації художнього процесу», проведеної в Сімферополі 24–25 вересня 2020 року.

**Т 28** **Творчество Леси Украинки в контексте художественных тенденций новейшего времени:** сборник научных трудов (материалы и тезисы конференции) / науч. ред. О. Н. Гуменюк. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2021. – 160 с.

**ISBN 978-5-907438-55-2**

**УДК 821.161.2 (043.2)**

**ББК 83.3 (4УКР) 5**

**ISBN 978-5-907438-55-2**

© Колектив авторів, 2021

© Гуменюк О. М., уклад., редак., 2021

© ВД «АРИАЛ», макет, оформлення, 2021

## ЗМІСТ

### ОБРІЙ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

- Ачилова В. П., Ачилова О. Л.** Бахчисарайський триптих Лесі Українки та його іншомовне прочитання ..... 6
- Багрій М. Г.** Про нову інтерпретацію біблійних текстів Лесі Українки ..... 11
- Гуменюк В. І.** Грані драматизму долі і творчості Лесі Українки ..... 16
- Мокренцов Д. С.** Міфологічна рецепція пророчого хисту в драмі Лесі Українки «Кассандра» ..... 21
- Батракова О. Г.** Особливості трактування євангельських мотивів у драматичній поемі Лесі Українки «Одержима» ..... 25
- Крутиков А. П.** Фольклорні образи та мотиви в малій прозі Лесі Українки ..... 32
- Пунченко Д. І.** Мовна реалізація концептосфери «море» у постичних циклах «Кримські спогади» та «Кримські відгуки» Лесі Українки ..... 36
- ### ТВОРЧІ ПОШУКИ ЛІНИ КОСТЕНКО
- Гуменюк О. М.** Літературно-критичні розмисли Ліни Костенко про творчість Лесі Українки ..... 42
- Бутко А. М.** Афоризм як художній засіб побудови тексту (на матеріалі історичного роману у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко) ..... 48

<b>Гурарій А. С.</b> Семантико-структурні особливості метафори з компонентом «людина» як образної лексичної одиниці в романі «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко .....	53
<b>Казакова Г. О.</b> Лексико-семантична структура та художньо-функціональне наповнення метафори (на матеріалі драматичних поем Ліни Костенко) .....	58
<b>Ломако Д. С.</b> Метонімічні конструкції з компонентом «людина» в романі «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко: семантика, структура .....	64
<b>Покотило М. М.</b> Семантико-стилістичне навантаження епітетних словосполучень у ліро-епічних текстах Ліни Костенко .....	70
<b>ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ</b>	
<b>Александрова І. В.</b> Особливості вираження авторської позиції в п'єсі Леоніда Зоріна «Пропалий сюжет» .....	78
<b>Гладка І. С., Кокіна І. В.</b> Підзаголовок у структурі п'єси «Мільйон парашутиків» Неди Нежданой .....	82
<b>Деркач В. В.</b> Діапазон наукових інтересів і сфера досліджень Агатангела Кримського .....	85
<b>Кадуха Н. І.</b> Особливості функціонування заголовків-ремінісценцій у драматичних творах Володимира Винниченка (на прикладі п'єс «Memento» та «Пісня Ізраїля»).....	90
<b>Кривенко О. В.</b> Про деякі особливості формалізації наративної структури художнього тексту .....	95
<b>Мокренцова А. С., Мокренцова Д. С.</b> Гра як основа художнього світу памфлетів Миколи Хвильового .....	101

<b>Пелипась М. І.</b> Функціональне навантаження топонімів у драмі «Понад Дніпром» Івана Карпенка-Карого.....	107
<b>Хребтович К. О.</b> Магічний реалізм в сучасній українській літературі (на прикладі роману Євгена Ліра «Степовий вовк»).....	110
<b>Андрєєва Т. М.</b> Фразеологізми на позначення вірувань, звичаїв та обрядів у повісті Григорія Квітки-Основ'яненка «Маруся».....	118
<b>Батракова А. Г.</b> Характерні риси модернізму в повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків».....	122
<b>Гладун В. А.</b> Рецепція біблійних мотивів в українській літературі.....	128
<b>Левченко С. І.</b> Стилiстичні функції фразеологізмів у поетичній збірці Василя Симоненка «Лебеді материнства».....	133
<b>Малая М. О.</b> Пейзаж у драматичних творах О. Олесея «Трагедія серця», «По дорозі в казку».....	137
<b>Мельниченко А. М.</b> Відображення культу рослин в українському народному весільному обряді.....	144
<b>Омельченко Т. В.</b> Мовні засоби досягнення експліцитного та імпліцитного змісту в гуморесках Павла Глазового.....	149
<b>Автори</b> .....	155

# ОБРІЇ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

*В. П. Ачилова, О. Л. Ачилова*

## БАХЧИСАРАЙСЬКИЙ ТРИПТИХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ЙОГО ІНШОМОВНЕ ПРОЧИТАННЯ

Бахчисарайський триптих Лесі Українки складають вірші-присвяти «Бахчисарай», «Бахчисарайський дворець», «Бахчисарайська гробниця» [3], вони мають форму сонета. Мета роботи – характеристика семантики образів цих поезій та її відтворення в російських перекладах [7]. Відомо, що Леся Українка написала їх під час першої поїздки на лікування до Криму і включила до свого першого кримського ліричного циклу «Кримські спогади» (1890–1981). Михайло Вишняк називає ці вірші своєрідним циклом у циклі [1, с. 181].

Як пише Світлана Кочерга, багаторічний науковий співробітник музею Лесі Українки в Ялті, за старанне лікування в Саках, а згодом і в Євпаторії Лесина мати (письменниця Олена Пчілка) винагородила дочку мандрівкою найцікавішими місцями Криму. Спочатку був Севастополь, а потім екзотичний Бахчисарай, де на власні очі можна було побачити оспівані в літературі історичні місця [2]. Колишня столиця Кримського ханства полонила дев'ятнадцятирічну Лесю. Побачене і пережите вилилося в чудові пейзажні замальовки, у яких окремі деталі породжують роздуми і спонукають до філософських узагальнень.

У вірші «Бахчисарай» нічне місто під золотистими місячними променями, від яких блищать, мов срібні, білі стіни, постає тихим сонним раєм з мінаретами, срібlistими тополями, таємничими тихими водограями серед виноградного листя.

Живописання загальної атмосфери надає поезії медитативного настрою: у повітрі чарівний спокій, легкокрилим роєм витають красні мрії, дерева кивають стиха, шепотять поволі. Бахчисарай здається зачарованим, залятим силою якогось ворожбита.

У перекладі Павла Карабана (1893–1968) внаслідок близькості української та російської мов загалом збережено ліричну медитативність першотвору, його загальний зміст і колористичне тло. Є в ньому і трансформації:

– не збережено прийом уособлення і зроблено синонімічну заміну: *Шле місяць з неба промені злотисті – Сияет месяц золотистым светом*;

– утрачено порівняльний зворот із семантикою кольору: *Блищать, мов срібні, білі тіні в місті – Белеют стены в дивном блеске этом*;

– не враховано той факт, що означення до першого з однорідних членів можна сприйняти як спільне для двох однорідних: *Скрізь мінарети й дерева сріблїсті – Серебрянным деревьям, минаретам*;

– компоненти речення з позиції активного діяча переміщено в позицію адресата: *Скрізь мінарети й дерева сріблїсті мов стережуть сей тихий сонний рай – Серебрянным деревьям, минаретам, как часовым, доверен сонный рай*;

– опущено епітети, важливі для творення образу міста: *тихий сонний рай – сонный рай; плеще тихий водограй – плешёт фонтан; І верховіттям тонкії тополї кивають стиха – и тополя, вершинами кивая; витають красні мрії, давні сні – витают древние мечты и сны*;

– не збережено сутєвої ознаки південного краю: *в винограднім листі – среди кустов*;

– неточно дібрано прикметники-епітети:

а) *заклятий край – волшебный край*:



- **заклятий** від заклинати – 1. Промовляючи магичні заклинання, діяти на кого-, що-небудь, підкоряти своїй волі або чаклунській силі; заворожувати, зачаровувати [6, т. 3, с. 148];

- **волшебный** 1. Действующий волшебством, обладающий чудодейственной силой. 2. *перен.* Очаровательный, пленительный [4, с. 99].

В українському прикметнику *заклятий* є компонент «діяч, який магією впливає на щось», тобто край не сам по собі незвичайний, зробив його таким маг або чаклун, натомість російський прикметник *волшебный* не має такого значення: край, навпаки, сам чарівно впливає на сприймача;

б) *чарівним спокоєм – сладостным покоем*;

- **чарівний** – 1. Який має магичну силу, є чарами [6, т. 11, с. 269];

- **сладостный** – 2. Приятный, доставляющий удовольствие [4, с. 726].

Перекладач підібрав прикметник *сладостный* за асоціативним принципом, очевидно, акцентуючи увагу на тому, що спокій приємний, бажаний, такий, що приносить задоволення. Проте така заміна призвела до втрати семи «магічний», яка є ключовою для авторського сприйняття Бахчисарая.

У другому сонеті «Бахчисарайський дворець» відтворено інший бік людського життя – його біду. У чудовій оселі колись марнували вроду бранки хана, тепер і всю будову лірична героїня сприймає як руїну, бо скрізь бачить запустіння. Відповідно змінюється й образність цього твору: руїни, пустка, грізна хуртовина, сумні звалища, сила, неволя. Плескіт водограю вже не таємний, а журливий, краплі спадають, як сльози – то оплакує себе ця будова. Із властивою митцям чутливістю Леся Українка окремими штрихами вимальовує читачам трагедію цілого народу.

Переклав цей сонет, як і наступний, Всеволод Рождественський (1895–1977).

У друготворі спостерігаємо такі трансформації:

– не збережено підсилювального морфологічного повтору:  
*Хоч не зруйнована – руїна ся будова – Хоть не разрушен он; вродливі бранки вроду марнували – гарема пленницы красу свою губили;*

– нарощення змісту, до яких удався перекладач, додає нових емоційних відтінків: *З усіх кутків тут пустка вигляда – во всех углах сурово таится пустота, ушедшие года; Здається, тільки що промчалась тут біда, мов хуртовина грізная, раптова – Как будто только что промчалась тут беда, сметая грозной бурей след былого;*

– дібрано звучання (*журливо – журчит*), але втрачено зміст та емоційний штрих, бо *журливий* 3. Який викликає, навіває тугу, смуток (6, т. 2, с. 549);

– перекладач замість авторського образу (*тихо гомонить вода, – немов сльозами, краплями спада*) запропонував свій, зовсім з іншим змістом (*бежит вода, роняет капли слёз*), адже краплі води, які спадають одна за одною, справді асоціюються зі сльозами, коли ж вода біжить, то розлітаються бризки, які важко сприйняти як сльози;

– додавши характеристику води *не молкнет никогда*, перекладач посилив враження від зображуваної атмосфери в палаці ноткою вічної журби;

– у результаті невдалого вибору дієслова (*себе оплакує оселя – плачет сам дворец*) втрачено причину плачу, що порушує цілісність сприйняття змісту;

– у першотворі в описі водограїв є два дієслова (*гомонить, спада*), у перекладі – їх п'ять (*лепечет, журчит, бежит, роняет, не молкнет*); перекладач конкретизує опис, доповнює його новими деталями: *по камню, среди сумрака дневного;*

– опущено суттєвий емоційний епітет: *звалища сумні – развалины одни;*

- доданий епітет (*сила – сила **грубая***) словесно виражає закладений у підтексті зміст, чим посилює його експресивність;
- образ, запропонований перекладачем (*сила **зникла, все лежить в руїні – сила умерла, погребена в руїнах***) є конкретнішим, різкішим, динамічнішим.

Третій сонет «Бахчисарайська гробниця», за словами Оксани Присяжнюк, найбільш філософічний [5, с. 333]. Роздуми Лесі Українки про минувшину й тогочасність благодатного краю теж насичені багатого і виразною символікою: ворожі промені палкого сонця, що сиплються, мов стріли, кладовище, каміння на могилах, пустка – ні квітів, ні дерев, ні огорожі, спочилі правовірні, тінь бранки, кривава тінь. Центральним образом поезії є гробниця, у якій спочиває бахчисарайська слава.

За змістом переклад відповідає оригіналу, проте в ньому виявлено й деякі відмінності:

- опущено виразний епітет: *палкого сонця*;
- замість порівняння *промені сиплються, мов стріли* використано метафору *бросаєт сонце стрели*;
- семантику епітета *ворожі стріли* передано обставиною *бросаєт без пощады*;
- семантичне нарощення: *каміння – камнями **тяжёльми***;
- синонімічна заміна: *правовірні – сыны аллаха*;
- поширену прикладку *піддані божі* замінено описовим зворотом *ждущие награды*;
- родо-видова заміна: *ні квітів – ни розы*;
- опущено пісилювальний образ *серед пустки*;
- додавання змісту: *страж, лишённий тени и прохлады*;
- замість повтору-антитези *тінь бранки любові – інша тінь, кривава* вжито синонімічну заміну *призрак здесь иной*.

Отже, всі елементи образної площини бахчисарайського триптиху разом з часово-просторовою моделлю (хронотопом) підпорядковані головній ідеї поетичного тексту: за таємничі-

стю східного світу криється його кривава історія, біда народу. У перекладах здебільшого передано основний зміст аналізованих творів, семантику поетичних образів, проте не завжди збережено відтінки настрою оригінальних текстів.

### Література

1. Вишняк М. Я. Жанрова специфіка кримської лірики Лесі Українки // Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Том 24 (63), №1 Ч. 2. 2011. С. 178–190.

2. Кочерга С. Леся Українка і Крим. – URL: <http://oldyalta.ru/533-lesya-ukrayinka-krim.html> (дата звернення: 15.05.2020).

3. Леся Українка. Енциклопедія життя і творчості. На крилах пісень. Кримські спогади. – URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Verses/NaKrylachPisen/KrymskiSpogady.html> (дата звернення: 10.05.2020).

4. Ожегов С. И. Словарь русского языка / под. ред. Н. Ю. Шведовой. 22-е изд., стер. М.: Рус. яз. 1990. 921 с.

5. Присяжнюк О. М. Поетичний образ міста в «Кримських спогадах» Лесі Українки // Актуальні проблеми слов'янської філології. 2010. Випуск XXIII. Ч. 2. С. 328–335.

6. Словник української мови: в 11 т. / ред. кол. І. К. Білодід та ін. Т. 2. К.: Наукова думка, 1971. 547 с.; Т. 3. 1972. 741 с.; Т. 11. 1980. 700 с.

7. Украинка Леся. Лесная песня. Лирика и драматические произведения. М.: Худож. лит. 1988. 399 с.

*М. Г. Багрії*

## ПРО НОВУ ІНТЕРПРЕТАЦІЮ БІБЛІЙНИХ ТЕКСТІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У літературно-мистецькому житті України ХХІ століття загалом та лесезнавчих студіях зокрема відбулася небуденна подія – публікація досліджень про твори Лесі Українки з ранньохристиянської історії в рецепції Оксани Забужко та Патріарха Святослава Шевчука [3].

На Фейсбук сторінці Оксани Забужко від 25 лютого 2020 року можна було прочитати своєрідний анонс щодо задуму цілком несподіваного та актуального дослідження, що одночасно став і привітанням Ларисі Петрівні Косач із Днем народження. «Вибрані твори євангельської та ранньохристиянської тематики: «Одержима», «Що дасть нам силу?», «Руфін і Прісцілла», «На полі крові», «Йоганна, жінка Хусова», «Адвокат Мартіан», – зазначає дослідниця, – майже не прочитані сучасною українською культурою тексти, які аналізуються в наших із Блаженнішим «Розмовах» і виводять нас на далеко ширші й універсальніші – сенсобуттєві – кола питань»... [2]. Допис доповнено анонсом від видавництва «Комора»: «Сьогодні, 25 лютого, виповнюється 149 років з дня народження Лесі Українки. Окрім очікуваних знижок, ми підготували для вас ще один особливий подарунок: навесні у «Коморі» вийде друком унікальна як в українському, так і у світовому контексті книга – «Апокриф. Чотири розмови про Лесю Українку», до якої увійшли драми Лесі Українки на християнську тематику та розмови Оксани Забужко з Предстоятелем Української Греко-Католицької Церкви Блаженнішим Святославом Шевчуком. Унікальність книги полягає в тому, що вперше Українчині твори на сюжети з євангельської та ранньохристиянської історії стали предметом аналізу фахового теолога та екзегета найвищого рівня. Автор ідеї проекту: Ростислав Лужецький. Наукова редакторка: Ганна Гаджилова. Редакторка: Світлана Скляр. Дизайн обкладинки: Vitalina Lopukhina. Макет і верстка: Микола Ковальчук».

Це вже був, так би мовити, *post factum*, а от про сам задум безпосередньо Оксана Забужко розповіла на початку березня 2019 року на одній із публічних дискусій в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка. За словами письменниці, ідея книги виникла після перегляду минулого

року моновистави львівського «Театру в кошику» за мотивами п'єси Лесі Українки «На полі крові» та диспуту з Євгеном Бистрицьким на тему апокрифічного спадку Лесі Українки. «Хто не читав – обов'язково must read» – підкреслила О. Забужко [4]. Вона зазначила, що у виставі глибоко розкрита тема Юди, тема зради, зокрема завдяки акторській інтерпретації драматичних образів.

Видання було проанансоване і на сайтах РІСУ – релігійно-інформаційної служби України. Так, в інтерв'ю Сергію Іваницькому від 7 січня 2019 року Глава Української греко-католицької Церкви Святослав Шевчук на питання про те, що читає окрім Біблії, відповів: «Читаю різного роду сучасну українську літературу. Наприклад, тепер намагаюся читати Лесю Українку, ми ведемо діалоги з пані Оксаною Забужко. Наскільки можна по-християнськи відчитати певні її біблійні образи. Це є знак запитання. Побачимо!» [1].

Дослідженням творів Лесі Українки на євангельські та ранньохристиянські сюжети присвячено чимало матеріалів, але унікальність цього видання саме в особах дослідників: письменниця-філософ, літературознавець – Оксана Забужко, релігійний мислитель, Глава УГКЦ – Блаженніший Святослав та методології потрактування текстів. Це – не канонічне і не герменевтичне дослідження, тут межують і взаємодоповнюють один одного тексти Лесі Українки, літературознавчі, текстологічні зауваження та запитання Оксани Забужко, відповіді, рефлексії, богословські роздуми Блаженнішого Святослава не як людини клерикальної, а з позицій читача. Автори дивують, певної мірою шокують читачів своїми одкровеннями (межують сучасний сленг, літературознавчі терміни, філософські дискурси) та емоційністю. Автори позиціонували себе як співавтори Лесі Українки, видання містить записи чотирьох розмов, а також аналізовані тексти Лесі Українки в авторській редакції.

Загалом видання вражає відкритістю розмови, доступністю, актуальністю як текстів Лесі Українки («Одержима», «Руфін і Прісцилла», «На полі крові», «Йоганна, жінка Хусова», «Адвокат Мартіан», «Що дасть нам силу?», лист до Агатангела Кримського), так і діалогів дослідників. Зауважимо, що вже сама назва видання – «Апокриф» – є своєрідним кодом до розуміння і текстів, і їх рецепції. Читач отримує певний посыл про те, що це – не канонічні, а переосмислені дослідження (апокрифи – тексти, що тлумачили біблійні оповідання, але не були визнані церквою; своєрідна «народна Біблія», простий, не клерикальний, погляд на події, описані в Біблії; зрештою, саме апокрифічні оповідання сприяли поширенню християнства). Окрім того, назву книги взято із підзаголовка «Апокриф» до поеми «Що дасть нам силу?», що і є апокрифом Лесі Українки про історію із Симоном Киренейським. Саме невеликий за обсягом сюжет цього твору став центральним для розмови письменниці та богослова. На думку священнослужителя апокриф «Що дасть нам силу?» можна вважати підсумковим для теми. Блаженніший звертає увагу на той момент, коли тесля, що зробив хрести для Голготи, зневірився і в своїй роботі, і в собі самому. Це сталося на саму Пасху – він втратив відчуття свята. Втратив віру. За словами Блаженнішого Святослава, «у першій частині цього вірша відчувається, що цей тесля загубив зміст своєї праці. Чому він працює? Хліб. Він працює задля заробітку, яким може прогодувати себе і свою сім'ю. Відчувається, що він втрачає сенс праці. З утратою сенсу він втрачає силу. Він не поважає вже й ті хрести, які він робить. Тому він робить їх погано. Він не поважає інструментів праці. Вкінці його сокира зударяється зі сукуватим деревом, надщерблюється, і він її кидатиме геть. Кидатиме роботу. Зрештою він перестане поважати себе. А друга частина цього вірша – це віднайдіння сенсу і поваги до себе. Як це відбувається? Він відчуває, що брак поваги до себе

самого і до своєї праці спричинені великим болем, кривдою до іншої людини. Що його витягає з хати? Що дає йому силу і можливість знайти сенс? Повага до іншої людини, до чужого болю. І от у тих обставинах, коли він бачить засудженого на розп'яття Христа, він починає віднаходити сенс. Він каже: хрест є таким важким, бо я його погано зробив. Своїм жестом він намагається надолужити той біль, якого він завдав... На те питання, звідки нам взяти сили, Леся відповідає: з сили любові. Хрест у християнському сенсі – це символ любові, символ любові Бога до людини». Наостанок Блаженніший каже, що ця поема важлива ще й роком написання. Леся Українка ставить угору духовні орієнтири в той час, коли велика частина світу дивиться вже в інакший бік. «Уявіть: 1903 рік, вся Російська імперія готується до революції. А Леся каже: робітник – що бере на плечі? Не червоне знамено! А бере на плечі хрест. І тоді в нього з'являється сила» [5]:

«Я тесля. Я зробив сей хрест важким,  
то й мушу я нести його. Давайте.  
За сюю працю не візьму я плати».  
І взяв хреста. Ніхто не боронив.  
І випроставсь похилий стан у теслі,  
напружились його зів'ялі руки,  
погаслий погляд знову загорівся  
великим та палким глибоким смутком –  
і твёрдою, важкою походою  
пішов з хрестом робітник на Голгофу,  
немов не знав ні праці, ані втоми  
до сього часу... [3]

Робота над виданням тривала приблизно півтора року. Презентація відбулась як Zoom-конференція у прямо-



му ефірі «Живого телебачення» 16 червня 2020 року (посилання на YouTube канал: [https://www.youtube.com/watch?v=M6FNT07YGX4&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=M6FNT07YGX4&feature=emb_logo)) в онлайн-форматі за участі Блаженнішого Святослава, Оксани Забужко, Віктора Єленецького (релігієзнавець, публіцист), Олени Гусейнової (письменниця, журналістка).

### Література

1. Іваницький С. «Нехай різдвяна радість зруйнує ті мури, які люди сьогодні між собою побудували!» : інтерв'ю з Главою УГКЦ Святославом Шевчуком. – URL: <http://radiomaria.org.ua/nehai-rizdvyana-radist-zruinu-ti-muri-yaki-lyudi-sogodni-mij-soboyu-pobuduvali-glava-ugkc-svyatoslav-shevchuk-pro-rizdvo-tomos-ta-viinu-6966> (дата звернення : 15.09.2020)

2. Забужко О. – URL: <https://www.facebook.com/oksana.zabuzhko/posts/10158129877918953/> (дата звернення 25.02.2020)

3. Леся Українка. Апокриф: вибране. Чотири розмови про Лесю Українку / Оксана Забужко, Святослав Шевчук. Київ: Видавничий дім «Комора», 2020. 632 с.

4. Оксана Забужко готує нову книжку в співавторстві зі Святославом Шевчуком. – URL: <https://zbruc.eu/node/87735> (дата звернення : 15.09.2020)

5. Семків В. Українка. Християнка. Оксана Забужко і кир Святослав. –URL: <https://zbruc.eu/node/98477>(дата звернення : 15.09.2020)

*В. І. Гуменюк*

## ГРАНІ ДРАМАТИЗМУ ДОЛІ І ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Леся Українка увійшла в літературу насамперед як лірична поетеса, опублікувавши у львівських часописах свої перші поезії, зрештою виразно виявивши свій небуденний письменницький хист у своїй першій збірці «На крилах пісень» (1893), яку відразу ж високо оцінили Іван Франко, Осип Маковей та

інші сучасники авторки. Широко звертаючись до лірики й пізніше, письменниця все ж найзначніші свої шедеври створює в жанрах поетичної драматургії. Притім драматизм як стильова категорія цілком виразно виявляється в ліричній творчості Лесі Українки вже з перших її літературних спроб. Така особливість творчої природи авторки суголосна революційному духові її доби, зокрема й суттєвому оновленню мистецької мови на рубежі XIX й XX століть, адже новітній родовий і мистецький синкретизм належить до характерних рис художнього модернізму. Драматизму світовідчуття авторки сприяли й непрості обставини її особистого життя.

Як відомо, вже з дитячих літ Лесі доводиться вести майже невинну боротьбу за збереження й підтримку свого здоров'я. Свою недугу вона часто трактує як неволю. Ось як вона пише про це влітку 1891 року в євпаторійському листі до відомого літератора Михайла Павлика: «...починаю торгуватися за право сидіти години зо дві на день при столі. Невже я коли-небудь буду вільна? Після дев'ятилітньої неволі я досить навчилася скептицизму» [3, т. 10, с. 105]. Суспільна неволя й неволя власна стають для авторки нероздільною одною неволею, яка спонукає до гострого відчуття ворожості умов людського існування, крихкості й недовговічності життя людської істоти, здавалося б, нічим не захищеної перед неблаганним фатумом. Часом розпачливі, часом елегійні, часом скептичні ноти, пов'язані з цим відчуттям, раз у раз зринають і в листах, і у віршах поетеси. І вже саме це розмаїття настроїв та інтонацій, що походять зі спільного джерела, засвідчує її душевну й художню чуйність, здатність вийти поза межі однозначності, подивитись на одне явище з різних точок зору, углядіти різні тенденції його розвитку.

Подібним екзистенціальним відчуттям безвиході, єдності власного болю й світового й водночас здатністю не бути ціл-

ком заповненим цим відчуттям сповнені, приміром, ось ці рядки з віршованого листа до брата Михайла (квітень 1890, Колодяжне):

В лихім гуморі муза  
Так само, як і я, –  
Прив'язана за ногу  
Фантазія моя.

Ба, що ж робить! Не всім же  
На світі вільним бути,  
Століття люди б'ються,  
Щоб воленьки здобуть!..

Коли ж принципіально  
Питання розібрать,  
То видно, що не варто  
Над ним і сумувать [3, т. 10, с. 54–55].

Проте навіть відчуття єдності власного болю й світового Леся Українка не абсолютизує, світ у її сприйманні не абсурдний, він сповнений гармонії і краси, хоча й часто порушеної. Ось вельми характерні рядки із заспіву до ліричного циклу «Кримські спогади»:

...мої думки полинуть швидко  
І привітають ту ясну країну,  
Де прожила я не одну днину,  
А не була щаслива й на годину...  
Та я за те докірливого слова  
Тобі не кину, стороно прекрасна!  
Не винна ти, що я не маю долі,  
Не винна ти, що я така нещасна! [3, т. 1, с. 99].

Відчуття краси й гармонії як засадничної чи принаймні питомої властивості дисгармонійного світу викликає зухвалий бунт, несамовиту й рятівну жагу непокори. Дух свободи має лиш гартуватися за несприятливих обставин. Так сприймає поетеса й свою недугу.

У написаному на віллі «Іфігенія» в Ялті листі до матері (березень 1898) вона рішуча й тверда: «Мені здається, що я маю перед собою якусь велику битву, з якої вийду переможцем або зовсім не вийду. Коли у мене справді є талан, то він не загине, – то не талан, що помирає від туберкульозу чи істерії! Нехай і заважають мені сі лиха, але зате, хто знає, чи не кують вони мені такої зброї, якої нема в інших, здорових людей. «Nennt man die größten Schmerzen, so wird auch das meine genannt», – сказав Гайне, і я скажу за ним...» [3, т. 11, с. 28]. Переклад рядків Г. Гайне: «Як говоритимуть про найбільшу тугу, то скажуть і про мою».

Часто можна почути думку, що генія створюють несприятливі обставини. Напевно, ця думка не до кінця справедлива. Геній перш за все народжується генієм, і диво його появи навряд чи вдасться збагнути. Поява генія в світі, як і сам світ, – це не підвладна розгадці таємниці. Тендітна хвороблива панна Леся відчувала свою геніальність. Ось як вона продовжує щойно цитованого листа: «... але Гайне сказав, і по праву сказав, ще й другі слова, яких я не важуся сказати, тільки в години якогось безум'я вони все бринять мені в думці, і трудно буває заставити їх замовкнути» [3, т. 11, с. 28–29]. Вочевидь, у примітках до видань творів поетеси варто було б наводити ці слова. Вони геніально прості:

Ich bin ein deutscher Dichter,  
Bekannt in deutschen Land;  
Nannte die besten Nannen,  
So wird auch meine genannt [5, с. 194].

Співвіднівши із собою ці слова («Я німецький поет, / відомий в Німеччині; / назвавши найліпші наймення, / назвуть і мене»), поетеса розуміє, що нікуди не дінеться від їх суті, бо ця суть в ній самій. Нездоланна сила, що криється в слабкій дівчині. Ця драматична життєва обставина, звичайно ж, відлунувала в художньому драматизмі торів авторки.

Недуга увиразнила питомі риси таланту поетеси, але все ж не вона створила генія. Свій перший вірш – «Надію» – дев'ятирічна Леся написала ще до початку своєї «тридцятилітньої війни». А в цьому ліричному вірші вже цілком виразні й різноаспектні стильові ознаки драматизму, тут також окреслюються провідні теми пізнішої творчості авторки: надія, воля, Україна.

Не завжди коректними видаються намагання пояснити суто біографічними чинниками, зокрема хворобою, деякі суттєві риси художнього стилю поетеси. Від такої спокуси не втримався навіть такий чуйний дослідник як Микола Зеров, який вважав, що недостатня, на його думку, динаміка п'єс авторки знаходить «вичерпуюче пояснення в біографії поетки», ця риса продовжує дослідник, «така природна для Лесі Українки, що з дитинства зв'язана в рухах, не маючи змоги жити живим діяльним життям в тій мірі, в якій би їй хотілося, мусили заглиблюватися в собі...» [1, с. 388]. Гадаю, така залежність життєвих обставин і творчого стилю тут надто прямолінійна, перебільшена. Поетеса відтворювала, коли того вимагав задум, щонайактивніший зовнішній рух (прикладів можна навести доволі, хоча б фінал «Одержимої» чи пролог до «Лісової пісні»). А стриманість у зверненні до такого руху диктується вимогами художньої доцільності, зокрема особливим видовищним лаконізмом філософічних поетичних драм авторки, промовистою символікою їх мальовничо-музичної образності.

При всій значимості окреслених суспільно-біографічних чинників все ж слід говорити як про визначальний про драма-

тизм, що є суттєвою рисою насамперед художнього обдарування письменниці. Скажімо, саме з особливостями обдарування значною мірою пов'язана особлива витонченість, психологічна проникливість її поетичного драматизму.

### Література

1. Зеров М. Твори: у 2 т. Т. 2: літературно-критичні та літературознавчі праці. Київ: Дніпро, 1990. 602 с.
2. Маковей О. На крилах пісень. Твори Лесі Українки // Правда іскра Прометей: літературно-критичні статті про Лесю Українку / Упорядник О. Ф. Ставицький. Київ: Рад. школа, 1989. С. 17–23.
3. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 1975–1979.
4. Франко І. Зібрання творів: у 20 т. Т. 31: літературно-критичні праці (1897–1899). Київ: Наукова думка, 1981. 596 с.
5. Heine H. Buch der Lieder. Berlin – Weimar, 1985.

*Д. С. Мокренцов*

### МІФОЛОГІЧНА РЕЦЕПЦІЯ ПРОРОЧОГО ХИСТУ В ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАССАНДРА»

У драматичному доробку Лесі Українки проблема месіанства більш рельєфно розглядається в сфері пророцтва. Вдячний матеріал для вивчення «пророчих» мотивів знаходимо у драматичній поемі «Кассандра», над якою поетеса почала працювати незабаром після завершення драми «Одержима». Написана «Кассандра» за дві зими 1901–1903 рр., в Італії, в Сан-Ремо, де тоді поетеса лікувалась. Дві дії були перероблені пізніше, вже після революції 1905 р. Закінчила цей знаменитий твір Леся Українка в Ялті 1908 р. Досі в драматичній поемі «Кассандра» знаходять утаємничене послання до нащадків, яке по-різному тлумачать літературознавці.

Образ віщої дівки «Кассандри» в світовій літературі інтерпретувався нерідко. Першими про неї згадували (хоч ще без дару пророцтва) Гомер та Вергілій. Поступово, в переказах міфів, образ прекрасної доньки Пріама ускладнюється властивістю передбачати правду. Вважається, що Аполлон дав Кассандрі цей дар за обіцянку навзаєм покохати його, але вона не дотримала свого слова, тож бог покарав її тим, що ніхто не вірив її пророцтву. Вона віщувала троянцям погибель, але всі сміялись над нею. Порятунку в храмі Афіни вона не знайшла і стала здобиччю Агамемнона. Прибувши з ним до Мікен, гине тут від рук його дружини Клітемнестри та її коханця. Цей матеріал небагатий на перипетії, і Кассандра переважно виступала в переробках другорядною героїнею. Наприклад, Есхіл тільки розповідає про смерть Кассандри, користуючись хором. Не дуже відрізнялась трактовка міфу в Еврипіда. Тільки в XIX ст. з'являються спроби зробити Кассандру головною героїнею: перший – німецький автор Фрідріх Гесслер (1877), для цього античній трагедії додавали зовнішню дію. У поезії, де першість належить Шіллеровій баладі (1802) Кассандра також пасивна, її обтяжує дар, бо вона хоче звичайного людського щастя, кохання.

Деякі мотиви у драмі Лесі Українки нагадують нам попередні трактування, але загалом українська поетеса принципово переосмислює образ Кассандри. Сюжет вона збагатила новими персонажами або ж зміненими якостями ряду персонажів. Лаконічні дані про брата Гелена трансформуються у Лесі Українки в антагоністичний образ.

Кассандра – пророчиця, вона вірить у долю, хоч містичними настроями не перейнята. Вона не здатна бути рабинею Доли («я рабинею рабів не хочу бути»), в ній живе дух непокори консервативності та інерції. Натомість, на думку Гелена, неправда корисна не лише йому, але й його пересічним слухачам,

які потребують казки, віри, надії, тобто неправди, що якимось виправдовує їхнє існування.

