МІЖНАРОДНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

НАУКОВИЙ ВІСНИК МІЖНАРОДНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія:
ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск 50 том 2

Видавничий дім
«Гельветика»
2021

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

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

Серію засновано у 2010 р.

Засновник – Міжнародний гуманітарний університет

Друкується за рішенням Вченої ради Міжнародного гуманітарного університету
протокол 2 від 28.10.2021 р.

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

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

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

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

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

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

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

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

© Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.
Серія: «Філологія», 2021
© Міжнародний гуманітарний університет, 2021

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.1

Абдуллаева Ульвия Али гызы,
докторант кафедры Азербайджанской литературы
Университета Хазар

«ЗОЛОТОЕ ЯБЛОКО» В ТВОРЧЕСТВЕ ЗИИ ГЁКАЛЬП КАК СИМВОЛ ИДЕАЛА «ТУРАН» И ТУРАНИЗМА

Анотація. Мета статті – визначити форми і способи звернення до мотиву «Золоте яблуко» в творчості Зії Гёкальп, уточнити місце і функцію символу в моїх дослідженнях.

У статті досліджується проблема відображення символу «Золоте яблуко» в поезії Зії Гёкальпа, одного з факторів, що визначають туранский ідеал і туранство тюркського світу. Показано, що Золоте Яблуко старе, як історія Турана, але також відображає загальну єдність усіх тюрків. Золоте яблуко – невід'ємна частина ідеології Туран, і його появу в нашій літературі не можна вважати випадковою. Політичні процеси зумовили ідею Турана, і ідея Турана своєю чергою породила мотив «Золотого яблука».

Методологія і методи, застосовані до матеріалів тюркізму і туранізму, є теоретико-методологічною основою дослідження. Оскільки мотиви туранізму і тюркизму є предметом дослідження в роботах Зії Гёкальп, у статті були використані такі методи, як аналіз, індукція і дедукція.

Основне висунуте наукове нововведення полягає в тому, що туранізм у багатій творчості Зія Гёкальпа і вивчення ідеології тюркізму – одна з актуальних проблем. Для Зії Гёкальп «Золоте яблуко» – непросторова ідея. Навпаки, інші національні письменники, сучасники Зії Гёкальпа, бачили в «Золотому яблукі» «географію Турана».

Мотив «Золотого яблука» туранізму, займаючи важливе місце в ідеології тюркізму, стає важливим джерелом для прояснення творчого потенціалу свого оточення.

Дослідження свідчить, що у багатій творчості Зія Гёкальпа використання тюркських мотивів має особливе значення. Вони стають інструментом для вираження загальних проблем сучасності та оточення. У результаті дослідження були визначено, що в працях Зія Гёкальп за зверненням до мотивів тюркізму відображено ряд напрямів:

1) створити повну картину суспільного середовища;

2) прийняти це як найбільш успішний засіб підвищення культурного рівня суспільного середовища;

3) насамперед спробувати пробудити і зміцнити національну свідомість як у нашій країні, так і в інших тюркомовних ісламських країнах;

4) відновити історичне минуле тюркських народів і торкнутися його писемності й алфавіту.

5) освіта і навчання є одним з основних питань, передбачених З. Гёкальпом в його програмі тюркізму.

Ключові слова: Зія Гёкальп, Золоте яблуко, символ туранізму, поетичні джерела.

Постановка проблемы. Зия Гёкальп – один из художников слова, обращавшихся к теме «Золотого яблока» в первой половине XX века. Тюркизм всегда был в кругу его интересов как исследователя и как великого тюркского поэта. Он проделал необходимую работу в обоих направлениях. Если обратить внимание на все это в целом, становится понятно, что суть творчества Зии Гёкальп – это большая любовь к Турану.

Цель статьи – определить формы и способы обращения к мотиву «Золотое яблоко» в творчестве Зии Гёкальп, уточнить место и функцию символа в моих исследованиях.

В статье исследуется проблема отражения символа «Золотое яблоко» в поэзии Зии Гёкальпа, одного из факторов, определяющих туранский идеал и туранство тюркского мира. Показано, что «Золотое яблоко» старо, как история Турана, но также отражает общее единство всех тюрков. Золотое яблоко – неотъемлемая часть идеологии Турана, и его появление в нашей литературе нельзя считать случайным. Политические процессы обусловили идею Турана, и идея Турана в свою очередь породила мотив Золотого Яблока.

Методология и методы, примененные к материалам тюркизма и туранизма, являются теоретико-методологической основой исследования. Поскольку мотивы туранизма и тюркизма являются предметом исследования в работах Зии Гёкальп, в статье были использованы такие методы, как анализ, индукция и дедукция.

Основное выдвинутое научное нововведение состоит в том, что туранизм в богатом творчестве Зия Гёкальпа и изучение идеологии тюркизма – одна из актуальных проблем. Для Зии Гёкальп «Золотое яблоко» – непространственная идея. Напротив, другие национальные писатели, современники Зии Гёкальпа, видели в «Золотом яблоке» «географию Турана».

Мотив «Золотого яблока» туранизма, занимая важное место в идеологии тюркизма, становится важным источником для прояснения творческого потенциала своего окружения.

Поэма З. Гёкальпа «Золотое яблоко» во многом имеет особое значение. Прежде всего, это произведение создает художественный образ идеала Золотого Яблока в художественной мысли. С другой стороны, поэту удается дать поэтическую карту своих теоретических, социальных и политических взглядов. То есть, если автор отражает теоретическую, социально-политическую программу тюркизма в своем произведении «Основы тюркизма», то этим произведением он рисует поэтическую карту идеала Золотого Яблока. В-третьих, он стремится сохранить единство тюркского народа путем включения этого идеала в литературный и общественный оборот, который является исторической реальностью. В-четвертых, Золотое Яблоко до сих пор оставалось секретным символом в тюркской мысли. З. Гёкальп пытается расшифровать этот символ. Как пишет Неджати Гултепе, «Гёкальп заставляет себя постичь секрет символа Золотого Яблока. Расшифровать этот код для него – священный долг. Именно с этой мыслью написано знаменитое стихотворение «Золотое яблоко». В то время стихотворение Зии Гёкальп «Золотое яблоко» считалось идеальной страной для тюркской нации, которую она могла бы реализовать в будущем, поэтому накануне Первой мировой войны прозвучало объяснение поэтом Зией

Гёкальпом этого когда-то забытого символа «Золотое яблоко» как комментарий к идеологии Turan» [1, с. 17].

Анализ последних исследований и публикаций. В монографии Ульвии Карамгызы «Золотое яблоко» всесторонне затронуты теоретические вопросы, связанные с темой [2, с. 126-144].

В статье Абдуллы Харманчи «Золотое яблоко в новой тюркской литературе» глубоко исследованы и проанализированы мотивы тюркизма [3].

В книге Зии Гёкальпа «Красное яблоко» дан глубокий и исчерпывающий комментарий по теме тюркизма [4, с. 192]. В данной статье проанализировано творчество Зии Гёкальпа в контексте тюркизма.

Изложение основного материала.

Золотое Яблоко как фактор, определяющий Туранский идеал и Туранизм тюркского мира. Золотое Яблоко старо, как история Турана, но также отражает общее единство тюрков и один из национальных и духовных идеалов, унаследованных тюрками. Таким образом, у Турана были исторические, политические, географические, религиозные факторы, а также национальные и духовные идеалы, которые на протяжении всей истории велись тюркскими народами в этом направлении. Отражение «Золотого яблока» в художественной мысли восходит к античности; его различные символы встречаются в фольклоре, а также в исторических и художественных произведениях и легендах. Следует отметить, что символ «яблоко» занимает особое место в фольклоре тюркских народов. Этот символ используется в сказках, легендах и былинах как символ бессмертия. Яблоко также является символом красоты, размножения, любви и здоровья, а во многих текстах оно стало символом вечности. Написано, что это место, где выращивают много яблок, и даже название Алма-Аты взято отсюда [2, с. 7].

«Золотое яблоко» в творчестве Зии Гёкальпа. Об этом пишет турецкий исследователь Неджати Гюльтепе: риторика «Золотого яблока» молчаливо входила в массовый оборот с 16 века до конца 19 века как сказка, рассказ и повествование за пределами официальной истории в течение четырехсот лет. Если говорить образно, то она продолжает жить своей жизнью с определенными шифрами и выражениями, становясь все более и более мистической. Когда Османская империя, последнее великое туранское государство, рухнула в конце XIX века как воображаемая концепция в памяти общества, поэты, философы и писатели внезапно снова заговорили об этом полувоображаемом, полуреальном выражении. Первым об этом заговорил Зия Гёкальп [1, с. 16].

Идеал «Золотого яблока», о котором молчали в литературе и общественном мнении девятнадцатого века, возродился только после Второй Конституции со знаменитым стихотворением Зия Гёкальп, опубликованным в 1913 году. Однако З. Гёкальп не смотрел на проблему только с литературной точки зрения – он выдвинул новый подход, связав его с общественными и политическими процессами. Одновременно З. Гёкальп работает над тройной формулой «тюркизация, исламизация, модернизация», написал о ней тринадцать статей и опубликовал их в турецкой прессе. Позже он опубликовал эти статьи под тем же названием в 1918 году. В своей книге «Основы тюркизма», написанной в 1923 году, также попытался научно и теоретически обосновать идеал туранизма. Говоря о Туране и туранизме, также говорил о его символе «Золотое яблоко»: «То, что происходит сегодня, – это только тюркизм. Золотое яблоко, которое с большим энтузиазмом разыскивают духи, находится не в сфере реальности, а в сфере воображения. В то время как тюркский крестьянин представляет себе Золотое яблоко, он видит в нем настоящих древних тюркских народных ханов (элханлыглары)» [5, с. 39].

Поэма Зии Гёкальп «Золотое яблоко». Сказочный стиль играет ключевую роль в стихотвореном повествовании темы. Таким образом поэт хотел показать, что идеал Золотого Яблока так же стар, как прошлое тюркского народа. Согласно этой истории не было никого, кроме Аллаха. Но самое интересное то, что главный герой поэмы Ай ханум родом из Баку. Сделав героем идеала «Золотое яблоко» Баку, З. Гёкальп также усиливает утверждение, что Золотое яблоко связано с Кавказом. Возможно, З. Гёкальп что-то знает об этом, или это основано на каком-то источнике. Госпожа Ай – потомок бакинских ханов – была богатым человеком. Ее мать была из киргызского клана Конрадов. Г-жа Ай получила образование в Париже, но вернулась на родину из-за смерти отца и матери. Как видно, хотя язык и стиль стихотворения сказочный, события – недавние события, а период написания произведения отражает период возрождения национальной независимости. Об этом свидетельствует работа, которую сделает г-жа Ай по возвращении в Баку. Идеал Турана занимает центральное место в программе Зии Гёкальпа во имя будущего народа, к которому он принадлежит:

İstərdi Turanda məktəblər açmaq,
Həqiqət nurunu ruhlara saçmaq.
Bununçün gərəkdi bilmək ən yeni
Tərbiyə tərzini, tədris elmini.
Bu yolda arzusu qədər yüksəldi,
Nəhayət Parisdən Bakıya gəldi [6, с. 126].

Перевод:
Он хотел бы открыть школы в Туране,
Распространять свет истины по духам предков.
Вот почему вам нужно знать
Новый стиль обучения, науку преподавания.
Возвысилась на этом пути осуществления своей мечты,
Наконец то приехала в Баку из Парижа [6, с. 126].

Образование – один из основных вопросов, предусмотренных З. Гёкальпом в программе тюркизма. В то же время необходимо было получить хорошее образование, чтобы познакомить Запад с тюркским характером, духом и идеологией. Другими словами, необходимо было поставить новую развитую культуру перед культурой Запада. Ай ханум тоже следует по этому пути. Этому она научилась у ученых людей. Она понимала, что они еще многого не знают, повторяя поговорку «Люди сад, мы – садовники». Однажды вечером, когда Ай ханум пошла на прогулку со своим отцом, она встретила молодого художника Тургута. Тургут спросил у Моллы Сададдина: «Где Золотое яблоко?». Юный художник задал Молле Сададдину множество вопросов под влиянием его мечты. Ай ханум также впервые услышала эти вопросы. Тургут родился в Стамбуле, был художником и считал природу главным мастером в своей живописи. В своих работах он также описывал красоту и природу. Он спрашивает, по какому пути ему идти, и ему указывают дорогу, которая ведет его к Ай ханум:

Dedi: “Bu yol gedər QIZIL ALMAYA...”
Lakin mən yozmadım ciddi mənaya.
Gəzinib az sonra bir şəhər seçdim,
Yaxınlaşdım, birdən özümdən getdim [6, с. 126].

Перевод:
Он сказал: «Эта дорога ведет тебя к ЗОЛОТОМУ ЯБЛОКУ»,
Но я не воспринял это всерьез.
Вскоре после прогулки я выбрал один город,
Я подошел к нему и внезапно потерял сознание [6, с. 126].

При этом юный художник, приехавший в Баку в направлении, указанном Молла Сададдином и ведущем к Ай ханум, которое знал только он один и пришел нашел ее. Он просит муллу Сададдина объяснить идеал Золотого Яблока. Он хочет знать: «Где этот город, где дорога?», «Кто-нибудь еще был там?», «Являются ли они феями этих ангелов или это просто человек?» Ответ Моллы Сададдина – это художественное выражение З. Гёкальпа идеала Золотого Яблока в общественном смысле. Так называется место, куда тюркские завоеватели могли пойти и завоевать его. Так мулла Сададдин объясняет художнику Тургуту идеал Золотого Яблока.

З. Гёкальп в своих теоретических размышлениях поднимает тюркское прошлое, затрагивает его письменность и алфавит, критикует его за то, что он забывает предыдущий алфавит. Однако у тюрков великая и славная история, они на протяжении всей истории одерживали великие победы. Однако «ни дата, ни год этих побед неизвестны», то есть тюрки, которые создали эту историю, нигде об этом не писали:

Nə tarixi məlum, nə ili aşkar,
Amma Qızıl alma bundan yadigar.
Millətə lazımsa gizli ehtiyac,
Milli vicdan tapar tək ona əlac.
Türk baxmamış yerə, yaxud səmaya
Demiş: “Gedəcəyəm Qızıl almaya...”
Məqsədi getməkdir birliyə doğru,
Milli düşüncə, diriliyə doğru.
Bilir bir gün milli ürfan doğacaq,
Yeni Orxan, Yeni Turan doğacaq [6, с. 133].

Перевод:
Ни дата, ни год известен,
Но Золотое Яблоко вечно помнят об этом.
Если понадобится нации к этому скрытая потребность,
Совесть нации найдет в нем выход.
Тюрк не заглядывал на землю и не на небо,
Сказав: «Пойду к Золотому Яблоку…»
Цель – идти к единству,
К национальному мышлению, к возрождению.
Знает, что однажды родится национальная гордость,
Родится Новый Орхан, Новый Туран [6, с. 133].

Все это звучит как поэтическое выражение программы тюркизма в «Основах тюркизма» З. Гёкальпа. З. Гёкальп увидел все в «Основах тюркизма»: «Что же тогда делать? Прежде всего, мы всегда должны стараться пробудить и укрепить национальное сознание как в нашей стране, так и в других исламских тюркоязычных странах. Потому что источником всего прогресса является национальное сознание, а также источник и ориентир национальной свободы» [5, с. 74].

Второй герой поэмы З. Гёкальпа, Тургут бек, путешествовал из страны в страну, из города в город в поисках Золотого Яблока. Но ему никто ничего не сказал, всегда молчали. Наконец он видит рекламу в Кашгаре. В объявлении им предлагалось написать имена тех, кто хочет отправить своих детей в Золотое Яблоко. Тургут-бей был взволнован, когда прочел слова «Золотое яблоко», и слезы радости потекли из его глаз. В объявлении говорилось, что скоро отправится караван. Тургут-бей понимает, что и Золотое яблоко, которое он искал, и его возлюбленная Ай ханум были в окрестностях Лозанны:

Mütləq oradadır gözəl mələyi,
Müqəddəs Turanın yeni Tomrisi.
İllərcə uyuyan ümidi güldü,
Adamlarla birgə yollara düşdü.
Nə zaman ki, çatdı Qızıl almaya,
Müraciət yazdı o Ay xanıma” [6, с. 139-140].

Перевод:
Точно там находится ангел красоты,
Новый Томрис Святого Турана.
Засмеялась годами уснувшаяся надежда,
И отправился он в путь с другими.
Как он прибыл в Золотое Яблоко,
Тут же написал обращение к Ай хануме» [6, с. 139-140].

Выводы. Чтобы достичь «Золотого яблока», необходимо иметь новое мышление и моральную стратегию:

Millete olsa bir gizli ehtiyac,
Milli vicdan bulur ona bir ilac.
Türk bahmamış irem, yahut Sebaya,
Demiş: “Gideceyem Kızıl almaya”.
Maksadı gitmektir birliye doğru,
Milli düşünceye, dirliye doğru... [4, с. 54].

Перевод:
Если понадобится нации к этому скрытая потребность,
Совесть нации найдет в нем выход.
Тюрк не заглядывал на землю и не на небо,
Сказав: «Пойду к Золотому Яблоку…»
Цель – идти к единству,
К национальному мышлению, к возрождению [4, с. 54].

Для достижения этой цели поэт поженил Ай ханума с Тургутом; Ай ханум хочет реализовать идеал своего учителя, выйдя замуж за Тургута. Поэт показывает, что Ай ханум достигла Золотого Яблока.

Из стихотворения Зии Гёкальпа ясно, что его «Золотое яблоко» – это не конкретное место на земле, а воображаемая страна. Когда вы приближаетесь к ней, она подобно горизонту удаляется от вас. Поэт смотрит на эту идею с сегодняшней точки зрения и немного критично. Поэт говорит, что древние тюрки, наши предки, завоевали много земель, но потеряли многие из них. Этой поэтической критике З. Гёкальп следует и в его произведении «Основы тюркизма». Он ищет причины, по которым тюрки не смогли до конца сохранить свою власть над этими землями. Таким образом, где бы турки ни владели, они «принимали форму сосуда, в котором жили» и поэтому не могли разработать ни одной турецкой модели философии. Иногда они мыслили, как арабы, иногда как персы или как французы и писали на арабском, иногда на персидском или французском, иногда на других языках. Все это не позволило тюркам достичь Золотого Яблока.

Литература:

1. Gültepe Necati, Kızılelma’nın İzinde, Milenyum Yayınları, İstanbul, 2007.

2. Kərəmqızı Ü. Qızıl Alma. Bakı, Elm və təhsil, 2015. 148 s.
3. Abdullah Harmançı.Yeni Türk Edebiyatında "Kızılelma". Turkish Studies
3. International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/3 Summer 2010.
4. Gökalp Ziya. Kızıl Elma. İstanbul, Toker Yayınları, 2013, 192 s.
5. Göyalp Z. Türkçülüyün əsasları. Bakı, Maarif, 1991. 175 s.
6. Göyalp Z. Qızıl alma (Azərbaycan dilinə uyğunlaşdıran Ülviyyə Kərəmqızı). *Kərəmqızı Ü. Qızıl alma. Bakı: Elm və təhsil,* 2016. S. 126-144.

Abdullaeva U. "Golden Apple" in the works of Zia Goyalp as a symbol of the ideal "Turan" and Turanism

Summary. The purpose of the article: To determine the forms and ways of referring to the "Golden Apple" motif in the work of Ziya Goyalp, to clarify the place and function of the symbol in my research as a researcher.

The article examines the problem of the reflection of the "Golden Apple" symbol in the poetry of Ziya Goyalp, one of the factors that determine the Turanian ideal and the Turkic world. It is shown that the Golden Apple is as old as the history of Turan, but also reflects the common unity of all Turks. The golden apple is an integral part of Turan's ideology, and its appearance in our literature cannot be considered accidental. Political processes gave rise to the idea of Turan and the idea of Turan, in turn, gave rise to the motive of the Golden Apple.

The methodology and methods used are applied to the materials of Turkism and Turanism as a theoretical and methodological basis for the study. Since the motives of Turanism and Turkism are the subject of research in the works of Zia Gökalp, methods such as analysis, induction and deduction were used in the article.

The main scientific innovation put forward: Turanism in the rich work of Ziya Gökalp and the study of the ideology of Turkism is one of the urgent problems. For Ziya Goyalp, the Golden Apple is a nonspatial idea. On the contrary, other national writers, contemporaries of Ziya Goyalp, saw the "Geography of Turan" in the Golden Apple.

The motive of the "Golden Apple" of Turanism, occupying an important place in the ideology of Turkism, becomes an important source for clarifying the creative environment.

Research results: In the rich creativity of Ziya Goyalp, the use of Turkic motives is of particular importance. They become a tool for expressing common problems of our time and the environment. As a result of the study, it was determined that in the writings of Ziya Goyalp on the appeal of the motives of Turkism, a number of directions are reflected:

1. create a complete picture of the social environment;

2. to accept this as the most successful means of raising the cultural level of the social environment;

3. first, try to awaken and strengthen the national consciousness, both in our country and in other Turkic-speaking Islamic countries.

4. to renew the historical past of the Turkic peoples and touch on its writing and alphabet.

5. education and training are one of the main issues envisaged by Z. Goyalp in his program of Turkism.

Key words: Zia Goyalp, Golden Apple, symbol of Turanism, poetic sources.

УДК 82.091
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.2

Айворонська А. Р.,
магістр
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Покровська І. Л.,
доктор філологічних наук,
професор та завідувач кафедри тюркології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ДО ПРОБЛЕМИ ЗІСТАВЛЕННЯ ТЕРМІНА «НОВЕЛА» В СЛОВ'ЯНСЬКОМУ, ТЮРКСЬКОМУ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Анотація. Стаття присвячена актуальній на сьогодні проблемі зіставлення терміна «новела» в слов'янському, тюркському та західноєвропейському літературознавстві, яка, незважаючи на широкий інтерес з боку дослідників-літературознавців, ще й досі не була остаточно вирішена. Основну увагу у своєму дослідженні автори приділяють вивченню джерел та ключових етапів історії виникнення, становлення та розвитку новелістичних жанрів, порівнянню загальних та локальних, спільних та відмінних характерних жанрових рис прозових творів, а також аналізу підходів до трактування терміна «новела» в українському, турецькому та західноєвропейському літературознавстві. Дослідження має на меті встановлення англо- та турецькомовних відповідників до українських літературознавчих термінів, які функціонують на позначення жанрів прозових творів, зокрема таких, як новела, оповідання та повість. На підставі вивчення зарубіжних та вітчизняних теоретичних джерел у статті розглядається та аналізується термінологічна база на позначення прозових жанрів кожної з вищезгаданих літературознавчих традицій. Беручи до уваги відмінні підходи до визначення жанру прозового твору в різних літературних традиціях, такі як кількісний та композиційний, автори пропонують такі варіанти перекладу термінів, що позначають жанри новелістичних прозових творів, між такими мовами, як українська, турецька й англійська:

1) укр. новела / оповідання – тур. "*hikâye*", "*öykü*", "*küçük hikâye*" – англ. "*short story*", "*long short story*" і "*novelette*";

2) укр. повість – тур. "*uzun öykü*", "*uzun hikâye*", "*kısa roman*" – англ. "*short novel*" та "*novella*".

Таким чином, стаття певною мірою являє собою спробу підбити підсумок вже наявних лексикологічних, літературознавчих та компаративістських досліджень слав'янських, тюркських та західноєвропейських науковців, а також закріпити за українськими літературознавчими термінами еквівалентні іншомовні відповідники.

Ключові слова: новела, прозові жанри, компаративістика, літературознавчі терміни, переклад, турецька мова, українська мова, англійська мова.

Постановка проблеми. Розбіжність і невпорядкованість трактувань та підходів до тлумачення терміна «новела» в слов'янській, західноєвропейській та тюркській літературознавчих традиціях зумовлюють проблему адекватного зіставлення та перекладу термінів, які функціонують в українській, англійській та турецькій мовах на позначення жанрів прозових творів. Дослідження є першою спробою в українській компаративістиці систематизувати трактування українських, турецьких та англійських термінів, які вживаються на позначення новелістичних творів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням проблем трактування новели та співвіднесення літературознавчих термінів займалися О.В. Денисенко, О.П. Колінько, Н. Лобас, Т. Моріссі, Д. Полатер, у дослідженнях яких спостерігається як варіативність підходів науковців до тлумачення терміна «новела», так і певна одностайність у розумінні жанрового діапазону малих прозових творів, що дозволяє говорити про необхідність приділення особливої уваги літературознавчим термінам в аспекті їх перекладу, що дозволить отримати важливі теоретичні та практичні результати.

Мета статті – систематизувати підходи до трактування, окреслити дефініції, встановити еквівалентні відповідники лексем, які функціонують на позначення новелістичних творів, в українській, турецькій та англійській мовах.

Виклад основного матеріалу. Слово *"novella"* має італійське походження і означає "новина", хоча бере свій початок від латинського *"novellus"* – новітній. Проте, як зазначають деякі науковці, характерні риси і навіть структурні ознаки новели простежуються ще зі стародавніх часів у літературних традиціях як заходу, так і сходу. Так, епізоди та елементи новелістичного характеру використовувалися з повчальною, розважальною або дидактичною метою як у текстах давньогрецьких філософів, так і в східних дестанах, у різноманітних епосах та фольклорних творах (наприклад, відомі нам під турецькою назвою *"boy"* історії, сукупність яких становить композицію "Книги мого діда Коркута", азербайджанський *"hekât"*, арабський *"kıssa"*, перський *"sergüzeşt"* тощо) [1, с. 480, 485, 488]. Існуючи в умовах фольклору певного народу, передаючись у формі невеликих усних повчальних розповідей про певні реальні або правдоподібні події, ці та подібні їм твори з поширенням писемності набули літературної форми та почали розвиватися відповідно до певних культурних умов.

Як самостійний літературний жанр новела розпочала своє становлення в добу раннього Відродження, яскравим прикладом чого є збірка італійського письменника XIV ст. Джованні

Боккаччо, що містила 100 новел, кожна з яких, будучи сюжетно завершеною, довершувала мозаїчну композицію твору, який врешті-решт здобув великої слави в Італії та дав поштовх новелістиці доби Ренесансу. Уже в XV ст. її було перекладено французькою та англійською мовами, а український читач отримав змогу познайомитись з твором Дж. Боккаччо лише чотири століття потому. Проте першим назву «новела» своїм творам дав інший італійський письменник – Бонвензін Дра Ріва – автор датованої XIII ст. збірки «Новеліно або Сто давніх оповідок». Характерною ознакою цих творів було фокусування на особистості героя, що можна розглядати як відповідь на конфлікт старого та нового світоглядів, який саме актуалізувався в той період. І саме в цей час новела закріплюється як жанр оповіді, що передає новини дня, «анекдотичного» (гумористичного чи сатиричного) побутового змісту, в основі якої – динамічна інтрига з несподіваною розв'язкою [2, с. 7].

Пізніше видатними письменниками-новелістами стали І. Бунін, М. Вовчок, Е. Гемінгвей, О. Генрі, А.А. Гірітлі, Е.Т. Гофман, Б. Грінченко, Р.Н. Гюнтекін, Ф. Кафка, Г. Квітка-Основ'яненко, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, Г. де Мопассан, Е. Ніхат Бей, О. Пушкін, С.П. Сезаі, О. Сейфеттін, Г. Сенкевич, М. Сервантес, В. Стефаник, І. Тургенєв, Г.З. Ушаклигіль, І. Франко, А. Чехов та інші. Кожен із цих письменників, як і безліч інших по всьому світі, доклали своїх зусиль для того, аби в XIX-XX ст. новелістика розквітла та почали з'являтися твори різноманітних різновидів: від соціально- або ліріко-психологічних до фантастичних та філософських, від психологічних та історичних до алегоричних та сенсаційних тощо.

За тлумаченням І.В. Рибалко та Л.М. Ткач, новела – це невеликий за обсягом епічний (прозовий) твір про незвичайну, «нечувану» життєву подію з несподіваним фіналом. Серед її характерних рис найчастіше виділяють динамічність сюжету, невелику кількість персонажів, акцент на особистості, внутрішньому світі, переживаннях та настроях героя, чіткість зображуваних подій, несподіваність їх розвитку та розв'язки, лаконічність, яскравість та влучність художніх засобів, перевагу сюжетної однолінійності, простоту сюжету, момент ситуаційної чи психологічної несподіванки [2, с. 6]. Важливою ознакою новели є також її специфічна композиційна структура (зав'язка, кульмінація, розв'язка).

До української мови слово "новела" потрапило наприкінці XIX ст. з французької, де має тотожне значення. Проте і до цього в українській, як і в літературах багатьох інших народів, існували близькі до новелістичного жанру твори: деякі літературознавці вбачають їх елементи й у «Повісті временних літ», а деякі – навіть у повчальних проповідях святих отців. Як зазначають І.В. Рибалко та Л. М. Ткач, І. Франко, Ф. Колесса та інші видатні фольклористи навіть описували такий феномен, як фольклорна новела – відокремлене від казки оповідання, яке не містить у собі фантастичного елемента й цілком засноване на реальному побутовому тлі, характерною ознакою якого є імперсоналізованість – відсутність авторського стилю, що, на нашу думку, є доволі логічним, адже, передаючись від одного розповідача до іншого, ці історії кожного разу набували нової, відмінної від попередньої форми [2, с. 7].

До 70-х років XIX ст. на позначення новелістичних творів дуже поширеним був термін «оповідання», введений «Народними оповіданнями» Марка Вовчка. І, хоча в XIX ст. українська література існувала в доволі складних умовах, українська новелістика продовжувала свій розвиток. Так, вже на початку XX ст. з'являється ціла низка жанрових форм малої прози, а новела починає набувати якості суспільно-проблемного жанру, не розгубивши при цьому своїх фольклорних рис [2, с. 9-10].

Слово «оповідання» часто помилково використовується в позанауковому середовищі як синонім терміна «новела». З цим погоджується Ю. Попов, який також зазначає, що таке ототожнення не є вкрай вдалим, оскільки в багатьох європейських мовах спостерігається розмежування цих термінів (напр., франц. *recif – nouvelle*, нім. *Geschichte – Nouvelle*, рос. *рассказ — новелла*). Проте науковець переконаний також, що неправильно було б і повністю відмежовувати новелу від оповідання. Ми погоджуємося з його думкою про те, що джерело засадничої різниці цих двох жанрів полягає в активному розвитку різноманітних літературних напрямів та стилів. Так, реалізм та натуралізм з притаманними їм принципами детальної описовості, психологізму, аналітичності, аморфності сюжету можуть більш вдало втілюватися в формі оповідання, аніж новели з її оригінальністю описуваних явищ, гостротою сюжетної побудови та несподіваною розв'язкою. Підкреслюючи актуальність досліджень новели, Ю. Попов наголошує на її «формальній багатоликості» та «термінологічній невизначеності» і зазначає, що твори, які традиційно визначаються як науково-фантастичні, детективні або готичні оповідання, насправді і є новелами у визначенні Й.В. Гете, а от поширені психологічні та філософські новели доречніше визначати саме як оповідання [3, с. 374-375].

Оповідання – це малий прозовий жанр, близький до новели або нарису. Маючи низку спільних рис з іншими малими жанрами (як-от відносно невеликий розмір, одноепізодність, обмежена кількість подій і персонажів, малий часовий обсяг, переважно прозова форма розповіді), оповідання відрізняється від новели ослабленою фабульністю, меншим динамізмом сюжету, але більшою епічністю, аналітичністю, споглядальністю, розміреністю оповіді, нерідко наявністю оповідача і його суб'єктивного погляду. Таким чином, воно певною мірою уподібнюється до повісті, є більш пов'язаним з буденністю, повсякденністю, тяжіє до типового, а не виняткового. Ю. Попов також наводить думку Г. Поспєлова, який пропонує розуміти оповідання як малу прозову форму взагалі, виділяючи в ній твори нарисового (описово-оповідного) і новелістичного (конфліктно-оповідного) типів. Перші розкривають морально-побутовий і громадянський стан середовища, а другі беруть за основу випадок, який розкриває один з епізодів становлення характеру головного героя. У сучасному розумінні, як соціально-моральне дослідження, оповідання сформувалося в Європі в XIX ст., чому значною мірою посприяв розвиток натуралізму. Серед видатних майстрів цього жанру XIX-XX ст., безперечно, можна виділити: Е. Гемінгвея, М. Гоголя, О. Гончара, Дж. Д. Селінджера, Л. Толстого, І. Тургенєва, Г. Тютюнника, І. Франка, А. Чехова [3, с. 386-387].

В англійській мові на позначення прозових творів вживаються такі лексеми, як *"novella"*, *"novelette"*, *"nouvelle"*, *"short story"* тощо. У сучасному західному літературознавстві поширеною є практика визначення жанру прозового твору за кількісними показниками. Так, на думку Теда Моріссі, терміни *"novella"*, *"novelette"*, *"nouvelle"* та *"short story"* є взаємозамінними. При цьому, посилаючись на «Довідник з літератури» авторства У. Хармон та С.Х. Холман, він зазначає, що

терміном *"short story"* називають твори, що налічують 500-15000 слів, твори з 12 000-15 000 слів називають *"long short story"*. *"Novelette"* – це твори, довші, ніж *"short story"*, та коротші, ніж *"novel"*, так само як і *"short novel"*, які налічують близько 15 000-50 000 слів. Щодо обсягу *"novella"* науковець погоджується з Дж. Гарднером у визначених ним 30000-50000 слів, так само як і з авторами «Довідника з літератури" й Е.М. Фостер, які зазначали, що всі прозові твори, обсяг яких перевищує 50 000 слів, слід відносити до *"novel"* [4, с. 1]. Існує також інша специфікація обсягу прозових творів, висунута Асоціацією авторів наукової фантастики та фентезі Америки, згідно з якою *"short story"* вважаються твори обсягом до 7 499 слів, *"novelette"* – твори обсягом 7 500-17 500 слів, *"novella"* – обсягом 17 500-39 999 слів, а *"novel"* – прозові твори, що налічують 40 000 і більше слів (у слов'янській та тюркській літературних традиціях останній жанр має назву «роман») [5]. Деякі інші літературознавці висувають несуттєво відмінні цифри, проте уваги заслуговує саме одностайність цих авторів у визначенні послідовності збільшення обсягу творів, що представляють ці прозові жанри, оскільки вона спостерігається як в українській, так і в турецькій літературах.

Крім того, науковець С.Х. Міір зазначає, що *"short story"* є однією з найбільш поширених форм творів, що використовується для опису події, епізоду або історії одного конкретного героя. Зазвичай вона не передбачає суттєвого конфлікту, додаткових сюжетних ліній, великої кількості персонажів. Він також підкреслює розповідний характер цього жанру. *"Novelette"* він називає оповідальні твори, які мають романтичний або сентиментальний характер, є дещо довшими за *"short story"*, і зазначає, що цей термін не часто вживається нині. За характеристикою, яку автор дає творам жанру *"novella"*, що включає наявність декількох сюжетних ліній і поворотів, значної кількості героїв, меншої кількості проблем та конфліктів, ніж в романі, проте більшої, ніж в *"short story"*, цей термін можна співвіднести з українською повістю [6]. На основі наведених вище визначень можна зробити висновок про те, що в західному літературознавстві, так само як і в слов'янському, існує проблема жанрового розмежування прозових творів, і ми вважаємо доцільним на позначення новел та оповідань англійською мовою використовувати такі лексеми, як *"short story"*, *"long short story"* і *"novelette"*, а на позначення повісті – *"short novel"* та *"novella"*.

У турецькій літературознавчій традиції ж спостерігаємо вживання таких лексем на позначення жанрів прозових творів, як *"hikaye"*, *"öykü"*, *"kısa hikaye"*, *"uzun öykü"*, *"uzun hikaye"*. Взагалі слова *"hikaye"* та *"öykü"* були запозичені до турецької мови з арабської, де вони означають «розповідати», «передавати», «копіювати». Власне в турецькій літературі відомі приклади саме турецьких джерел виникнення розповідних прозових жанрів, серед яких можна згадати, наприклад, героїчні епоси або народні оповідання та казки. Проте вони зазвичай існували в симбіозі з іншими літературними жанрами, до того ж більшість турецьких авторів надавала перевагу творам ліричному роду. Тому першим зразком турецьких оповідань прийнято вважати «Muhayyelât» (з ар. «вимишлене») Алі Азіза Гірітлі, написане у 1796-1797 рр. та вперше опубліковане у 1852 р. Крім того, варто згадати також збірку «Müsâmeretnâme» (з ар. «вечірні розповіді») турецького письменника Есміна Ніхата Бея, яка складалася із 7 оповідань. Турецькі дослідники відмічають подібність цього твору використанням сюжетного обрамлення до «Декамерона».

Проте в той період навіть межа між оповіданням та романом, які виокремились у турецькій літературі в результаті модернізаційних рухів, пов'язаних з добою Танзимату, була розмита. А перші спроби їх розмежувати зробив турецький письменник Реджаізаде Махмут Екрем, який визначив роман як велике оповідання – *"büyük hikaye"*, а новелу – як невелике оповідання – *"ufak hikaye"*. У тюркській літературознавчій традиції вважається, що новела або оповідання як жанри в сучасному розумінні почали формуватися на заході у XVIII ст., а в XIX ст. – остаточно відділилися від роману й утворили окремий прозовий жанр – *"küçük hikâye"* (фр. *nouvelle*, англ. *short story*, нім. *kurzgeschichte*), і відтоді терміном *"hikâye"* позначаються лише короткі прозові твори – новели та оповідання. З тією ж метою могла використовуватися також адаптована лексема *"nuvel"* [1, с. 494-495]. Серед найвидатніших новелістів тюркської літератури виділяють таких письменників, як О. Сейфеттін, С. Сезаі, Х. З. Ушаклигіль, Н. Назим, Р. Х. Карай тощо.

Таким чином, вважаємо доцільним використовувати такі турецькі відповідники українським літературознавчим термінам «новела» та «оповідання», як *"hikâye"*, *"öykü"* та *"küçük hikâye"*. А оскільки жанрове різноманіття як малих, так і великих прозових творів у турецькій літературній традиції мало досліджене, спираючись на вже наявні формулювання, вважаємо доцільним передавати значення українського літературознавчого терміна «повість» турецькою мовою за допомогою лексем *"uzun öykü"*, *"uzun hikâye"* та *"kısa roman"*.

Висновки. У процесі нашого дослідження були встановлені характерні ознаки та підходи до розуміння прозових жанрів у різних літературознавчих традиціях, проаналізовані лексеми, що функціонують в українській, англійській та турецькій мовах на позначення жанрів прозових творів різного обсягу, та виявлено закономірності виникнення, розвитку та тлумачення малих прозових жанрів, згідно з якими в розглянутих літературних традиціях спостерігається подібність джерел виникнення новел та оповідань, залежність їхнього розвитку від загального культурного та соціального становища народу, а також їхній незмінно невеликий обсяг.

Отже, пропонуємо такі варіанти відповідників на позначення літературних жанрів в українській, турецькій та англійській мовах:

1) новела / оповідання – *"hikâye"*, *"öykü"*, *"küçük hikâye"* – "*short story*", "*long short story*" і "*novelette*";

2) повість – "*uzun öykü*", "*uzun hikâye*", "*kısa roman*" – "*short novel*" та "*novella*".

Перспективи подальших досліджень співвіднесення літературознавчих термінів полягають у висвітленні характерних рис та основоположних аспектів зарубіжної літератури для більш детального вивчення спільного та відмінного в підходах до розуміння новелістики та новелістичних творів у різних культурах.

Література:

1. Kavruk H., Pala İ., Kahraman A. Hikaye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 1998. Cilt 17. C. 480–495. URL: https://islamansiklopedisi.org.tr/hikaye (дата звернення: 02.08.2021).
2. Рибалко І. В., Ткач Л. М. Жанр новели в українському історико-літературному процесі XIX – XX століть : навчальний посібник. Дніпропетровськ: НМетАУ, 2014. 52 с.

3. Волков А. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. *Золоті Литаври.* 2001. С. 374–387. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Volkov_Anatolii/Leksykon_zahalnoho_ta_porivnialnoho_literaturoznavstva.pdf?PHPSESSID=epupbtq270evbn7tiu274cf053 (дата звернення: 02.08.2021).
4. Morrissey T. Great Works of Literature Betwixt Short Story and Novella. *Eureka Studies in Teaching Short Fiction 2:1*. 2001. URL: https://www.researchgate.net/publication/234760651_Great_Works_of_Literature_Betwixt_Short_Story_and_Novella (дата звернення: 02.08.2021).
5. What's the definition of a "novella," "novelette," etc.? *Science Fiction and Fantasy Writers of America, Inc.* URL: https://web.archive.org/web/20090319043837/http://sfwa.org/awards/faq.htm#6 (дата звернення: 02.08.2021).
6. Meer S. H. Differences Between a Short Story, Novelette, Novella, & a Novel. *Owlcation*. 2016. URL: https://owlcation.com/humanities/Difference-Between-A-Short-Story-Novelette-Novella-And-A-Novel (дата звернення: 02.08.2021).

Aivoronska A., Pokrovska I. The correspondence problem of the terms denoting "Short Story" in Slavic, Turkic and Western European literary studies

Summary. Our research work deals with the current problems of different approaches to understanding and translating the term "novel" in Slavic, Turkic, and Western European literary studies that has not been finally resolved yet despite the wide interest of literary researchers. The authors focus on the study of sources and key stages of the history of origin, formation, and development of novelistic genres, comparison of general and local, common and distinctive genre features of prose works, as well as analysis of approaches to the interpretation of the term "novella" in Ukrainian, Turkish, and Western European literary studies. The study aims to establish English and Turkish equivalents to Ukrainian literary terms denoting the genres of prose works, such as short story, novelette and novella. Based on the study of foreign and domestic theoretical sources, the article considers and analyzes the terminological basis for the designation of prose genres of each of the above literary traditions. Taking into consideration the various approaches to defining the genre of prose work in different literary traditions, e.g. such as quantitative and compositional, the authors suggest the following lexical units for translation of the terms denoting genres of novelistic prose between such languages as Ukrainian, Turkish, and English:

1) Ukrainian: новела, оповідання – Turkish: "hikâye", "öykü", "küçük hikâye", "ufak hikaye" – English: "short story", "long short story" and "novelette";

2) Ukrainian: повість – Turkish: "uzun öykü", "uzun hikâye", "kısa roman" – English: "short novel" and "novella".

Thus, the article is an attempt to summarize the already existing lexicological, literary and comparative studies of Slavic, Turkic and Western European scholars, as well as to establish equivalents to Ukrainian literary terms in some foreign languages.

Key words: short story, prose genres, comparative studies, literary terms, translation, Turkish language, Ukrainian language, English language.

УДК 82-34
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.3

Алексенко В. Ф.,
кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри теорії, практики та перекладу англійської мови
Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

ОНІРИЧНІ МОТИВИ У КАЗЦІ Р. РІГГЗА «ДІВЧИНКА, ЩО ВМІЛА ПРИРУЧАТИ НІЧНІ ЖАХІТТЯ»

Анотація. Стаття розкриває особливості прояву оніричного дискурсу в одній із «Казок про дивних» Р. Ріггза – «Дівчинка, що вміла приручати нічні жахіття». Головна героїня оповіді – Лавінія – має унікальний талант: вміє позбавляти від нічних жахіть. Завдяки введенню прийому реалізації метафори автор надає макабристичним снам матеріального виразу: вони проявляються як чорна субстанція, яку можна витягнути з вуха. Цей символ стає основою побудови онтологічної й аксіологічної вертикалі наративу: життя-смерть, добро-зло, злочин-кара тощо.

Автор сполучає елементи чарівної казки з естетикою романтизму, який тяжіє до категорії жахливого. Оніричний мотив стає у тексті сюжетоутворюючим. Кожний з героїв оповіді представлений саме своїм сном (снами); ми майже нічого не знаємо про них за межами того, що пов'язано зі сновидіннями, які визначають їхнє буття, аксіологію й вчинки. Але саме сфери сна розкриває нам ключові характеристики кожного персонажа. У казці діє система двійників, які нерідко постають антиподами (Лавінія – Сайрус, Бакстер – Новий Бакстер тощо).

Автор вибудовує певну бінарність, поділяючи самі сни на сни-спогади та сон-забуття. Герої казки намагаються позбутися перших і прагнуть до других, але це вимагає не лише маніпуляцій Лавінії, але часто й визнання провини, спокутування, певного етичного уроку. При цьому автор показує неоднозначність моральних дилем, що постають перед головною героїнею, яка проходить через низку випробувань. У такий спосіб сни стають безпосередньо пов'язаними з її екзистенційним вибором.

На відміну від звичного для нас сприйняття сну як відпочинку, у художній гіпнології Ріггза обидві категорії снів пов'язані з мотивами деструкції і навіть смерті. Сни стають розгорнутою оніричною мотіфемою, яка розкривається на всіх рівнях тексту – ідейному, образному, композиційному.

Ключові слова: оніричний мотив, романтизм, сон, смерть, двійництво.

Постановка проблеми. Вивчення мотиву сна – давня й традиційна сфера літературознавчих досліджень. І називають її по-різному, найчастіше використовуючи такі дві дефініції: «художня гіпнологія» або «онейрологія». До цього мотиву зазвичай також зараховують видіння, марення, мрії, галюцинації, стан сп'яніння тощо. Ці стани сучасна психологія іменує зміненими станами свідомості й надає їм великого значення у справі вивчення креативних потенцій людини та її нереалізованих можливостей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Оскільки матеріалом даної статті виступає класичний мотив сну, то ми у своїй розвідці будемо користуватися дещо звуженим потрактуванням В. Савєльєвої, яка пише: «Онейричний текст – це вербальний виклад чи відтворення сновидіння персонажа або автора у художній літературі» [1, с. 14]. Тим не менше це досить формальне обмеження. Далі ми переконаємося, що у власне оніричний мотив входять кілька мотивів проникнення в інші реальності; сон завжди виступає як якесь послання, «повідомлення від таємничого Іншого» [2, с. 124]. Такі ситуації типові для постмодерністської поетики. Та само В. Савельева відзначає цей процес, але не торкається причин його виникнення: «Література постмодернізму продовжила дифузію сну і яви в межах одного тексту» [1, с. 79]. Часто оніричний дискурс виникає, не вимагаючи вмотивування й сприймається нібито «за замовчуванням».

Метою нашого дослідження є виявлення специфіки використання оніричних мотивів у казці Р. Ріггза «Дівчинка, що вміла приручати нічні жахіття». Це яскравий приклад реалізації в сюжеті фантастичного припущення, яке не може реалізуватися в реальному житті через невідворотність фізичних законів або непорушність певних моральних кодів середовища й епохи. У даному казусі взято радше минулу епоху, до «Великого Розриву» (Ф. Фукуяма) з її сексистськими табу, але це не змінює загального характеру ситуації.

Виклад основного матеріалу. Центральною героїнею у казці виступає дівчинка Лавінія, котра мріяла стати лікаркою, але це було у давні часи, і жінок-лікарок тоді не було. Утім, Лавінія вирішила, що все одно рано чи пізно вона стане лікаркою, та ще й знаменитою.

Історія її допомоги людям розпочалася, коли вона була ще зовсім дівчинкою. Їй було лише одинадцять років, коли вона позбавила свого брата Дугласа нічних жахіть. Їхній батько, скільки не бився, нічого не міг зробити з цією проблемою, а Лавінія зазирнула у вухо та побачила там якусь дивну чорну масу, яку й витягнула просто своїм пальцем. Це було схоже на чорний шнурок, але вона рухалася. Батько забрав цю субстанцію та сховав у шухляду й закрив на ключ [3, pp. 98-99].

Наступного разу, коли до батька прийшов пацієнт з безсонням (причиною якого теж були нічні жахіття), батько покликав Лавінію, й та знову витягла з пацієнта тягучу чорну масу, яку батько знову сховав. Пацієнт одужав, а Лавінія стала знаменитою.

Чорна субстанція хвороби – це прийом, який іменують реалізацією метафори. Колір тут виконує функцію місткого символу тривоги й заперечення барв життя. Боротьба з цим чудиськом-шкідником надає дівчинці з минулих літ, при всій підкресленій «старосвітськості» стилістичного вирішення, рис героїки.

Здавалося би, ось він, її зірковий час – вона справді може допомагати людям завдяки своїм унікальним здібностям, але саме тепер почалися справжні проблеми. До дівчинки вишикувалася ціла шеренга людей, але батько всіх проганяв, а їй пояснював, що не гідно леді совати пальці у вуха незнайомим людям. Однак дівчинка подумала, що батько їй просто заздрить.

Вона причаїлася, але, як тільки батько вирушив у подорож, незважаючи на його заборону, почала приймати пацієнтів. Шнурок від першої ж пацієнтки продемонстрував, що він вміє відчиняти замки – так Лавінія змогла зайти у закриту кімнату батька й відкрити шухляду, а шнурок – приєднатися до тієї чорної маси, що вже містилася там. «All day long people came to the door seeking Lavinia's help: a mother tormented by dreams of a lost child; small kids brought by anxious parents; an old man who each night relived scenes from a bloody war he'd fought half a century ago. She drew out dozens of nightmares and added them to the ball» [3, p. 102].

Реалізація метафори відтак продовжується, набираючи дедалі більш чіткого характеру відразливості та зловісності. Тепер Лавінію зацікавили вже якості самого клубка, але у науковій літературі він ніде не згадувався, а його вивчення під мікроскопом теж нічого не дало. Клубок має усі якості живої істоти: запах (тухлих яєць), голос (він гуде), розум (вміє відчиняти замки), рухливість (слідує всюди за Лавінією), навіть ім'я (Бакстер) тощо. Наведемо тут коментар уявного редактора Мілларда Наллінгза щодо природи самого клубка, такого собі простака, що, як правило, озвучує філістерську позицію: «... some read as evidence that Lavinia's nightmare ball is demonic in origin, and that Lavinia herself is a sort of dream exorcist. Personally, I think that's silly, and that some so-called academics watch too many horror movies in their spare time» [3, p. 103]. Та це лише відтіняє макабристичність сюжету. Автор виводить нас за межі реального світу у сферу жахливого й «готичного», яке в європейській літературній традиції здавна сигніфікувало загадковість і непривітність світу, який оточує людину.

Як завжди буває, разом зі славою приходить і ненависть, і насмішки. Незрозумілі здібності викликають кепкування, і у школі Глен Фаркус надягає на голову Лавінії відьомський ковпак. Усі сміються, радіючи вдалому жарту. Але клубок, який Лавінія тепер всюди носить із собою у сумці, помстився Фаркусу, залізши у його вухо й «обдарувавши» жахливими снами. Відьомський ковпак – це поки що лише натяк на ті трагедії, що не забаряться.

Коли батько повернувся, то він пояснив Лавінії, що не хоче, аби вона використовувала свій дарунок до тих пір, доки не стане набагато старшою, адже жахіття можуть бути справедливою карою для деяких людей, але як розібратися, хто на них заслуговує, а хто – ні? Батько розмірковує у дусі фройдизму – наведемо цитату самого батька психоаналізу: «сон може багато чого підказати людині для визначення подальшого шляху, для розв'язання назрілих проблем, для коригування своїх дій» [4, с. 6]. Лавінія ж із цієї розмови зробила інший висновок: вона може стати «Робін Гудом снів», звільнюючи гарних людей і наділяючи жахіттями поганих [3, p. 107].

І тут язичницькі, реліктні елементи фольклорної чарівної казки набувають особливої світоглядної напруженості, втрачаючи той розважальний характер, котрого вони – як художній вираз естетичної категорії жахливого – набули в літературних казках в часи романтизму. Адже Лавінія певною мірою перебирає на себе функцію християнського Бога, вважаючи себе еталоном моралі та справедливості. Вона складає перелік жорстоких і злих людей міста, але сюди потрапляють також неприємні та ті, хто просто не подобався їй особисто. Опівночі вона обійшла місто, наділивши шнурками тих, хто потрапив у список. Але з'ясувалося, що це зовсім не стало початком нового справедливого життя: жорстока директорка притулку, змучена нічними жахіттями, забила до півсмерті кілька сиріт; м'ясник покінчив життя самогубством тощо. Поряд із мотивом Гіпносу з'являється Танатос, і, як справедливо спостерігає М. Еліаде, у грецькій міфології Сон і Смерть, Гіпнос і Танатос – брати-близнюки [5, с. 129]. Додамо, що не лише у грецькій, – це типово для багатьох міфологічних систем. Ріггз вибудовує онтологічну вертикаль «життя-смерть», яка буде більш розлого представлена у подальшій оповіді.

Виявилося, що людині вершити справедливість зовсім не так просто (й небезпечно), й Лавінія почала терзатися почуттям провини. Вона дійсно вирішила, що їй треба стати дорослішою, аби вона могла керувати своїми здібностями. Тепер вона проганяла всіх, хто звертався до неї. Але однієї ночі Лавінія побачила на залитій місячним сяйвом галявині під її вікном змученого молодого юнака з добрим поглядом, який був у відчаї від нічних жахіть і переконував, що вони зведуть його з розуму. Його батьки були вбиті, як він стверджував, на його очах, після чого йому й почали з'являтися уві сні демони й чудовиська, суккуби та інкуби. Лавінія, сама напівсирота, розчулилася та допомогла йому, і витягнутий шнур був неймовірно довгий. З'ясувалося, що юнак – названий син сімейної пари, яку він жорстоко і безжально вбив. Шнурки, витягнуті з вуха хлопця, утворили новий клубок, який Лавінія назвала Новий Бакстер, і він був неймовірно великим і агресивним: з'їв стілець, накинувся на батька, який ледве врятувався.

Лавінія знаходить юнака, аби повернути йому Нового Бакстера, який, як тепер стало очевидно, був його покаранням за здійснений злочин. Вона знаходить його перед притулком, який палає і в якому волають діти, вбивця стоїть посміхаючись. Він пояснює, що саме тут відбувалося становлення його особистості й нападає на Лавінію, намагаючись задушити, але вона за допомогою Старого Бакстера вбиває молодика, після чого рятує дітей.

І це був останній випадок, коли Лавінія використовувала свій дарунок. Вона продовжила допомагати людям, вивчившись на психолога, і стала першою жінкою-психологом в Америці. Фінал дивує своїм хеппі-ендом, адже вся попередня оповідь була сповнена макабристичності.

Безпосередньо після самої казки йде коментар редактора, цього традиційного для романтичного світу філістеру, котрий додає, що фінал виглядає на диво сучасним і, ймовірно, був приписаний набагато пізніше, а в першому варіанті Лавінія гине. І редактор завершує свій коментар міркуваннями про мораль цієї історії, яка є незвичною: «there are some talents that are simply too complex and dangerous to use, and are better left alone. In other words, being born with a certain ability does not mean we are obliged to use it, and in rare cases, we are obliged not to» [3, pp. 115-116].

Отож, перед нами виразний діалог з літературною чарівною казкою епохи романтизму, яка була цілою епохою в житті старовинної Європи і прагнула до стирання гострих, жахаючих» образів та обставин, перетворюючи фольклорну спадщину

європейців у чисто розважальну програму. Р. Ріггз, навпаки, повертає фольклорній традиції екзистенціальну змістовність і філософську насиченість, розгортаючи події свого твору в сфері руху етичного постулату.

Про генетичний зв'язок з романтичною традицією свідчить і те, що у цій казці письменник активно використовує мотив двійництва, типовий для естетики романтизму [6]. Розглянемо основні приклади.

Почнемо з двійників самої головної героїні. У примітках Мілларда Наллінгза згадується ще один персонаж, що вмів керувати снами. Це Сайрус, який також вмів перетворювати нематеріальний зміст снів у щось відчутне, але він діяв з точністю до навпаки – крав приємні сновидіння [3, p. 100]. Отже, Лавінія виступає його двійником-антиподом. Ще один двійник Лавінії – її батько. Вони обидва – лікарі, але батько офіційно займається практикою, а Лавінія через свою стать повинна приховувати свою лікарську практику. Нарешті не таким очевидним, але найближчим двійником Лавінії виступає юнак-вбивця, який відверто маніфестує свою мету: каже, що він, як і вона, позбавляє світ від жахіть [3, p. 113]. Паралелі між ними стають прозорими не лише завдяки цій викривальній фразі самого молодика. Так, вони обидва діють уночі, обидва брешуть, обидва двічі роблять дії, що призводять до трагедії і несуть покарання за це.

Ще одна лінія двійників пов'язана зі шнурками, витягнутими з вух пацієнтів. Перша паралель, як подається читачеві, – це клубок чорних шнурків, витягнутих з вух людей, та собака Чікі. Автор неодноразово підкреслює, що клубок слідує за Лавінією, як відданий пес, чекає наїдків, радіє, коли бачить її тощо. Водночас це теж двійники-антагоністи, адже як тільки клубок стає розміром з кавун, пес Чікі вистрибує у вікно й більше не повертається. Згодом у першого клубка снів, названого Бакстером, з'являється свій двійник – Новий Бакстер, злобний та майже не керований, на відміну від першого, але теж схожий на пса (він і помирає, кинувшись за палкою у палаючу будівлю). Ззовні вони дуже схожі, але за своєю сутністю принципово різні.

Звертає на себе увагу також і потрактування самого мотиву сна письменником. Тут теж вимальовується певна бінарність: сон-спогад та сон-забуття. Усі клієнти Лавінії намагалися позбутися снів-спогадів і прагнули сону-забуття, але, як виявилося, деяким із них якраз сни-спогади були послані як кара за їхні гріхи. Такий сон-спогад залишається й у самої Лавінії, якого вона не намагається позбутися, розуміючи, що у ньому – її покарання і водночас мотивація рухатися далі.

Водночас, на наш погляд, Р. Ріггз розгорнуто реалізує у згаданій казці відому метафору П. Кальдерона «Життя як сон». Адже ми, по суті, нічого не знаємо про те, чим займаються герої казки за межами того, що пов'язано зі сновиддіннями, – саме вони визначають їхнє буття, аксіологію, вчинки. Отже, сон у казці «Дівчинка, що вміла приручати нічні жахіття» безпосередньо пов'язаний з мотивами деструкції і навіть смерті. Традиційним є уявлення про сон як про час, коли душа живої людини може покинути тіло, про сон як про тимчасову смерть. Л. Карасьов пише в «Метафізиці сну»: «Сон завжди пам'ятає про смерть» [7 с. 142]. Це – більше, ніж мотив, це структурне ядро, навколо якого будується весь твір і який визначає його особливості на всіх рівнях: ідейному, образному, композиційному.

Висновки. Отже, персонажі постмодерністського твору Р. Ріггза, побудованого на грі культурних кодів, начебто перебувають у реальності, але при цьому вони майже постійно стикаються з метанаративом іншої, хаотичної реальності. Специфіка оніричного мотиву в постмодернізмі – це її розгорнення, яке в даному випадку спостерігається як розгорнення метафори. І у казці Р. Ріггза онірична мотіфема, по суті, включає у себе фактично весь текст.

Література:

1. Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. Алматы: Жазушы, 2013. 520 с.
2. Лотман М. Ю. Сон – семиотическое окно. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб, 2000. С. 123-126.
3. Ransom Riggs. Tales of the Peculiar. London: Penguin Books, 2017. 191 p.
4. Фрейд З. Психопатология обыденной жизни. Толкование сновидений. Пять лекций о психоанализе. Москва : Эксмо, 2015. 608 с.
5. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В.П. Большакова. Москва: Академический проспект, 2010. 256 с.
6. Мурадханян І.С. Концепція психологічного двійництва особистості в літературі заходу XVIII–XIX століть : автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.04. Дніпропетровськ, 2001. 20 с.
7. Карасев Л. В. «Метафизика сна»: «Сон всегда помнит о смерти». Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст : XXVI Випперовские чтения. Москва, 1993. С. 135-143.

Aleksenko V. Oneiric motives in the tale "The Girl Who Could Tame Nightmares" by R. Riggs

Summary. The article reveals the peculiarities of the manifestation of the oneiric discourse in one of R. Riggs's "Tales of the Peculiar" – "The Girl Who Could Tame Nightmares". The main character of the story – Lavinia – has a unique talent: she knows how to get rid of nightmares. Thanks to the introduction of the method of realization of the metaphor, the author gives material expression to macabre dreams – they appear as a black substance that can be removed from the ear. This symbol becomes the basis for constructing the ontological and axiological vertical of the narration: life-death, good-evil, crime-punishment, and so on.

The author combines elements of a fairy tale with the aesthetics of romanticism which tends to the category of the terrible. The oneiric motive becomes plot-forming in the text. Each of the heroes of the story is represented by his dream (dreams); we know almost nothing about them beyond what is associated with dreams, which determine their existence, axiology and actions. But it is the realm of sleep that reveals to us the key characteristics of each character. The fairy tale has a system of twins, which often appear as antipodes (Lavinia – Cyrus, Baxter – New Baxter, etc.).

The author builds a certain binary, dividing the dreams into dreams-memories and dreams-forgetfulness. The heroes of the fairy tale try to get rid of the first and strive for the second, but this requires not only the manipulation of Lavinia, but often the admission of guilt, redemption, a certain ethical lesson. The author shows the ambiguity of moral dilemmas facing the protagonist, who goes through a series of tests. In this way dreams become directly related to her existential choice.

In contrast to our usual perception of sleep as a rest, in Riggs's artistic hypnology both categories of dreams are associated with motives of destruction and even death. Dreams become a developed oneiric motif which is revealed at all levels of the text – ideological, figurative, compositional.

Key words: oneiric motive, romanticism, dream, death, duality.

УДК 821.111
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.4

Гончарова О. А.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри теорії і практики англійської мови
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

«Я ХОТІЛА СКАЗАТИ ПРАВДУ»: МОТИВ АЛКОГОЛЬНОЇ ЗАЛЕЖНОСТІ В РОМАНІ Е. БРОНТЕ «НЕЗНАЙОМКА З ВІЛДФЕЛ-ХОЛУ»

Анотація. Статтю присвячено розгляду функції мотиву алкогольної залежності в романі Е. Бронте «Незнайомка з Вілдфел-Холу» (1848 р.). Мета роботи полягає в тому, щоб показати, що мотив алкогольної залежності, порівняно з іншими мотивами (кохання – зрада, гріхопадіння – каяття – прощення, сильна жінка, творчість, дружба, виховання дітей тощо), виконує в романі провідну композиційно-тематичну функцію. У дослідженні використано культурно-історичний, біографічний, герменевтичний методи.