Принципово важливе питання, яке постійно звучить у підтексті твору: чи взагалі потрібна людям «правда»? Самими знаннями правди не змінити ходу подій, але вона вбиває відвагу, певність, безпосередність і цілість духу (насамперед у воїнів). Не можна врятувати правдою про майбутнє і тих, хто знайшов благо у миттєвості: Паріс – у любові дружини, вартівники – у випивці та їжі. Маленьке щастя миттєвості вони ставлять вище за прийдешність. «Щоб змінити хід подій, замало самого знання правди: на це потрібна воля до акції, можливість акції» [1, с. 50]. І Кассандра, знаючи правду, не володіє цією волею, вона – жінка, інколи запальна, але здебільшого слабка і невпевнена:

І як я смію їм казати: борітесь,  
Коли сама для боротьби як жертва? [6, с. 145].

Варто порівняти особливості пророцтва Каландри та її брата Гелена. Критики відзначали, що Леся Українка зробила ставку не на групове, не на масове, а виключно на особисте, індивідуальне. Несучи на своїх жіночих плечах важкий тягар правди, Кассандра відмовляється від спокуси жити «неправдою в надії», бо несправедні засоби провадять до несправедної мети. Жити треба тільки як живеться, – як росте трава, як сходить сонце, як співає жайвір чи бринить бджола. Лише природне життя – істинне. В одному з листів до сестри Леся Українка писала свого часу: ми в облозі, але треба виставити вартових і жити так, ніби немає облоги. Її Кассандра також намагається жити вільно, розкуто, навіть в умовах жадливого гніту й утисків. Вона заперечує дух прийняття фальшивого життя за істинне [3, с. 8].

Інша справа – Гелен. «Його теорія, – як справедливо констатує Лесь Танюк, – прагматичного, вигідного для людей пророц-



тва. Мимохіть це нагадує майбутніх пропагаторів соціалізму та й самого «методу соціалістичного реалізму» [5, с. 140]. На думку Гелена, брехню від правди відділяє тоненька смужка:

Що правда? Що неправда?  
Ту брехню, що справдиться,  
всі правдою зовуть [4, с. 208].

Кассандра вважає себе лише знаряддям неблаганної Мойри: «Вона кує з народів зброю світу, / а я і ти – ми тільки цвяхи в зброї». Через те, пророкуючи фатальні речі, Кассандра виглядає для людей ніби зловісницею. Але Кассандра знає, що пророк не може бути ні добрий, ні лихий, він є лише провісником волі Божої, і не йому кермувати людськими долями. Як бачимо, Гелен має привабливіший вигляд, бо він обстоює ідею плідного, творчого слова: «Слово плідне і більше родить, ніж земля-прамати». Проте і Кассандрі, і самій Лесі Українці зрозуміла згубність «солодкої втіхи», корисного пророцтва (якщо це назагал можна назвати пророцтвом). Кінцева нездійсненність пророцтв Гелена показує їхню неістинність [6, с. 124].

Варто підкреслити, що пророчиця Кассандра не змогла проявити свої месіанські риси, хоча задатки Месії має. Скоріше Гелен з його «відкоригованою» правдою був здатен повести народ за собою. Але сліпець може вести лише в прірву, що і сталося. Тільки нескладений іспит не зупиняє Гелена: він знову береться за пророкування, відчувши смак маніпуляції довіреним натовпом і звикнувши до п'єдесталу, який він захопив оманливим шляхом.

Отже, у драмі «Кассандра» Леся Українка стверджує: істинний лише той пророк, якого побивають камінням. Себто «істинність пророцтв не є і не може бути визнаною зараз, вона неодмінно лежить поза межами розуміння тих, до кого пророк промов-

ляє» [2, с. 22]. Лише смерть Пророка обезсмертить його ідею, його пророцтво, позаяк нерозп'ятих месій – не буває.

### **Література**

1. Забужко О. «Une princesse lointaine»: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема // Слово і час. 2001. № 3. С. 45–56.
2. Моклиця М. Pro et contra християнства (Драматургія Лесі Українки) // Слово і час. 2001. № 6. С. 21–28.
3. Мороз Л. Леся Українка і християнство // Дивослово. 1995. № 2. С. 4–10.
4. Онишкевич Л. Антологія модерної української драми. К.: Таксон, 1998. 294 с.
5. Танюк Л. До проблеми української пророчої п'єси // Сучасність. 1992. № 2. С. 130–141.
6. Українка Леся. Твори у 12 т. К. : Наукова думка, 1976–1978.

*О. Г. Батракова*

## **ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ ЄВАНГЕЛЬСЬКИХ МОТИВІВ У ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ОДЕРЖИМА»**

Однією з перших спроб Лесі Українки у жанрі драматичної поеми стала п'єса «Одержима», написана на основі євангельського мотиву – вчення Ісуса Христа про любов до ближнього, незважаючи друг він чи ворог. Поему було створено за одну ніч 18 січня 1901 року в Мінську біля ліжка смертельно хворого помираючого Мержинського, друга і коханої людини, від якої відвернулися чи не всі колишні друзі. Звідси дуже виразний суб'єктивізм авторки в описі конфлікту між Міріам і Месією, який в останні дні свого земного життя глибоко страждає від самотності, від нерозуміння його стану людьми, особливо учнями.

Авторка створила «Одержиму» на межі епох, коли в світі утверджувалися нові ідеали, цінності, критерії людського.

Якщо попередній час раціоналізму та віри в прогрес приніс переконання в силі людських мас та людського розуму, то доба модерну, засвідчивши занепад раніше шанованих цінностей, утвердила індивідуалізм та культ чуттєвості, психологізм, інтуїтивізм. Було звернено увагу на особливу роль підсвідомих процесів у людській діяльності. У конкретній людині модерн побачив трагічну істоту – самотню, стражденну, роздрту життєвими суперечностями.

У драматичній поемі «Одержима» Леся Українка інтерпретує відомий біблійний сюжет – тривожні переживання Ісуса Христа, його розп'яття та воскресіння. Сюжет драми вихоплює чотири важливі біблійні події: сорок днів постування Ісуса Христа у пустелі, де наостанок Диявол спокушав його земною владою і славою, молитву в Гетсиманському саду та спокусу учнів, розп'яття на Голгофі та звістку про воскресіння Месії. Сюжетна основа твору означається в руслі існуючої літературної традиції, але п'єса «Одержима» помітно виділяється на фоні багатьох інших євангельсько-сюжетних творів, набуваючи виразних ознак цілком нового художнього мислення. Широко звертаючись до діалогічної форми, письменниця рішуче відходить від усталених літературних схем. Її Міріам і за зовнішніми ознаками «включення» в євангельський сюжет, і за внутрішньо-змістовими акцентами виглядає як постать апокрифічна. Відтак риси апокрифічності превалюють і в самому сюжеті, вже не раз використаному в літературі. У подібних творах опонентами Христа виступали здебільшого його учні, апостоли чи неофіти. Міріам не належить ні до перших, ні до других. Цю героїню відзначає передусім сильна особистісна інтенція. Вчення Христа вона не приймає як щоденний рецепт і шлях до «спокою», відкриваючи натомість тіньову сторону подвижництва Месії – його самотність та страждання за людей.

Провідний конфлікт п'єси розвивається в три етапи, виявляючи притаманну авторському світорозумінню еволюцію притаманних людині пошуків життєвої істини. Водночас відповідна тріада містить глибокий філософський підтекст. Страждання, зрада, смерть – такий шлях художньо осмисленої тут еволюції людського. Героїня драматичної поеми, оцінюючи приреченість Месії, афористично визначає згадані три найважчі випробування в людському житті. Характерна композиційна природа поеми: чотири сцени драматичного твору окреслюють чотири періоди внутрішньої драми Міріам, але через її рецепцію опосередковано й згодом – також розвиток драми Месії.

За спостереженням дослідників, зокрема В. І. Гуменюка, твір складається з чотирьох частин, кожна з яких починається короткою вступною ремаркою, де з граничною лаконічною чіткістю, невіддільною від вишуканої поетичності, окреслено обставини дії й постаті її учасників [2, с. 164]. В першій частині це безликий люд, що «заліг далекий берег», «одержима духом» Міріам та «хтось удалині», до кого спрямовано її погляд (згодом з'ясується, що то Месія). В другій частині, де події відбуваються в Гетсиманському саду, люд, що про нього ми вже маємо уявлення як про юрбу, яка ходила за Месією, дещо конкретніше представлений в збірному образі дванадцяти гошподніх учнів, що «сплять непробудним сном», а на їх тлі знов виразно постають Месія та Міріам. У третій частині бачимо Міріам на Голгофі під хрестом розп'ятого Месії. У четвертій на єрусалимському майдані Міріам стикається з юрбою.

Розпочинається п'єса розлогим монологом Міріам. З її по-йнятих урочою образністю страждених міркувань постає величний образ саможертвовного Месії, до якого героїня проймається безмежним співчуттям: «...О, яке ж то горе – / Месією, що світ рятує бути! / Всім дати спокій і нещасним бути...» [9,

с. 127]. Монолог переривається ремарками, які вказують на невимовність палких почувань Міріам: «(Розхитуючись, як ті, що голосять на гробі, співає стиха тужливу східну пісню, довго, без слів)»; «(Співає знов)»; «(Співає знов)»; «(Співає)»... [9, с. 127]. Міріам усвідомлює далеко не в усьому підвладну раціональному осягненню силу свого пориву, що засвідчують її слова, важливі для сприйняття всієї п'єси: «Про се співати можна, а сказати / слів не стає» [9, с. 127].

Монолог героїні змінюється її діалогом з Месією, котрий наближається, аби заспокоїти стражденну. Це афористично пружний, образно чіткий та психологічно витончений діалог, в якому Міріам від збентеження переходить до ще більшої певності в своєму пориванні любити героя як людину й ненавидіти його ворогів, а Месія лишається несхитним у своїй безмежній любові до всіх і за неприйняття такої любові лишає Міріам, констатуючи, що для неї він не Месія.

Друга частина п'єси – продовження попереднього монологу Міріам. Авторка звертає особливу увагу на ті штрихи легенди, які підкреслюють людяність героя. Жаль до Месії зроджує ще більшу непримиренність, ще більшу силу духу в слабкій жінці: «...Я тепер не тільки / до ворогів його ненависть маю, але й до друзів» [9, с. 138]. Третя частина драматичного становить собою монолог героїні попід хрестом розіп'ятого Месії. У цьому монолозі ненависть стражденної жінки сягає ще вищих почуттів: «Я всіх і все ненавиджу за нього: / і ворогів, і друзів, і юрбу...» [9, с. 139].

Героїня п'єси любить Месію і не ладна миритися з байдужістю, лукавством, бездушністю людей, які наносять страшні міцні удари Вчителю. Одержима високим духом істинної любові, жінка не може сприйняти проповідей Месії про необхідність любити ворогів. Для неї «тихий сміх фарисея» гірше «скорпіона злого». Жінка переймається ненавистю до всього

брехливого та несправжнього. «Лише смерть могла звільнити від такої палкої, все зростаючої ненависті, але смерть не марна, бо таки всупереч Месії, котрий приніс жертву заради світу, це жертва заради нього самого. Це жертва зі зненависті, породженої людяною любов'ю, яка піднесена на таку ж височінь, як і любов уселюдська» [2, с. 167].

Події четвертої частини відбуваються на фоні обережного тріумфу таємних прихильників з приводу воскресіння Месії. Ця обережність і стає новим поштовхом до вибуху почуттів героїні, що гине передусім від їх вогню, а вже потім від граду фарисейського каміння.

Композицію твору визначають чотири фрагменти, пройняті динамікою зростання в душі героїні ненависті, породженої любов'ю. Її внутрішній конфлікт винесено на перший план, його живлять конфлікти з Месією та юрбою. «Зав'язка провідного конфлікту, – як відзначає В. І. Гуменюк, – відбувається десь поза межами безпосередньої дії, вступний монолог лиш сповіщає про неї, а кульмінація збігається з розв'язкою. Основний драматичний плин пов'язаний з позначеними виразною образністю та пройнятими інтелектуальною снагою монологічними міркуваннями Міріам та її діалогами з Месією та його прихильниками. Конфлікт, що його провідним учасником є Месія і що розвивається за законами традиційної драми, з'ясовано в п'єсі лиш окремими промовистими штрихами, він становить підґрунтя основних подій» [2, с. 167].

Життя й вчення Ісуса Христа розділило історію людства на дві глобальні епохи. Леся Українка акцентує увагу на подіях найдраматичнішого його періоду – останніх днів та земних страждань Месії. Найважче випробування нової віри полягало для Пророка в тому, що довести істинність своїх слів він мусив через страждання й мученицьку смерть. За допомогою образу Месії авторці вдається «піднести» особисту втрату до рівня

всесвітньої трагедії. Стан самотності героїні, її душевна туга й тривога – це результат життя без опори на загальнолюдський принцип буття, втілений у християнському вченні, – любові. В такому аспекті самотність сприймається як моральне покарання. Тому, ніби усвідомлюючи свою причетність до загибелі Месії, Міріам приймає рішення – вмерти, свідомо провокуючи юрбу на здійснення вбивства, щоб довести свою відданість Христу. Вочевидь, в останньому слові про любов Міріам висловила наговпу все, що накопало на душі, і, звичайно, розплатилася за це життям: озвірілі люди, які не хочуть бачити своє непривабливе ество, забувають її камінням. Такий висновок є достовірним, бо вчення Ісуса Христа вимагало любові до ворогів.

Міріам розгнівана тим, що й ті, хто вважає себе друзями Месії, зокрема, апостоли, не відчувають болю Учителя. Вони «сплять непробудним сном», коли душа Месії «сумна до смерті». З вуст жінки зриваються запальні слова зневаги до людей, байдужого до мук інших. Страждання Міріам посилюються ще й з огляду на те, що вона нічим не може допомогти милій серцю людині, яка приносить себе в жертву для спасіння усього людства. Вона хотіла б кинути викривальні слова в лице фальшивих друзів, які «тричі одрікалися» від Месії, не признали в ньому Сина Божого і віддали в руки катів: «... Хай би очі / їм випекло, ті очі безсоромні, / що сміли тут дивитися на муку / того, чийого всі не варт мізинця!» [9, с. 145]

Поетеса в поемі торкнулася проблеми самотності як морального покарання й розкаяння через брак або відсутність любові. Дуже важливим чинником є те, що написання «Одержимої» збіглося з особистою драмою, яку переживала Леся Українка.

Показово, що самого акту зради Леся Українка не зображує. Ім'я зрадника тут навіть не називається, так само як не названо на ім'я жодного з апостолів, – вони, причетні до зради сво-

єю пасивністю та байдужістю, того не достойні. Безумовно, поетеса свідомо уникає зображення акту зради. Значно цікавіше й важливіше, з її погляду, аналізувати передумови зради («Одержима») або її наслідки («На полі крові»). Про передумови йшлося в першій дії аналізованої п'єси – це самотність Месії, з одного боку, та нищість юрби, включно із Христовими учнями – апостолами, з другого.

У п'єсі спостерігається своєрідне переплетіння використаних біблійних мотивів. Мотив вигнання й знищення особистості, пошуки нею виходу із духовної депресії сполучаються із мотивом «світлої апокаліптичності», що притаманна будь-якій християнській культурі та виявляє себе у переживанні історії не як чогось кінцевого, а як передумову настання гармонійного стану суспільства у майбутньому, передчуття позитивних звершень в історії людства. За спостереженнями дослідників, зокрема Лесі Демської, ідея відродження після кінця світу пов'язується із поверненням особистості у потойбічний світ, де панує одвічна любов. Так героїня досягає своєї первісної суті, божественного, неоскверненого гріхами ненависті стану.

У трагічному, сповненому жахливих суперечностей, непристосованому до існування світі людина без опори на нетлінні духовні цінності відчуває себе самотньою, приреченою, нещасливою. Хоч образ Христа-Месії так і залишається символом нездійсненої правди, хоч пізнання істини часто відбувається ціною людського життя, та все ж у драмі Лесі Українки переважає оптимістичний тон – віра в духовне відродження людини, що звільнить її від марних і безплідних вчинків. Вочевидь, «Одержима» є своєрідним твором-пересторогою, заповітом Лесі Українки своїм нащадкам, прагненням «приживити» в українську суспільну свідомість моральні цінності, яскраво виявлені в біблійних легендах, образах, мотивах.



## Література

1. Гуменюк В. І. Становлення драматичного хисту Лесі Українки // Слово і час. 1999. № 8. С. 6–11.
2. Гуменюк В. І. Шлях до «Одержимої». Творче становлення Лесі Українки – драматурга: монографія. Сімферополь: Таврія, 2002. 232 с.
3. Демська Л. Проблема внутрішньої свободи в драматургії Лесі Українки // Слово і час. – 1998. – № 9. – С. 54–57.
4. Поліщук Я. Три смерті – три вічності (пошуки сенсу життя в драматичній поемі Лесі Українки «Одержима») // Слово і час. 2001. № 6. С. 11–21.
5. Рильський М. Т. Слово про Лесю Українку // Рильський М. Т. Статті про літературу. Київ: Дніпро, 1980. С. 14–19.
6. Романов С. Драматизація риторичних стратегій у драматичних поемах Лесі Українки // Слово і час. 2010. № 8. С. 72–77.
7. Скупейко, Л. Текст автора як екзистенціал страждання (Драматична поема Лесі Українки «Одержима») // Слово і час. 2001. № 11. С. 32–43.
8. Смирнів, В. Зображення християнської моралі в «Одержимій» Лесі Українки // Варшавські українознавчі записки. 1989. № 1. С. 161–168.
9. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т. 3: драматичні твори (1896–1906). Київ: Наукова думка, 1971. 400 с.
10. Яструбецька Г. «Одержима» Лесі Українки крізь призму теорії експресіонізму // Слово і час. 2011. № 4. С. 20–27.

*А. П. Крутиков*

## ФОЛЬКЛОРНІ ОБРАЗИ ТА МОТИВИ В МАЛІЙ ПРОЗІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Вивчення фольклору свого народу є джерелом до розуміння рідної культури та побуту, частково навіть свідомості й своєрідного способу мислення, що притаманні певному етносу. Звідси і велика роль фольклору у сучасному світі – пізнати своє минуле.

Леся Українка писала у багатьох літературних жанрах, однак окреме місце в її літературній спадщині належить художній прозі. Перші оповідання із сільського життя («Така її доля», «Святий вечір», «Весняні співи») змістом і мовою пов'язані з народними піснями. У жанрі казки написані такі твори як «Три перлини», «Чотири казки зеленого шуму», «Лелія», «Біда навчить», «Метелик». Гострим драматизмом відзначаються повісті «Жаль» і «Приязнь». Залишилася не закінченою передсмертна повість авторки «Екбаль Ганем», у якій вона хотіла змалювати психологію арабської жінки. У художній структурі більшості з цих творів фольклор відіграє особливу роль.

Оповідання «Така її доля» значеною мірою являє собою діалог між двома жінками (Пріською Чугаїхою та її давньою приятелькою Мотрею) про безталання дочки Мотрі, яку видали заміж за п'яницю-багатія в інше село. Мати, підсумовуючи свої скарги, говорить: «Така її доля», а у відповідь отримує «Може!», де відчувається сумнів та незгода щодо Мотрино-го переконання. Ідея твору – протест проти переконання «так і повинно бути», «це її доля» й тощо. Це пов'язано із стародавнім уявленням українців про «природжену» долю, тобто від матері залежало дати чи не дати своїм дітям красу, щастя, Долю та інше. Цей мотив звучить і в народній пісні, яку вводить у твір Леся Українка:

Чи ти мене, моя мати, в барвінку купала,  
Що ти мені, моя мати, долі не вгадала?.. [5, с. 9].

Після історії про заміжжя Мотриної дочки Пріська починає співати:

Дала мене мати далеко від себе,  
Наказала не бувати аж сім літ до себе.

А я, молодая, того не стерпіла,  
Сивенькою зозулею у рік прилетіла [5, с. 10].

Образ зозулі, наявний у цьому уривку народної пісні, набув популярності в численних українських ліричних піснях і піснях-баладах про нещасливе заміжжя. Також важливу функцію у творі відіграє мова, сповнена народнопоетичними висловами, пестливими словами тощо: «втопила її головоньку за п'яницю», «не топіть моєї головоньки», «немов з мосту та в воду», «прилітала й моя сива зозуленька», «моя голубонька». У сукупності ці образи та деталі творять справжній «образок з життя», що письменниця написала у підзаголовку твору.

У прозовому творі «Весняні співи» велика роль відводиться народним пісням як засобу вираження людських думок та почуттів. Спільну розмову громади перериває спів парубків та дівчат, що зійшлися на «вулицю». Письменниця за допомогою цитат з народних пісень передає настрій персонажів: Бурлаки («Гей! та виріс я в наймах, в неволі... / Та не знав я долі ніколи! / Та гей!..» [5, с. 18]); Москаля («Єсть у полі дві зірничі, // Отож мої братсестриці! / Гей!» [5, с. 18]), Наймита і москаля («Ані роду, ні родини, / Ані вірної дружини! / Гей!..» [5, с. 18]).

Також у відповідності з наведеними тут піснями у творі окреслюється портрет селянки: «Он іде дівчина швидкою ходою. Її огрядна постать гарно вирізується в світлі молодого місяця, що вже зійшов на тихому небі. Стрічка має за віночком вродливої дівчини, її гарне убрання та ясне намисто і ввечері далеко видно» [5, с. 19]. Подібний ідеал дівчини можна побачити і в народних піснях. Письменниця наголошує на тому, що дівчина хоч і бідна, але має ліричну натуру, а свої чисті, сердечні помисли виливає в пісні.

Твір також завершується пісенним акордом: «Його пісня так виразно лунала по мовчазному степу. Хлопець іде і зникає

у вечірній сутіні. От і не видно його. Тільки з-за греблі здалека лине його пісня: *Світи, світи, місяченьку, і ти, ясна зоря! / Та просвіти доріженьку аж до милої двора!..*» [5, с. 20]

У казці «Лілея» спостерігається певний вплив на авторку скандинавської міфології та творчості англійського класика Вільяма Шекспіра. За сюжетом, недужому хлопчику наснилася маленька ельфа, яка жила в квітці: «І от здалося йому, що смужка та затремтіла, почала темніти, мовби хто заслонив її тінню. Павлусь підвівся трохи, глянув, – коли бачить, аж проти нього стоїть якась постать, немов людська. Він спершу злякався трохи, потім же бачить, що то щось зовсім не страшне, – таке маленьке, немов якась дівчинка малесенька; от він і нічого, перестав боятися. Дивиться на ту дівчинку, а вона така гарнесенька: очиці ясні, кучері довгі, сріблясті, сама в білій прозорій шаті, на голівці малесенька золота коронка, ще й крильцята має хороші та барвисті, як у метелика, так і міняться різними барвами, немов тая веселка. В рученнях у дівчинки довге стебло, квітка білої лелії, і пахне вона на всю хату. Павлусь глянув на дівчинку і зараз якось пізнав, що це цариця Лелія...» [5, с. 30].

Вважається, що ельфи, як і феї – чарівні мініатюрні перевертні. Саме шекспірівські ельфи були крихтливими крилатими істотами, які жили на квітах і грайливо пурхали навколо них, вони завжди були молодими і вродливими. Ельфи жили в королівствах, які знаходились в лісах, на луках або всередині стовбурів дерев.

В енциклопедії «Духи, феї, лепрекони та гобліни» [6] фольклориста Керол Роуз говориться, що хоча іноді ельфи були доброзичливими стосовно людей, вони також могли вершити страшну помсту будь-якій людині, яка їх ображає. Вони могли красти немовлят, худобу, молоко та хліб або накладати на молодих людей довготривалі закляття. Але у казці Лесі Українки Лелія взяла хлопця з собою в подорож, перетворивши Павлуса

на запашну троянду. Разом вони побачили, як живеться квітам і людям, зрозуміли, від чого може залежати щастя і чи приносять його гроші. Подається картина тогочасного життя, де дитині розповідали про добро та зло.

Як бачимо, художнє слово Лесі Українки часто збагачується фольклорним матеріалом. Пов'язуємо це з активною збирацькою та дослідницькою діяльністю авторки.

### Література

1. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя і творчість. [Київ]: Державне видавництво України, 1926. 156 с.
  2. Закувала зозуленька: антологія української народної творчості / Упорядник: Н. С. Шумада. Київ: Дніпро, 1998. 520 с.
  3. Кулінська Л. Проза Лесі Українки. Київ, 1976. 176 с.
  4. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. Київ: Знання-Прес, 2006. 592 с.
  5. Леся Українка. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 1976. Т. 7.
- Історія ельфів [електронний ресурс] // Минуле життя. URL: <https://mynule.com/gallery/istoriya-elfiv>. Дата звернення: 20.09.2020.

*Д. І. Пунченко*

## **МОВНА РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТОСФЕРИ «МОРЕ» У ПОЕТИЧНИХ ЦИКЛАХ «КРИМСЬКІ СПОГАДИ» ТА «КРИМСЬКІ ВІДГУКИ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Першим у лінгвістиці термін «концепт» у значенні, відмінному від терміну «поняття», використовує С. Аскольдов. Пізніше цю думку розвиває Ю. Степанов: «Концепт та поняття – терміни різних наук; друге використовують головно з логіки та філософії, тоді як перше, концепт, є терміном однієї галузі логіки – математичної логіки, а останнім часом закріпилось також у науці про культуру» [цитата за: 2, с. 41].

В. Жайворонок уважає, що концепт є прерогативою лінгвофілософії, та зазначає: «Якщо за поняттям стоїть передусім реалія, предметна субстанція, то за концептом – не лише предметна віднесеність, предметний смисл, а й слово – ім'я реалії» [1, с. 25]. В. Колесов визначає такі структурно-змістові елементи концепту як поняття, образ, символ. С. Воркачов стверджує, що «концепт, який прийшов на зміну уявленню (образу), поняттю та значенню, вміщує їх у редукованому вигляді» [цитата за: 2, с. 41]. Л. Чернейко та В. Долинський зазначають, що «зміст концепту вміщує у собі й зміст наївного поняття, але не вичерпується ним, оскільки охоплює множинність конотативних елементів імені» [цитата за: 2, с. 41]. Олена Кубрякова у відомому «Кратком словаре когнитивных терминов» пропонує таке тлумачення концепту: «Термін, який служить поясненню одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини; оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної в людській психіці» [3, с. 90]. Відтак можемо зробити висновок, що людське мислення концептуальне. Метою дослідження є з'ясування структурно-семантичних особливостей концептосфери поетичних циклів Лесі Українки «Кримські спогади» та «Кримські відгуки».

У життєписі Лесі Українки чітко простежується три кримських періоди: 1890–1891: Саки – Євпаторія – Севастополь – Бахчисарай – Ялта; 1897–1898: Ялта; 1907–1908: Севастополь – Ялта – Балаклава – Євпаторія. Подорожуючи Кримом, поетеса продовжувала творити. Результатом перебування у «країні світла та золотистої блакиті» стали, зокрема, поетичні цикли «Кримські спогади» (1890–1891) та «Кримські відгуки» (1897–1898), кожен з яких презентує кримську тему, зокрема мариністику, в українській літературі, та має значний вплив на розвиток української поезії початку ХХ століття.

Розглянемо поезії з погляду лінгвоконцептології, тобто виокремимо й опишемо концепти щодо їх лексико- та структурно-семантичних особливостей. Концепти «хвиля», «чайка», «човен» як складові концептосфери «море». Перший вірш Лесі Українки, написаний у Криму, – «Тиша морська» (Євпаторія, 1890, 16 серпня), другий – «Грай, моя пісне!» (серед моря, 17 серпня) – суголосний першому, увага авторки зосереджена на тому, як море здатне надихати митця, повертати йому жагу праці:

Плинь, моя пісне, як хвиля хибкая, –  
Вона не питає, куди вона плине,  
Линь, моя пісне, як чайка прудкая, –  
Вона не боїться, що в морі загине [4, с. 97].

Поетеса, яка була вкрай виснажена нестерпним болем, зуміла віднайти в собі сили, щоб продовжити творити, а натхнення черпала у природи. Кримські краєвиди оживили не лише здоров'я фізичне, а й душевне. Найбільше вразило море.

Море, як зазначено у словнику-довіднику «Знаки української етнокультури» Віталія Жайворонка, є загальновідомим символом, зокрема, це – «загальнолюдський символ життя з його гріховними пристрастями і бурями (звідси життєве море)» [1]. Саме в цьому контексті – море як людське життя із його лихими і добрими пристрастями – здебільшого можемо пояснювати поезії Лесі Українки із концептом «море» та його складовими: «хвиля», «чайка», «човен». Промовистими ілюстраціями до нашого твердження будуть такі поетичні рядки: *тиша в морі, ледве-ледве / Колихає море хвилі* [4, с. 88]; *шуми, як той шум, що круг човна вирує; наче хвилі у північ на морі; як таємная хвиля зітхала; вона не боїться, що в морі загине; прислухалась, як море шуміло* [4, с. 89];

*вабить хвиля на море податься.; хвилі скрізь коло нас коливались [4, с. 90–91]; б'ється хвиля, як в лютому горі;, сильне море! зберися на силі! /...розжени свої буйнії хвилі; морський човен, розбитий, нужденний; хоче море човна розламати; як розбитий човен безталанний [4, с. 92]; море сьогодні вже тихо й лагідно до берега шле свої хвилі; думки навіває мені тепер Чорне море [4, с. 201–202]; я вчилася пісні з морського прибою [4, с. 208].*

До того ж море «асоціюється з великою, часом непереборною відстанню» [1]. У поезіях авторки це – *за долами розлогими, за морем, [4, с. 87]; пожене геть по темному морю; цілу ніч буде човен блукати; геть далеко в морі кораблі видніють [4, с. 90–91]; здалека море хвилі золотії [4, с. 94]; звідси не видно ні моря ясного [4, с. 96]; з темного моря білявая хвилечка; розмір, неначе химерная хвиля; могутньої хвилі, що такт одбива течії океану; геть понад морем, над хвилями синіми [4, с. 200–202].* Море також «в багатьох народів зближується з небом» [1]. У Лесі Українки – *ясне небо, ясне море [4, с. 87].*

Море було не лише об'єктом споглядання (*послухатъ, як вітер заграє понад морем; глянь, як хвилі від срібла блищать [4, с. 89–90]*), а й відпочинку. У вірші «На човні» (Євпаторія, 1891 р., 8 липня) поетеса розповідає про подорож човном з братом Михайлом у відкритому морі:

На човні нас було тільки двоє.  
Хвилі скрізь вколо нас коливались,  
І такі ми самотні обое  
Серед того простору здавались [4, с. 100].

Цей морський простір став місцем, яке навіки сховало сердечну таємницю та думки ліричної героїні, а також – «*Тихе море спокою навчило / Невгамвнеє серце моє...*».



Човен – це «символ переправи, єднання двох берегів, двох світів; символізує також єднання двох сердець» [1]. У Лесі Українки – *править хтось малим човенцем; своє хибке човенце зіпхнути* [4, с. 88–89]; *на човні нас було тільки двоє* [4, с. 91]. Варто зазначити, що човен авторка описує зменшено-пестливою лексикою, а також він оснащений білими вітрилами: *на човнах вітрила білі* [4, с. 88]; *плине білий човник, хвилечка колише; плине білий човник, вітер ледве дише* [4, с. 90].

Ті ж художні засоби використано і для зображення чайки: *в'ються, не спиняться часечки білії* [4, с. 202]. Чайка – це «пестливе уособлення дівчини, жінки» [1]. У Лесі Українки думки ліричної героїні – *швидше тої чайки... перелетять за темні води* [4, с. 87]; *линь, моя пісне, як чайка прудкая* [4, с. 89]. Як відомо, білий колір уособлює чистоту, незайманість, тут, на наш погляд, підкреслено чистоту прагнень, мрій серед буденності (моря з його хвилями) життя. Човен стає засобом пересування по морю (життю), дає можливість усамітнитися та подумати, помріяти. Чайки ж своєрідно олюднюють цей мариністичний пейзаж, навівають героїні спогади про рідний край, адже «у фольклорі чайка – символ засмученої матері-вдови (є легенда про вдову, що, сумуючи за загиблим чоловіком, обернулася на чайку), а також України-матері, що вивела дітей при битій дорозі» [1].

Так, море з поетичних рядків Лесі Українки постає різним: від спокійного та привітного до грізного та лихого, як і людське життя; море як живий організм уміє радіти, засмучуватися, чекати чогось/когось: *рине хвилечка перлиста* [4, с. 88]; *шарілося море від сонця вітання* [4, с. 208]; *буря грає на Чорному морі* [4, с. 92]; *хвиля несе в подарунок йому; хвилі коханій назустріч* [4, с. 201].

Отже, концептосфера «море», що складається зокрема із концептів «хвиля», «чайка», «човен» у поезіях Лесі Українки

не лише є словесним вираженням мариністичного пейзажу, а й містить глибокий символічний підтекст. Читач має змогу помилуватися морськими краєвидами і поміркувати над прихованим змістом текстів. Саме це і передбачається концептами, що виражені загальноживаними словами, які можуть трактуватися «як основний осередок культури в ментальному світі людини» [5]. У сукупності концептосфера «море» зображує мариністичний пейзаж «кримських текстів» Лесі Українки, а також відображає символічне значення моря як людського життя, де хвиля – певний життєвий період, чайка – той (та), хто поруч, човен – те, що рятує і дає змогу пережити певний період.

### Література

Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с. URL: [http://ukrlit.org/slovyk/zhaivoronok\\_znaky\\_ukrainskoi\\_etnokultury](http://ukrlit.org/slovyk/zhaivoronok_znaky_ukrainskoi_etnokultury) (дата звернення: 09.09.2020).

Космеда Т. Плотнікова Н. Лінгвоконцептологія: мікроконцептосфера СВЯТКИ в українському мовному просторі: монографія. Львів: ПАІС, 2010. 408 с.

Кубрякова Е. С., Демьянков В. З. и др. Краткий словарь когнитивных терминов [под общ. ред. Е. С. Кубряковой]. Москва: Филолог. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1996. 248 с.

Українка Леся. Поезії. Поєми / Упорядники, автори передмови та приміток Р.Радишевський, О.Ставицький. Київ: Дніпро, 1989. 501 с.

Юлтимирова С. А. Различные подходы к трактовке термина «концепт» / URL: [http://www.rusnauka.com/NPM\\_2006/Philologia/3\\_jultimirova.doc.htm](http://www.rusnauka.com/NPM_2006/Philologia/3_jultimirova.doc.htm) (дата звернення: 09.09.2020).