На підставі аналізу двох романів Е. Бронте, а також біографічного матеріалу родини Бронте показано, що хоча традиція зображення персонажів у стані алкогольного сп'яніння існує з найдавніших часів, проте саме у творі Е. Бронте ця тема була висвітлена під новим кутом – як хвороба, величезна психологічна й соціальна проблема, до якої необхідно привернути увагу суспільства. Мотив зловживання алкоголем наявний вже в дебютному романі Е. Бронте «Агнес Грей» (1847 р.), у якому головна героїня, працюючи гувернанткою, приділяє пильну увагу оточенню, у якому зростають діти. Вона вважає, що приклад дорослих, особливо батьків і тих, хто наближений до родинного кола, має величезний плив на формування характеру та звичок дітей. У романі «Незнайомка з Вілдфел-Холу» мотив алкогольної залежності є наскрізним і виконує структурно-семантичну функцію. Е. Бронте описує всі стадії, які доводиться пережити героїні роману із хворим на алкоголізм чоловіком: сором, жаль, призвичаєння, смирення, байдужість, ненависть. Письменниця показує, як алкогольна залежність нищить особистість, руйнує родинні й соціальні зв'язки. І навпаки, подолання цієї смертельної пристрасті здатне піднести людину, зробити її та сім'ю щасливими.

У висновках зазначено, що атмосфера, у якій створювався роман, особистий досвід спілкування й догляду за хворою на алкоголізм близькою людиною, а також безпосередні спостереження авторки чинили значний вплив на вибір теми твору та визначення ієрархії мотивів. Саме мотив алкогольної залежності є тією рушійною силою, яка структурує роман і створює оригінальний змістово-композиційний візерунок.

Ключові слова: мотив, роман, композиційно-тематична функція, біографічні риси, алкоголізм.

Постановка проблеми. Енн Бронте (1820–1849 рр.) увійшла в історію англійської літератури не тільки як авторка одного з найбільш ранніх феміністських романів, а й як перша жінка-письменниця, яка наважилася у своїх творах підняти тему алкогольної залежності та її руйнівних наслідків для особистості й родини. Її другий роман «Незнайомка з Вілдфел-Холу» (*The Tenant of Wildfell Hall*, 1848 р.) витримав два видання в червні та серпні 1848 р., однак спричинив справжній скандал у тогочасному суспільстві – його назвали наклепом на вельміповажне джентрі, «грубою», «непристойною», «образливою» і «брехливою» писаниною [1, с. 104, 665, 678]. Окрім того що Хелен, головна героїня твору, є сильною і незалежною жінкою, яка всупереч вікторіанській моралі кидає свого чоловіка-пияку та виховує сина самостійно, заробляючи на життя здібностями до живопису, гнів рецензентів і читачів посилили занадто реалістично виписані епізоди п'яних оргій її чоловіка (Артура Хантінгдона) і його приятелів, а також описи їхньої психопатологічної поведінки та алкогольної деградації.

Традиція зображення персонажів у стані алкогольного сп'яніння існує з найдавніших часів, зокрема й в англійській літературі, проте саме у творі Е. Бронте ця тема була висвітлена під новим кутом – як хвороба, величезна психологічна та соціальна проблема, до якої вкрай необхідно привернути увагу суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Майже жодна критична робота, присвячена роману «Незнайомка з Вілдфел-Холу», не оминає увагою мотив порушеної авторкою проблеми пияцтва та алкогольної залежності, проте є й декілька спеціальних досліджень. Так, Дж. Хайман (G. Hyman) у статті «"An Infernal Fire in My Veins": Gentlemanly Drinking in The Tenant of Wildfell Hall» переймається питанням про те, чому саме Артур Хантінгдон зловживав алкоголем, та доходить висновку, що алкоголізм і паразитарний спосіб життя повністю відповідали статусу чоловіків-землевласників вікторіанської доби. На прикладі Хантінгдона дослідник виводить цілу теорію про «анатомію пияцтва у вищих колах» [2, с. 451]. Й. Жао (Y. Zhao) у роботі «Invisible Killer in The Tenant of Wildfell Hall» аналізує культуру вживання алкоголю в першій половині XIX ст. та на основі бронтівських антагоністичних образів наводить типологію жорстокої, образливої поведінки чоловіків у стані сп'яніння [3]. У ще одній цікавій праці – роботі шведської дослідниці М. Томарлен (M. Thormählen) «"Horror and disgust": Reading The Tenant of Wildfell Hall» – розглядаються серед іншого прояви булінгу, фізичного й духовного насилля з боку сп'янілих Хантінгдона та його поплічників [4].

У низці робіт таких авторів, як Є.А. Полякова, R.L. Barnard, E.H. Berry, M. Bullock, J. Cox, M. Berg, D.L. Arms, L. Andrews та інші, проаналізовано окремі мотиви «Незнайомки з Вілдфел-Холу», проте мотив алкогольної залежності перебуває дещо на периферії уваги дослідників, а тому його місце в мотивній структурі роману залишається невизначеним.

Мета статті – показати, що мотив алкогольної залежності, порівняно з іншими мотивами (кохання – зрада, гріхопа-

діння – каяття – прощення, сильна жінка, творчість, дружба, виховання дітей тощо), виконує в романі провідну композиційно-тематичну функцію.

Для її досягнення в дослідженні використані культурно-історичний, біографічний, герменевтичний методи.

Виклад основного матеріалу. Багато дослідників творчості Е. Бронте вказують на біографічні витоки мотиву алкогольної залежності в романі, проте є й протилежні думки, як, наприклад, в автора вступної статті до видання роману 2001 р. П. Мерчанта, який пропонує «відкинути як остаточно невирішене питання про нібито натяки на життя [письменниці]» [5, с. XXII]. Звернімося до найбільш авторитетної на сьогодні сімейної біографії Е. Бронте авторства Дж. Баркер [1], у якій розділ, присвячений 1848 р. (це рік написання досліджуваного роману, над яким Енн Бронте невпинно трудилася із січня по червень), має назву «The **Shadow** in the House» («**Тінь/привид/морок** у домі»). То був останній рік життя старшого на два з половиною роки за Енн брата Бранвелла, найстрашніший і найважчий для родини: брат помер від ускладненого алкоголізмом туберкульозу у вересні, через декілька тижнів після публікації роману. А до того часу він страждав від постійних нападів білої гарячки, від яких «сестри тремтіли від страху», а сімдесятирічний батько закривався з ним на ніч в одній кімнаті задля безпеки всіх інших; мало не спалив дім, перекинувши свічку; цькував сестер; вимагав у батька гроші та наробив купу боргів [1, с. 642–643, 667]. Варто додати, що, крім Бранвелла, у грудні того ж року пішла із життя й середня сестра – Емілі, авторка «Буремного перевалу».

Є ще один суттєвий доказ біографічної природи мотиву алкогольної залежності в романі. У домі користувалися популярним на той час медичним довідником доктора Т.Д. Ґрехема «Сучасна домашня медицина» (T.D. Graham "Modern Domestic Medicine", 1826). На полях сторінки зі статтею «Божевілля, або Психічні розлади» (поняття «алкоголізм» на той час ще не існувало) рукою батька Патріка Бронте було дописано: «<…> буває також *delirium tremens*, спричинений інтоксикацією: хворому здається, що його переслідують демони, бачить істот, що світяться, у своєму уявленні, його кінцівки часто тремтять <…>» [1, с. 643]. До роману не тільки увійшли зазначені в довіднику описи хвороби та дописані батьком симптоми, а й було запозичене прізвище автора довідника, яким Енн Бронте наділила свою головну героїню, – Ґрехем (Helen Graham). І в цьому є певний сенс, оскільки в образі героїні уособлено і жертву, і свідка деградації чоловіка, і його зухвалого супротивника, і лікаря, і священника – ролі, які послідовно виконує Хелен із розвитком сюжету. Щодо останньої ролі не обійшлося без авторських переживань і спостережень: Бранвелл, як і його художнє втілення – Артур Хантінґдон, до останньої миті відмовлявся від покаяння та причастя, і тільки умовляння батька-священника та сестер, їхні молитви змусили його поступитися [1, с. 670]. Для безкінечно релігійної Енн Бронте питання каяття було надважливим як у житті, так і у творчості (як свідчить її роман).

Мотив зловживання алкоголем наявний уже в дебютному романі Е. Бронте «Агнес Ґрей» (1847 р.), виданому на пів року раніше, ніж «Незнайомка з Вілдфел-Холу». Його головна героїня, працюючи гувернанткою, приділяє пильну увагу оточенню, у якому зростають діти. Вона вважає, що приклад дорослих, особливо батьків і тих, хто наближений до родинного кола, чинить величезний плив на формування характеру та звичок дітей. У першій родині, до якої вона потрапляє, вона стикається з тим, що батько та дядько її вихованців постійно вживають алкогольні напої і привчають до цього семирічного Тома, характер якого вже вирізняється недитячою жорстокістю й цинізмом:

«Though not a positive drunkard, Mr. Robson habitually swallowed great quantities of wine, and took with relish an occasional glass of brandy and water. He taught his nephew to imitate him in this to the utmost of his ability, and to believe that the more wine and spirits he could take, and the better he liked them, the more he manifested his bold, and manly spirit, and rose superior to his sisters. Mr. Bloomfield had not much to say against it, for his favourite beverage was gin and water; of which he took a considerable portion every day, by dint of constant sipping – and to that I chiefly attributed his dingy complexion and waspish temper» [6, с. 36].

Агнес не могла вплинути на ситуацію та якось убезпечити дитину від руйнівного впливу дорослих. Більше того, характер Тома показаний як остаточно сформований, тому героїня визнає своє безсилля та згодом покидає родину Блумфілдів. Надалі тема пияцтва в романі «Агнес Ґрей» не розвивається, проте вибухає з новою силою в наступному бронтівському творі, причому (що важливо) у такому ж контексті.

У «Незнайомці з Вілдфел-Холу» мотив алкогольної залежності з'являється майже із самого початку роману. Під час першого візиту героїні та її маленького сина Артура до селища Лінден-кар на запрошення родини Макхем вони з відразою відмовляються від вина, яким їх за звичаєм хотіла пригостити місіс Макхем: «Arthur especially shrank from the ruby nectar as if in terror and disgust, and was ready to cry when urged to take it» [7, с. 24]. Нижче Хелен пояснює, що вона зробила все можливе, щоб її дитина зненавиділа алкогольні напої (як читач дізнається пізніше, лікувала дитячу пристрасть до спиртного за допомогою *tartar-emetic* [7, с. 289], тобто блювотного каменя), чим немало здивувала господиню та її дорослих дітей. Місіс Макхем повернулася до цієї теми найближчим же часом у розмові з гостями, на що один із гостей, містер Лоренс, зауважив: «But don't you think <…> that when a child may be naturally prone to intemperance – by the fault of its parents or ancestors, for instance – some precautions are advisable?» [7, с. 33]; далі відбулася дискусія щодо тверезості, помірного вживання та зловживання алкоголем, а також стосовно того, чи варто давати дітям спиртні напої (один з аргументів – запобігти таємній спокусі спробувати заборонене задоволення).

Причину такого вкрай негативного ставлення Хелен до вживання алкоголю знаходимо в її щоденнику, де описана історія її сімейного життя. За декілька років до вищезазначених подій вісімнадцятирічна Хелен вийшла заміж за Артура Хантінґдона, незважаючи на попередження рідних щодо його дурної слави («thoughtless profligate», «destitute of principle», «prone to every vice») і зауваження подруги про червоний колір його обличчя («But don't you think Mr Huntington's face is too red?» [7, с. 141]). І навіть хизування Хантінґдона перед Хелен напередодні весілля тим, що він із приятелями постійно відвідують клуб, у якому грають у карти, напиваються вщент та співають непристойні пісні (неодноразово використаний у романі прийом художнього самовикриття персонажа), не насторожують закохану дівчину. Як не відвернула її і його детальна розповідь, яка займає майже вісім сторінок, про те, як він особисто мало не згубив життя одного з поплічників – Лоуборо, завзятого кар-

тяра, оскільки змушував його пити дедалі більше, хоча останній на той момент уже вживав опіум: «<…> though he refused to drink like an honest Christian, it was well known to me that he kept a private bottle of laudanum about him, which he was continually soaking at» [7, с. 150]; «All the company simultaneously pushed up their glasses to him, and I set them before him in a semicircle, and, tenderly patting him on the back, bid him drink, and he would soon see as bright a prospect as any of us» [7, с. 151]; «"Take the bottle, man!" said I, thrusting the brandy-bottle into his hand <…> In his desperate eagerness, he seized the bottle and sucked away, till he suddenly dropped from his chair, disappearing under the table amid a tempest of applause. The consequence of this imprudence was something like an apoplectic fit, followed by a rather severe brain fever» [7, с. 151]. Хелен з усією притаманною юності наївністю й самовпевненістю щиро вірила, що любов'ю, християнським терпінням, відданістю та наполегливістю вона зможе вплинути на характер і звички чоловіка та змінити їх на краще.

Упродовж декількох тижнів після одруження Хелен остаточно впевнилася, як сильно вона помилялася. Вона переконалася в тому, що Хантінґдон був егоїстичним, ревнивим, розпусним, неосвіченим, мав обмежений світогляд. Окрім того, він продовжував зустрічатися зі своїми приятелями та пиячити, то приймаючи їх удома, то перебуваючи з ними в Лондоні. Проте Хелен із християнською смиренністю стійко переносила всі негаразди долі, усе ще сподіваючись на силу свого кохання. З народженням дитини ситуація погіршилася: чоловік місяцями був відсутній та повертався додому у стані абстинентного синдрому. Е. Бронте дуже чітко називає характерні для похмілля симптоми (це, зокрема, слабкість, нудота, сухість у роті, головний біль, сильна спрага, пригнічений настрій, дратівливість, відсутність апетиту, потяг до наступної дози алкоголю): «he was weary»; «after breakfasting at twelve o'clock on a bottle of soda-water and a cup of strong coffee, and lunching at two on another bottle of soda-water mingled with brandy, he was finding fault with everything on the table» [7, с. 198–199]; «he seized a tumbler of wine and water, adding, when he had tossed it off – "for I have an infernal fire in my veins, that all the waters of the ocean cannot quench!"» [7, с. 199]; «And *don't* bring the cheese, unless you want to make me sick outright!» [7, с. 199]; «If you knew how my heart throbbed, and how every nerve thrilled through me while you spoke, you would spare me» [7, с. 200]; «my head is split in two and all on fire with this consuming fever» [7, с. 200]; «"Now get me a glass of wine", said he, "to remedy what you've done, you she tiger! I'm almost ready to faint". I flew to get the required remedy. It seemed to revive him considerably» [7, с. 202]. Незважаючи на постійне зростання «катастрофічної за своїми наслідками огидної схильності» [7, с. 205], Хелен вирішує не здаватися та продовжує боротьбу за чоловіка, аж поки мішенню не стає їхній єдиний син.

Е. Бронте описує всі стадії, які доводиться пережити родині хворої на алкоголізм людини: сором, жаль, призвичаєння, смирення, байдужість, ненависть. Героїня молиться за свого чоловіка, умовляннями та хитрощами намагається відволікти його від згубної звички, потім мужньо переносить його зради, образи й цькування. Проте коли він починає привчати до спиртних напоїв свого п'ятирічного сина, вона вдається до рішучих дій. За допомогою свого брата та служки Хелен із сином потайки вночі тікає з дому Хантінгдона та під вигаданим ім'ям – місіс Ґрехем – оселяється в маєтку Вілдфел-Хол, що неподалік від селища Лінден-кар. У фіналі роману вона дізнається про те, що п'яний Хантінґдон упав із коня та зазнав важких травм; вона повертається до нього, щоб полегшити його передсмертні страждання.

Як бачимо, саме мотив алкогольної залежності є тією рушійною силою, яка структурує роман і створює оригінальний змістово-композиційний візерунок. Е. Бронте показує, як алкогольна залежність нищить особистість, руйнує родинні й соціальні зв'язки. І навпаки, подолання цієї смертельної пристрасті здатне піднести людину, зробити її та сім'ю щасливими (історія Мілісент і Ральфа Хеттерслі).

Висновки. Отже, атмосфера, у якій створювався роман, особистий досвід спілкування й догляду за хворою на алкоголізм близькою людиною, а також безпосередні спостереження авторки «Незнайомки з Вілдфел-Холу» здійснили значний вплив на вибір теми твору та визначення ієрархії мотивів. У передмові до другого видання, яка повністю присвячена обґрунтуванню обраної теми, образів і засобів зображення, Е. Бронте зазначила: «Я хотіла сказати правду. <…> Я знаю, що такі типи насправді існують, і якщо мені вдалося застерегти хоч одного нерозважливого юнака від слідування їх стежиною або хоч одну необачну дівчину від такої звичайної помилки, яку зробила моя героїня, то книга написана не дарма» [8, с. 3]. Тобто, за свідченням письменниці, її витвір за задумом і за втіленням є романом-застереженням, або романом-попередженням, у якому саме мотив алкогольної залежності відіграє ключову роль та є тим структурно-семантичним «стовбуром», від якого живляться і зростають, немов гілки, великі й зовсім маленькі, усі інші мотиви.

Література:

1. Barker J. The Brontës. London : Abacus, 2014. 1158 p.
2. Hyman G. An Infernal Fire in My Veins": Gentlemanly Drinking in The Tenant of Wildfell Hall. *Victorian Literature and Culture*. 2008. № 36(2). P. 451–469. URL: http://www.jstor.org/stable/40347199.
3. Zhao Y. Invisible Killer in The Tenant of Wildfell Hall. *Comparative Literature: East & West*. 2015. № 24(1). P. 153–165. DOI: 10.1080/25723618.2015.12015421.
4. Thormählen M. "Horror and disgust": Reading The Tenant of Wildfell Hall. *Brontë Studies*. 2019. № 44(1). P. 5–19. DOI: 10.1080/14748932.2019.1525872.
5. Merchant P. Introduction. *Brontë A. The Tenant of Wildfell Hall*. London : Wordsworth Editions Ltd., 2001. P. IX–XXIV.
6. Brontë A. Agnes Grey. London : Wordsworth Editions Ltd., 1998. 168 p.
7. Brontë A. The Tenant of Wildfell Hall. London : Wordsworth Editions Ltd., 2001. 394 p.
8. Brontë A. Preface to the Second Edition. *Brontë A. The Tenant of Wildfell Hall*. London : Wordsworth Editions Ltd., 2001. P. 3–5.
9. Гончарова О.А. «Мы три сестры» Б. Моррисона как интертекст: история семьи Бронте сквозь призму чеховской пьесы. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. 2019. Т. 30(69). № 2. Ч. 2. С. 89–94. URL: http://doi.org/10/32838/2663-6069/2019/2-2/18.

Honcharova O. "I wished to tell the truth": the motive of alcohol addiction in "The Tenant of Wildfell Hall" by A. Bronte

Summary. The article deals with the consideration of the function of the motive of alcohol addiction in A. Bronte's

novel “The Tenant of Wildfell Hall” (1848). The aim is to show that the motive of alcohol addiction in comparison with other motives (love – betrayal, fall – repentance – forgiveness, strong woman, creativity, friendship, raising children, etc.) performs a key compositional-thematic function in the novel. Research methods: cultural-historical, biographical, and hermeneutic.

Based on the analysis of two novels by A. Bronte, as well as biographical material of the Bronte family, it was shown that, although the tradition of depicting characters in a state of intoxication has existed since ancient times, it is in A. Bronte’s oeuvre it was revealed from a new angle – as a disease, a huge psychological and social problem to which it was necessary to draw public attention. The motive of alcohol abuse is already present in A. Bronte’s debut novel “Agnes Grey” (1847), in which the main character, working as a governess, pays great attention to the environment in which children grow up. She believes that the example of adults, especially parents and relatives has a huge impact on the formation of the character and habits of children. In the novel “The Tenant of Wildfell Hall”, the motive of alcohol addiction is pervasive; it structures the text and forms its anti-alcohol pathos. Bronte describes all the stages that the heroine of the novel has to go through living with an alcoholic partner: shame, pity, habituation, humility, indifference, hatred. The writer shows how alcohol addiction destroys the personality, ruins families and social ties. Conversely, overcoming this deadly passion can elevate a person and make one and one’s family happy.

It is concluded that the atmosphere in which the novel was created, A. Bronte’s personal experience of communication and care for a close person with alcoholism, as well as her direct observations had a significant impact on the choice of the theme and determination of the hierarchy of motives for her second novel. It is the motive of alcohol addiction that is the driving force which structures the novel and creates an original content and compositional pattern.

Key words: motive, novel, compositional-thematic function, biographical features, alcoholism.

УДК 821.161.2.09
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.5

Крупка М. А.,
кандидатка філологічних наук,
доцентка кафедри української літератури
Рівненського державного гуманітарного університету

ХУДОЖНЄ КОНСТРУЮВАННЯ РОДОВОЇ ІСТОРІЇ В РОМАНІ МАРІЇ МАТІОС «БУКОВА ЗЕМЛЯ»

Анотація. У статті доведено, що в романі Марії Матіос «Букова земля» вітчизняна історія постає крізь призму родового наративу – династії Васильків. Значення має, з одного боку, високе дворянське походження, яке формує структуру й норми поведінки кожного члена сім'ї, а з іншого – травматичні суспільно-політичні події, що кардинально змінюють вікові сімейні канони та ієрархії. У тексті піднімається проблема пам'яті, що реалізується через концепти архіву, родового дерева та фамільного гнізда. Марія Матіос показує, що кожне наступне покоління проходить власний шлях національної самоідентифікації; протиставлення приватної та публічної презентації супроводжує членів родини впродовж усієї історії, а політична ситуація провокує асимілятивні процеси. Особливе місце у структурі роду відводиться інституту шлюбу, що ґрунтувався на династичній домовленості, відтак функціонував на основі виписаних прав та обов'язків обох сторін, закорінених у патріархальну парадигму. Діти становлять неодмінну ланку в сімейній структурі, адже вони – продовжувачі роду та спадкоємці статків. Загалом ідеться про певну жіночу спільноту Васильків, яка об'єднана специфічним виміром буття: історіями кохання, народженням дітей, облаштуванням домашнього простору, піклуванням про близьких. Політичні катаклізми сприяють розхитуванню патріархальних основ родини, а травматичні ситуації відкривають можливості для формування альтернативних моделей гендерної ідентифікації поза материнською функцією. Модус повсякдення, який втілює жіноча нарація, функціонує як особлива форма розгортання історії на противагу публічному виміру діяльності чоловіків. Таким чином, приватне життя персонажів перетворюється на віддзеркалення глобальної історії з її політичним устроєм, економічними й соціальними реаліями. В елемент повторюваності, що є ознакою спадкоємності, політичні події вносять свої корективи, тому у XX столітті спостерігаємо множинність родового досвіду. Особливе місце в художній структурі посідає історія Николая Василька, що розгортає державотворчу концепцію роману.

Ключові слова: рід, покоління, гендерна роль, історія, пам'ять, ідентифікація.

Постановка проблеми. У сучасній українській літературі активно опрацьовується історична тема. Це можна пояснити думкою Едварда Саїда, який зазначає: «Звернення до минулого – одна з найпоширеніших стратегій інтерпретації теперішнього. Їх породжує не лише незгода стосовно того, що було в минулому і чим було минуле, а радше непевність стосовно того, чи минуле насправді минуло, завершилося, пройшло, чи триває – хоч, мабуть, і в інших формах» [1, с. 37]. Так, твори Софії Андрухович «Амадока», Оксани Забужко «Музей покинутих секретів», Марії Матіос «Букова земля» та інші конструюють в інтелектуальному просторі України колективну пам'ять крізь призму родинного наративу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика пам'яті стала визначальною у світовій гуманітаристиці середини XX століття та знайшла своє відображення в численних наукових розвідках. Однією з найцікавіших є робота Аляйди Ассман «Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті», у якій осмислюються культурні моделі функціонування пам'яті. У межах цього дискурсу працювали також Ян Ассман, Юрій Лотман, П'єр Нора, Поль Рікер та інші дослідники. Вітчизняні наукові стратегії розроблено Тамарою Гундоровою, Оксаною Пухонською, Ярославом Поліщуком та іншими літературознавцями.

Так, Ярослав Поліщук окреслив тенденцію появи в сучасному художньому просторі літератури, яка «інтуїтивно звернулася до сфери раніше заблокованої та зафальшованої історії, аби вдихнути в неї нове життя, надати історичним сюжетам злободенності, переосмислюючи їх у контексті сьогоденних реалій» [2, с. 142]. Такі твори, на думку дослідника, забезпечують мнемоцентричну функцію мистецтва. Своєю чергою Оксана Пухонська акцентує увагу на тому, що художня література – один із найпродуктивніших інструментів формування парадигми пам'яті, оскільки «вона стає альтернативним до історичного джерелом знання про минуле, яке, на відміну від історичної мови фактів, за допомогою образно-асоціативних смислів активно перекодовує мову досвіду в доступну і зрозумілу мову сучасності» [3, с. 9–10].

Відтак літературознавці окреслили в контексті меморіального дискурсу поколіннєву проблематику. Зокрема, у дослідженні Тамари Гундорової «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми» йдеться про те, що представлення (презентація) історії, у тому числі у формі родового наративу, включає уявне повторення пережитого та пройденого [4, с. 117]. Ольга Башкирова в монографії «Гендерні моделі сучасної української романістики» доходить схожого висновку: «Відновлення розірваних часових ланок у контексті національного письменства найчастіше відбувається шляхом реконструкції «малих наративів», історії роду як складника великої національної історії» [5, с. 156]. Однак у літературознавчих працях, зосереджених на загальній характеристиці особливостей вияву проблеми пам'яті в сучасній українській літературі, роман Марії Матіос «Букова земля» не взято до уваги, що й визначає актуальність представленого до уваги дослідження.

Формулювання мети статті. Очевидно, що осмислення історичного дискурсу сучасної вітчизняної літератури потребує подальшого дослідження із залученням ширшого контексту, тому вважаємо за доцільне проаналізувати роман Марії

Матіос «Букова земля» в межах меморіальних студій як родинний наратив.

Виклад основного матеріалу дослідження. Коментуючи появу роману «Букова земля», авторка зауважила важливість історичного контексту твору для осмислення сучасних суспільно-політичних реалій: «Коли я поринаю в історію, і неважливо, чи це історія двохсот чи п'ятдесятилітньої давності, відчуваю себе сапером, який іде замінованим полем. Так замінували наше минуле, теперішнє, і багато кому хочеться замінувати й наше майбутнє» [6].

Однією із центральних у романі є сюжетна лінії роду Васильків, яка простежується на прикладі багатьох поколінь і відображає складні перипетії політичної історії краю, оскільки переважним подієвим локусом є територія Буковини, що, як і будь-яке прикордоння, найчастіше стає лінією розмежування та предметом політичних маніпуляцій у часи глобальних світових зрушень. Історичний жанр твору зумовлює його художню структуру, адже приватна історія родини Васильків вписана у велику суспільну історію Буковини, вибудовується за допомогою різнорідних наративів: спогадів, свідчень очевидців, епістолярію, екскурсів у минуле, документів, архівних матеріалів, мемуарів, рефлексій із приводу родинної історії тощо.

Відтак на прикладі сімейства Васильків доречно осмислити родинну модель стосунків, на які впливають два важливі фактори. З одного боку, це високе дворянське походження, яке формує структуру й норми поведінки кожного члена сім'ї, а з іншого – травматичні суспільно-політичні події, що кардинально змінюють вікові сімейні канони та ієрархії. У тексті піднімається проблема пам'яті, що значною мірою реалізується через концепти архіву, який уже в середині XIX століття відображав динамічну структуру державотворення на цих землях (*«акуратно скручений у трубочку і перев'язаний золотою ниткою родинний архів – із пожовклих православних церковних книг, молдавських грамот, турецьких булл, австрійських посвідок, замкнутий у вельми коштовній мідній карабущі, верх якої обтягнуто найтоншою телячою шкірою із витиснутим родинним гербом Васильків»* [7, с. 70]), родового дерева (*«цьому дереву вже більше чотирьох століть»* [7, с. 72]), фамільного гнізда (*«саме це фамільне гніздо – справжній Китайський мур, що тримає його у тонусі й певній безпеці»* [7, с. 237]), що символічно відображають генетичну спільність родини та увиразнюють зв'язок поколінь, а також є кодом дешифрування пам'яті, наприклад: *«Майбутні Василькові внуки і правнуки мусять знати про свій рід усе, щоби продовжувати його міць і безперечну славу»* [7, с. 71]. Про важливість архіву в контексті колективної пам'яті йдеться в науковій розвідці А. Ассман [8, с. 361].

Марія Матіос, послуговуючись історичними джерелами, виводить родовід династії із часів монгольських завоювань: родоначальник Васильків – Козак – у XV столітті прийшов на Буковину з території Русі у складі козацького війська. У пам'яті нащадків функціонує оповідь XVIII століття про подружжя Александера де Козака-Василька та турецької принцеси Марії Абази, яка вольовим рішенням змінила офіційну історію династії, відмовившись від родового прізвища Козак. У переказах ідеться про дві причини такого рішення: політичну (російське військо в цей час залишає Буковину) та внутрішньосімейну. Як для матері, що переживає розчарування у своїх дітях (молодший син Дмитро веде розгульний спосіб життя та має пристрасть до картярства), їй притаманно шукати причини асоціальної поведінки нащадків, і вона знаходить їх у спадковості: *«Прабабуся Марія Абаза вважала, що не що інше, як колишня козацька вольниця усіх попередніх Козаків-Васильків час від часу озивається в крові її нащадків»* [7, с. 278]. Варто вказати на нетиповість подружжя Козаків-Васильків, адже патріархальний устрій чітко регламентує функції кожного члена сім'ї, і прийняття рішень – однозначно прерогатива чоловіка. Проте в цьому випадку саме вибір дружини став вирішальним, зумовлений, між іншим, походженням, адже її генетична пам'ять трактує козаків як ворогів, тому через маніпулятивні технології матір позбавляє нащадків правдивої історії. Хоча принцип династичного шлюбу не передбачає таку категорію, як любов, проте саме почуттями мотивується ухвалення цього вікопомного рішення, яке кардинально змінило національну ідентифікацію та історію роду Козаків-Васильків: Александер *«любив свою чорну і незвично владну турчанку безмірно, тому, хоча й зі скрипом, а все ж пішов на поступки дружини з урізанням родинного прізвища»* [7, с. 278]. Більше того, всупереч звичаєвому праву старшого сина Дмитра де Козака-Василька, який неналежно виконував покладені на нього за статусом і походженням обов'язки, уперше в історії роду позбавлено права спадковості на користь молодшого Йордакія. Ця тема залишалася табуйованою для наступних поколінь, оскільки *«непохитна батьківська воля стала вищою від неписаного закону родини»* [7, с. 63] та виходила за межі соціокультурних і правових норм держави.

Наступна сюжетна лінія розгортає оповідь середини XIX століття про Йордакія фон Василька. Саме він став продовжувачем династії та засновником родового маєтку Берегомет, що асоціювався з родинним домашнім вогнищем у його численних нащадків. Цей локус співвідноситься в романі з категорією пам'яті. Герой не лише дбає про матеріальні цінності, що було прерогативою для попередників, а й прагне утвердитися соціально, здобувши титул барона Серетського. Основна життєва установка Йордакія фон Василька – реалізувати себе в дітях. Він постає насамперед як батько, тому саме благополуччя спадкоємців є мотивацією його рішень. До регламентованих традицій аристократії входить і династичний шлюб, укладений із метою примноження статків та підкріплення соціального статусу: *«Традиції сталі і незмінні, як схід і захід сонця: знать парувалася зі знаттю. Знать продовжувала знать. Спадкоємцем залишався старший син. Ніяких мезальянсів. Жодних розлучень, крім смерті. І так буде завжди, поки не закінчиться останній аристократ у фамілії. По-іншому бути не може»* [7, с. 66]. Саме такому критерію відповідало одруження Йордакія з Анною Калмуцькою, яка була на шістнадцять років молодшою за нього. Типово для патріархального устрою чоловік має необмежену владу над усіма членами сім'ї. Сакральний для української культури варіант жінки-матері, хранительки роду й домашнього вогнища уособлює його дружина. Вона маркується через мовчання та смиренність, її постать сюжетно функціонує лише в роздумах чоловіка. Призначення жінки – продовжувати рід, саме в такий спосіб Анна має ідентичність матері: народила шестеро синів і трьох доньок. Батьки виокремлюють старшого сина Александра, оскільки з ним пов'язують життєву перспективу та продовження династії. Йордакій трактує рішення батьків, які змінили родинне прізвище, як прояв політичної кон'юнктури: *«задля безпечного майбутнього своїх дітей прізвище можна змінити, скоротити чи подвоїти, але кров змінити не годен»* [7, с. 71], проте вважає, що найголовнішим є походження, яке визначає

долю й характер людини. Концепт рідної крові/кровного зв'язку є одним із визначальних у творі. Проблемною для Васильків є національна ідентифікація, яка пов'язана з політичною ситуацією та закорінена в мові і релігії.

Наступна родинна історія описує життєві перипетії спадкоємця династії Александера фон Василька, якому ще за життя батько, Йордакій фон Василько Серетський, відповідно до аристократичної традиції вибрав подружню пару – Катінку фон Флондор. Попри те, що шлюб був укладений за угодою сторін, у романі спроєктовано родинну ідилію, побудовану на чіткому розподілі гендерних ролей. Матія Матіос наділяє голосом і жіночий персонаж, описуючи її погляд на основоположні речі. Чоловік – носій типових маскулінних ознак: раціональності, логічності, екстравертної спрямованості. Натомість *«решта – чоловікові статки, гендель, громадська діяльність, намагання впливати на політику краю шляхом участі у крайових дискусіях і місцевих виборах – для задоволеної життям молодої пані не мали аніякогісінького значення»* [7, с. 76]. Дружина – типовий взірець фемінності, наділена ірраціональністю, чуттєвістю, експресивністю, інтровертністю, її сфера – сексуальність, тобто відбувається реабілітація тілесності у шлюбі. Катінка зваблює чоловіка модним вбранням, вигадливою зачіскою, еротичними жестами. Інтимні стосунки подружжя підкреслюються через опис тілесних відчуттів задоволеної жінки, руської мови, що стає еротичним фетишем коханців, особливих кодових слів, сексуальних ігор. У зображенні сім'ї увага акцентується на любовному складнику, їхні стосунки побудовані на особистому зацікавлені одне одним, у договірному шлюбі партнери лише пізнають одне одного, проходячи всі фази: знайомство, зацікавленість, закоханість, пристрасть і, зрештою, любов. Освячена традицією модель шлюбу наповнюється новим змістом. Катінка фон Флондор стає не лише коханою дружиною, а й матір'ю численних нащадків. Діти становлять неодмінну ланку в сімейній структурі, адже вони – продовжувачі роду та спадкоємці статків. Поява в подружжя дітей додає йому соціальної ваги, а жінці – статусу. Проте, навіть народивши чотирьох синів, Катінка фон Флондор маркується через ідентичність коханки, адже після раптової смерті чоловіка стрімко старіє, впадає в депресивний стан (не розмовляє, не реагує на зовнішні події), живе у площині спогадів.

Подальший сюжет розкриває історію родини старшого сина Александера фон Василька та Катінки фон Флондор Ґеорґа фон Василька і його дружини Елізи Оганович. Цей шлюб ґрунтувався на династичній домовленості, відтак функціонував на основі чітко виписаних прав та обов'язків обох сторін. Хоча між подружжям не було кохання, проте урівноважені стосунки поваги й турботи, що маркували шлюб, робили цю дворянську модель взірцем для молодших Васильків. Життя Ґеорґа фон Василька розвивалося за батьківським сценарієм: він активно лобіював інтереси краю, проте зі зміною політичної ситуації добровільно склав повноваження депутата та повернувся до родинного бізнесу. Постать дружини проявляється в романі епізодично, насамперед як взірцевої господині: навіть у непрості часи вигнання їй вдається створювати комфортне побутове середовище. Однак політичні події, війна та прихід до влади більшовиків руйнують сімейну ідилію, і спадкоємець Ґеорґа фон Василька – син Александер – з дружиною та малолітніми дітьми змушений втікати до Румунії, оскільки їхній родинний маєток Берегомет націоналізований радянською владою.

Історія молодшого сина Александера фон Василька та Катінки фон Флондор – Стефана фон Василька – розгортається частково. Він – кадровий офіцер цісарської армії, очолював Перший гуцульський добровольчий батальйон під час Першої світової війни. Проте, попри психологічні травми й фізичне каліцтво, саме воєнний досвід є визначальним у його самоідентифікації. У романі показано, що для родового устрою Васильків традиційно жінка уособлює патріархальні структури, проте на прикладі життєвої історії доньки Стефана фон Василька авторка виводить материнські функції у проблемне поле, надаючи їм характеру дискусійності, оскільки Зоя стає відомим астрономом і цілком присвячує себе науці.

Паралельно з гілкою роду Йордакія фон Василька у творі розгортається історія спадкоємців його брата Дмитра, що був позбавлений династичного статусу. Зокрема, описується історія сина Николая, життєва стратегія якого мало узгоджується з родовими схемами, адже до сфери його інтересів не належать господарство та політика, натомість він використовує свої статки модерно: невпинно подорожує, колекціонує мистецькі твори, захоплюється мисливством. Шлюб Николая Василька та Євгенії Науман із роду Деметрі традиційно був династичним. Історія їхнього сина є однією із центральних у творі. Марія Матіос використовує документальні джерела, оскільки Николай Василько-молодший відіграв помітну роль у побудові української держави [9].

У романі «Букова земля» простежується особлива доля героя в контексті як вітчизняної, так і родинної історій. Николай Василько постає складною особистістю, людиною широких поглядів із кипучою життєвою енергією, що була спрямована у громадське русло. Наративна історія будується на описі життєвого шляху персонажа від народження до смерті, вона включає оповідь про його батьків та дітей. Відповідно, Марія Матіос моделює цілісну життєву парадигму героя, який переживає складну еволюцію особистісного становлення. Рання смерть батька стала спусковим механізмом для реалізації генетично зумовлених асоціальних нахилів (*«Жінки. Подорожі. Казино. Вино. Жінки. Карти»* [7, с. 276]), проте саме сприяння сім'ї спонукало зайнятися громадськими справами та поступово стати найвідомішим політиком краю, а в часи політичних катаклізмів уже Николай Василько бере під опіку численних родичів, що перебувають у статусі біженців. Крім того, саме родинні зв'язки дали поштовх до відновлення національної ідентичності, адже сім'я Николая Василька-старшого та Євгенії Науман була румунськоцентричною. Перші моменти самоусвідомлення приходять через системне вивчення української мови, згодом він уже виголошує блискучі промови рідною мовою в парламенті як представник українського народу та надалі ідентифікує себе з українством як політичною нацією.

Традиційно перший шлюб Николая був династичним. Постать дружини, дворянки Ольги Гергель, маркується через тему походження та хворобливості. Після її смерті залишається четверо дітей, які не мають близького зв'язку з батьком, оскільки вони не здатні, як і династія Васильків загалом, визнати його право на стосунки з іншою жінкою, адже дітям *«не потрібна мачуха з довгим шлейфом коханців і мутною репутацією»* [7, с. 321]. Любовна історія політика Николая Василька та актриси Ґерди Вальде описана у творі детально, обоє героїв наділені голосами, що дає змогу побачити еволюцію відносин від пристрасного курортного роману до жертовності у шлюбі.

Кожен із них заради кохання відмовився від частини власної ідентичності. Хоча Николая глибоко ранить *«війна з родиною за Джетті»* [7, с. 320], яка для династії «чужа» (*«пасія з низького стану, юдейка, та ще й легкого поводження»* [7, с. 320]), проте він обирає любов і жодного разу не шкодує про це. Ґерда Вальде кардинально відрізняється від традиційного типу дружин роду Васильків за зовнішністю (була мініатюрною), походженням (мала єврейське коріння), характером (нагадувала *«пляшку розкоркованого шампанського»* [7, с. 325]), життєвими пріоритетами (реалізувалася в публічному просторі), однак утворює ідеальну пару з Николаєм Васильком. Більше того, заради чоловіка, *«що був їй і за батька, і за брата, і за найсолодшого у світі коханчика»* [7, с. 326], вона жертвує професійною кар'єрою, сходить зі свого артистичного шляху на піку слави та вступає у шлюб після 9 років побачень, змінюючи ідентичність від актриси через коханку до дружини й удови. Марія Матіос описує гармонійне подружнє життя, яке побудоване всупереч родині та обставинам, проте варте цих протистоянь.

Далі розповідається життєва історія сина Николая Василька Гамількара. Батько всіляко намагається застерегти спадкоємця від помилок своєї юності та зрештою за допомогою хитромудрих маніпуляцій знищує його любовні стосунки. Николай Василько чинить стосовно коханої жінки сина так само, як родина щодо його дружини: *«Може, підсвідомо Коко порівнював військовичку Кузь зі своєю Джетті»* [7, с. 260]. Він увиразнює відмінне в постатях жінок, проте не бачить подібності: вони однаково чужі для аристократичного роду Васильків, де шлюби є частиною династичних угод, а не особистим вибором кожного. Однак якщо Николай Василько здатний всупереч родині відстояти право на щастя, то Гамількар упокорюється, при цьому любовна травма назавжди змінює його характер і спосіб життя – він стає самітником. У роки Другої світової війни спадкоємець блискучої династії Васильків, інженер Гамількар лицар фон Василько, мешкає у Відні, *«ледве животіє у тісняві крихітного помешкання, де заледве поміщається дві людини, і з усього видно, живе дуже й дуже ощадливо»* [7, с. 594], проте, як і батько, вірить в ідею, оскільки володіє нетлінним скарбом – сімейним архівом династії Васильків, що в тогочасних політичних умовах актуалізується, сприяючи відновленню родинних зв'язків. Дві доньки та син Теофіла фон Василька також мешкають у Відні. Наймолодші представниці роду Васильків утверджують ідею особистісної цінності жінки та реалізуються поза материнською сутністю, яка вважалася ідентифікаційною моделлю для їхніх предків. Після аншлюсу вони, як і їхній брат, адвокат Александер фон Василько, змушені доводити своє арійське походження за допомогою фамільного архіву: *«Без цього годі сподіватися на державну роботу, спокій, а подеколи – навіть життя»* [7, с. 587]. У часи Другої світової війни правник змушений стати солдатом Третього Рейху. Війна на Східному фронті зробила з представника вельможної династії вбивцю: *«Александер розумів, що з точки зору міжнародного права він тепер – воєнний злочинець»* [7, с. 586]. Перебуваючи в центрі катастрофічних подій, він втратив самоідентифікацію, оскільки знівелював духовну й моральну традицію предків. На переконання дослідниці Сьюзен Зонтаґ, однією з найстійкіших метафор є моралістичне бачення хвороби як покарання [10, с. 40]. Відповідно, руйнування психічної цілісності провокує розвиток тілесної хвороби в персонажа, яка зрештою символічно призводить недостойного нащадка Васильків до смерті від зараження крові.

Висновки. У романі «Букова земля» історична тема тісно пов'язана з проблемою пам'яті. Марія Матіос демонструє опозиційність до метанаративів офіційної історії через вибір життєпису роду Васильків як одного із центральних сюжетів твору. У романі акцентується спадкоємність не лише статків, а й моральних постулатів. Таким чином, авторка виходить на проблему національної еліти, оскільки ця тема наразі в інтелектуальному просторі України проговорена не досить.

Результати здійсненого аналізу можуть бути використані у процесі проведення подальших досліджень, пов'язаних з історичною проблематикою в сучасній українській літературі.

Література:

1. Саїд Е. Культура й імперіалізм / пер. з англ. К. Ботанова, Т. Цимбал. Київ : Критика, 2007. 608 с.
2. Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі. Чернівці : Книги-ХХІ, 2018. 272 с.
3. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті. Київ : Академвидав, 2018. 299 с.
4. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.
5. Башкирова О. Гендерні моделі сучасної української романістики. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2018. 352 с.
6. Хоменко М. Марія Матіос. Прима української літератури. Літературні зізнання про пристрасть, сльози, примхи і сховище для минулого. URL: https://ukrainky.com.ua/mariya-matios-prima-ukrayinskoyi-literatury/ (дата звернення: 25.06.2021).
7. Матіос М. Букова земля. Роман-панорама завдовжки у 225 років. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2019. 928 с.
8. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. : К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
9. Шевелєва М. Микола фон Василько – буковинський аристократ, який фінансував Українську революцію. URL: https://uain.press/blogs/mykola-fon-vasylko-bukovynskyj-arystokrat-yakyj-finansuvav-ukrayinsku-revolyutsiyu-1204080 (дата звернення: 25.06.2021).
10. Зонтаґ С. Хвороба як метафора СНІД та його метафори / пер. з англ. Т. Бойко. Київ : Видавництво Жупанського, 2012. 162 с.

Krupka M. Artistic construction of the ancestral history in the novel by Maria Matios "The Beech Land"

Summary. The article proves that in the novel by Maria Matios "The Beech Land", Ukrainian history appears through the prism of a generic narrative – the Vasylkiv dynasty. On the one hand, a high noble origin, which forms the structure and norms of behaviour of each member of the family; on the other hand, traumatic social and political events radically change age-old family canons and hierarchies. The text raises the issue of memory, which is largely accomplished through the concepts of archive, family tree and family nest. Maria Matios shows that each succeeding generation goes its way of national self-identification, the opposition of private and public presentation accompanies family members throughout history, and the political situation provokes assimilation processes. A special place in the structure of the family is given to the institution of marriage, which was based on a dynastic agreement, and thus functioned based on written rights and responsibilities of both parties, rooted in the patriarchal paradigm. Children are the indispensable link in the family structure because they are the successors of the clan and the heirs of fortunes. In general, we are talking about a certain female community of Vasylkiv, united

by a specifically female dimension of being: love stories, the birth of children, arrangement of home space, caring for loved ones. Political cataclysms contribute to the undermining of the patriarchal foundations of the family, and traumatic situations open up opportunities for the formation of alternative models of gender identification outside the maternal function. The mode of everyday life is embodied by the female narrative functions as a special form of unfolding history as opposed to the public dimension of men's activities. Thus, the private life of the characters become a reflection of global history with its political system, economic and social realities. In the element of recurrence, which is a sign of continuity, political events make their adjustments, and as a result, in the twentieth century, we see a multiplicity of experiences Vasylkiv. The history of Nikolai Vasylko occupies a special place in the artistic structure, which unfolds the state concept of the novel.

Key words: gender, generation, gender role, history, memory, identification.

УДК 821.161.2/82-3
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.6

Медведчук О. П.,
аспірантка кафедри історії української літератури,
теорії літератури та літературної творчості
Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

НЕОМІФОЛОГІЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ МОТИВУ ВІЧНОГО ПОВЕРНЕННЯ У РОМАНІ ЮРІЯ ВИННИЧУКА «ТАНҐО СМЕРТІ»

Анотація. У статті досліджено неоміфологічну трансформацію мотиву вічного повернення у романі Юрія Винничука «Танґо смерті». Визначено, що тема реінкарнації наявна у міфологіях багатьох країн світу і з часом поширилась у релігію, науку й художню літературу.

Проаналізовано специфіку авторської міфоконцепції перевтілення у романі, основною умовою якої є музика із унікальних дванадцяти нот, що дають можливість згадати своє попереднє втілення. Виявлено, що у творі головними міфологемами мотиву вічного повернення є міфологеми життя, смерті й воскресіння та дотичні до них міфеми й образи-символи.

Розкрито символіку образів музики, скрипки і числа дванадцять, які є ключовими елементами авторського міфу про реінкарнацію та втілюють ідеї про зв'язок із минулим, віднайдення шляху до себе, звільнення й очищення душі.

Наголошено на амбівалентному розумінні образу смерті у романі, тобто поділі на смерть-звільнення і смерть-знищення. У зображенні смерті-звільнення у довоєнному Львові письменник виходить із християнського трагізму смерті, наближаючись до традицій Сходу та українських звичаїв Гуцульщини. Образ смерті-знищення у всій повноті свого значення приходить у романну дійсність із воєнними діями 1939 року, і основними її втіленнями у романі є більшовики, особливо енкаведисти, та нацисти. Крім цього, з міфологемою смерті тісно пов'язана тема сну, яка, відповідно до міфологічного світогляду, вважається межовим станом між життям і смертю. У творі символом сну виступають квіти маку.

Розкрито авторське розуміння міфологеми відродження, дотичним до якого є образ орла, та з'ясовано, що тріада міфологем життя-смерті-воскресіння реалізується в романі також на рівні композиції. Наголошено на символічному значенні образів саду, яблуні і сороки у міфологічному контексті мотиву вічного повернення.

Ключові слова: мотив вічного повернення, реінкарнація, неоміфологізм, міфологема, символ, авторський міф.

Постановка проблеми. Одним із головних онтологічних запитань людства є питання, що буде з людиною після її смерті. Спроби розгадати цю таємницю часто лежать саме у площині міфологічного світогляду. А. Бергсон вважав, що «головною метою міфотворчої уяви є протистояння прагненню інтелекту розірвати суспільну зв'язність на користь особистої ініціативи і свободи. Міфологія і релігія є оборонною реакцією природи проти розкладаючої сили інтелекту, проти інтелектуального уявлення про неминучість смерті <…> міфи мають позитивну біологічну функцію в підтримці життя і попередженні ексцесів інтелекту, загрозливих суспільству й індивідові» [1, с. 115]. Це означає, що за допомогою міфів свідомість людини намагається перебороти страх перед невідворотним моментом, який настає у житті кожного.

Однією зі спроб пояснити порядок людського життя у світі є ідея вічного повернення, яка полягає у тому, що душа постійно повертається на землю, проживаючи нове життя в іншому втіленні.

Переродження душі є основним неоміфологічним мотивом роману Ю. Винничука «Танґо смерті», що був нагороджений премією Книга року ВВС у 2012 році. Дотепний чорний гумор, численні алюзії та ремінесценції, містифікації та інтертекст, комічні ситуації, колоритна львівська говірка, натуралізм в описах воєнної дійсності, витворення власного міфу про реінкарнацію – все це є основними характеристиками твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Широкий резонанс та популярність книги серед читачів зумовили появу численних наукових досліджень та розвідок, авторами яких є О. Романенко, Р. Семків, І. Котик, Є. Станішевич, Д. Коваленко, Г. Левченко, О. Пухонська, О. Грищенко та інші. Основну увагу науковці приділили проблематиці, стильовій манері, композиційним особливостям, жанровій своєрідності роману, інтертекстуальності, часопростору. Неоміфологічний же складник твору залишається досі не вивченим, що зумовлює **актуальність** нашої статті.

Метою дослідження є визначення особливостей неоміфологічного трактування письменником теми вічного повернення та її реалізації у творі.

Виклад основного матеріалу. Елементи теорії переселення душ, реінкарнації вперше згадуються у найдавніших священних текстах індуїзму Ведах. У міфології Древнього Китаю є думка, що для того, аби досягнути рівня Будди, душі потрібне не одне земне втілення. Дослідник буддійського вчення Е. Конзе стверджує: «Стан Будди – одна з найвищих досконалостей, якої можна досягнути, і для буддистів очевидно, що для цього потрібне докладання величезних зусиль протягом багатьох життів» (перекл. авт.) [2, с. 156].

Виникнувши з індійських та китайських міфологічно-релігійних вчень, ідея постійного повернення душі посіла вагоме місце в історії та набула масштабного поширення. А у XX ст. вченням про переселення душ всерйоз зайнялися психологи, психіатри та парапсихологи, застосовуючи регресивну терапію та дослідження спогадів дітей. Філософський складник циклічної концепції світу розробляв Ф. Ніцше. Тобто феномен постійного повернення став посередником між міфологією, релігією та наукою.

Очевидно, що таку тему не могла оминути і художня література. Особливо активно до неї звертаються митці XX–XXI ст.:

Джек Лондон, Джеймс Джойс, Г. Гессе, Джером Селінджер, Річард Бах та ін.

Ю. Винничук у романі «Танґо смерті» також розкриває цю тему, проте автор витворює свій власний міф, використовуючи мотив перевтілення душі із міфології, трансформуючи його та надаючи нової семантики. Відповідно до авторської міфоконцепції душа постійно перероджується, отримуючи нове земне втілення, але, щоб згадати попереднє своє життя, людина перед смертю повинна чути мелодію із 12 нот, а тоді почути її в наступному житті: «… аби хтось із цих перевтілених людей прозрів, він мусить почути мелодію» [3, с. 229].

Отже, основною умовою реінкарнації душі у романі є музика із дванадцяти нот, що ніби утворює тунель у пам'яті, даючи можливість згадати своє минуле життя. Віра у надприродні властивості музики також бере свій початок у міфології. В індійських міфах утверджується думка, що звук – це вібрація космічної енергії. Тому в одному із міфів про Крішну, коли він грає на флейті, від мелодії космос починає рухатись і відбувається створення світу [4]. У давньогрецькій міфології відомими є міфи про Орфея, який зачаровував своєю музикою; про сирен, які заманювали мореплавців магічним співом. У міфології Сходу музика нерозривно була пов'язана із поняттям гармонії та духовним світом. Українська міфологія також невіддільна від співу, про що свідчить величезна кількість обрядових пісень.

Дослідниця Асель Омар зазначає, що «музика може викликати перехідні стани шляхом психологічного та емоційного впливу на свідомість, <…> індивід розширює пізнання про навколишній світ, поглиблює чуттєвий досвід» [5]. Тобто музика у міфологічній традиції виступає універсальним провідником у духовний світ, доповнює гносеологічні пошуки ірраціональними складниками.

У романі «Танґо смерті» музика є провідним образом, символізуючи духовність, зв'язок із надприродним, стаючи запорукою відновлення спогадів: «Музика тут відіграє величезну роль, вона очищає і вивільняє душу, дозволяє людині зазирнути у глиб себе…» [3, с. 185]. Крім цього, автор проводить метафоричні паралелі «душа-музика», «тіло-оркестр»: «Річ у тім, що тональність звучання будь-якої ноти відповідає тональності звучання відповідного органу чи частини тіла. Іншими словами, наша душа – це музичний твір, який виконує цілий злагоджений оркестр внутрішніх органів» [3, с. 99]. Тобто Ю. Винничук наголошує на тому, що музика є посередником між духовним і тілесним, вона здатна вивільнити та очистити душу.

Письменник обирає музику танґо, невід'ємним елементом якого є танець, тобто рух. За однією з історичних версій, виникнення слова «танґо» має афроамериканські корені й означає *місце зустрічі*. У такому контексті музика танґо символізує рух до гармонії, зустріч та поєднання споріднених душ.

Підсилюють символізм твору образи скрипки та 12 нот, які є основою для перевтілення душі та відновлення спогадів. Дослідник скрипки С. Муратов запевняє, що вже сама геометрія інструменту має таємне значення, загублене або навмисно приховане, та містить «ключ до семеричної природи людини» – фізичне тіло, енергетичне тіло, емоційне тіло, розум, Вищий розум, Інтуїція-Любов і Воля [6]. А звучання скрипки випромінює такі високі вібрації, що торкаються духовної суті людини. Мелодія скрипки здатна викликати радість і сум, а також спогади, що є ключовим моментом для роману. Тому використання письменником образу скрипки є більш ніж виправданим у контексті зв'язку з переселенням душі.

Важливою є також символіка числа 12. Вона обіграна у романі неодноразово: 12 нот, 12 дервішів, які танцюють під музику, що підіймає душу над тілом, 12.12.1812 зникає трактат Калькбреннера, який і створив незвичайну музику танго. У міфології 12 – це основне число, що символізує простір і час, воно є втіленням організації космосу (12 місяців, 12 годин дня і ночі, 12 знаків зодіаку, 12 дванадцятилітніх циклів у Китаї), союзу духовної і часової сфери [4]. Давньогрецька міфологія ототожнювала це число із Всесвітом, визначаючи його множенням чотирьох частин світу – горизонталь на три вертикальні виміри – небесний світ, земний і підземний.

Глибоким символічним значенням наділене число 12 і у романі. Адже саме завдяки дивовижним дванадцяти нотам, що вмонтовані у музичний твір, відбувається зв'язок минулого із майбутнім, утворюється тунель пам'яті. А танець, який виконували 12 дервішів, у поєднанні з музикою завів головного героя у неймовірний транс: «…музика не відпускала, вона вилущувала його із середини, вивертала, мов рукавичку, він уже не впізнавав самого себе, здавалося, хтось інший вселився у нього, але не чужий, хтось близький, хоч іще невпізнаваний, кого баглося пригорнути…» [3, с. 187].

Отже, число дванадцять символізує глибокий зв'язок між часом і простором матеріального та духовного світів, відновлення зв'язку із минулими втіленнями душі та забезпечує досягнення гармонії, рівноваги, досконалості.

Мотив вічного повернення нерозривно пов'язаний із міфологемами життя, смерті та воскресіння. Гумором, хоч здебільшого чорним, барвами насичений Львів довоєнного періоду. Чотири головних герої: німець Вольф, поляк Ясько, єврей Йосько й українець Орест – проживають веселий, наповнений витівками та безтурботною буденністю час. Дитинство, дружба, кохання, пошук свого місця у світі – все це є певними етапами життя.

Поєднання автором української, німецької, польської та єврейської національностей, греко-католицького, католицького та іудейського віросповідань відтворює тогочасний колорит львівського життя, з одного боку, та універсалізує всі іманентні смисли наявні у творі – з іншого. Варто зауважити, що скрипка найчастіше має також 4 струни, які здатні охопити всю повноту звуків, у чому вбачаємо приховану аналогію до чотирьох героїв, життя яких демонструє повну сутність тогочасного Львова та буття загалом.

Однією із іпостасей міфологеми життя є ринок, що описаний як живий організм, в якому «все шумує, гуде, злива голосів хлюпотить, розтікається, перетворюючись на різнокрилу какофонію» [3, с. 37]. Синестезія звуків, запахів та кольорів увиразнюють цей образ. На ринку змішалося багато національностей та етнічних груп: жиди, українці, поляки, німці, гуцули, львів'яни; представники різних професій: різники, гончарі, ткачі, пекарі. Образ базару символізує життя у його багатобарвності, динамічності та постійності.

Попри усю життєствердність довоєнних років у Львові, образ смерті зустрічаємо тут майже на кожній сторінці: самогубства, нещасні випадки, хвороби, робота Ореста Барбарики у похоронному бюро. Проте варто відзначити, що така смерть трактується як природний стан буття, невід'ємний від народження людини. Тому ставлення до неї у творі так само

абсолютно природне і часто навіть з гумором: «… там щойно якась хулєра скочила з даху на брук» [3, с. 28], «Так направду, то цілком незле, що людиска трохи вмирают… Бо шо би то було, якби такво нагло всі ся зійшли до мене?... Та я б не мав ані де їх посадити, ані як їх обслужити…» [3, с. 117], люди говорили про смерть «…як про щось зовсім звичне, як, скажімо, про погоду чи про кінські забіги…»[3, с. 119]. Тобто маємо тут образ смерті як логічного завершення земного життя, як звільнення душі. Таке амбівалентне розуміння міфологеми смерті випливає з міфології та знаходить своє втілення у філософії Шопенгауера, який поділяє цей образ на смерть-звільнення і смерть-знищення.

Родина Ореста Барбарики тісно пов'язана з образом смерті-звільнення. Мама складає похоронні вірші: «… чудові віршики для надгробків, справжні шедеври, які не робили байдужим нікого» [3, с. 54], бабуся мала репутацію неймовірної плакальниці: «виконувала художній плач» як ніхто інший, за що її називали «золотим голосом потойбіччя»; дядько був священиком, а сам Орест тривалий час працює у похоронному бюро.

Поховальна контора пана Кнофлика має назву «Харон», що відсилає нас до античної міфології, адже Харон був провідником померлих через річку Стікс у світ мертвих. Похоронні церемонії контора організовувала не гірше, ніж театральні видовища, на які збиралися всі бажаючі. Вся оповідь про роботу Ореста у цій організації помережана чорним гумором, який подекуди тісно переплітається з абсурдом. Наприклад, втішання юного оздоблювача вдови Цегельської, яка оплакувала чоловіка: «Зверніть увагу на цей свіжий вираз обличчя, на ці добрі усміхнені й радісні вуста…» [3, с. 111], або засмученого пана Торбу, який ховав дружину: «Ваша дружина відійшла в кращі світи повна сил та енергії, її тіло, незважаючи на хворобу, пашіло здоров'ям… Бачите ці ямочки на щоках? А ці рум'янці?.. Навіть вуста її окреслені помадою таким чином, щоб демонструвати нам ледь помітний усміх задоволеної життям людини» [3, с. 113]. До смерті-звільнення можемо віднести також убивство інспектора поліції, яке описане в романі без будь-якої трагічності, попри те що це насильницька смерть. Тут маємо звільнення у дещо іншому смисловому наповненні, оскільки мета була не у звільнені душі загалом, а у звільненні землі, міста, людей від явного втілення зла – жахливого садиста, який, орієнтуючись в анатомії та психології людини, доводив ув'язнених до божевілля, знущався над ними, за що його прозвали Сатаною.

Випадкова смерть вісьмох радянських військових у квітах також більше схожа на смерть-звільнення, аніж знищення. Оскільки дядько Йоська жид Зельман Мількер не мав на меті убити, а лише вшанувати визволителів. Цю ситуацію автор змальовує доволі комічно, незважаючи на трагічне закінчення. Вдячний жид «не міг стримати свого полум'яного комуністичного пориву» [3, с. 259] і перевіз п'яних воєнних до себе додому, щедро прикрасивши вітальню, де вони спали, різноманітними квітами: «… йому хотілося зробити щось надзвичайне, щось таке, аби визволителям запам'яталося на все життя» [3, с. 259]. Проте вийшло зовсім не те, чого так хотів жид: визволителі не змогли нічого запам'ятати, бо не прокинулися: «смерть їхня була прекрасна, куди приємніша, ніж на полі бою, адже задихнулися вони найпрекраснішими ароматами осені» [3, с. 260]. Таку смерть можемо вважати ненавмисним звільненням душ від беззмістовного та гріховного життя їхніх фізичних тіл.

Єдина смерть, про яку йдеться у сучасному Львові, – це смерть тітки Мирка Ярошa Лютеції, яка була коханою Яська у минулому та виконувала смертельний вирок тому самому інспектору поліції. Її смерть також виглядає, як звільнення: «тета Лютеція усміхнулася крізь сон і, простягнувши руки комусь назустріч, прошепотіла: «Нарешті… ти повернувся…» [3, с. 12].