# ТВОРЧІ ПОШУКИ ЛІНИ КОСТЕНКО

*О. М. Гуменюк*

## ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ РОЗМИСЛИ ЛІНИ КОСТЕНКО ПРО ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Творчість Лесі Українки напрочуд багатогранна, небуденний хист авторки виявився у багатьох літературних і близьких до літератури сферах – у ліричній та епічній, але найбільшою мірою в драматичній поезії, в прозі, у художніх перекладах, в літературно-критичних та публіцистичних працях, у фольклористиці, в багатому епістолярії тощо. Тендітна хвороблива панна Леся виявилась насправді сповненою невичерпної творчої енергії, незламної сили духу Українкою. Глибинний драматизм, промовиста контрастність як характерні риси художнього світу письменниці виразно означилися вже в явленому в її перших, найбільш ранніх публікаціях псевдонімі. Творчість Лесі Українки належить до тих видатних явищ, які для кожного покоління читачів і дослідників залишаються актуальними. Це виразно засвідчила зокрема творча практика українських поетів-шістдесятників, більшість з яких виявили неабияку багатогранність, суголосну тій, що була притаманна Лесі Українці. Вони уславилися не лише як непересічні майстри поетичного слова, але і як прозаїки, драматурги, публіцисти, також і як літературознавці. Це можна сказати і про Ліну Костенко, одну з найбільш яскравих постатей українського поетичного шістдесятництва, яка плідно працює в національній культурі і сьогодні. Доволі помітний внесок Ліни Костенко в сучасне українське літературознавство, зокрема у вивчення творчості Лесі Українки.

Варто виділити літературознавчу розвідку Ліни Костенко «Поет, що йшов сходами гігантів», у якій розглядаються

драматичні поеми Лесі Українки. Ця розвідка видрукувана як передмова до книжки «Леся Українка. Драматичні твори» (1989) [5]. Вже з перших рядків ми відчуваємо, як дослідниця ставиться до творів поетеси, цілком слушно відзначаючи особливе значення її драматургії не лише в художньому доробку авторки, а й у розвитку всієї української і не лише української літератури: «Драматичні поеми Лесі Українки – явище феноменальне в українській літературі. За масштабом художнього мислення це явище рідкісне навіть у контексті найвищих досягнень світової літератури» [5, с. 6].

Як зазначалося, особливе місце в доробку Лесі Українки посідає її драматична творчість. Притому драматична напруга, драматизм як стильова ознака виразно виявляється і в окремих поезіях (наприклад, «Надія», «*Contra spem spero*», «Уривки з ластва»), і в поетичних циклах («Сім струн», «Подорож до моря», «Невільничі пісні», «Ритми», «Мелодії» тощо). Чітко виражений драматизм і в стильовій та композиційній структурі епічних поем (зокрема таких як «Русалки», «Місячна легенда», «Давня казка», «Вілла-посестра», «Ізоolda Білорука»). А зрештою, починаючи з 1896 року (від часу написання першої п'єси «Блакитна троянда»), цей драматизм набуває жанрового оформлення. «Прихід поетеси до драматургії, – зазначає В. Гуменюк, – хоч і супроводжується складними творчими пошуками, прагненням відчути свої сили в найрізноманітніших жанрах, все ж виявляється напрочуд органічним та неминучим. Це власне прихід до самої себе, до найчільнішого у своєму мистецькому хисті» [2, с. 86]. Авторка заявляє про себе як про творця нової форми психологічної драми, основним змістом якої є внутрішнє буття персонажів (за висловом відомого поета й театрального діяча Миколи Вороного – «криваве побоїще в душі людини» [1, с. 253]). Зрештою постає творцем поетичної інтелектуальної драми неоромантичного зразка. Спираючись

на «бездонність» світової культури та українського бароко зокрема, Леся Українка створює змістовно складну, вишукану форму драматичних творів [8, с. 42].

На особливій значимості драматургії в художньому доробку Лесі Українки наголошує і Ліна Костенко. На її думку, в українській літературі до Лесі Українки такого жанру як драматична поема майже не було. Можна сперечатися з цим міркуванням, але того факту, що саме з творчістю Лесі Українки пов'язане утвердження цього жанру в українській літературі, заперечити неможливо. Леся Українка, за спостереженнями Ліни Костенко, перша ввела в українську літературу таке жанрове визначення як «драматична поема» – напрочуд органічне для поетеси-драматурга.

Особливе значення Лесі Українки як ще не до кінця осмисленого й поцінованого непересічного майстра поетичного слова підкреслює і аргументовано розкриває Ліна Костенко у згаданому дослідженні «Поет, що ішов сходами гігантів». «Леся Українка, – зазначає дослідниця, – працювала на рівні світової літератури, твори її мали загальнолюдський сенс. Водночас у її античних і християнських сюжетах неважко вчитати пекучі аналогії, весь гордіїв вузол національної історії і всю гостроту на всі часи актуальних проблем...» [5, с. 7]. Часто можна прочитати, що Леся Українка для своїх драматичних творів здебільшого «бере» сюжети з Біблії, з міфології, з історії. Але Ліна Костенко слушно вважає такі твердження поверховими, недостатньо обґрунтованими: «Художник сюжетів не бере. Просто для художника батьківщина людського духу – там, де найбільше болить його історія...» [5, с. 15]. Тож Леся Українка, на думку Ліни Костенко, не писала на готові сюжети, навіть найвідоміший сюжет під її пером набуває цілком іншого, оригінального сенсу.

Особливо детально аналізує сучасна українська поетеса драматичну поему «Одержима», яка за визнанням більшості

дослідників вважається першим драматургічним шедевром Лесі Українки. Ліна Костенко звертає посутню увагу на важливі для розуміння художньої концепції твору вкрай драматичні, навіть трагічні обставини його написання. В січні 1901 року Леся Українка, певною мірою захоплена модними в той час соціал-демократичними революційними тенденціями, овіяними «світлом ще нічим не скомпрометованих ідеалів» [5, с. 17], прибуває до Мінська й доглядає чи не всіма забутого Сергія Мержинського, смертельно хвору кохану людину. Як відомо, С. Мержинський був активним діячем згаданого соціал-демократичного руху, що могло серед іншого вплинути на зацікавленість цим рухом української поетеси. На відповідних життєвих колізіях наголошує Ліна Костенко: «...печаль долі С. Мержинського була в тому, що, завжди оточений друзями, в загасанні своєму він залишався самотнім, друзі про нього не дбали, він почував себе забутим. «Скільки каміння було кинуто! скільки проповідей виголошено! і як небагато зроблено для допомоги і моральної підтримки!» – писала Леся Українка в листі до В. Г. Крижанівської-Тучапської. Яку ж гіркоту, який жаль до його друзів мала відчувати вона – єдина, хто не покинув його! В її листах із Мінська є вже ці слова – Месія, і каміння, і проповіді. Проекція всіх цих конкретних фактів і переживань на духовний масив вищих моральних цінностей вирізьблює силует Месії... Не треба прямих аналогій, тим паче ідентифікацій, – художній твір завжди глибший і складніший від життєвої конкретики. – але чи не присутня тут вже Міріам, от хоча б у цьому рядку з листа Лесі Українки до Ольги Кобилянської з Мінська: «Я не покину його так, як його покинули інші його друзі?» » [5, с. 17].

Полемізуючи з численними поверховими, ідеологічно заангажованими літературно-критичними трактуваннями драматичної поеми, Ліна Костенко приєднується до тих порівняно

небагатьох літературознавців, які слідом за Миколою Зеровим наголошували на художній незглибимості, філософічній багатомірності першого драматургічного шедевру авторки. Притому сучасна поетеса вдається до вельми проникливих спостережень та суголосних афористичній чіткості своєї поетичної мови літературознавчих дефініцій: «Христос – це спокута за людські гріхи перед Богом. Міріам – це спокута за людські гріхи перед Христом. Перші мученики прийдуть пізніше, а тоді вона була єдина. Образом Міріам Леся Українка захистила людство від звинувачення, що воно не варте, щоб за нього іти на Голгофу. Це якась надзвичайно гуманістична етика підказала їй цей образ» [5, с. 20].

За спостереженнями Ліни Костенко, написані вісьмома роками пізніше «Одержимої» драматичні поеми «На поді крові» та «Йоганна, жінка Хусова», становлять разом з попередньою п'єсою своєрідний триптих, причому не так з оглядку на євангельське образне обарвлення, а «насамперед тим, що твори ці являють собою дивовижний світ складних віддзеркалень, одного кола проблем» [с. 20] Аналізуючи драматичну поему «На полі крові», Ліна Костенко підкреслює: «Юда Іскаріотський, всі знають, що він відступився від Христа, одержав за це 30 срібняків і повісився... Але щоб Юда купив нивку на глинищах і солонцях під Єрусалимом! Нивку за ті 30 срібняків, – і обробляв її мотикою! Це могла написати тільки Леся Українка» [5, с. 29].

Обґрунтовуючи думку про самотність та виключну значимість драматургічних осягнень української поетеси, Ліна Костенко розглядає творчу історію й художній світ п'єс «Руфін і Прісцилла», «Адвокат Мартіан», «У пуші», «Бояриня», «Камінний господар», «Лісова пісня» та інших. Одні твори аналізує більшою, інші меншою мірою, наскільки це дозволяє жанр передмови. Притім їй міркування здебільшого відзначаються глибокою аргументованістю, нестандартністю і можуть служи-

ти стимулом нових підходів у дальших літературознавчих дослідженнях, театральних прочитаннях драматургії письменниці.

Мають рацію дослідники, які доволі часто звертають увагу на психологічну близькість між ситуаціями обох поетес. Ведучи мову про особливості художньої образності авторки «*Contra spem spero*» й «Камінного господаря», Ліна Костенко зазначає: «Лесею Українку переслідувало видиво кам'яної пустелі. Камінь мав обриси сплячого раба, і вона все надіялась, що той раб пробудиться, камінь ворухнеться, коли той замордований Орфей подужає піднести сопілку до вуст» [4, с. 6]. Проблема специфічної ролі мистецької творчості в суспільному житті глибоко хвилює і Ліну Костенко, що засвідчують немало її поетичних творів, зокрема й славетний роман у віршах «Маруся Чурай».

Леся Українка спрямовувала свої твори до широко загалу, прагнула сприяти пробудженню суспільної свідомості. Ось що про це пише Ліна Костенко в статті «Геній в умовах заблокованої культури»: «Але її мало хто розумів. Необхідність пояснювати – вже це одне сковує уяву. А геній – це також і уява. Геній – це сміливість, це прорив, це ламання канонів і традицій, це вихід на нові естетичні орбіти» [4, с. 6]. Але при всьому тому український письменник, хоч яким би визначним він не був (як Тарас Шевченко, як Леся Українка), мусив бути просвітителем. До того ж це просвітительство, підкреслює Ліна Костенко, особливого типу, письменник «мав не тільки світові пояснювати свій народ, він часом повинен пояснювати народів самого себе» [4, с. 7].

Ліна Костенко прагне подати Лесею Українку як символ світової культури, через яку українська література змогла вийти на якісно інший вимір: «Творчість Лесі Українки мала всесвітній сенс, і твори її, – часом здається, що це – трансміграція душі – крізь час до всіх народів» [4, с. 6]. Леся Українка, передовсім у драматичних творах, звернулася до тем світової гу-



манітарної сфери, адаптуючи їх до української ментальності.

Ліна Костенко у своїх літературознавчих працях зображує творчу постать Лесі Українки як письменницю, насамперед драматурга, чия художня спадщина має виключне значення не лише для української, але й для світової культури., але притому ще потребує багатьох наукових зусиль для її належного осягнення.

### Література

1. Вороний М. Поезія. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наукова думка, 1996. 704 с.

2. Гуменюк В. Шлях до «Одержимої». Творче становлення Лесі Українки – драматурга: монографія. Сімферополь: Таврія, 2002. 232 с.

3. Костенко Л. Вибране. Київ: Дніпро, 1989. 560 с.

4. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури: [доповідь на Міжнародному симпозіумі «Леся Українка і світова культура» у вересні 1991 р., м. Луцьк] // Урок української. 2000. № 2. С. 2–7.

5. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори Київ: Дніпро, 1989. С. 5–58.

6. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки: семіотичний аналіз текстів. Луцьк: Твердиня, 2010. 656 с.

7. Зеров М. Леся Українка // Зеров М. Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 359–401.

8. Рева Л. Незбагнена велич. Леся Українка в дослідженнях і критиці // Вісник книжкової палати. Київ, 2007. С.41–44.

*А. М. Бутко*

### **АФОРИЗМ ЯК ХУДОЖНІЙ ЗАСІБ ПОБУДОВИ ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ У ВІРШАХ «МАРУСЯ ЧУРАЙ» ЛІНИ КОСТЕНКО)**

Афоризми здавна впливали на свідомість людей. Саме сконденсованістю думки, вмінням виразити у лаконічній формі важливі істини, на наш погляд, афоризми цікаві і як предмет

чи об'єкт дослідження, і як засіб комунікації, і як складова ідіостилю письменника. Слід зазначити, що більшість визначень поняття «афоризм» виділяють як його головні відмінні риси лаконічність і завершеність висловленої думки. Дотримуємось визначення афоризму, що подане у дисертації Оксани Анатоліївни Анастасьєвої, де зазначено, що «це стислий, комунікативно-орієнтований, концептуально-зумовлений вислів, який належить певному авторові, стверджує глибоку, загальнозначущу істину, володіє значним прагматичним потенціалом та має художньо відточену, завершену форму, яка характеризується витонченістю та стилістичною експресивністю формулювання» [1, с. 26]. Дисертантка наводить у роботі класифікацію американського дослідника Дж. Джірі, який «сформулював п'ять правил для афоризму, за якими афоризм має: 1) бути коротким; 2) бути авторитетним; 3) бути авторським; 4) містити несподіваний зворот; 5) бути філософським» [1, с. 24]. Нами розглянуто афоризми за їх структурно-семантичними особливостями, за будовою: розгорнуті та лаконічні, за тематичними категоріями: інтимні, соціокультурні, національно-історичні, за змістом: експліцитної (явної) та імпліцитної (прихованої) семантики. Метою дослідження є виявлення та з'ясування особливостей афоризмів як мовних засобів побудови поетичного тексту (на матеріалі історичного роману у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» Ліни Костенко).

Художній світ Ліни Костенко представлений розмаїтими художньо-зображальними засобами, проте вагоме місце тут належить афоризмам як словесно-зображальним і виражальним засобам. У семантичній структурі афористичного виразу відтворюються повчальні або пізнавальні судження. Афористичні вислови організуються на основі різних композиційних прийомів, а саме:

а) контрасту, при якому наявне протиставлення предметів та якостей: *«Дівка не галера. Тебе до неї Бог не прикував»*

[Костенко : 94], «*І сам не знаю, – щоб одну кохати, а другу в церкву до вінця вести!*» [2, с. 82];

б) зіставлення, при якому одне поняття зіставляється з іншим на основі подібності чи спорідненості: «*Любилися ж, кохалися, як голубів пара!*» [2, с. 79];

в) паралелізму, на основі якого відбувається пряме чи непряме зіставлення предметів, явищ, подій: «*Деся, може, там зустрінемося ми. Не буде рук – обнімемось крильми*», «*Нелегко, кажуть, жити на дві хати. А ще не легше – жити на дві душі*» [2, с. 128].

У творі Ліни Костенко «Маруся Чурай» більшість віршових текстів представляють ситуації, у яких стикаються контрастні події, явища, характери. Композиційно афоризми, зазвичай, складаються з двох частин: конкретної думки та підсумкового висновку. Більшість афоризмів – образні, розгорнуті, щоправда, більшість із них можуть існувати окремо, як-от:

Від того кидався берега до того.  
Любив достаток і любив пісні.  
Це як, скажімо, вірувати в Бога  
і продавати душу сатані [2, с. 78].

Виокремлено ряд лаконічних афоризмів, здебільшого ситуативного характеру, наприклад, «*Достаток? Був. Як кажуть, дві сорочки – одна в пранні, а друга на мені*» [2, с. 117]. Таким чином авторка описує життя-буття батьків Марусі Чурай, які не були заможними, не мали майна, але були духовно багатими, між ними було порозуміння та злагода.

Є зовсім стислі вирази, типу: «*Пройшло життя*», «*Переночую в смерть*» [2, с. 91], «*А дні зминули*» [2, с.112], «*А люди судять*» [2, с. 113]. Їх можна вважати абстрактними, такими, що будуть доречні за будь-якої життєвої ситуації. Сполучник «а» тут не просто поєднує частини речень, а загострює увагу, набуває експресивної функції.

Афоризми, у яких висловлюється певна дидактична настанова, виступають своєрідними морально-етичними маркерами формування особистості зокрема та соціуму в цілому. Афористичні вислови характеризуються суб'єктивно-оцінним характером висловлень, на що вказує використання особових і присвійних займенників (*я, вони, мій, своєю, собі*).

Подолання суперечностей між поведінкою особистості та інтересами суспільства, певні суспільно-політичні цінності, реалії людського життя-буття відображають афоризми, у яких наявна інтерпретація правових цінностей: *«Якщо платити злочином за злочин, то як же ї жити на землі?»* [2, с. 83]. Семантико-граматична будова зазначеного афоризму ґрунтується на взаємодії композиційних структур двох частин, між якими існують причинно-наслідкові відношення. Лексеми-сполучники *якщо – то*, а також дієслова *платити – жити* взаємозумовлюють одна одну, обидві частини вислову надають єдиного смислу афористичному вислову.

О. А. Анастасєва серед стильових рис афоризмів виокремлює імпліцитність, тобто прихований зміст, неявний, такий, що його потрібно тлумачити в контексті. Так, у творах Ліни Костенко в цілому, та, зокрема у романі у віршах *«Маруся Чурай»*, афористичним виразам притаманний саме імпліцитний характер, їх суть можемо зрозуміти виключно в контексті. Наприклад, *«Нехай на Бога в горі упова»* [2, с. 68 ] чи *«То не є ще доказ остаточний, якщо підсудна визнала сама»* [2, с. 68]. Обидва афоризми є контекстуальними, вони сказані суддею; перший стосовно матері Гриця, інший – Марусі. Поза контекстом вони, звичайно, теж можуть вживатися, що свідчить про вміння автора створювати мовні партії, але не матимуть тої експресивної наповненості.

Актуально звучить афоризм, в якому Ліна Костенко сконденсовує ідею всього твору: *«Зрадити в житті державу – злочин, а людину – можна?!»* [2, с. 80]. Тут словами козака із Січі акцен-

тується увага на темі зради, особистої та громадянської. Авторка загострює увагу на тому, що зрада у будь-якому випадку – ганебна справа, але, на жаль, до зрадників соціум не завжди об'єктивний. Значення цього афоризму текстотвірну функцію, виступає кульмінацією, бо далі з тексту можемо дізнатися, що саме ці слова внесли в судових процес «незгоду». Отже, одна фраза, що нами розглядається як афористична, здатна привернути увагу, до того ж, влучно сказана, вона набуває викривального змісту.

Як імпліцитні також можемо розглядати афоризми: «*Зілля річ, ви знаєте капризна – тут воно чари, тут воно й трутизна*» [2, с. 73], «*Сьогодні ситий, бо учора їв*» [2, с. 76], «*Запливти – і цяточкою стати, ген за обрій – в морі по вуста. Вміє море взяти й поховати, ні труни не треба, ні хреста*» [2, с. 107], «*Вже й не співалось. І слова ті самі, а мов не ті, таке щось в них смутне*» [2, с. 113].

Отже, під афоризмом розуміємо логічне, образне судження узагальнювального характеру, яке має конкретного автора. Структурно афоризми досить різноманітні, вони можуть відрізнятися один від одного кількістю слів, граматичною повнотою висловлювання, типами словосполучень, структурними й комунікативними типами речень, характером актуального членування. Мовностилістична специфіка тексту афоризму зумовлена екстралінгвальними факторами, під впливом яких він створюється та сприймається, як-от:

– авторство, індивідуальність думки, що міститься в афоризмі. Індивідуальна позиція автора часто протистоїть загальноприйнятим догмам, зокрема у романі у віршах Ліни Костенко можемо прослідкувати притаманне героям бачення життя та поведінки людей, оцінку історичних та повсякденних подій тощо.

– Поліфункціональність як націленість афоризму на максимально широкий вплив. Так, афоризмам у творі властиві такі прагматичні настанови: 1) констатація, резюмування; 2) парировання; 3) застереження, погроза; 4) викриття, докір; 5) нарікання;

6) (само)виправдання; 7) (само)приниження; 8) обґрунтування; 9) заспокоєння; 10) спонукання до дії; 11) порада; 12) апеляція до авторитету людини; 13) естетичний вплив; 14) потрясіння несподіваною аргументацією; 15) пізнання. Кожен афоризм здатний об'єктивувати декілька настанов водночас.

– Комунікативна варіативність (комунікація, у межах якої застосовується афоризм, може бути внутришньоособистісною, міжособистісною, груповою, суспільною та відбуватися у різних сферах спілкування).

### Література

1. Анастасьєва О. А. Англомовний афоризм: прагмалістичний та когнітивний аспекти: дис. ... к. філол. н.: спец. 10.02.04 – германські мови. Запоріжжя, 2017. – 237 с. – URL :

[http://phd.znu.edu.ua/page/dis/02\\_2017/Anastasiyeva\\_dis.pdf](http://phd.znu.edu.ua/page/dis/02_2017/Anastasiyeva_dis.pdf) (дата звернення : 09.09.2020).

2. Костенко Л. Маруся Чурай: історичний роман у віршах // Ключек, Г. Ліна Костенко: навчальний посібник – хрестоматія. Кіровоград: Степова Еллада, 1999. 320 с.

*А. С. Гузарій*

## **СЕМАНТИКО-СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ МЕТАФОРИ З КОМПОНЕНТОМ «ЛЮДИНА» ЯК ОБРАЗНОЇ ЛЕКСИЧНОЇ ОДИНИЦІ В РОМАНІ «ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШЕГО» ЛІНИ КОСТЕНКО**

Ліна Костенко, яка у березні 2020 року відсвяткувала 90-літній ювілей, є творцем текстів, що характеризуються ідейно-тематичним та жанровим різнобарв'ям. Одним із секретів творчості авторки є мова, багата на різноманітні засоби образності, серед яких переважають метафора та епітет, а ще заслуговує на увагу ритмомелодика її текстів, як поетичних і

ліро-епічних, так і прозових. Метою дослідження є виявлення та з'ясування структурно-семантичних особливостей метафоричних конструкції з компонентом «людина» як різновидів образних лексичних одиниць у романі «Записки українського самашедшого», встановлення вербальної специфіки їх функціонування.

У змістовому плані в романі розгортаються кілька тематичних ліній, які чергуються між собою, замінюють одна одну, у певній спосіб ритмізують виклад. Основа композиції роману – особиста драма 35-річного програміста, який відчуває себе дещо відсторонено від власної родини: дружини, маленького сина і теці, яка переїхала до нього із чорнобильської зони після катастрофи. Промовиста назва роману – проекція «Записок сумасшедшого» Миколи Гоголя на українську дійсність – художня аналогія авторки. «Божевільний» та «хворий» світ, що його змальовує Ліна Костенко, синтезує в собі світ сучасної України та викривлене сприйняття дійсності окремою людиною не тільки за допомогою персонажа гоголівських «Записок...» Поприщева, а й героя новели «Перевтілення» Франца Кафки, поєднуючи їх в опозиції «комплекс меншовартості – манія величчя»: «Росія має імперський вірус та страждає манією величчя, Україна – комплексом меншовартості: Бо від манії величчя станеш іспанським королем, як Поприщін у Гоголя. А від комплексу меншовартості відчуєш себе комахою і побіжиш по стіні, як Грегор у Кафки» [2, с. 118].

С. Гузенко вважає, що саме цей твір відтворює швидкий неоднорідний ритм сучасної епохи, життя людини в ній. У романі читач відразу звертає увагу на тематичність висловлювань. У багатьох конструкціях або немає теми, або тема нового висловлення не є ремою попереднього, цим пояснюється стрімкий, уривчастий темп подання нової інформації. До того ж завдяки коротким реченням інтервал між «порціями» нової

інформації невеликий і створюється ефект пришвидшення темпу викладу. Перехід до тематичної лінії відбувається за допомогою позначення дати, місця, коли і де відбуваються ті чи інші події [1, с. 142].

У романі формується доволі складна глибинна підтекстова структура, що на поверхневому рівні презентується стилістично маркованими словами (всеукраїнський шухер [2, с. 39], обрали класну дівку в сексуальному прикиді [2, с. 61]), сленгом (*Малий ...кнюпає на клаві як заправський юзер* [2, с. 63]), неологізмами (*самашедший; Іспанія це, по суті, Жупанія*, від слова жупан [2, с. 26], *буденник* як паралель до щоденника [2, с. 17], *в які Бермуди попав* [2, с. 24] як оказіональний фразеологізм), метафорами та метоніміями (*засмоктують будні* [2, с. 17], *скаженіють шовіністи; брунькуються фракції; сповзають у водевіль патріоти* [2, с. 5]), парафразами – касетний скандал [2, с. 6, 9, 12], газова принцеса леді Ю [2, с. 65], непрямими цитатами (*А цієї ночі процитувала письменницю, здається, англійську, яка сказала, що у своєму житті треба залишати місце й для свого життя* [2, с. 200]), власними назвами (Є Міккі Маус і Гаррі Поттер. Але немає Андерсена [2, с. 195]: *То, може б, уже перейняли й Вальпуржину ніч у німців, якраз під свято усіх трудящих 1 Травня? У нас же теж є Лиса Гора* [2, с. 201]), історизмами та архаїзмами (*Українського продукту теж вистачає, тут переважно історичні альязії – «Гетьман», «Хортиця», «Холодний Яр», «Княжий келих»* [2, с. 211]) тощо. Можливості лексичної образності доповнюються граматичними, фонетичними, словотвірними елементами.

Одним із джерел образності мови роману є незвичне осмислення семантики слова. Серед тих засобів виразності, що беруть участь у створенні художніх образів, метафорі належить чільне місце. Зауважимо, що антропоморфна метафора є однією з найбільш традиційних та детально структурованих мета-



фор. На нашу думку, наявність антропоморфної метафоричної моделі у сучасному художньому тексті пов'язана насамперед із тим, що вона є зрозумілою для кожного суб'єкта чи реципієнта.

Виокремлюємо подієві метафори, семантика яких означається певним родом діяльності. Так, наприклад, як структурні одиниці вторинної номінації звичайні побутові реалії «бенкет» та «сервірувати», де *бенкет* – урочистий обід, сніданок або вечеря, що влаштовується на честь кого-небудь або на відзначення якоїсь події [3, т. 1, с. 157], а *сервірувати* – накривати стіл для обіду, вечері та ін., розставляючи у певному порядку посуд, страви тощо [3, т. 9, с. 129], матимуть не властиве для них значення. У романі Ліни Костенко вони позначають стосунки в суспільстві і, що важливо, мають негативне забарвлення: «Погано виходимо на фініш століття... В бенкетах цинізму в нашому Домі Буття» [2., с. 34], або «Люди вимагають правди – їм сервірують брехню» [2, с. 34].

Україну Ліна Костенко репрезентує як налагоджений механізм, або, навпаки, закликає налагодити роботу механізму (тобто держави, її структур). Також спостерігаємо метафоричну інтерпретацію впливу на громадян. Вплив показано як своєрідний технічний процес, зокрема, *керування механізмом, закручування гайок, затискання в лещатах, застосовування важелів* тощо. Народ – це частини механізму, або й сам механізм, наприклад, «Іноді *почуваюся роботом*, у якого механічне серце» [2, с. 9], пор. *робот* – автомат, схожий зовнішнім виглядом і рухами на людину [3, т. 8, с. 587].

Метафори із соматичним значенням – такі, які стосуються органів людини. Так, через людський орган «серце» вербалізується метафора «серце нації». «Але вже не де, а в самому *серці нації*, біля пам'ятника Шевченку, напередодні шевченківських свят, у непохитній своїй певності, що вже звідси ніхто їх не

витіснить ...» [2, с. 91]. Пор.: серце – центральний орган кровоносної системи у вигляді м'язового мішка, ритмічні скорочення якого забезпечують кровообіг (у людини – з лівого боку грудної порожнини) [3, т. 9, с. 141].

Виокремлюємо групу метафор, джерелами яких є духовні властивості людини, напр.: інтелект нації. Форум представницький, приїхали українці зі всього світу, зібрався «в єдине ціле – *інтелект нації*», як сказано в репортажі з палацу «Україна» [2, с. 167], пор. інтелект – розум, здатність людини думати [3, т. 4, с. 35]. Інший приклад – «*Файли* моєї пам'яті хочуть струснути всі ці кошмари» [2, с. 105], пор. *файл* – це концепція в обчислювальній техніці: сутність, що дозволяє отримати доступ до певного ресурсу обчислювальної системи. Дана метафора побудована на перенесенні назви комп'ютерних реалій – на емоційний стан людини.

Щодо структури метафор, то її інтерпретуємо з урахуванням змістового і формального зв'язку компонентів, семантичної і граматичної домінант. Складені номінації особи в метафорах подано відповідними синтаксичними єдностями, які поєднують певну кількість ономазіологічних ознак, що мають чітку граматичну організацію з відповідним підпорядкуванням та узгодженням граматичних форм. Ядром складених номінацій виступає іменник як лексична основа найменування.

Отже, образні лексичні одиниці інтегрують істинну інформацію з асоціативно-метафоричною, яка формується шляхом переінтерпретації знань у номінаціях предметних сфер на підставі мисленнєвої аналогії, синтезування, образного сприйняття об'єкта. За словами В. М. Телії, процес номінації є утворенням мовних одиниць, які виконують номінативну функцію, тобто служать для називання й виділення фрагментів позамовної дійсності та формування понять про них у формі значення слів, словосполучень, фразеологізмів і речень [4, с. 163].

## Література

1. Гузенко С. Мовні засоби формування ритму в сучасній українській прозі (на прикладі роману Л. Костенко «Записки українського самашедшого») // Семантика мови і тексту: зб. наук. пр. / відп. ред. Л. Н. Іваницька; XI міжнародна наук. конф. «Семантика мови і тексту» (Івано-Франківськ, 26–28 вересня 2012). Івано-Франківськ, 2012. С. 140–142.

2. Костенко Л. В. Записки українського самашедшого: роман. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2011. 416 с.

3. Словник української мови: в 11 т. / за ред. І. К. Білодід та ін. Київ: Наукова думка, 1970–1980.

4. Телия В. Н. Типы языковых значений. Связное значение в языке. Москва : Наука, 1981. 269 с.

*Г. О. Казакова*

### ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНА СТРУКТУРА ТА ХУДОЖНЬО-ФУНКЦІОНАЛЬНЕ НАПОВНЕННЯ МЕТАФОРИ (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМАТИЧНИХ ПОЕМ ЛІНИ КОСТЕНКО)

Враховуючи частотну повторюваність метафоричних одиниць у творчості Ліни Костенко, насиченість ними творів, а також їх властивість розширювати інформацію, можна стверджувати, що метафоричні одиниці є домінуючими в поетичних творах авторки: текст практично побудований на метафорі. Специфіка побудови метафор дає читачеві уявлення про особливості авторського сприйняття явищ дійсності, ідіостиль. Щодо семантичної класифікації метафори, то за загальним змістом семантичних значень образних висловів вже в давнину виокремлювали чотири типи перенесень (живе – неживе, живе – живе, неживе – живе, неживе – неживе), згідно з якими класифікували метафори-оживлення та метафори-опредмечування. До наведеної вище типології пізніше додали ще мета-

фору-синестезію – перенесення ознак з однієї сенсорної сфери на іншу (одоративна, тактильна, візуальна, аудіальна, смакова, кінестична). Услід за Н. А. Тураніною вважаємо, що індивідуально-авторська метафора є складовою частиною мовної картини світу й дозволяє зрозуміти, з одного боку, взаємообумовленість мовної та індивідуально-авторської метафор, з іншого – специфіку індивідуально-авторської метафори, яка допомагає глибше пізнати конкретну мовну особистість і особливості її світорозуміння [3]. Мета дослідження полягає в з'ясуванні семантики та особливостей функціонування метафоричних конструкцій у поетичній драматургії Ліни Костенко.

Серед функціональних класифікацій метафори однією з найбільш розлогих є класифікація В. К. Харченко, що пропонує виділяти такі функції метафори: номінативна, інформативна, мнемонічна, текстотвірна, стилетвірна, жанротвірна, пояснювальна, емоційно-оцінна, етична (виховна), автосугестивна (самонавіювання), конспіруюча, ігрова, ритуальна [4, с. 86–89]. Аналіз функціонального аспекту метафоризації, здійснений у роботах низки мовознавців (Н. Д. Арутюнкової, А. Вежбицької, Г. В. Колшанського, Г. Н. Скляревської та ін.), дозволив М. Симоненко та Ю. Ткаченко виділити такі функції метафор: естетична, пізнавальна, оцінна, психологічна, характерологічна, інформативна, образна, символістична, емоційна, експресивна, стилетвірна, жанротвірна, текстотвірна, композиційна [2, с. 63–66]. Із названих функцій метафори у драматичних поемах Ліни Костенко можемо виділити такі:

*Естетична функція.* Оскільки естетична функція є однією з найважливіших функцій художньої літератури, вагоме місце серед функцій метафори відтак належить саме естетичній функції. Вона полягає в наділенні мови виразністю, породженні відчуття новизни і подиву, відображення емоційного ставлення мовця до тієї чи іншої ситуації, занурення слухача

в атмосферу експресії. Наприклад, дивною з погляду «звичайного» мовлення є картина нічної прогулянки монаха в місячному сяйві в драматичній поемі «Сніг у Флоренції», коли за допомогою метафори антропоморфізується місяць, у той час як щодо людини відбувається дія, що зазвичай стосується тварини: «Якщо й ходжу, – це тільки *місяць* вповні / мене веде на *віжках золотих!*» [1, с. 474]. Саме метафора, у якій водночас поєднуються характеристики як живої істоти («*болить*»), так і предмета («*набрякає*») поряд з іменником «*совість*» допомагає авторці створити бажану емоційну напругу в драматичній поемі «Дума про братів неазовських», коли Павлюк мотивує Сахнові Черняку необхідність рятуватися: «В мені *болить* і *набрякає совість* слізьми дітей і матері твоєї!» [1, с. 520].

*Експресивна функція* полягає в тому, що метафора підсилює виразність переданої інформації. В аналізованих драматичних поемах Ліни Костенко є низка фрагментів, сповнених експресії, посиленої метафоричним слововживанням. Наведемо приклад одного з них з твору «Сніг у Флоренції» із розгорнутою метафорою: «*Флоренція болить. Флоренція повстане. / Флоренція тиранів прожсене. / Вона змете палаци їхні й замки, / вона такий утне їм карнавал, / що тільки чорт знайшов би там уламки од жаху перекошених дзеркал!*» [1, с. 488].

*Емоційна функція* передає ставлення автора до описуваного, створює емоційний фон твору. Найпоказовішими з цього приводу в драматичних поемах є ремарки, що безпосередньо передають авторське ставлення, наприклад, ремарка в «Думі про братів неазовських», що посилює емоційне враження від описаних картин спустошеної війною землі: «(Порожній хутір... Обгоріла хата... З віконця хати *виглянула смерть*. Все наче намальоване вуглиною з уже давно схололих попелищ)» [1, с. 524–525].

*Оцінна функція*. Полягає в розкритті сенсу висловлювання в більш або менш широкому контексті, зокрема у взаємодії ме-

тафор одна з одною, за рахунок чого створюється один цілісний образ, що виражає позитивні або негативні характеристики слів, закладених у кожній метафорі. Так, виразною оцінною характеристикою сповненої ланцюг метафор в драматичній поемі «Сніг у Флоренції», коли старий скульптор сумує через розтрачений намарно талант: «А я все мусив славити когось. / Чиюсь творить подобу гонористу. / *Ліпити сніг у мармурі... І ось – гіркий фінал приборканого хисту!*» [1, с. 483]. Метафора певною мірою може передавати авторську оцінку подій, персонажів, формувати емоційний фон. Наочним прикладом використання метафори є вирази, за допомогою яких у «Думі про братів неазовських» Ліна Костенко передає своє негативне ставлення до вчинків зрадників: «Там *купка*, там. Вже *ціле гно-йовище*. / І Наливайка ж видали свої. / Такі *орли*, один *орліший іншого*. / Лицарство, честь! А дійдеться до діла – *рятує шкуру*, видав своїх» [1, с. 514].

*Характерологічна функція* є засобом характеристики героїв, їх зовнішності, психології, мовлення. Близька до неї *психологічна функція* – занурення в процес сприйняття людиною світу з погляду «психічної будови особистості», спираючись на власне психологічний стан душі. Наприклад, за допомогою сталого метафоричного перенесення авторка розкриває характер Сахна Черняка, що добровільно пішов на смерть: «Та чи не тю? Мабуть, він просто дурень. / Щоб так за когось *голову покласти?!*» [1, с. 520]. Або ж у «Снігу...» передає душевний стан старого художника: «Та щось роблю, коли нагода трапиться. / Та вже ж і руки не такі як слід. / Приймаю мовчки монастирську трапезу. / Дивлюсь в *провалля пережитих літ*» [1, с. 477].

*Образна функція* полягає в кодуванні метафорою основного значення предмета або явища, за рахунок чого і породжується художній образ. Цікаві метафоричні образи навколишнього

світу творить авторка, наприклад у «Снігу у Флоренції»: «О, вже зоря засвічує лампаду!» [1, с. 471], «Та кинь боятись. То Мадонна Саду / балакає з Мадонною Ріки» [1, с. 471].

*Символічна функція.* Повторювана в художньому тексті метафора може набувати символічного значення. Така метафора допомагає правильно побачити зашифровані знаки і вловити настрої автора. Низкою таких метафор сповнена драматична поема «Сніг у Флоренції»: це і образ снігу, заявлений уже в заголовку твору (що символізує нетривке, одноденне мистецтво на замовлення, марноту розтраченого таланту), і Саду Нетанучих скульптур (на противагу до снігу, що тане), і власне скульптур. Останні авторка не просто персоніфікує, а й оживлює, наділяє повноцінними діями та словами.

*Алюзійна функція,* за якою метафора служить своєрідним посиланням, натяком на факти самого твору чи інших творів, суспільні та історичні події. Наприклад, у драматичній поемі «Сніг у Флоренції» не випадково Рустичі ставить риторичне запитання: «*Чи так би шлях мій завершився, душа б зазнала цих тортур, якби на світі десь лишився мій Сад Нетанучих Скульптур?*» [1, с. 503]. Епітет «нетанучих» має художнє обґрунтування в структурі твору, адже в поемі згадується сніговий колос, що його правитель наказав створити Мікеланджело. Загибель цього витвору під першим промінням сонця символізує недовговічність творчості на замовлення. Також алюзією до епізоду зі сніговою статуєю є вислів старого флорентія: «*Ти думаєш, що хист твій невичерпний? / Ти ліпши сніг*» [1, с. 489]. Трапляються і метафори, що відсилають до інших художніх творів, наприклад до давньогрецького міфу про сізіфову працю або ж вірша Лесі Українки «*Contra spem spem*»: «*Душа стомилась піднімати брили*» [1, с. 496].

*Текстотвірна та композиційна функції.* Текстотвірними властивостями метафори називається її здатність бути вмо-

тивованою, розгорнутою, тобто поясненою і продовженою. Прості метафори, що входять до її складу взаємопов'язані, доповнюють одна одну, посилюють мотивованість образу, який зазвичай виражений центральним, стрижневим словом. Метафора может відігравати помітну роль у композиції художнього тексту. Інколи вона «відкриває» текст, одразу захоплюючи увагу читача. Наприклад, читача інтригує назва твору «Сніг у Флоренції» або ж розлога авторська жанрова характеристика «Думи про братів неазовських: «Драматична поема, / Старовинний лейтмотив якої / звучить то тихше, то голосніше, залежно од вітрів історії». Обидва з цих елементів знаходять розкриття в текстах драматичних поем.

*Номінативна функція.* Можливість розвитку у слові переносних значень створює потужну протидію виникненню нескінченної кількості нових слів. Метафора виручає словотворчість: без метафори словотворчість була б приречена на безперервне виробництво все нових і нових слів і обтяжила б людську пам'ять неймовірним вантажем. Метафора може висловити те, що не підлягає опису у вигляді простих номінацій (наприклад, стан душі людини), або ж евфемізувати висловлення, наприклад коли мова йде про власну смерть: «Та ще потроху доглядаю сад. / Отут я й стану деревом зимовим» [1, с. 478].

*Ігрова функція.* Як форма мовної гри метафора широко вживається в художніх творах. Яскравим прикладом мовної гри у творі «Сніг у Флоренції» є гра слів, пов'язана із семантикою прізвища головного персонажа: «я, скульптор навіть іменем своїм, / я – Рустичі, я – рустика, я – камінь» [1, с. 481]; «Чого ти тут? Ти – Рустичі, ти – брила. / На що марнуєш дар свій і літа?» [1, с. 489].

Серед різноманіття стилістичних засобів одним з найвагоміших є метафора. Як конструктивний елемент художнього тексту, цей троп створює загальний фон оповіді, передає пев-



не бачення дійсності, постає разом з іншими зображальними засобами як важливий засіб суб'єктивізації оповіді, тому його можна вважати однією зі складових індивідуального стилю письменника. Найбільш поширеним принципом метафоризації в драматичних поемах Ліни Костенко є антропоморфізація, а найпоширенішу лексико-тематичну групу становлять антропометафори, ключовими словами яких постають слова на позначення динамічної сфери життєдіяльності людини, а також слова, що називають психофізіологічні процеси, стани особистості. У «Думі про братів неазовських» таким чином олюднюються переважно абстрактні поняття (душа, совість, смерть, недоля, слава), а також явища природи (тумани, ожеледь). У драматичній поемі «Сніг у Флоренції», крім абстрактних понять (доля, пам'ять, розруха, суєта, пиха, душа, молодість) та природних явищ (вітер, зоря, місяць, природа, небо), що також досить часто антропоморфізуються, персоніфікуються ще твори мистецтва (у першу чергу це статуї, що навіть сприймаються як самостійні персонажі), соматизми (тіло), предмети побуту (свічі) тощо. Різноманітними є функції метафор у драматичних поемах Ліни Костенко. До найвагоміших функцій зараховуємо близькі естетичну, експресивну та емоційну. Саме метафори часто допомагають авторці створити бажану емоційну напругу, увиразнити не тільки мову, але й настрій. Метафори у Ліни Костенко тією або іншою мірою передають авторську оцінку подій, персонажів, формують емоційний фон (оцінна функція), є засобом характеристики героїв, їх зовнішності, психології, мовлення (характерологічна та психологічна функції); «кодують» основне значення предмета або явища, за рахунок чого і породжується художній образ (образна функція); висловлюють те, що не підлягає опису у вигляді простих номінацій, наприклад, стан душі людини (номінативна функція).

## Література

1. Костенко Л. Вибране. Київ: Дніпро, 1989. 559 с.
2. Симоненко М., Ткаченко Ю. Функциональная значимость метафоры в художественном тексте // Materiały VIII Międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji «Naukowa przestrzeń Europy – 2012». Volume 21. Filologiczne nauki. Przemysł: Nauka i studia, 2012. С. 63–66.
3. Туранина Н. А. Именная метафора в русской поэзии начала XX века. – URL: <http://www.dissercat.com/content/imennaya-metafora-v-russkoi-poezii-nachala-xx-veka> (дата звернення : 11.09.2020).
4. Харченко В. К. Функции метафоры: учебное пособие. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1992. 88 с.

*Д. С. Ломако*

### **МЕТОНІМІЧНІ КОНСТРУКЦІЇ З КОМПОНЕНТОМ «ЛЮДИНА» В РОМАНІ «ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШЕГО» ЛІНИ КОСТЕНКО: СЕМАНТИКА, СТРУКТУРА**

Мова роману «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко набуває особливої виразності завдяки образно-лексичним засобам, які використовуються авторкою. Серед них переважають епітети, порівняння, перифрази, метафори, синекдохи та метонімії, які виражають різні відтінки почуттів, характеризують психологічний стан і поведінку героїв та підвищують емоційний тон оповіді. Метою дослідження є виявлення та окреслення структурно-семантичних особливостей метонімічних конструкцій з компонентом «людина» як різновидів образних лексичних одиниць у романі «Записки українського самашедшого».

Із огляду на семантичну природу й структуру метонімії її часто ототожнювали з метафорою або розглядали як її різновид. Античні мислителі розглядали метонімію як різно-

вид метафори. Окремим тропом метонімію вважав римський оратор I століття нашої ери – Квінтіліан. Визначний майстер ораторського Цицерон зауважував, що метафора і метонімія є прикрасою мови, вони «виблискують, немов якісь світила» [4, с. 221]. Метонімічними називали вирази, які запозичували назви у близьких і споріднених предметів, під якими розуміли речі, що не були названі їхніми справжніми іменами. Суттєва різниця між ними, як зазначає О. Раєвська, полягає в тому, що метафора базується в уживанні слова, яке позначає якийсь предмет для номінації іншого предмета на основі аналогії і вибір найменування здійснюється за аналогією, а метонімія – це вилучення будь-якої властивості з уже відображеної в мові дійсності на підставі її суміжності з властивістю нового позначуваного та вибір йому наймення, що відображає у своїй семантиці цю суміжність [2, с. 190]. Якщо метафора – це результат глибокого внутрішнього семантичного перетворення слова, яке супроводжується виокремленням ознаки, на якій ґрунтується метафора, то метонімія утворюється на основі зв'язків простішого типу – асоціації за суміжністю, її утворення не стосується глибинної сутності вихідного, номінативного значення слова.

На лексико-семантичному рівні домінують процеси, пов'язані зі стилістичним потенціалом лексичних одиниць. Серед них можна виділити метонімізацію, що полягає в заміні одного слова (поняття, образу) іншим на основі суміжності ознак і слугує важливим зображувальним і виразовим засобом, спрямованим на перейменування за безпосередньою близькістю, за тісним внутрішнім і зовнішнім зв'язками відповідних осіб, явищ, предметів.

У романі Л. Костенко нами виявлено шістьдесят чотири метонімічних конструкції (далі –МК), серед яких виокремимо наступні:

1) Прізвище автора – його твори (12 МК). Наведемо окремі з них.

Теща читає *Жюль Верна*, а я вже хочу *Петрарку* [1, с. 99].

Вергілія не *Вергілія*, а *Гоголя* я вже перечитую [1, с. 115].

Українські проблеми – це як чудовисько *Амброза Бірса*, – каже він. – Ти читав *Амброза Бірса*? [1, с. 116].

І подумати: цитує *Шекспіра* й *Байрона* з першоджерел! У наш час! [1, с. 157].

Інколи навіть радиться зі мною, хоча я й невеликий знавець *Гоголя*... [1, с. 190].

...як там кигикнули ті *чайки* у *Джойса* [1, с. 191].

Хто тепер читає *Флобера*, *Байрона* чи *Шекспіра*? [1, с. 192].

Любите *Шекспіра*? – Люблю... – відповіла Олена і почала просуватися до виходу – аукціон закінчився [1, с. 217].

Дружина дістала з полиці *Булгакова* і, поки гунав чобітьми парад і нечутно рухалися тіні з підвалу, читала вголос уривки... [1, с. 359].

2) Місце – об'єкт (14 МК).

Знеструмлені *села сиділи* у темряві, *їли* кутю навпомацки [1, с. 58].

З тими часами *пів города ходило* [1, с. 63].

В одну з таких ночей *Місту* снився сон ... [1, с. 65].

Коли вибухає війна між *Північню* і *Півднем*, я допомагаю *Півдню* [1, с. 95].

*А Град* собі живе своїм життям [1, с. 115]. Отож і бавиться-відривається *Град*, як уже вміє, у передчутті дня завтрашнього, нелегкого, робочого [1, с. 215].

*Столиця* незалежної України живе якимось своїм ненормальним життям... [1, с. 169].

*Україна* визначилася із своїм майбутнім [1, с. 239].

Якщо *Вашингтон* розпочне війну з *Іраком*, від відкриє ворота до пекла [1, с. 257].

Наведені приклади реалізують локальну модель метонімічного перенесення «Територія, населена людьми – люди, що живуть на цій території». Вона не лише реалізовує тенденцію до узагальнення, а й надає предметові, явищу переносної, експресивної назви.

3) Приміщення – група, колектив людей (13 МК).

*Аеропорт Бориспіль* вітав мільйонного пасажира [1, с. 227].

З подивом я стежив, як дружно голосує *зала* за списком комітетників [1, с. 195].

Новина про те, що Лев одружується, мов грім, вразила всю *аудиторію* [1, 145].

*Накопичувач* пульсує, як одне велике серце, заражене вірусом кохання [1, с. 265].

Отож, *вагон* жив своїм звичайним життям. Зате нетрадиційно жив *тамбур* [1, с. 111].

На диво, *купе* стріло мене привітно [1, с. 19].

Та разом із ним це саме захотіло зробити чи й не *пів вагона* [1, с. 9].

Основна боротьба ведеться між *Кремлем* та *Білим домом* [1, с. 184].

Музика грає, *публіка* аплодує [1, с. 208].

4) Предмет – міра того, що міститься в ньому (5 МК).

Він випив *дві пляшки шмурдяку*, тому частенько мені доводилося не тільки провадити його додому, а й витягати із всіляких шарпанин [1, с. 45].

Тінейджер випиває залпом *цілу склянку «Столового»*... [1, с. 185].

І взагалі: завтра ж я погоджуюся на *«чарку чаю»* ... [1, с. 313].

*Склянка горілки* пам'ять не освіжила [1, с. 346].

Він підсідає до столу, випиває *келишок вина*, задумливо закушує цукеркою... [1, с. 289].

5) Ім'я історичної особи – певний режим, що панував у час правління, влади історичної особи (10 МК).

Колись був *Ленін* на кожному перехресті ... [1, с. 7].

Стрімко наближаються вибори. ... Минулого разу це був *Леонід*, тепер насувається Рада [1, с. 197].

Одна тільки *леді Ю* порушує загальний спокій [1, с. 221].

Возговорив дворецький *принцеси Діани* [1, с. 247].

А відтак – *жест Нерона*, хай хоч і пропадуть [1, с. 259].

*Шапка Мономаха* теж у Москві. Зате гроб *Юрія Долгорукого* у Києві [1, с. 271].

А були ж колись лідери нації, такі, як *Ганді*. Народ назвав його Махатмою, по-їхньому це – *Велика Душа* [1, с. 344].

Отже, метонімія є одним із продуктивних засобів вторинної номінації, яка формується на основі суміжності явищ, предметів. Метонімія є зручним способом творення вторинної номінації і виступає більш об'єктивним засобом перенесення, ніж метафора, оскільки побудована на реальних просторових, часових, причинових зв'язках. Типовими моделями метонімічного перенесення, які трапляються у романі, є: 1) прізвище автора – його твори; 2) ім'я історичної особи – певний режим, що панував у час правління, влади історичної особи; 3) місце – об'єкт; 3) приміщення – група, колектив людей; 4) предмет – міра того, що міститься ньому; 6) музичний інструмент – музикант, який грає на ньому; 7) голос – співак із таким голосом.

### Література

1. Костенко Л. В. Записки українського самашедшого: роман. Київ: А- ба-ба-га-ла-ма-га, 2011. 416 с.

2. Раевская О. В. О некоторых типах дискурсивной метонимии // Известия АН. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58. № 2. 59 с.

3. Словник української мови : в 11 т. / за ред. І. К. Білодід та ін. Київ: Наукова думка, 1970–1980.

4. Цицерон М. Т. Об ораторе // Три трактата об ораторском искусстве. – Москва [б.и.], 1994. – С. 75–252.

**СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНЕ НАВАНТАЖЕННЯ  
ЕПІТЕТНИХ СЛОВОСПОЛУЧЕНЬ У ЛІРО-ЕПІЧНИХ  
ТЕКСТАХ ЛІНИ КОСТЕНКО**

Епітет є давнім образним засобом мови. О. Н. Веселовський зазначав, що «історія епітета є історією поетичного стилю... І не тільки стилю, а й поетичної свідомості...; ціла історія смаку і стилю в його еволюції від ідей корисного і бажаного до видіння поняття прекрасного» [3, с. 301]. Переважна більшість дослідників формулюють епітет як художнє означення, акцентуючи увагу на його образно-естетичній функції. Незважаючи на те, що термін епітет є одним зі стародавніх термінів стилістики, а може бути, саме тому, єдності в його визначенні немає. Спочатку дефініція охоплювала два поняття: означення (епітет необхідний) і власне епітет (епітет прикрашальний). Тепер цей термін зберіг лише друге значення, що збагатилося розумінням епітета як образотворчого явища, а не тільки декоративно-прикрашального засобу. Семантика і стилістичні функції епітетів у художньому мовленні привертала увагу дослідників (С. П. Бибик, С. Я. Єрмоленко, Л. І. Мацько, А. К. Мойсієнко, Л. О. Пустовіт, Н. М. Сологуб, Л. О. Ставицька, О. М. Сидоренко, Л. І. Шустова та ін.). Л. І. Мацько підкреслює, що «семантична еволюція епітета значно розширила образні функції в тексті, лексико-граматичні моделі вираження, епітет формується як образний, естетично маркований атрибут, що на лексичному і граматичному рівнях має образно-означальне наповнення, свою формально-граматичну структуру» [4, с. 340]. Метою запропонованого дослідження є осмислення мовотворчості Ліни Костенко, зокрема семантики епітетних структур та виявлення стилістичних функцій епітета у ліро-епосі Ліни Костенко.

За семантичною класифікацією в ліро-епосі Ліни Костенко було виокремлено: узуальні (традиційні, звичні, постійні) епітети, що використовуються для характеристики об'єкта, надаючи йому несподівану рису, яка вражає читача свіжістю і новизною звучання. Л. І. Мацько визначає стилістичною роллю постійних епітетів зовнішню простоту і прозорість семантики, яка криє в собі узагальнений віками зміст ознак, що перетворює їх на образи-символи певних емоцій, точних оцінок [4, с. 341].

Існування постійних епітетів або їхніх художніх модифікацій в творчості письменника завжди є свідченням фольклорного струменя в його творчості, тому ми можемо аргументовано стверджувати, що велика кількість таких епітетів у мові творів Ліни Костенко обумовлена зв'язком її ідіостилю з народнопоетичними мовними засобами. Письменниця використовує такі традиційні епітети (*при посиланні на текст, вказуємо його назву та номер сторінки*), напр.: «Плювати в неї – *гріх тяжкий*, не можна» [Маруся Чурай: 138]; «*гіркий фінал* приборканого хисту» [Сніг: 161]; «*нестерпний біль* пекучого прозріння» [Берестечко: 69]; «*Порожніх слів* намножилась лушпа» [Скіф. Одиссея: 31]; «ой, *плуться сльози материнські*» [Сніг: 41]; «За крок до смерті, перед *вічним сном*» [Берестечко: 18]; «Ведете суд на *хібну колію*» [Берестечко: 22].

Л. І. Мацько зазначає, що: «традиційно літературними для української поетики є епітети золотий та срібний» [4, с. 341]. В ліро-епосі Ліни Костенко виділили невелику кількість таких епітетів. Епітет золотий у досліджуваних творах виявляє різні ступені взаємодії з народнопоетичною мовою: використання епітета з тією семантикою, з якою він функціонує у фольклорних текстах, напр.: «То ж має бути *рибка золота*» [Берестечко: 85]; уживання епітета золотий на основі семантичного зміщення ознаки за кольором, напр.: «Багряне сонце. *Дужка золота*



ва» [Сніг: 87]; «перемиває золотий пісок» [Скіф. Одіссея: 19]; епітет золотий, що вжитий у досліджуваних творах із додатковим метафоричним значенням цінності та позитивної оцінки, наприклад: «тепер для нас всі *скіфи золоті*» [Скіф. Одіссея 25]; «дає скрижаль *богиня золота*» [Скіф. Одіссея: 26].

Поряд із постійними епітетами письменниця вводить оказіональні, доповнені авторськими характеристиками. Серед простих оказіональних епітетів, виражених прикметником, в мові творів Ліни Костенко виокремлюємо такі групи:

а) епітети, що характеризують явища та об'єкти природи: «*вогняна зірка* в небі пролетіла» [Сніг: 37]; «*прозори руки* з ґратами сплелись» [Маруся Чурай: 41]; «таким співає *срібним голоском*» [Берестечко: 45]; «Знов потяглися *тоскні вечори*» [Сніг: 70]; «А грек пливе. *Дніпро – дорога срібна*» [Скіф. Одіссея: 35]; «*шалений вир* закручують вали» [Скіф. Одіссея: 39]; «А *тихий дощик* в полі моросив» [Скіф. Одіссея: 76]; «Так край лежить *неміряний, незнаний*» [Скіф. Одіссея: 3]; «У *ті степи неміряні, небачені*» [Берестечко 7]; «Тут *вільний степ*, і люди в ньому суцї» [Берестечко: 7]; «бо там у *небі зоряно і пташино*» [Берестечко: 23]; «там цілий ліс *набокуватих сосен*» [Сніг: 49];

б) епітети, що образно зображають поняття людської психіки: «*солодким сном* уперше за всі дні» [Маруся Чурай: 40]; «*гіркі думки* не сходили з чола» [Маруся Чурай: 55]; «в очах стояло те *лукаве личко*» [Маруся Чурай: 64]; «*Покірним смутком* упокорив» [Маруся Чурай: 74]; «Які я *муки* пережив *пекельні*» [Маруся Чурай: 93]; «Лиш *тихий розпач* вмерти не дали» [Маруся Чурай: 124]; «*Душа підступна і злочинна*» [Маруся Чурай: 132]; «І тільки час розсудить цей *біль недоторканний*» [Скіф. Одіссея: 10]; «уже й *думки* подумали *жаскі*» [Берестечко: 34]; «*Гіркотний дух* дощем залитих згарищ» [Берестечко: 121]; «*Засліпли очі* розпачем душі» [Маруся Чурай: 130].

в) епітети, які характеризують певну особу безпосередньо, наприклад:

«Гриць був інакший, з щирими очима» [Маруся Чурай: 69]; «Такі були ті люди невсипущі» [Маруся Чурай : 76]; «Дрібні людиці, гієни стервоїдні» [Маруся Чурай: 76]; «Чурай був теж гаряча голова» [Маруся Чурай: 110]; «якби не зрадив *хаповитий хан*» [Берестечко : 12]; «Якби не ті *заклепані гусари*» [Берестечко 34]; «Б'єте своїх, *прокляті дурнолобці*» [Берестечко: 36]; «Хто допоможе, *дурню макоцвітний*» [Берестечко: 38]; «*гаремний зморщений урюк*» [Берестечко: 50]; «*наївні бевзі, телепні, хохли!*» [Берестечко: 58]; «*чумиза кримський, він мене держав*» [Берестечко: 21]; «і той в боях *порубаний Мамай*» [Берестечко: 61]; «та й будеш *дівка перестарок*» [Маруся Чурай: 66]; «його привіз *синьор*, такий *носатий*» [Сніг: 4]; «*чортик волохатий*» [Сніг: 8]; «*прегарні прачки на ріці Луарі*» [Сніг: 10]; «*безумний старче, моторошне тіне*» [Сніг: 13]; «*ми, юні пташенята того саду*» [Сніг: 14]; «ну, догодив *пихатому нездарі*» [Сніг: 23];

г) епітети, що характеризують матеріальні реалії людського життя: предмети побуту, наприклад: «свій *кревний хліб* у переможця з рук?!» [Скіф. Одиссея: 13]; «Тече повістка, *хата занехаяна*» [Маруся Чурай: 81]; «А ще він кинув *золоту сокиру* – бог кинув з неба *чашу золоту*» [Скіф. Одиссея: 8]; «Та на цареві *зброя золота*» [Скіф. Одиссея: 56]; «підвечір доять *золотих овець*» [Скіф. Одиссея: 25]; «Два скіфи шиють *золоту сорочку*» [Скіф. Одиссея: 26];

д) епітети, що характеризують певні часові відрізки, наприклад: «Зірками *ніч висока* накрапала» [Берестечко: 44]; «а *цю ніч* будем між напівживих» [Маруся Чурай: 149]; «*Їм ніч іскрила зоряним кресалом*» [Берестечко 49]; «а так шалатися в *глупу ніч!*» [Берестечко: 61]; «*Глибока ніч*. Віконце як більмо» [Берестечко: 152]; «Бо Змій літає в *горобину ніч*» [Маруся Чурай:

39]; «Здорожились, вже й ніч була *глуха*» [Маруся Чурай: 31]; «*Духота вдень*. Од спеки худнуть свічі» [Маруся Чурай: 17]; «*Тих молодих вишневих вечорів*» [Маруся Чурай: 96];

е) епітети, які служать для образної характеристики історичних та суспільно-політичних реалій, певною мірою видозмінюють і семантику означуваного слова, тому в ідіостилі Ліни Костенко сполучення таких епітетів із означуванним словом наближені до метафор, напр.: «*Козак Небаба*, ох, таки ж не баба!» [Берестечко: 32]; «Чи він *козак заворожен*, такий чудернацький!» [Берестечко: 50]; «Поляки спали, **бо пани панами**» [Берестечко: 48]; «Там був *француз, розчесаний на проділь*» [Берестечко: 81]; «Як *Святополк*, що звався *Окаянний*» [Берестечко: 76]; «Які шляхетні *прізвища* тут *панські!*» [Маруся Чурай : 146]; «*Скіф і не скіф* були для грека – скіфи» [Скіф. Одісея: 3]; «де проживають *скіфи-хлібороби*» [Скіф. Одісея: 4]; «*І грецький імпорт* дуже там в ціні» [Скіф. Одісея: 5]; «де *царські скіфи* царствують в степах» [Скіф. Одісея: 5].

За функціональною специфікою виділили три основоположні функції епітета в текстах Ліни Костенко: художньо-естетична, емоційно-експресивна і оціночна.

1. Художньо-естетична функція. До цієї групи віднесли епітети, які беруть участь у створенні особливої атмосфери твору, а саме описи природи і жанрово-побутових сцен. Наприклад: «*вогняна зірка* в небі пролетіла» [Берестечко: 37]; «*бездонне небо і безмежний світ*» [Маруся Чурай: 44]; «повіяв *вітер буйнесенький*, звідкіль тебе прошу» [Маруся Чурай: 66]; «Над Білою Церквою *смуга багряна*» [Маруся Чурай: 107]; «*І сизий степ* ще з вечора в росі» [Маруся Чурай: 119]; «*І тільки хмари пурпурові*» [Маруся Чурай: 133]; «стоять *ліси смарагдово-руді*» [Маруся Чурай: 143]; «А *тихий дощик* в полі моросив» [Маруся Чурай: 56].

2. Емоційно-експресивна функція. Під цією функцією розуміють використання стилістичного прийому з метою образно-

го впливу на читача. Дослідники І. С. Блінова та Н. А. Красавський відзначають «Різні чуттєві епітети і різноманітність зорових образів пробуджують, тим самим, у свідомості реципієнта багатий асоціативний ряд слів і викликають певні емоції» [2, с. 38]. В історичному романі «Маруся Чурай» Ліна Костенко за допомогою образних епітетів передає власні враження, згідно з якими виникають асоціації при описі зовнішніх рис персонажів: «*прозорі руки з ґратами сплелись*» [41]; «*такий суровий, очі крижані*» [66]; «*Такі були ті люди невсипуці*» [76]; «*Дрібні людці, гієни стервоїдні*» [76]; «*Чурай був теж гаряча голова*» [110]; «*Така тепер я чорна і худа*» [127]; «*Упир з холодними очима*» [132]; «*А я гусак обскубаний, що й досі*» [152].

Реалізація емоційно-експресивної функції також здійснюється через актуалізацію мотиву єднання внутрішнього світу людини з природою, зображення навколишньої дійсності як відображення душевних переживань персонажа. Наприклад, у творі «Берестечко» Ліна Костенко використовує такі епітети: «*Уточила картеч кривавого соку з беріз*» [34]; «*Гіркотний дух дощем залитих згарищ*» [151].

3. Оціночна функція. В оціночних епітетах виражене суб'єктивне ставлення людини до дійсності в аспекті її почуттів, інтересів. За допомогою цих епітетів письменник прагне дати оцінку подіям, що відбуваються, дати характеристику персонажів. Наприклад: «*а власне, що ж, такі часи криваві*» [Берестечко: 37]; «*таким співає срібним голоском*» [Маруся Чурай: 45]; «*як він уміє красно говорить*» [Маруся Чурай: 60]; «*часи були непевні, лиховісні*» [Маруся Чурай: 66]; «*Знов потяглися тоскні вечори*» [Маруся Чурай: 70].

У своїх ліро-епічних творах Ліна Костенко використовує різні типи епітетів. Більшість із них сприймаються читачами як звичні, такі, що виникають на основі певної асоціації, на-

приклад, «А тихий дощик в полі моросив», «Їм ніч іскрила зоряним кресалом» чи «вогняна зірка в небі пролетіла» тощо. Мовознавці у цьому випадку говорять про узуальні епітети, а читачі – про майстерне володіння словом.

Розглянувши різні дефініції епітета, можна прийти до висновку, що визначень цього стилістичного засобу в сучасній лінгвістиці досить багато; кожен дослідник акцентує увагу на тій чи іншій його особливості в художньому тексті: образності, виразності, закріпленості за художнім контекстом, доцільності його уживання в певному контексті. Варто відзначити, що вузьке і широке розуміння епітета доповнюють один одного, дозволяючи з різних сторін поглянути на відповідне явище. З огляду на трактування епітета І. В. Арнольдом («Епітет – це експресивна, оціночна характеристика будь-якої особи, явища, предмета, але необов'язково образа» [1, с. 22]), розглядаємо епітет як стилістичний засіб, у якому виділяється насамперед суб'єктивно-оціночний параметр при характеристиці описуваного об'єкта або особи, коли об'єкту приписуються суб'єктивні, здебільшого не властиві йому в реальності ознаки, або визначення виражає його емоційне значення.

### Література

1. Арнольд И. В. Стилистика. Современный язык: учебник для вузов. Москва: Флинта; Наука, 2002. 384 с.
2. Блинова И. С., Красавский Н. А. Функции эпитета в художественном тексте // Филологические науки в России и за рубежом материалы III междунар. науч. конф. (Санкт-Петербург, июль 2015). Санкт-Петербург: Мир, 2015. С. 75–79.
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 256 с.
4. Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилiстика української мови підручник / за ред.. Л. І. Мацько. Київ: Вища школа, 2003. 462 с.

5. Костенко Л. Берестечко: історичний роман у віршах // RuLit – електронна бібліотека. URL: <http://www.rulit.me/books/lina-kostenko-poeziya-read-410864-94.html> (дата звернення: 10.09.2020).

6. Костенко Л. Маруся Чурай: історичний роман у віршах // RuLit – електронна бібліотека. URL: <http://www.rulit.me/books/marusya-churaj-read-90533-1.html> (дата звернення: 10.09.2020).

7. Костенко Л. Скіфська Одісея: поема-балада // RuLit – електронна бібліотека. URL: <http://www.rulit.me/books/skifska-odisseya-read-90531-1.html> (дата звернення: 11.09.2020).

8. Костенко Л. Сніг у Флоренції: драматична поема // RuLit – електронна бібліотека. URL: <http://www.rulit.me/books/snig-u-florencii-read-90517-1.html> (дата звернення: 11.09.2020)

# ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ

*І. В. Александрова*

## ОСОБЛИВОСТІ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ В П'ЄСІ ЛЕОНІДА ЗОРІНА «ПРОПАЛИЙ СЮЖЕТ»

Леонід Генріхович Зорін належить до найвизначніших російських драматургів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. 31 березня 2020 року він покинув цей світ, лишивши нам багату й самобутню художню спадщину. Він автор більше со- рока драматичних творів. Багатьом пам'ятні його поставлені в багатьох театрах та екранізовані п'єси «Царське полювання», «Варшавська мелодія», «Покровські ворота», «Карнавал». Але драма «Пропалий сюжет», написана 1985 року, залишилася в тіні більш популярних та заграбуваних театром і кіно текстів письменника й практично не привертала уваги дослідників [1]. Між тим сам автор надавав їй великого значення, виділяв серед написаного. Розглянемо, як у п'єсі втілюється авторська позиція стосовно зображуваних подій та героїв. Позаяк її реалізація в драматургії утруднена з огляду на родову специфіку (відсутність авторського коментаря), аналіз прийомів вираження оцінки автора становить особливий інтерес.

П'єса Л. Зоріна має двочастинну структуру. Події першої частини розгортаються в Одесі у травні 1906 року, а другої – в лютому 1918, кількома місяцями пізніше революційних подій. Епоха в п'єсі відображена в конкретних деталях: у репліках згадуються околочні, нагайки, чорносотенці, «червоний півень» (себто влаштований повстанцями підпал). На цьому фоні автор вибудовує справді трагедійну колізію: протистояння обов'язку й сердечного потягу.