У зображенні смерті в такому смисловому наповненні письменник виходить із християнського трагізму смерті, наближаючись до традицій Сходу та українських звичаїв Гуцульщини. На думку Г. Левченко, «Ю. Винничук здійснює сміливі маніпуляції із самими атрибутами українського поховального обряду, які спрямовані на максимальне відчуження і віддалення покійника від спільноти живих. В окремих українських регіонах (зокрема, на Поліссі, Гуцульщині) існувала традиція т. зв. «грушки» – забави біля тіла покійного, веселих розваг і танців – що походить від архаїчних поховальних обрядів, т.зв. ритуального сміху, сенс якого позначає продовження життя, інтеграцію смерті у життя як одного із неминучих його проявів» [7, с. 268].

Інший варіант міфологеми смерті – смерть-знищення спершу згадується на початку твору, коли розповідається про розстріл у 1921 році більшовиками 360 «непокірних вояків», серед яких були батьки головних героїв. Убивство бійців армії УНР описується з відтінком героїчного пафосу, що зумовлено тоді ще дитячою свідомістю Ореста Барбарики, який веде оповідь. Хлопчики міфологізують подвиг батьків: «Базар – для кожного з нас залишився чимось містичним, вояки, що пішли в той трагічний похід, виросли в нашій уяві до величі аргонавтів, які рушили за золотим руном, бо вони теж пішли за золотим руном свободи, але загинули всі до одного за Україну» [3, с. 15].

Образ смерті-знищення у всій повноті свого значення приходить у романну дійсність із воєнними діями 1939 року. Друга світова війна докорінно змінює обличчя Львова: практично зникає гумор, навіть чорний, змінюється настрій, кольори. Автор увиразнює зміни за допомогою антонімічних описів: якщо до війни «у всіх на вустах грала усмішка», «всі почувалися як одна велика родина», «ціле місто було усміхнене і радісне», то з початком воєнних дій бачимо «настрій гнітючий», «темно-бурі знизу і жовті згори клуби диму». Традиційні звуки міста замінюють людські крики, гудіння літаків, вибухи та дзвін розбитих шибок: «…було місто впокорене і полонене, місто-невільник, смуток і зневіра, з'явилися на обличчі львів'ян» [3, с. 257].

Письменник міфологізує початок воєнних дій описом появи у Львові містичних демонічних істот, які, за словами пані Конопельки, прокидаються лише напередодні війни: «… раптом уздріли дивну процесію – кілька десятків присадкуватих типів у довгих плащах і зелених шоломах тюпали нам назустріч <…> плащі їхні мокрі, а з-під плащів визирають не мешти чи чоботи, а плавники, смерділо від них гнилими водоростями і йодом, вони сунули своєю вайлуватою незграбною ходою, жодної уваги не звертаючи на нас, лише очі їхні зблискували зеленим світлом, очі, в яких не було нічого живого, бо й світло те було мертвим»[3, с. 214]. Ознаки цих істот: гниль, сморід, мертве світло очей – відповідають жахливій атмосфері війни, яка наближалася.

Ще одним втіленням смерті-знищення у романі є образ більшовиків: «Дивляться на нас, як вовки. Очі злі, недобрі, писки якісь вугласті, гейби витесані з брили…»[3, с. 237],

«вигляд їхній був якийсь дикий, мовби вийшли вони з підземелля у своїх землистого кольору довгих шинелях і так само довгих аж до колін «гімнастьорках», а широчезні галіфе, що метлялися при ході, кирзаки, з яких визирали сірі брудні онучі» [3, с. 248]. Невід'ємними характеристиками більшовиків у романі є бажання руйнувати, специфічний запах, відсутність культури, брудні нігті, жовті зуби, вони «поводяться, як дикуни». Усі ці ознаки близькі до опису хтонічних істот, які, відповідно до давньогрецької міфології, «вийшли із земних надр і наділені вбивчою потенцією пекла» [8].

Не дивно, що їхній присутності опираються не тільки місцеві мешканці, а й будинки, де поселились «визволителі»: дзеркала лякали «відображеннями своїх колишніх господарів і з часу до часу жахали несподіваними видіннями, мовби не з цього світу» [3, с. 304], меблі «скрипіли, гучно тріскали посеред ночі, вганяючи господарів у ступор, змушуючи зриватися і прислухатися, одвірки нахабно підстерігали й підступно наставляли свої канти, об які так боляче лускатися плечем або лобом, пороги спиналися догори, щоб перечепити ногу, водотяги і каналізація забивалися, кахлі в лазничці вкривалися слизом, на якому ковзали босі ноги, а в слухавці інколи чувся шепіт, загрозливий і нерозбірливий шепіт»[3, с. 304]. Весь живий і неживий світ, «який загарбали, але не підкорили», опирається засиллю поневолювачів.

Образ цих «геть інших» людей набуває максимальної жорстокості та демонічності у зображенні енкаведистів, які, тікаючи від іншої демонічної сили – нацистів, готові були «чавити своїх вояків, що, відступаючи, заважають їм рухатися вперед» [3, с. 316] та залишали по собі руйнацію, пожежі й тисячі по-звірськи закатованих полонених: «гори замордованих в'язнів, не тільки чоловіків, але й жінок, дівчат, ба навіть дітей» [3, с. 320].

Письменник неодноразово проводить паралелі із пеклом: «ліпше загинути під кулями, ніж повертатися у те пекло», «їдучий дим волочився вулицями, а полум'я пожирало все», «враження, що ти потрапив у пекло», «чорти кляті з пекла!» та ін. Така нелюдська жорстокість та гріховність ні з чим іншим, окрім пекельного зла, асоціюватися не може. Атмосфера жаху та розпачу увиразнюється тихим плачем Орестової бабусі, яка вперше в своєму житті не удавано голосила, а «плакала без слів <…> і плач той був найжалобніший з усіх, які вона за свого життя відбула, бо втратила відразу двох синів» [3, с. 322].

Наступною іпостассю міфологеми смерті-руйнації є нацисти, яких після жахливого нашестя більшовиків місцеві зустрічають як визволителів: «люди зустрічають їх з квітами, дівчата роздають усім по квітці, а то й цілі букети, обнімають, цілують…» [3, с. 319]. Проте нацисти виявились ще одним підступним, хитрим втіленням смерті, оскільки заманювали у свої пастки і безжально розстрілювали євреїв, але робили це таємно: «стало відомо, що жидів, яких буцім забрали до Палестини, вивезли в Лисинецький ліс <…> і там у піщаному кар'єрі розстріляли» [3, с. 338].

Якщо більшовики, відступаючи, залишили по собі знак смерті – Янівський табір, то таким пекельним місцем після відступу нацистів стала Долина Смерті, де було розстріляно більше восьми тисяч євреїв: «протягом тижня звозили жидів і заганяли в Долину Смерті, де тримали цілий тиждень без води і без їжі, назбиралося їх там біля восьми тисяч, а 8 травня усім наказали роздягнутися догола, загнали в провалля під горою і там усіх розстріляли» [3, с. 341].

З темою смерті тісно пов'язана тема сну, яка у міфології вважається межовим станом між життям і смертю. У романі сон – це простір між реальним та ірреальним світами, в якому відкривається здатність героїв відновити втрачену пам'ять про минуле життя: «Сни вилущують з нас втрачену пам'ять, але ми мало що зі своїх снів пригадуємо» [3, с. 101].

Символом сну в романі виступають квіти маку, які вирощує Йозеф Мількер. Автор наголошує на трепетному ставленні чоловіка до квітів, він розмовляє з ними і навіть цілує: «він не тільки поливав їх, а ще й примовляв, а котрусь квітку й цілував своїми сухими вустами» [3, с. 53]. Така любов до маків мала підстави, оскільки в їхній тіні мала відбутися зустріч із друзями.

Зв'язок цієї квітки зі сном та смертю походить також із міфології. Мак вважається однією з найдавніших культурних рослин, адже археологи знаходили його насіння під час розкопок житла первісних людей. Саме тому згадки про нього містяться у дуже багатьох міфах. Міфологія шумерів асоціювала квітку із щастям і спокоєм. Стародавні греки вірили, що мак створив бог сну Гіпнос, щоб заспокоїти Деметру, коли Аїд викрав її дочку Персефону. Маками було прикрашене житло сина Гіпноса – Морфея, вінок з маків носив бог смерті Танатос [9, с. 308]. У римській міфології вважають, що зернятка маку з'явилися зі сліз Венери, яка оплакувала смерть Адоніса. Німецька міфологія описує мак як квітку, що позначає кордони іншого світу. В українській ритуально-міфологічній культурі насіння маку часто використовується в обрядах, виступаючи захисною силою від нечистих духів. А після Першої світової війни з'явилася світова традиція вшановувати пам'ять жертв війни саме квіткою маку. Таким чином, він стає ще й символом пам'яті.

Відповідно до авторського задуму, душі друзів мають зустрітися саме в тіні маків. Тому старий Мількер виростив свої маки високими та напрочуд великими: «маки були незвичні – не тільки червоні й лілові, але й білі, рожеві, жовті, бордові, а ще вони були значно вищі <…> окремі з них сягали стелі і були завбільшки з голову»[3, с. 97]. А Мирко Ярош, збираючись прочитати таємний манускрипт у стамбульській бібліотеці, бере із собою ніж, над яким проведений ритуал із допомогою маку: «Якщо кожну сторінку перегортати ножем, який був освячений дванадцять разів, і посипати так само освяченим маком, то злі сили, які живуть у книзі, не зашкодять» [3, с. 180]. Так автор актуалізує українські міфологічні вірування про захисні сили насіння маку та знову наголошує на символічній семантиці числа дванадцять. Отже, образ маку в романі вбирає у себе весь спектр міфологічної семантики, символізуючи сон, спогади, спокій, межу іншого світу та захист від злих сил.

У міфології сон часто ототожнювався ps смертю, а сон закінчується пробудженням, яке співвідноситься з воскресінням. Знаковими у цьому випадку є слова одного з головних героїв роману Йозефа Мількера: «Смерть не завжди є смертю. Інколи це дивовижна інсценізація, перфоменс» [3, с. 97]. Тобто в романі зображується триєдність життя-смерть-воскресіння, що дорівнює одному циклу існування душі та є основою мотиву вічного повернення.

Ю. Винничук актуалізує трохи інший аспект воскресіння, оскільки у творі переродження душі є безумовним етапом її існування. Увага акцентується ж, скоріше, на воскресінні пам'яті, здатності згадати своє попереднє я, інакше його герої не бачать сенсу у перевтіленні: «Що з того, що моя душа буде жити в іншому тілі, якщо МЕНЕ вже не буде? Це вже буде

інша людина, з іншими інтересами і захопленнями. Це вже не буду Я» [3, с. 100].

Саме мелодія з 12 нот може пробудити спогади про минуле життя і зробити таке воскресіння можливим. За допомогою танґо, яке грав перед смертю своїх товаришів та близьких Йозеф Мількер і грає на вулицях міста його учениця Ярка, стало можливе воскресіння пам'яті у дядька Йозефа Зельмана Мількера; під звуки цієї музики у тіні маків відбувається довгоочікувана зустріч Йозефа із Орестом-Ярошем, Лією-Данкою, Рутою-Яркою.

Із міфологемою воскресіння пов'язаний також образ орла. Сумний птах у зоопарку, що приїхав із Варшави, був замученим, сидів у клітці без будь-якого прагнення жити, оскільки в неволі втратив сенс існування: «…очі його були такі сумні, що здавалося, він уже не живе, хоч і продовжував жити… тлів, як жаринка» [3, с. 20]. Тому такий жахливий вигляд птаха, що асоціюється із високим польотом, силою, свободою, не викликав у чотирьох друзів ніякого іншого почуття, аніж бажання його звільнити, що вони одразу й роблять.

Цей момент у романі, на наш погляд, є символічним, оскільки орел у міфології часто ототожнюється із силою духу та пов'язаний із безсмертям. Наприклад, у «слов'ян орел – божа птиця, владика небес. Він живе найдовше з усіх птахів і має здатність до омолодження: коли настає старість, він відлітає на край світу і, викупавшись там в озері з живою водою, знову знаходить молодість» [10]. У контексті теми реінкарнації такий символічний образ є знаковим та означає духовну силу героїв, здатність піднятися над матеріальним, можливість переродження і воскресіння. Коли хлопці стали дорослими і опинились перед вибором: смерть чи неволя, вони також не захотіли стати поневоленими, адже можливість бути вільними означала для них життя та була основою їхньої духовної сутності.

Міфологема відродження актуалізується також у професійній діяльності Мирка Яроша, який вивчає мертву мову і культуру Аркануму, ніби воскрешаючи її знову: «Безмертя <…> матеріалізується у словах, слово має магічну силу. Господь творив світ за допомогою слова. І коли я починаю розмовляти арканумською, то в мені оживають тисячі арканумців. Арканум не загинув, він воскрес і живе в тих, хто його вивчає» [3, с. 76].

Варто зауважити, що тріада міфологем життя-смерті-воскресіння реалізується в романі також на рівні композиції. Адже автор чергує розділи про минулий і сучасний Львів, втілюючи постійне повернення на тестовому рівні, та завдяки циклічності художнього часу актуалізує неоміфологічний хронотоп роману.

Символічне значення, на нашу думку, також має сад біля будинку Яроша, який раніше належав його тітці. Ю. Винничук дотримується українських міфологічних уявлень про те, що кожен дім повинен мати сад, який виконує роль захисника та оберега. Але тут автор наповнює цю міфологему ще однією семантичною ознакою – сад як носій пам'яті, свідок минулого: «сад навіював йому особливий медитативний настрій, більшість дерев були старі, посаджені ще до війни» [3, с. 60], «Як я люблю старі дерева… Від них променіє якесь особливе тепло, адже вони бачили так багато на своєму віку» [3, с. 273].

Особливої семантики також набуває яблуня, на якій в'є гніздо сорока, адже цей момент є в обох часових проміжках. У минулому Орест перед атентатом, прокинувшись після ночі з Люцією, бачить у вікні «яблуню і сороку, що вила гніздо» [3, с. 194]. Через десятки років, вже у сучасному Львові, у тому ж саду на цю яблуню дивиться Ярош: «виднілася яблуня і вертлява сорока на гілці, що вила собі гніздо» [3, с. 267]. Автор знову наголошує на циклічності часу, постійному поверненні. До того ж варто зауважити, що яблуня, так само як і мак, одна з найстаріших культурних рослин на Землі. З нею пов'язаний не один міфічний сюжет античної, китайської, слов'янської та скандинавської міфології: яблука Гесперид, острів Авалон із садом з яблунь безсмертя, яблуко розбрату, богиня Ідун, що володіла яблуками, які дарували вічну молодість.

Міфологема ж сороки має досить неоднозначне трактування у міфології. Слов'янська та європейська міфологія в основному сприймає цей образ негативно, пов'язуючи з демонічними силами: в німецькій сорока є помічницею богині смерті Хель, в українській тісно пов'язана із відьомством. Натомість східна міфологія – китайська, корейська – асоціює цей образ із радістю, щасливою зустріччю, а її чорно-біле забарвлення символізує інь та ян – вічну гармонію та єдність протилежних за змістом речей, як, наприклад, життя і смерть. Тобто можемо зауважити, що міфологеми яблуні та сороки також тісно пов'язані з ідеєю безсмертя та вічності, безперервного руху від життя до смерті і знову до життя через воскресіння.

Висновки. Ю. Винничук у романі «Танґо смерті» оновлює мотив вічного повернення, витворюючи його на символіко-семантичному, образно-змістовому та формальному рівнях, використовуючи міфологеми та міфеми з різних міфологій, витворюючи свій власний оригінальний міф про реінкарнацію душі.

Однією з головних характеристик художнього стилю Ю. Винничука є неоміфологізм, тому подальше ґрунтовне дослідження цієї теми дасть цілісне наукове уявлення про творчість письменника, яка є унікальним феноменом західноукраїнської культури.

Література:

1. Усачов В. А. Звернення до тематики міфу у світовій культурі на рубежі XIX – XX століть. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2012. № 4. С. 114-120.
2. Конзе Э. Буддизм: сущность и развитие. СПб., 2003. 288 с.
3. Винничук Ю. Танго смерті. Харків, 2018. 364 с.
4. Трессидер Дж. Словарь символов. Москва, 1999. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/index.htm (дата звернення: 12.07.2021).
5. Омар Асель Музыка в мифологии тенгрианства. 2011. URL: https://runivers.ru/philosophy/logosphere/195042/ (дата звернення: 16.07.2021).
6. Муратов С. Символизм скрипки. *Искусство скрипичного конструирования*. URL: http://samlib.ru/m/muratow_s_w/symbolismofviolin. shtml (дата звернення: 09.07.2021).
7. Левченко Г. Трюк, атракціон і гротеск у поетиці роману Юрія Винничука «Танґо смерті». *Сучасні літературознавчі студії*. 2017. Вип. 14. С. 264-275.
8. Міфологічний словник / за ред. Е. Мелетинського. Москва, 1991. URL: http://bibliograph.com.ua/mif/199.htm (дата звернення: 08.07.2021).
9. Судник Т.М., Цивьян Т.В. Мак в растительном коде основного мифа. *Балто-славянские исследования*. Москва, 1981. С. 300–317.
10. Символ орла. *Астрологія*. URL: https://divanio.com.ua/?p=13030 (дата звернення: 18.08.2021).

Medvedchuk O. The neomythological transformation of the eternal returning motif in Yuri Vynnychuk's novel «Tango of Death»

Summary. The article is devoted to researching of the neomythological transformation of the infinite reincarnation motive in Yuri Vynnychuk's novel Tango of Death.

The neomythological transformation of the motive of the infinite return in Yuri Vynnychuk's novel Tango of Death has been researched in this article. It has been defined that the theme of reincarnation was present in the mythologies of many countries all over the world and eventually spread to religion, science and fiction.

The specifics of the author's concept of the reincarnation myth in the novel has been analyzed. Unique twelve notes music that gives opportunity to recall past incarnation is the main condition of this myth. It revealed that the key mythologisms of the infinite reincarnation motive are the mythologemes of life, death and rebirth as well as the myths and symbolic images related to them.

It has been revealed that the symbolism of the music images, the violin images and the number of twelve images that are the key elements of the authorial myth about reincarnation and implement ideas of connection with the past, finding a way to yourself, the soul release and clearance. The ambivalent understanding of the death images that divided to death-release and death-destruction is the focus of attention in the novel. The author takes into consideration the Christian tragedy of death approaching the traditions of East and Ukrainian Hutsul area traditions in the depiction of death-release in prewar Lviv. The full image of the death-destruction appears in the novel reality during the warfare in 1939. The Bolsheviks, especially the NKVD agents and the Nazis are used as the main tool to implement this image. Moreover, the theme of the dream is closely related to death mythologeme. According to the mythological ideology, the theme of the dream is hover between life and death. Poppy flowers become the symbol of the dream in the novel.

The author's concept of reincarnation mythologeme that is close to the image of eagle is fully disclosed. The life-death-reincarnation ternary has been implemented on the composition layer as well. It's pointed out that the image of the garden, the apple tree and the magpie are used in a symbolic meaning in the mythological context of the infinite reincarnation motif.

Key words: the eternal returning motif, reincarnation, neomythologism, mythologeme, symbol, author's concept.

УДК 821.111(73)'06-312.4-312.9.09Сіммонс(045)
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.7

Павлюк А. Б.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри практики англійської мови
Волинського національного університету імені Лесі Українки

Шелудченко С. Б.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри практики англійської мови
Волинського національного університету імені Лесі Українки

Муж М. Я.,
магістр філології
Волинського національного університету імені Лесі Українки

ЖАНРОВИЙ ПАРАДОКС У РОМАНІ ДЕНА СІММОНСА *THE TERROR*

Анотація. Статтю присвячено дослідженню жанрового парадоксу у романі відомого американського письменника-фантаста Дена Сіммонса. Його літературна діяльність є важливим аспектом культурного життя Америки кінця 20 – початку 21 століть. Автор робить величезний внесок у формування нового художнього мислення і сприйняття. Інтерес до літературного доробку письменника, що виявляється у численних екранізаціях та інтерпретаціях його творів, і відсутність належного висвітлення у вітчизняному літературознавстві проблем та тем, піднятих автором, визначають актуальність прояву інтересу до нього.

У процесі роботи над аналізом твору ми дали визначення поняттю «історичний роман», проаналізували основні етапи його становлення, зазначивши, що засновником цього жанру був Вальтер Скотт, а його роман *Waverley* став взірцем жанру та прикладом для наслідування для письменників наступних поколінь. Автор революціонізував форму історичного роману, зробивши його автентичним та популярним.

Ознайомившись із працями дослідників та літературних критиків (Є. Кулікова, Т. Селітріної, І. Ємельянова, С. Ляпіної, І. Пасюкевича, Т. Комаровської, В. Оскоцького), ми виокремили основні жанрові ознаки історичного роману. Науковці звертають увагу на наявність у творах такого жанру принципів сприйняття та відображення минулого як динамічного процесу, на наявність у них реальних історичних подій та своєрідність відображення колориту тогочасності. Проаналізувавши суміжні жанри історичного роману, ми акцентували увагу на таких жанрах, як соціально-історичний, релігійно-історичний, історико-філософський та історичне фентезі.

Звернувшись до поняття «трилер», нами були виявлені його типи та характеристики. Окресливши поняття зла в романі, яке є частиною світобудови та суспільства в цілому, ми провели порівняння та виявили тісні зв'язки твору Дена Сіммонса з творами класиків американської літератури, а саме Едгара Алана По *Masque of the Red Death* та *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket і* Джека Лондона *The White Silence,* знайшовши спільні риси, фабули і перегукування слів та імен.

Ключові слова: жанр, історичний роман, трилер, фентезі, вимисел.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Рубіж 20-21 століть вважається періодом інновацій та модернізації. Американська література є унікальним утворенням, оскільки, на відміну від європейської або східної літератур, які розвивалися протягом багатьох століть і взаємодіяли між собою, не має такої тривалої історії. Безумовно, кожен американський письменник або поет привносить національні особливості у свої творіння, хоча й іноді, приховано або підсвідомо, посилається на пам'ятки європейської або східної культури.

Одним з авторів, який не тільки не заперечує, але й свідомо розвиває інтерференцію з іншими літературами і культурами, є Ден Сіммонс (нар. 1948 р.). Він є саме тим автором, який любить працювати на стику жанрів і здобув славу завдяки науково-фантастичній тетралогії *Hyperion* та роману *The Terror*. Автор успішно працює в жанрах фентезі, горрор, історичного та готичного роману і його твори мають складну поліжанрову структуру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з даної теми, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття. Вивченням літературного доробку письменника займалися Є. Куліков (*Национальная специфика в восприятии Дэна Симмонса*, 2015; *Функции документа в романе Дэна Симмонса «Террор»*, 2018, та ін.), Т. Селітріна (*Биография и псевдобиография Генри Джеймса в романе Дэна Симмонса «Пятое сердце»*, 2018), І. Ємельянов (*Переосмысление проблематики американской литературы середины XIX – начала XX века в романе Дэна Симмонса «Террор»*, 2018; *Двойничество в романе Дэна Симмонса «Друд, или Человек в черном»*, 2019) та ін.

Формування мети статті. Мета дослідження визначається необхідністю аналізу та визначення жанрової специфіки роману Дена Сіммонса *The Terror*, яка передбачає визначення жанрових ознак історичного роману, простеження суміжних йому жанрів та аналіз специфіки містичного трилеру в історичній ретроспективі.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Історичний

роман переносить читачів до іншого часу та місця, що передує епосі автора. Це твір, який змальовує певний період історії і в якому автор намагається передати дух, манери та соціальні умови минулої доби реалістичною деталізацією та точністю історичних фактів. Написання історичного твору вимагає збалансованості досліджень та творчості, і хоча він найчастіше містить реальних людей та події, все ж пропонує автору художньої літератури багато можливостей розповісти цілком унікальну історію.

Як популярний жанр історичний роман утвердився лише в 19 столітті. Більшість критиків уважають Вальтера Скотта засновником досліджуваного жанру, а роман *Waverley*, опублікований анонімно в 1814 р., першим його прикладом. Дж. Байрон, стверджував, що *Waverley* – це найчудовіший, найцікавіший роман, який йому тільки доводилося читати [1; 14]. У ньому автор зумів поєднати історичний факт з художнім вимислом, користуючись при цьому як романтичними, так і реалістичними способами зображення. Цей тип роману дістав назву «вальтерскоттівський» і мав великий вплив на розвиток історичного роману в європейських літературах [2].

Літературознавці не можуть указати на конкретні ознаки, відповідно до яких можна було б зарахувати той чи інший твір до жанру історичного роману. Під час аналізу творів про минуле науковці звертають особливу увагу на принцип історизму, який вважається одним із головних [3, с. 11]. Отже, історизм – це принцип сприйняття та відображення минулого як динамічного процесу, що закономірно розвивається відповідно до об'єктивних умов часу.

Т. Комаровська у монографії «Проблеми поетики історичного роману США XX ст.» вказує на розуміння істотної якості природи історичного роману – його зв'язок із теперішнім через відображення минулого [4, с. 13], називаючи це спряженістю часів, у що вона вкладає два значення: по-перше, йдеться про спрямованість історичного роману на минуле за обов'язкової присутності в ньому теперішнього, коли у творі неминуче відчувається знання автором історичної перспективи; по-друге, авторка має на увазі бачення минулого як завершеної ланки суспільного розвитку.

На завершеність процесу, на можливість оцінювати події загалом як на особливість історичного роману вказують А. Баканов і Л. Александрова. Цілісну картину можна отримати лише після того, як подія отримала своє завершення, а в автора була можливість осмислити все, що відбулося, і поглянути на подію зі сторони. Саме часова дистанція між автором і описуваними подіями дає можливість долучити оцінюючий елемент уже з позиції іншої епохи. Отже, однією з ознак історичного роману вважають часову ознаку, тобто часову дистанцію між описаними подіями та часом написання твору, яка дозволяє повністю оцінити те, що сталося, і завдяки якій чітко стає видимою історична перспектива.

Визнавши необхідність і значення творчої фантазії в історичному романі, науковці стикаються з проблемою кордону між вигаданим і реальним. В. Оскоцький уважає, що співвідношення факту і вимислу не знає пропорцій і пропонує говорити не стільки про межі письменницького вимислу, скільки про межі документалізму [5, с. 306]. Тут йдеться ще про одну важливу ознаку – синтез історичного факту і вимислу. Події повинні утворювати в основі історичного роману єдність, яка б відбивала загальну картину епохи та характери людей. Автор може вигадувати персонажів, міста й події, однак вони повинні мати сенс або відповідники періоду часу, який детермінують [6]. Безумовно, спотворення історії, що полягає в порушенні дійсного ходу подій, неприпустиме. Вигадка не повинна протистояти фактам, натомість покликана доповнювати їх. Зображуване має бути якщо і не реально наявним, то хоча б потенційно можливим.

Науковці відмежовують як характерну рису історичного роману питання особи головного героя та другорядних персонажів. Так, Л. Александрова, О. Пауткин і Г. Ленобль вбачають необхідним присутність у творі історичної особи як головного героя. У той час як Т. Комаровська вважає наявність історичних персонажів другорядною ознакою історичного роману. На її думку, справжнім героєм історичного роману є історія, історичні процес і подія [4, с. 14].

Маргарет Етвуд, говорячи про персонажів історичного роману, робить акцент на необхідності їм виглядати, говорити та діяти в спосіб, який точно відображає епоху. Якщо автор пише книгу, наприклад, про Марію Тюдор, він не повинен нехтувати її сімейною історією чи, наприклад, статусом дочки Генріха VIII та сестри Єлизавети I, які відігравали важливу роль у її царюванні [6].

Наступною жанровою рисою історичного роману є відтворення реалій епохи, місцевого колориту. Зокрема, Б. Реїзов, досліджуючи проблеми історичного роману в цілому та у творчості В. Скотта зокрема, віддав реконструкції місцевого колориту одне з провідних місць під час визначення основних характеристик історизму художнього мислення. Без опису деталей побуту, звичаїв, навколишньої природи будь-який історичний роман втратить повноту уявлення загальної картини життя описуваної епохи. Недарма історичні романи В. Скотта вважають не тільки початком, але й, певною мірою, еталоном жанру, оскільки письменник зі скрупульозністю вченого вивчав та відображав такі історичні реалії зображуваної епохи, як зброя, архітектура, одяг та побут. Історичний роман, сформований у творчому доробку В. Скота, розширив кордони художніх можливостей. Він збагатився не лише зверненнями до різних періодів історії, але й посиленням психологізму, втіленням принципів реалізму та новою проблематикою, що призвело до виникнення різних жанрових форм: історичного роману-подорожі, національно-історичної епопеї, історико-пригодницького роману, релігійно-історичного роману, роману-історичного дослідження, повчально-дидактичного історичного роману, авантюрно-любовного історичного роману та інших, які набули поширення в більшості європейських літератур [7].

В англійській літературі 19 століття зустрічаємо такі різновиди жанру, як соціально-історичний (У. Теккерей *The Virginians*, 1857–1859, В. Скотт *Ivanhoe*, 1820) і релігійно-історичний романи (Ч. Кінгслі *Hypatia*, 1853). Мірилом основних елементів структури історичної свідомості автори розглядали соціально-етнічні та релігійно-філософські проблеми описуваного в романі періоду або епохи.

На початку 20 століття інтерес до жанру історичного роману дещо вщухає, але згодом відроджується. Його розвиток стає підпорядкований тенденціям, які існують у світовому мистецтві в цілому. З одного боку, на літературну арену виходять автори, які пишуть яскраві й цікаві твори в дусі модернізму, а потім і постмодернізму, з іншого – залишаються письменники, вірні традиціям, що склалися, і які продовжують працювати в рамках реалістичної літератури.

Жанр історичного роману знову відроджується в англійській літературі, починаючи з другої третини 20 століття. Із друку виходять історичні романи Р. Грейвза *The Golden Fleese* (1944), *King Jesus* (1946), *Homer's Daughter* (1955); М. Рено трилогія *Alexander the Great* (1969-1981) та І. Во *Helen* (1950). М. Стюарт пише пенталогію про короля Артура (1970–1995). До історичної теми звертається В. Ґолдінг у незакінченому романі *The Double Tongue* (1995). Письменники дотримуються у своїй творчості принципів реалізму, хоча варто відзначити, що для романів М. Рено і М. Стюарт характерна наявність романтичних тенденцій.

Англійський історичний роман 20 століття об'єднує прагнення авторів поглянути на історію з нетрадиційної точки зору. Так, Р. Грейвз, М. Стюарт, М. Рено часто використовують матеріали легенд, міфів і переказів поряд із письмовими матеріалами минулого, що дійшли до наших днів. Вони створюють історичний твір, ґрунтуючись на тих самих джерелах, якими користується історична наука, однак трактування цих свідчень в історіографії та романістиці різна. При цьому автори літературних творів створюють у читача ілюзію, що події, описані в романі, не фіктивні, а реальні.

Сучасні автори вже давно не пишуть твори, які за певними ознаками можна віднести лише до одного жанру, тому початок 21 століття вважається добою експериментів, оскільки автори прагнуть поєднати у своїх творах різноманітні жанри задля створення неповторності. Одним із таких письменників і є Ден Сіммонс, який зумів поєднати історичні факти з міфами та вигадкою, створивши не стільки історичний, скільки історично-міфічний роман.

Література жахів ділиться на кілька піджанрів, серед яких важливо виділити трилер. Як і фільми подібного стилю, цей піджанр передбачає різкий переляк читача і появу в ньому «холодку» в момент читання [8]. У літературознавстві розрізняють трилери містичні й психологічні. У першому випадку присутні елементи надприродного, пов'язаного з міфологією; у другому за основу беруться реальні або можливі в повсякденному житті події (наприклад, опис появи надприродних можливостей у результаті травми).

У романі *The Terror* автор використав документальну основу для містичного трилера, в якому постають важливі проблеми. Одними з провідних у книзі є проблеми зла і смерті. Розповідь про зіткнення людини зі злом розгорається на фоні поневірянь екіпажів у крижаній арктичній пустелі. Ден Сіммонс розглядає проблему багатогранно, конфлікт не вирішується ним спрощено. Зло в романі є частиною світобудови, воно матеріалізоване в образі чудовиська Tuunbaq, переслідує і вбиває членів експедиції сера Франкліна. Але джерелами зла є сама людина і людське суспільство, яке в порівнянні зі злом «природним», яким є сам Tuunbaq, людське зло не менше, а навіть більше [9]. Власне і Tuunbaq, який є втіленням надприродного жаху, сприймається як свого роду проекція людського зла у зовнішній світ.

Важливо відмітити зв'язок Дена Сіммонса з іншими авторами, які використовували містику в своїх творах. Так, у романі містяться прямі паралелі з творчістю Е. А. По, а фабула оповідання *Masque of the Red Death* відтворюється в романі майже буквально:

I've read the American writer," said Bridgens. <…> "The chap who caused little Dickie Aylmore to receive fifty lashes for his inventive set decorations for our late, unlamented carnivale. A strange little fellow by the name of Poe, if memory serves [10].

Зв'язки роману Д. Сіммонса із творчістю Е. А. По не обмежуються тільки цим оповіданням. Доречно згадати *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, в якій йдеться в тому числі й про полярну експедицію, що гине, у якій виникає людська фігура в савані, чия шкіра біліша білого, набагато вища будь-якого мешканця нашої планети [11, с. 694].

Герої Сіммонса і По зустрічають смерть у крижаних просторах Арктики і Антарктики. Червона Смерть з однойменного оповідання По своїми симптомами невипадково нагадує цингу, детально описану в романі *The Terror.* Карнавал, влаштований екіпажами кораблів, за всієї фантасмагоричності і безглуздості, фактично виявляється жертвопринесенням Tuunbaq. Сам він, подібно до Смерті з оповідання По, немов би не має фізичного тіла: це зло з'являється нізвідки, зникає нікуди.

У досліджуваному творі письменник стверджує амбівалентність зла. Воно є частиною світобудови, існує не стільки саме по собі, скільки проявляється в людині і через людину і водночас протиставлене всьому людському. Смерть і зло, містика і реальне стають одним цілим, прослідковуються як і у вчинках героїв, так і в істоті, яка полює на них. Саме так можна зрозуміти протиборство таких героїв, як сержант Корнеліус Гіккі і доктор Гаррі Гудсер, що в підсумку призводить до саморуйнування людини (шлях розвитку образу Гіккі). У романі зло, персоніфікацією якого стає сам сержант, чи не страшніше, ніж інфернальне чудовисько. Підтверджує це і реакція чудовиська на душу Гіккі:

Hickey felt his own last warm breath flowing out of him, out from his chest, up his throat, <…>, but instantly he realized it was not his breath leaving him forever, but his spirit, his soul. The thing breathed it in. But then the creature huffed, snorted, backed away, shook its huge head as if it had been befouled. It dropped to all fours and left Cornelius Hickey's field of vision forever [10].

Важливо виділити і зв'язок досліджуваного твору з північними оповіданнями Дж. Лондона. Сіммонс явно обігрує образ Білої тиші, змальований Лондоном в ряді класичних оповідань. Перекликання слів та імен (*The White Silence* у Лондона і *Lady Silence* у Сіммонса) не випадкове. Біла тиша так само персоніфікує світ північної крижаної пустелі, як Tuunbaq персоніфікує ворожість Арктики й інфернальний жах, що оточують англійських моряків. Так само важлива «німота» Леді Сайленс. Подолання цього бар'єру для Крозьє стає можливим після ритуалу відрізання язика, який розглядається як свого роду договір або навіть союз із Tuunbaq. Однак, втративши свій язик, а разом із ним і здатність розмовляти англійською, Крозьє парадоксальним чином знаходить «нову мову», тобто можливість іншої, невербальної комунікації. Сіммонс дійсно описує *code switching*, яка, напевно, не була можливе для реального капітана Френсіса Крозьє, людини 19 століття, але цілком можлива для героя роману початку 21 століття.

У романі життєвий шлях Крозьє поділений на дві частини. Перша пов'язана з кораблями, флотською кар'єрою та Британією. Друга – нове життя, якого набуває Крозьє після своєї символічної смерті. Власне, як це показано в романі, життя його безрадісне, він ніби шукає смерті, повільно убиваючи себе алкоголем:

<…>most of his money and allocated hold space had been dedicated to three hundred and twenty-four bottles of whiskey. It was not fine Scotch whiskey, but it would suffice. Crozier knew that he had long since reached that point of being the kind of drunkard where quantity always trumped quality. Sometimes here, as in the summer when he was especially busy, a bottle might last him two weeks or more. Other times – as during this past week – he might go through a bottle a night. The truth was, he had quit counting the empty bottles when he passed two hundred the previous winter<…> [10].

У фіналі експедиції він, нарешті, дійсно виявляється мерцем у сприйнятті тих, хто залишився на батьківщині. Як і інші загиблі учасники експедиції, Крозьє і справді мертвий для суспільства: для капітана, який втратив корабель і команду, повернення назад рівноцінне смертному вироку. Таким чином, Леді Сайленс рятує Крозьє не тільки від смерті, але і від «нового» життя. Сіммонс показує дійсне переродження героя: європеєць Крозьє виявляє в собі нові якості, в ньому пробуджується інша, не відома раніше натура, він фактично стає іншою людиною. Це переродження стає видимим містком між реальним подіями, які справді відбулись із Френсісом Крозьє 19 століття, і вигадкою автора.

Такий образ Крозьє, безсумнівно, ближчий і зрозуміліший сучасному читачеві, ніж міг би бути зрозумілий людині вікторіанської епохи. Адже капітан Крозьє переступав суворі рамки тогочасності, причому робив це рішуче. Він один із тих персонажів роману, в кому читач може побачити риси свого сучасника. Відтворюючи художніми засобами події минулого, Сіммонс насправді розширює часові рамки оповіді. Його цікавлять межі людського досвіду, пізнання, самоусвідомлення, до сприйняття іншої точки зору, іншої культури, іншого способу життя. Фінальний вибір Крозьє – прийняти іншого себе і стати частиною іншого світу й іншої культури – це вибір людини невікторіанської епохи.

Залишаючись у рамках покладеної в основу сюжету історичної події, створюючи роман на документальній основі, письменник досліджує трагічну історію екіпажів кораблів із різних точок зору, включаючи містичну. З одного боку, він показує можливості і обмеженість людей європейської культури 19 століття, з іншого – оцінює героїв і ситуації з точки зору людини на межі 20-21 століть. Це надає особливого відтінку розповіді: письменник ніби моделює поведінку героїв, адже про реальну долю членів екіпажу майже нічого не відомо. Слід звернути увагу на ту обставину, що в романі показані два можливих фінали життя Крозьє, в одному з яких він дійсно гине, в іншому – знаходить нове життя в іншому, міфологічному просторі та часі – часі інуїтів.

Висновки з дослідження і перспективи подальших пошуків у даному науковому напрямку. Наукова розвідка, присвячена дослідженню однієї з актуальних проблем сучасної науки, проблемі визначення жанру художнього твору, дозволяє зробити висновки, що роман Дена Сіммонса *The Terror* є синтезом найрізноманітніших жанрів: історичного, готичного, фантастичного, містичного та трилеру. З'ясувавши жанрові ознаки історичного роману, серед яких – принцип історизму, завершеність процесу та оцінка подій загалом, співвідношення правди і вимислу, питання особи головних/другорядних персонажів та відтворення реалій епохи, нами було номіновано суміжні жанри історичного роману: соціально-історичний, релігійно-історичний, історико-філософський, історичне фентезі, історико-біографічний та ін. романи. Проте тема дослідження не є повністю вивченою і є перспективною для подальшого літературознавчого і лінгвістичного вивчення.

***Література*:**

1. Долинин А.А. История, одетая в роман. Москва : Книга, 1988. 318 с.
2. Історичний роман. Особливості жанру. URL : https://zno.if.ua/?p=4737.
3. Пасюкевич И.В. Художественное своеобразие исторических романов Томаса Кенилли. Минск : БГУ, 2013. 153 с.
4. Комаровская Т.Е. Проблемы поэтики исторического романа США XX века : моногр. Минск : Белорус. гос. пед. ун-т, 2004. 124 с.
5. Оскоцкий В.Д. Роман и история: традиции и новаторство современного исторического романа. Москва : Художеств. лит., 1980.
6. What is Historical Fiction? URL : https://www.masterclass.com/articles/what-is-historical-fiction-definition-of-the-historical-fiction-genre-and-tips-for-writing-your-historical-novel#6-tips-for-writing-historical-fiction.
7. Ляпина С.М. Русский исторический роман XIX века в контексте культурного сознания. URL : https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-istoricheskiy-roman-xix-veka-v-kontekste-kulturnogo-soznaniya.
8. Литература ужасов. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Литература_ужасов#Современная_литература_ужасов.
9. Куликов Е.А. Полярная экспедиция в условиях викторианской Англии: «Террор» Дэна Симмонса как антиджентльменский роман. *Бюллетень научных студенческих обществ Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского*. Нижний Новгород : ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2016. № 7. С. 44–49.
10. Simmons D. The Terror. URL : http://indbooks.in/mirror1/?page_id=233530.
11. По Э. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. Москва : НФ «Пушкинская библиотека»; АСТ, 2003. 765 с.

Pavliuk A., Sheludchenko S., Muzh M. The genre paradox in Dan Simmons' novel *The Terror*

Summary. The article deals with the genre paradox nature of in Dan Simmons', an American fantasy author, novel *The Terror*. His literary activities have influenced the American cultural scene in the late 20th – early 21st century. The novelist has contributed greatly in order to shape an artistic attitude and advance the perception. The research is of great current interest due to the present accent on Dan Simmons's works. The author's literary popularity has been proved by numerous screen versions and adaptations. Consequently, Dan Simmons's literary issues require the adequate treatment in the national literary studies.

The research efforts have enabled to introduce the notion of historical fiction, comprising all stages of its development. The genesis has been traced and Sir Walter Scott has been recognised as the genre founder. The authentic *Waverly* novel has served as a gold standard for the rest of writers.

The research papers by Ye. Kulikov, T. Selitrina, I. Yemelianova, S. Liapina, I. Pasiukevych, T. Komarovska, V. Oskotskyi have assisted in differentiating key genre characteristics that are native to historical fiction. The scientists highlight such genre principles as the perception and presentation of past events in moving fashion; the introduction of realistic historic events, and the originality of the time spirit. The analysis of cognate genres has been involved comprising social and historical novel, faith-and-history-based novel, history and philosophy literature, historical fantasy.

The investigation of the notion "thriller" has revealed its types and characteristics. We have analyzed the phenomenon of evil in the novel that plays an integral part of the mindset and society. The work by Dan Simmons has witnessed a close connection with such canonical writers as Edgar Allan Poe (*Masque of the Red Death* and *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*) and Jack London (*The White Silence*). The comparison has shown common features, plots, and intercalling in the domain of words and proper names.

Key words: genre, historical novel, thriller, fantasy, fiction.

УДК 821.161.2 – 3.09
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.8

Печерських Л. О.,
кандидат філологічних наук,
докторант кафедри української літератури та журналістики імені Л. В. Ушкалова
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

МІЖРОДОВИЙ СИНТЕЗ У РОМАНІ «РАДІО НІЧ» Ю. АНДРУХОВИЧА

Анотація. Стаття порушує проблему міжродового синтезу у романі «Радіо Ніч» Ю. Андруховича. У статті з'ясовується, що жанровий інваріант роману створюється індивідуальністю авторського вираження, неповторністю комбінації авторських інтонацій, підбором жанрового інструментарію для смислових частин тексту шляхом трансформації основної жанрової форми. Автор стверджує, що в аналізованому романі створюється міжродове жанрове поєднання шляхом залучення вставного тексту драматичного жанру відповідно до нагальних комунікативних потреб. На підставі аналізу тексту роману «Радіо Ніч» встановлено, що жанрова стратегія, обрана Ю. Андруховичем, передбачає поєднання кількох жанрових кодів, формуючи оригінальну жанрову модель, входячи до координат метажанру завдяки позародовій спрямованості, синтетичності, нелінійності часу в тексті. Акцентовано увагу на тому, що сюжет твору розгортається в основному жанровому елементі, епічному жанрі роману, а у вставному жанровому елементі відбувається рефлексія сюжету з інших просторово-часових координат, причому рамкою для вставної частини роману виступає мотив знайденого рукопису. Висувається гіпотеза про те, що використання вставного тексту драматичного жанру в романі «Радіо Ніч» має на меті розкрити глибинні авторські інтенції у площині виражальних нюансів та деталей, які епічний жанр забезпечити не може. Автор доходить висновку, що в аналізованому тексті відбувається драматизація епічного жанру роману шляхом залучення вставного драматичного жанру драми для розширення виражальних можливостей тексту, внесення модальності вертикального трагічного світозаперечення, експресивно-виражального звукожестового смислу; поєднання координат драматичного конфлікту (як зіштовхування позитивного героя з ворожими йому суспільними силами) і трагічного (як непримиренного протистояння героя і світу в цілому, пафосу самотності, неспокою і тривоги).

Ключові слова: постмодернізм, жанр, міжродовий синтез, вставний текст, драматичний жанр.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Провідною стратегією сучасної прози, що забезпечує жанрову різноманітність, є міжжанровий, міжродовий, інтермедіальний синтез [1, с. 241], стилевий синкретизм маніфестується провідною ознакою постмодернізму [2], актуальним стало явище філологічного роману, метапрози, мегажанру й метажанру. У метажанрі домінує міжродове жанрове поєднання (в тому числі включення елементів нехудожньої прози), в мегажанрі жанрове поєднання має різноплановий характер (елементи інших прозових жанрів – внутрішньородове поєднання, а також поєднання ознак окремих різновидів роману – внутрішньожанрове поєднання). «Ми живемо в часи, – стверджує Т. Бовсунівська, коли трансформація важить набагато більше, ніж чиста форма» [3, с. 19]. Серед актуальних форм жанрових трансформацій, на думку української дослідниці модифікацій сучасного роману, останнім часом з'явилися такі: міжвидова синкретизація, зміна чи накладання темпоралізацій сюжетних схем, авторська установка на синтез нового жанру, зміна міметичного спрямування, включення позалітературних текстів, авторська позиція, реконтекстуалізація [3, с. 19].

Аналіз останніх досліджень і публікацій із даної теми. Жанровий інваріант роману створюється індивідуальністю авторського вираження, неповторністю комбінації авторських інтонацій, підбором жанрового інструментарію для смислових частин тексту шляхом трансформації основної жанрової форми («патерну», за Т. Бовсунівською, «ядра», за Н. Лейдерманом). А. Жід ввів у науковий обіг термін на позначення вставної історії «mise en abume» [4, с. 278]. Питаннями жанрового синтезу займаються Н. Бернадська [5] , Т. Бовсунівська [6; 3], О. Бровко [7], М. Звягіна [8], О. Лебедєва [9], Т. Маркова [1], [10], К. Тарасенко та Т. Шадріна [11], С. Шаріфова [12; 13] та ін.

Включення до жанрової конструкції елементів і ознак інших жанрів та родів є основним засобом забезпечення відповідності жанру актуальній комунікативній ситуації [14, с. 4]. Роман Ю. Андруховича «Радіо Ніч» [15] замислювався і писався в роки після Революції гідності, найближчий до сучасності період, коли щоденне буття диктувало лаконічність, динамізм, експресивність в описах пошуку однозначних відповідей на все нові й нові складні питання. Тож драматичний рід літератури, а вужче драма, став якраз тим інструментом у творчій палітрі письменника, що відповідає нагальним комунікативним потребам.

Жанрова стратегія, обрана Ю. Андруховичем у романі «Радіо Ніч», передбачає поєднання кількох жанрових кодів, формуючи оригінальну жанрову модель (можливо, входячи до координат метажанру завдяки позародовій спрямованості, синтетичності, нелінійності часу). Автором створюється міжродове жанрове поєднання шляхом залучення вставного тексту драматичного жанру («П'єса на одну дію з прологом, музикою та епілогом» [15, с. 161–203]. Сюжет твору розгортається в основному жанровому елементі (епічному жанрі роману), у вставному жанровому елементі відбувається рефлексія сюжету з інших просторово-часових координат за участі провідних героїв основного сюжету та нових персонажів, введених для функціональності сюжету вставного тексту.

Поліфонічність як одна з характерних рис роману дає можливість використати прийом обрамлення. Рамкою для вставної частини роману, мотивацією для її приєднання виступає не новий для письменника мотив знайденого рукопису.

У романі «Перверзія» [16] герой, що переховується на піддашші будинку із кав'ярнею, пояснює: «Із великої та постійної любові до старих предметів» серед іншого, що він відшукав, була «грубезна саморобна книга, списана від руки на понад семиста аркушах різного – від крейдованого до цигаркового і навіть туалетного – паперу, зшитого докупи, прошнурованого і пронумерованого, а також оправленого в залишки палітурок інших книг, зокрема апокрифічного Євангелія від Адама, чорнокнижного андалюзійського трактату «Чресла родючости невразимі» та мемуарів австрійського кавалерії генерала фон Бьома-Ермоллі. Рукопис був писаний однією й тією ж рукою, але різними мовами: найчисленніші були фрагменти українською <...>. Автор замахнувся на все і назвав свою фундаментальну працю не багато й не мало «ЗАТЕМНЕННЯ СВІТУ». Я маю тут на увазі автора рукопису. Його ім'я – Ярополк-Непомук Куншток – було зазначене на титульній сторінці» [16, с. 205]. Стилістично яскравий фрагмент, що в оригінальному вигляді включає перелік застосованих у рукописі мов, зображає один із синтетичних артефактів, що з'являються в романі (наприклад, бібліотечний стіл, що описується автором протягом чималого фрагменту тексту). Наведений та подібні образи втілюють прагнення автора до зображення заради зображення, заради вигадливої мовної гри, творення багатошарового постмодерністського образу, що складається з багатьох різностилістичних, різночасових компонентів, поєднаних у цілість у якомусь новому аранжуванні чи підпорядкованих якійсь ідеї. Хід біографічного дослідження піаніста Йосипа Ротського приводить оповідача до колишнього театрального поверху, читач занурюється в атмосферу театральної старовини: «З різного віку, стилю й калібру скринь байдуже стирчали такі ж різні ключі, немов запрошуючи до стихійних ревізій та експропріацій. У вільні хвилини я любив понишпорити в нутрощах того згорнутого і схованого блошиного спадку: сукні й панчохи, перуки й уніформи, штучні квіти, вінки, вази, канделябри, череп Йорика, рушниця, що жодного разу не вистрелила, кинджали, маски, капелюхи, лаковані яйця та яблука, фалічні носи й накладні бороди...» [15, с. 159]. Прикметно, що, за спостереженням автора-оповідача, акторське мистецтво колишньої трупи театру «давно зжерла ремісницька самоповторювана бездушність» [15, с. 159], отже, ідеалом атора виступає одухотвореність театральної праці, її найвищі стандарти та зразки. Віднайдення рукопису п'єси зображене стисло, без неістотних деталей: на самому споді скрині з театральним архівом оповідачеві «трапився роздрукований принтером і обгорнутий у м'яку палітурку примірник п'єси невідомого автора» [15, с. 160].

Метою і завданням даної роботи є розкриття характеру міжродового поєднання в романі «Радіо Ніч»; виявлення особливостей жанрової природи романа «Радіо Ніч» Ю. Андруховича; визначення механізму включення до тканани тексту вставного елементу драматичного роду літератури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Процеси жанрової дифузії є невід'ємними складовими частинами розвитку українського постмодерного роману. Вони забезпечують рухомість та живучість жанру, здатність художнього тексту швидко й лаконічно реагувати на суспільні зміни, що в цілому неминуче впливає на жанрову своєрідність всього твору.

Еклектична структура вставного в романі тексту драматичного жанру «П'єси на одну дію з прологом, музикою та епілогом» є авторським експериментом, який змінює конвенції жанру роману. Окремі збіги (імена, події, деталі сюжету, як, наприклад, візит до святих місць [15, с. 190], Signjre Dappertutto серед гостей готелю [15, с. 164], участь провідних героїв у зібранні поважних осіб («<...> вже днями мають злетітись якісь дуже поважні птиці. Тобто грубі риби <...> У них тут саміт <...>» [15, с. 165], «<...> центральна подія саміту – ділова і, сподіваємося, дружня розмова видатних майстрів демократичного діалогу з передостаннім східнопартнерським диктатором Європи» [15, с. 166], «заради миру, безпеки, стабільності і процвітання, безперебійного руху товарів і капіталів, гарантованого транзиту енергоносіїв» [15, с. 166], участь «гостес», віршована (репова) форма кульмінації та розв'язки п'єси) з текстом «Перверзії» алюзійно відсилають до модальності цього тексту – атмосфери очікування зібрання.

Хронологічно сюжет роману прив'язується до періоду рік і два місяці після подій на Поштовій площі у центрі Києва.

Окреслено найболючіші події того періоду, як-от: наказ Шмоша стріляти по протестувальниках, хибні припущення про фінансування Революції Гідності американцями, примарна перспектива вбивства диктатора, рецепція Майдану європейською спільнотою (у розмові Теодора зі швейцарцями Верою і Вольфом [15, с. 187].

Але п'єса порівняно із драматичними вставними жанрами «Перверзії», щонайперше – оперою-пастишем «Орфей у Венеції», пунктирно-стисла, нагадує польові замітки з метою документувати події, вказати конфліктні чи спірні вузли нещодавніх подій. Якщо «Орфей у Венеції» за тональністю та способом синтезу можна співвіднести з виставою за поезооперою «Крайслер Імперіал» 1992 р. (Див. [17]), то композиція тексту п'єси «Замах» нагадує виставу за однойменним оповіданням Ю. Андруховича «Альберт, або Найвища форма страти», режисер О. Михайлюк [18], що вперше була оприлюднена у 2017 році, у центрі якої – історія про винахідливого шахрая Альберта Вироземського з майбутнього роману «Коханці юстиції», який погоджується віддати душу дияволу, аби уникнути смертної кари. Начитування тексту поєднується з вокально-інструментальними імпровізаціями та анімованою графікою, це дійство без акторів і декорацій. У ньому беруть участь Юрій Андрухович – текст, голос, У. Горбачевська – голос, М. Токар – контрабас, голос, А. Бєлов – забепечення анімованої графіки на екрані в глибині сцени, В. Новожилов – звук. Тобто навіть перелік учасників вистави, відсутність значущих декорацій і костюмів співвідносяться з акторами та реквізитом, що беруть участь у п'єсі «Замах» у романі «Радіо Ніч». Близькою є тональність та емоційне забарвлення творів. Ю. Андрухович зауважує, що «сплав «Альберта» саме з такими виконавцями і такою візуалізацією відкрили потаємні можливості тексту, про які не здогадувався навіть він, автор» [18], отже, використання вставного тексту драматичного жанру до площини роману «Радіо Ніч», поза сумнівом, також має на меті розкрити глибинні авторські інтенції у площині виражальних нюансів та деталей, які епічний жанр забезпечити не може.

Декорації п'єси лаконічні, використовується екран всередині сцени, ситуативні освітлення та затемнення, акторський склад обмежений піаністом Теодором, начальником охорони Диктатора Теофілом (МС), нареченою Теодора

Анітою та диктатором Шмошем, які з'являються лише на екрані, Верою і Вольфом як музикантами і епізодичними акторами, лаконічними, як можна припустити, декораціями.

«Оперу buffa у формі pasticcio на три дії та безліч картин», вставний жанр у тексті «Перверзії», можна розглядати як сучасну технологічну реінкарнацію найпрогресивніших здобутків українського театральниого футуризму першої половини 1920-х рр., зокрема, «Містерії-буфф» Г. Авлова (Харків, 1921), містерійної вистави за п'єсою Р. Роллана «Лілюлі» Б. Глаголіна (Харків, 1922) з ідеєю «насичення архаїчних театральних форм революційним змістом» [19, с. 45], цирковими трюками, кінематографічними епізодами, шумовими ефектами, пересувними декораціями, прозорою завісою з тіньовими декораціями, усуненням рампи між актором і залом, втягуванням глядачів у дію, технічною недовершеністю як програмним принципом, що відповідало новітній парадигмі абстрактного мистецтва футуризму (на всі ці творчі надбання вказує Г. Веселовська [19]), студійної діяльності М. Терещенка (композиції «Перший Будинок Нового світу» та «Небо горить», масове дійство «Труд і капітал» (Харків, 1921), пізніших композицій «Карнавал» та «Універсальний некрополь», «Життя та смерть Миколи Курбова», «Трест Д. Е.»), що передбачали «відмову від режисерського диктату», «впровадження так званого колективного методу», а також «превалюючу увагу до сценічного руху й пластики», запозичення «різноманітних прийомів зі старовинних театральних систем, у тому числі, з середньовіччя» [19, с. 54], подібність до італійської комедії дель арте [19, с. 52], «фіксування у графічній формі різного ритмічного напруження» [19, с. 56]. Дослідниця українського театрального авангарду зазначає, що діяльність театру Г. Михайличенка і «теорія дійства» М. Терещенка були суголосні концепції «чистої стихії акторського мистецтва» російського режисера С. Радлова, який 1920 року здійснив постановку на воді [19, с. 57]. Алюзійно до цієї постановки можна розглядати дійство, зображене в лібретто опери-пастишу Ю. Андруховича. Маючи канонічний сюжет (поєднання кількох сюжетів), опера-буфф у романі «Перверзія» тяжіє до безпредметного мистецтва, що відповідає формулі: чистий звук + чистий рух + чиста емоція + технічні засоби виконання. Тоді як п'єса в романі «Радіо Ніч» призначена для емоційного викладу та обговорення болючих моментів і протиріч новітньої історії країни і відрізняється лаконічністю, обмеженою кількістю акторів, технічних засобів, редукованими костюмами і декораціями, що лише визначають час і місце дії.

Призначення драматичного вставного жанру в пізнішому романі Ю. Андруховича пов'язане із провідною особливістю драматичного роду літератури як індивідуально-піднесеного світозаперечення.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття. Визначенням родової сутності драматичних творів займалися Ю. Борєв [20], [21], В. Волькенштейн [22], О. Фрейденберг [23], Я. Ельсберг [24] , О. Карягін [25], М. Кургінян [26], В. Халізєв [27] та ін. Проте науковці оминали тему вставної драми. М. Михайлов, який узагальнює наукове розуміння сутності драми, визначає неприйняття людиною світу в образах суспільства або природи як змістову домінанту драматичного твору. «Драма – це ніби поклик Духу як певної трансцендентної сили, зверненої на людину зверху», – вказує дослідник. Світозаперечення у цьому випадку кваліфікується як трагічне, а пафос, властивий драмі, є пафосом самотності, неспокою, тривоги [28, с. 27]. Звертається увага, що такого світозаперечення («по вертикалі») роман як епічний жанр не знає, для нього характерне горизонтальне протиставлення людини суспільству. Якщо в романі суспільство відкидає героя, то у драмі саме герой відкидає суспільство і світ у цілому [28, с. 28].

У драмі специфічною є роль слова (мови героїв) порівняно з епосом, особливо романним: «Якщо в епосі слово автора за своєю природою монологічне і виконує перш за все предметно-мовну (описово-подієву) функцію, то у драмі слово живе в діалозі, набуває експресивно-виражальний (звукожестовий) смисл і служить розкриттю внутрішніх протиріч людини» [28, с. 28].

Важливою відмінністю конфлікту у драмі і трагедії є зіштовхування позитивного героя з ворожими йому суспільними силами в першій (саме такий конфлікт лежить на поверхні сюжету «Радіо Ніч») і непримиренне протистояння героя і світу в цілому у другій. Тобто для драми провідним началом є «соціологія» людини (соціальний конфлікт), а для трагедії – її «психологія», конфлікт у душі, що сягає корінням інших світів, метафізики людського буття [28, с. 28].

Висновки з дослідження і перспективи подальших пошуків у даному науковому напрямку. Отже, в романі Ю. Андруховича «Радіо Ніч» відбувається драматизація епосу (епічного жанру роману) шляхом залучення вставного драматичного жанру драми для розширення виражальних можливостей тексту, внесення модальності вертикального трагічного світозаперечення, діалогічності мови (експресивно-виражального звукожестового смислу для розкриття внутрішніх протиріч людини), поєднання координат конфлікту драматичного як зіштовхування позитивного героя з ворожими йому суспільними силами і трагічного, як непримиренного протистояння героя і світу в цілому, сутності пафосу самотності, неспокою і тривоги. Більш за все Ю. Андрухович свідомо вживає широкий термін «п'єса», щоб показати другорядність драматичного жанру в класичному його розумінні, він все одно поглинається жанром роману, для автора важливою є лише форма драми, щоб достовірніше передати драматичність сюжету роману.

Література:

1. Маркова Т. Жанровые номинации в русской прозе 2000-х гг. *Жанровые трансформации в литературе и фольклоре:* коллективная монография под общ. ред. Т. Марковой. Челябинск : Изд-во «Энциклопедия», 2012. 360 с. URL : http://elib.cspu.ru/xmlui/bitstream/handle/123456789/164/. С. 238–248.
2. Ihab H. Making sense: the triumph of postmodern discourse. *New literary history.* 1987. Vol. 18. № 2. P. 445–446.
3. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
4. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора. Київ : Основи, 2003. 504 с.
5. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Київ : Академвидав, 2004. 366 с.
6. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
7. Бровко О. Особливості вставних новел в українській прозі другої половини 20-х – початку 30-х років XX століття. *Наукові записки.* Том 98. 2009. № 48. С. 47–52.
8. Звягина М. Жанровые трансформации в русской прозе второй половины XX – начала XXI в. Москва : КНОРУС; Астрахань: АГУ, ИД «Астраханский университет», 2016. 292 с.