Конфлікт «Пропалого сюжету» ґрунтується на принципі антитези, яка реалізується в соціальній та морально-філософській площині. В дім немолодого письменника-гумориста потрапляє дівчина-революціонерка, петербурженка («дуже худенька й дуже молоденька істота» [2, с. 4], як не без симпатії характеризує її в ремарці автор), юна, та вже заражена большевицькою пропагандою, з досвідом заслання. І перед читачем розгортається зіткнення не лише двох поколінь, але й двох світоглядів, двох життєвих позицій: спостерігача (Дорогін) та діяча (Віра). Дівчина цілком щиро, с притаманним їй віку максималізмом виправдовує власні вчинки своєю здатністю до дії, активністю. Але ж, як резонно зауважує Дорогін, «діяли й гуни, й інші варвари, і Атилла, і Тамерлан-с. І всякі інші герої, такі презирливі стосовно спостерігачів» [2, с. 14]. Устами свого героя автор підкреслює, що дія може стати небезпечною, руйнівною силою, і одної лише дії, дії як такої замало для здійснення людини в житті. В репліках Дорогіна зафіксована важлива для драматурга думка: заради примарного, поки невідомого майбутнього людина не повинна зневажати теперішнє («З чого ж це ви взяли, що майбутнє потрібніше за теперішнє? Нібито справді важливе не те, що є, а те, чого ще нема? Не дійсність, а примара!» [2, с. 15]). Літератору вдається спростувувати докази своєї юної співбесідниці. У відповідь на її сентенцію «За тих, хто живий, дехто йде на смерть» [2, с. 15] Дорогін зауважує: «Хто йде на смерть, той і сіє смерть» [2, с. 16], і його репліка акцентує коловорот жорстокості в світі.

Дорогін – людина не у всьому охайна, схильна до чарки, він не відмовляє собі в мимолітних життєвих «радостях», але, разом з тим, він чесний, проникливий, часом прямолінійний. Себе він оцінює доволі критично: «я – графоман» [2, с. 15]. «Новим оракулам» революційної епохи протиставляє грамофон (цікава гра слів: «графоман» – «грамофон»), який хоч грає вульгарні



речі, зате не бреше, не видає їх за світло істини. Дорогін любить, як уміє, «цю недоладну країну» [2, с. 12], свою Одесу, її мешканців різних національностей («Хочу полегшити їхню долю... Я їм тверджу: не падайте духом, ліпше спробуйте уявити, що це не гірка круговерть, а розвеселий атракціон» [2, с. 10]), усвідомлює крихкість людського життя, цінність кожної його миті, його зв'язок не лише з родиною, а й з усією землею. Його «похвальне слово вульгарності» звучить вельми проникливо й переконливо. Адже й справді «запах домашніх пирогів і варення», «жовтий абажур над вечірнім столом з гарячим чаєм», неквапливі застольні бесіди, «мить одна розчинення одне в одному» [2, с. 13] – усе це не вульгарність, а звичайне життя з родинними традиціями й домашніми ритуалами, з душевним теплом та безпосередністю людських взаємин. Драматург наділяє роздуми Дорогіна філософською глибиною. Ця філософічність досягається поєднанням в мовленні персонажа поетичного й побутового, піднесеного й низького, буденного й вічного.

Віра ж поки не вміє любити людей, для неї вони – «людці», тупі, вульгарні, жалюгідні, все метушаться «заради своєї утроби»: «Навіщо мені їхня тупість? Вся ця вульгарність!» [2, с. 12]. При цьому дівчина пояснює своєму опонентові, що «діячі», подібні до неї, прагнуть блага для всього людства. Але ж чи можливо принести благо всім, не люблячи конкретної людини? Цим питанням переймається література протягом не одного століття. В уста Дорогіна автор вкладає слова про те, що «агресивний високий дух аж ніяк не ліпший» [2, с. 14] від вульгарності, позаяк потребує «океанів крові», в ім'я високих цілей «не гребує бути нещадним» [2, с. 14], виправдовує всяку жорстокість; тому-то й не увінчався революційний переворот торжеством «свободи, рівності й братерства».

«В сюжетно-образній системі драматургії Зоріна особливу силу й дієвість набуває слово», – відзначає В. Новиков [3, с. 141]. Це стосується й номінацій персонажів, котрі в світлі

сміслового наповнення їхніх реплік сприймаються як символічні. Прізвище «Дорогін» – похідне від іменника «дорога», що являє собою один з традиційних концептів національної культури. «Віра» – не менш важливе поняття: від того, на які ідеали поширюється ця віра, залежить і доля самої людини, і доля її батьківщини. Таке ж семантично вагоме й ім'я героїні в другій частині – Надія. Особливу значимість набуває і назва п'єси: якщо в першій частині вона пов'язана з вислизаючим від письменника сюжетом твору (завадило неочікуване вторгнення незнайомки), то ближче до фіналу «пропалим сюжетом» сприймається життя героїв, їх почуття, яким не суджено збутися через протилежності їхніх ідеологічних позицій. Тож симптоматично, що за наявності імен «Віра» та «Надія» ім'я «Любов» у тексті не з'являється.

Текстуальний аналіз п'єси дозволяє зробити висновок про те, що Л. Г. Зорін чітко й недвозначно виявляє свою авторську точку зору, залучаючи для цього арсенал мовних засобів, що формують мовленнєві партії героїв та ремарки, а також ономастичний простір драми. Він уникає однозначності, не робить героїв суцільно позитивними чи негативними, не надає явної переваги жодній із життєвих позицій, зображаючи і героя, і героїню по-своєму трагічними, підкреслюючи однакову приреченість їх життів, принесених у жертву ідеологічному обов'язку. Цей наслідок не декларується драматургом, а втілюється в структурі сюжету та в мовленнєвій поведінці персонажів.

### Література

1. Вишневская И. Л. Зорин Леонид Генрихович // Русские писатели XX века: биографический словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву, 2000. С. 291–292.
2. Зорин Л. Г. Пропаший сюжет; Цитата: [п'єсы]. М.: Искусство, 1988. 124 с.
3. Новиков В. Режиссура сюжета и стиля (Театр Л. Зорина) // Новиков В. Диалог. М.: Современник, 1986. С. 118–144.

## **ПІДЗАГОЛОВОК У СТРУКТУРІ П'ЄСИ «МІЛЬЙОН ПАРАШУТИКІВ» НЕДИ НЕЖДАНОЇ**

Сучасна українська драматургія – плідне поле для дослідників, хоча по-справжньому успішних драматургів в українському театрі не так і багато. Серед тих, чий твори відомі глядачеві, виділяється постать Надії Леонідівни Мірошниченко, званої під псевдонімом Неда Неждана. Її називають найбільш успішним українським драматургом свого покоління, а п'єси авторки мають більш ніж п'ятдесят сценічних втілень не лише в Україні, а й у Білорусі, Польщі, Росії, США.

У драматичних творах Неди Нежданої привертає увагу текст не лише інсценізований, а й той, що призначений для читання. Серед його складових – заголовковий комплекс, який, як правило, у авторки складається із влучної назви та підзаголовку. Останній зазвичай не просто вказує на жанр твору (хоча є й такі приклади), а встановлює важливі зв'язки із різноманітними текстовими структурами. На оригінальність підзаголовків драматичних творів Неди Нежданої вже вказували дослідники. Так, Юлія Скибицька зазначала: «Також авторка здійснює несподівані самовизначення жанрів своїх творів: мелодрамофарс, драматична імпровізація, чорна комедія для театру національної трагедії, небезпечна гра на дві дії, фарс-фантазмагорія на дві дії, посріблений мюзикл, моно'єса про відчуття крил, майже еротична трагедія, моно'єса на дві дії зі стереоефектом, трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння. Такі самоназви можна потрактувати як первинну самоінтерпретацію і підказку для реципієнта» [3, с. 201–202]. Однак окремого дослідження, присвяченого аналізу складових у підзаголовках драматичних творів Неди Нежданої, поки

не здійснено. Мета цього дослідження – з'ясувати особливості зв'язку підзаголовку з іншими елементами тексту на прикладі твору «Мільйон парашутиків» Неди Нежданої.

П'єса «Мільйон парашутиків» – одна з тих, де авторка в підзаголовку не обмежується лише жанровою характеристикою, зазначаючи, що це «моноп'єса на дві дії зі стереоефектом». У такий спосіб, за словами відомої української дослідниці сучасної української драматургії Олени Бондаревої, «жанрова креація наділяється присмаком парадоксу» [1, с. 276].

Кожна зі складових підзаголовка пов'язана з різними гранями тексту. Так, перша складова є жанровим визначенням: Неда Неждана вказує на те, що твір призначений для гри одного актора, вірніше, як у цьому випадку, актриси, яку на початку твору авторка характеризує в такий спосіб: «Жінка – особа 25–35 років, визначальна риса – іронічність» [2]. Хоча у п'єсі звучать й інші голоси, що цілком відповідає законам жанру. Авторка діалогізує моноп'єсу за допомогою різних прийомів: імітована героїнею телефонна розмова з адвокатом про несподіваний спадок від незнайомої американської «бабусі у других», читання листа закордонної бабусі, а найперше – читання щоденника бабусиної сестри, написаного нею напередодні розстрілу в 1941 році, а відтак програвання щоденникових записів з імітацією ще низки інших голосів.

Друга складова підзаголовка так само прозора, як і перша, і вказує на архітектоніку твору, що складається з двох дій. Друга дія п'єси вносить у текст нові сенси. Чужа історія, яку програвала головна героїня, стає її власною історією, поштовхом для саморефлексії; змінюється ставлення жінки до того, що з нею відбувається, а з ним зникає і насмішливо-іронічний тон оповіді.

Щодо третьої складової, то вона не така очевидна. З одного боку, під час вистави стереоефект може творитися за посе-

редництва технічних засобів: у творі досить багато «музичних пауз». Проте, скоріше, таке визначення пов'язується з розвитком дії.

Стереоефект тлумачиться як «об'ємне сприймання навколишніх предметів»; «відчуття протяжності простору та рельєфності, що виникають при спостереженні реальних об'єктів, розгляданні стереофотографій, стереозображень і голограм» [4]. Подібно до цього у творі плаский світ записаного в щоденнику тексту, стає об'ємним завдяки програванню його головною героїнею. Крім того, з погляду стереоефекту, привертає увагу остання ремарка: «На сцену згори опускаються маленькі білі парашутики, до яких прикріплені іграшки, звучить останній куплет колискової, повільне затемнення» [2]. У такий спосіб ніби стає «об'ємною» назва твору – «Мільйон парашутиків».

В акустиці стереоефект означає «створення “ефекту присутності” при відтворенні фонограм (трансляції) звуків, записаних на два мікрофони, рознесених у просторі і/або спрямованих у різні сторони, аналогічно слуховому апарату людини» [4]. У моноп'єсі ж Неди Нежданої головна героїня, спочатку сприймаючи свої дії як гру, врешті досягає ефекту присутності в історії, що відбувалася за багато років до її народження.

Таким чином, підзаголовок твору «Мільйон парашутиків» Неди Нежданої має комбіновану структуру. Він окреслює жанрові параметри, архітектоніку твору, виявляє взаємозв'язок зі сценічною дією та заголовком п'єси.

### Література

1. Бондарева О. Новітня українська драма: динамічні тенденції розвитку на тлі рецептивної кризи // Питання літературознавства. 2008. Вип. 75. С. 271–279.
2. Неждана Н. [Твори] // Драматургічна інтернет-бібліотека. – URL: <http://kurbas.org.ua/dramlab/neda/> (дата звернення: 15.09.2020)

3. Скибицька Ю. В. Трансформація постмодерної поетики в драматургічній творчості Неди Нежданої // Літературознавчі студії. 2015. Вип. 1(2). С. 196–207.

Словник.ua: Портал української мови та культури. – URL: <https://slovnuk.ua/> (дата звернення: 15.09.2020)

*В. В. Деркач*

## **ДІАПАЗОН НАУКОВИХ ІНТЕРЕСІВ І СФЕРА ДОСЛІДЖЕНЬ АГАТАНГЕЛА КРИМСЬКОГО**

Агатангел Кримський – один із найвизначніших українських учених ХХ століття і світових дослідників сходу, людина-енциклопедія, людина-легенда з вражаючою біографією, унікальною пам'яттю і феноменальною працездатністю. Нащадок кримського хана, він був закоханий в Лесю Українку (з якою познайомився в юності і яка присвятила йому свою драму «В катакомбах»), навчався у кращих професорів Московського інституту східних мов, переклав на російську мову Коран (у 1905 році), підтримував зв'язки з Іваном Франком, Михайлом Драгомановим, Михайлом Павликом, Володимиром Вернадським, Борисом Грінченком, Сергієм Єфремовим та багатьма іншими відомими діячами і вченими... Він стояв біля витоків Української академії наук, знав від 60 до 100 мов, перекладав, писав вірші і прозу, був визнаним ерудитом та інтелектуалом навіть у високих академічних колах, був учителем титана української історичної науки Омеляна Пріцака, який свого часу писав, що його вчитель – «дуже яскравий представник європейського *fin de siecle* (кінця століття) і становить певний виняток в українській інтелектуальній історії, і властиво, не ввійшов у її канон. Через подиву гідну активність Агатангела Кримського в багатьох ділянках (орієнталістика, славістика, політика, публіцистика, література, націологія) спадщина його

надзвичайно важко піддається цілісному аналізу. До того ж тут маємо справу з украй суперечливою, складною особистістю, занурення у внутрішній світ якої вимагає від дослідника ґрунтовних знань у галузі психології та психіатрії» [9, с.110].

Багатогранна діяльність А. Кримського досліджувалася у 70–80-ті роки минулого століття А. Ковалівським, І. Білодідом, О. Бабишкіним, Ю. Кочубеєм, К. Гурницьким, Н. Кузнецовою, П. Колесником. Друга хвиля повернення до Кримського в 90-ті роки минулого століття пов'язана з відродженням українського сходознавства, передусім зі створенням Інституту сходознавства ім. А. Кримського НАН України в 1991 році на чолі з академіком Омеляном Пріцаком. З'явилися численні статті про Кримського-сходознавця, йому було присвячене перше число журналу «Східний світ» (1993), започатковані щорічні сходознавчі читання А. Кримського, видане його вибране листування. Так, у 1975 р. у книзі «Письма из Ливана (1896–1898)» [4] було опубліковано 123 листи Агатангела Кримського до рідних і таким чином уведено до наукового обігу доти невідомі етнографічні та фольклорні записи вченого, які зберігалися серед його рукописної спадщини. Матеріали видання розширювали уявлення про Ліван 80–90-х рр. XIX ст. У 2005 році побачили світ два томи «Епістолярної спадщини Агатангела Кримського» [1; 2], в яких подається листування 1890–1941 років видатного українського вченого, орієнталіста, мовознавця і письменника, громадського діяча з відомими діячами української культури та науки кінця XIX – 40-х років XX ст. Усього опубліковано 250 листів, з яких 183 надруковані вперше. Аналізу творчого доробку А. Кримського присвячено розділ «Кримський подарунок Україні» у навчальному посібнику С. Кочерги «Під знаком Криму (українська література XIX і першої третини XX сторіч)» [3].

Проте за різних причин цілісна біографія чи цілісна монографія про А. Кримського ще не створена. «Всі попередні

спроби вивчати й коментувати спадщину Кримського були з різних причин неповними і невдалими. Ті, хто аналізував його художні твори, ніколи не розглядали їх у контексті його сходинкової діяльності, і, навпаки: багато з тих, хто писали про Кримського як про вченого, ледве здогадувалися про його літературну працю та її роль у контексті української літератури. Крім того, об'єктивному вивченню і першого, і другого перешкождала політична цензура» [5, с. 12].

Неймовірно вражає діапазон його наукових інтересів і сфера досліджень. Агатангел Кримський – один із найвизначніших світових мовознавців і дослідників історії та культури Сходу, визнаний авторитет й експерт у галузі санскриту, семітології, східних і західних мов. Лише сходинкова творча спадщина Кримського складає 26 томів. Він – автор першої у світі історії арабської літератури в 5 томах, 4-томної «Історії Туреччини та її письменства», «Історії Персії та її письменства», «Історії мусульманства», «Історії арабів і арабської літератури», автор сходинкових праць з арабістики, тюркології, іраністики, візантійської культури, оглядів сирійської й абіссинської літератур, статей про роль слов'янського елемента в Османській імперії, робіт з історії хозарів, Криму та ін. Він переклав на українську мову літературні твори таких велетнів Сходу як Омар Хайям, Фірдоусі, Сааді, Гафіз та інші, а також твори письменників західноєвропейських літератур. А. Кримський – автор перекладів творів Тараса Шевченка на турецьку мову [10, с. 9].

Незаперечними й унікальними є заслуги А. Кримського у вивченні й розвитку української мови. Автор «Української граматики», «Нарисів з історії української мови», «Давньокиївської говірки», «Базисних правил українського правопису», упорядник першого видання «Головних правил українського правопису», він присвятив низку праць українській літературній мові, її збагаченню й унормуванню. Славу знавця україн-



ської мови й української культури А. Кримський здобув під час участі в дискусії про норми українського правопису ще у 80–90-і роки XIX століття. Про постійний інтерес до цього питання свідчить його «Программа для собирания особенностей малорусских говоров» [6], яку через хворобу першоукладача К. Михальчука А. Кримський доопрацював і значно доповнив. Він брав найактивнішу участь в організації першого українського правопису післяреволюційної доби. Перші загальнообов'язкові правописні правила були вироблені протягом 1919–1920 рр. правописною комісією на чолі з академіком АН УРСР А. Кримським і схвалені остаточно на спільному засіданні Академії наук 29 листопада 1920 р. У 1921 р. ці правила були опубліковані в Києві під назвою «Найголовніші правила українського правопису». Цього ж року західноукраїнська інтелігенція передрукувала це видання [7] в Рівному і почала його популяризувати на Волині і в Галичині.

Учений також відомий своїми студіями з антропології, етнографії та фольклористики, написав низку статей із літературознавства, зокрема про І. Вишенського, І. Котляревського, Г. Квітку-Основ'яненка, Ю. Федьковича, Б. Грінченка, М. Драгоманова, І. Карпенка-Карого, Лесю Українку, О. Кобилянську, М. Коцюбинського, П. Тичину та ін.

Але разом із тим Агатангел Кримський належить до найменш прочитаних українських письменників, чия творчість недостатньо розглянута в історії української літератури. «Літературознавчий аспект дослідження його творчості чи ненайвразливіший, – пише С. Павличко. – Кримський є надзвичайно характерною постаттю. Водночас ця постать цілком випала з історії або з різних історій – літератури, науки і політики. Інтерпретація Кримського – ключ не лише до осягнення його постаті, але й до численних інших проблем, поставлених українською культурою чи не сто років тому, але й дотепер не розв'язаних» [8, с. 13].

Вочевидь, архіви досі зберігають його неопубліковані рукописи, і численні праці потребують перевидання й новітнього прочитання. Відтак багатющий унікальний спадок Агатангела Кримського ще не став сучасним каноном поточного літературного процесу, невід'ємною частиною нашого культурного мейнстріму.

### Література

1. Епістолярна спадщина Агатангела Кримського (1890–1941): у 2 т. / [за ред. Л. В. Матвеевої, О. Б. Бубенок, О. Д. Василюк та ін.]. Київ: Ін-т сходознавства ім. А. Кримського НАН України, 2005. Т. 1. 500 с.
2. Епістолярна спадщина Агатангела Кримського (1890–1941): у 2 т. / [за ред. Л. В. Матвеевої, О. Б. Бубенок, О. Д. Василюк та ін.]. Київ: Ін-т сходознавства ім. А. Кримського НАН України, 2005. Т. 2. 360 с.
3. Кочерга С. О. Під знаком Криму (українська література XIX і першої третини XX сторіч): навчальний посібник. Острого: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2015. 202с.
4. Крымский А. Е. Письма из Ливана (1896 –1898). Москва: Наука, 1975. 342 с.
5. Маленька Т. Агатангел Кримський: портрет на тлі епох // Слово і Час. 2001. № 1. С. 11–14.
6. Михальчук К., Крымский А. Программа для собирания особенностей малорусских говоров. Санкт-Петербург: Типогр. Имп. Акад. наук, 1910. 163 с.
7. Найголовніші правила українського правопису. Рівне на Волині: Волинське кооперативне видавництво, 1921. 12 с.
8. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 328 с.
9. Прицак О. Про Агатангела Кримського у 120-ті роковини народження // Наука і культура України. 1991. Т. 25. С. 101–120.
10. Сидоржевський М. Над часом і простором: до 150-річчя з дня народження Агатангела Кримського // Українська літературна газета. 2020. № 17 (28 серпня). С. 9.

**ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ  
ЗАГОЛОВКІВ-РЕМІНІСЦЕНЦІЙ У ДРАМАТИЧНИХ  
ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА  
(НА ПРИКЛАДІ П'ЄС «МЕМЕНТО»  
ТА «ПІСНЯ ІЗРАЇЛЯ»)**

Заголовок – це те, з чого починається і чим завершується будь-який художній текст, адже після прочитання будь-якого твору ми повертаємося до назви, щоб переосмислити її. В. А. Кухаренко називає титульний комплекс «рамочним знаком тексту, який відкриває твір і до якого читач повертається, закривши книгу» [5, с. 110]. Аналіз функціонального навантаження титульного комплексу в контексті індивідуальної поетики залишає широкій простір для дослідження, і творчість Володимира Винниченка яскравий тому приклад.

Поетика заголовків у драматургії В. Винниченка досі не стала об'єктом ґрунтовного дослідження. Винниченкознавці лише досить побіжно торкалися цього питання в контексті загального аналізу поетики драматичних творів автора. Назви драматичних творів мають свої особливості, оскільки одночасно стають, так би мовити, афішою, яка виконує роль реклами для майбутнього читача/глядача. Будь-який заголовок обов'язково бере участь у формуванні читацького очікування. Якщо посилання, закладене у титулі, неточне чи помилкове, виникає певний дисонанс, ефект обманутого очікування. Деякі автори використовують таке називання творів як самостійний прийом. Умберто Еко, наприклад, підкреслює, що автор ні в якому разі не має права через заголовок інтерпретувати свій твір. Будь яка назва, що розкриває зміст чи події, є нав'язування авторської волі [9, с. 429].

Роль заголовка у будь-якому тексті – підштовхнути читача. Як зазначає З. Я. Тураєва, заголовок посідає сильну позицію, яка привертає увагу, оскільки протиставляється безпосередньо змістові твору [6]. С. Кржижановський називає заголовок головним елементом твору, адже сам твір – це і є розгорнутий заголовок, а заголовок – це, власне, твір, скорочений до двох-трьох слів [4, с. 214]. З одного боку заголовок привертає увагу до тексту, а з іншого – дає певне уявлення про те, про що йдеться далі. Назва твору може поєднувати сигнальну та інформативну функцію, а також задавати загальний настрій, додавати емоційної конотації. Саме тому літературознавці відносять заголовок до категорії поетики. Заголовок – це ім'я тексту, яке обов'язково тією чи іншою мірою відтворює його суть.

Аналіз титульних комплексів драматичних творів В. Винниченка дозволяє говорити про те, що усі заголовки вступають у складну взаємодію не лише із текстом, а й між собою, утворюючи своєрідну систему, що окреслює світобачення та коло зацікавлень автора морально-етичними, психологічними, філософськими проблемами. А. Нямцу слушно зазначає, що «заголовок твору часто виступає тим первинним ідейно-смісловим сигналом, який налаштовує реципієнта на необхідне для автора сприйняття інтерпретації сюжету (образу, мотиву), а іноді й підказує читачеві характер його переосмислення [7, с. 79]. Ремінісценція, що виведена у заголовок, не дає можливості читачеві проігнорувати її.

У контексті аналізу титульних комплексів драм В. Винниченка особливу увагу привертають твори із заголовками-ремінісценціями, насамперед це драми «Memento» та «Пісня Ізраїля». І якщо у будь-якому випадку заголовок вміщує у собі суть твору, то заголовок-ремінісценція екстраполює цю суть у зовнішній світ. Межі осмислення драматичного твору значно розширюються, адже понад змістове наповнення самого твору

залучається світовий контекст. З огляду на це кожна постать, кожна подія, кожен поворот сюжету набуває багатовимірного трактування і осмислення.

Драма «Memento» належить до заголовків-ремінісценцій, оскільки містить у собі відсилання до відомого крилатого вислову «Memento mori» – пам'ятай про смерть. Але у контексті твору сентенція розкривається багатопланово, адже у ролі нагадування виступає дитина, яка є продовженням роду, початком нового життя як буквально, так і символічно. Але не кожен, виявляється, до цього нового життя готовий: «КРИВЕНКО. ... Може я примирюсь з тим, щоб ця дитина було вроді memento, щоб була живим нагадом, як не треба робить...» [1, с. 46].

Мементо – це не ім'я, але позначення дитини, яка стала життєвим випробуванням для художника Кривенка. Дитина, яка вже народилася, і яка повинна стати свідомою людиною, поза бажанням власного батька. Немовля, яке стане нагадуванням, що не все залежить від нашої волі, що не завжди ми владні над подіями. Саме тому дитина без власного імені виведена смисловим абсолютом твору, навколо якого будується конфлікт.

Інша площина розгорнення значення заголовку – морально-етичне поняття. Новонароджений син для Василя Кривенка є мірилом етики та моральності. На що він здатний, аби позбутися цього нагадування про власну слабкість, про порушення власної світоглядної моделі? Дитина – індикатор моральності Кривенка, що максимально виявляється у свідомому вбивстві немовляти. Мементо – це художня та символічна деталь. Нове життя, яке зародилося незалежно від обставин. І хоча дитина померла, але зрушення у душі та свідомості кожного з героїв уже відбулися. «В контексті п'єси її назва суттєво переосмислюється, обертаючись на «memento» для кожного, хто прагне живу дійсність будь-що вкласти в прокрустове ложе ідеї» [2, с. 124].

Memento – пам'ять, символізуєплинність часу, тому це ім'я є чинником художнього часу у творі, адже драматург намалював ретроспективні портрети героїв до появи дитини, зобразив їх психологічний стан після народження дитини, та залишив відкритою кінцівку твору після смерті немовляти: «АНТОНИНА. О, я тепер спокійна! Нема «memento» уже! (До Кривенка). Нема? Правда? Дивись! Дивись же!...» [1].

Важливо, що нагадуванням виступає навіть не сама дитина, а сам факт її народження. Ця подія в системі життєвих координат стала переламною для усіх героїв. Дитини нема, але «memento» для всіх залишилося. Отже, назва твору «Мементо» здається універсальною через поєднання у собі семантичного коду символізації, хронотропу та концентрування конфлікту.

До заголовків-ремінісценцій можна віднести і назву твору «Пісня Ізраїля», який має підзаголовок «Кол-Нідре». «Кол-Нідре» – від назви єврейської мелодії яку зазвичай грають на скрипці під час надвечір'я релігійних святкувань Йом-Кіпура. Це особлива молитва, що читається на початку вечірньої служби. Кожен, хто співає її, проголошує відмову від клятв, зароків та обітниць. Це звільнення для того, хто давав їх.

У титульний комплекс введена власна назва, яка звужує простір розгортання конфлікту й одразу ж частково дешифрує наступний текст. Головний герой, який потрапляє у центр колізії – Арон Блюмкес – геніальний скрипач, який заради музики та любові відмовляється від національного самовизначення. Підзаголовок «Кол-Нідре» у творі виступає ніби ключем до з'ясування метафоричності назви. Ця мелодія ніби обрамлює твір, адже нею Арон підкорив серце Нати, і її ж зіграв своєму синові перед смертю. Тому «Кол-Нідре» зі символу національної самосвідомості трансформується у загрозливе застереження нащадкам. З одного боку, це символ звільнення від обітниць, що заважають жити і дихати, займатися улюбленим

ділом, а з іншого, нагадування, що разом із обов'язком можна втратити дещо не менш важливе.

Мелодія виступає не просто художньою деталлю твору, вона є наскрізною ниткою, що поєднує кожен новий етап життя героя. Вона, сказати б, постійне нагадування про те, що полишив герой у минулому житті, від чого свідомо відмовився. Цей елемент нагадування наближує твір до драми «Memento».

З іншого боку, символічно, що через усе життя Арон носить у собі цю пісню. Саме її, з глибоко національним, культурним, духовним підтекстом він грає і коханій, і своєму синові, який є його продовженням. Він ділиться мелодією, передає її як найцінніший скарб, тому можна ставити питання про те, чи справді герой відмовився від національної самосвідомості. Недарма лейтмотивом усього його життя звучить саме пісня Ізраїля.

Володимир Винниченко серйозну увагу приділяє вибору назви твору, зокрема драматичного, оскільки вона не просто відкриває текст та дає ключ до інтерпретації, а й репрезентує його. Автор майстерно використовує поетику назви для розширення змістової та образної ємності драматичного твору. Титул художнього тексту закладає певні коди сприйняття літературного твору, подає ключі до трактування центральних постатей та їхніх дій. Завдяки прийому алюзії у назві автор поглиблює поле конфлікту, розширює межі проблематики. Відтак увесь твір сприймається як інтертекст. Ремінісценція за О. О. Селівановою є одним з виявів текстової категорії інтертекстуальності [8].

Активізуючи механізм культурної пам'яті В. Винниченко фокусує увагу читача завдяки сильній позиції цього елемента. Коли заголовок містить уривки культурних кодів, формул, фрагменти соціальних ідіом, читач отримує матеріал з емоційною конотацією, з вербальними маркерами культури. У такій

ситуації виявляються асоціативні зв'язки, відбувається проєкція досвіду минулого на дійсність твору. Такі заголовки охоплюють та пояснюють весь текст, сприяють виявленню нових сенсів. Простежити це можна на прикладі драм В. Винниченко «Memento» та «Пісня Ізраїля».

### Література

1. Винниченко В. К. Вибрані п'єси. Київ: Мистецтво, 1991. 605 с.
2. Гуменюк В. І. Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка: монографія. Сімферополь: Таврія, 2001. 340 с.
3. Кожина Н. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики: сб. науч. трудов. Москва, 1988. С. 167–183.
4. Кржижановский С. Пьеса и ее заглавие // Новое литературное обозрение: теория и история литературы, критика и библиография. 2001. № 52.
5. Кухаренко В. Имя заглавного персонажа в целом художественном тексте // Русская ономастика: сб. научн. трудов. Одесса, 1984.
6. Тураева, З. Я. Лингвистика теста. Москва: Просвещение. 127 с.
7. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы: Рута, 1999.
8. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава: Довкілля–К, 2011. 844 с.
9. Эко У. Имя розы. Москва: Книжная палата, 1989. 496 с.

*О. В. Кривенко*

## ПРО ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРМАЛІЗАЦІЇ НАРАТИВНОЇ СТРУКТУРИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Загальний ретельний огляд великої кількості замовлянь дозволив зробити висновок про те, що у них може бути два типи (способи подачі) нарративу: адресний текст та текст-повідомлення. При цьому останній часто виступає зачином, диспозицією до адресного тексту, але може функціонувати як окремий текст.



Розглянемо формули адресних текстів: *«Пристріче, пристріче, добрий чоловіче! Сядь собі на містечку, на золотім кріслічку; тут тобі не бушувать, не воювать і костей не ломить. Иди собі на море, на тім морі камінь, на камені зруб стояв, там сам Бог по імені називав, а тобі, мій малий Іване, щоб пристріт більши не упоминавсь»* [4, с. 32]. Формула виглядатиме так: 2App Obj + Imp + Loc CEnum +Praes + Exs Loc CEnum + Act + Decr + App St Subj + Ut Des. Тобто текст починається зі звертання до об'єкта (персоніфікованої хвороби), далі йде безапеляційний волевияв-рішення, згідно з яким має поводитися об'єкт, після чого його «зсилають» до кумулятивно описаного концентричного всесвіту, де функціонує ключовий персонаж (Бог). Після цього за допомогою звертання до тексту вводиться суб'єкт, відносно якого реалізується інтенція. Розглянемо ще один адресно-магічний текст: *«Місяцю-князю! Вас три у світі: один на небі, другий на землі, а третій в морі, камінь білий. Як вони всі не можуть докупити зійтися, так не можуть у мене, раба Божого Івана, зуби боліти! Нехай тобі золота корона, а мені щастя й здоров'я!»* [6, с. 71]. Виведемо структурно-семантичну формулу для цього тексту: App + Nar Decr Enum + Comp (Neg Act1 + Ut Des St Subj Act2) + Ut Decr, тобто текст починається зі звертання, далі йде власне оповідь-повідомлення із перерахуванням, потім у формі порівняльної конструкції неможливості виражено бажаний результат. Завершується текст інтенцією досягнення бажаного через порівняння. Іноді адресний текст будується у формі діалогу (Alt): *«Гикавко, гикавко, де була?» – «У Києві!» – «Що їла?» – «Кобилину». – «Де діла?» – «Покинула!» – «Покинь і мене!»* [6, с. 131]. Структурно-семантична формула наведеного тексту виглядатиме так: Alt: «2App + Q?» – «Resp!» – «Q?» – «Resp!» – «Q?» – «Resp!» – «[Comp] Imp Exs Des!» Тобто замовляння побудоване у формі діалогу: виконавець звертається до об'єк-

та (гикавки) з питаннями, отримує відповіді. В результаті за допомогою прихованого порівняння формулює бажане в імперативній формі. Загалом діалогічна форма властива багатьом українським фольклорним творам, наприклад, закарпатським народним пісням з інтонаціями-вигуками з «raglando» (речитативом), що нагадує розмови осіб, які перебувають на великій відстані одна від одної [3, с. 60].

Текст-повідомлення має дещо іншу структуру. Розглянемо один з них: *«На синьому морі, на камені ворон сидить, лапами розрїбає, хвостом розмітає, од хрещеного раба Божого Івана всякий пристрїт одганяє»* [4, с. 32]. Формула цього тексту виглядатиме наступним чином: Loc C Subj Act Enum + Act Exs Des. Тобто у певному концентричному локусі знаходиться ключовий персонаж, який своїми діями призводить до бажаного результату. Інший тип текстів-повідомлень починається з персоніфікованої дії: *«Їхав Юрій маленькими ослятами з молодими дівчатами – зілля копати, жовни замовляти. Вийдіть, жовни, де ви єсть: з серця, з печінок, з мяса, з кісток; наверх вийдіть і замрїть. Тут вам не бувати, тут вам не гуляти, червоної крові не пити, жовтої кості не ломити, і м'яса не в'яли-ти. Я вас замовляю, я вас заклинаю і на тем вічний ножем зарубаю»* [4, с. 69]. Формула виглядатиме так: Act Obj1 Nar + Imp Exs Obj2 + Loc Hum Enum + PraesAct Loc Hum Enum + Subj Act Enum Des. Тобто текст починається з препозиційної дії ключового персонажа, за нею – імператив, звернений до об'єкта (хвороби) з метою її «вигнання». У наступній частині кумулятивно описаний антропологічний топос, з якого цю хворобу виганяють. Після цього перераховуються «розпорядження» і завершується текст підсиленою акцентованою присутністю у тексті суб'єкта, який своїми діями знешкоджує хворобу, що і було метою створення цього тексту.

Найпоширенішими у текстах замовлянь мікроформулами, що можуть характеризувати як цілий текст, так і його частину, є наступні: формула App + Comp (Act1 + Act2) Des властива адресним (молитвоподібним) замовлянням (Наприклад: «Сонечко яснее, як світиш ти усьому світу, так і я була б гарна і світла на весь світ»); мікроформула Comp + Ut Des, яка є типовою для будови коротких текстів замовлянь, у тому числі для тих, які часто називають примовками; формула паралелізму, що виглядає так: Par = Comp (Act1 + Act2).

На межі XIX–XX століть у п'ятитомній праці В. Шухевича «Гуцульщина» поміж іншого різнопланового матеріалу вміщено і відому апокрифічну молитву «Сон Богородиці», згадки про яку є численними, однак фіксацію тексту у відомих збірках знайти було важко. У т.1 «Гуцульщини» В. Шухевич пише про те, що під час церковних обрядів «відмовляють» навколішках також таку «молитву» [7, с. 65–66]. З огляду на те, що термін «замовляння» є усталеним відносно нещодавно, а також на контекст побутування цього тексту, цілком зрозумілим є жанрове визначення «молитва», дане В. Шухевичем, однак у наведеному тексті немає жодного звертання до сакрального помічника про допомогу, немає прохання (будь-якого ступеня імперативності, тобто наказу чи моління тощо). Натомість впадає у вічі наративна структура твору, близька до будови замовлянь. У зв'язку з тим, що текст записаний на межі XIX–XX століть, цілком закономірно (у зв'язку із відносною формальною окремішністю його частин) розділити цей наратив на відповідні елементи-нاراتиви.

Текст починається типовою для замовлянь експозицією – окресленням характерного для цього гатунку текстів концентричного топосу, де зовнішні «кола» зредуковані (згідно з тенденцією до ущільнення й редукції змісту; див. праці Т. Агапкіної [1; 2]). У зазначеному локусі перебуває центральний

(головний) персонаж (*Божя матка, персонаж А*). Далі через введення другої сакральної дійової особи (*її син, персонаж Б*) наратив набуває діалогічної форми і репрезентується стрижневий ідейно-тематичний епізод, який і дав умовну неофіційну назву тексту («Сон Богородиці»). Далі приєднано наступний наратив, який є тематичним продовженням першого. Він так само має експозицію із традиційно-магічним часом («рано в неділю»), де знову фігурують два зазначені вище персонажі, причому взаємодіють вони за принципом «поетапної черговості», ідея якого втілена й у таких компонентах замовлянь як «понеділок з вівторком, середа з четвергом...» = конструкція/формула *sequence*, «З десяти – дев'ять, з дев'яти – вісім...» і т. д. Показовим є той факт, що персонажі А та Б ходили зі служби на службу, але кінцевим пунктом виявилася «вода», на якій є камінь, а на ньому монастир, а у ньому престол, на якому лежить сакральний персонаж Б, тобто тут відтворений та обіграний традиційний магічний концентричний топос (порівн. «на синьому морі, на камені, там стояла дівка/церква...», «а у полі море, а у морі камінь...» тощо). При цьому персонаж Б та Сус Христос не обов'язково є одним персонажем, що стає очевидним з цього епізоду, де мати із сином заходять до церкви і бачать розіп'ятого Суса Христоса. Таким чином реалізована ідея, яка поєднує дві частини цього тексту: цей центральний епізод поєднує першу частину із віщим сном Богородиці та семантично паралельну останню частину, де йдеться про будь-яку «звичайну» мати та її сина. Далі вводиться ще один наратив, який має багато формальних ознак замовляння, як-от сама схема будови: звертання + імператив + конструкція всеохопності («*ци найдете старого, ци найдете сліпого, ци найдете кривого*») + диспозиція (елемент етичної норми, що містить дозвіл, зобов'язання або заборону для суб'єкта-адресата норми).

У В. Шухевича наведений ще один варіант цього тексту [7, с. 66]. Вочевидь, це той самий текст, однак між цими двома його варіантами є певні відмінності. Так, зокрема, схема другого варіанту «Сну Богородиці» виглядає так:

Фрагмент 1 = експозиція (персонажі А та Б) + діалог (персонажі А та Б)

Фрагмент 2 = експозиція (персонажі А та Б) + sequence + топос centrum (персонажі А, Б + В, Г) + звертання + імператив + конструкція catchall + диспозиція

Фрагмент 3 = експозиція + топос centrum (персонажі Б, В, Г) + звертання + імператив + конструкція всеохопності + диспозиція

Таким чином, цей текст є комплексним нарративом з трьох елементів і репрезентує пізній за походженням вторинний нарратив, що активно побутує. Внаслідок цього на синхронному зрізі функціонує одразу кілька його варіантів, тобто зміст осмислений різними виконавцями. Якщо перший варіант має більш виразну фізично апотропеїстичну функцію, то другий – захист і спасіння душі. Другий видається варіантом пізнішим, таким, що зазнав більших змін порівняно із першим.

Останній текст (в обох варіантах) є прикладом та свідченням формування народних молитов на основі традиційних замовлянь, їх розгортання та контамінації. Подібне спостерігається також у зафіксованих О. Петровим текстах з Пряшівщини, які названі одним із імовірних виконавців *молитвами* [5, с. 123].

### Література

1. Агапкина Т. А. Восточнославянские лечебные заговоры в сравнительном освещении. Сюжетика и образ мира. М.: Индрик, 2010. 823 с. / Серия «Традиционная духовная культура славян. Современные исследования».
2. Агапкина Т. А., Топорков А. Л. К реконструкции праславянских заговоров // Фольклор и этнография: проблемы реконструкции

фактов традиционной культуры / АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая; Отв. ред. Б. Н. Путилов. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1990. С. 68–75.

3. Гошовський В. Л. Деякі особливості історичного розвитку української народної пісні Закарпаття // Народна творчість та етнографія. 1960. № 1. С. 56–65.

4. Замовляння / Упоряд., передмова, примітки М. К. Дмитренка. К.: Видавець Микола Дмитренко, 2007. 124 с. / Серія «Народна творчість». Кн. 9.

5. Петров А. Угорско-русские заговоры и заклинания начала XVIII в. // Живая Старина. 1891 Т. 2. Вып. 4. С. 122–30.

6. Українські замовляння / Упоряд. М. Н. Москаленко; авт. передм. і комент. М. О. Новикова. К.: Дніпро, 1993. 309 с.

7. Шухевич В. Гуцульщина [у 2 ч.]. Репринтне видання – Верховина: Гуцульщина, 1997. 352 с.

*А. С. Мокренцова, Д. С. Мокренцов*

## **ГРА ЯК ОСНОВА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ПАМФЛЕТІВ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО**

Гра є яскравою особливістю художнього світу памфлетів М. Хвильового. Об'єктом дослідження є памфлети М. Хвильового, написані в період літературної дискусії 20–30-х років. Йоганн Гейзінга досліджував гру в літературній творчості не тільки у соціально-культурологічному аспекті, він яскраво висвітлив цей прийом в поетичній творчості. Як визначив учений, гра – це дія, яка проходить в певних рамках місця, часу й змісту, в зримому порядку, за вільно прийнятими правилами та поза сферою матеріальної користі або необхідності. Настрій гри – захват, радість, піднесення. Дослідник також зазначив, що поезія є грою слів і змісту.

Гру з читачем можна визначити не лише як вгадування або знаходження в тексті елементів чужого тексту, для чого

використовується алюзія з розрахунком на ерудицію читача. Сприймання самого тексту є теж грою за правилами, які встановлює автор, бо він певним чином прогнозує реакцію читача на ту чи іншу фразу. Слід зазначити, що творенню гри в тексті сприяє інтертекстуальність, суголосними з якою є такі художні засоби як алюзія, пародія, ремінісценція.

Проблемами інтертекстуальності займалися такі відомі вчені як Р. Барт, Ю. Крістева, Ж. Дерріда, Ж. Женетт, М. Фуко та ін. За визначення Р. Барта «кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях в більш чи менш упізнаваних формах: тексти культури попередньої і тексти культури, що навколо» [1, с. 428]. У слов'янському літературознавстві також немало праць, присвячених визначенню інтертекстуальності. Наприклад, М. В. Ізбенко визначив основні тенденції інтертекстуального підходу як «акцент на створені будь-якого тексту (твору) із уривків культурних кодів, формул та ремінісценцій інших текстів культури, що навколо» [5, с. 108]. Проблемою інтертекстуальності займався також М. Бахтін. Один з важливих висновків дослідника – діалогічність «чужого слова» і всього тексту, де «кожна репліка сама по собі монологічна, а кожен монолог є реплікою більшого діалогу» [2, с. 296].

Згідно з вище наведеними визначеннями інтертекстуальність – це гра з чужим текстом, правила якої встановлює новий автор, це є необхідним елементом постмодерного тексту. Також можна простежити близькість до цього поняття таких художніх елементів як алюзія, ремінісценція, пародія, які в свою чергу можна назвати засобами вияву інтертекстуальності в творі.

Стиль художніх творів М. Хвильового безперечно має всі згадані елементи гри, він руйнує логічний синтаксис, замінивши його новим – емоційно-психологічним. Такий висновок,

очевидно, говорить про те, що Хвильовий використовував у своїх творах незвичну побудову речень, прогножуючи вплив цієї побудови на читача, що є однією з основних ознак гри в літературній творчості.

Про стиль М. Хвильового писав також його опонент в літературній дискусії 20–30-х років С. Пилипенко. Він зауважив, що письменник глузує зі своїх опонентів «Бачите, як цей комуніст своє радянське суспільство поплюжить!» [6, с. 308]. Глузування – «злісні жарти, дотепи; висміювання переважно фізичних вад людини з метою її принизити, образити» [4, с. 138], перевірка емоційного впливу на того, з ким вступають у конфлікт, за Й. Гайзінгою – це є найдавніший вид гри, при якій «хоч би що робила людина, все то – гра» [3, с. 5]. Г. Яковенко, ще один опонент Хвильового в літературній дискусії, критикував гострий стиль письменника та використання ним ненормативної лексики: «Провокатор», «свистун», «хворий на голову» – відношу до талановитості М. Хвильового щодо лайливої термінології» [9, с. 287]. Така критика підтверджує наявність у творчості Хвильового найдавнішого прийому гри.

Слід зазначити, що атмосфера літературної дискусії 20–30-х років – сприяла появі прийому гри в творчості не лише Хвильового, а й інших письменників, для створення натяку на певні ідеї, які не могли бути висловленими відкрито. Наявність прийому гри, а також ряд інших особливостей дає підставу вважати памфлети Хвильового художніми творами, що вперше запропонував Ю. Шерех у своїй праці «Літ Ікара»: «Памфлети в своїй останній суті виявляються творами літератури» [8, с. 169]. Слід зауважити, що в памфлетах Хвильового існують такі елементи як аллюзія, пародія, ремінісценція, що в свою чергу є складовими інтертекстуальності, яка є засобом творення гри з читачем, одним із правил якої є вплив на реакцію реципієнта, прогноз цього впливу.



Хвильовий використовує в своїх памфлетах алюзію для гри, яка розрахована на ерудицію читача. Наприклад, цитата: «І тому зовсім не дивно, що «енко» в своєму «конкурсному», вибачте за вираз, оповіданні зробив і монахів Рокомболями, хоч може й не знав, що це за птиця...» [7, с. 80]. Хвильовий наголошує на тому, що читач повинен знати, що Рокамболь – герой численних романів французького письменника П'єра де Террейля (1829–1871), злодій і шарлатан, згодом перетворений автором на добродійця. Алюзія використана в реченні «Зверх-людей» нема, але є яскраві індивідуальності» [7, с. 93], змушує читача згадати теорію Ніцше про надлюдину, або хоча б ознайомитися з нею, інакше сенс фрази буде загублений. Можна дійти висновку, що Хвильовий повсякчас використовує алюзію для гри з читачем.

Ще один вияв інтертексту – пародіювання – також широко використовується письменником для гри, прогнозуючи реакцію читача на певні фрази або випадки в свою адресу. Наприклад: «Коли вам трапиться висловлюватись перед аудиторією, що виховала себе на гопаках, ви, раніш, ніж згадати якусь комету Енке, візьміть під сумнів стару заялозену істину, поставте її на голосування й ухваліть: / – Приймаючи до уваги, що Копернік був пролетарського походження, зібрання, «єнегрично функціруючи», констатує: земля, і справді, крутиться навколо сонця» [7, с. 86]. В цьому уривку автор спародіював протокол одного із зібрань літературного угруповання, що певним чином зачіпає того, кого пародіюють, тобто це гра, правилом якої є прогноз впливу на емоційність прихильника або противника цього угруповання.

Ще один зразок: «Нерви мені заплутались у голові! Держіть мене, а то – побий мене Бог – вирвусь ... Я зараз! Мене трясот у лихоманці ... і... і... вже потекла слина...» [7, с. 205]. Ця цитата – пародія Хвильового на вірш футуриста Валер'яна

Щупака: «Ми презирством згадаємо вас, блювотна мерзота вселюдства, паразитарне панство, і слина огиди плювком полетить із язика й рота» [7, с. 204]. Така пародія використана для створення емоційної гри самим пародійованим, а також гри з читачем, в якого, за прогнозами автора, має спрацювати реакція на сатиру письменника.

Хвильовий у своїх памфлетах використовує явну ремінісценцію (пряме цитування), для підтвердження власних думок, звертаючись до критичними та філософських творів авторитетних філософів та мистецтвознавців того часу. Подаючи уривки з творів Шпенглера, Плеханова, Зерова. М. Хвильовий сам пояснює, для чого він наводить такі цитати: «Ми цитуємо зі Шпенглера спеціально для того, щоб трохи подратувати «сатану в бочці» з гопаківсько-шароваристої, тепер ультра-червоної просвіти. До речі: боїмось, що наші опоненти перший раз чують таке прізвисьце, отже, мусимо запевнити: Шпенглера в гартованських списках і серед «олімпійців» нема» [7, с. 69]. Тобто Хвильовий сам наголошує на тому, що він грається за встановленими ним правилами зі своїми опонентами, їх ерудицією, а для читача наявність такої гри робить памфлет цікавішим і впливовішим.

В памфлетах М. Хвильового присутній ігровий момент в ідейному плані. Письменник грається з опонентами, завчасно знаючи, що їх реакція на певні виражені в памфлетах ідеї буде негативною. Сенс такої гри полягає в тому, чи зможе читач розпізнати думки автора. Спочатку опонент приймає їх, але зрештою логічно вони доводять до не зовсім прийнятної для нього думки. Такий спосіб вираження начебто заплутує читача та все ж спонукає його до критичного мислення, до можливої зміни власної усталеної думки.

Отже, М. Хвильовий широко використовує прийом гри в своїх памфлетах, чому певним чином сприяла літературна

дискусія 20–30-х років Для створення цього прийому автор вдається до елементів інтертекстуальності (алюзії, пародії, ремінісценції). Алюзії використовуються для створення гри, розрахованої на ерудованого читача, ремінісценції – для підтвердження власних думок, з метою більшого впливу на читача, з прагненням схилити його до певної авторської ідеї. Пародія здебільшого слугує прогнозу реакції опонента, що теж є явним ігровим моментом. Також для створення прийому гри застосовується ідеї памфлетів, спосіб вираження яких логічно може заплутати або змусити думати інакше.

### Література

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. 467 с.
2. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 281–307.
3. Гейзінга Й. Homo Ludens / Переклад з англійської О. Мокровського. Київ: Основи, 1994. 250 с.
4. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 708 с.
5. Ізбенко М. В. Інтертекстуальний підхід: історія і сучасність // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2006. № 26. С. 108–112.
6. Пилипенко С. Проблема організації літературних сил // Хвильовий М. Твори: в 5 т. Т. 5 / Заг. ред. Г. Костюка. Нью-Йорк – Балтімор – Торонто: Слово; Смолоскип, 1986. С. 300–309.
7. Хвильовий М. Твори: в 5 т. Т. 4 / Заг. ред. Г. Костюка; вступ. ст. Ю. Шевельова; упоряд. матеріалів, комент. та приміт. П. Голубенка, Г. Костюка. Нью-Йорк – Балтімор – Торонто: Слово; Смолоскип, 1983. 662 с.
8. Шерех Ю. Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового) // Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. Балтімор – Торонто: Смолоскип, 1991. С. 147–204.

9. Яковенко Г. Не про «Або», а про те ж саме // Хвильовий М. Твори: в 5 т. Т. 5. Нью-Йорк – Балтімор – Торонто: Слово; Смолоскип, 1986. С. 281–287.

*М. І. Пелипась*

**ФУНКЦІОНАЛЬНЕ НАВАНТАЖЕННЯ  
ТОПОНІМІВ У ДРАМІ «ПОНАД ДНІПРОМ»  
ІВАНА КАРПЕНКА-КАРОГО**

Кожному майстру слова притаманна власна манера використання топонімів і вписування їх у контекст художніх творів. Як і будь-які оніми, топоніми, потрапляючи до художнього твору, відіграють важливу роль, виконуючи різні стилістичні функції. На належність літературно-художніх топонімів до експресивних одиниць неодноразово вказували мовознавці. Так, на стилістичному потенціалі топонімів наголошує, наприклад, Ю. Карпенко [2]. О. Немировська зазначає, що топоніми в художньому тексті є категорією експресивною [3, с. 93]. На думку М. В. Фененка, вживання топонімів «...має важливе допоміжне значення, бо сприяє конкретизації, посиленню враження, уявлення. Вживання топонімів у певній мірі свідчить про кругозір автора, його духовні інтереси, смаки, уподобання, симпатії чи антипатії» [4]. Тож, дослідження топонімікону вагоме для розуміння художнього світу творів. Особливо перспективним вважаємо вивчення топонімів у драматичних творах, оскільки, порівняно з лірикою, а особливо епосом, топонімічний простір у драмі – ще мало розроблена тема. Мета цього дослідження полягає в з'ясуванні ролі топонімів у драматичному творі на прикладі драми Івана Карпенка-Карого «Понад Дніпром».

Топонімам у першу чергу належить провідна роль у моделюванні просторових параметрів твору. У драматичних творах

вираження просторових характеристик можливе у таких варіантах:

- у заголовку твору;
- у ремарках, де задано сценічний простір;
- у репліках персонажів: у розмовах героїв, їх спогадах, думках, фантазіях.

Прикладом твору, де розкриваються всі три зазначені варіанти, є драма «Понад Дніпром» І. Карпенка-Карого. Так, уже в назві твору визначене основне місце подій, що відбуваються в більшості частин (дій) аналізованої п'єси – драматичного «понад Дніпром». Крім того, місце дії визначає рамочна ремарка на початку драми: «*Перша, друга, третя і п'ята дії – понад Дніпром, четверта – в Оренбурзькім степу*» [1, с. 93].

Проте уважне прочитання драми дає розуміння того, що не лише координати в просторі фіксуються в заголовку твору та зазначеній ремарці. Назва набуває символічного значення та стає синонімом рідного краю, рідної домівки. А сам твір виявляється виразним прикладом стилістичного прийому топонімічної антитези. Опозицію утворюють місцевості, що протиставляються як своя, рідна (понад Дніпром) та далека, чужа, навіть ворожа (Оренбурзький край, названий також у творі просторічними варіантами Оренбурзька губерня, Оренбурзія).

Зазначені на початку драми топоніми неодноразово постають у тексті твору в репліках різних персонажів, причому ставлення до цих країв різне. Наприклад, своя земля (понад Дніпром) одним з головних героїв – батьком родини Павлом Серпокрилом на початку твору сприймається як край бідності і відсутності перспектив достойного життя, а далекі Оренбурзькі землі – як край можливостей: «Їдуть же люди в Оренбурзькі степи, закупили там за поміччу банка землі ніпочому, осілись на приволлі, і живуть добре; Панько своїми очима ба-

чив!.. Чого ж нам тут сидить? Сидячого, кажуть, і татари беруть...» [1, с. 98].

Цю думку не поділяє син Мирон, який вважає, що треба розвивати і створювати умови для гідного життя у тому краї, де родився: «Нехай тій Оренбурзькій губернії добре сниться! Немає краще в світі, як у нас – понад Дніпром! Ви ж не знаєте, як це далеко: більше як 2500 верстов!» [1, с. 98].

Подібного протиставлення з рідним краєм зазнає й інша місцевість, позначена у творі топонімом, – Зелений Клин. На думку батька, «...люде ідуть на той Зелений Клин з якого часу, і всі хвалять, що добре; тільки що далеко, – там десь аж коло китайки земля клином у море входить». Мирон спростовує і цю тезу: «Не знаю. Може, Зеленим Клином прозвали Амур або Камчатку... Хто де привик, хто де родився, тому там і добре. Не вірте, тату, нікому, сидить дома... А клин зелений, – одно горе; його люде забивають самі собі у груди! І боляче їм потім, і згадують вони та щодня, як то гарно понад Дніпром, і раді б вернутися, так клин не пускає: одно – далеко, а друге – ні на що» [1, с. 98].

І хоч життя Мирона закінчилося трагічно, він врешті виявився правим: родина Серпокрилів, зазнавши поневірянь у далекім непривітнім Оренбурзькім краю, повертається в рідні місця понад Дніпром, де завдяки праці Мирона почало налагоджуватися життя.

Таким чином, у драмі «Понад Дніпром» Івана Карпенка-Карого топоніми виконують свою провідну роль – визначають топос твору. Однак цим не обмежуються їхні функції. Не менш важливою виявляється здатність топонімів набувати символічного звучання та в такий спосіб підкреслювати ідейне навантаження твору.

### Література

1. Карпенко-Карий І. Твори: в 3 т. Київ: Дніпро, 1985. Т. 2. 351 с.
2. Карпенко Ю. О Літературна ономастика: збірник статей. Оdesa: Астропринт, 2008. 328 с.

3. Немировська О. Ф. Топонімікон як актуалізатор художнього простору (на матеріалі роману І. С. Нечуя-Левицького «Гетьман Іван Виговський») // Записки з ономастики. 2005. № 8. С. 83–93.

4. Фененко М. В. Топоніміка України у творчості Тараса Шевченка. Київ: Рад. школа. 1965. 128 с.

*К. О. Хребтович*

### **МАГІЧНИЙ РЕАЛІЗМ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ЄВГЕНА ЛІРА «СТЕПОВИЙ ВОВК»).**

До актуальних завдань літературознавства належить визначення загальних тенденцій розвитку новітнього мистецтва, з'ясування традицій, на які воно спирається, та перспектив, які дає запозичення моделей з інших культур. Особливої популярності у світі після Другої світової війни набув латиноамериканський магічний реалізм. Терміном «магічний реалізм» у сучасному літературознавстві позначається «особливий тип художнього мислення, властивий різномірним явищам у літературі ХХ століття, за яким письменник заперечує пріоритетність раціоналістичного мислення в прагненні висловити та художньо осмислити міфічно-магічну модель світобачення і для якого характерне органічне використання елементів фантастики поряд з обов'язковою наявністю рис легко розпізнаваної історичної реальності» [6, с. 255]. Тема публікації актуальна в контексті малодослідженого явища «магічного реалізму» в сучасній українській літературі. Очевидно, що зазначений феномен вже давно проявився у творчості окремих письменників, наприклад Євгена Ліра. Мета роботи – дослідити явище магічного реалізму у творчості Є. Ліра (на прикладі роману «Степовий бог»). Важливо розглянути теоретичні та історико-літературні аспекти становлення і розвитку магічного реалізму.

лізму; дослідити параметри магічного реалізму як художнього методу; охарактеризувати вибраний твір з позиції реальне/ір-реальне; проаналізувати міфологічну основу, символічні образи та предмети досліджуваного твору, принципи організації в ньому художнього часу та простору.

Аналіз теоретичних робіт, присвячених магічному реалізму, дозволяє прийти до висновку, що магічний реалізм навряд чи можна назвати літературною школою або напрямком – в ньому відсутня спадкоємність, у нього немає теоретичних положень, маніфесту, навіть питання про приналежність до нього багатьох авторів є дискусійним – ряд дослідників зараховує до магічного реалізму тільки твори латиноамериканських прозаїків (Маркеса, Борхеса, Фуентеса, Кортасара та ін.), інші відносять до магічного реалізму твори багатьох сучасних європейських авторів. Численні дискусії з приводу магічного реалізму відзначають його стихійне формування: магічний реалізм існує «спалахами», і в творчості одного і того ж письменника низка творів може втілювати принципи магічного реалізму, інші ж твори можуть до нього не належати. Це змушує формувати концепцію магічного реалізму не як школи чи напряму, але як художнього методу, до якого (більшою чи меншою мірою) вдавалися у своїй творчості багато великих письменників ХХ століття, а також звертаються сучасні автори. Особливості цього методу доцільно означити з допомогою аналізу поетики, символіки, образності та інших аспектів художнього світу автора. Важливу роль в магічному реалізмі виконує своєрідний хронотоп, особливе значення якого в мистецькому творі підкреслював М. М. Бахтін [1].

До основних рис магічного реалізму можна зарахувати ряд суттєвих ознак, що відзначаються більшістю дослідників. До них, в першу чергу, належать специфічні рішення в царині категорій часу і простору: герої творів магічного реалізму мо-



жуть перебувати в замкнутому просторі, для якого характерні свої особливі закони розвитку та існування. Час у магічному реалізмі також має нетривіальне вирішення: він може бути повторюваним, циклічним, мозаїчним і переривчастим – іншими словами, у творах магічного реалізму, як правило, художній час на має лінійності й послідовного розвитку. Яскравою ознакою магічного реалізму є взаємодія декількох художніх світів в рамках одного твору: як правило, ці світи зближуються, з'єднуючись за рахунок наскрізного сюжету, проникнення персонажів з одного світу в інший чи іншого виду взаємодії. До магічного реалізму слід віднести і такі твори, в яких поряд з упізнаваним, буденним, «реальним» світом присутній світ «тонкий», «потойбічний», ірреальний, представники якого (це можуть бути духи, примари, будь-які інші надприродні істоти) живуть паралельним життям. Ще однією зі суттєвих ознак магічного реалізму є його близькість до міфу: в основі сюжетів творів, як правило, лежить міф або міфи – іноді це національні міфи, популяризацією яких частково займається автор, створюючи на їх основі свій твір, або це перероблені або змінені загальновідомі міфи, наприклад, античні. Також до магічного реалізму можна віднести ті випадки, коли автор створює свій власний міф. Ряд ознак магічного реалізму є факультативними, проте вони також часто відзначаються критиками: серед них, наприклад, постійне перемикання точок зору в творі, аж до їх переплетення і взаємопроникнення; відкритий фінал твору; карнавалізація; наявність певної формули, «коду», що повторюється в долі різноманітних персонажів – так, це можуть бути представники однієї сім'ї. Ця характеристика глибоко пов'язана із замкнутістю зображуваного світу і відсутністю смерті як фізичного зникнення в художньому світі твору: персонажі нескінченно відтворюють самі себе, позаяк вони не в силах вирватися за межі цього «зачарованого» простору.

Роман «Степовий бог» Євгена Ліра оживлює та розширює літературну географію України. Сюжетні події відбуваються у місті Запропади, яке, певна річ, є прототипом справжнього, невеликого південного містечка: «Ось ми об'їжджаємо гордовиту БМПі часів Другої світової, трохи кружляємо манівцями, а тоді звертаємо на трасу і лишаємо Запропади за кузовом. Тепер обабіч машини – ріденька лісосмушка та безмежні поля. Якщо їхати увесь час прямо, наступна зупинка цивілізації – Новоолексіївка» [5, с. 16; надалі в тесті вказується сторінка].

У романі ірреальне живе поряд із повсякденністю. Головний герой – Сергій – вчиться у школі, вважає себе неформалом, спілкується з підлітками інших субкультур та готується до державного іспиту. В нього цілком звичайне життя, звичайні друзі, але все раптово змінюється, коли батьки знайомлять хлопця з таким собі відлюдником Віктором Остаповичем. Пан Віктор називає себе характерником, вміє читати думки, ставити діагнози, лікувати народними способами: «Батько вмів перекидатися на вовка. Мені не вдається, а він умів, та ще й спритно» [с. 25]. Від нього Сергій дізнається багато чудернацьких історій та легенд, які намагається осмислити і перевірити, але найбільшою таємницею залишається хассара. За словами пана Віктора, «ця сила – одне, що має безліч утілень <...> єдина мета існування хассари – повернути всесвіт у стан Бо, а для цього – навернути у цілковитий безлад» [с. 58]; «Хассара – ніщо, яке нищить» [с. 139]. П'ятнадцятирічний хлопець знаходить свого степового бога й замислюється над серйозними речами: «Озираючись назад, можу відверто сказати: тоді я справді опинився на зламі двох реальностей. В одній я – дивак-десятикласник, котрий намагається пристосуватися до довоколишнього світу та вірить у нічим не підтвержені історії відлюдника. В іншій – ще одне втілення Вічного подорожнього, піщинка від піску, що зустрічає одну з опорних ланок Усесвіту» [с. 108].

Під час одного з обрядів ініціації усі запрошені до подорожі гості виконують ритуал та отримують знак – Чорну Зірку. Пан Віктор перериває процес посвячення, а Сергій дізнається, що він і є хассара: «А що, як я скажу тобі, що серед моїх гостей сьогодні щонайменше троє із хассари? Це ж не якийсь тавро, а просто сила, що тобою опікується» [с. 140]. Загадкова подорож тієї ночі передбачала вихід із тіла, тому кожен перетворився на мандрівне тіло – еліпс, а тварини стали трикутниками. Автор детально описує відчуття хлопця, який стає лише геометричною формою і прямує за провідником під землею. Мандрівники знаходять труну, яка найімовірніше була братською могилою древніх часів. На думку героя і Віктора Остаповича, під землею знаходиться джерело тієї самої енергії, яка давала силу зцілювати, допомагати, підтримувати баланс.

Саме дивна ніч на Святовогню стає початком усієї історії, бо «Степовий бог» є початком цілої трилогії: «Ця історія темна. Багато чого я опустив, а ще більше не знаю й сам. <...> пана Віктора вбили не просто так, не лише через сварку чи землю. Тієї ночі ми вивільнили частку Великого Ніщо, і він перший став його жертвою – бо все пов'язане з усім, і все на світі є коло» [с. 168].

Є. Лір у романі «Степовий бог» вдало застосовує алюзії на знайомі городянам і гостям місцини, серйозно підходить до роботи з тутешнім фольклором, адже всіляких легенд у так званих Запропадах справді вистачає. За словами самого автора українська міфологія – це не лише про слов'ян. Бо скільки богів, створінь чи героїв скіфів або сарматів ми можемо згадати нашвидкуруч? Так, їхній культурний вплив і спадок помітно бідніший від того, що лишили по собі землероби-слов'яни, але від того не стає менш цікавим. Узяти бодай кам'яних баб чи розписаних ідолів, писемність, культуру поховань... Навіть з побіжного огляду спадку кочових народів може народитися український Артур Мекен, тільки зі скіфами замість піктів.

У творі зустрічаються описи язичницьких ритуалів, ніч на Святовогню («На Святовогню якраз починає відлік один із цих циклів та сягає своєї вершини вночі. Орієнтовно опівночі, але там уже треба дивитися за вогнищем. Цей час дуже сприятливий для передбачень, тому часто важливі знаки проявляються саме у другій половині весни. А ще, на відміну від решти свят, на Святовогню зручно посвячувати. Так би мовити, звичайних людей в учні» [с. 120]), пошуки слідів перебування скіфів, ніж акінак («Держак складався чи то з дуже потемнілої бронзи, чи то із заліза, а ефес, дещо світліший від руків'я, був тонкий та на диво рівний» [с. 118]).

Автор ніби створює свою реальність з міфами та істотами, яких ми не зустрічали раніше: «Віддалік могло здатися, що це жінка, але те створіння не мало нічого спільного ані з людським родом, ані зі статевими ознаками жодної живої істоти» [с. 89], «...ми живемо на доволі специфічній території, різні нетипові форми викидів енергії тут трапляються частіше – хоча б тому, що її концентрація тут значно вища. Одна з цих форм – опівд-енниця. Зазвичай з'являється посеред степу, але іноді її бачать і в горах. Її зовнішність збирається почасти з довколишнього середовища, почасти з негативних образів» [с. 94].

Хаос – не просто ніщо, а щось без сенсу і форми. Присутнє в хаосі все, що можливо, але тільки в жадливій суміші, в якій лише волею богів або року народжується Космос. Приблизно так уявляли початок світу в міфах древні греки. Стародавні міфи пропонують нам три версії виникнення всього суцього: Космос з хаосу, складне з менш складного, невідоме, людським розумом незбагненне. Євген Лір теж послуговується теорією Хаосу. В його версії: «...атеріанці мають на меті розподілити світ на чорне та біле, а хассара – повернути його у первинний хаос. Атеріанцям байдуже, яка саме сила пануватиме, аби тільки вона вкладалася в їхню систему сприйняття, і хассарі – теж» [с. 117].

Просторові образи Запропадів зі «Степового богу» не випадкові. Їхніми прототипами стало реальне південне місто. Всі локуси цього міста, а також фольклор стають матеріалом для творчості письменника. Місто – символ цивілізації. Його образ протиставляється в романі образу місцевості за містом, як замкнутий простір незамкнутому, як творіння людини творінню природи.

Місце, де живе відлюдник Віктор Остапович, наділене особливою енергією. Сам пан Віктор вважає це місце священним, бо посадка з дерев утворює ідеально коло, яке приймає негативну енергію на себе й розсіює її. Цей гай названо Прозерполісом «на честь античної богині підземного світу, Прозерпіни» [с. 28]. За одним із тлумачень так називалася римська богиня, що сприяла зростанню (proserpere) насіння і злилася пізніше, по введенні грецьких культів, з богинею Персефоною.

Також це місце сприймалося як дім, з власними дверима: «...ми пройшли поміж тополями, пробилося ірраціональне розуміння, що ми переступаємо поріг якщо не великого дому, то точно певного житла» [с. 41]. Окрім чарівного кола з дерев, поряд було побудовано храм, куди може перетікати енергія. Головний герой дізнається, що існує перетин точок, так званий трикутник: «Ось Запропади, – вказав на центральну точку. Ось Кам'яна могила, – на ту що вище. Ось ми з вами, у священному місці, – точка нижче ліворуч. А приблизно тут – скіфський некрополіс, так звана зона Купера. Бачте? Запропади розташовано точно між цими трьома неординарними місцинами» [с. 44]. Трикутник втілює символічне значення певної трійці, наприклад вогонь – вода – повітря; небо – земля – пекло (підземний світ).