9. Лебедева О. Поэтика новелл Джона Фаулза : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2005. 24 с.
10. Маркова Т. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2003. 46 с.
11. Тарасенко К., Шадріна Т. Модифікація романного жанру в літературі постмодернізму. *Гуманітарні науки.* 2013. № 1(32). С. 16–25.
12. Шарифова С. Виды жанрового смешения в современной романистике. *В мире научных открытий*. 2011. № 4.1(16). С. 724–741.
13. Шарифова С. Смешение романа с драматическими жанрами. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2011. № 15. С. 59–65.
14. Шарифова С. Теоретические аспекты жанрового многообразия азербайджанского романа : автореф. дис. ... докт. филологич. наук. Москва, 2012. 38 с.
15. Андрухович Ю. Радіо Ніч. Чернівці : Меридіан Черновіц, 2021. 456 с.
16. Андрухович Ю. Перверзія. Львів : ВНТЛ-Класика, 2002. 288 с.
17. Нестерович Є. Поезоопера з автомобільною назвою. URL : https://zbruc.eu/node/35458. 26.04.2015. Режим доступу на 31.07.2021.
18. URL : https://www.youtube.com/watch?v=upnE_h6u0Y4. Режим доступу на 31.08. 2021.
19. Веселовська Г. Українське штюрмерство, або наступ абстракціонізму. Веселовська Г. *Український театральний авнгард.* Київ : Фенікс, 2010. 368 с. С. 31–62.
20. Борев Ю. Комическое. Москва, 1970. 272 с.
21. Теория литературы. Том. 3. Роды и жанры. Гл. Ред. Ю. Борев. Москва : ИМЛИ РАН, 2003. 592 с.
22. Волькенштейн В. Драматургия: Метод исследования драматургических произведений. Москва : Федерация, 1929. 271 с.
23. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Москва : Лабиринт, 1997. 448 с.
24. Эльсберг Я. Вопросы теории сатиры. Москва : Сов. писатель, 1957. 427 с.
25. Карягин А. Драма как эстетическая проблема. Москва : Наука, 1971. 227 с.
26. Кургинян М. Драма. *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*. Москва, 1964. С. 238–362.
27. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). Москва : Издательство МГУ, 1986. 260 с.
28. Михайлов М. Эпос, драма, лирика как роды литературы: Сущность, специфика, соотношение : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Москва, 2006. 44 с.

Pecherskyh L. Intergeneric synthesis in the novel "Radio Night" by Yu. Andrukhovych

Summary. The article raises the problem of intergeneric synthesis in the novel "Radio Night" by Yu. Andrukhovych. The article clarifies that the genre invariant of the novel is created by the individuality of the author's expression, the uniqueness of the combination of author's intonations, the selection of genre tools for semantic parts of the text by transforming the main genre form. The author claims that the analyzed novel creates an intergeneric genre combination by involving the insert text of the dramatic genre in accordance with urgent communicative needs. Based on the analysis of the text of the novel "Radio Night", it is established that the genre strategy chosen by Yu. Andrukhovych involves a combination of several genre codes, forming an original genre model, entering the coordinates of the meta-genre. Emphasis is placed on the fact that the plot of the work unfolds in the main genre element, the epic genre of the novel, and the insert genre element reflects the plot from other spatio-temporal coordinates, and the frame for the insert part of the novel is the motif of the found manuscript. It is hypothesized that the use of the insert text of the dramatic genre in the novel "Radio Night" aims to reveal the deep author's intentions in terms of expressive nuances and details that the epic genre can not provide. The author concludes that in the analyzed text there is a dramatization of the epic genre of the novel by involving the inserted dramatic genre of drama to expand the expressive possibilities of the text, introducing the modality of vertical tragic worldview, expressive-expressive phonetic meaning; a combination of the coordinates of dramatic conflict (as a collision of a positive hero with hostile social forces) and tragic one (as an irreconcilable confrontation between the hero and the world as a whole, the pathos of loneliness, anxiety and worry).

Key words: postmodernism, genre, intergenerational synthesis, insert text, dramatic genre.

УДК 809.1
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.9

Пінчук Т. С.,
кандидат філологічних наук,
професор
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

Горбань А. Ю.,
магістрантка факультету української філології та соціальних комунікацій
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ТВОРЧІСТЬ ІВАНА САВИЧА В БІОГРАФІЧНОМУ КОНТЕКСТІ

Анотація. У статті розглянуто персоналію й особливості творчості українського поета, журналіста, учителя, почесного громадянина м. Старобільська Івана Савича в контексті літературного процесу й радянської доби.

В історії кожного народу є сторінки, якими він по праву пишається, але є й такі, звернення до яких характеризується болем і неприйняттям. Вивчення історії творчого і громадянського становлення видатного українського поета Івана Савича в різні періоди ствердження радянського тоталітарного режиму (1930–1950 роки) та розквіт його творчості в період 1960–1990-х років становить цілу епоху в історії держави, що й зумовило актуальність дослідження.

Життєвий і творчий шлях Івана Савича був нелегким. Йому довелося працювати з раннього дитинства, здобувати освіту в матеріальних нестатках, найкращі роки свого життя провести на теренах війни. Через перебування в інтинських таборах І. Савич не бачив, як зростає його син, дуже сумував за дружиною та матір'ю. Його перша поетична збірка готувалася до видання в київському видавництві ще в 1941 році, але через війну книжка не вийшла друком. У 1946 році цю збірку вже редагували в столичному видавництві, але арешт та ув'язнення автора стали на заваді виходу творів у світ. І лише в 1956 році, коли поетові було вже 42 роки, нарешті виходить друком збірка «З вічних джерел».

Видатні класики української літератури вважали Івана Савича талановитим поетом, прислуховувалися до порад, захоплювалися його творчістю. Знайомство з В. Сосюрою, М. Рильським, М. Бажаном, І. Ле відіграло неабияку роль у становленні творчого потенціалу митця. Для багатьох творів Івана Савича властиві біографічність, документалізм, але це не заважає їм бути високохудожніми, а, навпаки, надає загальнолюдських рис.

Увесь біль і радощі свого життя поет майстерно віддзеркалив у власній творчості, тому вивчення творчого спадку письменника в біографічному контексті є актуальною темою дослідження сучасного літературознавства.

Ключові слова: контекст, біографічний контекст, літературний процес, поезії, Луганщина, Старобільськ.

Постановка проблеми. Ім'я українського поета Івана Савича відоме багатьом шанувальникам справжньої поезії. Його вірші ввійшли в скарбницю української літератури. Тонкий поет-лірик, як і багато талановитих людей радянської доби, пройшов незламний духом через лихоліття війни. На кожен удар долі митець відповідав силою поетичного слова.

На жаль, доля і творчість Івана Савича залишилася поза увагою критиків і літературознавців. Про письменника відомо мало: його книжки не перевидають, а в мережі Інтернет важко знайти хоча б кілька поезій, але на Старобільщині, де жив і працював поет, його знають і глибоко шанують.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість і життєвий шлях поета, письменника, учителя й громадського діяча Івана Савича досліджували вчені, зокрема В. Ужченко, О. Неживий, Т. Дядя, Я. Гелетій, Л. Шевчук, Т. Пінчук, Ж. Ящук, старобільський дослідник-краєзнавець І. Мірошниченко, письменник Г. Довнар та інші.

Метою статті є розкриття особливостей творчості І. Савича в біографічному й історико-літературному контексті 50–60-х років XX століття.

Виклад основного матеріалу. Дослідники ототожнюють поняття «біографічний контекст» і «біографічний метод». «*Зародження цього методу пов'язане з діяльністю французького літературознавця Шарля-Огюстена Сент-Бева (1804–1869 роки), який твердив, що в кожному літературному творі обов'язково має віддзеркалюватися авторська особистість. Ця особистість є своєрідним епіцентром, крізь який переломлюються основні проблеми доби*» [1, с. 39].

Послідовниками Сент-Бева були Г. Брандес (Данія), Р. де Гурмон (Франція), Ю. Айхенвальд (Росія). У вітчизняному літературознавстві біографічний метод використовували М. Чалий, О. Огоновський, М. Петров, І. Франко, С. Балей, І. Дорошенко, В. Смілянська.

Уважаємо доцільним розглядати творчість І. Савича саме в біографічному контексті, оскільки твори поета є своєрідною репрезентацією життєвих подій митця.

Іван Савич (справжнє прізвище Іван Савич Лук'яненко) народився 1914 року в селі Савинки на Чернігівщині в родині селянина. Днем народження письменника вважають 19 січня, День Хрещення Господнього, але мало хто знає, що насправді митець народився 21 січня. «*Люблю своє село Савинки. Це від нього та ще від імені батька Сави я узяв свій псевдонім – Савич*» [2, с. 13].

Народився Іван Савич у багатодітній родині (сім'я була велика − десять чоловік). «*Дитинство Івана, як і в усіх дітей бідняцьких сімей, було коротким. У шість років він уже був пастушком, найменшим і найкращим помічником матері*» [3, с. 7]. Про це вже в дорослому віці напише поет у вірші «Мати»: «*Мене любила й поважала мати, / Я був слухняний роботящий син. / Щоб череду в стернисте поле гнати, / Вставати мусив я у п'ять годин…*» [4, с. 8].

У десятирічному віці пастушок полюбив творчість Шевченка й Пушкіна, Кольцова й Некрасова. Вірші він почав

писати зі шкільної лави, причому вже перші поезії майбутнього письменника схвально приймали рідні й вчителі.

У 14 років Іван вступив у зоотехпрофшколу, але любов до літератури міцно зайняла його думки: «*Не сподобалась мені зоотехнія, марив я літературою, тому й утік з профшколи і опинився в комсомольській комуні імені 10-річчя комсомолу біля Конотопа»* [2, с. 12]. У 1930 році, під час перебування Івана Савича комунаром, друкуються його перші вірші, він знаходить друзів, пізнає радість вільної праці. Уже будучи в 43-річному віці, митець пише вірш вдячності, який потім увійде до збірки «З вічних джерел»: «*Не відзначений я ні красою, ні силою, / Я – звичайна людина, увесь від землі. / Знав я піт на сорочці мережкою білою, / На долонях з дитинства були мозолі. / Де роботи найбільше – і досі я там, / Це дає мені право пишатись життям*» [4, с. 38].

Тяга до знань приводить молодого поета в Харківський інститут журналістики. У 1934 році він приїжджає до Києва працювати в обласній газеті «Пролетарська правда» й продовжує навчання на філологічному факультеті Київського університету. У ті роки були надзвичайно популярними літературні вечори, диспути, літературні зустрічі на підприємствах і в навчальних закладах, у яких молодий поет брав активну участь. Доля зводить І. Савича з М. Рильським, В. Сосюрою, П. Тичиною, І. Світличним. Він пише багато віршів, перекладає О. Пушкіна й публікує статті в газеті. Незважаючи на те що Савич *«у столиці зрозумів, що я провінціал не тільки з вигляду, а й за освіченістю»* [2, с. 12], він дуже полюбив Київ і присвятив йому чимало віршів: *«…О невмируще серце України! / На гордих кручах гордої ріки / Здіймай чоло прекрасне над віки / І линь на ще невідані вершини»* [4, с. 65].

У Києві в нього з'являється нова пристрасть − футбол. Іван Савич стає безкомпромісним уболівальником київського «Динамо». Як згадує онук Савича Дмитро Лук'яненко, любов до футболу його дідусь проніс через усе життя (у його особистих щоденниках безліч позначок про перемоги і програші киян) [5].

Перед війною поет працював у Кремінському педагогічному інституті. З перших днів Другої світової війни Іван Савич Лук'яненко перебуває в діючій армії. Він − командир взводу, помічник начальника штабу полку з розвідки, воював на Дінці, Дону й на Айдарі, нагороджений бойовими медалями.

30 липня 1942 року в Сальських степах Іван Савич був тяжко поранений у груди й у нестямі потрапив до німецького полону: *«Полон. Це безправ'я, неволя, знущання, нелюдський голод, дошкульний холод чи задушлива жара бараків, непосильна примусова робота, шумливий біль ностальгії, постійне гірке відчуття вини перед друзями, які впали в боях і які борються на фронтах»* [2, с. 57]. Будучи в режимному офіцерському концтаборі, І. Савич брав участь у підпіллі (писав і розповсюджував листівки, вів політичну роботу серед військовополонених).

Три роки в полоні на межі життя й смерті, а після перемоги − звільнення, недовга робота викладачем у Старобільську. Іван Савич усім серцем полюбив місто, був щасливий, нарешті в нього з'явилася сім'я, у якій чекали на народження дитини. Незабаром повинна була вийти й перша книга, але доля розпорядилася по-іншому. У книзі Івана Савича «Інтинські терні» знаходимо таке: *«Та в 1947 році Сталін та Берія звеліли провести другу фільтраційну перевірку і набрати з колишніх полонених, звільнених союзницькими військами, робочу силу для освоєння шахт у заполярних басейнах. 9 лютого 1948 року мене затримали беріївці, а 31 травня військовий суд вліпив мені, як, до речі, і всім іншим полоненим, 25 літ ув'язнення. Головною підставою обвинувачення було, як написано у вироку, «співробітництво з фашистською пресою. Малися на увазі мій вірш «Столиці» та журнал «Україна». А ще говорилося, що, мовляв, добровільно працював на фабриці військового призначення»* [2, с. 65].

Онук поета Дмитро Лук'яненко розповідає: *«Він працював звичайним учителем, викладав дітям українську мову. На один з уроків прийшов інспектор, який доповів, що вчитель доволі часто вживає слова «народ», «Україна», «українська мова», «держава». Цього вистачило, щоб запроторити Івана Савича до забутого Богом і людьми містечка Інта в Комі АРСР, де він провів довгих сім років»* [5]. Тут усі жахи таборів повторюються: хвороби, побої, холод, каторжна праця. Навчившись терпіти все це, І. Савич знаходить нових товаришів і дякує долі за ці зустрічі. Його вірними друзями стали А. Кеплер, Я. Смеляков, Д. Паламарчук, Г. Кочур, А. Гринько й родич Григорія Сковороди В. Василенко.

У 1989 році у видавництві «Радянський письменник» побачила світ книга з промовистою назвою «Крізь полярні завої». Сам автор про книгу висловлюється так: *«Моя книжечка цілком автобіографічна, домислів тут нема»* [6, с. 47].

«Книжка ваша − це не лише явище в українській поезії, а й документ великої історичної сили», − писав В. Соколов; «Мені здається, ви збагатили українську поезію неповторним і дуже драматичним досвідом. Принаймні я досі ні в кого не зустрічав у такій достовірності відтворену полярну ніч, холод самотності», − зазначив О. Гончар; А. Кацнельсон показав свої враження від книжки в одному реченні: «Ці твої вірші писані кров'ю» [7, с. 87].

На першій сторінці книги знаходимо підпис автора: *«Єдиному синові моєму Валерію Лук'яненку, про якого я щодня думав і вірші складав і там в задротованому Приполяр'ї – щиро з перевіреним почуттям любові Іван Савич»* [8, с. 1].

Збірка «Крізь полярні завої» − це крик душі автора, крізь який він намагався донести свій біль і невмируще прагнення до свободи. Мотив свободи, що є провідним у творчості автора, проходить своєрідну еволюцію від моменту зневіри до життєвої наснаги й прагнення волі.

Починає книгу поезія з такими рядками: *«От і все. / Загратований і задротований…»* [8, с. 12]. Лише з перших трьох слів ми можемо відчути відчай ліричного героя. Ніби все його життя розділилося на те, що було до ув'язнення, і те, що буде після.

Часто літературознавці проводять паралелі між Іваном Савичем і Тарасом Шевченком. Обидва вірні своїй батьківщині, обидва писали правду й вірили в краще майбутнє. І. Савич надихався творами Кобзаря й інших видатних класиків, намагався знайти жагу до життя в тяжкий період своєї долі: *«У слово Шевченкове вірячи, / Можна прожить і на півночі. / Франка почитаєш, Сосюру, / І легшає в нічку похмуру»* [8, с. 28].

Життя на чужині та ще й у неволі – це виклик особистості, яку хочуть зламати. Іван Савич був близький до цього. Він дуже сумував за своєю матір'ю, дружиною й сином, який був змушений зростати без батька: *«Сніг і сніг без кінця і без краю / На стежки, на дороги наліг. / І здається: поволі вмираю…»* [8, с. 36]. Але враз, подумавши про майбутнє, думки ліричного героя змінюються на краще: *«Ні, я вірю: минуть оці зими, / Мов кошмари в тривожному сні! / Наша вишня весною цвістиме, / І вклонюся я рідній Десні»* [8, с. 36]. Образ Десни в табірних поезіях автора

трапляється доволі часто. Велична ріка – символ очищення й продовження життя, незважаючи на будь-які негаразди.

У житті І. Савича були моменти, коли прагнення до свободи геть пропадало, він готовий був *«кинути надії і жити так, як сірий віл живе»* [8, с. 49]. Страшно бути ув'язненим, але ще страшніше втратити надію. Та Лук'яненко був не з тих людей, хто корився долі: *«Не погасаючи, в душі моїй, / Немов нев'янучі ніколи квіти, / Горять рожеві іскорки надій»* [8, с. 50].

Викладач української мови Старобільського медичного коледжу Людмила Тарабанова розповіла про тяжкий період у житті митця: *«Я довго не усвідомлювала, що це і де це те поселення Інта, де відбував покарання наш поет і земляк Іван Савич, доки сама не поїхала з сином у цей зав'южений край. Ми їхали туди три дні, а доїхали, то були вже не раді нічому. Сніг був такий, що в ньому можна було потонути з головою. А головне − мороз під 40 градусів, який просто не давав дихати. Ось, яка ти є, Інта. А Іван Савич жив тут аж сім років. Можна сказати не жив, а виживав, тяжко працюючи. А головне, він зберіг у своїй душі «горобчика» із Старобільських степів − живого, лагідного, співучого»* [5]. Іван Савич власноручно передав Людмилі Іванівні на зберігання українську сорочку, вишиту жовтими та голубими нитками. Цю сорочку довгими вечорами вишивала для чоловіка дружина Ганна, чекаючи його повернення з неволі.

І. Савич пробув в ув'язненні довгих 7 років, у 1956 році в країні почався процес реабілітації засуджених – поета було звільнено. Повернувшись до Старобільська, він обійняв свою дружину й уперше побачив сина, якому було вже майже 8 років. *«Я в рідній хаті. Мама ще жива, / Сльозинки радості рясні-рясні. / Хоч синові минуло сорок два, / Матуся гладить голову мені, / Неначе я хлоп'ятко-пастуша»* [8, с. 59].

Працювати Савич розпочав у Старобільській школі, викладав на вечірньому відділенні. Нарешті в поета з'являється можливість зайнятися улюбленою справою. Він відвідує літературні вечори, з'їзди письменників, знайомиться з виданими митцями.

На 85-річчя Івана Савича луганський поет і художник Григорій Половинко подарував ювіляру картину, на якій був зображений сам І. Савич верхи на коні, з шаблею в правій руці. Назвав він цю картину «Козак Старобільщини». Подарунок припав Івану Савичу до душі, адже він дійсно з гордістю носив прізвисько Козак і до того ж перебував у Чернігівському козачому полку. І якщо Володимир Даль підписував свої твори як Козак Луганський, то Іван Савич − почесний громадянин міста Старобільська − по праву міг бути названий Козаком Старобільським. Про свою любов і повагу до маленького міста поет написав майже у двадцяти поезіях, одна з яких має назву «Рідному місту»: «*Моє ти рідне місто Старобільськ, / Мій тихий дім, де проти вікон квіти, / Моя сім'я і труд, мій хліб і сіль, / Багато бачив я країн по світу, До тебе ж линув серцем звідусіль…»* [9, с. 68].

Іван Савич передав почуття любові до рідного краю своїм нащадкам: *«Хлоп'яток-близняток несу я додому. / Сашунька на лівій, а Дмитрик на правій / І крутяться, вертяться хлопці. Їх право, / Не легко носити внучаток старому, / Зате відчуваю – й не смішно від того − / Реальна вага є у щастя людського»* [10]. Два онуки славетного поета Олександр і Дмитро Лук'яненки свято зберігають пам'ять про свого дідуся. Багато в чому їхні інтереси співпадають: передусім вони цікавляться історією та обидва є талановитими педагогами. Брати Лук'яненки започаткували громадський інтернетпроєкт «Старобільськ − музей під відкритим небом», завдяки якому старобільчани мають змогу ознайомитися з історією міста, побачити сотні рідкісних фотографій і записів.

Старобільський поет, почесний житель Старобільська Іван Савич занесений до енциклопедії «Народжені Україною». Меморіальний альманах «Народжені Україною» є продовженням видання «Золоті імена України». До книги ввійшли близько тисячі персональних історій про наших видатних співвітчизників різних національностей − державних, громадських і релігійних діячів, а також культури, науки, мистецтва і спорту, які за походженням, народженням або діяльністю пов'язані з Україною й стали славою і гордістю її народу.

Вірші Івана Савича перекладено багатьма мовами: болгарською, угорською, татарською та японською. Майже тридцять поетичних збірок і прозових книжок – такий підсумок його творчості.

Видатний майстер слова мав багато учнів, серед них – поетеси Л. Флетчер, Р. Лук'янчук, Г. Гайворонська, О. Бондаренко, А. Настека, А. Ружіна. Вдячні йому за школу письменники А. Фоменко, Н. Добрін, І. Світличний.

Іван Савич відомий і як талановитий перекладач творів російських класиків українською мовою, у тому числі О. Пушкіна й С. Єсеніна. Саме перекладацькою діяльністю поет активно займався в останні роки життя.

Вийшли книги: «З вічних джерел» (1957), «Позивні з майбутнього» (1959), «Щаслива та доріженька» (1961), поема «Марія Заньковецька» (1961), «Тяжіння земне» (1964), «Чистота» (1966), «Зоретворці» (1970), «І серце одпочине» (1970), «На шляхах буття» (1971), «Народження колоска» (1974), «Щедрість» (1979).

У листопаді 2000 року Іван Савич пішов із життя, залишившись для нас прикладом у виборі життєвих ідеалів. Вдячні старобільчани встановили меморіальну дошку на стіні будинку, де жив поет. «*Україна моя, рідна мати, / Думка в'ється, як чорна змія: / Може, й ти досихаєш, як я... / Ні, ти мусиш безсмертною стати!»* − ці слова – уривок з твору Івана Савича – стали епітафією на пам'ятнику, установленому на його могилі. Поет любив Україну більше за власне життя. Він пройшов великий і тяжкий життєвий шлях, написав багато віршів, залишив свою творчість нащадкам і шанувальникам, які завжди пам'ятають і цінують славетного земляка.

Висновки. Отже, розглянувши творчість українського поета Івана Савича в біографічному контексті, ми дійшли висновку, що лірика митця яскраво репрезентує життя українського народу з 30-х – по 90-ті роки XX століття. Вивчення творчого спадку письменника за допомогою «біографічної лабораторії» (чернеток, особистих записів, нотаток, фотографій тощо) дає змогу глибоко зануритися в мистецький світ автора, виявити домінантні риси в ліричних творах з яскраво вираженою функціональною спрямованістю.

Література:

1. Галич О. Теорія літератури : підручник для студ. філол. спец. вищ. закладів освіти. Київ : Либідь, 2001. 486 с.
2. Савич І. Інтинські тернії : збірка поезій та спогадів колишнього політв'язня Комі-ГУЛАГу. Львів : Джерело, 1998. 172 с.
3. Мірошниченко І. Іван Савич (Лук'яненко) життя та творчість. Луганськ : ТОВ «Віртуальна реальність», 2012. 86 с.

4. Савич І. З вічних джерел : поезії. Київ : Радянський письменник, 1957. 80 с.
5. Сонячна душа поета. Вечір Івана Савича. URL: https://nspu.com.ua/novini/3206-cavych/ (дата звернення: 10.06.2021).
6. Дядя Т. Іван Савич. Життєвий і творчий шлях. *Слобожанщина: літературний вимір* : збірник наук. праць. Вип. І. Луганськ : Знання. 2003. С. 77–82.
7. Неживий О. Нелегка доля поета. Жайвори над Луганщиною. Луганськ : Світлиця, 2004. Т. 1. С. 84–94.
8. Савич І. Крізь полярні завої : поезії. Київ : Радянський письменник, 1989. 62 с.
9. Савич І. Народження колоска : поезії. Київ : Радянський письменник, 1974. 72 с.
10. Старобільськ – музей під відкритим небом. Інтернет-проєкт братів Лук'яненків. URL: https://www.facebook.com/groups/820419854981203/search/?q=савич (дата звернення: 10.06.2021).
11. Єсін А. Принципи та прийоми аналізу літературного твору : навчальний посібник. 3-є вид. Москва Флінта. Наука, 2000. 248 с.
12. Неживий О. Доля поета. *Дивослово*. № 12. С. 38–39.

Pinchuk T., Horban N. Ivan Savych's work in the biographical context

Summary. The article considers the personality and peculiarities of the work of the Ukrainian poet, journalist, teacher, honorary citizen of Starobilsk Ivan Savych in the context of the literary process and the context of the Soviet era.

There are pages in the history of every nation that it is rightfully proud of, but there are also pages full of with pain and rejection The study of the history of creative and civic formation of the outstanding Ukrainian poet Ivan Savych in different periods of the Soviet totalitarian regime (1930–1950) and the golden age of his work in the 1960–1990s is a whole era in the history of the state, which led to the relevance of our study.

Ivan Savych's life and creative path were not easy. He had to work from an early age, got an education in material deprivation, spent the best years of his life in the war. Due to his stay in the Intin camps, I. Savych did not see his son growing up, he missed his wife and mother very much. His first collection of poetry was being prepared for publication in a Kyiv publishing house in 1941, but due to the war the book was not published. In 1946, this collection was already edited by the capital's publishing house, but the arrest and imprisonment of the author prevented the publication of works. And only in 1956, when the poet was already 42 years old, the collection "From Eternal Sources" was finally published.

Prominent classics of Ukrainian literature considered Ivan Savych a talented poet, asked for advice, admired his work. Acquaintance with V. Sosyura, M. Rylsky, M. Bazhan, I. Le played a significant role in the formation of the artist's creative potential. Many of Ivan Savych's works are characterized by biography and documentary, but this does not prevent them from being highly artistic, but on the contrary gives them universal features.

All the pain and joy of his life, the poet skillfully reflected in his own work, so the study of the creative heritage of the writer in a biographical context is a topical issue in the study of modern literary criticism.

Key words: context, biographical context, literary process, poetry, Luhansk region, Starobilsk.

УДК 821.161.1
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.10

Поденко О. Ю.,
аспірантка кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

КАЗКА Л. ФІЛАТОВА «ЗОЛУШКА ДО И ПОСЛЕ» ЯК САТИРА НА МОРАЛЬНУ ДЕФОРМАЦІЮ СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ

Анотація. У статті пропонується аналіз казки Л. Філатова «Золушка до и после» з позиції теорії постмодернізму. Доведено, що постмодерний дискурс у тексті митця реалізується у двох площинах: на концептуальному й на структурному рівнях. На структурному рівні цей зв'язок створюється через такі елементи тексту п'єси, як іронізація, пародіювання, травенція, інтертекстуальність на рівні поетики. У площині концептуальності тексту п'єси постмодерне інтонування формується за допомогою таких ознак: універсалізація зображення, карнавалізація, пастиш, інтертекстуальність на рівні сюжету. На основі проблематики п'єси-казки встановлено, що домінантною проблемою твору Л. Філатова є моральна деформація або деградація сучасного суспільства. Його численні пороки митець викриває через звернення до сюжету й героїв західноєвропейської казки, яка відома нам передусім за версією Шарля Перро «Попелюшка», яких Л. Філатов переносить у сучасну дійсність. Герої постають у зовсім іншому ракурсі: добрі стають жорстоким й порочними, тоді як негативні персонажі казки Шарля Перро, зокрема мачуха та її доньки, виглядають менш негативно порівняно з осучасненою Попелюшкою. Л. Філатов порушує в п'єсі досить злободенну проблему, пов'язану із ситуацією, коли люди, що вийшли «із грязі в князі» і займають високі державні пости, не є носіями високих моральних принципів і зразкової поведінки, утілюючи тезу, що сутність людини перевіряється владою. Також у творі розкривається актуальна проблема сьогодення, коли людина миттєвого досягла мети, і відтворена «моральна еволюція» такої людини. Л. Філатов розширює часові межі традиційної казки про Попелюшку, демонструючи, що відбувається з людиною після досягнення мети. Поряд із цим він порушує такі проблеми, як влада грошей, пияцтво, ставлення до батьків, невігластво, моральна деградація, які розкриваються й на прикладі долі та поведінки головної героїні Попелюшки, і на прикладі другорядних персонажів, зокрема її батька й мачухи.

Ключові слова: казка, інтертекстуальність, іронія, моральна деформація, пародія, постмодернізм, п'єса, сатира.

Постановка проблеми. Казка Леоніда Філатова «Золушка до и после» (2003) є останнім твором митця і презентує досить відомий та улюблений усіма сюжет казки Шарля Перро «Попелюшка» в новій інтерпретації. Митець не тільки розширює часові межі вихідного твору, подаючи зміст у двох подієвих періодах – «до» і «після», а й надає всім персонажам оригіналу нового трактування, наближуючи їх до сьогодення та наділяючи вадами, характерними для сучасного суспільства.

Варто зазначити, що п'єса Л. Філатова написана в притаманній митцю літературній манері – як переспів загальновідомого сюжету у формі казки, пародіювання, розгортання подій тексту в невизначений час. Ці ознаки роблять твір актуальним у всі часи, текст стає «безмежним», з «абсолютною тональністю» (Ж. Дерріда).

Необхідно зауважити, що зазначені вище особливості творчого методу Л. Філатова дають нам можливість розглядати аналізований твір у контексті постмодерністських творів, бо ці особливості є суголосними з такими принципами цього літературного напряму, як іронічна переоцінка цінностей, інтертекстуальність (як опора на прецедентні тексти та їх переосмислення), карнавалізація (як форма іманентності пародії), універсалізуючий принцип зображення. На рівні поетики для п'єси «Золушка до и после» характерні травестійне зниження класичних образів, іронізація й пародіювання, які є також принципами поетики постмодернізму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на те що твір Л. Філатова є цікавим за змістом, проблематикою й жанровими ознаками, він досі ще не став предметом докладного літературознавчого аналізу. До речі, і сама постать Л. Філатова-письменника, і його творчий доробок на теренах вітчизняного літературознавства ніколи ще не були предметом спеціального наукового дослідження. У російському літературознавчому просторі характеристиці п'єсі «Золушка до и после» присвячена тільки одна стаття – «Трансформация сюжета Золушки в пьесе Л. Филатова «Золушка до и после» К. Ізместьєвої, у якій аналізується дія п'єси в аспекті трансформації сюжетної основи казки Шарля Перро «Попелюшка», різних перекладів цієї казки російською мовою та однойменного кіносценарію Є. Шварца [1].

Таким чином, можемо зазначити, що актуальність наукової розвідки зумовлена лакунами в дослідженні цього твору Л. Філатова як у вітчизняному, так і в зарубіжному літературознавстві.

Мета статті. У науковій праці ми зосередимося на дослідженні проблематики п'єси «Золушка до и после» та способах її реалізації в контексті постмодерністського дискурсу.

Об'єктом наукової розвідки є особливості змістоформи п'єси Леоніда Філатова, а предметом дослідження – п'єса «Золушка до и после» як сатира на моральний стан людини сьогочасного суспільства.

Виклад основного матеріалу. *Жанрова належність.* Сам Леонід Філатов у назві п'єси «Золушка до и после» зазначив, що за жанром це є казка за мотивами Шарля Перро. Зауважимо, що автор оперує термінологією без урахування мистецьких течій доби. Безумовно, цей текст можна розглядати за жанром як казку, бо твір грунтується на загальновідомому казковому сюжеті про бідну дівчину, яка втрачає черевичок, за яким її знаходить багатий вельможний чоловік, котрий одружується з нею. Цей сюжет можна знайти у фольклорі різних народів світу. Отже, за змістом «Золушка до и после» Л. Філатова є казкою, а за формою написання – драматургічним твором, п'єсою.

На нашу думку, доцільно розглянути жанр аналізованого твору у зв'язку з мистецькими течіями, характерними для російській та світової літератури періоду написання цієї «жорстокої казки за мотивами Шарля Перро». І. Галінська зауважує, що останнє десятиліття ХХ ст. характеризується еволюцією до «високого» постмодернізму, який визначається нонселекцією, інтертекстуальністю, пастишем, маргінальністю [2, с. 50]. У контексті аналізу жанрової природи п'єси Л. Філатова «Золушка до и после» окремо зупинимося на визначенні поняття «пастиш».

Л. Бербенець, проаналізувавши способи реалізації феномена «пастиш» у літературі постмодернізму, визначає його як «один із найскладніших способів компонування постмодерністського художнього тексту, що поєднує в собі такі різні види інтертексту, як алюзії, цитати, елементи пародії, стилізації, центону тощо, є також особливим типом повідомлення й метажанровою конструкцією» [3, с. 16]. На рівні жанру пастиш є вторинним художнім твором, що імітує суголосну роботу одного або декількох авторів. Це своєрідний текст-ремейк, що є продовженням або іншою сюжетною версією первинного твору [4].

Ґрунтуючись на вищезазначених дефініціях поняття «пастиш», можемо наголосити, що казка «Золушка до и после» є зразком постмодерного тексту, а саме пастишем, як на рівні жанру, так і на рівні структури тексту. Це вторинний художній твір, у якому використовується сюжет відомої казки про Попелюшку, створюється її продовження в часовій межі після весілля. Сюжетна канва та проблематика вихідного тексту реалізуються в інший спосіб, осучаснюються. На рівні структури й мовленнєвої організації п'єси Л. Філатова в тексті наявні такі форми пастишу, як інтертекстуальні елементи казки Ш. Перро й російського фольклору, які у вторинному тексті набувають іншого змістового навантаження (наприклад, попіл у казці Л. Філатова підкреслює чортівську сутність головної героїні: *Вот Золушка ... Лица не видно даже… / Вся в саже перепачкана, как черт* [5, с. 365]); алюзії на твори класиків російської літератури, зокрема Ф. Достоєвського (мотив невдячності дітей), мовленнєва стилізація, уживання просторічних виразів у мовленні героїв, які за соціальним станом належать до вищого суспільства та повинні бути зразком у вихованості й поведінці та носіями моральних чеснот (*Держите руку выше. Не на жопе. Рука на жопе – это моветон. (Неожиданно взвизгивает) А ну-ка не борзей!.. Ты че, в натуре?* [5, с. 368]).

Структурно-концептуальні характеристики твору. Характерною особливістю творчості Л. Філатова є загострений інтерес до моральних сторін життя, прагнення до викриття негативних явищ людського буття й людського характеру з певною часткою іронії та сарказму. Це можна пояснити тим, що сатирична домінанта є невід'ємним елементом мистецького мислення ХХ століття, а сучасне мистецтво – це мистецтво сатири та іронії [6]. На нашу думку, в аспекті сатиричного Л. Філатов, з одного боку, орієнтується на відповідні традиції російської літератури (на що вказують дослідження казки «Про Федота-стрельца, удалого молодца»), а з іншого – у його творчості відбиваються ті процеси, що притаманні світовій літературі кінця ХХ століття. Твори митця зазнають впливу постмодерністської естетики, що призводить до посилення ролі іронії, пастишу, гри й інших прийомів постмодернізму. Показовим прикладом у цьому сенсі є п'єса «Золушка до и после».

Сатира в казці Л. Філатова багатокомпонентна: письменник використовує й сатиричні техніки, і сатиричну тональність. Таким чином, сатиричне постає як «принцип організації цілого, що передбачає особливий тип героя, ситуації, поетики» [6]. Необхідно зазначити, що п'єса як форма реалізації авторського задуму діалогізує сатиру Л. Філатова. Діалогізована сатира побудована на принципі самовикриття, бо «герої сатирично відтворюються у свідомості один одного», «не автор тримає перед героями якесь сатиричне дзеркало, а самі герої сатирично віддзеркалюються у свідомості один одного» [6, с. 204]. Наприклад, мачуха з іронією ставиться до того, що Попелюшка стала принцесою: «*Прынцесса, блин!.. Подумаешь, Прынцесса!. В деревне, как дерьма, – таких Прынцесс!..*» [5, с. 373]. Таке ставлення підкреслено вживанням слова «*Прынцесса*». Лексема «*дерьмо*» підкреслює устами мачухи соціальний перехід Попелюшки «із грязі в князі». Наступною ілюстрацією явища діалогізації сатиричного в п'єсі є характеристика мачухи, яку висловлює королівський шут: *Да тут ума особого не надо!.. / У вас на лбу написано: село!.. / Я жизнь провел в дворцовых коридорах / И с деревенским бытом не знаком. / Но опасаюсь женщин, от которых / а сто шагов воняет чесноком!..* [5, с. 375]. Із цієї репліки зрозуміло, що мачуха за своїм виглядом і поведінкою є «стовідсотковою» сільською «бабою», яка прийшла на бал, у Париж, у *«дворцовые коридоры»,* але «принесла» із собою частку села, «*за сто шагов воняет чесноком*».

Уважаємо, що при аналізі структурно-концептуальних особливостей п'єси «Золушка до и после» необхідно сфокусуватися на сатиричному модусі твору як принципі організації художнього тексту, що має постмодерністську природу.

Підґрунтям сатиричного модусу п'єси Л. Філатова є карнавалізація казки Ш. Перро «Попелюшка» – як профанація, пародіювання (за М. Бахтіним) і як «вічне повернення» (за Ф. Ніцше) до відомих сюжетів, мотивів. Основними прийомами карнавалізації в п'єсі є бал, палац і Париж як місце дії «карнавалу», де люди «низьких» верств опиняються в ролі людей вищого суспільства, танець як спосіб руйнування ієрархічних зв'язків, як спосіб переходу в інший стан (у п'єсі «Золушка до и после» перехід від Попелюшки (*Золушки, Лахудры, Дуры, Клухи...*) до *Прынцессы*), любовні інтриги як форма карнавально-ярмаркових відносин, образ шута як основного персонажа карнавалу, якому дозволено робити й говорити все, що йому заманеться, але в його слова закладена істина в іронічній формі (*Возможно, я шучу довольно пресно / И не смешно... О том судить не мне... / Зато от Ваших шуточек, Принцесса, / У нас у всех мурашки по спине!.. / Как звали Вас в селе – для нас не тайна, / Но кличку Вам придумали и тут... / И слуги во дворце Вас не случайно / Не Золушкой, а Злобушкой зовут!..* [5, с. 383]). Елемент карнавалізації закладений у кожному герої п'єси, який надягнув на себе маску людини вищого суспільства відповідно до своєї соціальної функції, але перебуває в дисонансі між соціальним становищем і моральною поведінкою.

Сатиричний модус п'єси Л. Філатова на рівні поетики реалізується за допомогою різних прийомів комічного, зокрема пародії, травестії, іронії. Сатира в п'єсі «Золушка до и после» створюється завдяки вживанню цілого комплексу мовностилістичних засобів, що взаємодоповнюють один інший і дають змогу створити завершений образ. Наприклад, мовностилістичними засобами пародіювання як способу створення сатиричного модусу в п'єсі є такі контекстуально-синтаксичні прийоми,

як іронія (доброзичлива насмішка над об'єктом) (*Ах, папочка!... Ты снова в пополаме!...* / *Небось бочонок выхлестал с утра!..* [5, с. 366]; *Король наш – ох и выдумщик, мерзавец!* / *Пикантное задание мне дал –* / *Найти в стране десятка три красавиц* / *И пригласить их на дворцовый бал!..* [5, с. 368]; *Не знает, гад, куда потратить деньги!..* / *Совсем ополоумел, старый пень!..* / *На кой ему понадобились девки* / *Из самых захудалых деревень?..* [5, с. 369]), сарказм (*Три старых платья есть у нас в комоде,* / *Не съеденные молью до конца!..* [5, с. 370]; *А башмачок не сбрасывай с ноги!..* / *Искать по башмачку тебя не будут,* / *Для танцев в сельском клубе сбереги!* [5, с. 372]; *Умишка – ноль. В культуре – не бельмеса.* / *И в области манер – сплошной ликбез!..* / *Прынцесса, блин!.. Подумаешь, Прынцесса!.* / *В деревне, как дерьма, – таких Прынцесс!..* [5, с. 394]), мовна гра (*Не родился еще такой Ван Дамм,* / *Который на меня взглянул бы дерзко,* / *Не то, что надавал мне по мордам!* [5, с. 385]; *И слуги во дворце Вас не случайно* / *Не Золушкой, а Злобушкой зовут!..* [5, с. 397]; *Не стоит обниматься... Ты же пьяный!..* / *И в голубином выпачкан говне!..* / *Что до меня, – я только что из ванной* / *И пахну свежим мылом от Гарнье!..* [5, с. 378]), алюзія (*Образовался времени излишек?..* / *Так ты его на труд употреби –* / *Иль напили поленницу дровишек,* / *Иль дымоход от сажи отскреби!..* [5, с. 368]; *Вы про Лахудру?.. Но она – служанка!..* / *Сегодня у нее – мытье полов,* / *А также – стирка, дойка, варка, жарка...* / *Короче, ей сейчас не до балов!..* / *К тому ж, у нас не принято в округе, –* / *Хоть господа со слугами милы!* / *Чтоб наши неотесанные слуги* / *Господ сопровождали на балы!..* [5, с. 387]; *Беритесь за работу поживее,* / *На бал не опоздала я пока!* / *Я все вам приготовила, о Фея:* / *Вот тыква и четыре кабачка!..* (Показывает на горку заранее приготовленных овощей.) Фея*: И что же делать мне со снедью этой?..* Золушка: *Взмахнуть волшебной палочкой своей –* / *И тыква станет доброю каретой,* / *А кабачки – четверкой лошадей!..* / *А вот живая крыса в мышеловке!..* [5, с. 385]). Функціональність прийомів пародіювання полягає у висміюванні героїв п'єси, гіперболізації й викритті негативних рис людини, ефекті впізнаваності, привертанні уваги, зіставленні протилежних понять, критичному баченні моральних недоліків.

Вагоме місце у творенні сатири в п'єсі «Золушка до и после» належить травестії як стилістичному прийому перелицювання (імітації), що активно використовується в пародіях і переспівах [7, с. 1081]. У п'єсі сатиричній деформації піддані ідеї, образи, сюжет твору, його мовні форми. Л. Філатов зосереджується на «зниженні» змістового компонента твору-джерела, що може супроводжуватися й «зниженням» мови твору. Травестія як тип комічної імітації в п'єсі Л. Філатова здійснюється на сюжетно-образному та мовному рівнях. На мовному рівні в цій п'єсі «висока» лексика комбінується з «низькою» (*Мне грустно, что не стало бедолаги...* / *Причин для грусти много у меня:* / *Начнутся оформления, бумаги* / *И прочая мышиная возня!..* / *И где нам взять такую уйму денег?..* / *В казне, как Вам известно, ни черта!..* / *Потребуются гроб, цветы, священник* / *И мраморная с надписью плита!..* / *И, что совсем уж будет мне непросто, –* / *Стоять у гроба с траурным лицом,* / *Признав тем самым этого прохвоста* / *Своим родным единственным отцом!..* [5, с. 421]). Автор використовую травестію як спосіб постмодерної гри із жанрово-стилістичними стереотипами, з «вічними» образами й чужим словом. Прийом травестії дає змогу Л. Філатову досягти сюжетно-образного перелицювання, при якому образи з відомого твору перенесені в сучасний побут завдяки згадуванню про елементи сучасності (наприклад, образ Ван Дамма), але залишаються в умовному історичному часі через уживання алегоричних образів – дійових осіб із казки «Попелюшка».

Проблематика тексту. Проблематика п'єси «Золушка до и после» відрізняється багатогранністю й масштабністю, де окреслені проблеми як окремої людини, так і цілого суспільства за принципом від конкретного до загального. Проблематику твору можна розглядати у двох площинах: на рівні простої людини, сучасної Попелюшки-фурії, яка прагне всіма силами досягти влади, і на рівні загальнодержавному, коли значна кількість державних мужів потрапляє «із грязі в князі». У цих аспектах Л. Філатов створює текст, суголосний із висловом Омара Хайяма: «Ты выбрался из грязи в князи, / но быстро князем становясь. / Не позабудь, чтобы не сглазить, / Не вечны князи – вечна грязь». Таким чином, на тлі казкового сюжету митець порушує й проблеми сьогодення, і вічні проблеми як людини, так і суспільства, створюючи сатиру на вічні вади людини та суспільства, які залишаються неподоланими.

Л. Філатов на прикладі головної героїні Попелюшки показує, що можна витягнути дівчину з села, але не село з дівчини, без виховання і знання етикету в суспільстві нікуди. І навіть якщо вона стала Принцесою і їй здається, що так буде вічно, то все одно вона залишиться селючкою за своїм вихованням, і це будуть бачити всі навколишні, добре розуміючи, хто вона насправді, з якого середовища походить, хто її рідня. Л. Філатов відтворює ідею, що щастя є крихким, і якщо людина буде змінюватися тільки зовні, а внутрішньо залишатися на тому ж самому рівні, то щастя від неї вислизне, бо саморозвиток понад усе. І найчастіше людина, яка завдяки випадку вибивається «із грязі в князі», але нічого не робить для того, щоб залишитися в стані «князів», знову повертається в бруд і втрачає все, як і Попелюшка.

Л. Філатов створює жорстку, правдиву історію про те, як «село», сповнене невігластом, неосвіченістю й непомірним гонором, рушило до двору, у «принцеси». Це стосується не тільки Попелюшки, а й Мачухи та її двох дочок, батька головної героїні. Вони потрапляють в інший світ, із яким не мають нічого спільного ні у вихованні, ні в етикеті, ні в мовленні. Вони створюють дисгармонію, і самі в ній перебувають, що Л. Філатов яскраво відтворює засобами сатири. Фактично автор пише про те, що бачить за вікном, і висловлює думку, що до будь-якої мрії необхідно довго готуватися й іти, так би мовити, «тихенько, по фазі»: *Мир движется тихонечко, по фазе.* / *Ступеньки перепрыгивать нельзя.* / *А если кто из грязи сразу в князи –* / *Плохие получаются князья...* [5, с. 435]. Л. Філатов уважає, що необхідно не лише прагнути втілення мрії як такої, а й думати про наступний етап, який вимагає й подальшого розвитку, інакше відбудеться повернення назад.

Висновки. Проаналізувавши п'єсу Л. Філатова «Золушка до и после», можемо стверджувати, що вона є зразком постмодерного тексту на структурному та концептуальному рівнях, який створений у руслі наявних у російській і світовій літературі мистецьких тенденцій. На основі аналізу елементів структури п'єси доведено, що за жанром вона є пастишем. Проблематика тексту також є суголосною постмодерним тенденціям кінця XX – початку XXI ст. На нашу думку, перспективу дослідження становить аналіз постмодерних тенденції, а саме особливостей стилізації, цитування, пародіювання, прийомів монтажу, способів творення сатиричного модусу в інших творах митця.

Література:

1. Изместьева К.В. Трансформация сюжета Золушки в пьесе Л. Филатова «Золушка до и после». *Сибирский филологический журнал*. 2016. № 2. С. 94–105.
2. Галинская И.Л. Постмодернизм в русской литературе. *Вестник культурологи*. 2001. № 2. С. 47–53.
3. Бербенець Л. С. Пастиш і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2008. 19 с.
4. Пастиш. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%88.
5. Филатов Л. Собрание сочинений. Москва : АСТ : Астрель, 2011. 1088 с.
6. Федяева Т.А. Диалог и сатира: на материале русской и австрийской сатиры первой половины XX века : дисс. … докт. филол. наук : 10.01.08. Москва, 2004. 335 с.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.

Podenko O. Filatov's fairy tale "Cinderella: Before and After" as a satire on the moral deformation of the modern man

Summary. The article offers an analysis of L. Filatov's fairy tale "Cinderella: Before and After" from the postmodernism theory point of view. It is proved that postmodern discourse in the text of this artist is realized in two aspects: at conceptual and structural levels. At the structural level, the connection with postmodernism is created through such structural elements of the play text as irony, parody, travency, intertextuality at poetical level. At the conceptual plane of the play, postmodern intonation is formed by the following features: universalization of the image, carnivalization, pasturage, intertextuality at the plot level. Based on the problems of the play-tale, it is established that the dominant problem of Leonid Filatov's work is the moral deformation or degradation of modern society. The artist demonstrates the many vices of modern society through the heroes of the famous fairy tale "Cinderella", which the author brings to our reality. The characters appear in a completely different perspective: the good ones become cruel and vicious, while the negative characters of Charles Perrault's tale, including his stepmother and her daughters, look less negative in comparison with the "modern" Cinderella. L. Filatov raises in the play a rather urgent problem of modern times, when many people holding high state positions came out of the dirt in the prince, but their moral principles and behavior remained unchanged, proving that the essence of man is checked by the authorities. The work also reveals the problem of a person who has immediately reached the goals, which is also relevant for today. To this end, the artist extends the time limits of the traditional Cinderella fairy tale by demonstrating what happens to a person after reaching their goal. Along with this, L. Filatov raises the problems of the present day as the power of money, drunkenness, attitude towards parents, ignorance, moral degradation as in the example of the main character Cinderella, and minor characters, including the father, stepmother.

Key words: fairy tale, intertextuality, irony, moral deformity, parody, postmodernism, play, satire.

УДК 821.161.2.09(075.8)
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.11

Починок Л. І.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри історії української літератури і компаративістики
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

«СВІТ ПРАВДИ І ЛЮБОВІ»: ХРИСТИЯНСЬКИЙ ВЕКТОР ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ПАНАСА МИРНОГО

Анотація. У статті порушується проблема світогляду Панаса Мирного, зокрема акцентується на ролі біблійних істин у житті й художній творчості письменника. Зауважується, що з'ясування цього питання є надзвичайно важливим для адекватного та глибокого розуміння авторської позиції митця в його творах, адже Панас Рудченко ніколи відкрито не декларує свої думки і ставлення до зображених характерів і подій. Автор статті має на меті хоча б частково заповнити цей смисловий простір, украй необхідний для досить глибокого розуміння авторської позиції у творах письменника. У статті автор аналізує наукові праці деяких дослідників творчої спадщини Панаса Мирного, щоб виявити в них і мотивувати можливі помилкові припущення й судження про світоглядні позиції письменника. У результаті аналізу висловлено думку, що позиція Панаса Рудченка завжди прихована за символічними образами й семантичними кодами. Крім того, виявлено, що ці художні символи та семантичні коди здебільшого мають біблійне походження, а основні критерії авторської оцінки характерів героїв твору та їхніх учинків ґрунтуються на засадах християнської моралі. Доводиться, що така позиція письменника сформована глибоким релігійним вихованням у родині Рудченків, яке відчутно вплинуло на життєву філософію й художню творчість Панаса Мирного. Свої міркування автор обґрунтовує достовірними фактами і свідченнями, що містяться в щоденниках письменника та його листуванні з дружиною і братом Іваном Рудченком. У дослідженні простежується, як митець інтерпретує й осмислює основні заповіді Декалога та християнські цінності в художніх творах. Об'єктом дослідження обрано найбільш репрезентативні полотна Панаса Мирного, що яскраво демонструють індивідуальний стиль письменника. Автор статті зосереджує увагу на питаннях духовності й моральності в житті героїв як ідейно-етичному комплексі в художньому світі митця.

Ключові слова: світоглядні позиції, біблійні істини, декалог, християнські цінності, духовність, моральність.

Постановка проблеми. Надзвичайно цікавою і неоднозначною сторінкою в історії українського письменства є життєва і творча доля Панаса Мирного (Панаса Яковича Рудченка), яка досі приваблює око дослідника, криючи в собі чимало питань, що потребують розкриття й вияснення. Творчість письменника презентує період поглиблення психологізму в літературі другої половини XIX ст., розкриває непересічні характери героїв і складні життєві ситуації, у яких вони опиняються, і в цьому ракурсі особливий інтерес викликає авторська позиція та оцінка, що ненав'язливо, але послідовно й упевнено скеровує читача до високих моральних цінностей і християнських ідеалів.

Тому цілком логічними та виправданими є пошуки світоглядного складника художньої спадщини Панаса Рудченка, що втілюється в життєвій позиції, роздумах і вчинках персонажів його творів, а отже, і в їхньому та власне авторському ставленні до загальнолюдських моральних устоїв і Господніх заповідей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постать Панаса Мирного завжди була звичною і традиційною в літературознавчих дослідженнях і критичних оглядах літературного процесу другої половини XIX ст., а також ставала безпосереднім предметом окремих студій, присвячених життєтворчості митця, зокрема праць О. Білецького, М. Сиваченка, М. Пивоварова, М. Грицая, В. Черкаського, Т. Федоренко, І. Папуші. На особливу дослідницьку увагу здобувся роман Панаса Мирного й Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Так, дослідженням різноаспектних проблем роману та особливостей авторської позиції в ньому займалися О. Ільницький, Н. Тимків, Н. Зборовська. Здійснено також низку компаративних досліджень роману, який розглядається в студіях Н. Дудар і Г. Бузулан у порівнянні з твором Ф. Достоєвського «Злочин і кара». А от смислові паралелі роману Панаса Мирного та Івана Білика й текстів Святого Письма, зокрема старозавітної Книги Йови, досі не простежені та не окреслені повною мірою. Лише студія І. Михайлина «Воли і ясла» [1] у цьому ракурсі є чи не поодинокою працею, що вирізняється глибиною біблійно-філософського аналізу роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Варто також окремо відзначити працю Л. Ушкалова «Реалізм – це есхатологія: Панас Мирний» [2], у якій автор порушує проблему наскрізної есхатологічної стилістики письменника, розкриваючи її в апокаліптичному ракурсі протиборства Добра і Зла, Світла і Темряви та відверто візійних одкровеннях митця. Та навіть попри це, у зазначеній площині дослідження біблійних запозичень і трансформацій у творчості Панаса Мирного залишається низка проблем, що потребує додаткового осмислення й потрактування.

Отож, **мета статті** – хоча б почасти заповнити цей смисловий простір, конечно необхідний для достатньо глибокого розуміння авторської позиції у творах письменника.

Виклад основного матеріалу. Варто зауважити, що глибоко біблійний світогляд і стійкі релігійні переконання прищеплено Панасу Рудченку ще з дитинства в середовищі побожної старосвітської родини, що свято шанувала християнські засади й дотримувалася традиційних обрядів і звичаїв. Так, Н. Ракицька в посвяченій Панасу Мирному біографічній студії зауважує: «У родині шанували традиції, мову, християнську мораль та релігійні свята, дотримувалися постів. Дітям змалку прищеплювали віру в Бога, слухняність, чесність та порядність» [3]. Крім того, з огляду на незначні статки родини, батько

виховував у дітях відповідальність, працьовитість і старанність у виконанні своїх обов'язків.

Ці риси виявляються в характері Панаса Рудченка й у зрілих роках. Зокрема, відповідаючи брату, Івану Рудченку, на лист із пропозицією перейти на службу в його установу, непокоїться про свою придатність до справи, а найбільше – щоб на вищій посаді не довелося «кривити душею»: «Вчастую положение человека, а тем более официальное, заставляет быть в разладе с самим собой, чем выше положение – тем разлад этот увеличивается. Для иных это ничего не значит, но для меня – такое положение служило бы источником самых невыносимых нравственных мук <…> Теперешнее положение именно таково: это тихая пристань, где я свободно беру деньги, зная, что они даются мне за известное число рабочих часов добросовестного труда, который не насилует ни моей совести, ни моих убеждений» (тут і далі зберігаємо авторську мову і стиль оригіналу – *Л. П.*) [4, с. 355].

Як зауважували близькі товариші та брат Панаса Рудченка, Іван Білик, прибраний ним псевдонім «Мирний» цілковито відповідав його від природи спокійній, добрій, мирній натурі: за 40 років служби він ні з ким не конфліктував. Та й сам письменник у листі до брата подає відповідну самооцінку: «Ораторствовать у меня способности нет, развязности, соединенной с нахальством, и подавно не ищи» [4, с. 355]. Однак у справах громадського служіння та просвітницької праці Панас Рудченко був твердим і неподатливим, що яскраво засвідчує лист письменника до С. Єфремова від 16 жовтня 1903 року, де він з прикрістю і болем згадує урядові перешкоди під час урочистостей з нагоди відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві, в організації яких брав якнайактивнішу участь: «У мене Котляревське свято й досі ще з думки не сходе; крає серце… Гірко робиться згоджуватись з Бісмарком, що *не право, а груба сила та кулак* має значення; а виходе, що так: як дужий – то тебе всякий і шанує… Ох, треба нам бути дужими – хоч духом дужими, щоб не пропасти» (виділення в тексті авторське – *Л. П.*) [5, с. 502].

Таким же вимогливо-непохитним був Панас Рудченко й в особистому прийнятті християнських ідеалів і слідуванні заповідям Господнім. Високоморальність біблійних світоглядних устоїв Панаса Мирного особливо чітко прозирає в його приватно-інтимному листуванні з коханою жінкою, а згодом дружиною – Олександрою Шейдеман-Рудченко.

У словах, адресованих близькій людині, автор листа щиро й безапеляційно обстоює євангельські заповіді любові, милосердя та прощення як вищий принцип людяності й благочестя: «Добрая моя! пусть никогда не совмещаются в твоем нежном сердце такие два противоположные чувства, как любовь и ненависть; последнее – так портит, так извращает нравственную природу человека. Отбрось его, голубушка! Пусть твоя нежная любовь простит людям, причиняющим нам обиды; учись <…> прощать людей. Эта простая истина заповедана нам великим нравственным реформатором Христом. Знай, <…> что люди – не более как результат наших же отношений к ним. Дурны они – и люди будут дурны. <…> Эта великая наука должна быть вполне ведома всепрощающему, любящему сердцу» [6, с. 371].

В іншому зверненні до дружини Панас Рудченко вражено й негативно відзивається на її листовно висловлене бажання взяти участь у товариській чи то родинній розвазі – полюванні: «Письмо твое холоднее самой холодной воды окатило меня. <…> Какая-то охота тебе по сердцу пришлась!! Да неужели же стреляние и убивание может доставить удовольствие твоему доброму любящему сердцу? <…> И откуда у тебя хищнические наклонности явились? Это противно не только вообще женской натуре, но еще более должно быть противно твоему доброму сердцу. <…> Да пойми же ты, что охота – это убивание жизни! <…> не воспитывай *зверя* в своем добром, любящем сердце» (виділення в тексті авторське – *Л. П.*) [7, с. 393–394].

Головним критерієм моральності народу, громади й окремих її членів для письменника є Декалог – десять Господніх заповідей, що співвідносяться із заповідями Любові в стосунку людини до Бога та іншої людини. Високі моральні засади письменник плекає й у собі, щоби краще розуміти людську душу, чутливо й тонко відгукуватися на її болі та страждання. «Всі ті поспів'я, той поетичний душевний розвой, – зазначає Панас Рудченко в щоденникові 20 травня 1870 року, – зробив моє серце дохідне до кожної біди, доступне до чоловічого нещастя… Давав йому дивитись іншим поглядом на мир, поглядом братерської любові…» [8, с. 328].

Засади християнської моралі кладе Панас Мирний і в основу свого письменницького кредо. «Музо моя! – виливає митець свої збуренні чуття у щоденнику 12 березня 1870 року. − Не покидай мене <…> Я язик собі вирву, коли він <…> не заговорить так, щоб і каміння завило, щоб у бездушнії трупи не урвався світ правди і любові...» [8, с. 324–325]. Палке прагнення морального відродження суспільства посередництвом слова стає своєрідним мотивом для творчої праці митця: «Вся моя слава – Україна, якби я їй добра хоч на мачину зробив, то б мені і була слава, я більшої не хочу. Якби я зміг показати безталанную долю життя людського, високую його душу, тепле серце, як вони є у мирі – то б моя слава була і моя надія справдилася…» [8, с. 322].

Письменник щиро вірить у вроджену моральну чистоту людської душі, яку прагне відживити своїм словом. Ще молодого Панаса Рудченка глибоко вражало ставлення до представників простого народу з боку дворянської верхівки як до шахраїв чи пройдисвітів. У записах його юнацького щоденника від 5 травня 1865 року читаємо: «Мені учора трапилось бачить случай, який може постояти против того, що наш люд називають злодіями. Приходить жінка получати гроші на дітей замість провіанту; казначей якось їй і видав замість 6 та 12 карбованців. І гадки о тім нема. Коли це прибіга через скільки, каже: «Мені передано 6 карб. Я не хочу їх, мені слідує тільки 6 р., а тут 12. Я прийшла додому, стала лічить – 12, я так і обмерла. Та за гроші, та скоріше сюди». Я зараз і пригадав оте батькове (Шевченкове – *Л. П.*) – «… наша слава // Без золота, без каменю, // Без хитрої мови, // А голосна та правдива, // Як Господа слово!» [8, с. 304].

Прагнучи освітити високими християнськими ідеалами душі людей, письменник палко приймає традиційне гасло народників – «ходіння в народ», однак користь від цього процесу вбачає насамперед у силі зворотного позитивного впливу народу на самого просвітника: «Між люди! у справжнє життя! Хай воно тебе посіпає, хай зачіпає – отоді, може, і вийде що, як не звихнеться сила, як не заплісняві серце!..» [8, с. 326]. За логікою міркувань, викладених у щоденнику Панаса Рудченка, таке вивчення всіх сторін народного буття, так би мовити, «з перших рук», дасть митцеві змогу зреалізувати його творчий задум, тобто, за прикладом Шекспіра, «заглянути у душу чоловічу глибоко-глибоко, у його серце і виявити, розказати, що

у них робиться у час лихої долі, у час великої радості, нещастя, горя» [8, с. 324].

З такого прагнення, як гадаємо, і виріс палкий інтерес письменника до постаті широко знаного полтавського розбишаки Василя Гнидки, суперечлива натура якого, накинута окремими штрихами в нарисі «Подоріжжя од Полтави до Гадячого», покликала до життя грандіозну соціально-психологічну епопею «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», сповнену глибоких міркувань митця про єство людське з його звірською і божеською сутністю, з його не раз парадоксальною життєвою «філософією». «Гнидка, – звіряється Панас Рудченко в нарисі, – зостався, як здоровенний іржавий цвях, забитий у білу гладеньку стіну мого спомину; ломив він мою голову і поривав думку розгадати його чудовну появу» [9, с. 30].

Це зізнання письменника дає нам підстави не погоджуватися з твердженням С. Єфремова, що автор, «схотів дати не тільки художній образ (Чіпки – *Л. П.*) та пояснення з живої дійсности, а й до певної міри оправдання того образу. <…> З його (автора – *Л. П.*) була дитина свого часу, а ми ж знаємо, що час отой був часом ідеалізації Разиних та Пугачових <…> І образом Чіпки, з видимими ознаками ідеалізації, він оддав данину часові» [10, с. 188–189]. Суголосна думка висловлюється й іншими сучасниками С. Єфремова – В. Барвінським, О. Огоновським та Лесею Українкою, пропагується вона й у літературознавчих працях радянського періоду, зокрема відомого дослідника роману М. Сиваченка, не заперечується такий погляд і в студіях сучасних літературознавців Л. Ушкалова та І. Михайлина. Дискусійним уважаємо також твердження І. Михайлина, що в нарисі «Подоріжжя од Полтави до Гадячого» автор «героїзував Василя Гнидку» й романтизував «розбишацтво» [1, с. 73], хоча загалом позиція дослідника щодо роману Панаса Мирного в праці «Воли і ясла» нам цілком імпонує. Як видається, у статті І. Михайлина сталася випадкова підміна понять, чи то пак, позицій у плані сприйняття постаті розбійника Василя Гнидки – авторської і народної, на якій, власне, Панас Рудченко й акцентує в нарисі, зауважуючи: «Гнидка здивував собою усю Полтавщину, сполохнув тихе пахарське життя од корня до самої верховини; імення його <…> почало нарощувати собі таку славу, якої Гнидці, може, і не снилося <…> *народна фантазія* (тут виділення в тексті наше – *Л. П.*) почина обвивати хоч і грізним, а все ж поетичним словом свого лютого ворога. І хто <…> поручиться, що років через 20–30 Гнидка-розбишака не займе рядом місця з яким-небудь Гаркушею <…> і іншими розбишаками післягайдамацької пори, котрі уславилися по всій Україні, яко боронителі убогих і безталанних од заздрості і пригніту багатих і щасливих?..» [9, с. 26–27].

А про власне авторську позицію в нарисі сигналізує, як гадаємо, увесь негативний семантичний код пов'язаного із постаттю Гнидки образно-символічного ряду – «здоровенний іржавий цвях у білій гладенькій стіні», «лютий зарізяка», «як звірюка», що видає гнітючо прикре враження й подив письменника від заяви в суспільстві такого асоціального морально скаліченого типу – почуття цілком далекі від бодай-якого захоплення ним чи прагнення героїзації його злочинів. «Як такий мирний пахарський побит із його поетичним почуттям, з людяністю викинув з себе такого злющого зарізяку, котрому нічого проткнути ножем горло маленькій дитині?» [9, с. 26] – вражено розмірковує в нарисі Панас Рудченко і з острахом – «хто поручиться» (!) – прозірливо остерігається появи в розбурханій народній уяві ореолу геройства та «правдошукання» навколо постаті цього кривавого злочинця.

Проте позиція письменника при його відвертому та безапеляційному неприйнятті й оскарженні життєвої «філософії» та звірячих злочинів розбишаки Василя Гнидки далека й од категоричного осуду його як людини. «На мій погляд, – зауважує Панас Рудченко в нарисі, – Гнидка – безталанна дитина свого віку, скалічений виводок свого побиту <…> де все стало і стоїть нерухомо на однім місці <…> поки зачало гнити у самому корні. Де одно зогнива, там починає інше заражатись. <…> І починає боротьбу за своє місце, за своє право на життя; почина розшукувати шляху. Де ж ти знайдеш його без освіти <…> у тому непроглядному мороці, який сповива усе й усіх? <…> І кидається чоловік, як звірина, на все, купається у крові людській і знаходить в тім свою утіху, пораду для свого серця» [9, с. 26]. Цей спонтанний вияв письменником людського жалю та співчуття до зламаної долі і спотвореної душі Гнидки й уводить в оману дослідників.

Та маємо тут розуміти, що співчуття автора нарису душевній трагедії та моральній катастрофі злочинця, висловлені цілком у дусі повчань Христа – «хто з вас без гріха, нехай першим кине камінь» (Ів. 8:7); «не судіть, щоб і вас не судили» (Мт. 7:1); «благословляйте тих, які вас проклинають, моліться за тих, що вас зневажають» (Лк. 6:27–28), які сприймалися Панасом Мирним як духовний заповіт любові до ближнього, і є радше спробою осмислення життєвого вибору розбійника Василя Гнидки, а ще, можливо, пошуком причино-наслідкових зв'язків у процесі формування паталогічної «філософії» розбишаки, але аж ніяк не виправданням чи героїзацією його кривавих злочинів у світлі «правдошукання». Невипадковим у цьому розумінні є введення письменником у фінальну сцену роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» розмови Грицька з Чіпкою-каторжником. Щирий жаль Грицька, співчуття до товариша та звертання до злочинця: «брате» – найбільш промовисто говорять про справжню позицію самого автора: «– Що це, брате Чіпко? – журливо, з самого глибу серця, обернувся до його Грицько. У тому запитанні, у його голосі не було ні докору, ні помсти, а вчувався тяжкий жаль – шкода пропащого брата. <…> – Хай тобі Бог помагає на все добре! – крикнув навздогін Чіпці Грицько» [11, с. 368–369].

Однак жодних поступок, жодних компромісів не допускає митець ні у своєму житті, ні у творчості, коли йдеться про цінність і непорушність Господніх заповідей і моральних принципів, і цю тверду переконаність Панас Мирний завжди імпульсує через твори реципієнту, хоч і ненав□язливо, але впевнено й безапеляційно. Така християнська стійкість і послідовність Панаса Рудченка добре звісна Івану Білику, який, аналізуючи на прохання брата його повість «Чіпка», апелює до нього, мотивуючи свої думки, словами Святого Письма (Книга Йови) – безумовно, авторитетного для них обох джерела [11, с. 375].

Зрештою, в остаточній редакції роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» ключовим мотивом постає саме ця біблійна історія старозавітного Йови, що відтінює та увиразнює постать і життєву дорогу Ничипора Вареника та його товариша Грицька Чупруна й дає змогу, власне, безпомилково вичитати авторську позицію в романі, закодовану Панасом Мирним у глибинній семантиці біблійного першоджерела. Письменник недвозначно натякає, що людина, яка протиставляє себе Богові – божественній істині, правді, справедливості, як це чинить Чіпка, неминуче прирікає себе на моральне падіння й духовну загибель. Відкинення Чіпкою особи Бога й утвердження власних правил

і законів життя тягне за собою цілу низку інших гріхів, переступів і злочинів – гнів, заздрість, ледарство, пияцтво, марнотратство, крадіжки, образа і знущання над матір'ю, криваве вбивство невинних людей, зокрема й дитини в колисці, зневага до дружини, яку доводить до самогубства, і, врешті, уперту затятість у гріху та нерозкаяність.

Ничипір стає моральною потворою, нелюдом із приспаним сумлінням, що свідомо топче і зневажає Господні заповіді, тож не випадково він позбавлений автором і нащадків у сім'ї (чи не відголосок біблійних мотивів?!), і спокою в душі. Натомість Грицько, хоча й не є абсолютно ідеальним, як і кожна пересічна людина, завдяки своїй порядності, доброті та людяності, вдачі, випосаджений і збіжжям добрим у полі, і гуртом дітей у хаті, і миром і злагодою в родині. Здавалося б, Чіпка має гарний приклад для наслідування, однак до доброго і світлого не горнеться Чіпчина душа, його все більше вабить темна сторона життя й люди, які в цій «темряві» криються від Божого та людського ока, – Лушня, Матня і Пацюк («ходячі черева», як охрестила їх громада), що уособлюють дармоїдство, злодійство й пияцтво, Максим Ґудзь, який утілює дух розбишацтва, і Явдошка, що була в минулому повією і теж зналася на злодійському ремеслі.

Послідовність світоглядних позицій і переконань характеризує Панаса Мирного й в інших його художніх полотнах, що стають ілюстрацією, справжньою галереєю гріхопадінь і моральних переступів більшої чи меншої важкості, яким піддаються герої його творів. Здається, жодної заповіді Декалога не пропускає митець своїм пильним поглядом психолога-людинознавця, простежуючи життєвий шлях своїх героїв, особливо жінок. «Життя, що довга нива, – роздумує героїня роману «Повія» Христя Притика, – поки перейдеш, і поколешся, і поріжешся на гострій стерні» [12, с. 461].

Тема морального падіння жінки, проституції, що порушує Господню заповідь «Не чини перелюбу!», також є однією з найболючіших у творчому спадку Панаса Мирного. Розкриваючи тілесну гріховність жінки, митець не доходить до фанатизму в осудженні пороку, як це роблять юдеї у відомій біблійній історії про схоплену на перелюбі грішницю, а намагається зрозуміти переживання й мотивувати вчинки своїх героїнь. Моральна позиція Панаса Мирного близька до позиції Христа в згаданій сцені з упійманою на переступі перелюбницею: «Чи ніхто тебе не засудив? <…> Не засуджую і Я тебе. Іди собі, але більше не гріши!» (Ів. 8:10–11). Письменник співчуває недосвідченості, довірливості й наївності Варки Луценкової («Лихий попутав») і Христі Притики («Повія»), що стали жертвами цинічних і лицемірних спокусників, однак недвозначно суворими та застережливими є авторське осмислення й оцінка наслідків, спричинених їхнім переступом: несвідоме убивство Варкою народженої дитини та подальше падіння беззахисної Христі аж до рівня вуличної повії. Проте цілком далека від співчуття й розуміння позиція письменника стосовно героїні повісті «Лихо давнє й сьогочасне» Марини Проценкової, що, зневаживши людський поговір і батькові вмовляння, стає полюбовницею пана-кума, а згодом, утративши рештки людяності, збиткується над тими, хто подав їй у скруті руку помочі, ще й «продає» своєму похресникові-паничеві власну доньку.

Не обходить Панас Мирний і заповіді «Не свідчи неправдиво проти ближнього», порушення якої часто спровоковане переступом ще однієї заповіді – «Не пожадай нічого, що належить ближньому твому» – і тягне за собою тяжкі, а іноді й непоправні наслідки. Глибоко розкриває письменник цю проблему в драмі «Лимерівна», зображуючи трагічну долю Наталі, яку рідна матір і хрещений батько Остап Кнур обманом розлучають із коханим Василем і видають заміж за нелюба. Лукавство й підступ Остапа Кнура, викликані бажанням одружити з Василем власну дочку Марусю, призводять врешті до божевілля та самогубства Наталі. Відверто зневажає заповідь «Не пожадай!» і рідний брат героя повісті «П'яниця» Івана Ливадного – Петро, який цинічно відбирає підступом усе, що впало йому в око, чи то маєток єдиного сина вдови, яка йому довірилася, чи то кохана дівчина брата, що була його єдиною втіхою і відрадою.

Висновки. Як бачимо, пошанування християнських цінностей і біблійних заповідей є невід'ємним складником світоглядного комплексу й художньої творчості Панаса Мирного. У розумінні письменника саме рівень сприйняття біблійних істин і християнської моралі його героями слугує незаперечним критерієм їхньої людяності та гідності. Тож за цими світоглядними критеріями ми зможемо також чітко й безпомилково прочитувати й розкодовувати авторську позицію Панаса Мирного та розставлені ним у творі для вдумливого реципієнта моральні орієнтири і смислові акценти, що дасть змогу ще глибше осмислити творчу спадщину письменника.

Література:

1. Михайлин І. Воли і ясла: До філософської інтерпретації роману Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». *Збірник Харківського історико-філологічного товариства: Нова серія*. Харків : Око, 1994. Т. 2. С. 61–73.
2. Ушкалов Л. Реалізм – це есхатологія: Панас Мирний. Харків : Майдан, 2012. 184 с.
3. Ракицька Н. Два життя Панаса Мирного. *Церковна православна газета.* 2009. № 12 (червень). URL: http://arhiv.orthodoxy.org.ua/node/25030 (дата звернення: 20.08.2021).
4. Мирний Панас. Лист до Івана Білика (Рудченка) від 12 червня 1881 року. *Панас Мирний (П.Я. Рудченко). Зібрання творів :* у 7 т. Київ : Наукова думка, 1971. Т. 7. С. 353–357.
5. Мирний Панас. Лист до С. Єфремова від 29 вересня / 16 жовтня 1903 року. *Там само*. С. 502.
6. Мирний Панас. Лист до Олександри Шейдеман від 5 січня 1889 року. *Там само*. С. 370–376.
7. Мирний Панас. Лист до Олександри Рудченко від 8 серпня 1889 року. *Там само*. С. 393–394.
8. Мирний Панас. Щоденники. *Там само*. С. 299–345.
9. Мирний Панас. Подоріжжя од Полтави до Гадячого. *Там само.* Київ : Наукова думка, 1969. Т. 2. С. 7–32.
10. Єфремов С. Панас Мирний: критично-біографічний нарис. Київ : Слово, 1924. 353 с. URL: https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=10534 (дата звернення: 20.08.2021).
11. Мирний Панас. Хіба ревуть воли, як ясла повні? *Панас Мирний (П.Я. Рудченко). Зібрання творів :* у 7 т. Київ : Наукова думка, 1969. Т. 2. С. 33–449.
12. Мирний Панас. Повія. *Там само*. Т. 3. 531 с.

Pochynok L. "The world of truth and love": Christian vector life creativity of Panas Myrny

Summary. The article raises the issue of Panas Myrny's worldview, in particular, emphasizes the role of biblical truths in the life and work of the writer. It is noted that clarifying this issue is extremely important for an adequate and deep understanding of the artist's position in his works, because Panas Rudchenko never openly declares his thoughts and attitudes to the depicted

characters and events. The author of the article aims to at least partially fill this semantic space, which is extremely necessary for a sufficiently deep understanding of the author's position in the works of the writer. In the article, the author analyses the scientific works of some researchers of the creative heritage of Panas Myrny to identify and motivate possible erroneous assumptions and judgments about the worldview of the writer. As a result of this analysis, the opinion is expressed that Panas Rudchenko's position is always hidden behind symbolic images and semantic codes. In addition, it was found that these artistic symbols and semantic codes are mostly of biblical origin, and the main criteria of the author's assessment of the characters of the work and their actions are based on the principles of Christian morality. The article proves that this position of the writer was formed by a deep religious upbringing in the Rudchenko family, which significantly influenced the life philosophy and artistic creativity of Panas Myrny. The author substantiates his arguments with reliable facts and testimonies contained in the writer's diaries and his correspondence with his wife and brother Ivan Rudchenko. The study traces how the artist interprets and comprehends the basic commandments of the Decalogue and Christian values in his works of art. The object of the research is the most representative paintings of Panas Myrny, which clearly demonstrate the individual style of the writer. The author of the article focuses on the issues of spirituality and morality in the life of the heroes as an ideological and ethical complex in the artistic world of the artist.

Key words: worldview, biblical truths, Decalogue, Christian values, spirituality, morality.

УДК 821.134.2
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.12

Приходько В. С.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української та іноземних мов
Харківської державної академії фізичної культури

Ведернікова Т. В.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри теорії і практики англійської мови
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

ТАЄМНИЧО-СТИХІЙНА СИЛА ЛЮБОВІ В РОМАНІ НІНИ ГЕОРГЕ «ЛАВАНДОВА КІМНАТА»

Анотація. У статті аналізується таємничо-стихійна сила любові в романі сучасної німецької письменниці Ніни Георге «Лавандова кімната». Нездійснені мрії і надії головного героя роману «Лавандова кімната» Жана утворюють ідейно-художній згусток, у якому укладено ствердження: в одному житті може існувати любов жінки, головної героїні Манон, до двох особистостей: до чоловіка Люка й коханця Жана – як одночасне існування протилежностей – півдня і півночі, землі і неба. Проте сам Жан, не маючи сил змиритися з пережитою втратою коханої Манон, двадцять один рік проводить у безуспішних спробах утекти від болісних любовних спогадів. У подорожі в часі, водночас у подорожі по життю, у романі «Лавандова кімната» з'єдналися органічно жанри й літературні напрями, зійшлися стихії: смішне і серйозне, філософське і сатиричне, пародійне і чарівне. Увага авторки прикута до простих і вічних проявів життя, таких як народження, любов, смерть. Життя і смерть – два полюси, конфлікт життя героїв роману і смерті розвиваються в різних пересічних, що вступають у складну взаємодію, у планах, тимчасових і просторових: минулому, теперішньому, майбутньому часі. Двадцять один рік, двадцять одне літо і двадцять один новорічний ранок живуть любов і спогади в закритій «лавандовій» кімнаті Жана. Життя Манон і Жана було подібне яскравому спалаху, але швидко згасаючій іскрі. Історія любові в невблаганному русі відміряє їм напружену, але занадто коротку за часом долю. Письменниця показує героїв у щасливі моменти максимального піднесення й розквіту їхніх життєвих сил. «Лавандова кімната» Ніни Георге – складний і глибокий роман, він не лише про кохання. Роман побудований на відкритому паралелізмі: історія пристрасті коханців Манон і Жана, історія сімейних відносин подружжя Манон і Люка. Конфлікт твору із зовнішнього переноситься у внутрішній план. У любовному поєдинку випробовується гідність людини, котрій життя весь час підносить вражаючі сюрпризи.

Ключові слова: Ніна Георге, німецька письменниця, роман «Лавандова кімната», історія любові, любовний поєдинок, конфлікт життя.

Постановка проблеми. Сучасна література торкається різноманітних тем, але вічною темою залишається тема любові. Роман сучасної німецької письменниці Ніни Георге «Лавандова кімната», виданий у 2013 році, одразу набув статусу бестселера [1]. Сам роман із моменту видання в Німеччині перекладався десятками мов [2]. Він оповідає про любов жінки до двох чоловіків одночасно: хіба любов – злочин, а дві любові в одному житті – хіба це злочин? Безумовно, взаємини чоловічого і жіночого начал – одна з найважливіших і базових тем на шляху пізнання людської сутності. Такі важливі питання є завжди актуальними.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Німецька письменниця Ніна Георге є досить успішною, вона надрукувала понад 25 романів, під різними іменами: під псевдонімом Анн Уест (Anna West) [3], Ніна Крамер (Nina Kramer) [4], Джейн Багнол (Jean Bagnol) [5]. Проте особливості осмислення сили любові в її романі «Лавандова кімната» ще не були предметом окремого наукового дослідження.

Мета статті – аналіз осмислення таємничо-стихійної сили любові в романі Ніни Георге «Лавандова кімната».

Виклад основного матеріалу. Фабула роману настільки захоплива, що сама становить значний інтерес. У книзі через історію життєвих негараздів героїв роману авторка ставить питання читачу: навіщо потрібно бути менш упевненим у собі, що принцип «робіть хоч що-небудь» – відмінна мотивація для тих, хто знайшов у собі власне покликання.

Головний герой Жан Егар – власник пришвартованого в набережній Сени плавучого книжкового магазину під дивною назвою «Літературна аптека». Він створив аптеку-магазин на баржі «Лулу», продавав книги на пристанях. Щоб надати достовірність подій, які відбуваються, у романі вміщено карту маршруту сушею самого Жана, маршруту подорожі водою з другом-літератором Максом Жордана з Парижа через Дігуен, Ліон, Авіньон до Санарі-сюр-Мер. Тож у романі книгам відведено важливе місце.

Як відомо, у глибокому минулому книгу вважали священною, у минулі століття вона була джерелом мудрості й знань, часто була рукописною. Вона прикрашалася дорогоцінними каменями, перлами, майстерною металевою в'яззю із золота і срібла, тому протягом століть книга була надзвичайно коштовною і дорогою. Вона прикрашалася візерунками невідомих художників, рідкісними заставками. Згодом рукописні рідкісні книги стали зберігати у відділі рідкісних книг, до речі, відділ рідкісних книг існує й до сьогодні в бібліотеках великих міст.

Як відомо, автори видатних книг у XIX столітті намагалися знайти відповіді на питання: «Хто винен?», «Що робити?», у XX ст. – «По кому подзвін?» Письменники в усі часи шукали помітні мовленнєві назви своїм творам: «Злочин і покарання»;

«Консуело», «Білі ночі», «Сорока-злодійка», «Ідіот», «Дванадцять», «Дим», «Новина», «Записки з Мертвого дому», «Дама із собакою».

Так, гасла «Книга – найкращий подарунок», «Книга – джерело знань» з'явилися в минулому столітті, коли люди ставилися до книг і журналів дбайливо. А в бібліотеках і донині можна побачити плакат «Бережіть книгу!» Але «паперових» книг сьогодні стає все менше. Читачів, захоплених телебаченням, комп'ютером, планшетом, айфоном – усе більше.

Сьогодні читач рідко звертається в пошуках відповіді до книг, оскільки сучасне суспільство пропагує культ успіху: будь розумнішим, багатшим, продуктивнішим, будь кращим за всіх. Але зацикленість на позитиві й успіху, на наш погляд, лише нагадує про те, чого ми не досягли, про мрії, що не збулися. На погляд сучасників, книга несе інформацію, вона вчить лише застосовувати знання, отримані з книг, у власному житті: якщо ви отримуєте задоволення від самого процесу читання, тоді можна й потрібно читати.

Але наша сучасниця Ніна Георге вкладає в уста свого героя твердження, що саме читання книг «убереже вас від дурості. Від помилкових надій. Від непотрібних і шкідливих зв'язків. Вони одягнуть вас у броню любові, сили, знання. Це життя зсередини» [2, с. 19], – і продовжує: книги «не можуть протухнути від віку». У цьому переконаний головний персонаж книги Жан, присутність книг завжди надавала йому відчуття захищеності в будь-якому віці, бо вік – це не хвороба, проте «всі старіють, у тому числі й книги» [2, с. 20].

Нездійснені мрії і надії головного героя роману «Лавандова кімната» Жана утворюють той ідейно-художній згусток, у якому укладено відповідь: в одному житті може існувати любов жінки, головної героїні роману Манон, до двох чоловіків як одночасне існування протилежностей: півдня і півночі, землі і неба.

У щоденнику героїні роману Манон є згадування й визнання в любові: «Ви потрібні мені обидва – Люк і Жан, чоловік і коханець, південь і північ, любов і секс, земля і небо, плоть і дух, природа і місто ... Вдих і видих, а між ними – життя» [2, с. 346], – як утілення самої молодості, спрямованої в майбутнє.

Подорож до самого серця французького Провансу – назустріч спогадам і надіям, новому початку – схожа на жанр казки – подорож у часі: «коли годинник пробив тринадцять». Імена героїв даються не в казковому, а цілком у життєвому, прозовому варіанті: Егар, Ле П, Катрін (екс-подружжя, за визначенням Жана, козла «Ле П»), мадам Бернар, сім'ї Гольденберг і їхні сварки, старий Че й молодий Кофі, інвалід-піаністка Клара Віолет (колись Едгар бачив її веселою, танцюючою).

Усі вони – реальні персонажі роману, що населяють будинок № 27 на Рю Монтаньяри в Парижі. Нерозуміння один одного, різноманітність думок, алогізм висновків, репліки й відповіді невпопад – подібні мислення та поведінка дають можливість комічного уявлення роману, ним наділені всі герої. При цьому авторка щедра на індивідуалізацію: усі володіють особливими рисами, кожен сповідує власну правду.

Наприклад, письменниця наголошує, що в кожної людини є свій, особистий сон про життя й цей сон повністю відрізняється від чужих сновидінь. Сон Жана зітканий із емоцій, його життєві мрії не збулися. Його любов не накладала зобов'язань, вона нічого не чекала, вона ніколи і нікому не могла заподіяти біль. Випробувавши на собі гіркоту розлуки, герой упевнений, що «люди часто плавають у невиплаканих сльозах, поки не потонуть у них. Я й сам на дні такого моря ... Я принесу вам книгу, щоб плакати», – обіцяє він сусідці [2, с. 17].

Авторська оцінка являє собою системне ядро роману, який об'єднує воєдино всі сюжетні особливості. Так, Жан живе в п'ятиповерховому будинку, власницею якого була мадам Бернар, це місце, де все про всіх знають. Усі люди вражені однією і тією ж душевною хворобою – самотністю і спогадами. Він знав усе про всіх у будинку: «Щонеділі Егар чув, як мадам Бомм й інші члени клубу її овдовілих подружок по-дівчачому хихикають над непристойними книжечками, які він роздобув для них потайки від їхніх обурених домочадців» [2, с. 15]. Про нього самого, який обрав для себе спартанську простоту побуту (двокімнатна квартира майже без меблів) і життя, інші герої роману мало що знали.

Проте головний герой Жан переконаний, що правильно підібрана книга здатна вилікувати людину від безлічі «маленьких», але хворобливих відчувань, емоцій і відчуттів, які не мають описів у медичному довіднику, але завдають цілком реальні страждання.

У літературній аптеці «Від Адамса до Форстера» [2, с. 376–381] наводиться список так званої «цілющої літератури»: наприклад, «Форстер. Едвард Морган Увага! Сильнодіючий засіб від інтернет-залежності й айфономанії. Допомагає також від фейсбукоголізма й залежності від «Матриці» [2, с. 381]. Або, наприклад, «Сервантес Мігель де Хитромудрий Ідальго Дон Кіхот Ламанчеський (1605–1615). Рекомендований для тих, хто боїться технократичних товариств, з машинним насильством, з якими ми, індивідууми, боремося, як із вітряними млинами. Конфлікт між реальністю й ідеалом» [2, с. 379]. Або, наприклад, «Пулман, Філіп. Золотий компас. Трилогія. Для тих, хто час від часу чує тихі голоси й думає, що в нього є рідна душа серед тварин» [2, с. 379].

Здається, єдина людина, щодо якої виявилася безсилою теорія головного героя щодо лікування книгою, – це сам Жан: не маючи сил змиритися з пережитою втратою коханої жінки, двадцять один рік він провів у безуспішних спробах утекти від болісних любовних спогадів. Він зробив одну непрощенну помилку через гординю коханця, покинутого жінкою: не читав лист, залишений йому головною героїнею Манон.

Не важливо, що в той момент було в нього на душі, духовні проблеми або матеріальні, важливо, що їх можна було звільнити зі своєї душі і свого серця, але він побоявся це зробити. Якомога краще визнання «ваша дружина Манон жила зі мною в Парижі ... протягом п'яти років» [2, с. 343] передає зміст роману, розкриваючи боязнь героя взяти відповідальність за своє життя на себе, не перекладаючи її на інших.

Авторка пише: «Цей роман присвячується тим, кого вже немає. І тим, хто їх усе ще любить». У чому або в кому знайти зцілення? А можна знайти книгу, яка може втішити? Наприклад, «Кафка, Франц. Дослідження одного собаки. Розповідь. Проти дивного почуття, що тебе ніхто не розуміє» [2, с. 377].

Ніна Георге в посвяченні книги своєму померлому батькові проникливо пише: «Мені буде не вистачати тебе. Завжди. Я бачу тебе в кожному вечірньому вогні й у кожній хвилі всіх морів та океанів» (січень 2013 року). Так відбилися особисті переживання авторки як одного з показників наявності тісного енергетичного зв'язку з батьком: «Спогади – як вовки: від них не втечеш, їх не умовиш дати тобі спокій» [2, с. 13].

На наш погляд, у подорожі в часі, водночас у подорожі по життю, у романі «Лавандова кімната» з'єдналися вельми органічно жанри й літературні напрями, зійшлися всі стихії: смішне і серйозне, філософське і сатиричне, пародійне і чарівне. Проявами самого життя воістину стали герої роману, саме життя сприйнято в дусі оптимістичного пантеїзму: його неквапливий хід, радощі й горе, перемоги й невдачі, тріумф вічного поновлення. Увага авторки прикута до простих і вічних проявів життя, таких як народження, любов, смерть. Найважливіший психологічний «вузол» роману – порив пристрасті Манон до Жана. Тут вирвалася назовні сила життя – непередбачувана, ірраціональна.

Унікальне положення в романі займає героїня Манон, вона – символ любові, вічної жіночності й милосердя: «Потрібно лише довіритися рятівній влади книг, відмовившись від непотрібних відносин із чоловіками, які в тій чи іншій формі ображають вас своєю байдужістю ..., від ідіотизму нескінченних дієт та інших хитрувань, до яких ви вдаєтеся, тому що один, бачте, уважає вас недостатньо струнокою, а інший – недостатньо дурною!» [2, с. 20]. Головна принадність Манон – «стихійність», її щирість, близькість до природи, рідної землі французького Провансу.

Залучення до природи, до книги дає можливість подолати й відчуття самотності, й усвідомлення короткочасності власного земного буття, відкриває можливість Жану бачити те, що лежить за обріями. Несподіваний збіг обставин змусить його підняти якір і відправитися в подорож до самого серця Провансу на своїй літературній баржі «Лулу» – назустріч спогадам: «найтепліший шоколадний голос у його коханої», «голос Манон – сміється розплавлений шоколад ...» [2, с. 116], у надії на новий початок, нові взаємини з новою коханою.

І в кожному новому почутті на якийсь час оживає стара любов, як «любов, яка народжується внизу, любов, яка народжується в голові, і любов, яка народжується в грудях, десь у місці сонячного сплетіння» [2, с. 94]. За визначенням його квартирної сусідки Катрін, Жанр був дивною людиною, у нього не було нікого, кого б він міг любити. Коли в тебе немає нікого, кого б ти міг любити, мимоволі стаєш дивним. І читачу дивно, що Жан, замість меблів, пропонує Катрін книгу в надії її зцілення від спогадів її попереднього невдалого сімейного життя.

На наш погляд, у романі йде поєднання часів: минулого, теперішнього, майбутнього. Так, поєднаний минулий час: Саманта-Самі виявилася авторкою книги «Вогні». Запевняли, що вона зустрічається з письменницею Жорж Санд під час подорожей у часі, які здійснює уві сні [2, с. 246], її Жан шукав протягом 20 років. «Книга Саманти «Вогні» як жінка, яку я любив. Вона веде до неї. Це – жива вода любові. Це та міра любові, яку я ще був у змозі винести, яку я ще міг відчувати. Це соломинка, через яку я дихав останні двадцять років» [2, с. 248].

Так само поєднаний і теперішній час: для Саманти її єдина книга «Вогні» стала книгою-заклинанням; із цим поєднаний і майбутній час: Саманта зображена творцем нової мови, їй притаманна словесна еквілібристика, мрія: Середземне море («Синьова в блакиті на блакиті»), нові визначення Саманти: «Серцерізка (перший коханець), Сімейний якір (обідній стіл), Колиска сонця (море), Зоряна сіль (відображення зірок на річці)» [2, с. 252–253].

Життя Манон і Жана було подібне яскравому спалаху, але швидко згасаючій іскрі. Історія в невблаганному русі відміряє їм напружену, але занадто коротку за часом долю. Ніна Георге показує героїв у щасливі моменти максимального піднесення й розквіту їхніх життєвих сил.

Головні герої перетворилися на дикунів, в Адама і Єву, що живуть в «очеретяній хатині» [2, с. 118]. З безмежною відвертістю сказано, що вони все більше звільнялися від цивілізації. Жан відпустив бороду, Манон із розпущеним волоссям, що падали їй на груди, голою скакала верхи на своїй добродушній, розумній конячці. Вони разом відкрили на краю знайомого, звичного їм світу інший усесвіт, у якому можна за останні дві тисячі років людина не торкалася природи, не перетворювала її в дороги, міста, супермаркети.

Двадцять один рік, двадцять одне літо і двадцять один новорічний ранок живуть любов і спогади в закритій «лавандовій» кімнаті Жана. Часто кімната здавалася Жану такою тихою. І блідою, незважаючи на шпалери кольору лаванди. Роки, проведені за зачиненими дверима, витравили з неї колір, але не зуміли витравити болючі любовні спогади.

Протягом десятиліть після розставання з Манон усе нагадувало Жану про присутність коханої: «Вона пахла якоюсь складною сумішшю східних прянощів і солодкістю квітів і меду – вона пахла жінкою!» [2, с. 11]. Жан був живим юнаком і чоловіком, але був не здатним зцілити свої емоційні рани і зробити своє життя таким, щоб відкрито ділитися з іншою жінкою любов'ю, яка його переповнює.

Він зустрів свою єдину любов по імені Манон на березі Середземного моря, їх обох пов'язує багато спільного: любов, усепоглинаюче відчуття щастя, їхній тимчасовий притулок, будинок. Для Жана навіть подих коханої Манон став диханням самого Космосу.

Пройшов двадцять один рік, перш ніж Жан зважився прочитати лист коханої Манон після її від'їзду, у якому вона зізнавалася, що смертельно хвора, але просила його приїхати до неї до своєї смерті. Вона і її чоловік Люк чекали його, але, як зізнається сам Жан, «я був молодий, дурний і пихатий» [2, с. 123]. Прочитавши лист із минулого, як він себе кляв, як лаяв! Грубо і відчайдушно, переповнений гнівом людини, він болісно усвідомив, що час згаяно, безповоротно втрачено, викинуто на вітер і до кінця його життя залишилися лічені роки, а може, і дні.

Читач відчуває напруженість почуттів, в атмосфері яких продовжував жити Жан. Авторка роману звела в його характері й долі земне й ідеальне. У земному була тільки пристрасть, яка жила, ідучи глибоко всередину, іноді виступаючи на поверхню, і вимагала прямого вираження. «Вона була одружена з Люком, а я був усього лише коханець» [2, с. 284], – з гіркотою зізнається Жан. Йому необхідно було пройти через страждання, відчути – усією шкірою – біль утрати, його не «торкнулися» багато життєвих ударів, він жив у своєму уявному світі.

Проте Жан воскрес знов, тому що наново покохав. У певний момент після зустрічі із сусідкою Катрін у п'ятдесятиріччя Жана виникла фізична хвороба, якої раніше не було: «У моєму житті було дуже небагато жінок, ще менше тих, із якими я спав. Одну з них я любив. Вона пішла від мене», – згадує Жан [2, с. 82]. Мсьє Егар не помічав своєї сусідки Катрін, яка потребувала співчуття, яку безжально викинув чоловік Ле П після розлучення з її власного життя, вона залишилася майже без засобів до існування.

Вона була такою самотньою, такою покинутою, разом вони були як «два човни у відкритому морі, які думали, що, з тих пір

як утратили якоря, дрейфують поодинці, і раптом ...» [2, с. 82]. Жану відкрилася сліпота самого себе, його самотності, з його тіла спала якась оболонка, і раптом він відчув гостру тугу – жити повноцінним життям і бажання мати сім'ю.

Сусід Жана по квартирі Макс Жордан, відомий літератор, у подорожі з ним і спільних пригодах замінює Жану сім'ю, ставши мимоволі новоспеченим «добровільно-примусовим» сином, за визначенням самого Макса. Письменниця змушує свого героя відчувати не розумом, а всім єством таємничо-стихійну, фатальну, ірраціональну силу любові Жану до Манон як до явища самої природи. Безперечно, конфлікт розставання персонажів роману переноситься у внутрішній план, в енциклопедію почуттів, бо м'яка туга накриває їх обох.

Як виявилося, життя в Парижі ніколи не приваблювало Манон і її чоловіка Люка Басса. Люк був сама надійність у поєднанні з чуттєвістю й мужністю. Мужністю, вимірюваною не грошима, не успіхом або яскравими словами, а силою, терпінням і здатністю піклуватися про сім'ю, будинок, про двадцятирічну дочку Вікторію (Вік), схожу на матір, про родинні виноградники, про свою землю.

Люк був «справжнім», живим і природним. Його будинок і земля – це «Ле Пті Сен-Жан» – селянська садиба початку XVIII століття, схожа на картинку з художнього альбому; місцеве вино «Люк Басса», і вино, назване на честь дружини «Манон-сімнадцять», яке отримало золоту медаль. На етикетці пляшки зображувалася сама Манон. У кожного з героїв – Люка і Жана – була своя скорбота по рано померлій Манон. Чоловік Манон, Люк Басса, через три роки після її смерті ще раз одружився. Пам'ятником Манон став квітучий, щедрий Прованс, її дочка, власний будинок із квітучим садом, у якому пригощали варенням із лавандою. Так душа Манон продовжувала жити в родині через прийняття і прощення. А для Жана не потрібно було шукати винних, головне для нього – зрозуміти, що все починається з нього самого.

Висновки. Отже, «Лавандова кімната» Ніни Георге – складний і глибокий роман. Роман побудований на відкритому паралелізмі: історія пристрасті Манон і Жана, історія сімейних взаємин Манон і Люка. Конфлікт твору із зовнішнього переноситься у внутрішній план. Ніна Георге змушує свого героя Жана відчути не розумом, а всім єством таємничо-стихійну, фатальну, ірраціональну силу любові як явища самої природи.

Близькість Манон до природи, її щирість, порив пристрасті до Жана відтворюються як пережите, точно й тонко, з подробицями, які передають переживання душевного стану героїні роману, насиченого найтоншим психологізмом. Героїня отримує нелегкий, життєвий урок. Так вирвалася назовні сила життя – непередбачувана, ірраціональна, тому що мова йде про те, що становить цінність людського існування, нагадуючи нам, що в любовному поєдинку випробовується гідність людини, котрій життя весь час підносить вражаючі сюрпризи.

Перспективи подальших пошуків у цьому науковому напрямі вбачаємо в аналізі інших романів сучасної письменниці Ніни Георге.

Література:

1. George N. Das. Roman, Knaur. München, 2013.
2. Георге Н. Лавандовая комната : роман / пер с нем. Р. Эйвадиса. Санкт-Петербург : Азбука-Аттикус, 2019. 384 с.
3. West A. Wovon Frauen träumen und wie sie es bekommen, 2009.
4. Kramer N. Ein Leben ohne mich, 2008.
5. Bagnol J. Commissaire Mazan und die Spur des Korsen, 2017.

Prykhodko V., Viediernikova T. The mysterious force of love in the novel "Lavender Room" by Nina George

Summary. The article analyzes the mysterious and elemental force of love in the novel "Lavender Room" written by modern German writer Nina George. Unfulfilled dreams and hopes of the protagonist of the novel "Lavender Room" Jean form an ideological and artistic bunch, which contains the statement: there can be a woman's love, the main character Manon to two personalities in one life: Luke's husband and Jean's lover as the coexistence of opposites – the south and north, earth and sky. However, Jean is unable to come to terms with the loss of his beloved Manon, spends twenty-one years in unsuccessful attempts to escape from painful love memories. In time travel, at the same time in the journey through the whole life, in the novel "Lavender Room" organically combined genres and literary trends, the elements came together: funny and serious, philosophical and satirical, parody and magic. The author's attention is focused on simple and eternal manifestations of life, such as birth, love, death. Life and death – two poles, the conflict of life of the characters of the novel and death develop in different ordinary, entering into complex interactions, in plans, temporal and spatial: past, present, future. Twenty-one years, twenty-one summers and twenty-one New Year's mornings love and memories live in Jean's closed "lavender" room. Manon and Jean's life was like a bright flash, but a fading spark. The story of love in its relentless movement measures them tense, but too short in time. The writer shows her characters in the happy moments of maximum rise and flowering of their vital forces. Nina George's "Lavender Room" is a complex and profound novel, not just about love. The novel is built on open parallelism: the story of the passion of lovers Manon and Jean, the story of the family relationship of Manon and Luke. The conflict of the work is transferred from the external to the internal plan. In a love duel, the dignity of a person is tested and life constantly brings impressive surprises.

Key words: Nina George, German writer, novel "Lavender Room"/"Das Lavedelzimmer", love story, love affair, conflict of life.

УДК 398.5 +82.0
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.13

Пустовіт В. Ю.,
доктор філологічних наук,
професор кафедри української філології та журналістики
Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля

ФОЛЬКЛОРНИЙ СЕГМЕНТ ПИСЬМЕННИЦЬКОГО ЕПІСТОЛЯРІЮ

Анотація. Статтю присвячено дослідженню фольклорного сегменту в письменницькому епістолярію XIX століття, адже саме листи є неоціненним джерелом у з'ясуванні творчої лабораторії митця. З огляду на тісний взаємозв'язок фольклору з літературою, у статті прослідковується, якою мірою фольклорно-літературні взаємини відображено в письменницькому епістолярії XIX століття.

Авторкою залучено для ілюстрації листи провідних діячів століття: Левка Боровиковського, М. Максимовича, П. Куліша, М. Коцюбинського, Лесі Українки. Наголошується на винятковій ролі учасників літературно-культурного розвою українства, їхній подвижницькій роботі зі збирання, записування, класифікації, укладання фольклорних матеріалів, публікації збірників, організації фольклорних експедицій тощо; розкрито на основі листування зародження задумів художніх творів і шляхи їх реалізації, ставлення до національно-культурних запитів епохи; зроблено спробу узагальнення складників феномена мистецької лабораторії видатних митців.

Проведене дослідження дає можливість з'ясувати, яку роль відігравав фольклор у творчому житті письменників. Листи відображають, що саме цікавило їх, це й залучення фольклорних мотивів і символів, описів народного життя, характеристики суто національних рис характеру головних героїв та історичних подій. Фольклорний сегмент письменницького епістолярію визнається нами перспективним напрямом науково-теоретичних досліджень і стосовно персоналій української літератури XIX століття, і щодо власне епістолярію як джерела автентичних відомостей про реалії суспільно-національного життя українців у різні історичні періоди, про особистісні стосунки митців і корифеїв літератури і мистецтва в цілому, про відродження та розвиток національних фольклорних традицій, про фольклорні мотиви в листах тощо.

Ключові слова: фольклор, усна народна словесність, лист, звичай, символ.

Постановка проблеми. Здавна відомо, що фольклор є першоосновою літератури, адже невичерпність тематики, мотивів та образів є свідченням духовного багатства нації, взірцем її менталітету й національного характеру.

Особливо цінним для нас є спадщина предків, носіїв народної словесності, що відображена в літературі XIX століття. Відомий дослідник фольклору О. Дей зауважував, що «на всьому історичному шляху розвитку писемної літератури народна творчість вливалася до неї різними руслами, у різних формах і доказах, у різноступеневому творчому перетворенні, як правило. Завжди тією чи іншою мірою впливала на літературний процес ідейно, соціально й естетично. Вплив цей залежно від етапу розвитку літератури й світогляду її представників міг бути стихійним та усвідомленим, безпосереднім і посереднім, суттєво внутрішнім і формально зовнішнім» [1, с. 5]

Зважаючи на те що кожен літературний період позначений своїми особливостями, має закономірності розвитку, зауважимо, що XIX століття – це час, коли література, особливо періоду 40–60-х років, розвивалася цілком під впливом фольклорної течії. У цьому аспекті варто пригадати творчість Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, Є. Гребінки, П. Куліша, М. Костомарова, поетів-романтиків та ін. Фольклоризм означеного періоду вивчали О. Вертій, О. Дей, Т. Комаринець, Р. Марків, С. Мишанич, М. Рильський та ін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фольклорні традиції, їх інтерпретація в літературі завжди викликали зацікавлення серед науковців. Так, наприклад, фольклоризм давньої української літератури був об'єктом наукових студій М. Возняка, М. Грицая, О. Мишанича та ін. Згодом передшевченківський період досліджували О. Гончар, П. Іванишин, Н. Пластун, Ж. Янковська та ін. XX століття позначене дослідженнями О. Вертій, О. Дей, Т. Комаринець, Р. Марків та ін. Однак зауважуємо, це все стосується виокремлення фольклорного компоненту в художній творчості, а звернення до епістолярного доробку письменників відсутнє. Пропонована стаття є першим кроком у виявленні фольклорного сегменту в листах.

Мета статті. З огляду на тісний взаємозв'язок фольклору з літературою, уважаємо за необхідність простежити, якою мірою фольклорно-літературні взаємини відображено в письменницькому епістолярії XIX століття. З нашої точки зору, саме листи є неоціненним джерелом у з'ясуванні творчої лабораторії митця. Поділяємо думку Ж. Ляхової, що український епістолярій у перші десятиліття XIX століття розвивався «під впливом бурлескної традиції, першоосновою якої був український фольклор, національний гумор» [2, с. 129]. У цей час найбільше був представлений лист, що репрезентував не лише бурлескну традицію, а й роздуми письменників про долю рідного краю, його національно-культурний розвиток. Найчастіше українські романтики порушували в листуванні тему збереження національних фольклорних та історичних літописних пам'яток.

Виклад основного матеріалу. Убачаючи неоціненну роль фольклору, передусім як джерела вивчення національної історії та етнографії, письменство активно долучилося до збирання й публікації зразків усної народної творчості.

«Батьком українського романтизму» С. Єфремов назвав Левка Боровиковського. На жаль, епістолярна творчість його містить лише декілька листів до І. Срезневського, знайомство з яким відбулося під час навчання в Харківському університеті. Значну увагу проблемі збереження українського фольклору приділено саме в цьому спілкуванні. Захоплений активною

діяльністю з укладання фольклорних збірників і розвоєм рідної літератури, Л. Боровиковський із захватом констатував у листуванні зі І. Срезневським: «Нынешняя деятельность земляков моих на поприще Украинской Литературы – лестная для моего родинолюбия». З огляду на це, поет і сам зухвало береться до роботи: «Местная, роскошная поэзия народных песен, суеверный быт моих земляков – ленивых баловней плодородной, голубонебой Украйны, замысловатость поверий, суеверий – представляют багатое сокровище для Баллад, Легенд, Дум: это рудник нетронутый» [3, с. 208]. Як один із представників романтизму, Л Боровиковський убачав у фольклорних зразках джерело художньої творчості, тому й у листах надто естетизує значення фольклору. Діяльність поета зі збирання народної словесності гідна подиву (для 30-х років XIX століття – прим. наша – *В. П.*), оскільки за понад п'ять років було записано «понад 200 пісень, понад 1000 прислів'їв та приказок, повір'я, народні методи лікування хвороб» [3, с. 217–218].

М. Максимович у справі збирання й публікування фольклорних матеріалів досяг неперевершених висот і по праву вважається основоположником української фольклористики. Учений упорядкував збірник «Малороссийские песни» 1827 року, що став епохальним явищем у розвитку української фольклористики й надав поштовху активізації національної самосвідомості в Україні, про що свідчили О. Бодянський, М. Шашкевич, П. Куліш, М. Костомаров. Збірник дістав високу оцінку сучасників. Однак на цьому дослідник не зупинився, адже виникла необхідність не лише збирання й видання пісень, а їх класифікації й систематизації. Результатом стає збірник «Украинские народные песни», виданий М. Максимовичем у 1834 році, де вперше опубліковані історичні пісні та думи.

У листах до О. Бодянського М. Максимович так повідомляв про творчі плани на майбутнє: «Занимаюсь обработкою песен. «Веселье» уже кончил, – вышло 550 песен украино-малороссийских, без червонорусских. Пора наконец мне приступать к изданию, к которому обязан и сотнею подписчиков. У меня песни исторические – пропризерованы еще в 1845 году, да в настоящую пору все их издать как-то как будто неловко!..», «ко 2-му мая готовлю брошюру: «О празднике св. Бориса под Переясловом» [4, с. 35]. У наступному листі до О. Бодянського він звертався з проханням, що має наказову конотацію: «Примитесь-ка за обработку пословиц, а если не захотите издать их сами, то передайте их Далю: у него удивительная коллекция их собрана; пусть бы с ними и наши южно-русские вкупе вышли на свет Божий» [4, с. 38]. Це свідчить про щире вболівання за долю своєрідної фольклорної колекції, неабияке зацікавлення нею.

Окрема сторінка в епістолярії М. Максимовича – дев'ять листів до Т. Шевченка, провідний мотив яких – повага й любов до поета. Не можна залишити поза увагою звертання, що мають народнопісенну основу й фольклорну символіку: «Наш любий, наш славний Тарасе!», «Наш віщий Бояне!», «Бувай же здоровенький і ясненький, любий земляче! Милий соловейку!..». Відчуваючи духовно споріднену душу, М. Максимович у листах подає уривки з народних пісень з метою посилення народної основи творчості: «Лучче було б не різниться, Коли дав Бог подружиться» [4, с. 303]; уривок з вівчарською пісні: «Тереш, тереш, овечечки, Тереш, баранчата!» [4, с. 304]; «Лети, лети, соколу, Я жду тебе з тоскою, Личко з пилу умию, І обійму за шию!» [4, с. 301]. Повсякчас М. Максимович, укладаючи фольклорні збірники, наголошував у листах до однодумців на винятковості українського фольклору.

Науковий аналіз фольклорного сегмента в листуванні П. Куліша полегшують та об'єктивують 2 томи листів із запланованого десятитомного видання епістолярію письменника. Листи першого тому хронологічно віднесено до двох періодів діяльності П. Куліша, пов'язаних із засланням: час участі в Кирило-Мефодіївському товаристві та період тульського заслання. Максималізм суджень, думки про літературу, народну творчість, історію, філософію розкриваються в листовних звертаннях до провідних діячів часу: Л. Дубельта, М. Гулака, П. Плетньова, М. Юзефовича, О. Бодянського, М. Погодіна, М. Білозерського, М. Костомарова, О. Куліш, О. Ханенка, Т. Шевченка й ін. Другий том вміщує листи 1850–1856 років. На перший погляд короткий в історично-часовому вимірі період позначений суттєвим масивом листів стосовно найрізноманітніших проблем життя другої половини XIX століття.

Завзятість молодого П. Куліша виявляється в прагненні хоча б у мізерній долі прислужитися рідному народові, тому й кидається він з однієї сфери до іншої: то дістає дозвіл на роботу в архівах, то пише поему «Україна», то звертається до всіх із проханням збирати фольклор. У листі до М. Погодіна поставив риторичне питання: «Замышляю я так много, что иногда боюсь, не слишком ли я самонадеятелен?» [5, с. 14]. У листі до М. Білозерського писав: «Надеясь на Вашу добрую ко мне расположенность, обращаюсь к Вам, Милостивый Государь, с покорнейшею моею просьбою – собрать для меня, с помощию Ваших знакомых, сколько можно, малороссийских песен и прислать на моё имя в Киев, чем одолжите меня чрезвычайно. Я намерен заняться изданием наших народных песен, не полагаясь на обещания некоторых литераторов, которые откладывают исполнение своего предприятия с каждым годом и, вероятно, намерены оставить свои коллекции песен в наследство детям своим» [5, с. 10]. Як бачимо, зухвалий П. Куліш не оминув можливості нагадати про інфантильність інших діячів рідної словесності, які надто мляво бралися до збирання й поширення фольклорних матеріалів.

Зацікавлений народною словесністю, П. Куліш, як бджола, збирав крихти усної народної творчості, про що пише в листі до М. Юзефовича: «Я теперь хожу как пчела по сотам: где только встречу седую бороду, не отойду от неё без того, чтоб не выжать из неё пахучего цветка народной поэзии или в предании, или в песне. Изучение этих малороссийских антиков так же меня совершенствует, как совершенствует живописца изучение антиков скульптуры» [5, с. 19].

Активна діяльність зумовила своєрідну експедицію, про що в листі до М. Погодіна від 15 жовтня 1843 року П. Куліш повідомляв таке: «Совершил я летом двухмесячное путешествие по Малороссии и извлёк великие результаты, между прочим записал из уст народа множество превосходных преданий (в особенности о гайдамаках) с такою точностию, что они вполне могут назваться отрывками изустной народной литературы. Удивительные вещи! что за красота слова! что за дивный полёт фантазии! Приготовил к печати томик в 200 страниц, іп-8, под заглавием: «Малороссийские предания, легенды, поверья и разные заметки, касающиеся местных примечательностей народного быта и т. п. (Материалы для изучающих народную историю и поэзию). Собрал П. Кулеш. Книжка первая» [5, с. 22].

Хоча епістолярій П. Куліша, на жаль, лише фрагментарно відображає перебіг його бурхливого життя, проте є автентич-

ним джерелом щодо багатьох аспектів його діяльності. Як й інші романтики, П. Куліш багато уваги приділяв не лише збиранню фольклору, а і його систематизації, про що часто писав у листах до І. Срезневського (є припущення, що це й було причиною непорозумінь – прим. наша – *В. П.*). Так, просив використовувати правопис М. Максимовича при виданні словника і приказок і «Не разделять дум от песен, а расположить по хронологии. Довольно упомянуть о разнице в предисловии» [5, с. 94].

Потреба в листуванні відзначала П. Куліша як особистість активну, зацікавлену в постійному обміні думками щодо найрізноманітніших аспектів рідного народу, культури, утвердження українства у світі.

Не менш цікавим фольклорним сегментом насичене листування М. Коцюбинського. І хоча сам письменник не збирав зразки усної народної творчості з метою їх публікації, але надбання активно використовувалися в художніх творах і листуванні. Так, уже в першому листі до дружини Віри Дейши письменник згадує звичаї зимового календарного циклу: «Що не кажи, а ці святки, цей свят-вечір, маланки, ці колядки й щедрівки мають для мене значіння, промовляють до мене згадками щасливих дитячих літ, віють поезією давніх, доісторичних часів... і як, коли б ти знала, хочеться переживати ці враження з любою, милою істотою, з моєю хорошою та коханою Вірусею!» [6, с. 19].

Надаючи великого значення живому спілкуванню, спостереженню за людьми, умовами праці, побуту, М. Коцюбинський завжди мав при собі записну книжку з олівцем для нотаток. Таким є сповіщення в листі до дружини про відвідини ярмарку. З давніх-давен в Україні ярмарок було присвячено до сезону закінчення збору врожаю – восени на храмове свято Покрови Пресвятої Богородиці. Для мешканців участь у ярмарковому дійстві була надзвичайною подією, бо, крім спілкування з людьми з різних околиць, обміну досвідом у сільськогосподарських роботах, кожен ярмарок мав свій фольклор, спеціальні вистави, виступи музик, атракціони тощо. Український ярмарок описав докладно М. Гоголь у повісті «Сорочинський ярмарок».

Зацікавила й М. Коцюбинського подорож у Лубенський повіт на ярмарок (згодом ми це побачимо в оповіданні «Як ми їздили до Криниці» – прим. наша – *В. П.*): «Ярмарок не в селі, а в долині серед високих гір, коло якоїсь святої криниці. Місцевість надзвичайно гарна, а ярмарок особливий, якого я ніколи не бачив. Наїздять туди маса народу з різних сіл, навіть здалеку, і все для того, щоб цілу ніч не спати. Кожне село стоїть своїм табором, палить вогонь і цілу ніч співає хорами. Співають всі гори, співає долина, горять вогні на землі і свічки на рогах волів. Щось дуже оригінальне і гарне» [6, с. 185]. Відкривши таємниці мистецької творчості, оформивши враження від подорожі до Криниці під час перебування в Кононівці, письменник у листі до Є. Чикаленка зазначав: «З свята в Криниці я зумисне не робив етнографічної картини, бо такий спосіб оброблювання сюжетів мені не подобається. Я дав кілька суб'єктивних записів, старався бути щирим – от і все» [6, с. 80]

Відомо, що М. Гнатюк неодноразово запрошував М. Коцюбинського на гостини в Карпати, щоб зібрати матеріали для твору. І враження були незрівнянні від подорожі 1911 року. Прислухавшись до поради В. Гнатюка написати повість про гуцулів, М. Коцюбинський вирушив до Криворівні за етнографічним матеріалом і живими враженнями, наголошуючи в листі: «Я, у свій час, з головою пірнув у «Гуцульщину», яка мене захопила. Який оригінальний край, який незвичайний, казковий народ. Але книжка книжкою, треба мати живі враження, щоб щось зробити, – і хочеться швидше дочекатися літа» [7, с. 243]. Згодом у листі до Є. Чикаленка М. Коцюбинський занотує подорожні спостереження: «Якби Ви знали, яка тут велична природа, який цікавий народ гуцули, з багатою, своєрідною психікою, з буйною фантазією, дивними звичаями і мовою. Нарід наскрізь поганський, що живе серед різнорідних злих духів, з якими веде боротьбу од пелюшок і до смерті» [7, с. 279].

Відомо, що паралельно з листами до дружини М. Коцюбинський дописував О. Аплаксіній, яка ніде не була й будь-яка нова інформація її цікавила. Часто листи писалися в один день, але з різним наповненням. Так, у листі до дружини повідомлялося про звичай, який згодом описано в повісті «Тіні забутих предків», однак без суттєвих подробиць: «Вночі попав я на оригінальні обряди, забаву при тілі вмерлої баби» [6, с. 254]. Листи з Криворівні не подають описів звичаїв, обрядів, які збирав письменник для майбутньої повісті, сам він у кожному листі сповіщав, що багато цікавого побачив і почув, занотував до записника, але по приїзді все докладно розповість.

І зовсім інший опис гуцульської грушки, свідком якого став М. Коцюбинський, наведено в листі до О. Аплаксіної: «Много я видел. В селе попал на оригинальный обряд. Ночью умерла где-то старуха – и вот с далеких изб (здесь изба от избы на несколько верст) сошлись люди. На скамейке под стеной лежит покойница, горят перед ней свечи, а в избе поставлены лавки, как в театре, и на них сидит масса людей. Тут же, у покойницы в сенях, собралась веселиться молодежь. И каких только игр не было! Смех раздавался беспрерывно, шутки, поцелуи, крик, а покойница скорбно сомкнула уста, и теплятся похоронным блеском свечи. И так всю ночь» [8, с. 165].

Вплив фольклору простежується й у звертаннях до дружини, що мають народну символіку й пестливі суфікси: «... голубко, моя єдина, Вірусенько-донечко, раю мій» [6, с. 18], «Добридень тобі, моя ясочко! Голубонько моя» [6, с. 26] «... серденько. Сонечко моє» [6, с. 33]; «Добридень тобі, моя дружинонько!» [6, с. 34]; «Спасибі, велике спасибі тобі за лист, моя ти ясочко, моя ти квіточко наддесенська! Цілую тебе, міцно цілую тебе, єдина моя порадонько, доленько моя» [6, с. 40]. Для М. Коцюбинського дружина завжди була символом родинного затишку, берегинею родинного вогнища, відповідно, і спокою. Заклопотана щоденними турботами Віра Устимівна не завжди мала змогу приділяти належну увагу чоловікові, можливо тому так і тягнувся М. Коцюбинський до іншої, значно молодшої Олександри Аплаксіної. Замилування коханою виявлялося в різноманітних, пестливих формах звертання: голубка; пташечка; моя весна (нове почуття закоханості пов'язане з оновленням природи); дорогая, любимая; моя милая, моя дорогая; мой дорогой Шурок; зорька моя; счастье и радость моя единственная; мое серденько (вплив українізмів); моя маленькая дочурка; чудная детка, деточка (батьківська прив'язаність, різниця у віці, О Аплаксіна молодша на 16 років); пташечка ты моя; северный цветочек (за місцем народження О. Аплаксіна була з Олонєцької губ., м. Витєгрі); женушка моя дорогая (у М. Коцюбинського були плани, яким не судилося сповнитися, про спільне подружнє життя); мое солнышко яркое, моя добрая и нежная подруга, поэзия моей жизни.

Незважаючи на нові віяння літературних течій, національно-культурні та історичні перипетії помежів'я століть, не залишила поза увагою фольклор і Леся Українка. Вона мала так званий родинний, природний фольклоризм, збережений у спадщині Косачів-Драгоманових, які виховували дітей не лише на прикладах класичної європейської літератури, музики і мистецтва, а й дотримувалися народної словесності, звичаїв тощо, шанували й привчали до цього дітей, народне мистецтво.

Сучасна дослідниця Л. Семенюк виокремлює фактори, які стали визначальними в орієнтації Лесі Українки на фольклор: «1) родинна атмосфера й особисте зацікавлення фольклором; 2) літературні тенденції порубіжжя, що стимулювали потребу індивідуально-авторського осмислення фольклору; 3) піднебільні умови розвитку української літератури, потреба захисту національної ідентичності, в тому числі й шляхом використання фольклору; 4) психологічний фактор, співзвучність фольклорних тем і мотивів особистим переживанням авторки; 5) фактор естетичний, себто використання ідейно-художнього досвіду народу в літературі з метою підвищення її ідейної, виховної та естетичної дієвості» [9, с. 178].

Цінність листування Леся Українки стосовно фольклору можна визначити за основними темами: спостереження й порівняння обрядів у країнах, де вона перебувала; опікування збереженням кобзарської спадщини; її теоретичні розміркування щодо написання казки.

Так, у листі до М. Павлика вона закликала його до використання фольклору й пропонувала не звертати уваги на неохайність деяких укладачів: «Даремне Ви противитеся фольклору, наука, як наука, і не вона в тому винна, що на світі партачів багато. За що не візьмись по партацькому, то все вийде негідне» [10, с. 335]. Таке ставлення дописувачки цілком зрозуміле, адже вона не просто цікавилася усною народною творчістю, а й сама разом із чоловіком записувала пісні, ноти, зберігала чимало текстів у своїй пам'яті.

Прискіпливим було її ставлення до перекладу й написання казки, про що відбулася певна теоретична дискусія в листі до Ф. Волховського: Леся Українка зауважувала на суттєвій різниці між казками, легендами, притчами. Обурювали її чудеса, якими володіли звіри з їхніми фантастичними пригодами: «Певна річ, що не можна одразу на сто коней сідати і трудно (хоч логічно можливо) боротись в одній казці і проти філодеспотії і проти попівської науки, та можна ж просто не зачіпати теологічних образів, ні позитивно, на негативно, коли вже нема часу з ними боротись» [11, с. 512].

Бажання написати казку для дітей не полишало письменницю, тому в листі до сестри О. Косач повідомляє про намір «писати щось на тему народніх казок, найбільше інтересує мене тема казки «Гнат-Булат», тілько в укр[аїнській] казці замість прокаженного виводиться обернений в камінь, а замість дівчини – вірний товариш (або джура), що кровю своєю розбиває чари і оживляє камінь» [12, с. 72]. Також мала намір написати «Яйце-райце» та «Ж[ар]-Птицю»: «Найкраще хіба Яйце-райце, бо ся тема оригінальніша і з ліричними елементами, тимчасом, як Жар-Птиця нагадує Конька-горбунька і може скинутись на наслідування, до того ж чисто епічна, а мені чиста епіка мало вдається» [12, с. 72]. Такими були творчі плани, яким не судилося відбутися, бо письменниця не встигла написати казки для дітей на згадані сюжети.

З неослабним інтересом Леся Україна спостерігала за національними звичаями в країнах, де перебувала на лікуванні, водночас порівнювала їх з українськими. У листі до дядька М. Драгоманова з Владая сповіщала про релігійне свято Успіння Пресвятої Богородиці: «Був тут собор, багато людей, танцювали хоро на страшенній спеці на горі, грали, і співали, варили страву і самі варились» [10, с. 301].

Нудьгуючи за рідними у великі святі дні народження Ісуса в Італії, Леся Українка писала в листі до матері про звичай святкування: «Цілий вечер по вулицях їздили оркестри всякої музики, витинали дуже веселі марші і спинялись перед більшими віллами для серенад. От який тут святий вечір і коляда. Замість куті був якийсь особливий пудинґ (либонь теж обрядовий) обложений букетами фіялок» [11, с. 359].