Простір лісу двоїстий: він реально небезпечний з одного боку: звірі, комахи, невідомі істоти можуть нашкодити. Лісовий простір розщеплюється на дві площини: звичайні люди ба-

чать звичайний ліс, а Віктор Остапович, люди, які звертаються до нього по допомогу знаходяться ніби в «паралельному» світі, світі магічного реалізму, міфу і символу. У лісі є кілька опорних і сакральних топосів: це коло дерев, брама-двері, храм.

У романі «Степовий бог» вбачаємо створення ефекту присутності чарівного світу, що досягається шляхом реалістичного опису надзвичайних образів чи ситуацій. У творі присутні хронологічні рамки, використано прототип реального українського міста, образи героїв цілком буденні, але один з них має надреальні здібності. Автор використовує народну міфологію та створює власний міф. Герої намагаються знайти раціональне пояснення фантастичним подіям, шукають підказки у місцях сили та кладовищах, помирають через неможливість прийняти надприродне.

### Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике. Москва: Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Биякаева А. В. Взаимосвязь уровней художественно реальности в текстах современного магического реализма // Гуманитарные исследования [Омск]. 2017. № 2 (15). С. 70–73.
3. Гугнин А. А. Магический реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. Москва [б. и.], 2003. Т. 1. С. 490–492.
4. Коноваленко, Т. В. Магічно-реалістична та химерна проза // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. 2016. Вип.10. С. 196–202.
5. Лір Є. Степовий бог: роман. Вінниця Дім Химер, 2019. 208 с.
6. Маслова Е. Г. Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2002. № 10. С. 254–269.
7. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура: сборник статей. Москва: Наука, 1983. С. 227–285.

**ФРАЗЕОЛОГІЗМИ НА ПОЗНАЧЕННЯ ВІРУВАНЬ,  
ЗВИЧАЇВ ТА ОБРЯДІВ У ПОВІСТІ  
ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА «МАРУСЯ»**

Фразеологізми як знаки мови і культури відображають етнокультурні особливості бачення світу і його інтерпретації носіями багатьох мов, втілюючи найрізноманітніші прояви національної духовності, зберігаючи сліди тієї чи іншої етнокультури. Кожна мова відзначається своєю оригінальною фразеологією, що пов'язано з неповторністю побуту, звичаїв, культури та й загалом ментальності народу. Національна своєрідність фразеології полягає в тому, що в ній зафіксовано реалії життя народу, його історії тощо. Дослідження національної культури й фразеології української мови є предметом наукового вивчення таких вчених, як: А. О. Івченко, В. І. Коваль, М. Л. Ковшова, В. М. Мокієнко, О. А. Майборода, М. В. Скаб, В. І. Кононенко, О. В. Назаренко, О. О. Селіванова, Б. Д. Грінченко, М. В. Філіпчук, В. М. Теля, К. М. Тищенко, В. Д. Ужченко, В. В. Жайворонок та ін. Фразеологія, яка пов'язана з народними звичаями, обрядами, віруваннями, зміцнює історичний зв'язок поколінь, збагачує їх духовність, підтримує історичну пам'ять, тобто підживлює людську спільноту.

У повісті Григорія Квітки-Основ'яненка «Маруся» зафіксовано фразеологізми на позначення вірувань, звичаїв та обрядів, які показують справжнє українське життя. Крізь призму цих фразеологізмів змальовано загальну картину минулих років слов'янського народу.

Найбільше зафіксовано фразеологізмів на позначення вірувань. Загалом, основою всіх давніх вірувань українського народу є анімістичний світогляд, що глибоко вкоренився в наро-

ді, в його творчості й мові. Люди зверталися до образу самого Бога за допомогою або за будь-якої іншої потреби, оскільки свято вірили у надприродні сили, передусім у Бога.

Письменник вживає фразеологічні одиниці (ФО) на позначення вірувань найчастіше саме в діалогах героїв, чим ілюструє глибинні релігійні принципи та переконання не тільки персонажів повісті, а й у цілому українського етносу, наприклад:

**Бог (Господь) с тобою ( з вами, з ним.)** ‘Уживається для вираження здивування, заперечення, докору, застереження, заспокоєння’ [5, с. 37]: – *Бог з тобою! Нехай тобі бог помога! І оженися, і любися»* [2, с. 134];

**Бог в допомогу / Бог на поміч** ‘Уживається як побажання кому-небудь успіху в роботі, в якій-небудь справі’ [5, с. 38]: – *Спасибі! Нехай і вам бог помога! – сказали йому ув один голос дівчата* [2, с. 137];

**не дай Боже (Бог)** ‘Уживається для вираження бажання уникнути чого-небудь, застереження від чогось’ [5, с. 219]: – *Не доведи до того боже! – скрикнув Василь* [2, с.141];

**нехай (хай) Бог боронить (милує)** ‘Вживається для вираження небажаності, заперечення чого-небудь’ [5, с. 39]: – *Не хочу, не хочу! Нехай бог боронить!* [2, с. 145];

**слава Господові; слава тобі Господи** ‘Уживається у знач. присудка добре, гаразд’ [5, с. 36]: – *Слава тобі, господи! – дождались воскресенія* [2, с. 160];

**дай Боже (Бог, Господи)** ‘Уживається для вираження побажання кому-небудь чогось доброго’ [5, с. 219]: *Дай, господи, щоб заснула і щоб завтра здорова була! – сказавши сеє, ліг і... заснув* [2, с. 176];

**Боже (Господи) благослови** ‘Уживається як побажання успіху перед початком справи, схвалення якихось дій’ [5, с. 34]: – *Сідайте лишень, Господи благослови!* [Маруся 1978 : 162];



**чим/що Бог послав (дав, дасть)** ‘Уживається при вираженні надії, сподівання на добре завершення чогось’ [5, с. 40]: *Сьогодні жив, завтра – що бог дасть!* [2, с. 116].

Але люди зверталися не тільки до Бога, але й до його протилежності – до біса. В українській міфології образ біса символізують таємничі надприродні сили, все недобрі починання на землі. Чорти і похідні від них образи також символізують сили зла. У творі фіксуємо ФО: **не узяв його (її, їх) біс (чорт)** ‘Вислів, який виражає схвалення чогось, захоплення ким-, чим-небудь’ [5, с. 34]: *Вже де появиться [Василь], то усі дівчата коло нього. І танцювати, і жартувати, не узяв його біс* [2, с. 129].

У повісті Г. Квітки-Основ’яненко зображує звичаї українського народу, які служать засобом збереження та передачі досвіду, освячення порядків і форм життя, які встановилися, поведінки людини або суспільства (нації), а саме:

**святий хліб, хліб та (і) сіль** ‘Уживається як традиційне привітання до тих, що їдять за столом, за старовинним українським звичаєм підносити хліб та сіль на знак великої поваги до того, кого зустрічають, під час урочистих церемоній або на весіллі при зустрічі молодих’ [5, с. 927]: – *А що ми люди чеснії і без худої науки, то от вам хліб святий у руки (Квітка-Основ’яненко)* [2, с. 151];

**ділити (розділити) хліб-сіль** ‘Означає пригощатися разом з ким-небудь’ [5, с. 241]: – *Не привів мене бог – воля його свята! – заміж дочки віддати і з вами, приятелями, хліба-солі розділити й повеселитись (Квітка-Основ’яненко)* [2, с. 188]. До речі, хліб в українській культурі займає важливе місце і символізує статки і життя. Згодом хліб став компонентом багатьох українських фразеологізмів.

Особливістю народних звичаїв є те, що вони зберігаються в незмінному вигляді протягом тривалого історичного періоду і

передаються з покоління в покоління. Звичаї фіксують елементи прийнятого народом способу життя, пов'язані зі світоглядом, віруваннями, обрядами українців.

Обрядовість є важливою формою прояву національної культури українського народу. Це система культових або звичаєвих обрядів українців, у якій переплелися стародавнє язичницьке народовір'я, елементи тотемізму, фетишизму, християнського віровчення, досвід людей, їх трудова діяльність. Саме з обрядів виокремлюється образотворче мистецтво, танець, спів, фольклор тощо. Саме через них ми можемо дізнатися про все багатство традицій етносу: **подавати (подати) рушники за кого, кому, - то** 'Означає давати згоду на одруження з ким-небудь' [5, с. 270]: – *Та не подивились ні на закон і ні на що, ...і рушники ранком подавали* [2, с. 146]. Необхідно зазначити, що рушник – предмет буденного й ритуального призначення, який наділяється семантикою шляху, дороги, з'єднання, зв'язування. В обрядах виступає в якості подарунку, оберега, покривала, прикраси, символу свята. Цей атрибут широко використовується в різноманітних обрядових ситуаціях: на похоронах, весіллях, родинних і хрестинах, в календарних обрядах, в магії тощо. Отже, рушники використовуються у всіх обрядах, які супроводжують українців протягом життя – від народження і хрестин до поховання.

Але не завжди та й не усі були згодні на одруження з тими, хто їх сватав, іноді це супроводжується відмовою, наприклад: **давати гарбуза** 'Означає відмовити під час сватання' [5, с. 204]: – *...мовчки собі ідуть, і під плечем, замість хліба святого, несуть... гарбуз!* [2, с. 160].

Отже, фразеологія кожної мови – це скарбниця народу, що містить багатий матеріал про його історію, ідеали, віру, звичаї, мораль тощо. Фразеологізми української мови відображають національний дух і культурні цінності етносу. Більшість фра-

зеологізмів має своє образне значення й використовується як прикраса в тексті [4, с. 79]. Фразеологізми на позначення вірувань, звичаїв та обрядів відіграють важливу роль, оскільки вони репрезентують національну культуру українського народу.

### Література

1. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
2. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Маруся: повість / за ред. Г. О. Перепада. Київ: Веселка, 1978. 196 с.
3. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. М. Ярцева. Москва: Сов. энциклопедия, 1990. 683 с.
4. Сучасна українська мова: підручник / О. Д. Пономарів, В. В. Різун, Л. Ю. Шевченко та ін.; за ред. О. Д. Пономарева. 2-ге вид., перероб. Київ: Либідь, 2001. 400 с.
5. Фразеологічний словник української мови: у 2 кн. / упоряд. В. М. Білоноженко та ін. Київ: Наукова думка, 1993. 984 с.

*А. Г. Батракова*

## ХАРАКТЕРНІ РИСИ МОДЕРНІЗМУ В ПОВІСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»

Один із найважливіших художніх прийомів, до яких вдається М. Коцюбинський, полягає у створенні незавершеного, відкритого, динамічного образу, на відміну від традиційної прози XIX ст., що тяжіла до образу чіткого й однозначного. Майстер прагне перебороти стереотипи, ґрунтовані на усвідомленні дійсності як сталої, об'єктивно зумовленої константи для творчості. Для нього «життя» зовсім не вичерпується фіксованим, одномірним уявленням, здебільшого скуте каноном попередників. Прагнучи оновити літературне письмо, автор доходить висновку про актуальність манери, яка б унаочнюва-

ло життя як постійний, невгамовний процес. Відтак відбувається радикальна зміна оптики самого автора: замість позиції стороннього спостерігача він обирає таку форму автопрезентації, яка не вимагає цуратися індивідуальності, суб'єктивних смаків та уподобань, тобто відкриває приватний, підкреслено творчий вимір категорії часу, що постулює цінність «кожного моменту життя», на відміну від абстрактного розуміння дійсності взагалі, у типових її виявах, як це сповідували попередники. Відтак письменник суттєво розширює зображальні й виражальні можливості художньої мови.

В останніх десятиліттях ХІХ століття класичного європейська проза здійснила рішучий естетичний прорив, засвоюючи численні, причому дуже ефективні для перспективи її розвитку, формально-стилістичні експерименти, апробуючи різні мистецькі техніки в зображенні людини, освоюючи зокрема синестезійні ефекти та поєднуючи впливи різних мистецтв у художньому слові. На тлі свого часу М. Коцюбинський виглядає одним із тих, хто досить успішно абсорбував новітні пошуки в літературі та послідовно впроваджував їх у дискурс національного письменства. Вироблення автором нового самобутнього стилю мало неоціненне значення для українського письменства в ситуації естетичного перелому. У його стилі своєрідно поєдналися елементи модерної поетики, котрі на межі віків були засвідчені у ліричній та психологічній прозі, драмі ідей чи настроєвій поезії.

Погляди літературознавців на стиль і метод М. Коцюбинського зазнавали час від часу значних змін: від цілковитого заперечення імпресіонізму письменника (П. Колесник, Ф. Приходько) до часткового (Н. Калениченко, М. Костенко) і повного визнання імпресіонізму митця (І. Іваньо, Д. Наливайко). Процес цей пов'язаний як із переосмисленням творчості видатного прозаїка, подоланням соціологічних підходів до її

оцінки, так і з переосмисленням трактування поняття «імпресіонізм».

Автори літературознавчого словника-довідника Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко стверджують: «Імпресіонізм (від фр. *impression* – враження) – напрям у мистецтві, який основним завданням вважав відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань» [7, с. 309]. Крім того, дослідники наголошують, що у літературі імпресіонізм наближався то до натуралізму в прозі, то до символізму в поезії. Його представники змальовували світ таким, яким він видавався в процесі перцепції. Ставилося за мету передати те, яким видався світ у певний момент через призму суб'єктивного сприйняття.

Імпресіоністи ставили своїм головним завданням відобразити в своїх творах суб'єктивні враження та спостереження, почуття й переживання митця. Головну увагу вони приділяли відтворенню найвитонченіших змін у настрої, хвилих вражень, найтонших відтінків у змалюванні кольорів і звуків, внутрішньому ритмові й римі твору, звуковій та колористичній інструментовці. Основними ознаками імпресіонізму в літературі є заглиблення у внутрішній світ людини, відтворення яскравими художніми деталями найтонших змін у настроях і в природі, психологізм у змалюванні персонажів, особливий лаконізм прози, ритмічність, нерідко й відмова від великих соціальних проблем. Імпресіоністичний текст характеризується навіюванням певних смислів шляхом тонкої фіксації суб'єктивних вражень, відчуттів ліричного героя через пейзажні замальовки, деталі, відтворенням емоцій, передачею внутрішнього руху почуттів, мотивацією певних вчинків героя саме його переживаннями.

Персонажі повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського – типи національні, разом з тим соціальні, водночас типо-

ві й класичні, що відтворюють психологію різних прошарків українського селянства. Особлива виразність цих образів досягається насамперед завдяки проникливому аналізу їх внутрішнього світу. Письменник зробив це з такою високою простотою справжнього мистецтва і в такій лаконічній формі, яка мало кому властива. Одна з найбільш суттєвих особливостей повісті – заглиблення у внутрішній світ людини, показ діалектики душі героя, розкриття характеру в процесі руху та змін. Все це було зумовлено не намірами письменника здійснити певні мистецькі експерименти, а прагненнями творити в душі нових віянь у розвитку літератури початку ХХ століття.

Письменник умів помітити нове у давно відомому явищі і подати його по-своєму. Для М. Коцюбинського взагалі характерна виняткова пластичність і мальовничість описів природи, речей, персонажів. Він часто подає образи як живописець. У нього навіть звуки інколи мають певне забарвлення. Еволюція мистецтва пейзажу в творчості автора продовжувала лінію поглиблення сприйняття й художнього відтворення природи. Досягнення М. Коцюбинського насамперед і полягало в тому, що йому за допомогою кольору, звукових вражень вдалося відтворити реальний перебіг психічних процесів, порухів душі людини в їх дійсній складності. Письменник, як і всі імпресіоністи, не зображував типових характерів, а відтворював неповторну індивідуальність особистості.

Сформована художньо-психологічна концепція М. Коцюбинського – уявлення про переживання людини як про безперервний психічний процес, який виявляє її соціальну поведінку, – відрізнялась од тих уявлень про людину, які склалися у попередників письменника. Для письменників старшого покоління характерним було відтворення людських характерів на тлі певних суспільних подій. Для М. Коцюбинського, представника молодшої генерації митців, головним є людська душа

і її стан у певних обставинах. Створена письменником художньо-психологічна концепція дала йому змогу глибше відобразити тодішню соціально-психологічну атмосферу, зростання самосвідомості певних верств суспільства на межі ХІХ–ХХ ст.

На межі ХІХ–ХХ століть спостерігаємо прагнення майстрів слова поширити його можливості, знайти глибші поетичні асоціації, врахувати досвід інших мистецтв, передати той взаємозв'язок слухових і зорових вражень, що реально існує. М. Коцюбинський наче ввібрав у себе й розвинув кращі здобутки І. Нечуя-Левицького і Панаса Мирного, І. Тургенева й М. Короленка, Е. Золя і А. Гарборга в мистецтві пейзажу, але скрізь залишився самим собою. Він відчув і відтворив «симфонію поля», перед якою поступаються найкращі в світовій прозі картини степу, знайшов ту гармонію світла і тіней, ту межу в зображенні кольорової гами, за якою починалося домінування суто суб'єктивних вражень. У тропях, урізноманітнюючи їх функції, використовуючи їх і в пейзажних малюнках, і в картинах людських переживань, він умів знаходити відповідність між словом, звуком і барвою. Його «Тіні забутих предків» нагадують своєрідний словозапис, що певною мірою відповідає музичному нотописанню.

Зрілий стиль Коцюбинського характеризують наступні ознаки:

1) лаконізм вислову й місткість фрази, що досягалися ретельним обдумуванням кожного образу та розширенням мовних засобів;

2) поєднання ліричного чинника з епічним і нерідко – перевага першого над другим;

3) концентрованість художньої деталі, її смислова багатозначність, що тяжіє до символу;

4) уміння моделювати багатий підтекст образу, спонукати читача до роздуму, через багатозначні асоціації інтригувати його, залучати до атмосфери краси та гармонії;

5) блискуча майстерність пейзажу, причому лірично-імпресіоністичні пейзажі Коцюбинського становлять своєрідний епіцентр його творів – не смисловий, звісно, а настроєвий, сугестивний.

Таким чином, індивідуальна естетика Михайла Коцюбинського становить оригінальне поєднання засад української та європейської прози XIX століття із впливами нових художніх течій та відповідних технік письма, що впроваджувалися вже на межі століть і збагачували епоху модернізму. Органічне тяжіння до впорядкованості, краси, гармонії дозволило письменникові засвоїти елементи різних естетичних тактик, уникаючи поверхової еклектичності. Своєю чергою, його авторська манера письма є цілком оригінальною, зокрема в контексті української літератури вона мала виняткове значення. Недаремно індивідуальний стиль автора став взірцем для наступних поколінь українських прозаїків, а також вихідним пунктом для їхніх художніх пошуків.

Можна стверджувати, що характерними ознаками повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського є заглиблення у внутрішній світ людини, витонченість сприйняття, своєрідна точність при удаваній недбалій приблизності, відтворення руху і фарб зовнішнього світу та найтонших порухів душі, філософська наповненість, відтворення яскравими художніми деталями найтонших змін у настроях і в природі, психологізм у змалюванні персонажів, суб'єктивний кут зору, увага до сфери ірраціонального, підсвідомого, зосередженість на враженнях, відчуттях, емоціях, почуттях, використання пейзажу як рівня певного світовідчуття, навіювання певних вражень від персонажа шляхом передачі кольорових, чуттєвих вражень, почуттів, особливий лаконізм прози, ритмічність, відмова від вагомих соціальних проблем.



## Література

1. Антонюк Є. М., Корнівська Н. В. Втілення національної ідеї в ранній творчості М. М. Коцюбинського // Філологічні студії: зб. наук. ст. Вінниця: Вінницький держ. пед. ун-т ім. М. Коцюбинського, 2006. Вип. 4. С. 191–194.
2. Гром'як Р. Значення творчості Михайла Коцюбинського для розвитку літературної критики в Україні. Київ, 1999.
3. Гуляк А. Синкретизм жанрово-стильових модифікацій прози Михайла Коцюбинського // Наукові записки Вінницького держ. пед. ун-ту ім. М. Коцюбинського: зб. наук. праць. Серія: Філологія. 2005. Вип. 7. С. 45–51.
4. Єфремов, С. Михайло Коцюбинський. Київ: Наукова думка, 2002.
5. Завісяк А. Імпресіонізм у творчості М. Коцюбинського // Українська мова та література. 2000. № 2. С. 118–126.
6. Коцюбинський, М. Вибрані твори. Київ: Генеза, 2004. 350 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка та ін. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 348 с.
8. Масальський, В. І. Мова і стиль творів М. Коцюбинського. Київ: Рад. школа, 1965. 230 с.
9. Турута Т. Шлях Коцюбинського від реалізму до імпресіонізму // Укр. літ-ра в загальноосвіт. шк. 2005. № 5. С. 35–36.

*В. А. Гладун*

## РЕЦЕПЦІЯ БІБЛІЙНИХ МОТИВІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Релігія, віра відіграли й продовжують відігравати важливу роль у розвитку духовної культури. Хоча декому здається, що сьогодні, у час домінування жадоми збагачення і матеріалістичних уявлень про світ, релігія вже не має ніякого значення, та це далеко не так, адже віра часто є суттєво. причиною індивідуальних, суспільно-економічних чи політичних дій та вчинків. У культурі народів Сходу та Заходу здавна існували

ціннісні уявлення про Віру, Надію та Любов. Їх трактування мало як специфічні риси, притаманні кожній культурі або конкретній течії в ній, так і спільний, загальнолюдський зміст. Ці поняття багатогранні і багатоаспектні. Вже в давнину розрізняється віра як внутрішній, релігійно-екстатичний стан і віра у зовнішні ритуальні традиційно-моральні приписи. Релігійна віра сприймається в єдності догматів, доктрин та моральності (їх виділення як окремих видів віри, а також аналіз значення моральності в свій час були окреслені І. Кантом).

Найдавніші уявлення про Віру, Надію та Любов «як важливу складову людських взаємин та почуттів, як особливе ставлення до вищих сил» [3, с. 236] було відображено в стародавніх заклинаннях, обрядах, гімнах, ритуальних танцях, піснях, переказах, легендах. У рефлексивній формі ця тріада глибоко та ґрунтовно осмислюється в релігійній та філософській літературі. В залежності від історичних умов та культурної традиції ці поняття розглядаються або в межах певної системи релігійно-міфологічних координат (з різними варіаціями), або поза їх межами, як прояв вільнодумства, а також у контексті суто науково-раціонального сприйняття світу.

Конструктивні процеси, що визначають стан сучасної української культури, спрямовані на подолання тоталітарно-атеїстичної депресії, яка спричинила відрив од історичних джерел національної і загальнолюдської духовності. У контексті цих процесів стає очевидною висока духовна місія Біблії в художньому світі української літератури протягом усього її історичного існування.

Визначальною рисою української літературної рецепції Святого Письма є поглиблена увага до першоджерела в процесі його творчого переосмислення. Перші оригінальні історіософські й дидактичні тлумачення біблійних текстів з'являються в період Київської Русі у таких творах як «Слово про

Закон і Благодать» митрополита Іларіона, «Моління Данила Заточника» та ін. Етапним став 1581 рік, коли в Україні Святе Письмо було надруковане церковнослов'янською мовою, ставши доступним у повному обсязі. Відтоді починають з'являтися переклади окремих книг Старого й Нового Завітів давньоукраїнською мовою. Що ж до інтерпретації змісту Біблії, то орієнтація греко-візантійська, характерна для Івана Вишенського і православних полемістів першої генерації, поступово доповнюється латинсько-польською у творах Лазаря Барановича й очолюваного ним кола чернігівських поетів. Водночас міцніє національна традиція художньої рецепції Біблії, в якій «сміхові диференціальні форми парадоксально співіснують з інтелектуально-вишуканими формами рецепції інтегральної, найвищим виявом якої стала творчість «любителя Священія Біблії» Григорія Сковороди, втаємниченого у сокровенну суть біблійної символіки» [1, с. 35]. Творчість Сковороди стала плідним підсумком надбань літератури українського бароко, яка щодо рецепції Біблії органічно об'єднала дві тенденції – мистецького концептуалізму й містичного світобачення, ознаменувавши завершення цілої епохи в освоєнні духовно-художнього світу Біблії. Ця епоха є безпрецедентною в українській літературі, оскільки наступна національна традиція біблійної рецепції перебувала переважно у світському річищі.

У новій українській літературі характер біблійної рецепції зазнає ряду змін. По-перше, відбувається остаточна заміна середньовічної (бібліо- й теоцентричної) рецептивної моделі ренесансною (антропоцентричною), яка почала складатися ще в старожитню добу (XVI–XVIII ст.). По-друге, регіональній культурній орієнтації в цей період приходить на зміну загальноєвропейська, яка знімає будь-які обмеження щодо вибору біблійних тем і прийомів їх мистецького освоєння. По-третє, художня рецепція Біблії здійснюється в усіх поетичних жанрах – епічних, ліричних і драматичних.

На рубежі XIX–XX ст. українська поезія як складова загальноєвропейського літературного процесу пережила новий спалах посиленого інтересу до Біблії. Він стимулювався різноманітними чинниками – духовно-світоглядними, соціально-культурними, суто літературними. Один із головних вбачається у характері художнього мислення доби, коли на зміну традиційному реалізмові приходили нові творчі методи, природа яких корінилася в ірраціонально-чуттєвому осмисленні дійсності і мистецтва. У цьому ж онтологічному контексті йшла розробка проблематики раннього християнства, яку українські митці розглядали як гостро актуальну. Глибокого резонансу серед художньої інтелігенції набула «ідея очищення християнства, повернення йому духовно-інтелектуального ореолу перших християнських громад» [2, с. 35]. Не втрачали значення й ті універсальні загальноестетичні чинники, що завжди живили мистецьке натхнення: внутрішній драматизм колізій, поліфонізм конфліктів, духовна потуга архетипів і всезагальність архисюжетів, полемічність стилю Книги Книг. Творчість Лесі Українки, насамперед її інтелектуальні драми старозавітного та євангельського циклів, з життя перших християн – яскраве тому підтвердження.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. старо- і новозавітні теми розроблялися в тісному зв'язку з болючими проблемами тогочасного буття українського народу. Відтак твори, написані на їх основі, органічно складаються в цілісну світоглядну картину. У загальному корпусі цих творів виразно окреслюються три концентричних проблемних кола. У центрі першого стоїть проблема національного самовизначення українського народу, другого – комплекс питань морально-етичного характеру, третього – система духовно-філософського пізнання Бога. Всесвіту і людини в усьому їх розмаїтті. Тісний зв'язок між проблемними колами реалізується не лише в прямій (від

національного через індивідуальне до загальнонародського), а й у зворотній перспективі. З національного рівня проблемного аналізу українські поети здебільшого виходили безпосередньо на загальнонародський.

Поглиблена увага до Біблії в українській літературі ХХ ст. тривала до початку 30-х років, зокрема у творчості П. Тичини і неокласиків, Я. Савченка і М. Філянського, а також поетів західного регіону – Уляни Кравченко, Д. Загула, Б. Кравціва й особливо Б.-І. Антонича. На наступному етапі (30–50-ті роки) Святе Письмо не тільки вилучається, а й фальсифікується в контексті розвитку національної культури. Втім підтримку традицій високої духовності і дальший їх розвиток здійснювали поети української еміграції – Євген Маланюк, Олег Ольжич, Юрій Клен, Михайло Орест та багато інших. На духовну і соціально-політичну «відлигу» кінця 50-х – початку 60-х років українська поезія чутливо зреагувала відродженням християнських мотивів у творчості шістдесятників (наприклад В. Симоненка, В. Стуса, Є. Сверстюка та інших). Нова духовна криза так званої доби застою ще на кілька десятиліть загальмувала процес розвитку культури. Сучасна духовна ситуація в Україні характеризується поступовим поверненням «на круги своя». Зокрема, біблійні мотиви виразно звучать у творчості визначних майстрів літературного процесу таких, наприклад, як Ліни Костенко, а також молодого покоління, що прийшло з літератури у 80-ті роки, і українських поетів діаспори (І. Качуровського, В. Яніва, В. Вовк та інших).

Осмислення значущого змісту Біблії в контексті розвитку української літератури засвідчує духовну глибину, філософську змістовність і високу художню результативність такої зустрічі-діалогу. Це зумовлене практично необмеженою творчою свободою в ідейно-естетичному освоєнні Святого Письма.

## Література

1. Бетко І. А. Рецепція Біблії в українській поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття // Слово і час. 1993. № 9.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1980. 298 с.
3. Філософський словник соціальних термінів / За ред. В. П. Андрущенка. Харків, 2005. 672 с.

*С. І. Левченко*

### СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У ПОЕТИЧНІЙ ЗБІРЦІ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА «ЛЕБЕДІ МАТЕРИНСТВА»

Фразеологія є невід’ємною частиною української художньої літератури, що зумовлює інтерес науковців до особливостей функціонування фразеологічних одиниць (далі ФО) у творах та актуальність дослідження мови творів окремих письменників щодо використання фразеологізмів. Про це йдеться зокрема в працях таких дослідників як: А. А. Смерчко, А. М. Григораш, Н. Г. Скиба, М. І. Навальна, Л. В. Завгородня та інші.

ФО, які використовуються в творах відомих українських письменників, передають колорит української мови, зокрема її яскравість та різнобарвність. У творах Василя Симоненка основне місце посідає патріотична тема. Поет описував та закликав любити рідний край та народ. Також не останнє місце займає пейзажна лірика, філософські мотиви щодо роздумів про життя, про сенс людини.

Одним із засобів реалізації авторських задумів є фразеологічні одиниці, які виконують різні стилістичні функції та мають семантико-граматичні особливості. Характерною рисою фразеологізмів є емоційність, яка тісно пов’язана з їх експресивністю. Експресивність мовних засобів, тобто наявність експресії в ФО – це те, що робить «мовлення значно яскра-

вішим, сильно діючим, глибоко вражаючим» [2, с. 19]. Завдяки граматичній будові ФО створюється експресивно-забарвлене значення. Фразеологізми, незалежно від їх значень, можуть бути згруповані в певні семантико-граматичні розряди за своїми відношеннями і зв'язками зі словами у мовленні. М. Ф. Алефіренко виділяє такі семантико-граматичні розряди фразеологізмів: іменникові, дієслівні, прикметникові, прислівникові та вигуківі ФО [1, с. 13].

**Іменникові ФО** характеризують: 1) людину; 2) істоту; 3) предмети; 4) абстрактні поняття. Іменник або дієслово виступає головним словом, інколи – прикметники, прислівники та числівники [1, с. 45]. Серед зафіксованих іменникових ФО переважають за структурною схемою такі: **іменник+ прикметник: царство небесне** 'рай' [4, с. 755]:

*Я готовий повірити в царство небесне...* («Дід умер»)

У творі фразеологізм виконує емоційно-експресивну функцію. Автор готовий повірити в рай, бо вважає, що люди не помирають без якогось продовження. Вживаний фразеологізм *царство небесне* є виплеском емоцій поета.

**Дієслівні ФО** позначають дії і процеси, спричинені переважно людиною. Стрижневим словом є дієслово, яке й зумовлює семантичну та синтаксичну функції [1, с. 59]. Зафіксовані дієслівні ФО можна систематизувати за структурними схемами, серед яких найпоширеніші такі:

**Дієслово + іменник у Зн. відм.: гріти душу** 'тішити або заспокоює' [4, с. 171]:

*Кожну хвилю у кожную днину*

**Гріє душу твоє ім'я...** («Я закоханий палко, без міри...»)

Функцією цього фразеологізму є відтворення внутрішнього стану персонажа. В поезії «Я закоханий палко, без міри...» автор акцентує увагу на рідному краї, любові до своєї батьківщини, яка настільки сильна, що маленький спогад на-

віть про назву викликає в його серці багато переживань. Вживана ФО передає щирі емоції та почуття письменника.

**Дієслово + прислівник:** *іти шкереберть* ‘складатися не так як треба’ [4, с. 280]:

*Гриміли залпи, і ятрились рани,*

*І світ ішов, здавалось, шкереберть* («Земля кричить...»)

У творі «Земля кричить» автор описує руйнівну силу війни, яка приносить страждання, біль та смуток народу, внаслідок чого світ перестає існувати таким, яким він був до цього. Вживаний фразеологізм передає крик душі автора, його «сльози», що з’являються внаслідок жахливих подій, ілюструючи таким чином внутрішній світ героя.

**Прикметникові ФО** позначають ознаку стосовно людини. Виконують у реченні функцію неузгодженого означення або іменної частини складеного присудка [1, с. 82], наприклад: **прийменник + іменник:** *до лиця* ‘личить, пасує що-небудь, гарно в чомусь, із чимось’ [4, с. 340]:

*То нові штанці святкові*

*Сорочку, що так до лиця...* («З дитинства»)

Фразеологізм передає особливості портретної характеристики, зображення зовнішнього вигляду людини.

**Прислівникові ФО** відбивають просторову характеристику; спосіб дії; часову характеристику; інтенсивність дії; психофізичний стан, поведінку людини; кількісні параметри; стосунки між людьми; повноту дії; якість [1, с. 98].

**Прийменник + іменник у Род.від.:** *без діла* ‘незайнятий’ [4, с. 203]:

*Ті, що життя прогуляли без діла,*

*Що у народній купались крові..* («Безсмертні предки»)

ФО у вірші виконує емоційно-експресивну функцію, оскільки допомагає описати та дати оцінку людям, які нічого не хочуть робити та байдуже ставляться до інших.



**Вигуків ФО** виражають експресивно-вольові реакції мовця: емоції, волевиявлення, побажання, прохання, накази, заборони, клятви, реакції на слова співбесідника чи ситуацію, запевнення в достовірності сказаного, формули соціального етикету та ін [1, с. 115]. Зафіксований фразеологізм має таку структуру: **іменник+дієслово: чорт візьми** ‘вживається для вираження задоволення, захоплення ким-небудь, чим-небудь’ [4, с.768]:

*Як мені даровано багато,*

*Скільки в мене щастя, **чорт візьми!*** («Скільки б не судилося страждати...»)

Подана ФО виконує емоційно-експресивну функцію, описуючи психічний стан автора. Фразеологізм підвищує емоційне значення висловлювання про щастя та надає цьому виразу більш сильну експресію.

Отже, фразеологізми допомагають показати особливі емоції, які хотів передати автор читачеві. З’ясовано, що ФО в поетичних творах Василя Симоненка виконують художні функції, пов’язані з образотворенням, відтворенням внутрішнього стану, описом пейзажів та зовнішнього виду людини.

Отже, вважаємо що дослідження особливостей функціонування фразеологізмів у художніх творах є перспективним і потребує подальшого наукового дослідження.

### Література

1. Алефіренко М. Ф. Теоретичні питання фразеології. Харків: Вища школа, 1987. 134 с.
2. Берлизон С. Б. Экспрессивность и эмоциональность – доминирующие элементы смысловой структуры фразеологических единиц // Вопросы семантики фразеологических единиц славянских, германских и романских языков: тезисы докладов. Новгород, 1972. Ч. 2. С. 19–21.
3. Симоненко В. А. Лебеді материнства: збірка поетичних творів. Київ: Молодь, 1981. 335 с.