Зовсім іншими враженнями хворої людини, яка усією душею так і не прийняла м. Хоні (Грузія), у листі до сестри ділилася про різдвяний звичай: «Оце вже прийшли під вікно хлоп'ята колядувати (тут колядують перед Різдвом, в останній тиждень Пилипівки) – значить маємо Різдво. Але тут колядують гірше, ніж у нас, і взагалі гірше співають, як на мої вуха то й зовсім погано» [12, с. 560].

Розуміючи цінність фольклорного матеріалу від безпосередніх носіїв текстів, Леся Українка звернулася до М. Аркаса у справі фінансової підтримки для експедиції до Миргорода з метою запису мелодій історичних дум і пісень від ще живих кобзарів. Обґрунтовуючи своє прохання, письменниця зазначала: «З того може навіть статись невиджалувана шкода для української музичної етноґрафії» [12, с. 393]. На цьому її активна позиція не згасла: опікуючись збереженням кобзарської спадщини як автентичного національного елементу, Леся Українка наголошує про це в листі до правління Наукового товариства імені Шевченка у Львові: «… видання кобзарських мелодій дасть нову і може найбільшу підвалину національній гордості, бо се таке з'явище, з яким наші сусіди нічого виставити до порівн[я]ння не можуть» [12, с. 407]. Цінними також є листовні діалоги з фольклористами щодо музичного спадку, долі сліпого бандуриста Гната Гончаренка, з яким зустрічалася Леся, багато з ним спілкувалася.

Епістолярій письменниці засвідчує, що тема збереження фольклорного спадку органічно увійшла й до її художньої творчості, до її національної шкали духовності та життєвих цінностей.

Висновки. Фольклорний сегмент письменницького епістолярію визнається нами перспективним напрямом науково-теоретичних досліджень і стосовно персоналій української літератури XIX століття, і щодо власне епістолярію як джерела автентичних відомостей про реалії суспільно-національного життя українців у різні історичні періоди, про особистісні стосунки митців і корифеїв літератури і мистецтва в цілому, про відродження та розвиток національних фольклорних традицій, про фольклорні мотиви в листах тощо.

Запропонований у статті огляд листів відомих українців стосовно фольклорного підґрунтя в їхній епістолярії не претендує на визначення остаточних підходів чи вичерпних висновків стосовно означеної проблеми, нами лише трохи відсунуто завісу – як перед початком цікавого й пізнавального дійства – виявлення якнайповнішого масиву листів українських письменників XIX століття, у яких ідеться про народну творчість, містяться приклади фольклорних творів, здійснено спроби класифікації чи будь-якого іншого наукового аналізу національного фольклору.

Перспективи подальших наукових досліджень убачаємо в компаративному аналізі письменницького епістолярію і художньої творчості.

Література:

1. Дей О.І. Спілкування митців з народною поезією. Київ : Наукова думка, 1981. 336 с.
2. Ляхова Ж.Т. За рядками листів Тараса Шевченка. Київ : Дніпро, 1984. 134 с.
3. Боровиковський Л.І. Повне зібрання творів. Київ : Наукова думка, 1967. 280 с.
4. Максимович М. Листи. Київ : Либідь, 2004. 312 с.
5. Куліш П.О. Повне зібрання творів. Листи. Київ : Критика, 2005. Т. І : 1841–1850. 648 с.
6. Коцюбинський М. Я так поріднився з тобою. Листи до дружини. Київ : Ярославів вал, 2007. 281 с.
7. Коцюбинський М.М. Твори : у 6 т. Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. Т. 6. 492 с.
8. Коцюбинський М. Листи до Олександри Аплаксіної. Київ : Критика, 2008. 640 с.
9. Семенюк Л. Фольклоризм творчості Лесі Українки: теоретичний аспект. *Леся Українка і сучасність.* 2009. Т. 5. С. 177–186.
10. Леся Українка. Листи : 1876–1897 / упорядкування В.А. Прокіп (Савчук), передмова В.П. Агеєвої. Комора, 2016. 512 с.
11. Леся Українка. Листи : 1898–1902 / упоряд. В.А. Прокіп (Савчук). Комора, 2017. 544 с.
12. Леся Українка. Листи : 1903–1913 / упоряд. В.А. Прокіп (Савчук). Київ : Комора, 2018. 736 с.

Pustovit V. Folklore segment in writers' epistolary

Summary. The article is devoted to the study of the folklore segment in writers' epistolary of the 19th century since letters are an invaluable source of clarifying the creative laboratory of the men of letters. Given the close connection between folklore and literature, the article traces the extent to which the folklore-literature relationship are reflected in writers' epistolary of the 19th century.

The author has used the letters of the leading figures of that century, such as Levko Borovykovsky, M. Maksymovych, P. Kulish, M. Kotsiubynsky, Lesia Ukrainka. An emphasis is placed on the exceptional role of participants in the development of Ukrainian literature and culture, their ascetic work on the collection, recording, classification, compilation of folklore materials, publication of collections, organization of folklore expeditions, etc. Based on the correspondence, the study has revealed the origin of the ideas of fiction and the ways of their implementation, the attitude to the national and cultural needs of the era. The author has made an attempt to generalize the components of the phenomenon of the creative laboratory of outstanding writers.

The study provides an opportunity to find out the role folklore played in the creative life of writers. Letters reflect what they were interested in, including the use of folklore motifs and symbols, descriptions of people's lives, characteristics of purely national character traits of the main characters, and historical events. The author believes the folklore segment of literary epistolary to be a promising area of scientific and theoretical research both on the personalities of Ukrainian literature of the 19th century, and on the epistolary itself as a source of authentic information about the reality of social and national life of Ukrainians in different historical periods, personal relations of writers and luminaries of literature and art in general, about the revival and development of national folklore traditions, folklore motifs in letters, etc.

Key words: folklore, folk oral literature, letter, custom, symbol.

УДК 821.161.2:82.09
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.14

Разуменко І. В.,
кандидат філологічних наук, професор,
професор кафедри світової літератури та слов'янських мов
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

ІДЕЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЇ ФІЛОСОФІЇ В МОДЕРНІСТСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ФРАНЦІЇ

Анотація. У статті аналізуються ідеї екзистенціальної філософії в модерністській літературі. Мета дослідження – аналіз осмислення перетину питань екзистенціальності в модерністській літературі Франції, пошук нових поглядів на представників модерністської літератури Франції. У роботі аналізуються письменницькі засади Жан-Поля Сартра, суперечливого мислителя й художника основних положень екзистенціалізму. Важливу роль у філософії екзистенціалізму відіграє так звана «проблема іншого» і «чужого», про що згадується у творчості Альбера Камю. Екзистенціалізм порушив питання про місце людини у світі, потім він усе більшою мірою став відходити від цього, проповідувати філософію ізоляції від суспільного життя, створювати твори, наповнені песимізмом і скепсисом. Вплив модерністських течій на французьку літературу середини минулого століття можна охарактеризувати як негативний. Поволі екзистенціалізм був відтиснутий письменниками так званого «нового роману» Аленом Роб-Грієм, Наталі Саррот, Мішель Бютор. У романах Наталі Саррот «Золоті плоди», «Між життям і смертю» малюється картина постійно мінливих станів героїв, їхніх відчуттів. У п'єсі Ежена Йонеско «*Лис*а співачка» дійові особи кілька годин поспіль показують абсурдність світу, а автор удається до химерного поєднання реальності й нереальності. Повість Ерве Базена «І вогонь пожирає вогонь» сучасна й сьогодні, а також в інтелектуальних романах-притчах Ерве Базена («Гадюка в кулаці», «Анатомія одного розлучення» тощо) відчутний вплив різних модерністських течій. Вплив модерністських течій помітний і в романі сучасного французького письменника Марка Леві. Роман М. Леві «Між небом і землею» (2000 р.) не вкладається у звичні літературознавчі шаблони, він пронизаний атмосферою фантастичного марення, кошмарного сну, галюцинаціями. Через весь роман проходить тема любові, і трактується вона як щось фатальне, таємниче, незбагненне. Перспективи подальших досліджень бачимо в розкритті елементів екзистенціальності в модерністських творах сучасного французького письменника М. Леві.

Ключові слова: екзистенціальна філософія, модерністська література, французька література, Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Наталі Саррот, Ерве Базен, Марк Леві.

Постановка проблеми. Як відомо, модернізм протягом століть зазнав серйозних змін. Він увібрав у себе ідеї екзистенціальної філософії, які нерідко переплітаються з фрейдизмом і східною філософією буддизму. Модерністське й консервативне мистецтво на початку минулого століття спиралося на теорії суб'єктивного ідеалізму, серед яких найбільш модними були ідеї бергсоніанства і фрейдизм [1].

Відриваючи людську свідомість від реального життя, Анрі Бергсон і Зигмунд Фрейд стверджували, що людськими вчинками керують темні інстинктивні сили, закликали письменників обстежити «підсвідомість» життя звичайної людини й розкрити в кожному «таємницю».

Усе ширше вторгаються в європейську літературу XX – початку XXI століття різні філософські течії, автори переплітають реалізм і модернізм, наукову фантастику й детектив. Філософська основа екзистенціалізму, як відомо, мала ідеалістичний характер. Так само й сьогодні в літературі йде злам жанрів, їх конвергенція, проникнення одного жанру в інший. Це нагадує сучасні літературні реалії, що робить тему дослідження актуальною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на те що до розгляду окремих аспектів французької літератури вже зверталися дослідники [2; 3], особливості осмислення перетину питань екзистенціальності в модерністській літературі Франції ще не стали об'єктом спеціального наукового дослідження.

Мета статті – аналіз осмислення перетину питань екзистенціальності в модерністській літературі Франції, пошук нових поглядів на представників модерністської літератури Франції.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, основоположник і найбільший представник екзистенціалізму Жан-Поль Сартр (1905–1980) стверджував, що життєві процеси позбавлені закономірності, людина існує, перебуває на землі в пасивному стані, як наслідок, позбавлена причинно-наслідкових зв'язків («екзистенціалізм – екзистенс – існування») [4].

Вплив модерністських концепцій зазнали на собі не лише у Франції: Жан Ануй, Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, а й в інших країнах: Джек Керуак, Аллен Гінзберг (США), Вільям Голдінг (Англія) та інші. У XX столітті в п'єсах Жана Ануя зміщуються наші уявлення про час і простір, глибоко і своєрідно ставляться моральні проблеми. У книгах Джека Керуака «Трістесса», «Книга снів», «Марнославство Дулуза» з'єднуються уривчасті спогади про дитинство письменника і його роздуми про дзен-буддизм, наркоманію тощо. Художній твір став відбиттям ставлення авторів-модерністів до глобальних сучасних проблем, що призводило до створення новаторських творів, нестандартних художніх прийомів.

Висвітлюючи питання екзистенціальної філософії в модерній літературі Франції, ми маємо зазначити, що й в англійській літературі також існували модерністські твори, просякнуті мотивами песимізму, самотності, зневіри в можливості людської особистості. У жанрі філософського роману екзистенціальної орієнтації працювали такі письменники, як Вільям Голдінг («Повелитель мух»), Айріс Мердок («Єдиноріг», «Італійка», «Чорний принц») та інші.

Наприклад, Айріс Мердок у творах малює символічну філософську картину світу, проповідує філософію розпачу

й «відчуження» людини у світі «абсурду» і ставить питання: як подолати наявні у світі зло і насильство, як піднятися над темними інстинктами звичайної людини. В Алана Сіллитоу в романі «Спостерігачі і піднаглядні» (1962) чимало мотивів, що дають змогу говорити про вплив на нього екзистенціалізму.

На нашу думку, твори Жан-Поля Сартра, цього суперечливого мислителя й художника, нерідко виходять за рамки одного напряму, далеко не завжди являють ілюстрацію основних положень екзистенціалізму, як, наприклад, у романі «Нудота» або збірці новел «Стіна» тощо. Його герої – добрі й чуйні люди, що поспішають на допомогу тим, хто опинився в скрутному становищі, але при найближчому розгляді виявляється, що в основному всі люди – вульгарні й нікчемні істоти, вони як камінчики на морському березі – зверху блискучі, а знизу – брудні й липкі.

Герой роману «Смерть у душі» – філософ Пастер Матьє Деларю, – самотній чоловік, він не розуміє почуттів і бажань інших людей, як і вони не розуміють того, що відчуває він. Він стверджує, що йому подобається говорити «ні», завжди «ні», і він байдуже ставиться не тільки до людей, а й навіть до своєї коханки, з якою не наважується порвати всі стосунки.

Приклад із роману: отримавши повістку про призов в армію, Матьє про війну говорить як про прояв безумства всього людства: «Навіщо?» – і додає: «Це не моя справа». Він бере участь у солдатській пиятиці, хоча внутрішньо вона йому не до вподоби, але не може й відмовитися: хто я такий, щоб відмовлятися пити, коли мої товариші п'яні? На наш погляд, йому так зручно відстоювати ідею безкомпромісності, здійснювати опору політичному й моральному насильству, не прикладаючи до цього ніяких зусиль.

Ми впевнені, що творчості Альбера Камю (1913–1960) також притаманні екзистенціальні тенденції, але його герої більш рішучі у вчинках. У філософському етюді «Міф про Сізіфа» життя все одно розглядається як щось безглузде й абсурдне. Нагадаємо міф: Сізіф, який обдурив смерть, був засуджений до того, щоб вічно піднімати в гору камінь, який із вершини знову і знову скочується до підніжжя. У літературній практиці Альбер Камю вирішував життєві протиріччя на рівні абстрактних понять, заявляв про свою належність до «надпартійно» вічних та абсолютних засад (роман «Чума»).

Нам здається, що байдужість героя Мерсі в повісті «Чужий» навіть до власної смерті пояснюється тим, що він «чужий» для всіх у цьому абсурдному світі, який складається з безглуздих випадковостей. Важливу роль у філософії екзистенціалізму відіграла так звана «проблема іншого» і «чужого», згідно з якою для людини будь-яка інша людина завжди байдужа й навіть ворожа. У людському бутті А. Камю бачить лише один позитивний момент – стоїцизм, уміння з гідністю переносити важкі життєві обставини.

Ми маємо наголосити, що на початковій фазі свого існування екзистенціалізм порушував питання про місце людини у світі, потім він усе більшою мірою став відходити від цього, проповідувати філософію ізоляції від суспільного життя, створювати твори, наповнені песимізмом і скепсисом. Таким чином, вплив модерністських течій на французьку літературу середини минулого століття можна охарактеризувати як негативний, поволі екзистенціалізм якоюсь мірою був відтиснутий письменниками так званого «нового роману»: Аленом Роб-Гріє, Наталі Саррот, Мішель Бютор.

Варто звернути увагу на те, що в романах Наталі Саррот «Золоті плоди», «Між життям і смертю» малюється картина постійно мінливих станів героїв, їхніх відчуттів. Нерідко її персонажі навіть позбавлені імен, намічені сюжетні лінії обриваються, ні до чого не приводять, як, наприклад, у творі «Портрет невідомого». Письменниця в «Портреті» старанно малює цілу гаму нових почуттів безіменної дівчини від зацікавлених поглядів незнайомого чоловіка: від переляку й байдужості до інтересу і пробудження симпатії, які швидко зникають. Письменниця робить спробу осмислити ці чуттєві стани людини, розкрити «загадку в кожному», зв'язати їх із життям суспільства. Але бурі в склянці води – її головна спеціальність, стверджує сама письменниця [5].

У п'єсі Ежена Йонеско «*Лиса* співачка» дійові особи кілька годин поспіль говорять нісенітницю; годинник б'є стільки, скільки йому заманеться; біля вхідних дверей дзвонить дзвінок, але ніхто не входить. Таким чином, бажаючи показати абсурдність світу, автор удається до химерного поєднання реальності й нереальності.

У драмі «Урок» скромний і сором'язливий учитель жорстоко вбиває учениці, яка дала неправильну відповідь на питання, а герої його п'єси «Носороги» поступово по ходу дії перетворюються з людей на носорогів. Драматург при цьому заявляє, що його театр «антитематичний і антиреалістичний» [6; 7].

Так, письменники-модерністи нерідко вловлюють і передають у творах важливі сучасні проблеми, такі як страх звичайної людини перед завтрашнім днем, боязкість війни, помсти природи, бездуховність світу, що наростає, тощо. Письменники вступають у сферу передчувань, які становлять типовий ланцюг не безпосередніх, а віддалених пошуків людства.

Дійсно, пошуки європейськими письменниками «світової гармонії» (за Ф. Достоєвським) призводили до непримиренного зіткнення з недосконалістю навколишньої дійсності, і недосконалість ця усвідомлювалася в дисгармонічності самої людської природи.

Матеріалізм із його звеличенням матеріального став для людства великим і болючим уроком, почалася й донині триває гонитва за багатством, породжуючи страх повернутися додому без грошей, із порожніми руками. Щоденний страх накопичується, і в підсумку дає злобу й розчарування в самому житті.

На наш погляд, уроки модерністської французької літератури до сьогодні суспільством недостатньо засвоєні й навіть не зрозумілі цілком. Ми тільки пробиваємося до їх розуміння, проходячи через досвід історичних потрясінь XX століття, незважаючи на значну поширеність у французькій післявоєнній літературі модерністських шкіл.

Насправді у французькій літературі кінця століття існувало, як мінімум, два основні напрями: неодекадентський модерністський напрям і реалістичний напрям. Представники неодекадентського модерністського напряму показують кризові явища людської особистості, стверджуючи, що це є прояв і результат недосконалості життя взагалі. Модерністське мистецтво зображує людину слабкою, вона не в змозі подолати реальний світ, іноді повністю підпорядковується низьким інстинктам.

Можна стверджувати, що для літератури кінця століття характерно звернення до памфлету-гротеску, до романів соціальної фантастики (Робер Мерль «Острів», «Розумна тварина» – установлення контакту з дельфінами), до інтелектуального роману-притчі Ерве Базена («Гадюка в кулаці», «Анатомія одного розлучення» тощо).

Повість Ерве Базена «І вогонь пожирає вогонь» сучасна й сьогодні, коли в Україні піднімає голову неофашизм, який

скинув країну в безодню людських страждань, фізично знищив усіх інакомислячих [8; 9].

Нам здається, що вплив модерністських течій помітний і в романі сучасного французького письменника Марка Леві. Марк Леві вражає читача надзвичайним сюжетом роману, у якого фантастика органічно поєднується з філософським підтекстом, лірикою і гумором. Його роман надзвичайно сценічний, він насичений живими діалогами, різкими сюжетними поворотами, динамікою зіткнень і конфліктів.

У «потоці свідомості», що складається з різних мимовільних асоціацій і спогадів, перебуває головний герой роману Артур. Майстерно досліджуючи взаємозв'язок між релігією і мистецтвом, М. Леві вибудовує захопливий сюжет. Трагічна колізія роману виявлена вже в самій назві: небо і земля, життя і смерть. Насправді важливі морально-філософські проблеми ставить письменник у романі «Etsi c'etail vrai» («Якщо це правда»), у перекладі – «Між небом і землею», який можна було б назвати й «Між життям і смертю».

За твердженням сучасних критиків, Марк Леві – один із найбільш популярних сучасних французьких письменників, він вражає читача надзвичайним сюжетом. Роман М. Леві «Між небом і землею» не вкладається у звичні літературознавчі шаблони, він пронизаний атмосферою фантастичного марення, кошмарного сну, галюцинаціями [10].

Автор занурюється в дослідження складного духовного світу людини, чия думка вічно спить у прагненні пізнати істину й досягти абсолютної досконалості тут, на землі, а не десь «там». За своєю ритміко-інтонаційною структурою проста, стримана й разом із тим виразна лексика роману наближається до модерністського мистецтва минулого століття.

У романі М. Леві звертається до злободенних проблем філософського характеру, у них чимало протиріч, що відбивають роздуми й пошуки автора. У романі письменник намагається відповісти на питання: як подолати панівні в світі зло і насильство, як піднятися над темними інстинктами. Так, автор створює розгорнуту символіко-філософську картину світу. З тонкою майстерністю зображується духовне життя героїв, психологізм роману поглиблює сенс фантастичних подій, що відбуваються. Через весь роман проходить тема любові, і трактується вона як щось фатальне, таємниче, незбагненне. Не випадково М. Леві вводить у тканину твору безліч деталей-символів, що виконують ідейно-композиційні функції.

Дійсно, роман М. Леві, у якому модерністські тенденції поєднуються з реалістичними принципами, свідчать про складність і неодноплановість самого літературного процесу у Франції наших днів.

Висновки. Отже, художні твори французької літератури стають вираженням ставлення авторів до глобальних сучасних проблем, прагнення до постановки важливих питань особистого життя людини, хоча різні автори вирішують ці проблеми з більшою або меншою глибиною, що призводить до створення новаторських творів.

Модернізм у його сучасних формах «поставангардизму», «конкретної поезії», сюрреалізму тощо позначає гострі протиріччя сучасного світу, поглиблює процес взаємодії модернізму і реалізму. Письменники-модерністи створюють реалістичні твори, а письменники-реалісти використовують у книгах модерністські прийоми. Тож не можна ігнорувати процес взаємодії сьогодення модернізму і реалізму.

Перспективи подальших досліджень бачимо в розкритті елементів екзистенціальності у творах сучасного французького письменника М. Леві.

Література:

1. Еремеев Л.А. Французский литературный модернизм: Традиции и современность. Киев : Наук. думка, 1991. 117 с.
2. Кочур Г. Етапи розвитку (Французька література в українських перекладах). *Кочур А., Кочур Г. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю.* Київ : Смолоскип, 2008. Т. 1. С. 74–84.
3. Гординський С. Французькі поети українською мовою. *Гординський С. На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади.* Львів : Світ, 2004. С. 419–427.
4. Крат Ю. Феномен «Іншого» в екзистенціальній філософії Ж.-П. Сартра. *Епістемологічні дослідження у філософії, соціальних і політичних науках*. 2012. № 2 (23). С. 161–165. https://visnukpfs.dp.ua/index.php/PFS/article/view/503.
5. Воронина Е.Б. Проблема художественного слова в позднем творчестве Натали Саррот : автореф. дисс. … канд. филол. наук. Иваново, 2013. 18 с.
6. Татура І.В. Французька антидрама: своєрідність поетики. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2008. № 41. С. 190–193.
7. Зорницька І.В. Іронічне зображення Б. Брехта у п'єсі Ежена Йонеско «Спрага та голод». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2011. № 59. С. 203–206.
8. Базен Е. І вогонь пожирає вогонь : роман. Київ : Дніпро, 1983. 175 с.
9. Базен Е. Подружнє життя. Одеса : Маяк, 1994. 272 с.
10. Приходько В.С., Петрусенко Н.Ю. Фантастика и реальность в романе Марка Леви «Между небом и землей». *Аргументи сучасної філології: «нестача» і «бажання» у тексті :* матеріали Міжнародної наукової конференції (2–3 квітня 2021 року). Харків : ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2021. С. 185–189. URL: http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.4643719.

Razumenko I. Ideas of existential philosophy in the modern literature in France

Summary. The article analyzes the ideas of existential philosophy in modernist literature. The purpose of the study is to analyze the understanding issues of existentialism in the modernist literature in France, to find new views on the representatives of the modernist literature in France. The paper analyzes the literary principles of Jean-Paul Sartre, the controversial philosopher, thinker and artist of the existentialism basics. The important role in the existentialism philosophy is played by the so-called "problem of the other" and "foreign", that is mentioned in the Albert Camus' work. Existentialism raised the problem of man's place in the world, then it began increasingly to move away from it, to preach the philosophy of isolation from public life, to create works full of pessimism and scepticism. The influence of modernist currents on French literature of the middle of the last century can be described as negative. Gradually, existentialism was supplanted by the writers of the so-called "new novel" Alain Rob-Grie, Natalie Sarroth, Michelle Butor. Natalie Sarroth's novels "Golden Fruits", "Between Life and Death" paint a picture of the constantly changing states of the characters, their feelings. In Eugene Ionesco's play "The Bald Singer", the protagonists show the world absurdity for several hours in a row, and the author uses a bizarre combination of reality and unreality. Hervé Bazen's novel "And Fire Devours Fire" is still modern today, and in Hervé Bazen's intellectual novels-parables

("The Viper in the Fist", "Anatomy of a Divorce", etc.) the influence of various modernist currents is palpable. The influence of modernist currents is noticeable in the novel of the modern French writer Marc Levy. M. Levy's novel "If Only It Were True" (2000) does not fit into the usual literary patterns, it is permeated with the atmosphere of fantastic delirium, nightmares, hallucinations. The love theme runs through the whole novel, and it is interpreted as something fatal, mysterious, incomprehensible. We see the prospects for further research in the disclosure of existentialism elements in the modernist works of the modern French writer M. Levy.

Key words: existential philosophy, modernist literature, French literature, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Natalie Sarrot, Hervé Bazen, Marc Levy.

УДК 821.134.2
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.15

Разуменко Т. О.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської мови
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

СТВОРЕННЯ ЕСТЕТИКИ СИМВОЛІЗМУ Й ІМПРЕСІОНІЗМУ В ДРАМАТУРГІЇ ФЕДЕРІКО ГАРСІА ЛОРКИ

Анотація. У статті аналізуються питання створення естетики символізму й імпресіонізму в драматургії Федеріко Гарсіа Лорки. Поєднання, злиття, синтез ліричної, психологічної теми набувають особливого значення для Ф.Г. Лорки в період його становлення як письменника-драматурга. Ф.Г. Лорка зухвало заявляє про необмежені можливості синтезу мистецтв, мовби проявляє їх синтетичну систему. Естетика умовності в драматургії Ф.Г. Лорки визначила яскраво виражену стилізацію в музиці, у пластичних рухах, декораціях, які є невід'ємними компонентами драматургічної структури. Вона визначила й зовнішній вигляд персонажів, їхню мовну характеристику, їхні художні деталі як гарантію життєвої достовірності. Простежується прагнення автора виявити таємне, приховане, увічнити враження хвилини. Синтез театрального мистецтва, вставних народних пісень, фольклору й мови простого народу давав можливість трансформувати усталені жанри і створювати нові. Усе це дало змогу драматургу повніше відображати сучасну дійсність, глибше відтворювати характер персонажів. Ф.Г. Лорка – митець, спрямований до гармонії, він уводить інструментальну й вокальну музику в найдраматичніші моменти п'єс, коли гармонія відновлюється ціною людського життя. У п'єсах Ф.Г. Лорка зображує процес наступу руйнівних сил на життя й існування героя за допомогою складної системи художніх засобів: поезії, живопису та музики, синтезованих у драматургічній структурі. Новий тип художнього мислення Ф.Г. Лорки-драматурга проявляється у використанні прийому тривалого балансування між окремими тональностями без явної переваги однієї з них, що нагадує глядачеві тонку гру світлотіней на полотнах імпресіоністів. При такому стилістичному прийомі найяскравіші контрасти драматурга й художників-імпресіоністів видаються грубими, так зберігається їх загальна гармонія при великій різноманітності використаних фарб.

Ключові слова: Федеріко Гарсіа Лорка, драматургія, естетика символізму, естетика імпресіонізму.

Постановка проблеми. На наш погляд, найбагатший матеріал для дослідження національних особливостей, культури, духу народу і його мови дає історія національного життя народу, яка проявляється передусім у мові, звичаї, установленнях і вчинках, традиціях і співах, міфології й релігії. Відображення навколишньої дійсності у творах художника в її типових рисах на перший план висуває волю художника, можливість створення безлічі суб'єктивних інтерпретацій буття. Ідеться про художню силу й самобутність іспанської творчості Ф.Г. Лорки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі питання творчості Ф.Г. Лорки вже були предметом вивчення вітчизняних дослідників [1; 2; 3; 4]. Ми також зверталися до розгляду окремих аспектів його творчості [5], проте особливості осмислення перетину питань естетики символізму й імпресіонізму в його драматургії ще не стали предметом окремого наукового дослідження.

Мета статті – аналіз осмислення перетину питань формування естетики символізму й імпресіонізму в драматургії Федеріко Гарсіа Лорки.

Виклад основного матеріалу. Питання естетики, віддзеркалені в драматургії Ф.Г. Лорки, на наш погляд, є сенс розглядати з погляду мови, засобами якої автор малює рідну йому Іспанію. Нагадаємо, що іспанський монах Л. Ервас-і-Пандуро в 1800–1805 рр. надрукував у Мадриді шеститомний «Каталог мов відомих народів, їх обчислення, поділ і класифікація за відмінностей їхніх говірок і діалектів», у якому наводилися відомості приблизно про 300 мов. Л. Ервас-і-Пандуро намагався не стільки описати мови, скільки довести за допомогою мов спорідненість або відмінність народів.

Він одним із перших звернув увагу на значення особливостей граматичної побудови іспанської мови при порівнянні з мовами інших народностей. Сміємо припустити, що в пошуках специфічних діалектів окремих районів Іспанії, звертаючись до словників відомих мовознавців, Ф.Г. Лорка народну мову як продукт колективної діяльності людей вивчав не як фахівець із мовознавства, а як митець, письменник, поет, драматург, фольклорист, творча особистість, літературознавець, в одному ряду з міфами і звичаями. Вони охоплюють «весь первісний світогляд» і водночас зачатки релігії й мистецтва, права й культури, створюючи неповторний колорит творів.

У роботі «Поетичний образ дона Луїса де Гонгори» Ф.Г. Лорка висловив певну вимогу своєї епохи: «Поет має досконало володіти п'ятьма почуттями сприйняття в такому порядку: щоб стати володарем найпрекрасніших образів і почуттів (зір, дотик, слух, нюх і смак) він повинен відкривати сполучні двері між усіма ними, а іноді й нашаровувати відчуття, доповнювати одне іншим».

Словник німецьких мовознавців І. Аделунга й І. Фатера «Мітридат, або Загальне мовознавство ...» (1806–1817), де як мовний приклад приведена молитва «Отче наш» майже 500 мовами та діалектами, став сенсацією своєї епохи. «Романс про герцога Лусенського» Ф.Г. Лорки зажадав нових мовних форм вираження, емоційної забарвленості мови й пов'язаного з нею в певну соціальну епоху потоку емоцій людини, потоку свідомості, таких же рухливих, як і об'єкт, зображень.

Той факт, що основним структуроутворюючим принципом твору є зіткнення різних емоційно-образних сфер, що забезпечує розвиток сюжету, дає змогу виявити компоненти народної форми романсу. Наведемо приклад. У відомій мовознавчій праці «Граматика, логіка і психологія, їх принципи

і взаємовідношення» (1855) Г. Штейнталь відзначав, що в поняття «мова» – це мова (говоріння) як прояв мови, здатність говорити (фізіологічна і психічна сторони), конкретна мова (у цьому випадку іспанська), усе це – сукупність народного або літературного матеріалу народу.

У творах Ф.Г. Лорки мова виступає як продукт спільноти, народу, будучи водночас психофізіологічною системою, прив'язаною до окремого індивіда. Поєднання, злиття, синтез ліричної, психологічної теми набувають особливого значення для Ф.Г. Лорки в період його становлення як письменника-драматурга. Зовнішня дія створюється засобами політональності, суть якої – у численних нашаруваннях. Мова персонажів, так само як і мова твору, слугує водночас вираженням самосвідомості, світогляду, логіки народу та його індивідуальності.

Безумовно, художня сила й самобутність творчості Ф.Г. Лорки визначили новизну його творчості у світовому літературному процесі. Звернутися до минулого, розкрити сучасність і потребу, створити цілісну науково-синтетичну картину в усіх сферах народного духовного життя Іспанії – стає однією з першорядних завдань у поезії і драматургії Федеріко Гарсіа Лорки [6]. Він намагається, як й імпресіоністи останньої третини XIX – початку XX століть, упроваджувати методи і прийоми, які давали б змогу найприродніше та жваво відобразити реальний світ у його рухливості й мінливості, передати свої швидкоплинні враження.

Засобом здійснення цієї потреби стає інтеграція мистецтв. Вона розповсюджується й на літературу, проявляючись, зокрема, у художньому синтезі. Синтез мистецтв сприяє багатогранному, стереоскопічному зображенню життя. Іспанський драматург Ф.Г. Лорка зухвало заявляє про необмежені можливості синтезу мистецтв, мовби проявляє їх синтетичну систему.

Чудово знаючи сучасних композиторів і художників-авангардистів, захоплюючись класичними музичними творами, митець умів оцінити й нові музичні тенденції, збирав і вивчав музичний фольклор, прагнув осмислити творчу манеру сучасників: Пікассо, Брака, Орса, Міро та інших.

Зазвичай під терміном «імпресіонізм» мається на увазі напрям у живописі (але це передусім група методів), але ідеї імпресіонізму втілено й у літературі, і в музиці, де імпресіонізм також виступав у певному наборі методів і прийомів створення літературних і музичних творів.

У 1928 році вийшла книга віршів Ф.Г. Лорки «Циганський романсеро», яка принесла йому славу як народному поетові. Його вірші й пісні вражають не тільки глибиною художнього змісту, а й незбагненною магією поетичного слова, у якому втілилося й ліричне, і трагічне, слова легко запам'ятовуються, вони настільки проникливі, що простий народ знав багато віршів напам'ять.

Характерно, що на ліричний настрій віршів Ф.Г. Лорки нашаровується настрій тривоги, бо невідворотно насувалася війна, вона стала усвідомлюваною історичною реальністю, тому вірші відрізняються високим ліричним напруженням. Не випадково музичну структуру мають ті твори, у яких мова йде про тяжкі випробування, що випали на долю простого народу напередодні трагічних подій.

З величезної кількості іспанських творів поет Поль Елюар (1895–1952) переклав французькою мовою напередодні Світової війни XX століття саме вірші розстріляного фашистами Ф.Г. Лорки, пророчо попереджає нас, що війна в Іспанії може стати початком війни по всій Європі.

Вірші самого Поля Елюара «Мужність», «Зброя горя», «Свобода», як і вірші Ф.Г. Лорки, легко запам'ятовувалися, іноді листівками поширювалися серед населення. Першою жертвою напередодні війни стає правда, яка була потрібна людині як моральна опора, а правда завжди була в погляді улюблених поетів. Морально-філософські проблеми віршів Ф.Г. Лорки так само близькі Полю Елюару: «Не буде на землі спасіння, поки прощати ми сміємо катам», – пише поет. Дійсно, трагічні події об'єднують таких різних поетів у їхньому прагненні глибше зрозуміти соціальні процеси життя своїх країн, у спробі відобразити у творах конфлікти епохи.

Проявом кризи культури став розвиток модерністських течій, до яких відноситься творчість Лорки. Федеріко Гарсіа Лорка любив малювати натюрморти, поранені квіти в глечиках, силуети, пейзажі, у яких переважала червона й жовта гама. Жовтий колір як колір і символ сонця, яке символізує життя, що уособлює вічність буття. Ефект, світловий, переливчастий, породжує настрій очікування, яке супроводжується тривогою. Використання прийому балансування між окремими тональностями без явної переваги однієї з них нагадує нам тонку гру світлотіней на полотнах імпресіоністів.

Фантазія Ф.Г. Лорки була невичерпна, його живопис був невіддільний від його поезії й був також трагічним: «плачуть руки», «поранені квіти» тощо. «Поезія твого живопису й живопис моєї поезії мають одне й те саме джерело в серці», – зізнавався Ф.Г. Лорка художнику Грегоріо Прієто.

Так, нові принципи формування естетичної реальності у творчості Ф.Г. Лорки створювалися в боротьбі з натуралістичним театром, який, вимагаючи копіювання дійсності, призвів до виродження театру. Естетика умовності в драматургії Ф.Г. Лорки визначила яскраво виражену стилізацію в музиці, у пластичних рухах, декораціях, які є невід'ємними компонентами драматургічної структури.

Наприклад, у кімнаті дона Перлімпліна стіни пофарбовані в зелений колір, а стільці й решта меблів – у чорний. Сам господар одягнений у зелену куртку, оголене тіло Беліса спочиває на площинних декораціях, незнайомець у червоній масці, який переодягся в червоний плащ, – це той же дон Перлімплін. Ф.Г. Лорка начебто готує сприйняття мінливості психічного стану своїх персонажів: Беліса полюбила невідомого в червоному плащі, «справжній» дон Перлімплін, який, не переживши зраду коханої, у першу шлюбну ніч убиває себе. Так уводиться тема розладу чуттєвої й духовної основ.

Ідилічну картину трагедії («Дім Бернарди Альби») створював улюблений колір драматурга – червоний. Колір уживається в декоративних цілях, є засобом емоційної характеристики, передає специфіку часу дії. Автор прагнув передати життя в чуттєвій, безпосередній формі як відображення своїх вражень, не прагнучи щось доводити, а думка і слово для нього стали засобом мистецтва без пристрасті до мелодрами й міщанської сентиментальності: «Нехай із кожного вікна сяють очі ясні».

Таким чином, естетика умовності визначила й зовнішній вигляд персонажів, їхню мовну характеристику, і їхні художні деталі як гарантію життєвої достовірності. Мета стилізації – виявити одномірність, ущербність світу переконаного холостяка дона Перлімпліна. Пісенька про любов утверджує думку про розлад душевного стану життя дона Перлімпліна. Здається, що етика мистецтва – у застосуванні Ф.Г. Лоркою певних засобів у втіленні позитивних ідеалів, які реалізувалися у творчості й мали гуманістичний характер.

Примітно, що Ф.Г. Лорка широко використовував традиції балаганно-фарсового мистецтва народного іспанського театру, прагнув познайомити іспанського глядача з шедеврами іспанської класичної драматургії. Фольклорні народні звичаї і традиції: «він в труні, одягнений монахом», повинні були нагадати глядачеві про іспанські обряди в історичній перспективі минулого, як, наприклад, у юнацькій драмі «Маріанна Пінеда» (1925). За визначенням Ф.Г. Лорки, це народний романс у трьох естампах, що виявляє ритмічні лінії, пластичні форми, різноманітні фарби, відтворює мелодію народних романсів, музику іспанської історії. Із живописом так само взаємодіє музика.

За твердженням Ф.Г. Лорки, драма має сприйматися народом «як народний романс», як мальовниче полотно з яскраво вираженою декоративністю, що властива картинам Гогена, Матісса, Солани й інших. У пролозі до п'єси вказується, що декорація укладена в рамку жовтуватого кольору, нагадує старий естамп, розфарбований синьою, зеленою, жовтою, рожевою і небесно-блакитною фарбою на тлі чорних стін, що виглядає як мальовниче полотно імпресіоністів.

Архітектоніка твору зумовила основний принцип структури «Маріанни Пінеда» – концентрацію дії і настрою навколо образів Маріанни й дона Педро, їхньої народної пісенної мови: «серед олив, олив зелених», що відтворюють мелодію народних романсів або «протяжних» народних пісень. У цій структурі звертає на себе увагу художній прийом, який зустрічається раніше: взаємопроникнення музичних, романсових і мальовничих емоційно-смислових полів. Простежується прагнення автора максимально наблизити героя до природи, виявити таємне, приховане, увічнити враження хвилини.

У погляді драматургії Ф.Г. Лорки знаходиться людська психіка, він показує її імпульсивність, складну гаму різноманітних відтінків людських переживань, часто протиставляє емоційно-смислові системи вставних пісень і самого твору. Ф.Г. Лорка використовує досягнення живопису й музики свого часу, створює логічну модель сюжетного часу, що відображається як суб'єктивний хід подій (смерть дона Перлімпліна), так і об'єктивно-історичний розвиток життя в поступальній спрямованості.

Синтез театрального мистецтва, вставних народних пісень, фольклору й мови простого народу звільняв драматурга від суворої канонічної регламентації, давав можливість трансформувати усталені жанри і створювати нові. Усе це дало можливість драматургу повніше відображати сучасну дійсність, глибше відтворювати характер людини.

Ф.Г. Лорка чітко і ясно усвідомлював, що світ складається не з готових, закінчених предметів, речей і понять, а являє собою сукупність процесів, у яких предмети на перший погляд здаються незмінними, так само як і відтворювані нами уявні їх знімки, поняття знаходяться в безперервній зміні, то виникають, то знищуються.

Таким чином, мова, міфи і звичаї в драматургії Ф.Г. Лорки виявляють відповідність трьом ділянкам індивіда: уявленням, почуттям і волі. Мова є початком і рушійною силою науки й поезії, міфи – релігії, а звичаї – права і моральних принципів, що сприяли створенню нового типу комедії, яка схожа на притчі, комедії великих філософських узагальнень.

Можна не сумніватися, що любов дона Перлімпліна до красивої, білотілої жінки – це комедія, фарс, оскільки рамки комічного розсуваються, сходять до давніх обрядів, пронизані ігровим, святково-веселим народним сміхом.

Комедії великих філософських узагальнень не завжди рівнозначні веселому, тому що вони часто є з'єднанням вишуканості з карикатурною безглуздістю. Ф.Г. Лорка наполягав на своєму визначенні жанру твору «комедія» або «фарс» і дивувався, коли його п'єси, як і п'єси А.П. Чехова, інтерпретувалися інакше [5].

Висновки. Отже, для Ф.Г. Лорки моральне життя людини – лише одна з тем його творчості. Ф.Г. Лорка створює тип комічного персонажа. Як і в імпресіоністів, при створенні характерів, персонажів відчувається прагнення автора максимально наблизитися до народної природи єства людини, виявити таємне, приховане.

У його погляді знаходиться людська психіка, він показує її імпульсивність, передає найтоншу гру емоційного стану своїх героїв, їхні характери, відтворює складну гаму різноманітних відтінків людських переживань, у характері яких химерно поєднуються протилежності: фантастичне й реальне, трагічне й комічне, правдоподібність і карикатури.

Ф.Г. Лорка – митець, спрямований до гармонії, він уводить інструментальну й вокальну музику в найдраматичніші моменти п'єс, коли гармонія відновлюється ціною людського життя. У своїх п'єсах Ф.Г. Лорка часто зображує процес наступу руйнівних сил на життя й існування людини за допомогою складної системи художніх засобів: поезії, живопису та музики, синтезованих у драматургічній структурі. Поетичність п'єси не порушується й тоді, коли автор удається до ефекту зміни колориту, до іронії та карикатури.

У трагедії звучить дует скрипок у трагічному світі відновлення гармонії: пролилася гаряча кров, її ввібрала вічна, безсмертна Земля, і Смерть утратила свою владу над людьми. І все ж таки в трагедіях відтворюється бажаний поетові світ віруючих пристрастей, невгамовної людяності, що рветься до радості, любові й свободи.

Конкретні естетичні завдання породжують певні структури естетичного мислення, певні типи художнього мислення. Новий тип художнього мислення Ф.Г. Лорки-драматурга проявляється у використанні прийому тривалого балансування між окремими тональностями без явної переваги однієї з них, що нагадує глядачеві тонку гру світлотіней на полотнах імпресіоністів. При такому стилістичному прийомі навіть найяскравіші контрасти драматурга й художників-імпресіоністів здаються грубими, так зберігається їх загальна гармонія при великій різноманітності використаних фарб.

Перспективи подальших досліджень бачимо в розкритті елементів символізму й імпресіонізму в поезії Ф.Г. Лорки.

Література:

1. Москаленко О.О. Міфологема дитинства в ліриці Ф. Ґарсіа Лорки : дис. … канд. філол. наук : 10.01.04. Сімферополь, 2014. 224 с. URL: https://cfuv.ru/wp-content/uploads/2015/04/diser.pdf.
2. Смольницька О.О. Драматургія Федеріко Ґарсія Лорки в українських перекладах: інтертекстуальність і католицька символіка. *Молодий вчений. Серія «Філологічні науки»*. 2017. № 12 (52). С. 259–266. URL: http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/12/60.pdf.
3. Єременко О. Михайло Драй-Хмара і Федерико Гарсіа Лорка: життєтворчі перегуки мотиву смерті. *Дивослово*. 2011. № 1. С. 52–55.
4. Жердинівська М. Життя та смерть Федеріко Гарсіа Лорки. *Всесвіт*. 2006. № 7/8. С. 178–181.
5. Разуменко Т.О. Театр философских обобщений Ф.Г. Лорки и А.П. Чехова. *Наукові записки Харківського національного педа-*

гогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія «Літературознавство». 2018. № 2 (82). С. 119–130. URL: http://doi.org/10.5281/zenodo.1490200.

6. Лорка Ф.Ґ. Чотири короткі п'єси / з ісп. пер. та вступ. Д. Дроздовський. Київ : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2017. 64 с.

Razumenko T. Creating symbolism and impressionism aesthetics in the drama of Federico Garcia Lorca

Summary. The article analyzes the problem of symbolism aesthetics and impressionism in the drama works of Federico Garcia Lorca. The combination, fusion, synthesis of lyrical, psychological themes acquire the special meaning for Lorca during his grounding as a playwright. Lorca declares defiantly the unlimited possibilities of the arts synthesis, and as if manifests their synthetic system. The conventionality aesthetics in Lorca's drama has defined the definite stylization in music, in plastic movements, scenery, they are integral components of the dramatic structure. The conventionality aesthetics identified the characters' appearance, their speech characteristics, and their artistic details as an authenticity guarantee. There is Lorca's desire to reveal the secret, the hidden, to perpetuate the moment impression. The synthesis of theatrical art, inserted folk songs, folklore and the folk language made it possible to transform the established genres and create new ones. All it allowed Lorca to reflect fully the modern reality, to reproduce deeply the characters. Lorca is an artist focused on harmony; he introduces the instrumental and vocal music in the most dramatic moments of his plays, when harmony is restored at the cost of a human life. In his plays, Lorca depicts the process of destructive forces on the life and existence of characters through the complex system of artistic means: poetry, painting and music synthesized in the dramatic structure. A new type of artistic thinking for Lorca as a playwright is reflected in the practice of long-term balancing between individual tonalities without the obvious advantage one of them; it reminds the viewers the subtle play of chiaroscuro on the Impressionist canvases. At such stylistic function the brightest contrasts of the playwright and impressionist artists seem rough, so their general harmony remains at the large variety of the used paints.

Key words: Federico Garcia Lorca, drama, aesthetics of symbolism, aesthetics of impressionism.

UDC 82-95; 821.111(73)
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.16

Shkuropat M. Yu.,
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of English Philology and Translation
Horlivka Institute for Foreign Languages of the State Higher Educational Institution
"Donbas State Pedagogical University"

"AM I A ROGUE PALMERIN OR LANCELOT?": AUTHORIAL IDENTITY IN THE NOVELS *ERASURE* AND *THE WATER CURE* BY PERCIVAL EVERETT

Summary. The article examines the way authorial identity is explored in two novels by a contemporary American writer Percival Everett *Erasure* and *The Water Cure*, using a comparative-contrasting method. The subject matter of identity is one of the most widely discussed in American culture. In many of his works Everett questions how identities are created in society and exposes the obvious inadequacies within the system. Authorial identity has become a major recurring theme of Everett's oeuvre. It allows the author to continuer a never-ending conversation about art and the role of artist in developing a reading audience's aesthetic taste. By incorporating the subject matter of authorial identity the author informs the readers and academic world about his principle critiques of policies ruling the publishing world. Exploring the subject of authorial identity allows the author to raise questions of race as related to freedom and boundaries of authorial self-expression. The novels picture split or dual identities of protagonists, so the research focuses on the constituents shaping these identities of the fictional authors and offers some reflections on social and cultural reasons leading to the current publishing policies in contemporary America. It demonstrates that Everett's novels depict how the identity of black American writers is forcibly shaped by popular culture and consumerist society. By referring to the subject of authorial identity Everett raises his voice against ongoing stereotyping of black authors. The paper offers an alternative way of interpreting titles of both novels. It suggests that erased in *Erasure*, alongside with the commonly seen racial background of the fictional author, is intellectual authorial self. As well as in *The Water Cure*, tortured is authorial voice, which has never been given way.

Key words: authorial identity, identity components, Percival Everett, Erasure, The Water Cure.

Problem Statement. Literary works of Percival Everett, a highly accomplished and prolific contemporary American writer, are little known in Ukraine due to the absence of Ukrainian translations. He is an author of more than twenty novels, a number of poems collections, three collections of short stories, and a children's book. His fiction, picking up L. Krauth's view is "not only engaging but also provocative – altogether, an accomplished body of important work" [1, p. 313]. Scholars admire the diversity of genres presented in a remarkable style whose hallmarks are rich language, well-crafted dialogue, playfulness, and humor – both funny and wry, as well as daunting erudition, which place the author beyond mainstream literary recognition.

The subject matter of identity is one of the most widely discussed in American culture, therefore in many of his works Everett questions how identities are created in society and exposes the obvious inadequacies within the system. M. Russet points out that "the integrity of Everett's project consists in maintaining an unrelenting assault on constructing fictions of identity – be they racial, generic, authorial or even corporeal…" [2, p. 366]. Authorial identity as a matter of specific attention is incorporated in the thematic world of two novels "Erasure" (2001) and "The Water Cure" (2007). Both novels have gained enthusiastic acclaim of critics as authentic post-modernist texts packed with numerous metanarrative devises and fragmentally structured. Everett creates the characters with split or dual identities and describes a dramatic identity crisis resulting from it.

Objective statement. This paper aims at showing how and why the subject matter of authorial identity becomes a recurring theme in Percival Everett's works, how it is explored in his novels *Erasure* and *The Water Cure*, and what cultural and societal problems it exposes. The objectives of the study involve comparing and contrasting the ways of unfolding the subject of authorial identity; the techniques of constructing authorial identity; a type of protagonist used to reveal the subject matter; and offering alternative interpretation of both novels' titles.

Analysis of recent research and publications. Everett's works attract attention of American and French scholars. American scholars (J. Dittman, S. Griffin, A. Stewart, R. Schur, [3], U. Cannon [4], M. Russett [2]) mostly discuss racial and identity problems brought up in his works, some analyze theoretical aspects of the text structure (R.J. Roof [5], R. Dorris [6], S. Morton [7]), French scholars (S. Bauer [8], M. Feith [9], C.A.-L. Tissut [10]) scrutinize Everett's texts through the lens of popular structuralistic theories struggling to unfold the meaning. Although the topic of identity, quite predictably, could not escape the researchers' attention (A. Stewart [11], J. Dittman [12]), Everett's perspective on the subject matter of authorial identity in his novels *Erasure* and "The Water Cure" has never been specifically studied before in comparative mode.

Main body. Throughout his novels *Erasure and The Water Cure*, Everett puts his own view of authorial identity in a larger context. It is worth mentioning that Percival Everett presents a phenomenon in contemporary American literature. Publishers and scholars tend to keep him within the race framework of an "African-American author." This categorization imposes certain expectations on the author to inherit and continue bearing the burden of all the racial, historical, and cultural baggage involved. However, Percival Everett refuses to be categorized at all. He chooses to release himself from the burden of universal representation of the black

experience and enjoy artistic freedom of expression. J. Dittman argues that Everett constructs his own authorial and racial identity, refusing to be racially identified as an "African-American" writer, he prefers to exist as a "writer", "an artist", who just makes art, who happens to be black and not an African American writer" [12, p. 3]. For Everett, it is of great importance to maintain "a coherent *identity* as an artist and an author" [2, p. 364]. Keith B. Mitchell and Robin G. Vander in the *Introduction to the collection of essays on P. Everett* (2013) admit that "Everett's unique authorial voice is majorly departing from other African American writers of his generation and of the past" [3, p. XII]. In constant confrontation with the publishers "Everett has made his career of writing against proscriptions of black representations in his fiction" [3, p XIII].

Unlike other African American authors, for example, Ralph Ellison, Tony Morrison, Alice Walker, Charles Johnson, Clarence Major, John E. Wideman, and Colson Whitehead whose works are clearly rooted in identifiable black experience and black expression, Everett's fiction is far more cosmopolitan. In his works, he often refers to numerous representatives of the world's culture – philosophers, artists, writers, and public figures, thus signifying that his fiction stems from Euro-American cultural tradition and clearly marking out his aesthetic territory in American and world literature. His works raise complicated and universal questions of what it means to be human regardless of racial, social, or cultural background. This explains the growing interest in his fiction among European readers and scholars who are ready to view Everett as an artist irrespective his racial background [3].

The subject of identity in general, and authorial identity in particular is one of the most recurrent in his works, and we are going to show why.

In *Erasure,* the subject matter of black author's authorial identity, as well as racial identity, is introduced at once, at the very first page by short and precise statements: "I am a writer of fiction <…> I am black; that is my race" [13, p. 1]. In *The Water Cure,* the subject of authorial identity is introduced indirectly. Everett encourages the reader to actively participate in identity quest, because he believes it is for the reader to use cognitive abilities and deduce "from some hint or insinuation of evidence left tethered to the fraying ends of lines" [14, p. 139]. The occupation of the protagonist is mentioned on page 25, in a self-introductory paragraph "I am able to write novels (romance though they be) for a living" and further "I am Ishmael Kidder, but I am better known as Estelle Gilliam, the romance novelist" [14, p. 25]. The hint about race is dropped only on page 35. The protagonist is addressed "my dark friend" [14, p. 35] by the ghost of Thomas Jefferson in an imaginary conversation. This way, the reader finds out that the protagonist is a black writer who publishes romantic novels disguised as a white female writer, which gives him a lot of pain and eventually causes a hard-to-accept identity crisis.

The identity of both protagonists is complex. We are going to find out what components the author utilizes to illustrate the complexity of these identities. Apparently, both characters perform a set of different social functions which shape their identities.

The protagonist in *Erasure,* Thelonious Ellison, also known as Monk, a black writer of intellectual fiction, is a university professor, and also a loving son and a brother. The primary part of this complex identity is that of an author, who constantly emphasizes his devotion to the aesthetics of high art. His literary taste and authorial style had been shaped by the outstanding works of the world literature. As an author of fiction that is too difficult for the average audience to understand, he faces numerous rejections by publishers who think that he "is not black enough," meaning he doesn't produce "the true gritty real stories of black life" [13, p. 2], which are more marketable than experimental novels. Having been rejected seventeen times by publishers, Monk, in a fit of anger and being hard-pressed with family financial problems, produces a parody – a true ghetto-style piece of fiction disguising himself as a "real black author" nicknamed Stag Leigh. Surprisingly, the "so called novel" quickly gains critical acclaim and enjoys an incredible commercial success. No matter how hard the protagonist tries to resist his alter-ego overtaking his identity, the consequences of this conversion become irreparable. Eventually, the invented identity of a "tough black novelist" completely conquers the writer of intellectual fiction, leaving the reader with the belief that money will always overpower any aspiration for the real art.

The identity of Ishmael Kidder from *The Water Cure* is also initially made of several components, including his being a black man, a divorced father, and a writer of fiction. The first two are associated with masculine nature and call for action, casting light on Kidder's involvement in his daughter's case by trying to find her abductor and achieve justice in his own way. The third constituent is problematic, as it is of double nature. Kidder writes and publishes under the name of Estelle Gillam, a white female writer, and works in the genre of romance novels. His real authorial self seems not to have any way out, as he wants to produce highbrow intellectual fiction. This side of his identity is represented in the novel through highly sophisticated narratorial breaks characterizing a writer of fiction who is eager to develop a career of a serious artist. It is brought through self-reflexive interior speeches, abundant philosophical reflections on essence of life, art and human relations, extensive meditations, testifying to brilliant educational background, thorough knowledge in philosophy, well developed analytical mind, which altogether shape a mindset of a highly intellectual writer. Hence is the question, the protagonist asks himself: "Am I a Palmerin or Lancelot?" [14, p. 148] featuring completely opposite value characters in literature.

However, in *The Water Cure*, initially, Ishmael Kidder seems not to have any remorse taking up a fake authorial identity. The decision had been made long before, and he appears to have accepted it as a minor evil, using it as a simple instrument of providing oneself a good living. Presently, Ishmael enjoys the tangible outcomes: "I am able to write novels (romance though they be) for living. <…> Luckily, I am wealthy" [14, p. 25]. Wealth makes him put up with inconveniencies of being disguised under the invented identity of a white female novelist. Anyway, behind this seemingly complete acceptance, there appears to be a deep confusion in the protagonist's mind about his identity: "who I am and am not" [14, p. 25]; "how is it that I am I, or me, the *I* or *me* depending on whether the first *I* is really *I* and nor merely some word '*I*' designating another '*not* I'" [14, p. 51]. This kind of reflection brings Ishmael to conclusion that "the only real identity I have is my spatial orientation to the rest of the world" [14, p. 51].

Erasure's protagonist Monk, quite the opposite, is far from accepting his fake alter-ego. As crafting ghetto pieces of fiction has not gone into mass production yet, his creative personality suffers a great deal. The fear of being discovered drives him almost crazy

and the shame brings him a real physical pain: "there was nothing in the writing that self-consciously threw it back on me… <…> I was thinking myself onto a funk about idiotic and pretentious bullshit to avoid the real accusation staring me in the face. I was a sell-out" [13, p. 160].

Everett depicts the writers, who are wrestling heavily with their unfortunate duality: "I consider a person other than myself who is exactly like myself to a point that any given characteristic I might attribute to myself can also be attributed to that other, so identical, that any other trait I attribute to myself must be attributed to that other. Are we identical?" [14, p. 59]. Confused identity of the protagonist in *Erasure* is revealed in a humorous key. As having to play in public the role of his alter ego really complicates Monk's life, he seems to be losing a sense of reality: "Thelonious and Monk and Stag Leigh made the trip to New York together, on the same flight, and, sadly, on the same seat" [13, p. 238]. The protagonist admits to the situation of "actual condition of dual personalities" [13, p. 238], We would say even tripled personality. A similar episode of concurrent double identity can be found in *The Water Cure*: "Ishmael Kidder aka Estelle Gilliam shook his head" [14, p. 154]. However, identity crisis feels far deeper in *The Water Cure*, as a fictional writer had been practicing his fake identity for quite a time and has almost spliced with it. Why did the protagonist begin to suffer from identity loss after the death of his daughter? He gives the answer himself. Different identity was a sort of shield for him, a refuge from himself, a fence to hide behind from his traumatised mind "Perhaps as a defense, I never felt a need to fully comprehend the language of my art, or rather what my so called art might actually be*"* [14, p. 65].

Both novels use the first-person narration which gives the reader a better insight into the mindset of both protagonists. *Erasure's* first person is predetermined by the form of a personal journal, whose entries bring the protagonist's personal and professional situation clear to the reader. It is written in a distinct confessional mode. *The Water Cure's* first person is also delivered as a confessional, highly fragmented narration, which can hardly be identified as narration at all. S. Morton called it "narrative post-apocalypse" [7, p. 196]. We would suggest that it bears every sign of an abstract patterned narration, Everett is so deliberately aiming to construct [15, p. 224]. From the opening monologue, it forces the reader to believe that the narrator is repenting some deadly guilt [14, p. 7]. The type of guilt remains unclear throughout the novel as the author provides the reader with the answer, not the question: "the true answer to your question is shorter than the lie. Did you? – I did" [14, p.7], which sounds most misleading. After reading the novel the reader feels inclined to fill up the gap and find out whether the protagonist really abducted a man and tortured him in his own basement (the main event in the plotline). Possible implied question for the reader to challenge the protagonist might be "*Did you break your artistic code and author that bunch of low-brow romance fiction under a white woman's name?*" Apparently, the answer to this unarticulated question would also be "I did".

As it becomes clear, both protagonists are the writers of fiction: Monk – numerously rejected author of intellectual fiction, and Ishmael Kidder – a potential writer of high-brow texts, who recycles fragments of his non-existing, unwritten intellectually challenging pieces in his head. Both protagonists are forced to withdraw from the highbrow literature writing for the sake of satisfying their immediate needs and making a living. All this considered, the titles of both novels allow alternative interpretations.

The scholars keep wondering "What is being erased and by whom?" in *Erasure*, presuming that the fictional narrator was trying to erase racial past and racial present [16, p.145; 2, p. 359–360]. Alongside with these, we would argue, *erased* appears to be the authorial identity of an intellectual black author. In order to meet the editor's expectations of reflecting a "true black experience," Monk constructs his own fictitious substitute and erases his intellectual identity tuning his mind up for a commercial piece of fiction.

As for *The Water Cure*, it remains unclear who or what is "cured with water" in the protagonist's basement, whether there is a real victim of abuse – the rapist and the murderer of the protagonist's daughter – or the fragments of the novel telling about this action are mere products of the protagonist's authorial imagination or even simply notes for his own piece of fiction, swarming in his mind, different from Estelle Gilliam's feminine writing style which he has so long been exercising. In *The Water Cure,* the author provides no clues as to the relationship between the passages and the narrative strand. Passages of the Everett's novel may well be confused with the passages from Ishmael Kidder's imaginary texts. They look like random passages until the narrator mentions the titles of the novels he actually writes under the pseudonym Estelle ("*The Wind's Kiss, The Kiss of Midnight, Midnight Light, The Light of my Recovery, The Recovery of Passion, Passion's Return to Gentle, The Gentle Storm"* [14, p. 70]) and the titles of pieces he would rather write instead *("The Pressure of Observation, Deeper, Analytic of the Sublime, The Fundamental Concepts, The Principia, Other Languages Are All we have"* [14, p. 70]. The reader finds hard pressed to attribute the fragments to either Everett's own narrative or the fictional writer's notes for unwritten novels. Everett never helps his reader out, he encourages the reader to decide if there are links and where to locate them. Everett offers his reader a tour of his narrator's mind, which is metaphorically presented as "the least clean room, in that world that remained mine" [14, p. 70]. Bouncing between fragments, the reader encounters bits and pieces of unexpressed thoughts inhabiting this mind. These thoughts constitute content of the imaginary works, Kidder would like to write one day but never got to them. Trends of these thoughts testify to him possessing deep philosophical mindset which would signify his strong masculine identity.

We cannot but side with A.-L. Tissut who seems to be sure that "a number of hints make it unclear whether the narrator did capture and torture the alleged murderer. On many occasions doubt is shed as to the actuality of events, according to a twofold move of alternate overexposure and ellipsis, leaving us with our projections, resort as we may, to intellectual fallacy in order to analyze the narrator's aims, and the author's behind him" [10, p. 8]. Following the same key, J. Roof [5, p. 213] sets a question who is "his tortured scapegoat – the suspect or the reader or the hypernarrator himself," stating that it is difficult to discern [5, p. 213]. The torture with the water known as the water cure, in such case, can be viewed as a kind of torture exercised on fictional writer's own authorial self. Evidence of this figurative torture applied not on his physical body, but on his artistic self can be found in the novel. Apparently, Kidder tortures that component of his own authorial identity which has not yet been given any real voice ("in the absence of that voice, my voice*"* [14, p 65]) and is duct-taped in the basement of his mind.

The clue to such reading is placed in the paragraph on page 65, "Since the time of my child's death I had been unable to make any mark on any surface that might be my own, but somehow Estelle Gilliam found a voice and life," although he refused to consider his invented identity for his own alter ego.

M. Russett suggests that *Erasure* has strong biographical referent and points out a number of common features between the author of *Erasure* and his character, including race, family background, education, erudition rate, musical interests, and hobby inclines [2, p. 359]. So, it is well justifiable, that Everett makes his protagonist Thelonius Ellison a mouthpiece for his critique of the publishing world and its marketing policies as well as academe, who apply vague criteria of "authenticity" while defining the merits of literary works, thus failing to shape a good taste in literary audience. As for *The Water Cure*, P. Everett declared his own opinion in the foreword to the novel, which says: "African-American writers were, and in some ways still are, stuck trying to supply fictions that are palatable to American culture's tastes and expectations and do not upset how America wants to see black people and itself" [3, p.10]. This testifies to the fact that the situation described in the novels is not invented, nor is it a single episode. Self-conscious self-fabrication has become an irreversible condition in the world of fiction writing. Here comes the question of readerly assumptions and readerly expectations and whether African-American writers should succumb to them or resist them. P. Everett made his point clear at an early stage of his career in the essay published in 1999: "I do not believe that the works we produce need to be any different: the failing is not in *what* we show but in *how* it is seen. And it is not just white readers, but African-American readers as well who seek to fit our stories to an existent mode. It is not seeing with 'white' eyes, it is seeing with 'American' eyes, with brainwashed, automatic, comfortable, and 'safe' perceptions of reality" [17, p. 175–176]. Everett, apparently, is not going to let down his artistic principles to flatter the readers' expectations, quite on the contrary, all of his oeuvre is tuned to build up aesthetic taste and intellectual power of his own reader.

Conclusion. By fictional erasure and the water cure of the intellectual authorial identity of his characters Everett raises his voice in protest against pigeonholing and stereotyping of black authors at large. He believes that policies of publishing houses are unfair and agents representing them are still being very prejudiced towards contemporary African-American writers. He aims to reshape the aesthetic expectations of the reading public to give African-American writers their real voice.

The novels by Percival Everett offer a realm of ideas for research in the field of experimental novel, genre, narration, language, and other literary categories, applying any postmodernist critical approach. Utilizing Antony Stewart's impression: "Everett's novels occupy and draw our attention to the spaces in between conventional notions of literary fiction and equally conventional motions of literary theory" [11, p. 216]. Surprisingly, every new research on Everett's works does not provide answers to the questions, but provokes more interesting questions for further discussions.

References:

1. Krauth Leland. Undoing and Redoing the Western. *Callaloo*. Vol. 28. November 2, Spring, 2005. P. 313–327.
2. Russett Margaret. Race under Erasure. *Callaloo*. Vol. 28. November 2, Spring, 2005. P. 358–368.
3. Perspectives on Percival Everett /ed. Keith B. Mitchell and Robin G. Vander. University Press of Mississippi, 2013. 167 p.
4. Cannon Uzzie Teresa. Against the Grain: Black Masculine Narrative Insurgency in Contemporary Fiction. *Greensboro USA today*. 2004. 178 p.
5. Roof Judith. Everett's Hypernarrator. *Canadian Review of American Studies*. Vol.43, November 2, Summer 2013, P. 202–215.
6. Dorris Ronald. Framing Text to Set Discourse in a Cultural Continuum // Perspectives on Percival Everett /ed. Keith B. Mitchell and Robin G. Vander. University Press of Mississippi, 2013. P. 35–59.
7. Morton Seth. Locating the Experimental Novel in Erasure and The Water Cure. *Canadian Review of American Studies*. Vol. 37. November 3, 2007. P. 189–201.
8. Bauer Sylvie. "Nouns, Names, Verbs" in *The Water Cure* by Percival Everett, or "Can a Scream be Articulate". *Revue francaise d'etudes americaines*. 2011/2. № 128. P. 99–108.
9. Feith Michel. The Art of Torture in The Water Cure by Percival Everett // Revue francaise d'etudes americaines. 2012/2. № 132. P. 90–104.
10. Tissut A. L.Percival Everett's The Water Cure: A Blind Read. *Sillages critiques*. Iss. 17, 2014. P. 1–10. URL: https://journals.openedition.org/sillagescritiques/3496.
11. Stewart Anthony. Uncategorizable Is Still a Category: An Interview with Percival Everett. *Canadian Review of American Studies*. Vol. 37. November 3, 2007. P. 216–224.
12. Dittman Jonathan. (re)Thinking Identity and meaning in Percival Ecerett's The Waster Cure. *Perspectives on Percival Everett* /ed. Keith B. Mitchell and Robin G. Vander. University Press of Mississippi, 2013. P. 3–18.
13. Everett Percival. Erasure. Minneapolis : Graywolf Pres, 2001. 265 p.
14. Everett Percival. The Water Cure. Saint Paul, Min. : Graywolf Press, 2007. 216 p.
15. Шкуропат М.Ю. Інтермедіальність як прояв авторської ідентичності. *Східнослов'янська філологія: Від Нестора до сьогодення* : матеріали VI Міжнародної наукової конференції (Бахмут, 10 квітня 2018 р.). Бахмут : Вид-во Б.І. Маторіна, 2018. С. 223–227.
16. Sánchez-Arce, Ana María. "Authenticism", or the Authority of Authenticity. *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. Vol. 40, Iss. 3. Winnipeg: Sep. 2007. P. 139–156.
17. Stewart Anthony. Introduction: An Assembled Coterie. *Canadian Review of American Studies.* Vol. 37. November 3, 2007. P. 175–179.

Шкуропат М. «Я негідник Палмерін чи Ланселот?»: авторська ідентичність у романах «Erasure» та «The Water Cure» Персіваля Еверетта

Анотація. У статті досліджується, як саме проблема авторської ідентичності розкривається у двох романах сучасного американського автора Персіваля Еверетта *Erasure* («Стирання») та *The Water Cure* («Лікування водою») за допомогою контрастно-порівняльного методу. Тема ідентичності є однією з найбільш широко обговорюваних в американській культурі. У багатьох своїх творах Еверетт задається питанням, як ідентичності створюються у суспільстві, і викриває очевидні недоліки всередині системи. Авторська ідентичність виявилася однією із часто повторюваних тем творчості Еверетта. Це дозволяє автору продовжувати нескінченну розмову про мистецтво та роль художника у формуванні естетичного смаку читацької аудиторії. Включаючи тему авторської ідентичності, автор інформує читачів і науковий світ про своє несприйняття політики видавництв стосовно авторів афроамериканського походження, що панує у світі споживчих цінностей. Дослідження теми авторської ідентичності дозволяє автору порушити расові питання, пов'язані зі свободою та межами

авторського самовираження. Романи зображують роздвоєну або подвійну ідентичність головних героїв, тому дослідження зосереджує увагу на складниках, які формують ці ідентичності літературних героїв-письменників, і пропонує деякі роздуми про соціальні та культурні причини, що призводять до такої ситуації у сучасній Америці. Показано, що романи Еверетта зображують, наскільки ідентичність чорношкірих американських письменників формується масовою культурою та суспільством споживання. Звертаючись до теми авторської ідентичності, Еверетт підвищує свій голос проти постійних стереотипів щодо чорних авторів. Стаття пропонує альтернативний спосіб інтерпретації назв обох романів. Робиться припущення, що в «Erasure» стирається не тільки расове походження протагоніста, що є загальновизнаним, але й інтелектуальне авторське Я. Так само, як і у «The Water Cure», тортурам піддається змучений авторський голос, якому ніколи не давали волі.

Ключові слова: авторська ідентичність, складові ідентичності, Персіваль Еверетт, Erasure, The Water Cure.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК 811.112.2'225
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.17

Артьомцев О. В.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземної філології і перекладу
Національного університету біоресурсів і природокористування України

Мюллер К. А.,
студентка магістратури
Національного університету біоресурсів і природокористування України

СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ НІМЕЦЬКОЇ БАНКІВСЬКОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Анотація. У статті аналізуються специфічні особливості відтворення німецької банківської термінології українською мовою з огляду на релевантні для перекладу базиси, а саме фахову компетентність перекладача, яка реалізується сформованими навичками використання банківської термінології у рамках міжкультурної комунікації, вмінням здійснювати передперекладацький аналіз з метою виявлення семантичних розбіжностей у функціонуванні термінології в німецькій і українській банківській сфері.

Під час передперекладацького аналізу було виявлена низка особливостей репрезентації значення в семантичній структурі німецької банківської термінології. До основних способів утворення німецьких банківських термінів належать: композиція, конверсія, термінологізація, афіксація.

У зв'язку з проблемами перекладу німецької банківської термінології заслуговують на увагу запозичення, які в німецькій мові набувають статусу семантично модифікованих. Як правило, джерелом таких запозичень є англійська, італійська, французька, латинська мова.

Не залишається поза увагою у даному дослідженні також німецька банківська термінологія, яка репрезентована в лексичній системі термінами-інтернаціоналізмами. Ці терміни вже мають еквіваленти в українській мові. Проте деякі терміни-інтернаціоналізми німецької мови, в тому числі англіцизми, не можуть мати прямих еквівалентів в українській мові. Тому перед перекладачем постає завдання вибору еквівалента із синонімічного та полісемічного ряду.

Найбільш релевантними для відтворення семантики німецької банківської термінології українською мовою є такі способи перекладу, як семантичне розширення, синонімічний переклад, калькування (дослівний переклад), транскодування (транскрибування, транслітерування, адаптивне транскодування).

Особливості функціонування німецької банківської термінології вимагають від перекладача досить високого рівня фахових знань у банківській галузі і стійких перекладацьких навичок для здійснення якісного міжкультурного трансферу в комунікації.

Ключові слова: німецька банківська термінологія, передперекладацький аналіз, запозичення, еквівалент, описовий метод, транскодування, синонімічні заміни.

Постановка проблеми. За умов економічної глобалізації посилюється вплив на розвиток економічного життя окремих країн, які стають активними учасниками цього процесу. Не стоїть осторонь поглиблення економічної інтеграції також і Україна, яка зацікавлена в розширенні економічних зв'язків з іншими країнами світу.

Провідну роль у міжнародній економічній діяльності відіграє Німеччина, яка має намір посилити процес глобалізації шляхом обміну актуальною економічною інформацією, яка сприяє економічному прогресу в різних галузях світової економіки.

Оскільки глобальні процеси відображаються також і в економічних текстах, постає питання, в який спосіб вони зафіксовані у національній економічній мові і як їх можна відтворити засобами німецької мови.

Зокрема, в центр нашої уваги потрапляють проблеми подолання міжмовних структурно-семантичних відмінностей в процесі відтворення німецької банківської термінології засобами української мови. На шляху виконання цього завдання можуть виникнути перекладацькі труднощі міжмовних бар'єрів, причиною яких є різниця у способі вираження фахової інформації в німецькій і українській мовах. Безперечно, у рамках цієї статті не можна охопити всі особливості перекладу німецької банківської термінології українською мовою. Однак спроба часткового вирішення цих перекладацьких проблем є доцільною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Специфіка термінології як словникового складу вузькопрофільної сфери з акцентуванням уваги на дескриптивній і номінативній функції термінів досліджувалась як вітчизняними, так і зарубіжними лінгвістами [1; 2; 3; 4; 5; 7] .

Очевидним є той факт, що у термінологічному масиві будь-якої мови терміни формуються не одразу після виникнення певної галузі діяльності, а поетапно, відповідно до створення нових ідей і концепцій в окремій сфері діяльності людини. До того ж і семантика терміна базується не на науці в цілому, а лише на окремій теорії будь-якої науки, тобто в певній науковій галузі може налічуватись одразу низка терміносистем [3, с. 86].

Заслуговують на увагу також і наукові дослідження термінології, в яких завдяки аналізу різної міри глибини визначаються диференційні ознаки термінів, що дає змогу виявити низку відмінностей в їх використанні порівняно із загальновживаною лексикою. Якщо не брати до уваги диференційні характеристики термінів, можна допустити певні помилки у використанні термінологічних одиниць у фаховій комунікації [6, с. 72].

Враховуючи важливі якості термінів, а саме точність, акумулятивність та їх обмеженість діапазону використання у відповідній економічній сфері, дослідники вказують на той факт, що ці характеристики можуть спричиняти певні семантичні труднощі в процесі перекладу рідною мовою [7, с. 34].

Терміни банківської термінології підпорядковуються тим самим загальним правилам функціонування, що і терміни інших сфер економічної діяльності людини. Варто зазначити, що банківські терміни і загальновживані слова постійно корелюють. Унаслідок семантичної кореляції виявляються ознаки, які притаманні тільки термінологічним одиницям. Потрапляючи у відповідну мовну систему, вони підпорядковується семантичним закономірностям функціонування системи конкретної мови [6, с. 13].

Однак під час перекладу виникає міжмовна ситуація, коли семантичні закономірності німецької мови підпорядковується певним мовним нормам української мови. Відбувається міжмовна семантична адаптація, яка дозволяє здійснити адекватний переклад німецьких банківських термінів відповідними засобами української мови Тому для здійснення більш коректного перекладу досить важливо виявити спільні та відмінні семантичні характеристики досліджуваних термінів-еквівалентів, які постійно корелюють і впливають на якість перекладу.

Метою статті є дослідження певних мовних та перекладацьких аспектів мовного функціонування, способів та прийомів перекладу німецької банківської термінології, які в цілому можуть бути інструментом для подолання труднощів розуміння змісту фахової німецької банківської термінології з метою її подальшого адекватного відтворення відповідними засобами української мови в рамках фахової міжкультурної комунікації.

Виклад основного матеріалу. Для здійснення цільового перекладу перекладач повинен мати достатній обсяг лінгвістичних знань і мовленнєвих навичок, а також сформовану перекладацьку компетентність, у даному випадку в банківській сфері діяльності, яка дозволяє перекладачу адекватно відтворити фахову інформацію мови оригіналу мовою перекладу. До того ж слід зазначити, що важливим елементом для розуміння фахового змісту є контекст перекладу, який передбачає здатність перекладача фахової літератури до перекладацької модуляції та використання фонових знань, які зрештою й уможливлюють реалізацію перекладацької компетентності.

На додаток до вищесказаного варто розуміти, що банківська сфера не існує ізольовано від інших сфер діяльності людини: в ній можуть використовуватися також термінологічні одиниці математики, логіки, бухгалтерського обліку тощо. Отже, для досягнення якісного перекладу необхідно брати до уваги досить велику кількість аспектів, які стосуються мовної та позамовної діяльності людини у різних сферах.

З огляду на ономасіологічний аспект німецької банківської термінології можна констатувати, що вона не є статичною, а постійно змінюється під впливом та з появою неологізмів, які з'являються з винаходом нового у сфері економіки. Масив термінів німецької банківської термінології збагачується завдяки запозиченням з інших мов, наприклад завдяки появі номінацій для відображення у фаховій мові певних економічних інновацій.

Попередній якісний і кількісний аналіз німецької банківської термінології свідчить про те, що найвища частотність вживання банківських термінів характерна для іменників німецької мови. Основу термінів і терміносистем становлять саме іменники, які в німецькій мові здебільшого є композитами. Велика кількість з-поміж них мають ознаки багатокомпонентних слів. Найчастіше в німецькій мові використовуються двокомпонентні терміни – близько 50 % всього масиву лексики, трикомпонентні слова становлять близько 30 % композиційного словотворення.

Наступними за кількістю репрезентації у лексичній системі є прикметники, тому що вони можуть виражати якості об'єктів та процесів банківської сфери, які відбуваються в цьому фаховому середовищі. Трапляються також фразеологічні звороти, які збагачують семантичний потенціал фахової мови.

До важливих загальних характеристик банківської термінології і терміносистем банківської сфери належить також їхня структурованість у системі вузькопрофесійного вжитку. Терміносистеми банківської термінології мають на меті викреслити спеціальні поняття в цій професійній сфері та допомогти в орієнтуванні в розгалуженій системі банківських термінів. Ці параметри притаманні й німецькій банківській термінології, які повинні бути орієнтиром для перекладачів фахового перекладу.

У німецькій мові існує досить специфічна риса частин мови, яка може створювати проблеми під час перекладу, зокрема громіздкість слів- композитів, які неможливо перекласти еквівалентним словом, тому що зміст такого слова часто дорівнює значенню словосполучення або навіть цілого речення у мові перекладу, наприклад: *das Bankgewerbe – банківська справа, die Bankgelder – засоби, які залучені від інших банків, der Wertpapierbestand – портфель цінних паперів, Bank-auf-Bank Ziehungen – взаємне трасування векселів банка, Bargeldauszahlungsüberschuss – перевищення витрат готівкових засобів над надходженням.*

Порівнюючи семантичні структури міжмовних відповідників, можна наголосити на тому, що в українській мові не існує слова-еквівалента для відтворення семантичної структури німецького терміна. Тому для здійснення адекватного трансферу потрібно використати семантичне розширення, яке базується на експлікації семантичної структури банківського терміна в українській мові. Формами семантичного розширення можуть бути словосполучення (додатки в родовому і знахідному відмінках) та атрибутивні речення.

Значні проблеми відтворення німецьких банківських термінів з такою семантичною структурою можуть виникнути у разі усного двостороннього перекладу. За таких умов потребується якісна підготовка перекладача у даній галузі, яка не передбачає користування фаховою літературою, оскільки в рамках усного перекладу ретрансляція фахової інформації відбувається спонтанно.

Німецька банківська термінологія характеризується полісемією, яка зафіксована у фахових перекладацьких словниках, наприклад: *Bankdepot – 1. відділ внесків банку, 2. депозит; Geldrechnung – 1. грошовий облік, 2. рахунок (грошовий); Notenumlauf – 1. обіг банкнот, 2. сума банкнот, які знаходяться в обігу; Debitorenziehungen – 1. векселі для переказу, які виставляються кредитним закладом на кредитора, 2. соло-векселі дебитора, які передані банку, 3. трасування векселів банком на своїх дебиторів.* Передперекладацький семантичний аналіз німецької банківської термінології вказує на те, що термінологічні одиниці можуть позначати два або три банківські процеси. Під час відтворення семантики таких термінів перед перекладачем постає проблема вибору еквівалента, за допомогою якого може бути відтворений українською мовою

фаховий зміст, який закріплений у термінологічних одиницях за правилами функціонування німецької мови і корелює з відповідником в українській мові, адекватно. Пошук такого еквівалента вимагає значних зусиль під час ідентифікації такого відповідника, здійснення якої пов'язане з рівнем перекладацької компетентності перекладача (екстра- та інтралінгвістичні фактори).

Серед німецьких банківських термінів вирізняються так звані терміни-словосполучення, семантична структура яких викликає певні труднощі для розуміння фахового змісту. До термінологічних одиниць із такими якостями належать *fluktierendes Geld – „гарячі гроші", flussiges Geld – вільні гроші, kurantes Geld – гроші, які мають певну законну платіжну силу.* Труднощі перекладу таких термінів початківцями виникають у тому разі, якщо вони не адекватно розуміють зміст банківських операцій, акумульований у німецьких термінах. Без використання довідкових фахових словників переклад може бути здійснений з багатьма логічними помилками, що призведе до непорозуміння між учасниками міжкультурної фахової комунікації. Отже, німецькі банківські терміни з таким прихованим змістом мають статус «хибних друзів перекладача».

Серед досліджуваного масиву німецької банківської термінології спостерігається тенденція до вираження одного і того ж явища синонімічними засобами українською мовою. Це означає, що для відображення відповідного банківського процесу в німецькій мові й українській мові використовується паралельно існуючі позначення. Це так звані когнітивні синоніми, які можуть бути ідентифіковані за допомогою таких двомовних термінологічних кореляцій: *Geldentwertung – девальвація, знецінення грошей; Gelderlös – виручка, грошові надходження; Devisenwerte – девізи, іноземна валюта banktäßig – банківський, банковий, той, який приймається банком до заміни.*

У процесі перекладу банківської термінології такого змісту для перекладача фахової літератури постає проблема передачі інформації пересічним адресантам або фахівцям банківської сфери. У даному випадку синонімічні перекладацькі варіанти отримують статус стилістично забарвлених засобів. З метою адресації банківської інформації фахівцям у сфері банківської діяльності перекладач може використати синоніми *девізи, девальвація, банківський,* оскільки такі поняття будуть достатні для розуміння фахової інформації в даному колі адресантів. Для адресації актуальної фахової інформації пересічним адресантам рекомендовано задля здійснення успішного міжмовного трансферу використання в процесі перекладу синонімічних варіантів *знецінення грошей, виручка, іноземна валюта, той, який приймається до заміни*.

Певної уваги, з огляду на специфіку перекладу німецької банківської термінології українською мовою, заслуговують сталі вирази типу *einen Wechsel zu Protest gehen lassen – опротестувати вексель, Kredit auf Abruf – онкольний кредит, einen Wechsel in Diskont nehmen – враховувати вексель, einen Wechsel decken – забезпечити вексель, hoch im Kurs stehen – високо котируватися, der Kurs hält sich – курс стабільний.* Порівняльний аналіз семантичних структур міжмовних відповідників демонструє певні розбіжності в мовній презентації семантичних структур перекладацьких еквівалентів. У мові перекладу спостерігається семантична модифікація структури терміна шляхом використання понять *враховувати, котируватися, забезпечити, стабільний, онкольний,* які слугують семантичному переосмисленню для актуалізації перекладацького еквівалента, який є опорою для розуміння змісту фахових термінологічних одиниць носіями української мови. Тільки в такий спосіб можливо здійснити адекватний переклад термінологічних одиниць іншомовними засобами, враховуючи вказані диференційні ознаки банківських термінів-еквівалентів.

У лексичному масиві німецької банківської термінології вирізняються також терміни-запозичення з різних європейських мов. Передусім у поле нашого зору потрапляють так звані запозичення-англіцизми, які імплементовані в німецьку мову найчастіше шляхом транскодування. Прикладом таких запозичень можуть бути такі терміни, як *Kreditkarte → credit card; Online-Banking→ online-banking; Liquidität→ liquidity; Investmentfonds →investment funds.* Для відтворення таких англіцизмів засобами української мови не потребується специфічна семантична модифікація, оскільки в даному випадку релевантним є застосування способу калькування.

Однак у ході передперекладацького аналізу в німецькій фаховій мові були виявлені англіцизми *Swing – свінг, припустиме сальдо, межа взаємного кредитування (за кліринговими розрахунками), Telquel-Kurs – валютний курс "тель-кель" без відсотків, easy money – "дешеві гроші, широкий ринок кредиту з низькими відсотковими ставками, realigment – обіг цінних паперів з фіксованим доходом,* переклад яких українською мовою супроводжується перекладацькими труднощами вибору стилістичного синоніма, використанням описового методу експлікації семантичної структури терміна, врахуванням прагматичного аспекту перекладу.

У лексичній системі німецької мови трапляються латинізми, які не змінюються і не адаптуються, а існують у формі, в якій вони запозичені, наприклад вираз *Status Quo*. Така термінологічна одиниця використовується в різних сферах, зокрема і в банківській сфері для окреслення стагнаційних та застійних процесів. Як правило, для перекладу такого терміна застосовується калькування.

Цілком інша перекладацька ситуація виникає із запозиченим з латинської мови *Diversa – "різні" (позиції в рахунках).* В українській мові для перекладу використовується еквівалент у формі слова, додається також інформація про ситуацію використання цього поняття, яка допомагає перекладачу уникнути логічних помилок.

Насамкінець заслуговують уваги, з точки зору перекладацької проблематики, терміни-запозичення з французької мови. Для проведення передперекладацького аналізу наведемо такі приклади: *Allonge – аллонж, додатковий лист (до векселя); Fonds – 1. фонд (запас), 2. фонди, облігації державної позики, 3. фонди (цільові); Depot – 1. склад, депо, 2. вклад, депозит, 3. Зберігання, 4. відділ вкладів.* Помітним є те, що терміни-франкофони в німецькій характеризуються багатозначністю в різних сферах діяльності. Серед цих позначень є ті, які стосуються банківських операцій. Традиційно відтворення семантичної структури такого багатозначного банківського терміна українською мовою відбувається словом або словосполученням.

Висновки. Німецька банківська термінологія характеризується різними способами вираження фахової семантики. Найпоширенішим із них є утворення слів-композитів, в яких актуальний зміст виражений імпліцитно. Навпаки, в українських термінах-еквівалентах фахова семантика експлікована.

Завдяки порівняльному аналізу семантичних структур перекладацьких еквівалентів банківських термінів німецької і української мови було з'ясовано, що в українському еквіваленті для вираження семантичного потенціалу німецького терміна використовується декілька синонімів. Крім того, в українському перекладацькому еквіваленті актуалізується багатозначність, яка відсутня у німецькому еквіваленті. Іншими словами, спостерігається явище міжмовної асиметрії, яка викликає певні труднощі під час відтворення семантичного потенціалу німецької банківської термінології засобами української мови. Отже, для здійснення адекватного перекладу доцільно використовувати описовий метод, контекст та вибір синоніма-еквівалента.

Іншими способами перекладу можуть бути повне або часткове калькування, яке застосовується під час перекладу певної кількості термінів-запозичень з латинської, англійської і французької мов.

Література:

1. Блозерська Н.П., Возненко Н. В., Радецька С. В. Термінологія та переклад : навчальний посібник. Вінниця: Нова Книга, 2010. 232 с.
2. Бондаренко О. М., Калашник А. А. Функціонування економічних термінів в англійській мові та особливості їх перекладу українською мовою. *Науковий Вісник ХДУ. Серія «Перекладознавство»*. Харків: ХДУ, 2018. С. 107-110.
3. Вакуленко М. О. Українська термінологія: комплексний лінгвістичний аналіз : монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. 361 с.
4. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури: лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні труднощі. Вінниця: Нова Книга, 2001. 621 с.
5. Кияк Т. Р. Українсько-російсько-англійсько-німецький тлумачний та переклад ний словник ринкової економіки. Київ: Обереги, 2018. 621 с.
6. Кияк Т. Р. Лінгвістичні аспекти термінознавства : навчальний посібник. Київ : УМК ВО, 1989. 104 с.
7. Stolze R. Die Fachübersetzung: eine Einführung. Tübingen Narr, 1999. 278 s.

Artyomtsev O., Mueller C. Specific features of reproduction of German banking terminology in Ukrainian

Summary. The article analyzes the specific features of reproduction of German banking terminology in Ukrainian with regard to the relevant bases for translation, namely the professional competence of the translator, which is realized by the skills of using banking terminology in intercultural communication, the ability to perform pre-translation analysis to identify semantic differences German and Ukrainian banking. Pre-translation analysis revealed a number of features of the representation of meaning in the semantic structure of German banking terminology. The main methods of formation of German banking terms include: composition, conversion, terminology, affixation.

Due to the problems of translation of German banking terminology, borrowings that acquire the status of semantically modified in German deserve credit. As a rule, the source of such borrowings is English, Italian, French, Latin. The German banking terminology, which is represented in the lexical system by terms-internationalisms, is not left out of this study either. These terms already have equivalents in the Ukrainian language. However, some terms-internationalisms of the German language, including Englishisms, cannot have direct equivalents in the Ukrainian language. Therefore, the translator is faced with the task of choosing an equivalent from the synonymous and polysemous series.

The most relevant for reproducing the semantics of German banking terminology in Ukrainian are translation methods such as semantic extension, synonymous translation, tracing (literal translation), transcoding (transcription, transliteration, adaptive transcoding). The peculiarities of the functioning of German banking terminology require from the translator a sufficiently high level of professional knowledge in the banking industry and stable translation skills to carry out high-quality intercultural transfer in the banking sphere of communication.

Key words: German banking terminology, pre-translation analysis, borrowing, equivalent, descriptive method, transcoding, synonymous substitutions.

УДК 81'367'25=133.1=161.2:159.923.2:821-31 Ж.-М. Г. Ле Клезіо
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.18

Білас А. А.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри французької філології
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
https://orcid.org/0000-0003-4359-1149

Хоптій Т. В.,
магістрант кафедри французької філології
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ВІДТВОРЕННЯ ПИТАЛЬНО-МОВЛЕННЄВОГО ВИРАЖЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ПЕРСОНАЖА В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ Ж.-М. Г. ЛЕ КЛЕЗІО «ЗОЛОТОШУКАЧ»

Анотація. У статті розглядається питання ідентичності персонажа у контексті психолінгвістики та перекладознавства. Окреслюється поняття ідентичності з погляду філософії, психології та літературознавства. Визначається проблематика конструювання особистісної ідентичності персонажа художнього твору. У широкому розумінні особистісна ідентичність персонажа постає проєктом тотожності між ним та його уявленням про себе разом із комплексом значень, які він надає собі як Іншому через складну процедуру саморефлексії. У наративі роману Ж.-М. Г. Ле Клезіо «Золотошукач» проявляється наративна ідентичність персонажної особистості як феномен буття, пізнання й розвитку. Виявлено, що ідентичність Алексіса змінюється залежно від різних періодів життя, а на зміну ідентичнісної модальності, особливо у питально-мовленнєвому вираженні, впливають життєві події. Певного наповнення ідентичності Алексіса додають незрозумілі мотиви: чому він іде на війну? Алексіс ставить запитання, виінакшуючи себе від корінних жителів Родригеса. Визначено, що розмовні ситуації різного психологічного забарвлення з активним використанням питальних речень призводить до трансформування особистої ідентичності персонажів. Так, вміння прогнозувати свою мовленнєву поведінку доповнює особисту ідентичність Алексіса. Варто зазначити, що персонаж здатний адаптувати свою ідентичність до конкретних життєвих обставин, що проглядається і в запитаннях. Визначено проблематику відтворення питально-мовленнєвого вираження особистісної ідентичності персонажів в українському перекладі роману Ж.-М. Г. Ле Клезіо «Золотошукач». Проаналізовано способи перекладу питально-наративних засобів, за допомогою яких відбувається конструювання особистісної ідентичності персонажа роману. Перекладач зобов'язаний знайти і в разі необхідності розширити значення та інтенційну модальність інтерогативів у цільовому тексті.

Ключові слова: ідентичність, питальне речення, переклад, трансформації, художній текст.

Постановка проблеми. Питання ідентичності є актуальним для сьогоднішньої психолінгвістики та перекладознавства. Особливий інтерес для нашого дослідження становить вивчення ідентичності в літературознавчому та перекладознавчому аспектах. Як відомо, особливістю художньої літератури є поєднання у творі різних галузей людського знання, з'ясування суспільних і соціальних питань, наприклад проблеми конструювання особистісної ідентичності індивіда [1, с. 163], зокрема персонажної ідентичності.

Поняття ідентичності в різних площинах рефлексії може повністю або частково накладатися на поняття тотожності, однаковості чи справжності. Кожен із цих відтінків так чи інакше присутній у тому значенні ідентичності, яке нас насамперед цікавить, тобто ідентичності особи. У найширшому розумінні особиста ідентичність є проєктом цілковитої тотожності між суб'єктом та його уявленням про себе, тобто тим комплексом значень, які він надає собі як Іншому через складну процедуру саморефлексії [2, с. 103], що є актуальним для вивчення в межах оригіналу та перекладу художнього твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням проблеми ідентичності займаються філософи і психологи (Е. Еріксон, Д. В. Колесов, Ю. Кристева, А. Н. Плющ, Е. В. Покасова, Я. С. Посохова, П. Рікер, Ю. Хабермас, Л. Б. Шнейдер та ін.

Ідентичність як актуальне, нескінченно плинне буття вимагає узгодження всіх наявних ототожнень. Послідовність різночасових презентацій «я», що прагнуть укластися в парадигматичну неперервність, таким чином, прямує до тієї точки «остаточного приписування», що міститься у теперішності, себто у самому вирі екзистенційності, де свідомість, охоплена страхами й сумнівами, сама себе ненастанно вивіряє запитаннями [2, с. 104].

Ідентичність персонажів літературних творів вивчають Н. В. Барабанова, Л. В. Бондарук, Г. Ф. Драненко, Т. В. Кирпита, О. Т. Коробова, С. Ю. Куликова, Н. В. Мараховська, О. Т. Маєвська, О. Р. Міллер, О. П. Полюхович, О. Т. Сливинський. Проблематика ідентичності персонажів Ж.-М. Г. Ле Клезіо є предметом досліджень О. Кулагіної, І. Кушнір, В. Фесенко, Р. Мбасі Атеба, М. Кастберг Шеблом.

Ідентичність є багатоаспектним творчим осмисленням співвіднесення образу героя зі смисловим, соціальним, культурним змістом і формує його визначеність. У процесі творчої діяльності ідентичність героя формується через ставлення до певних сторін культурного, морально-психологічного, соціально значущого змісту, пов'язаного з повнотою життя конкретної особистості людини. Поняття ідентичності містить тілесно-

візуальну завершеність образу, що створюється за допомогою оповідних одиниць [3, с. 3], особливо інтерогативів.

У сучасних наукових розвідках розрізняють наратив як спосіб розгортання сюжету та наративний аналіз як метод дослідження ідентичності особистості, невіддільної від життєвого процесу. У романі наратив як спосіб і наративний аналіз ототожнюються, оскільки в наративі роману репрезентовано наративну ідентичність особистості як феномен буття, пізнання й розвитку, тобто як певний модус пізнання дійсності. Більше того, особистий наратив, який невіддільний від наративу національної культури, виявляє її взаємозв'язки та відносини [4, с. 87].

Метою статті є проблематика відтворення питально-мовленнєвого вираження особистісної ідентичності на матеріалі роману Ж.-М. Г. Ле Клезіо «Золотошукач», а завданнями – визначення способів перекладу питально-наративних засобів твору, за допомогою яких відбувається конструювання особистісної ідентичності персонажа твору.

Виклад основного матеріалу. Ідентичність персонажа розгортається, мабуть, настільки, наскільки цього вимагає інтрига, і видається затемненою, неповною тією ж мірою. О. Сливинський припускає, що можливим є настання моменту, коли інтрига замінить ідентичність персонажа такою мірою, що ідентичність стане вельми сумнівною [2, с. 106]. Таким чином, підтверджується теза П. Рікера про те, що «літературу можна розглядати як велику лабораторію для досвіду думки, де випробуванню оповіддю піддаються ресурси змінюваності наративної ідентичності» [5, с. 178].

Особливої уваги в контексті ідентичності заслуговує проблема автора. Як авторське Я є присутнім у тексті, дозволяють зрозуміти студії над ідентичністю. Питання про співвідносність автора з персонажем/персонажами насправді означає, як варто позиціювати категорії «автор-як-стиль» та «автор-як-інтенція» [6, с. 36]. Питальний компонент досліджуваного роману доводить певну співвіднесеність автора і головного героя, оскільки питання, які ставить перед собою Алексіс, побутують як в авторській мові, так і в персонажному мовленні.

«Золотошукач» належить до «другого періоду» творчості Ж.-М. Г. Ле Клезіо: це історія від першої особи, про Алексіса, який, вигнаний з дому через банкрутство, вирушає на пошуки скарбу, призначений врятувати його сім'ю від загибелі [7]. Пошуки скарбу викликали цілий ряд запитань у нашого героя, які виявляються у літературно-мовній побудові: *Où se trouve le trésor? Est-il dans le Scorpion, dans l'Hydre? Est-il dans le triangle austral, qui joint au centre de la vallée les points H, D, B que j'ai situés depuis le commencement?* [8]. Для надання перекладному тексту розмовного забарвлення Г. Чернієнко застосовує прийом вилучення елементів речення, наприклад підмета і присудка. Отже, маємо еліпсовані питання: *Де заховано скарб? У Скорпіоні, в Гідрі? В астральному трикутнику, який єднає точки H, D, B, які я спочатку розмістив у центрі долини* [9, с. 227]*?*

Ідентичність персонажа подається в динамічній цілісності оповіді, тому стає структуротворчою категорією романного наративу. Крім того, вона нерозривно пов'язана з авторським способом конструювання персонажної цілісності [3, с. 7], невіддільним компонентом якої є питальне наповнення мовленнєвої ідентичності. Зокрема, розмовні питання побутують у звичній розмові користувачів мови. У Порт-Матюрені навіть люди почали звертати увагу на Алексіса. Директор банку Барклі, коли той прийшов зняти гроші, запитує: *Eh bien? Vous venez plus souvent en ville? Est-ce que cela veut dire que vous avez perdu l'espoir de trouver votre trésor?* [8]. У перекладі спостерігаємо адекватність відтворення розмовних питальних речень: *Отже, ви стали навідуватися до міста? Чи не означає це, що ви втратили надію знайти скарб?* [9, с. 228].

Ідентичність героя виступає ритмізованим розвитком його цілісності, складовою частиною проєкта життєвого відрізка уявної особистості. Таке динамічне набуття визначеності, чіткості, читабельності людського життя не може бути притаманним особистій ідентичності поза оповіддю [3, с. 7]. Наприклад, охоплений поспіхом, Алексіс шалено копає, шукаючи золото, і травмує себе, а Ума знову лікує його: приносить води в казанку і з долоні обмиває рану та волосся, на яких запеклася кров. Кожен із них розповідає іншому про своє дитинство, але дещо офіційно запитує на «ви»: *Vous aimez vraiment l'or?* [8]. Тоді Алексіс розповів їй про схованку, яку знайшов під базальтовим камінням, але робив це якось гарячково і плутано. Мабуть, Ума думала, що він збожеволів, адже для неї скарб нічого не означав, вона зневажала золото, як і всі манафи. У перекладі зберігається розмовна форма питального речення, що свідчить про прихильність перекладачки до адекватного відтворення розмовного мовлення персонажів твору: *Ви так любите золото?* [9, с. 169].

Причинно-наслідковий зв'язок у романі ставиться під сумнів і залишає читача наодинці з невпевненістю. Наприклад, відправка на війну, здається, визначається відмовою Уми слідувати за Алексісом. Зрештою, історія не закінчується, бо настає новий від'їзд, ймовірно, уявний, який викликає певні запитання: *Jusqu'où irons-nous ensemble? Agalega, Aldabra, Juan de Nova? ... Peut-être que nous braverons l'interdit, et nous irons jusqu'à Saint Brandon, là où le capitaine Bradmer et son timonier ont trouvé leur refuge?* [8]. Отже, події роману розгортаються у циклічному вимірі, а не лінійному. Адекватним є переклад цих питальних речень, що дозволяє читачеві насолоджуватися розумінням перекладного тексту: *Куди ми з нею прямуємо? На Агалега, Альдабра, Хуан де Нова? ... Можливо, ми знехтуємо забороною і пристанемо до острова Святого Брендона, де знайшли свій спокій капітан Бредмер і його стерновий?* [9, с. 254].

Якщо ми можемо простежити за головним героєм, Алексісом, інші залишаються досить загадковими, зокрема Лаура, а також хижий дядько Людовік, чи навіть Ума, яка приходить і зникає без пояснень. До того ж герої Ж.-М. Г. Ле Клезіо присвячують себе добровільному вигнанню, зокрема на Родригес, а потім на Мананаву, немов місце смерті, край Сакалаву і чорних марронів, які стали привидами. У Алексіса, який сидів над джерелами, слухав хлюпотіння води на камінні, споглядав, як блищать крони дерев під поривами вітру, а крізь листя виднілося сліпуче небо, виникло запитання: *Que puis-je attendre ici?* [8]. У перекладі бачимо модальну трансформацію питального речення: *Чого я тут чекаю?* [9, с. 252].

Розширення змісту особистої ідентичності призводить до зростання його конструктивної складності, що передбачає різні способи його побудови [10, 36] та зміну позицій автора й, відповідно, персонажа-оповідача. Ідентичність нашого героя доповнює ностальгійна нотка: від них нічого не залишиться на тій землі: жодного сліду, жодного знака, – адже чорнороби зрубали важкими ударами сокири велике дерево шальта, дерево добра і зла. Алексіс продовжує запитувати себе: *Est-ce que les hommes de peine ont fini de nettoyer la terre, là où était notre domaine?* [8]. Г. Чернієнко додає вставне слово для надання

автентичності персонажному мовленню у перекладному тексті: *Цікаво, чорнороби вже закінчили обробляти землю там, де був наш маєток?* [9, с. 253].

Можна виявити ще одну ознаку ідентичності головного персонажа, а саме плинність у часі або ж його нескінченність. Час швидко немов втрачає свої межі: *depuis des semaines, des mois...*. В епізоді, коли прибуття Алексіса до Англійської затоки означає кінець мандрів, одночасно автор повертається до оповіді в теперішньому часі, що скасовує всю часовість, ставлячи собі запитання: *Depuis longtemps, je suis dans cette vallée. Combien de jours, de mois?* [8]. Перекладачка змінює семантичний відтінок оригіналу, де маємо лексему *скільки*, а не *кілька*: *Уже давно я в долині. Кілька днів чи місяців?* [9, с. 134].

У романі показані розмиття часу й ідентичностей, яке відбувається через тривале перебування в окопах Першої світової війни, що здається одночасно безмежним у часі *(місяцями..., так давно...)* і зводиться до нескінченного повторення одного дня [7]. Багато місяців на берегах річки солдати перекопували землю, болото, і так – день за днем, не знаючи, що роблять, навіть якби у них про це запитали. Вже так давно на тій землі вони слухали гуркіт гармат і каркання ворон, які віщували смерть, що аж втратили лік часу. Тоді Алексіс запитує себе, немов спілкуючись із читачем: *Y a-t-il des jours, des semaines, des mois?* [8]. Г. Чернієнко застосовує прийоми граматичної трансформації на морфологічному та синтаксичному рівнях: *Минули дні, тижні чи може місяці?* [9, с. 186].

Певного штриха до ідентичності Алексіса додає виявлення його інакшості. Наш герой ставить запитання, виінакшуючи себе від корінних жителів Родригеса: *Je connais ces noms pour les avoir appris au collège, mais que peuvent-ils signifier pour la plupart des Rodriguais? Pensent-ils à ces noms comme à des sortes d'îles, où le vent balance les palmes des cocos et des lataniers, où l'on entend, comme ici, le bruit incessant de la mer sur les récifs?* [8]. Наш герой відчував непогамовний гнів, читаючи повідомлення, що надходили з Європи, та перекладаючи їх іншим креольською мовою. Якщо перше запитання збережене у перекладі, то друге трансформоване у розповідне речення, чим зменшено емоційну напругу перекладного тексту: *Я знаю ці назви, бо вчив їх у коледжі, але що вони можуть означати для більшости мешканців Родригеса? Вони думають про ці назви як про острови, на яких вітер розхитує віялоподібне листя пальм та кокоси, де чути, як тут, безперервний шум моря на рифах* [9, с. 181].

Самотність і ностальгія наповнюють ідентичність Алексіса і Лауру, коли вже минули роки від смерті батька і матері. Вони з Лаурою залишилися самі у старому, холодному і порожньому бараці із зачиненими віконницями, і вона засипала питаннями брата і себе: *Mais il fallait que tu partes? | Que vas-tu faire, maintenant? | Où cela? | Tous les trois, avec Yangue Catéra? | Mais pourquoi?* [8]. Еліптично марковані питальні речення оригіналу адекватно відтворені в перекладі: *– Але тобі треба було їхати? | – Що ти збираєшся робити? | – І куди ж? | – Утрьох, з твоєю чарівницею? | – Але чому?* [9, с. 244].

Персонажам, які перебувають у різному соціальному середовищі, де використовують різні дискурси, доводиться постійно довизначати свою ідентичність [10, с. 29]. Так, особисту ідентичність Алексіса доповнює прогностичність його мовленнєвої поведінки. Йому треба було влаштовуватись на роботу, і, порадившись із Лаурою, головний герой наважився знову звернутися у контору W.W.West, якою керував кузен Фердинанд. Той же зустрів Алексіса зі зневажливою іронією, яка раніше розізлила б його: *Alors, vous revenez sur les lieux que vous avez… | Hantés ?* [8]. У цільовому тексті спостерігаємо описовий переклад неповного питального речення: *– Отже, ви повернулися на місця, які вам… | – Не дають спокою?* [9, с. 234].

Життєві події впливають як на ідентичність персонажа, так і на ідентичнісну модальність, особливо у питально-мовленнєвому контексті. Відбулися війни, лиходійства, наруга, тому й життя розладналося, яке ставить свої запитання: *Maintenant, c'est drôle ... C'est comme si le bateau ne savait plus très bien où il va… C'est drôle, n'est-ce pas?* [8]. У перекладі використано повний еквівалент: *– А зараз, дивно, але… Зараз корабель наче не знає, куди йому йти… Дивно, чи не так?* [9, с. 216].

Недарма П. Рікер вважає, що ідентичність персонажа, яку можна назвати наративною ідентичністю, формує оповідь, конструюючи ідентичність історії, що розповідається [5, с. 178], що можна проілюструвати прикладом питального дискурсу Лаури (*Où est Cook? | Et où est-il parti? | Mais il va revenir? | Quand va-t-il revenir?* [8]). Відповіддю тут є слова Кукової доньки, від яких стискається серце: *Dieu le sait – Бог його знає*. Г. Чернієнко вдається зберегти поєднання літературного мовлення з розмовним у перекладі за допомогою еліпса та прямого порядку слів: *– Де Кук? | – Куди він пішов? | – Але він повернеться? | – Коли він повернеться?* [9, с. 62].

Мінливість персонажної ідентичності у романі «Золотошукач» пов'язана з темою творення власного образу персонажа як «елемент стилю, чину та споглядання, «уявної» ідентичності» [11, с. 64]. Життя поверталося для Алексіса, коли зустрічалися з Лаурою після тижня розлуки. Вони пригадували свої пригоди, і якось Лаура запитала *Et Mananava?* [8], натомість він міг їй відповісти. Українська версія еліпсованого питального речення не змінила природи розмовного різновиду мовлення, за винятком заміни єднального сполучника *Et* на зіставно-протиставний *А*: *А Мананава?* [9, с. 72].

Особлива роль розмовних інтерогативів у розгортанні процесу спілкування зобов'язує перекладача знайти адекватні способи його перекладу і в разі необхідності розширити значення модально-інтенційних констативів, експресивів та імперативів у цільовому тексті [12, с. 194]. Трансформування особистої ідентичності персонажів відбувається у наступній розмовній ситуації Алексіса та капітана з активною роллю питальних речень: *Aimeriez vous voyager avec moi, monsieur? | Vous avez votre timonier? | Lui?* [8]. Перекладачка замінює умовність оригіналу на дійсність перекладу: *– Вам подобається плавати зі мною, пане? | – А ваш стерновий? | – Оцей?* [9, с. 110].

Герой роману Алексіс Л'Етанґ відчуває своє покликання – це Слово, але обставини кидають його у випробування, де він розривається між обов'язком і мрією, між роботою у конторі із суворо регламентованими прийомами їжі й блуканням невідомими землями та морями, щось обирає, проти чогось протестує, ні для кого, окрім себе, не створює проблем і все своє юне життя невгамовно шукає якогось химерного скарбу [13, с. 257]: *Quelle chimère, monsieur? | Qui dit cela? | Vous voulez dire que vous ne croyez pas à l'existence de ce trésor?* [8]. У цьому випадку бачимо адекватність відтворення денотативного та конотативного наповнення питального дискурсу оригіналу: *– Яку химеру, пане? | – Хто так каже? | – Ви хочете сказати, що не вірите в існування скарбу?* [9, с. 110]. Основним має бути пошук відпо-

відних психолінгвістично та ідентичнісно маркованих засобів цільової мови, які хоч і за формою різнилися б від оригіналу, але могли б передати розмовність та психолінгвістичну ідентичність, зберегти голос живого мовлення в перекладному дискурсі [14, с. 83].

Висновки. У результаті дослідження ідентичності персонажа у психолінгвістичному та перекладознавчому аспектах з'ясовано, що вона є структуротворчою категорією романного наративу, невіддільним компонентом якого є питальне наповнення мовленнєвої ідентичності. Питальний компонент роману Ж.-М. Г. Ле Клезіо доводить певну співвіднесеність автора і головного героя, оскільки питання побутують як у авторській мові, так і в персонажному мовленні та мають розмовний характер і побудову.

Визначено, що ідентичність персонажа створюється засобами питального дискурсу як елементами наративної ідентичності. Самотність із ностальгійною ноткою наповнюють ідентичність Алексіса і Лаури (нічого не залишилося на землі, бо несвідомі люди зрубали дерево добра і зла; вже минули роки від смерті їхніх батька і матері). Довготривале перебування в окопах Першої світової війни спричинило розмиття часу й персонажних ідентичностей у романі. Мінливість ідентичності літературного героя у романі «Золотошукач» сприяють творенню образу персонажа як елемента стилю, наративної ідентичності. У запитаннях персонажів показано здатність адаптувати свою ідентичність до конкретних життєвих обставин.

Проаналізовано доцільність застосування способів перекладу розмовних ідентичнісно маркованих інтерогативів відповідно до їхньої ролі у розгортанні комунікації. Г. Чернієнко використовує цілий набір перекладацьких рішень: повну еквівалентність, семантичну заміну, описовий переклад неповного питального речення, прийоми граматичної трансформації на морфологічному та синтаксичному рівнях, модальну трансформацію, вилучення або додавання синтаксичних елементів. Основним постає пошук психолінгвістично та ідентичнісно маркованих відповідників у ресурсах перекладної мови, які могли б адекватно передати розмовну та психолінгвістичну ідентичність персонажного мовлення.

Література:

1. Мараховська, Н. Проблема особистісно-рольової ідентичності на матеріалі оповідання рейчел каск "after caravaggio's sacrifice of isaac". Studia Methodologica. Тернопіль : ТНПУ, 2011. Вип. 32. С. 163-166.
2. Сливинський О. Т. Між насолодою та ідентичністю: деякі антропологічні аспекти нарації Йордана Радічкова. Проблеми слов'янознавства. 2003. Вип. 53. С. 103–112.
3. Барабанова Н. В. Проблема идентичности образа литературного героя как проблема повествования : автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.08. Самара, 2004. 19 с.
4. Бондарук Л. В. Роль символу в структурі символістського наративу (на матеріалі творів Марселя Пруста і Моріса Метерлінка) : дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06. Київ, 2020. 404 с.
5. Рікер П. Сам як інший / пер. із фр. Київ: Дух і Літера, 2000. 458 с.
6. Міллер О.Р. Модуси ідентичності в художній прозі Мистецького Українського Руху : дис. … канд. філол.. наук: 10.01.06. Львів, 2018. 239 с.
7. J.M.G LE CLÉZIO : Le Chercheur d'or. URL : https://philo-lettres.fr/old/litterature_francaise/le_clezio_chercheur.htm (дата звернення: 10.08.2021).
8. Le Clézio J.M.G. Le Chercheur d'Or. Paris : Gallimard, 1988. URL : https://www.rulit.me/books/le-chercheur-d-039-or-download-507339.html (дата звернення: 10.08.2021).
9. Ле Клезіо Жан Марі Ґюстав. Золотошукач: роман / пер. з фр. Г. Чернієнко. Київ: Вид-во Жупанського, 2011. 270 с.
10. Плющ А.Н. Конструируемый текст идентичности. Вопросы психологии. 2018. № 1. С. 28-38.
11. Полюхович О. П. «Плинна» ідентичність у прозі Ігоря Костецького. Наукові записки НаУКМА. 2013. Т. 150 : Філологічні науки. С. 64-69.
12. Bilas A. Rendering Function Features of the French Colloquial Interrogative Constructions in Ukrainian Fiction Translation. Advanced Education. Issue 12, 4 2019. P. 188–195. URL : https://doi.org/10.20535/2410-8286.139167 (дата звернення: 10.08.2021).
13. Чернієнко Г. Від перекладача. Ле Клезіо, Жан Марі Ґюстав. Золотошукач: роман / пер. з фр. Г. Чернієнко. Київ: Вид-во Жупанського, 2011. С. 255-266.
14. Bilas, A. (2020). Psycholinguistic Aspect of Phonetic and Orthographic Means of French Colloquial Speech in Ukrainian Translation. PSYCHOLINGUISTICS, 27(2). P. 71-89. URL : https://doi.org/10.31470/2309-1797-2020-27-2-71-89 (дата звернення: 10.08.2021).

Bilas A., Khoptii T. Rendering the character's identity interrogative-speech expression in the Ukrainian translation of the novel by J.-M. G. Le Clezio "The prospector?

Summary. The article considers the issue of character identity in the context of psycholinguistics and translation studies. The concept of identity in terms of philosophy, psychology and literary studies is outlined. The problem of constructing the character personal identity in the fiction text is determined. In a broad sense, the character personal identity is an identity project between him and his idea of himself, along with a set of meanings that he attaches to himself as the Other through a complex procedure of self-reflection. The novel narrative reveals the character narrative identity in the novel by J.-M. G. Le Clezio "The prospector" as a phenomenon of existence, cognition and development. It was found that Alexis' identity changes depending on different periods in life, and the change of identity modality, especially in the interrogative-speech expression, is influenced by life events. Incomprehensible motives add some content to Alexis's identity: why is he going to war? Alexis asks questions, distancing himself from the natives of Rodrigues and feeling unbridled anger when he reads messages from Europe. It is determined that conversational situations of different psychological colour with the active use of interrogative sentences lead to transform the characters personal identity. It is worth noting that the character is able to adapt his identity to specific life circumstances, you can see it in his questions. The rendering problems of personal identity interrogative-speech expression on the material of the novel by J.-M. G. Le Clezio "The prospector". The methods of translation ща interrogative-narrative means, which construct the character personal identity of the novel, are analysed. The translator has to find and, if necessary, expand the meaning and intentional modality of the interrogatives in the target text.

Key words: identity, interrogative sentence, translation, transformations, fiction text.

УДК 811.111'367.625
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.19

Запотічна Р. А.,
кандидат економічних наук,
старший викладач кафедри іноземних мов та культури фахового мовлення
Львівського державного університету внутрішніх справ

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛІЙСЬКИХ ФРАЗОВИХ ДІЄСЛІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ В ЕКОНОМІЧНИХ НАУКОВИХ ТЕКСТАХ

Анотація. У статті зроблено спробу поглибити теоретичні основи вивчення англійських фразових дієслів, а також практичних проблем перекладу наукових текстів економічного спрямування. Із цією метою проаналізовано наукові статті, присвячені темі впливу кредитної діяльності транснаціональних банків на економіку країн Центральної і Східної Європи, щодо використання в них фразових дієслів. Вибір теми та мети дослідження зумовлений насамперед тим, що фразові дієслова, які трапляються у професійній лексиці економістів, ще не отримали належної уваги в роботах дослідників. Встановлено, що фразові дієслова активно використовуються не лише в розмовній мові, а й у текстах наукового стилю, зокрема в економічних статтях, та дають змогу більш виразно передати картину економічної дійсності. Основна увага дослідження зосереджена на вивченні способів і методів перекладу фразових дієслів, які функціонують у професійній лексиці та, потрапляючи в економічну сферу, набувають конкретного смислового значення й підпадають під вплив особливостей наукового тексту економічного спрямування. Наведено приклади перекладу фразових дієслів, які найчастіше трапляються в наукових роботах, присвячених темі впливу кредитної діяльності транснаціональних банків на економіку країн Центральної і Східної Європи, а саме: «to deal with», «to bail out», «to slow down». Встановлено ключові особливості використання англійських фразових дієслів у наукових текстах економічного спрямування. Зроблено висновок про те, що фразові дієслова варто перекладати не дослівно, а відповідно до контексту, що своєю чергою підтверджує той факт, що фразові дієслова змінюють значення залежно від дискурсу, у якому вони вживаються. Вказано на необхідність постійного оновлення економічних фразеологічних словників із метою підвищення якості професійної міжкультурної комунікації.

Ключові слова: фразові дієслова, переклад, наукові тексти економічного спрямування.

Постановка проблеми. Особливий інтерес для сучасного перекладознавства становить дослідження прийомів і способів перекладу наукових текстів економічного спрямування, актуалізований постійним зростанням обсягу інформації та розвитком комунікації в економічній сфері. Варто зазначити, що наукові тексти економічного спрямування англійською мовою мають свої лексичні й синтаксичні особливості, що зумовлюють їх відмінність від аналогічних текстів українською мовою, тому переклад і розуміння такого виду текстів викликає певні труднощі. Ці труднощі пов'язані, зокрема, з високою частотою вживання в зазначених текстах фразових дієслів. Якщо раніше фразові дієслова використовувалися, як правило, у розмовній мові та значно рідше вживалися в текстах офіційно-ділового й наукового стилів, то зі збільшенням чисельності фразових дієслів вони дедалі частіше застосовуються в інших сферах, зокрема в юридичних та економічних документах і статтях. Вищезазначене свідчить про те, що фразові дієслова виконують важливу лексичну функцію завдяки більшій стислості й водночас більшій виразності.

Актуальність дослідження зумовлена недостатнім вивченням питання перекладу фразових дієслів в економічних наукових статтях та підвищенням інтересу до нього серед перекладачів і мовознавців.

Об'єкт дослідження становлять англійські фразові дієслова в наукових текстах економічного спрямування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичну основу нашого дослідження становили дві групи наукових праць. Перша з них присвячена теоретичним і практичним проблемам перекладу текстів економічного спрямування. Її представляють наукові напрацювання таких авторів, як О. Кобзар (яка дає визначення економічного перекладу як окремого виду перекладацької діяльності, основною метою якої є адекватне відтворення змісту тексту з урахуванням відмінностей в економічних реаліях і терміносистемах різних країн) [1], М. Бережна (яка вивчає способи перекладу стилістичних засобів у статтях з економіки) [2], Г. Харламова (чиї наукові розвідки присвячені розгляду англомовного економічного тексту в синтаксичному аспекті) [3], О. Сніговська та Н. Тимощук (які досліджують можливі варіанти перекладу багатокомпонентних термінів і труднощів, пов'язаних з еквівалентною передачею значення економіко-фінансових термінів) [4; 5], Д. Фурт та Л. Савицька (чиї дослідження стосуються особливостей перекладу англомовних економічних текстів українською мовою, а також характерних рис англійських наукових статей економічного спрямування) [6; 7].

Друга група наукових праць присвячена дослідженню особливостей функціонування фразових дієслів в англійській мові та представлена працями низки українських науковців. Так, Н. Дідо здійснює систематизацію ознак та складових частин фразових дієслів [8]; І. Зозуля вивчає критерії класифікації фразових дієслів у сучасній англійській мові; О. Янчук та О. Залужна проводять комплексний аналіз лінгвістичного статусу фразових дієслів у сучасній парадигмі англійської мови [10]; О. Воробйова здійснює компаративний аналіз семантики англійських фразових та українських префіксальних дієслів [11]; Т. Ніколаєва обґрунтовує проблемні питання вживання фразових дієслів в англійській мові, а також

пропонує класифікацію фразових дієслів на неперехідні й нероздільові [12].

Незважаючи на наявність значної кількості наукових досліджень, присвячених загальним проблемам перекладу текстів економічного спрямування, а також прийомам і способам перекладу фразових дієслів, не досить вивченими залишаються особливості використання та стратегії перекладу англійських фразових дієслів у наукових текстах економічного спрямування та фразові дієслова, що відображають фінансово-економічні реалії.

Мета статті – поглибити теоретичні основи вивчення та розглянути деякі аспекти перекладу англійських фразових дієслів у наукових текстах економічного спрямування.

Практична значущість результатів дослідження полягає в тому, що представлений матеріал може бути використаний здобувачами вищої освіти економічних спеціальностей на заняттях з англійської мови та всіма, хто використовує англійську мову у практичній діяльності в галузі економіки.

Виклад основного матеріалу. Для відбору матеріалу дослідження був використаний метод суцільної вибірки (обрані статті, присвячені темі впливу кредитної діяльності транснаціональних банків на економіку країн Центральної та Східної Європи).

На нашу думку, на особливу увагу заслуговують фразові дієслова, які застосовуються в усіх стилях і реалізують у них свої словникові значення, проте набувають нових значень у текстах економічного спрямування. Наприклад, фразове дієслово «to deal with» у загальновживаній лексиці має значення «мати справу із чимось», «прийняти або спробувати прийняти щось», «стосуватися чогось», натомість у мові економічних текстів воно може набувати значення «робити щось, щоб вирішити проблему».

Так, у статті ***«Financial and Economic Crisis in Eastern Europe»*** автор пише: «Thus, the key assumption of comparative advantage trade models and theories fell away: even if high technology exports have been growing in developing countries, this does not mean that we *deal with* similarly dynamic sectors with significant increasing returns» [13, с. 10]. Це речення перекладаємо так: «Таким чином, ми відкидаємо ключове припущення про порівняльні переваги торгових моделей і теорій: навіть якщо експорт високих технологій зростав у країнах, що розвиваються, це не означає, що ми *маємо справу* зі схожими динамічними секторами з високою прибутковістю».

Ще один приклад використання фразового дієслова «to deal with» бачимо у статті ***«The impact of the global economic and financial crisis on Central, Eastern and South-Eastern Europe: a stock-taking exercise»***: «In fact, in light of the inefficiencies and distortions characterising CESEE banking markets during the early/mid-1990s and the increasing fiscal constraints on *dealing with* troubled banks, the need for a more radical reform approach became evident in all CESEE countries by the end-1990s» [14, с. 13]. Представлене речення можна перекласти так: «Насправді в умовах неефективних управлінських рішень та фінансових диспропорцій, характерних для банківських ринків країн Центральної і Східної Європи на початку та в середині 1990-х років, та зростаючі фіскальні обмеження, з якими зіштовхнулися уряди у процесі *вирішення проблем* у роботі з банками, необхідність більш радикального підходу до реформ стала очевидною в усіх країнах групи до кінця 1990-х років».

У статті ***«The Credit Boom in the EU New Member States: Bad Luck or Bad Policies?»*** автор пише: «Countries with floating exchange rates had an easier time *dealing with* large capital inflows than countries with fixed or heavily managed exchange rates» [15, с. 33]. У перекладі це речення матиме такий вигляд: «Країнам із режимом плаваючого валютного курсу простіше *вирішити проблеми*, пов'язані зі значним припливом капіталу, ніж країнам із режимом фіксованого або керованого валютного курсу».

У представлених реченнях із наведених вище статей фразове дієслово «to deal with» має різні значення. У першій статті воно набуває значення «мати справу із чимось». У другій і третій статті значення дієслова змінюється на «робити щось, щоб вирішити проблему». Варто зазначити, що такі зміни в перекладі фразового дієслова безпосередньо залежать від значення, яке в нього вкладав автор, а також від ситуації, у якій воно використовується.