4. Словник фразеологізмів української мови: словник / За ред. В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк. Київ : Наукова думка, 2008. 1118 с.

5. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови: навчальний посібник. Київ: Знання, 2007. 496 с.

*М. О. Маля*

## **ПЕЙЗАЖ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ О. ОЛЕСЯ «ТРАГЕДІЯ СЕРЦЯ», «ПО ДОРОЗІ В КАЗКУ»**

Олександр Олесь назавжди залишиться одним з найяскравіших представників символізму. Символізм – напрям у літературі та мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст., що, ґрунтуючись на суб'єктивно-ідеалістичній філософії, проголошував головним художнім прийомом символ як вираження незбагненої суті предметів і явищ [1, с. 589].

Символ, за Л. Вітгенштейном, – знак, але такий знак, що має смисл і застосування в майбутньому, перспективу. Адже знак може й не мати смислу, а символ завжди його має.

Своєрідна теорія міфу і символу належить О. Ф. Лосеву. Дослідник вважав: 1) символ – функція відображення дійсності; 2) символ – смисл дійсності; 3) символ – інтерпретація дійсності в людській свідомості; 4) символ – сигніфікація дійсності; 5) символ – перетворення дійсності. І якщо «міфологія – це втілена дійсність», то «символ – це субстанційне поєднання ідеального і реального. Це сама річ, за її ж суттю». Але «смисл речі є [...] сама ж річ, не тільки взята в тотожності сама з собою, а, оскільки ототожнювати можна тільки те, що різне, то смисл речі є сама річ, але взята водночас і в різниці з самою собою» [5, с. 51]. За визначенням О. Лосева, «символ – така образна конструкція, яка може вказувати на будь-які межі небуття і в тому числі також на «безмежжя», але слід мати на увазі, що «не можна провести межі поміж скінченим і не-

скінченним символом, адже, з одного боку, категорія символу скрізь і завжди скінченна, а з іншого, – нескінченна» [4, с. 443]

Що ж таке символ? Наведемо ряд теоретичних положень, дефініцій, характерних висловлювань, що суттєво доповнять сказане вище. Конкретизацію поняття «символ» можна знайде в статтях словника: «Символ – 1. Умовне позначення якогось предмета, поняття або явища. 2. Художній образ, який умовно відбиває яку-небудь думку, ідею, почуття тощо. 3. Умовне позначення якої-небудь величини, поняття, запроваджене певною наукою»; «Символ – 1) В науці (логіці, математиці та ін.) те саме, що й знак. 2) У мистецтві – характеристика художнього образу з точки зору його осмислення, вираження ним якоїсь художньої ідеї. На відміну від алегорії смисл символу невіддільний від образної структури, і йому властива невичерпна багатозначність свого змісту» [7, с. 1202].

«Символ у мистецтві (серед мистецтв на одному з перших місць знаходиться література) – універсальна естетична категорія, що розкривається через зіставлення з суміжними категоріями – образу художнього, з одного боку, знака та алегорії – з іншого. В широкому значенні можна сказати, що символ – це образ, узятий в аспекті своєї знаковості, і що він є знаком, наділений усією органічністю та невичерпною багатозначністю образу. Будь-який символ є образом (і будь-який образ є, хоч би до деякої міри, символом); але категорія символу вказує на вихід образу за власні межі, на наявність якогось смислу, що нероздільно зливається з образом, проте з ним не тотожний.

Предметний образ і глибинний смисл у структурі символу – як два полюси, немислимі один без одного (адже символ втрачає поза образом свою явність, а образ поза смислом розсипається на свої компоненти), але й розведені між собою, так що в напрузі між ними і розкривається символ. Переходячи в символ, образ «світліє»; смисл «світиться» крізь нього, будучи даний саме як смислова глибина, смислова перспектива.

Принципова відмінність символу від алегорії полягає в тому, що символ не можна дешифрувати простим зусиллям розуму, він не відокремлений від структури образу, не існує у вигляді якоїсь раціональної формули, що її можна «вкласти» в образ і потім здобути з нього. Тут доводиться шукати й специфіку символу щодо категорії знака. Якщо для нехудожньої, наприклад, наукової, знакової системи полісемія є лише перешкодою, що заважає раціональному функціонуванню знака, то символ тим змістовніший, чим багатозначніший. Смыслова структура символу багатозначна і розрахована на активну внутрішню роботу того, хто її сприймає.

Дослідження символістської драматургії без ґрунтовних знань про специфіку символу як художнього засобу літератури було б не повним. Будь-яке дослідження має спиратись на теоретичні знання, в свою чергу теорія має підкріплюватись практикою.

Звернемо увагу на початок драматичного етюд О. Олесь «По дорозі в Казку»:

*Ліс. Ніч* Люде сплять, збираються спати Убрання не має ознак нації й часу (I картина) [5, с. 6]. Вже с першого рядку спостерігається перелічування елементів природи, а саме узагальнених образів, не індивідуалізованих і неконкретизованих автором. Ця узагальненість зберігається на протязі всього твору. За цією ознакою можна визначити пейзаж даного твору як схематичний. На перший погляд може здатися, що твір занадто простий: жоден з героїв не має імені, пейзаж обмежується загальними назвами, автор не нашаровує сюжет якимись «підводними течіями» все, нібито, як на долоні. Та в цю елементарність вкладено глибокий зміст, який читач сприймає саме через символи. І не дарма Олесь розпочинає твір з лісу та ночі – це провідні символи твору. Не називаючи конкретних кольорів автор наповнює текст твору яскраво вираженою кольо-

ристиккою, яку читач сприймає також через символи природи. Розглянемо:

– *В цім лісі завжди ніч – вночі і вдень* [5, с. 7]. Ліс – зелений колір (він спокійний і символізує мир, спокій, надію, сили. У багатьох народів зелений колір – знак юності, надії, радості, але разом з цим незрілості, недосконалості. Лісові насадження, трав'яний покрив луків чи оточення з зеленим відтінком мають заспокійливий вплив на схвильованих, стомлених, збуджених людей [Потапенко]), ніч – темний, в поєднанні маємо – інтенсивний темно-зелений – пригніченість.

Протиставляється нічний ліс сонячній Казці: *Сонце. У Казці завжди сонце* [5, с. 29]. Сонце – жовтий колір, символізує світло (Він. І я вас поведу до світлої мети... [5, с. 14]), радість, повагу, але водночас і хворобу, смерть, потойбічний світ, ревності та зраду. Таким чином саме за допомогою пейзажного символу – сонця автор натякає на фінал твору – зраду юрби по відношенню до головного героя, яка призведе до його смерті. Біль виразнішою ознакою смерті та краху намагань Його вивести юрбу з лісу є мак.

Він. Що тут тропа лежить про це я знав ще змалку. Мені казав один мандрівець, що той, хто вперше йшов по ній, щоб не згубить її, ішов і сів *мак червоний!* І я дві квітки сам знайшов [5, с. 14].

Червоний колір асоціюється з кров'ю і вогнем. Його символізм багатозначний та амбівалентний. З одного боку – енергетичний, активний, символізує повноту життя, свободу, урочистість, радість, а з іншого – ворогування, помсту, війну, агресивність, смерть.

Всі ці пейзажні символи відображають внутрішній світ та стан героїв, в якому вони звикли існувати. З одного боку пригнічена, підкорена обставинам, безвільна юрба, з іншого – Він – втілення віри, надії та боротьби.

Проведений аналіз показує, що автора не цікавить конкретизація місцевості, передача композиційної цілісності виду природи. Він виділяє тільки певні елементи пейзажу, зосереджує увагу на світлових та кольорових ефектах, що дає підстави віднести пейзаж драматичного етюду Олександра Олеся «По дорозі в Казку» до внутрішнього. Основною функцією такого пейзажу є передача внутрішнього стану поета, його настрою, який легко прочитується у контексті вимовних знаків.

Не менш цікавою є пейзажна символіка п'єси О. Олеся «Трагедія серця», пейзаж, змальований в якій можна віднести до схематичного, бо саме для схематичного пейзажу характерні транспозиції образів «душа-природа», побудовані за принципом психологічного паралелізму – контрастного протиставлення або порівняння картин природи з емоційним станом людини [2, с. 159]. Символи пейзажу в цьому творі тонкі, невловимі настільки, що їх здебільшого не можна вирвати з цілості, навіть щоб процитувати. Автор воедино зливає контрастні поняття: мовиться про біль, муки, кров, рани, і все це стає ще болючішим від того, що з них проростає «ніжність» і «жаль», що все це здійснюється в пошуках тієї «ніжності», відсутність якої скрушно переживається [3, с. 567]:

### Дівчина

Хотілось би мені лежать  
В якомусь забутті,  
А сон чи шелест трав зелених  
Нехай би все шумів  
Недавно казку пережиту.  
Хотіла б я лежать  
В якомусь забутті,  
А дотик кучерів твоїх  
Чи крила вітру весняного  
Нехай би гладили мене,  
Мої уста і очі.

Твоя рука в моїй руці...  
І спати б вічно так,  
І вже прокинутись  
Ніколи не хотіти.

### **Чоловік**

Не треба прокидатись!  
Бог зна, які б нові  
Одкрились обрії перед очима,  
Бог зна, куди  
Не простяглись би руки.  
Все мент, все мент, – не треба нам життя,  
Коли ми кожну краплю крові  
Вже через край ним напоїли.  
Ах, щастя для душі  
Таке ж важке, як горе:  
Квітки в вінках щасливі розцвітають,  
І хилять голови свої, і умирають [5, с. 70].

Трактування любові в нього досить різноманітне: це й безнадійне кохання, і зовнішніми причинами спричинена недосяжність любові, і таємнича приреченість закоханих не мати одне одного, і нарешті, радісно-тріумфуюче проникнення любові в серце, що сповняє собою всю істоту і природу загалом [3, с. 568]. З усього різноманіття пейзажних елементів даного твору, не зважаючи на те, що всі вони надзвичайно яскраві, окремим і головним є образ білих лілей:

### **Чоловік**

Ті дві лілеї,  
Що он біліють нерухомо,  
Ховають в келихах своїх  
Таємні роси забуття.  
Ми прийдемо сюди  
І вип'ємо росу.

## Дівчина

Ми вернемось сюди  
І вип'ємо росу, й заснем.  
І знову сон життя  
Нам тихо буде снитись.

Саме білі лілеї є центральним, кульмінаційним пейзажним символом твору. Білий колір – нейтральний, все збільшує і підкреслює. Тому лілії білого кольору – символ невинності, чистоти, добротності, радості. Він асоціюється з денним світлом, чарівною силою. Також білий колір має і протилежну символіку; він знак порожнечі, безтілесності, мовчання, смерті. Та якщо вже аналізувати цей символ, треба зазначити, що Олександр Олесь не дарма розпочинає твір наступним чином: *Весна Ніч. Сад. Дерев в цвіту* [5, с. 65]. Як і в попередньому досліджуваному творі автор від самого початку наповнює перший рядок тексту основною проблемою та головною думкою – все на цьому світі минуше, як цвіт дерев навесні. І знов таки реалізація основного смислу твору відбувається через символи пейзажу.

Отже, природа в драматургії О. Олесья виступає не просто зовнішнім аналогом чи тлом переживань людини: автору притаманний своєрідний поетичний пантеїзм – розлиття почуттів (і взагалі особистості) в житті квітів, трав, сонячного проміння. Саме завдяки високому ступеневі нероз'єднаності емоцій людини й природи остання в поета мало конкретизована описово (переважають загальні назви). Однак природа в творчості Олесья живе дуже виразним життям. За край лаконічної подачі описів поет тонко передає її порухи й настрої, відображення природи у нього переважно музикальне, з очевидно відчутними ритмами.

І це може бути характеристичною прикметою драматургії такого почуття, що вона не збирається в кристалізовані про-



грамні афоризми, а розливається ледве приступною аналізу субстанцією в творчості автора [6, с. 427].

### Література

1. Великий тлумачний словник української мови / Упоряд. Т. В. Ковальова; Худож.-оформлювач Б. П. Бублик. Харків; Фоліо, 2005. 767 с.
2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. К., 2001.
3. Історія української літератури: у 2 т. Т. 1 / за ред. М. Т. Яценко. К.: Наукова думка, 1987. 632 с.
4. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982. 443 с.
5. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство М., 1976.
6. Радишевський Р. Журба і радість О. Олесь // Олесь О. Твори: у 2 т. Т. 1. – К.: Дніпро, 1990. С. 5–47.
7. Советский энциклопедический словарь. Изд. третье. М., 1984. 1202 с.

*А. М. Мельниченко*

## ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУ РОСЛИН В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ВЕСІЛЬНОМУ ОБРЯДІ

Українці завжди поважно ставилися до весільних обрядів, де збереглося чимало прадавніх язичницьких елементів, первісний зміст яких забувся, але народ їх відтворює за традицією. Вважалося, що шлюб буде щасливим тільки в тому випадку, коли молоді та їхня велика родина виконають певні ритуали з танцями, піснями, примовками тощо. Ця «весільна магія» застосовується в Україні й досі. На думку багатьох учених (Неоніли Здоровеги, Якова Головацького, Миколи Сумцова) слово «весілля» походить від назви прадавнього свята «веселія», яке відзначалося кожної фази сонцестояння відповідними обря-

дами. Саме до таких святкових обрядів належали і шлюбні дійства. Люди святкували весняне пробудження й запліднення землі, відчували потяг до кохання, створення сім'ї, продовження роду. Отже вважається, що переважна більшість весіль відбувалася в пору весняного рівнодення та літнього сонцестояння, меншою мірою – осіннього рівнодення та зимового сонцестояння. Тільки після впровадження християнства перевагу стали віддавати осені, коли всі літні роботи були закінчені, а вражай зібраний. Таким чином, традиційні весілля, що одвіку узгоджувалися з циклами природи, поступово перемістилися й були тепер більше пов'язані із церковним календарем.

З давніх-давен культ рослин відігравав важливу роль у житті багатьох народів, зокрема українців. Люди втілювали в образах рослин свої уявлення про міфічний світ. Оскільки кожна з них мала свої корисні, цілющі властивості, люди робили їх оберегами, прикрашали ними будинки на різноманітні свята. Особливе місце займали рослини-символи в сімейних обрядах. Українське весілля не обходилося без барвінку і калини, якими прикрашали традиційний вінок молодої та коровай. Зокрема барвінок – це вічнозелена трав'яниста рослина, листя якої зберігає зелений колір навіть взимку. Завдяки живучості, витривалості та красі квітів барвінок оспівували в багатьох народних піснях. В українському фольклорі барвінок був символом молодості, кохання та шлюбу, тому вінком, сплетеним саме з цієї рослини, прикрашали голову молодої на весіллі. Про це йдеться, наприклад, у п'єсі Лесі Українки «Бояриня». На Бойківщині збирання барвінку для весільного вінка супроводжувалося ритуальними піснями і спеціальними обрядами, які мали забезпечити молодим щасливе подружнє життя. Поєднували ці квіти з ягодами калини, колосками жита, васильками. Барвінком прикрашали весільне дерево (гільце) та використовували в інших весільних ритуалах.

Калина в українському фольклорі є одним з улюблених поетичних образів, що завжди супроводжується епітетом «червона», який символізує жіночу красу, дівочу цноту. Із замилюванням писав про калину Тарас Шевченко:

Зацвіла в долині  
Червона калина,  
Ніби засміялась  
Дівчина-дитина [9, т. 2, с. 192].

Калина разом із барвінком широко використовувалася у народній обрядовості, зокрема весільній: китицями калини прикрашали весільний коровай, калиновим цвітом чи ягодами також оздоблювали гільце.

М'ята, як і калина, є символом дівочої краси й цноти. Вона теж відігравала важливу роль у весільній обрядовості. Традиційно, вінок для молодої та вінки для дружок плели з трьох компонентів: м'яти, барвінку і рути.

У народних піснях рута найчастіше зустрічається разом із м'ятою і становить майже одне ціле, навіть у словнику-довіднику В. В. Жайворонка [4, с. 381] рута і м'ята поєднуються і становлять неподільну сполуку «рута-м'ята», що переросла в традиційний народнопісенний образ: «*Ой коли б ти, дівчинонько, тоді заміж пішла, Як у полі край дороги рута-м'ята зійшла*» [8]; «*Ой ти, дівчино, з кучерявої рути-м'яти звита та з гостролистої шавлії*» [6, т. 2, с. 278]. Рута традиційно втілює мотив молодості і символізує фізичну красу дівчини, а м'ята – духовну цноту, звідси «руту-м'яту саджати», тобто кохати, тісно пов'язане з «плекати руту», тобто берегти своє дівоцтво, а «занедбати руту» – втрапити його:

По садочку ходжу-ходжу,  
Руту-м'яту саджу-саджу.

Рута-м'ята та й не прийнялася,  
Родинопька та й одріклася [10].

Вираз *«рута-м'ята та й не прийнялася»* вказує на те, що, незважаючи на *«садження рути-м'яти»*, тобто на кохання, справа закінчилася тільки втратою дівочтва, а не заміжжям: рута-м'ята не прийнялася, родина з огляду на ганьбу відреклася. У весільній пісні: *«Чом ти, Марусенько, в сад не ходиш! О чом ти рути-м'яти не полей? – Тепер мені, дівочки, не до рути; Що зв'язала з Івасем білі руки»* [4, с. 381]. Як бачимо, обидві рослини мають і подібність у народній символіці. Крім того, рута є самостійною лікарською рослиною, яку застосовують у народній медицині (кажуть: *«Не pomoже рута й маруна, як голова обернеться до труна»*). Свячену на Маковія руту вживали як оберіг.

Крім так би мовити «жіночих» рослин, в українській весільній обрядовості використовується й образ дуба, бо він також здавна користується в народі глибокою шаную. У весільних приповідках і побажаннях дуб є одним із символів щасливого подружнього життя (*«Дарую два дубочки, щоб жили в парі, як голубочки»*), міцного здоров'я й довголіття молодих (*«Дарую дуби, що в діброві, будьте дужі та здорові»*). З народженням сина, батьки за народним звичаєм висаджували два жолуді, якщо народжувалась донька – висівали калинове зерня.

Під час гучного багатолюдного весілля важливо було вберегти молодих від зурочення, тому важливе місце у цьому випадку посідали також традиційні рослини-обереги. Наприклад, часник здавна використовувався у весільній обрядовості. У день весілля його вплітали у вінок молодої або зав'язували між її волоссям як оберег від усього злого.

Обрядові дії, які були пов'язані з рослинністю, відігравали важливу роль в українській календарній та родинній обрядо-

вості, бо мали на меті побажання молодим здоров'я, зміцнення добробуту сім'ї, посилення плодючості землі й худоби, а також мали вберегти господарство від нечистої сили.

Завдяки культові рослин простежується взаємозв'язок між різними групами творів українського фольклору. Так, наприклад, в народних піснях тополя символізує красиву, струнку дівчину або заміжню жінку. Рубання тополі, так само як і калини, символізує заручення та одруження дівчини:

Тонкая, високая тополя:  
Чорнявая дівчина – то моя.  
Тонкую, високою зрубаю:  
Чорнявую дівчину кохаю [7, с. 231].

Таким чином, культ рослин відіграє важливу роль у функціонуванні родинної обрядовості, зокрема під час усіх етапів традиційного українського весілля. Люди здавна і повсякчас наділяли рослини особливими здібностями, надавали їм нового змісту, переосмислюючи їх як поетичні образи у відповідних обрядах та текстах.

### Література

1. Борисенко В. К. Весільні звичаї та обряди на Україні: історико-етнографічне дослідження. Київ: Вища школа, 1988. 188 с.
2. Борисенко В. К. Сватання: про обрядові дії // Наука і суспільство. 1991. № 3. С. 24–26.
3. Воропай О. Звичайі нашого народу. Київ: Обереги, 1991. 308 с.
4. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
5. Лозинський Й. І. Українське весілля. Київ: Наукова думка, 1992. 169 с.
6. Нечуй-Левицький І. Твори; в 4 т. Київ: Держ. вид-во худ. літ., 1956.
7. Пономарьов А., Артюх Л., Косміна Т. та ін. Українська минувшина: ілюстрований етнографічний довідник. Київ: Либідь, 1993. 256 с.

8. Слова, текст, акорди. Пісня «Гиля, гиля сірі гуси» [Електронний ресурс] // Українські пісні [www.pisni.org.ua]. URL: www.pisni.org.ua.songs.

9. Шевченко Т. Зібрання творів: у 6 т. К.: Наукова думка, 2003.

10. По садочку ходжу: українська народна пісня / Обробка Я. Бігдая [Електронний ресурс] // [www.notarhiv.ru]. –URL:http://www.notarhiv.ru/pesnimira/ukrainskie/noti/1%20(162).pdf

*Т. В. Омельченко*

## **МОВНІ ЗАСОБИ ДОСЯГНЕННЯ ЕКСПЛІЦИТНОГО ТА ІМПЛІЦИТНОГО ЗМІСТУ У ГУМОРЕСКАХ ПАВЛА ГЛАЗОВОГО**

Вивчення комічного – це, насамперед, дослідження відповідного тексту. Як зазначає О. М. Калита, «тексти з комічним ефектом можуть бути власне комічними (гра слів, каламбур, анекдот, усмішка, гумореска, пародія), у яких уся структура тексту підпорядкована створенню комічного ефекту, і тексти з елементами комізму (комічними можуть бути і роман, і поема, і повість, і казка)» [6, с. 56]. У роботі О. Кузьмича «Лексичні засоби творення комічного» для пояснення природи комічного, дослідником наведено цитату Олександра Потебні – «смішне є процес, який становить зміну мисленневих актів: смішне є дія невиправданого чекання, певного зіткнення позитивного і негативного і навпаки... Від повторення смішне перестає бути смішним» [7, с. 158]. Комічне традиційно вважається однією з основних естетичних категорій, предметом комічного є явища низького та потворного, що виявляються у таких естетичних формах як сатира, гумор, іронія. *Метою публікації* є виявлення та дослідження за семантико-структурними особливостями мовних засобів досягнення експліцитного та імпліцитного змісту комічного у гуморесках Павла Глазового.

У різних наукових традиціях комічне вивчається як явище: а) естетики: Ю. Борев, О. Лосєв, А. Лук, Б. Мінчин, В. Пігулевський і Л. Мирська, М. Рюміна та ін.; б) художньої літератури: М. Бахтін, Ю. Безхутрий, Ю. Івакін, С. Кравченко, Р. Семків, Р. Струць, А. Щербина та ін.; в) народної культури: Л. Біла, О. Мороз, О. Назаренко, В. Пропп, С. Сотникова та ін.; г) мови: П. Бундівський, Ю. Пацаранюк, П. Плющ, С. Походня, Б. Пришва, В. Русанівський, А. Щербина, О. Шонь, Г. Яновська та ін.

Комічне за своїм походженням, сутністю та естетичною функцією носить соціальний характер. Його витоки ґрунтуються на об'єктивних суперечностях суспільного життя. Комічне може виявлятися по-різному: у невідповідності нового і старого, змісту і форми, мети і засобів, дії та обставин, реальної сутності людини та її думок про себе. Мовними засобами досягнення комічного найчастіше виступають тропи як слова, словосполучення, які називають певний предмет, явище, ситуацію, використовуються для позначення іншого предмета, явища, ситуації. При цьому контекст виконує роль своєрідного ключа до розгадки образу. Проілюструємо це рядками із гуморески Павла Глазового «Тумба»:

– Отже, друже, ти нарешті  
Знайшов собі пару?  
Вчора з тумбою якоюсь  
Брів по тротуару.  
Нащо таке опудало  
Тобі, молодому?  
То я з клубу твою жінку  
Проводжав додому [3].

Тут лексема «тумба» виконує не номінативну (на означення предмету – меблі), а оціночну функцію, суть якої розкриваєть-

ся у діалозі, і має переносне значення: неприваблива жінка. Поза контекстом таке порівняння «жінка – тумба» буде не зрозумілим і не матиме відповідного комічного ефекту. У гуморесці він – ситуативний, який досягнуто лексичними засобами. На підтвердження вище зазначеного, наведемо висловлення Т. Онопрієнко: «Троп може реалізуватися лише в контексті, в бінарному утворенні, яке можна назвати тропеїчною конфігурацією. У ній один компонент (актуалізатор тропа) завжди вживається в прямому значенні, тоді як другий (ядро тропа) – у переносному значенні. ...Зв'язок прямого і переносного значень базується на різних принципах (суміжності, подібності тощо)» [9, с. 181].

Тропи, отже, належать до мовних засобів, за допомогою яких автор досягає експліцитного чи імпліцитного змісту. За визначенням Є. Й. Шендельс, під експліцитністю слід розуміти безпосереднє, відкрите вираження якого-небудь значення, а імпліцитність передбачає опосередковану, приховану вербалізацію [10, с. 112].

Експліцитним, або явним, є те, що має своє власне, повне безпосереднє словесне вираження. Як писав К. Долінін: «Експліцитний зміст – це те, що сказано відкритим текстом» [5, с. 304]. Проілюструємо зазначене гуморескою «Матильда» із експліцитним змістом:

– Ти, гуляко, – каже жінка, –  
Поясни мені,  
Про яку це ти Матильду  
Згадував у сні?  
А Макар їй: – Щось верзлося  
Із дитячих літ.  
Це козу так жартівливо  
Називав наш дід.



Як прийшов Макар з роботи,  
Нагиснув дзвінок,  
Відчинила не дружина,  
А малий синок.  
– Ой, татусю, стережися,  
Буде знов гроза.  
Мама знала, де працює  
Дідова коза [3].

За допомогою таких мовних засобів як діалоги, епітети, складні речення з уточнювальною підрядною частиною місця, автор зображує побутову сцену, суть якої – стосунки між чоловіком і дружиною, а саме подружня зрада, що вийшла на яв. У гуморесці «Матильда» майстерність Павла Глазового проявляється саме в умінні зобразити пікантну ситуацію без використання грубої лексики, а через сприйняття та вербалізацію ситуації.

І. В. Арнольд під невираженим змістом (тобто імпліцитністю) у вербальній комунікації розуміє додатковий сенс, що виникає в мікротексті і не виражений безпосереднім значенням співвідносних одиниць мови [2, с. 3–14]. Імпліцитне значення створюється художніми та стилістичними прийомами, використанням певних мовних одиниць, що порушують логічні зв'язки в тексті, і способів побудови мовного висловлювання в цілому [8, с. 191]. Проілюструємо зазначене гуморескою «Панасове щастя»:

Дістав я, – хвалиться Панас, –  
Такий чудовий унітаз!  
Блищить увесь, не треба й вази.  
Узяв по благу просто з бази.  
У мене кращий туалет,

Ніж у сусіда кабінет.  
Сусід збира макулатуру  
Та дістає літературу,  
Та все читає, аж опух.  
З книжками сніда і обіда...  
Панасе, годі про сусіда.  
Ти – молодець, а то – лопух [4].

Автор використовує такі мовні засоби, як пряма мова, епітети, метафори у гуморесці з імпліцитним змістом. Він описує хвастливого Панаса, для якого щастя – «чудовий унітаз» та порівнює його з сусідом, який «все читає, аж опух». У останніх рядках гуморески автор іронічно називає Панаса «молодцем».

Імпліцитність як лінгвістичне явище характеризується невираженістю елементів значення формальними засобами, проявляється на всіх рівнях мови і додає мовним одиницям додаткову глибину і багатозаровість. Особливістю імпліцитного заперечення є асиметрія (невідповідність) плану змісту і плану вираження. Імпліцитне заперечення визначається при семантичному аналізі мовних одиниць, оскільки не має власних маркерів в поверхневій структурі висловлювання, і його значення можна визначити за допомогою мовних і немовних засобів [1, с. 12].

Лінгвістичними маркерами імпліцитного заперечення є лексико-семантичні засоби та їх індикатори. До нелінгвістичних маркерів належать мовленнєва ситуація, контекст, фонові знання (наївна картина світу) та невербальні елементи спілкування (міміка, рухи тіла, жести, тощо).

### Література

1. Агачева С. В. Функционирование отрицания в устойчивых сочетаниях на материале русского, английского и немецкого языков: автореф. дисс. ... к. филол. н. Тверь, 1992. 12 с.

2. Арнольд И. В. Статус импликации в системе текста: интерпретация художественного текста в языковом вузе. Ленинград: Ленингр. гос. пед. ин-т. им. А. И. Герцена, 1983.
3. Глазовий, П. Гуморески. Старі й нові: книжка для дорослих (і кілька жменьок дітям). 3-тє вид. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2008. 336 с. – URL: <http://gumoreski.in.ua/autors/glazoviy-pavlo/tumba.html> (дата звернення : 07.12.2019)
4. Глазовий, П. Сміхологія: книга для всіх, кому любий сміх. 2-е вид. Київ: Дніпро, 1989. 575 с.
5. Долинин, К. А. Интерпретация текста: французский язык. Москва: КомКнига, 2005. 304 с.
6. Калита О. М. Типи комічних текстів та особливості їх стилістичного аналізу // Лінгвістичні студії. 2015 Вип. 2. С. 54–61.
7. Кузьмич О. Я. Лексичні засоби творення комізму // Дослідження із лексикології та граматики української мови. 2010. Вип. 9. С. 158–164.
8. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. Москва: Просвещение, 1988. 191 с.
9. Онопрієнко Т. М. Тропеїчні засоби реалізації прагматичної скерованості художнього тексту // Вісник Житомирського нац. ун-ту. Філологічні науки. 2008. Вип. 40. С. 181–85.
10. Шендельс Е. И. Имплицитность в грамматике. Вопросы романо-германской филологии: сб. научных тр. МГПИИЯ им. М. Торева. Москва: Политиздат, 1977. 112 с.

## АВТОРИ

**Александрова Ірина Вікторівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської і зарубіжної літератури, Інститут філології.

**Андрєва Тетяна Максимівна** – студентка кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Дехтярьова Олена Віталіївна, кандидат філологічних наук, доцент.

**Ачилова Віра Павлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології, Інститут філології.

**Ачилова Олена Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови і культури мовлення, Інститут філології.

**Багрій Марія Григорівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології, Інститут філології.

**Батракова Альона Геннадіївна** – магістрант кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Гуменюк Ольга Миколаївна, доктор філологічних наук, професор.

**Батракова Олеся Геннадіївна** – магістрант кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Гуменюк Ольга Миколаївна, доктор філологічних наук, професор.

**Бутко Анастасія Михайлівна** – студентка кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Багрій Марія Григорівна, кандидат філологічних наук, доцент.

**Гладка Ірина Сергіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології, Інститут філології.

**Гладун Віктор Анатолійович** – студент кафедра російської та української філології з методикою викладання, Гуманітарно-педагогічна академія (м. Ялта); науковий керівник: Мокренцов Денис Сергійович, кандидат філологічних наук, доцент.

**Гуменюк Віктор Іванович** – доктор філологічних наук, професор, старший науковий співробітник Науково-дослідного інституту кримськотатарської філології, історії і культури етносів Криму, Кримський інженерно-педагогічний університет імені Февзі Якубова.

**Гуменюк Ольга Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри української філології, Кримський інженерно-педагогічний університет імені Февзі Якубова; професор кафедри української філології, Інститут філології.

**Гузарій Анастасія Сергіївна** – студентка кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Багрій Марія Григорівна, кандидат філологічних наук, доцент.

**Деркач Василь Васильович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології, Інститут філології.

**Кадуха Наталя Іванівна** – аспірантка кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Гуменюк Ольга Миколаївна, доктор філологічних наук, професор.

**Казакова Ганна Олегівна** – магістрант кафедри української філології, Інститут філології; учитель МДЗЗ «Красногвардійська школа № 1»; науковий керівник: Багрій Марія Григорівна, кандидат філологічних наук, доцент.

**Кокіна Ірина Валеріївна** – студентка кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Гладка Ірина Сергіївна, кандидат філологічних наук, доцент.

**Кривенко Оксана В'ячеславівна** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української філології, Інститут філології.

**Крутиков Антон Павлович** – студент кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Кривенко Оксана В'ячеславівна, кандидат філологічних наук, асистент.

**Ломако Дар'я Сергіївна** – студентка кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Багрій Марія Григорівна, кандидат філологічних наук, доцент.

**Малая Марія Олексіївна** – студентка кафедра російської та української філології з методикою викладання, Гуманітарно-педагогічна академія (м. Ялта); науковий керівник: Мокренцов Денис Сергійович, кандидат філологічних наук, доцент.

**Левченко Софія Іванівна** – студентка кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Дехтярьова Олена Віталіївна, кандидат філологічних наук, доцент.

**Мельниченко Анастасія Миколаївна** – студентка кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Кривенко Оксана В'ячеславівна, кандидат філологічних наук, асистент.

**Мокренцов Денис Сергійович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської та української філології з методикою викладання, Гуманітарно-педагогічна академія (м. Ялта).

**Мокренцова Аделіна Сергіївна** – магістрант кафедри російської та української філології з методикою викладання, Гуманітарно-педагогічна академія (м. Ялта); науковий керівник: Мокренцов Денис Сергійович, кандидат філологічних наук, доцент.

**Омельченко Тетяна Володимирівна** – студентка кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Багрій Марія Григорівна, кандидат філологічних наук, доцент.

**Пелипась Микола Іванович** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української філології, Інститут філології.

**Покотило Марія Миколаївна** – магістрант кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Багрій Марія Григорівна, кандидат філологічних наук, доцент.

**Пунченко Дар'я Ігорівна** – студентка кафедри української філології, Інститут філології; науковий керівник: Багрій Марія Григорівна, кандидат філологічних наук, доцент.

**Хребтович Ксенія Олександрівна** – аспірантка кафедри української філології, Інститут філології; вчитель російської та української мов і літератур, МБО «Сімферопольська академічна гімназія»; науковий керівник Гуменюк Ольга Миколаївна, доктор філологічних наук, професор.



*Наукове видання*

**ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ  
В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ  
ТЕНДЕНЦІЙ НОВІТНЬОЇ ДОБИ**

*Збірник наукових праць  
(Матеріали і тези конференції)*

Науковий редактор – О. М. Гуменюк  
Технічний редактор – А. В. Веселов  
Відповідальний за випуск – М. І. Пелипась

Підписано до друку 21.05.2021. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Гарнітура «Times New Roman». Обсяг 10,0 друк. арк.  
Тираж 300 прим. Зам. № 20/05 .

**ВД «АРИАЛ»**

295015 Республіка Крим, Сімферополь,  
вул. Севастопольська, 31а/2  
тел. +79787172901, e-mail: it.arial@yandex.ru,  
www.arial.3652.ru

**Віддруковано в ІП Подгорнов А. В.**  
295023 Республіка Крим м. Сімферополь,  
вул. Радіонова, 17, кв. 23