Фразове дієслово «to bail out» у загальновживаній лексиці має значення «черпати воду із човна або корабля», «стрибати з парашутом», «визволяти з біди», а в мові економічних текстів може набувати значення «забезпечити капіталом установу з фінансовими труднощами».

Наведемо приклад зі статті ***«Foreign banks and the Vienna Initiative: turning sinners into saints»***. У ній автор пише: «The authorities were wary not to substitute commercial funding with public sector money; the goal was to keep commercial banks "bailed in" rather than *bailed out*» [16, с. 9]. Українською мовою речення матиме такий вигляд: «Уряд намагався не заміщувати приватне фінансування державним; мета полягала в тому, щоб комерційні банки самі *забезпечували капіталом установи з фінансовими труднощами*, а не зверталися по допомогу».

Наведемо приклад використання фразового дієслова «to bail out» зі статті ***«Euro area bank bailout policies after the global financial crisis sowed seeds of the next crisis»***: «During the 2008–2009 global financial crisis, European governments bailed out a large number of banks that were severely affected by the crisis» [17]. Це речення можна перекласти так: «Під час світової фінансової кризи 2008–2009 років уряди європейських країн *забезпечили капіталом велику кількість банків*, які сильно постраждали від кризи».

Ще один приклад використання фразового дієслова «to bail out» знаходимо у статті ***«Central eastern Europe five years after enlargement: in full grip of the crisis»***: «Eastern borrowers must repay $400bn in debt owed to western banks during 2009. Western headquarters (themselves in trouble) were reluctant *to bail out* their eastern affiliates» [18, с. 27]. Українською мовою цей фрагмент матиме такий вигляд: «Позичальники з країн Східної Європи повинні погасити борг у розмір 400 мільярдів доларів перед західними банками протягом 2009 року. Західні банки (самі маючи фінансові труднощі) не змогли *надати фінансову підтримку своїм східним філіям*».

У наукових статтях, у яких досліджуються економічні процеси в періоди економічного спаду та кризи, часто використовується фразове дієслово «to slow down», яке перекладається як «сповільнитися». Іменник «slowdown» у текстах економічного спрямування набуває значення «спад економічної активності». У публікації ***«Central, Eastern and Southeastern Europe – Regional Economic Issues»*** речення з фразовим дієсловом «to slow down» – «Credit growth of foreign banks exceeded that of domestic banks before the 2008/09 crisis but *slowed down*

more thereafter, reflecting above all the tightening in parent banks' funding conditions» [19, с. 24] – можна перекласти так: «До початку кризи 2008–2009 років іноземні банки надавали кредити у значно більшому обсязі, ніж вітчизняні банки, але в подальшому темпи зростання обсягів кредитів, наданих іноземними банками, *сповільнилися*, що відображає насамперед обмеження щодо фінансування материнськими банками своїх іноземних підрозділів».

Висновки. На основі матеріалів наукових англомовних статей на тему впливу кредитної діяльності транснаціональних банків на економіку країн Центральної та Східної Європи ми проаналізували фразові дієслова, які найчастіше трапляються в таких текстах, і дослідили прийоми та способи їх перекладу. Унаслідок аналізу наукових статей за вказаною темою можна констатувати, що найчастіше в них використовуються фразові дієслова «to deal with», «to bail out», «to slow down». Також встановлено ключові особливості використання англійських фразових дієслів у наукових текстах економічного спрямування, зокрема:

– усі складові компоненти фразових дієслів необхідно розглядати та інтерпретувати як єдине семантичне ціле;

– використання фразових дієслів у мові економістів сприяє економії мовної енергії;

– функціонування фразових дієслів в економічних текстах пов'язане з їхньою здатністю набувати нових та змінювати вже наявні лексичні значення для їх поширення на нові економічні поняття і явища;

– використання прийомів і способів перекладу англійських фразових дієслів залежить від контексту та передбачає творчий підхід до цього перекладу.

У зв'язку з високою частотою вживання фразових дієслів та розширенням сфери їх використання, зокрема, у наукових текстах економічного спрямування вважаємо, що постійне оновлення економічних фразеологічних словників зможе підвищити якість професійної міжкультурної комунікації.

Література:

1. Кобзар О. Основи економічного перекладу. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація»*. 2016. Вип. 1. С. 7–10.
2. Бережна М. Переклад стилістичних засобів у статтях з економіки. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2019. № 43. Т. 5. С. 8–12.
3. Харламова Г. Синтаксичні особливості перекладу текстів англомовного економічного дискурсу. *Нова філологія.* 2011. № 45. С. 244–249.
4. Сніговська О. Особливості перекладу англійських і новогрецьких економічних багатокомпонентних термінів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2016. Вип. 61. С. 329–332.
5. Тимощук Н. Переклад англійських економічних термінів українською мовою. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки»*. 2018. Вип. XV. С. 108–113.
6. Фурт Д. Переклад економічної термінології з англійської мови українською: лексико-семантичний аспект. *Теоретичні й прикладні проблеми сучасної філології*. 2019. Вип. 8. Ч. 2. С. 28–33.
7. Савицька Л. Особливості перекладу англійських економічних термінів українською мовою. *Лінгвістичні дослідження: збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди*. 2013. Вип. 35. С. 252–257.
8. Дідо Н. До питання вивчення фразових дієслів в англійській мові. *Сучасні дослідження з іноземної філології.* 2016. Вип. 14. С. 34–39.
9. Зозуля І. Критерії розмежування фразових і основних дієслів у сучасній англійській мові. *Вісник Донецького національного університету. Серія Б «Гуманітарні науки»*. 2015. № 1–2. С. 116–120.
10. Янчук О., Залужна О. Статус фразових дієслів у сучасній лінгвістичний парадигмі англійської мови. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2021. Вип. 13. Т. 1. С. 197–200.
11. Воробйова О. Семантика англійських фразових і українських префіксальних дієслів: зіставний аспект. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2019. Вип. 38. Т. 1. С. 108–112.
12. Ніколаєва Т. Особливості вживання фразових дієслів в англійській мові. *Сучасні дослідження з іноземної філології.* 2018. Вип. 16. С. 110–117.
13. Kattel R. Financial and Economic Crisis in Eastern Europe. *Journal of Post Keynesian Economics*. 2010. URL: https://www.researchgate.net/publication/227454660_Financial_and_economic_crisis_in_Eastern_Europe.
14. Sándor G., Reiner M. The impact of the global economic and financial crisis on central, eastern and south-eastern Europe: a stock-taking exercise. *ECB Occasional Paper*. 2010. № 114. URL: https://www.econstor.eu/bitstream/10419/154567/1/ecbop114.pdf.
15. Bakker B.B., Gulde A-M. The Credit Boom in the EU New Member States: Bad Luck or Bad Policies? *IMF Working Paper*. 2010. № 10/130. URL: https://www.researchgate.net/publication/46433382_The_Credit_Boom_in_the_EU_New_Member_States_Bad_Luck_or_Bad_Policies.
16. Pivovarsky A., Loukoianova E., De Haas R., Korniyenko Ye. Foreign banks and the Vienna Initiative: turning sinners into saint. *EBRD Working Paper.* 2012. № 12(117). URL: https://www.researchgate.net/publication/254424158_Foreign_Banks_and_the_Vienna_Initiative_Turning_Sinners_Into_Saints.
17. Acharya V., Borchert L., Jager M., Steffen S. Euro area bank bailout policies after the global financial crisis sowed seeds of the next crisis. *VoxEU and CERP.* 2020. URL: https://voxeu.org/article/euro-area-bank-bailout-policies-after-global-financial-crisis-sowed-seeds-next-crisis.
18. Galgóczi B. Central eastern Europe five years after enlargement: in full grip of the crisis. *SEER*. 2009. URL: https://www.researchgate.net/publication/242547822_Central_eastern_Europe_five_years_after_enlargement_in_full_grip_of_the_crisis.
19. Central, Eastern and Southeastern Europe – Regional Economic Issue. *IMF Regional Economic Issues*. 2013. 46 p.

Zapotichna R. Peculiarities of English phrasal verbs translation into Ukrainian in scientific and economic texts

Summary. The following article is aimed at deepening the theoretical foundations of the study of English phrasal verbs, as well as practical problems of translation of scientific and economic texts. To this end, peculiarities of English phrasal verbs translation in scientific articles on the impact of multinational banks' lending activities on the economy of Central and Eastern European countries have been analyzed. The choice of the topic and purpose of the study is primarily due to the fact that phrasal verbs in the professional vocabulary of economists have not yet received enough attention in scientific literature. It has been determined that phrasal verbs are actively used not only in colloquial language, but also in scientific texts, in particular in economic articles, and allow to convey a clearer picture of economic reality. The article is focused on the study of methods and techniques of translation of those phrasal verbs, which function in professional vocabulary and in the economic

sphere acquire a specific meaning. Examples of translation of phrasal verbs, which are most common in scientific articles on the impact of multinational banks' lending activities on the economy of Central and Eastern Europe, namely: "to deal with", "to bail out", and "to slow down", are provided. The key features of the use of English phrasal verbs in scientific and economic texts have been determined. It has been concluded that phrasal verbs should not be translated literally, but in accordance with the context, which in turn confirms the fact that phrasal verbs change their lexical meaning depending on the discourse in which they are used. The need for constant updating of economic phraseological dictionaries in order to improve the quality of professional intercultural communication has been pointed out.

Key words: phrasal verbs, translation, scientific and economic texts.

УДК 81'25=811.133.1=811.161.2
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.20

Захарова К. С.,
ORCID ID: 0000-0003-2373-5723
аспірантка кафедри теорії і практики перекладу романських мов імені Миколи Зерова Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДУ ЮРИДИЧНИХ ТЕРМІНІВ

Анотація. У статті розглянуто лексико-семантичні аспекти перекладу французьких та українських юридичних термінів. Проведено аналіз шляхів відтворення юридичних термінів у мовній парі французька <> українська. Надано аргументи того, чому французька мова може бути однією з мов першого вибору під час перекладів нормативно-правових актів Європейського Союзу. З'ясовано значення юридичного перекладу для розвитку національної правової галузі та, зокрема, національної правничої термінології. Розглянуто поняття терміна та його основні характеристики – зручність і придатність до функціонування у правничих текстах. Відповідно до семантичної наповненості правничі терміни запропоновано поділяти на три групи: 1) ті, які мають приналежність лише до юридичної галузі: notification – офіційне повідомлення; нотифікація; tontine – тонтін; extradition – екстрадиція; 2) правничі терміни, які вживаються в літературній мові та мають споріднені семантичні значення: décision – рішення; témoin – свідок; fait – дія, вчинок; 3) інтернаціоналізми в літературній мові, які є кодифікованими термінами у правовій галузі: action – акція / позов; minute – мінута / оригінал, першотвір; citation – цитата / виклик до суду. Виявлено, що правничі терміни з першої групи мають вузький семантичний зміст, зазвичай позначають конкретні правові поняття та досить часто є юридичними інтернаціоналізмами. Характерною ознакою термінів із другої групи є їхня полісемічність. Терміни з третьої групи можуть створювати труднощі під час перекладу, оскільки залежно від мови вживання вони мають різну кількість узуальних значень, належать до різних денотатів та створюють міжмовну омонімію. Оскільки лексичні одиниці можуть запозичуватися різними мовами неодночасно, виникають випадки, коли у вихідній мові перекладу слово є кодифікованим терміном, а в цільовій мові перекладу його прямий відповідник став архаїзмом. Наприклад, прямим відповідником у французькій мові юридичного терміна санація є архаїзм sanation. З'ясовано, що у процесі перекладу варто орієнтуватися на визначення юридичного терміна, прописане в національних кодексах відповідних держав та у спеціалізованих одномовних тлумачних словниках. Відповідно, еквівалентом українського терміна санація є французький термін redressement judiciaire. Виявлено, що термінологічна невизначеність у національній терміносистемі може ускладнювати процес перекладу, оскільки призводить до фіксації неточних дефініцій у двомовних спеціалізованих словниках.

Ключові слова: правничий переклад, юридичні терміни, французька мова, інтернаціоналізми, полісемія, омонімія.

Постановка проблеми. З появою нових галузей права, а також через необхідність імплементації європейського законодавства до українського та застосування національними судами практики Європейського суду з прав людини, який є інституцією Ради Європи, постає нагальна потреба в якісному юридичному перекладі насамперед з офіційних робочих мов Ради Європи – французької та англійської.

У Європейському Союзі (далі – ЄС), на відміну від Ради Європи, офіційними робочими мовами є мови всіх 24 держав-членів. Усі нормативно-правові акти, опубліковані цими мовами, є однаково автентичними. Однак у «Рекомендаціях для українських органів державного управління щодо наближення до права ЄС» зазначено, що для вдалого перекладу acquis ЄС рекомендовано робити порівняльний аналіз тексту нормативно-правового акта англійською, французькою та німецькою мовами. Причому мовою першого вибору може бути французька або німецька, оскільки ці мови «традиційно відомі своєю точністю у сфері розроблення проєктів нормативно-правових актів» [1, с. 48]. Крім того, розвиток національного цивільного законодавства Франції та Німеччини сягає сотень років, а отже, їхня юридична термінологія в цій галузі дуже розвинена.

Справедливо зазначити, що у правничій сфері, як і в будь-якій іншій галузі, термінологія відіграє вирішальну роль у передачі та сприйнятті інформації. Лише одне неправильно перекладене слово може спотворити зміст усього документа та призвести до його двоякого трактування або взагалі до визнання такого документа недійсним. Тому особливо важливим є адекватне відтворення юридичних термінів у перекладних текстах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Через низку певних історичних причин активний процес становлення юридичної термінології та розвитку досліджень у галузі юридичного перекладу розпочався лише після проголошення незалежності України.

Проблема у сфері юридичного перекладу, як зазначає С.П. Головатий, наявна через те, що українська мова за часів СРСР не мала жодного юридичного статусу, незважаючи на те, що Українська РСР була однією із засновниць ООН. Переклад міжнародних юридичних документів українською був фактично перекладом із російських текстів [2, с. 5].

Дослідженням відтворення термінів у перекладних правових текстах займаються науковці-правники, перекладачі та мовознавці, зокрема: Б.М. Ажнюк, С.П. Головатий, Ю.Є. Зайцев, В.І. Карабан, І.М. Кочан, С.Г. Саєнко, Г.І. Сидорук, Г.С. Онуфрієнко, О.І. Чередниченко, Л.М. Черноватий, О.А. Шаблій та інші. Однак дослідження лінгвістичних та екстралінгвістичних факторів, які впливають на відтворення термінологічних відповідників, є об'єктивно недостатнім. Адже досить часто ці фактори спричинюють синонімію, полісемію та міжмовну омонімію, які своєю чергою можуть призвести до

помилкового вживання термінів під час перекладу, що неприпустимо у правничій сфері.

До того ж канадський і французький дослідники Л. Бодуен та Ж. Мунен зазначають, що однією з головних проблем перекладу юридичних текстів є таке явище, коли один і той самий юридичний термін у різних правових системах має різні семантичні значення [3; 4].

Метою статті є аналіз шляхів відтворення юридичних термінів у мовній парі французька <> українська.

Виклад основного матеріалу. Переклад у правовій галузі є не лише інструментом пізнання зарубіжного права, а й інструментом творення правничої термінології. Саме перекладачі та науковці-правники першими створюють терміни в цільовій мові перекладу, які мають бути еквівалентами термінів у вихідній мові. Надалі ці терміни проходять процес стандартизації та кодифікації в національних кодексах і фіксуються у відповідних тлумачних словниках.

Вітчизняні науковці вважають, що в державах, де національна термінологія перебуває у стані активного розвитку, під час створення терміна надзвичайно важливим є поєднання національних традиції (пов'язаних зі словниковим складом мови) з досвідом найбільш розвинених мов світу [5, с. 17].

Н.В. Артикуца зазначає, що одним із найкращих способів термінотворення, який робить визначення більш точним та однозначним, є словосполучення. Зокрема, такі складені терміни містять у собі ключовий і другорядний елементи, які уточнюють та конкретизують суть поняття, яке вони позначають [6, с. 5].

Своєю чергою С.П. Головатий зауважує, що в українських реаліях складений термін необхідно сприймати як нерозкладне поняття, оскільки поелементний аналіз змісту кожного з двох слів може призвести до спотвореного розуміння самої суті терміна. Наприклад, двослівний термін верховенство права, який є відповідником терміна the rule of law, науковець пропонує замінити однослівним терміном правовладдя. Адже, як він стверджує, саме поелементний аналіз змісту кожного слова у складеному терміні верховенство права призводить до його сприйняття з позиції позитивного права (на якому базувалася доктрина Радянського Союзу) [2, с. 26, 27].

Цікавою щодо творення та вживання термінолексики є думка І.Я. Франка, який стверджував, що терміносистема – це контрольована група в лексичному складі мови; результат діяння свідомості вчених, мета яких полягає в розширенні обсягу знань, поглибленні розуміння механізму, яким досліджується певне явище. Головною характеристикою терміна має бути його зручність і придатність до функціонування [7, с. 5].

Термін розуміємо як слово або словосполучення історично сформованої термінологічної системи, яке дає визначення певного поняття та його місця в системі інших понять, слугує для комунікації в певних сферах діяльності, має приналежність до словникового складу мови, підпорядковується її законам [8, с. 92].

Юридичні терміни умовно можна поділити на три групи:

1. Терміни, які мають лише правове значення, наприклад: notification – офіційне повідомлення; нотифікація; tontine – тонтін; extradition – екстрадиція. Такі терміни мають вузький семантичний зміст і позначають певні специфічні поняття у правовій системі. Деякі з них із часом стають юридичними інтернаціоналізмами. Під інтернаціоналізмами розуміємо слова, зафіксовані принаймні у трьох неспоріднених мовах, які етимологічно походять від одного слова чи елементів слова та мають однакову структуру й семантичне значення [9, с. 410].

2. Правничі терміни, які вживаються в літературній мові та мають споріднені семантичні значення: décision – рішення; témoin – свідок; fait – дія, вчинок.

3. Інтернаціоналізми в літературній мові, які є кодифікованими термінами у правовій галузі (див. табл. 1).

Таблиця 1

Термін	Загальне значення	Юридичне значення
action	акція	позов
minute	мінута (картографія)	оригінал; першотвір
citation	цитата	виклик до суду

Саме такі терміни створюють найбільше труднощів під час перекладу, оскільки в різних мовах ці лексичні одиниці можуть мати різну кількість узуальних значень, можуть належати до різних денотатів та мати міжмовні омоніми.

За словами О.М. Кобозєвої, узуальне значення слова – це «абстракція від у принципі нескінченного ряду актуальних значень слова в мові, інваріант актуальних значень, усі відмінності між якими можуть бути пояснені дією екстралінгвістичних факторів» [10, с. 158].

У певних правових системах такі інтернаціоналізми належать до спеціалізованих термінів. Наприклад, action є кодифікованим французьким юридичним терміном. У юридичному значенні його вживання вперше зафіксовано в 1260 році. Він означає «exercice d'un droit en justice» [11].

Його омонімом є фінансовий термін action у значенні «цінний папір», що походить від нідерландського фінансового терміна Aktie. У такому значенні у Франції цей термін починають вживати з 1733 року [11].

У французькій мові action має більше ніж 25 узуальних значень.

В українській терміносистемі термін акція має такі значення:

«1) -ї, жін. Цінний папір, який свідчить про те, що його власник вніс певний пай у капіталістичне підприємство та має право на участь у справах і прибутках цього підприємства;

2) -ї, жін., книжн. Дія, діяльність, спрямовані на досягнення якої-небудь мети» [12, с. 32].

Терміни можуть бути запозичені декількома мовами одночасно або мати декілька проміжних етапів послідовного запозичення в межах того чи іншого ланцюга мов [13, с. 111].

Труднощі в перекладі виникають тоді, коли термін є кодифікованим у вихідній мові перекладу, а в цільовій мові він став архаїзмом. Наприклад, юридичний термін санація, прямим відповідником якого у французькій мові є sanation, дослівно означає одужання, оздоровлення. Цей термін був у вжитку в XIV–XVI століттях, наразі він є архаїзмом та в сучасній французькій мові не вживається [11].

Найближчим за етимологічним походженням до французького sanation є сучасне французьке слово assainissement, проте воно не є кодифікованим юридичним терміном і в тому визначенні, яке дає український юридичний тлумачний словник для терміна санація, у французькій практиці слово assainissement не вживається. У французько-українському юридичному словнику французького еквіваленту для терміна санація немає, натомість для assainissement відповідником є очищення [14, с. 25].

За своїм сутнісним значенням термін redressement judiciaire, який є кодифікованим терміном, що зафіксований у Комерційному

кодексі Франції, у статті L 631-1 [15], може бути відповідником терміна санація.

У французькому юридичному тлумачному словнику цей термін має таке визначення: «Nom donné par la loi (25 janv. 1985, C. com., a. 631 – 1 s.) à la procédure ouverte à toute entreprise (commerçant, artisan, personne morale de droit privé) en état de *cessation des paiements, qui, instituée par substitution au *règlement judiciaire, à la *liquidation des biens et à la procédure de suspension provisoire des poursuites (o. 23 sept. 1967) en vue de permettre la sauvegarde de l'entreprise…» [16, c. 871].

Цікаво, що французькі терміни sanation, assainissement, redressement мають медичне значення. І.В. Смущинська зазначає, що французька медична термінологія, яка почала активно формуватися в XIV–XV століттях, є фундаментом загальної французької термінології. Більшість сучасних французьких термінів у різних наукових галузях створена на основі медичних термінів [17, с. 397].

Ускладнювати процес юридичного перекладу може термінологічна невизначеність у національній терміносистемі. Наприклад, терміни власник та володілець в літературній мові вважаються як синоніми [12, с. 728]. Водночас у статті 397 Цивільного кодексу України є два окремі визначення для цих термінів [18].

Згідно з французько-українським юридичним словником відповідником терміна власник є французький термін tenant [14, с. 416].

У французькому тлумачному словнику tenant має таке визначення: «Celui qui a reçu de quelqu'un l'usage d'un bien immobilier» [11]. Тобто це особа, яка має право користування нерухомим майном, а не право власності на нього.

Більше того, в англійській юридичній мові є аналогічний термін, відповідником якого в українській мові є орендар. Очевидно, що власник та орендар – абсолютно різні за значенням слова. Водночас володілець та орендар мають споріднене семантичне значення.

О.Д. Пономарів пояснює це так: «Слова володілець і власник не є синонімами. Володіння – один з аспектів права власності, поряд із використанням і розпорядженням. Саме тому в цивільному праві особа може бути володільцем, не бувши при цьому власником» [19].

У цьому випадку проблема полягає в неточному перекладі з французької мови та у плутанині з українськими термінами. Очевидно, що така термінологічна невизначеність є однією з причин наявності хибної дефініції у французькому юридичному двомовному словнику, що є неприпустимим.

Висновки. Переклад юридичних термінів вимагає насамперед аналізу та чіткого розуміння їхньої дефінітивної функції, орієнтації на їхнє сутнісне значення, яке прописане в юридичних тлумачних словниках і національних правових кодексах. Адже знання й розуміння сутності основних юридичних термінів є фундаментом якісного перекладу. Значна кількість французьких юридичних моносемічних термінів є інтернаціоналізмами. Інтернаціоналізми з літературної мови, які є кодифікованими правничими термінами, можуть створювати труднощі під час перекладу в результаті міжмовної омонімії, а також через те, що в різних мовах вони мають різну кількість узуальних значень. Термінологічна неоднозначність у національній терміносистемі значно ускладнює правовий переклад, оскільки може бути однією з причин фіксації неточних дефініцій у двомовних юридичних словниках, що, безумовно, свідчить про необхідність удосконалення наявної словникової бази та створення нової. Переклад у правовій галузі є інструментом творення значної частини національної правничої термінології, що підкреслює важливість та актуальність його подальшого дослідження.

Література:

1. Рекомендації щодо наближення українського законодавства до права ЄС. Київ, 2018. 104 с. URL: https://eu-ua.org/pravo-yes/rekomendatsii-nablyzhennia.
2. Головатий С.П. Про людські права : лекції. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2016. 760 с.
3. Beaudoin L. Atelier de rédaction juridique: Mots du droit et expressions juridiques en un clin d'œil. Congrès annuel du Barreau du Québec. 2009. URL: https://edoctrine.caij.qc.ca/congres-du-barreau/2009/1733706311.
4. Mounin G. La linguistique comme science auxiliaire dans les disciplines juridiques. Meta. 1979. Vol. 24. № 1. P. 9–17. URL: https://doi.org/10.7202/003676ar.
5. Д'яков А.С., Кияк Т.Р., Куделько З.Б. Основи термінотворення, семантичні та соціолінгвістичні аспекти. Київ : КМ «Academia», 2000. 218 с.
6. Артикуца Н.В. Основи вчення про юридичний термін і юридичну термінологію. Українська термінологія і сучасність : збірник наукових праць. 2005. Вип. 6. С. 84–89.
7. Панько Т.І., Кочан І.М., Мацюк Г.П. Українське термінознавство. Львів, 1994. 216 с.
8. Пономарів О.Д. Стилістика сучасної української мови : підручник. Либідь, 1993. 248 с.
9. Смущинська І.В. Французька лексикологія : навчальний посібник. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. 598 с.
10. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика : учебное пособие. Москва : Эдиториал УРСС, 2000. 352 с.
11. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. 2012. URL: https://www.cnrtl.fr/definition/.
12. Словник української мови : в 11 т. / за ред. І.К. Білодіда. Київ : Наукова думка. Т. 1 : А–В. 1970. 799 с.
13. Белодед И.К. Интернациональные элементы в лексике и терминологии. Харьков : Вища школа, 1980. 208 с.
14. Малишева Н.Р., Микитин І.С. Французько-український та українсько-французький юридичний словник. Харків : Право, 2017. 736 с.
15. Code de commerce de la République Française. Légifrance. URL: https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do%3Bjsessionid=AD68F9C3A278AD420415CAE4FC1CA3E8.tplgfr33s_3?idSectionTA=LEGISCTA000006146111&cidTexte=LEGITEXT000005634379&dateTexte=20200903.
16. Cornu G. Vocabulaire juridique. Paris : PUF, 2018. 1116 p.
17. Смущинська І.В. Сучасний французький термін: основні характеристики і проблеми відтворення українською мовою. Мовні і концептуальні картини світу. 2014. Вип. 48. С. 396–406.
18. Цивільний кодекс України : Закон України від 16 січня 2003 р. № 435-IV / Верховна Рада України. Відомості Верховної Ради України. 2003. № 40–44. Ст. 356. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/435-15#Text.
19. Вивчаймо українську мову. Свобода. 2016. URL: https://svoboda-news.com/svwp/вивчаймо-українську-мову-5/.

Zakharova K. Law terms: lexical-semantic aspects of translation

Summary. The article considers the lexical-semantic aspects of translation of French and Ukrainian law terms. The analysis of ways of reproduction of law terms in language pair French <> Ukrainian is carried out. Arguments are given as

to why French can be considered as one of the first languages of choice when translating EU regulations. The significance of legal translation for the development of the national legal branch and, in particular, the national legal terminology is clarified. The concept of the term and its main characteristics – convenience and suitability for functioning in legal texts are considered. According to the semantic content of law terms, it is proposed to divide them into three groups: 1) those that belong only to the legal field: notification – офіційне повідомлення; нотифікація; tontine – тонтін; extradition – екстрадиція. 2) law terms that are used in standard language: décision – рішення; témoin – свідок; fait – дія, вчинок; 3) internationalisms in standard language, which are codified terms in the legal field: action – акція / позов; minute – мінута / оригінал, першотвір; citation – цитата / виклик до суду. It was found that law terms from the first group have a narrow semantic meaning, usually denote specific legal concepts. There are many internationalisms in this group. Polysemy is general characteristic feature of terms from the second group. Terms from the third group can create difficulties in translation, because they have different numbers of usual meanings in different languages, refer to different denotations and create homonymy. There are cases when a word is considered as a codified term in the source language, and in the target language it has become an archaism, that happens because lexical units can be borrowed in different languages not in simultaneous way. It emerged that equivalents of law terms in source language should be found in national legal codes and specialized monolingual dictionaries in target language. Consequently, the French term redressement judiciaire is considered as an equivalent for Ukrainian term санація. It was found that ambiguousness in national terminology creates difficulties in translation since it leads to the fixation of inaccurate definitions in bilingual specialized dictionaries.

Key words: legal translation, law terms, French language, internationalisms, polysemy, homonymy.

УДК 378.147=161.2
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.21

Лобанова В. В.,
старший викладач кафедри англійської філології
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

ТИПОВІ СКЛАДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО ТЕКСТУ ГАЛУЗІ ІТ

Анотація. У статті в загальному вигляді ставиться проблема перекладу текстів галузі інформаційних технологій. Статтю написано в руслі актуальних питань, оскільки галузь інформаційних технологій (далі ІТ) є однією з найдинамічніших у своєму розвитку, її термінологічний склад постійно розвивається та збагачується, слова з англійської мови запозичуються більшістю мов світу, тож постає проблема їх перекладу. У статті ставимо за мету скласти систему лексико-граматичних труднощів, які мають подолати перекладачі ІТ-текстів. Проаналізовано фрагменти зі статті про інтернет та комп'ютерні мережі "Information and Traffic Jams". Визначено спільні риси щодо жанрових, лексичних та граматичних особливостей науково-технічного тексту. Досліджені фрагменти мають єдиний характер викладу, притаманний науковій літературі, а саме: точність, стисліть, ясність інформативність, логічність, послідовність, чіткість та лаконічність, а також повна відсутність емоційного забарвлення та емоційно-експресивних синонімів, які виражають ставлення автора до тексту. Український відповідник англійського тексту має дещо більшу кількість слів. Із погляду лексичного навантаження текст насичений вузько спеціалізованою термінологією, що властива цій галузі знань. Неабияку складність для перекладача створюють формули, рівняння, нерівності, математичні вирази та символи, схеми та графіки, посилання на інших дослідників та їх роботи. У граматичній структурі домінують складні речення, дієслова теперішнього часу, дієслова пасивного стану, безособові конструкції, інфінітивний зворот, конструкції з герундієм. Отже, система типових складнощів під час перекладу тексту у галузі ІТ-технологій охоплює: специфічну запозичену термінологію; специфічні скорочення та умовні позначення; довгі речення, які під час перекладу потрібно ділити на коротші; переважання дієслів теперішнього часу у формі пасивного стану, що не є можливим в українській мові. Перспективою дослідження є аналіз перекладу англійських неособових зворотів, типових для ІТ-текстів, українською мовою.

Ключові слова: переклад, ІТ-технології, текст, трансформація, термінологія.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. У статті в загальному вигляді ставиться проблема перекладу текстів галузі інформаційних технологій. Статтю написано в руслі актуальних питань, оскільки галузь інформаційних технологій (далі ІТ) є однією з найдинамічніших у своєму розвитку, її термінологічний склад постійно розвивається та збагачується, слова з англійської мови запозичуються більшістю мов світу, тож постає проблема їх перекладу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з даної теми. Проблема ІТ-термінології та її перекладу порушується у низці праць впливових лінгвістів, зокрема О.П. Кальнік, О.С. Воробйова, А.В. Симоненко, М.В. Олешко [1], Л.А. Ордян [2], С.В. Єлісєєва [3], Т.П. Смирнової [4] та ін., але, наскільки нам відомо, таке питання, як зв'язок навчання перекладу та жанрово-стильові особливості ІТ-текстів, ще залишається недостатньо висвітленим.

Мета статті. У статті ставимо за мету скласти систему лексико-граматичних труднощів, які мають подолати перекладачі ІТ-текстів.

Виклад основного матеріалу дослідження. У статті аналізуємо фрагменти зі статті про інтернет та комп'ютерні мережі "Information and Traffic Jams", узятої з праці «Phase Transitions», by Ricard V. Solé [5, с. 148–156].

Розглянемо докладніше уривок з сучасного наукового тексту з проблем ІТ-технології.

Congestion *is actually one of the oldest examples of a* ***phase transition*** *that we can think about. Who hasn't experienced a traffic jam or an* ***Internet storm****? But few people realize that, both in highways and* ***computer networks****, it involves a* ***phase transition*** *between* ***fluid behavior*** *and* ***congestion*** *(Nagel and Schreckenger 1992; Nagel and Rasmussen 1994; Huberman and Lukose 1997; Ohira and Sawatari 1998; Solé and Valverde 2000). The presence of two* ***phases*** *has been reported in different field studies. An example is shown in figure 13.1, where the* ***fluctuations*** *of* ***packets*** *flowing through a given* ***link*** *in a* ***computer network*** *are displayed. Over some intervals, the* ***link*** *becomes* ***congested*** *by high* ***traffic****, which saturates it, whereas for other intervals a lower density* ***fluctuation*** *is seem.*

Насправді найдавнішим зразком фазового переходу, про який тільки можна згадати, вважається перевантаженість. Хто не стикався з перевантаженістю чи інтернет-перешкодами? Але мало хто розуміє, що як на автомагістралях, так і в комп'ютерних мережах це передбачає фазовий перехід від потоку інформації до перевантаження мережі (Nagel and Schreckenger 1992; Nagel and Rasmussen 1994; Huberman and Lukose 1997; Ohira and Sawatari 1998; Solé and Valverde 2000). У різних практичних дослідженнях повідомляється про існування двох фаз. Відповідний приклад наведений на рисунку 13.1, де відображається флуктуація пакетів даних, що проходять через певне посилання в комп'ютерній мережі. Через деякі проміжки часу посилання переповнюється високим трафіком, тоді як на інших інтервалах спостерігається дещо менша кількість флуктуацій.

Цей текст насичений термінами, які, за нашими підрахунками, складають 24% (загальна кількість слів 106, терміни виділено у тексті, їх 25).

Зважаючи на виконаний переклад, бачимо, що для отримання адекватного перекладу цих термінів були використані

різні методи. Наприклад, терміни *traffic* та *fluctuation* не створюють окремих складнощів, адже ці слова ввійшли в українську мову в результаті транслітерації (*трафік*, *флуктуація*), оскільки український відповідник є надто довгим та незручним. Також текст насичений загальновживаними та відомими словами, але під час перекладу вони потребують українських аналогів, що належать до комп'ютерної тематики.

У науково-технічних текстах трапляються також терміни, що мають декілька еквівалентів у мові перекладу. Розгляньмо слово «*congestion*». Воно має кілька українських відповідників, загалом перекладається як «*затори*», «*нагромадження*», проте, дотримуючись контексту та тематики тексту, доречніше його перекласти як «*перевантаження мережі*». Тому, обираючи варіант, перекладач мусить, перш за все, співвідносити його з контекстом.

Зіставлення засвідчує, що з метою передати точний зміст тверджень під час перекладу доводиться дещо уточнювати деякі терміни та подекуди додавати інші слова, щоб текст був зрозумілим та сприйнятним для україномовного читача. У такий спосіб було перекладено слово packets – «*пакети даних*».

Для подібних текстів характерні посилання на самих вчених, що займалися схожою проблемою, або на їх роботи, що ми маємо в тексті: *Nagel and Schreckenger 1992; Solé and Valverde 2000* тощо. Під час відтворення українського відповідника цього тексту посилання зберігаються відповідною мовою, якщо вони походять з іншої іноземної мови, а не з мови оригіналу, і подаються згідно з визначеною схемою.

Переклад ІТ-текстів має певні граматичні особливості. Під час написання науково-технічного тексту використовують переважно дієслова теперішнього часу, про що свідчать такі форми у тексті, як *people realize, hasn't experienced, it involves, link becomes, which saturates it*. Конкретно цей фрагмент містить лише дієслова часів Present. Крім того, в тексті доволі часто зустрічається вживання пасивного стану (Passive Voice). Наприклад, *has been reported, is shown, are displayed*. Водночас порядок слів у англійському реченні залишається прямим, що не можна стверджувати про український переклад. Отже, під час перекладу майже кожне речення зазнає інверсії.

Зазвичай у науково-технічних текстах підметом виступає іменник, що пов'язаний із темою певної галузі знань. Наведемо приклади з вищенаведеного фрагмента: *congestion is one of the, the presence of two phases has been reported*. Проте під час перекладу ці речення зазнали перестановки слів для відповідності нормам української мови.

Проаналізуємо лексико-граматичний склад наступного уривка.

In its simplest form (to be considered here, see ***figure*** *13.2a), we can imagine a* ***computer network*** *as a set of connected elements, some of which (the so-called* **hosts***) create and send* ***packets*** *to some other chosen* ***host node****. The other type of element, the so-called* ***routers*** *only canalize the* ***traffic*** *through the* ***web*** *and cannot store* ***packets****. Instead,* **hosts** *can store arriving* ***packets*** *in a queue, which is constantly shortened as the* **host** *processes the incoming messages (which are sequentially piled following their order of arrival). Once the packet is received, it is either removed (if the queue is empty) or appended at the tail of the host queue. These hosts are assumed to be randomly scattered over the* ***lattice****. Such a pattern matches some special types of well-known* ***computer architectures*** *and has been explicitly implemented in a* ***grid structure****. At low rates of packet injection, we should expect fluid* ***traffic****, whereas for high rates, the system will inevitably become congested. Below we develop the simplest* ***mean field*** *approach for this problem, showing that two phases separated by a sharp* ***transition*** *should occur.*

Найпростіший варіант (який розглянутий на рис. 13.2а) – це зобразити комп'ютерну мережу у вигляді набору зв'язаних елементів, одні з яких (так звані головні вузли) створюють та надсилають пакети даних до іншого відібраного вузла хосту. Іншим типом елементів є так звані маршрутизатори, які лише спрямовують трафік через Інтернет без функції збереження пакетів. Головні вузли-хости, навпаки, зберігають пакети, які надходять, у черговій послідовності. Як тільки вузол обробляє вхідну інформацію (яка послідовно накопичується згідно з порядком її надходження), ця послідовність поступово зменшується. Отриманий пакет інформації або видаляється (якщо черга порожня), або потрапляє в кінець черги. Вважається, що хости розсіяні по сітці у довільному порядку. Така схема, структурно реалізована у вигляді сітки, відповідає деяким окремим видам загальновідомої комп'ютерної архітектури. При низьких показниках надходження пакетів спостерігається швидкий трафік, тоді як при високих показниках очікується неминуче перевантаження системи. Нижче ми розглядаємо найпростіший підхід до цієї проблеми, наголошуючи на двох фазах розділених різким переходом.

Наведений фрагмент наукового тексту насичений специфічною термінологією, зокрема: *computer network, hosts, packets, host node, routers, traffic, web, lattice, phases, grid structure, mean field approach, computer architectures.*

Неабияку проблему для недостатньо обізнаного перекладача створює слово «*figure*». В українській мові воно має декілька відповідників, але коли в науково-технічному тексті йдеться про зображення відповідного графіка чи схеми, це перекладається як «*малюнок*» або «*рисунок*».

У тексті використовують низку іменників з абстрактним значенням: *problem, pattern, approach*, що окреслюють загальні ознаки предметів та слугують для узагальнення фактів дійсності та ствердження головної проблеми.

Також у фрагменті містяться слова-зв'язки, такі як *once, instead, whereas*. Вони слугують для висловлювання думки, акцентування уваги на окремих елементах тексту, порівняння фактів.

Розглядаючи граматичну структуру тексту, можемо бачити, що у ньому переважають складнопідрядні та складносурядні речення, що до того ж зазнали перестановки слів під час перекладацької трансформації.

По-перше, наявність інфінітивних конструкцій в тексті оригіналу: *to be considered, to be randomly scattered*, що виступають як доповнення та складний підмет. Під час перекладу українською мовою було використано дієприкметниковий зворот – «*…розглянутий на рис.*» та дієприкметник. «*…розсіяні у довільному порядку*».

По-друге, граматичні конструкції з герундієм, які присутні у цьому тексті, а саме: *arriving packets, showing that, piled following their order, the incoming messages*. У перекладі вони втілені за допомогою іменника та дієприслівникового звороту.

Особливою рисою наукового тексту є вживання займенників. У тексті вжито «*…we can imagine*», «*…we develop*», де автор позначає себе як «ми», аби уникнути особового займенника в однині зі значенням суб'єкта. Під час перекладу слід дотримуватись тієї ж схеми відповідно до жанру тексту, зберігаючи безособовість. Такий спосіб висловлення покликаний підкреслити об'єктивність автора до матеріалу.

Як і в попередньому прикладі, у тексті домінує теперішній час, наприклад: *routers canalize, hosts can store, we develop, pattern matches, the host processes*, а також дієслова пасивного стану*: is shortened, are piled, is received, is removed or appended, are assumed, has been explicitly implemented*. Використання пасивних конструкцій в англійській мові зумовлено безособовим характером наукового стилю письмового викладу матеріалу і пов'язане з основними характерними рисами та метою стилю, що досліджується.

Зауважимо, що у цьому уривку міститься посилання на малюнок «… see figure 13.2a», тобто графік чи схему, що супроводжує розвиток думки, що, до речі, є звичайним явищем для науково-технічного тексту, коли вживають так званий креолізований текст.

The number of traveling packets increases as a consequence of the constant pumping from the hosts, which are present at a constant density ρ. If each host sends packets at a rate μ the total rate of packet emission is ρλ. However, packets are efficiently removed from the system if the lattice is not too congested (i.e., if free space for movement is available) but accumulate as a consequence of already jammed nodes. We can roughly state that once the number of packets exceeds the number of lattice sites, congestion will lead to packet accumulation. Since the total lattice size is L^2*, we can consider this value the critical limit of packet load that the system can manage without getting congested. The time evolution of the density of packets will follow the mean field equation for the number of packets N:*

$$\frac{dN}{dt} = \rho\mu L^2 - \alpha(k)\, N\left(1 - \frac{N}{L^2}\right)$$

As we can see here, we adopt a basic criterion for congestion: if the number of packets in the system is smaller than the grid size (N< L^2), no congestion takes place, whereas if N> L^2, under our mean field picture, it is likely that congested traffic will be present.

За умови незмінної щільності ρ, кількість пакетів, що знаходяться в русі, збільшується внаслідок безперервного надходження від хостів. Якщо кожен хост відправляє пакети зі швидкістю μ, то загальна швидкість отриманих пакетів дорівнює ρλ. Однак за умови, що сітка не надто перевантажена (тобто якщо є вільний простір для переміщення), пакети стрімко видаляються з системи. Але якщо вузли вже навантажені, то внаслідок пакети накопичуються. Можемо стверджувати, що коли кількість пакетів перевищує кількість вузлів сітки, перевантаження призведуть до накопичення пакетів. Оскільки загальна площа сітки становить L^2, ми можемо взяти це значення за критичну межу кількості пакетів, з якими система здатна впоратись без перешкод. Зміна періоду концентрації пакетів має вигляд рівняння середнього поля, де кількість пакетів становить N:

$$\frac{dN}{dt} = \rho\mu L^2 - \alpha(k)\, N\left(1 - \frac{N}{L^2}\right)$$

Як ми бачимо, було використано головну умову перевантаження: якщо кількість пакетів у системі менше площі сітки (N < L^2*), перевантаження не виникне. Тоді як при N > L², відповідно до зображення середнього поля, слід очікувати перевантаження трафіку.*

У цьому фрагменті трапляються майже ті самі терміни, що в попередніх двох. Але цей текст відрізняється наявністю математичних величин, символів грецького та латинського алфавітів, нерівностей та рівнянь. Саме це є однією з відмінностей технічного тексту. Символи, одиниці виміру, чисельні значення в формулах, формули та рівняння відтворюються в перекладному тексті в тій формі, в якій це прийнято в мові перекладу.

Щодо структури цього фрагменту, то він демонструє чіткий, логічний та послідовний виклад матеріалу. Це забезпечують слова-зв'язки (з тексту: since, however), що є причинно-наслідковими сполучниками. Цей текст складається переважно зі складних речень. Тому під час перекладу припустимо розділити складне речення оригіналу на короткі та прості, аби донести головну ідею до читача. Так, речення *However, packets are efficiently removed from the system if the lattice is not too congested (i.e., if free space for movement is available) but accumulate as a consequence of already jammed nodes* було розділено на 2, аби зберегти головний сенс та ідею та стати більш зрозумілим та сприйнятним для українського читача.

The corresponding ***bifurcation*** *diagram is shown in figure 13.3a. This is a rather special diagram, involving a single* ***equilibrium state*** *toward which a range of initial conditions converges. The two branches obtained from our analysis are indicated for μ<μc and we can see that the diagram is similar to other plots associated with* ***first-order transitions****. But here the lower branch is not the unstable one: the order has been exchanged, meaning that initial conditions starting from values Γ (0) > Γ+ will lead to increasing* ***congestion****. Similarly, the lack of a (finite) fixed point for μ>μc needs to be interpreted. But the solution is simple: once we have enough* ***packets*** *in our system, a* ***runaway effect*** *generates an explosive increase that creates a* ***density*** *of packets crossing the Γ = 1 value. Afterward, the last term in the* ***mean field*** *differential equation will turn positive and congestion will always rise. The* ***two-phase behavior*** *is illustrated by the trajectories following the system, as shown in figure 13.4a. The corresponding phases are also shown in figure 13.4b, separated by the critical line* $\mu c = \alpha(k)/4\rho$*. Відповідна діаграма біфуркації показана на малюнку 13.3a. Це досить незвичайна діаграма, що передбачає єдиний стан спокою, який збігається з початковими умовами. У результаті нашого аналізу для μ <μc отримали дві криві. Ми бачимо, що графік схожий на інші, що пов'язані з переходами першого порядку. Але в цьому випадку нижня крива не є змінною: порядок змінився, і це означає, що вихідні дані, починаючи зі значень Γ (0) > Γ +, призведуть до підвищення перевантаженості. Подібним чином слід розглядати відсутність (кінцевого) фіксованого значення для μ> μc. Але існує просте рішення: як тільки в нашій системі опиняється достатня кількість пакетів, ефект прискорення спричиняє величезне нагромадження, що забезпечує концентрацію пакетів, які досягають значення Γ = 1. Далі останнє значення у диференціальному рівнянні середнього поля набуває додатного значення, за якого перевантаження завжди буде збільшуватись. Двофазна реакція зображується кривими, що дотримуються певної системи, як показано на малюнку 13.4a. Відповідні фази також показані на малюнку 13.4b, вони розділені критичною межею* $\mu c = \alpha(k)/4\rho$.

Терміносистема тексту з ІТ-термінологією залишається незмінною: *bifurcation, equilibrium state, congestion, packets, runaway effect, density, mean field, two-phase behavior*. Текст містить математичні величини, букви грецького та латинського алфавітів, математичні вирази, нерівності та рівняння.

У фрагменті міститься посилання на малюнки відповідних графіків, які супроводжують думку, що є основною з особливостей технічного тексту. Під час відтворення опису графіка, схеми чи

діаграми слід зважати на зображення та перекладати відповідно до типу тих елементів, що зображено. Наприклад, слово «*branch*» українською перекладається як «*лінія*», «*галузь*», «*відділення*». Оскільки на малюнку зображено графік, а саме параболу, тому найбільш влучним буде аналог «*крива*», тобто гілка параболи.

Переважна кількість дієслів використана у теперішньому часі: *a range converges, is similar to, has been exchanged, the lack needs, we have, a runaway effect generates*; із них у пасивному стані: *has been exchanged, is shown, are indicated, is illustrated, are also shown.*

Деякі додаткові зауваження щодо граматичних конструкцій тексту. По-перше, майже весь уривок складається зі складних речень, складносурядних та складнопідрядних. Тому розмежування деяких речень є прийнятним під час перекладацької трансформації.

У тексті містяться конструкції з герундієм, а саме: *involving a single equilibrium state, meaning that initial conditions, crossing the value, following the system*. Українською мовою було перекладено як *«…що дотримуються», «…і це означає», «…що передбачає єдиний стан», «…які досягають значення*».

Висновки з дослідження і перспективи подальших пошуків у даному науковому напрямку. Отже, для наведених вище уривків характерні спільні риси щодо жанрових, лексичних та граматичних особливостей науково-технічного тексту. Проаналізувавши композицію всієї статті та окремі її фрагменти, ми переконалися, що виклад матеріалу науково-технічного спрямування відбувається у вигляді констатації проблеми, а далі слідує її рішення та аргументи. Запропоновані фрагменти мають єдиний характер викладу, притаманний науковій літературі, а саме: точність, стислість, ясність, інформативність, логічність, послідовність, чіткість та лаконічність, а також повна відсутність емоційного забарвлення та емоційно-експресивних синонімів, які виражають ставлення автора до тексту. Обґрунтовуючи об'єктивність думки, науковець вдається до безособових речень, нехтуючи особовими займенниками в однині на користь займенника «ми», а то і зовсім, прибираючи виконавця дії, використовує пасивний стан дієслів.

Очевидно, що український відповідник англійського тексту має дещо більшу кількість слів. Усі обрані для аналізу фрагменти є коротшими, ніж їх український переклад. Існує декілька причин: по-перше, англійська мова, як правило, дуже компактна та зазвичай текст перекладу із цієї мови буде довшим, ніж сам оригінал. По-друге, кількість речень у перекладі може збільшуватись через розділення занадто довгих речень оригіналу. Нарешті, деякі слова або терміни потребують уточнення та пояснення, отже, збільшується кількість слів у перекладі тексту. Усе це слугує для того, аби текст перекладу зробити зрозумілим, природним і сприйнятним для українського читача.

Із погляду лексичного навантаження текст насичений вузькоспеціалізованою термінологією, що властива цій галузі знань. Під час використання перекладацьких трансформаціях слід враховувати специфічні особливості слововживання в тій чи тій мові та підбирати еквіваленти, зрозумілі реципієнту.

Важливо, що в тексті містяться формули, рівняння, нерівності, математичні вирази та символи, схеми та графіки, посилання на інших дослідників та їх роботи. Опис схем, графіків або процесів має бути максимально зрозумілим та наочним.

У граматичній структурі домінують складні речення, дієслова теперішнього часу, дієслова пасивного стану, безособові конструкції, інфінітивний зворот, конструкції з герундієм.

Отже, система типових складнощів під час перекладу тексту в галузі ІТ-технологій охоплює: специфічну запозичену термінологію; специфічні скорочення та умовні позначення; довгі речення, які під час перекладу потрібно ділити на коротші; переважання дієслів теперішнього часу у формі пасивного стану, що не є можливим в українській мові. Порівнявши аналіз перекладу з англійської мови українською науково-технічних текстів було виявлено потребу використання лексико-граматичних і стилістичних трансформацій оригінального тексту. Окрім того, перш ніж перейти до перекладу, необхідно ретельно ознайомитися з основними моментами, важливими для розуміння матеріалів певної спеціалізації.

Перспективу дослідження вбачаємо в аналізі перекладу англійських неособових зворотів, типових для ІТ-текстів, українською мовою.

Література:

1. Кальнік О.П., Воробйова О.С., Симоненко А.В., Олешко М.В. Термінологічні проблеми перекладу наукових текстів у сфері ІТ технологій *Young Scientist*. № 5.1 (69.1) May, 2019. С. 187–190.
2. Ордян Л.А. Типичные проблемы и особенности перевода научного текста. *Молодой ученый*. 2018. № 48(234). С. 423–426.
3. Єлісєєва С.В. Переклад і локалізація у сфері інформаційних технологій. *Наукові праці. Філологія. Мовознавство*. 2015. С. 32–36.
4. Смирнова Т.П. Лексические особенности английских текстов в области информационных технологий. *Современные научные исследования и инновации.* 2016. № 2. URL : http://web.snauka.ru/issues/2016/02/64317 (дата звернення: 27.10.20).
5. Phase Transitions, Ricard V. Solé, Princeton University Press, 2011, 223 p.

Lobanova V. Typical problems of translating scientific and technical text in IT field

Summary. The article deals with the problem of translation information technology texts. The article correlates with topical issues, since the IT industry (hereinafter IT) is one of the most dynamically developing, its terminology composition is constantly enriched, words from English are borrowed by most languages of the world, so there is a problem of their translation. The article aims to create a system of lexical and grammatical difficulties that IT translators must overcome. Fragments from the article about the Internet and computer networks "Information and Traffic Jams" were analyzed. Common features related to genre, lexical and grammatical features of scientific and technical text are defined. The fragments studied have a single nature of presentation inherent in scientific literature, namely: accuracy, brevity, clarity of informativeness, logic, consistency, clarity and conciseness, as well as a lack of emotional colouring and emotionally expressive synonyms that denote the author's attitude to the text. The Ukrainian match of the English text has a slightly larger number of words. From the point of view of lexical composition, the text is saturated with narrowly specialized terminology inherent in this area of science and technology. Formulae, equations, irregularities, mathematical expressions, diagrams and graphs, references to other researchers and their works create a great difficulty for a translator. Thus, the system of typical difficulties in the translation of text in the field of IT technologies covers: specific borrowed terminology; specific abbreviations and symbols; long sentences that need to be divided into shorter sentences during translation; the predominance of the verbs of the present time in the form of passive state, which is not possible in the Ukrainian language.

Key words: translation, IT technologies, text, transformation, terminology.

УДК 821.111+811.111'25
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.22

Мовчан М. Г.,
викладач кафедри германської філології та методики викладання іноземних мов
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

СПОСОБИ ЗОБРАЖЕННЯ ТА ПЕРЕКЛАДУ КАТАСТРОФИ В АПОКАЛІПТИЧНОМУ РОМАНІ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНОГО РОМАНУ НІЛА СТІВЕНСОНА «SEVENEVES»)

Анотація. Статтю присвячено дослідженню способів зображення та перекладу катастрофи у творах апокаліптичного жанру. Метою наукової розвідки є вивчення ролі перекладацьких рішень під час відтворення катастрофи як реалії апокаліптичного суспільства та встановлення доцільності залучених прийомів. У статті наведено аналіз наукових досліджень жанрово-стильових рис апокаліптичного роману. Акцентується увага на популярності апокаліптичного роману серед сучасних читачів, оскільки в текстах такого жанру порушується питання існування людства, життя людей після руйнівних подій та кінця світу. Крім того, встановлено, що переклад апокаліптичних романів значно розширює їхню читацьку аудиторію. Окреслено два піджанра апокаліптичного роману: власне апокаліптичний, який зображує світ до настання катастрофи, та постапокаліптичний, сюжет якого описує спроби людства відновити свій вид після апокаліпсису. У роботі наведено приклади глобальної катастрофи, які автори змальовують в апокаліптичних романах. Найпоширенішими є ядерна війна, природні катаклізми, екологічна криза, пандемія, повстання роботів або вторгнення інопланетного життя. Матеріалом дослідження став англомовний апокаліптичний роман Ніла Стівенсона «Seveneves» та його переклад українською мовою, який виконав Остап Українець. Встановлено, що неможливо одностайно віднести цей роман до одного з піджанрів апокаліптичного роману, оскільки він поєднує в собі характеристики апокаліптичного і постапокаліптичного сюжету. Зважаючи на вказані жанрово-стильові особливості сюжету, роман характеризується значною кількістю мовних одиниць, які позначають реалії світу природи, зокрема глобальну катастрофу. Встановлено, що автор роману використовує словосполучення задля змалювання процесів руйнації планети. Відтворення таких конструкцій українською мовою вимагає від перекладача використання не лише лексичних, а й синтаксичних перетворень. Порівняльний аналіз україномовного та англомовного роману «Seveneves» показав, що перекладач використовує прийоми, які дозволяють адаптувати текст оригіналу для цільового читача.

Ключові слова: апокаліптичний роман, реалія, реалія світу природи, перекладацький прийом, лексична трансформація, синтаксична трансформація.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Світ за весь час своєї історії ніколи не існував без війн, пандемій, природніх лих та інших катастроф, які людство часто вважало апокаліптичними. До апокаліптичних тем апелюють у новинному дискурсі, мистецтві та кіно, і в літературі особливо [1; 5]. У сучасних англомовних художніх творах апокаліптичні мотиви набули своєї популярності зважаючи на сьогочасні тенденції збройних конфліктів, стихійних лих, розвитку масових захворювань у світі [2, с. 333]. Зображення можливих сценаріїв загибелі всього живого на планеті Земля, а також спроб людства вижити на тлі руйнівних подій посилило інтерес читацької аудиторії до апокаліптичного роману, а завдяки перекладу як міжкультурному посередництву коло читачів романів такого жанру значно збільшилось. Переклад художньої літератури апокаліптичного жанру створює низку труднощів, які, в першу чергу, пов'язані з відтворенням реалій, оскільки людство зображене в період глобальних катаклізмів та катастроф, які не знайомі сучасному читачеві [3, с. 143]. Відтворення реалій життя апокаліптичного суспільства набуває не лише теоретичного, а й практичного інтересу в сучасному перекладознавстві, оскільки вони можуть створювати труднощі лінгвокультурного характеру під час перекладу. Тому перед перекладачем апокаліптичного роману стоїть завдання знайти способи адекватного відтворення реалій, які будуть зрозумілі україномовному читачеві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з даної теми. Питання, пов'язані з вивченням апокаліптичного роману, знаходяться у центрі уваги переважно літературознавців. Окремі дослідження присвячені вивченню історії становлення та розвитку цього жанру [4; 5], усталених ознак апокаліптики та її жанрової модифікації [6; 2]. Риси апокаліптичного жанру розглядались не лише у сфері літератури, а й кіномистецтва [7]. Крім того, з позицій перекладознавства розглядались проблеми визначення поняття «реалія» та її змісту [8; 9; 10]. Класифікація реалій викликала зацікавлення в перекладознавців, які систематизували її в межах часового поділу [8] або пропонували предметну класифікацію реалій [9]. Разом із тим результати аналізу наукових праць свідчать про те, що проблеми перекладу апокаліптичного роману не порушувались, у тому числі лексичні, серед яких найбільший інтерес становлять способи відтворення апокаліптичних реалій, що зробить внесок у теорію лакунарності з позицій перекладознавства.

Формування мети статті. Метою наукової розвідки є визначення ролі перекладацьких трансформацій під час відтворення українською мовою реалій апокаліптичного роману Ніла Стівенсона «CIMMIC», виконаного Остапом Українцем, та з'ясування виправданості перетворень.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасному перекладознавстві постійно зростає інтерес до питань еквівалентності та адекватності в художньому перекладі та вирішення

проблем вибору вдалих способів відтворення мовних одиниць, зокрема реалій. Реалії визначаємо як «моно- або полілексемні одиниці, основне значення яких вміщає традиційно закріплений за ними комплекс етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача» [8, с. 58]. Відтворення реалій вимагає не лише залучення перекладацьких прийомів, а й з'ясування їхньої семантико-стилістичної функції в художньому тексті: залежно від того, яку інформацію несе реалія, перекладач буде по-різному її відтворювати [8, с. 84].

Постійний інтерес сприяє залученню різноманітних підходів до проведення перекладознавчих розвідок, оскільки ідеться про взаємозв'язок категорій мовного, функціонального й прагматичного змісту, про пошук еквівалентних та адекватних мовних структур. Під час зіставлення різних національних мовних картин світу стають помітними семантичні лакуни, не заповнені мовними одиницями в мові-компаранті, особливо це стосується апокаліптичного роману, який відображає суспільство у час катастроф і технологічних інновацій, які не відбуваються в реальному житті [2, с. 333–334]. Частину реалій апокаліптичного суспільства, переклад яких викликає значні лексичні та стилістичні труднощі, складають мовні одиниці, які описують глобальну катастрофу. Найбільш поширеними варіантами глобальної катастрофи є ядерна війна, процес руйнування ландшафту та території проживання людей внаслідок природних лих, екологічний апокаліпсис, загибель людства через вторгнення інопланетян [2, с. 337], а також пандемія та занадто велике покладання на науково-технічний прогрес (повстання машин) [4, с. 298]. Крім того, в літературознавстві розрізняють два піджанра апокаліптичного роману: власне апокаліптичний, який змальовує суспільство безпосередньо під час наближення і здійснення якоїсь катастрофи, і постапокаліптичний, який зображує світ, понищений стихійним лихом [2, с. 333–338].

Англомовний роман Ніла Стівенсона «Seveneves», який став матеріалом дослідження, описує спроби людства пережити глобальну катастрофу та вижити після неї. Апокаліптичні події, які змальовані в романі, викликані раптовим розпадом Місяця. Із часом уламки природнього супутника падатимуть у земну атмосферу і завдаватимуть непоправної шкоди земному ландшафту і всьому живому на планеті: «Їх буде так багато, що з них сформується справжній вогняний купол, який спопелить усе в межах досяжності. Усю поверхню Землі буде стерилізовано. Льодовики закиплять. Єдиний спосіб уціліти – це забратися геть із атмосфери. Під землю або в космос». Роман складається із трьох частин, де описується, відповідно, підготовка людей до катастрофи, перебіг апокаліптичних подій та життя людей п'ять тисяч років потому. Зважаючи на сюжет роману, неможливо остаточно визначити його піджанр, оскільки в ньому присутні апокаліптичні та постапокаліптичні риси.

Зазначені особливості апокаліптичного роману значно впливають на вибір автором лексичних та стилістичних мовних одиниць. Оскільки присутні описи руйнації навколишнього середовища, а також космічних процесів, які не знайомі сучасному читачеві, перекладач стикається з проблемами відтворення рідною мовою одиниць, які позначають в оригіналі апокаліптичні реалії. Р. Кияк класифікує реалії на 6 груп: 1) побутові реалії (стосуються житла, особливостей побудови, інструментів, одягу, харчів, видів занять та професій, грошових знаків тощо); 2) етнографічні та міфологічні реалії (охоплюють етнічні та соціальні групи, регіональні звертання, народні свята та танці); 3) реалії світу природи (містять назви тварин, рослин, ландшафту); 4) реалії державно-адміністративного укладу та суспільного життя (охоплюють назви адміністративних одиниць та державних інститутів, організацій та партій, підприємств та закладів); 5) ономастичні реалії (включають антропоніми, топоніми, назви компаній, аеропортів тощо); 6) асоціативні реалії (охоплюють рослинні символи, анімалістичні та кольорові символи, історичні та літературні алюзії) [9, с. 142–143]. Відповідно, значну частину реалій, використаних автором під час відтворення суспільства в апокаліптичному романі «Seveneves» та в його українському перекладі Остапа Українця, є група реалій світу природи. В оригіналі ця група реалій позначається конструкціями, які описують процеси руйнації, що вимагає застосовування не лише лексичних, а й граматико-стилістичних трансформацій.

Для відтворення реалій світу природи перекладач використовує такі перекладацькі прийоми: конкретизація значення, компенсація, заміна та опущення.

Перекладач вдається до лексичної трансформації конкретизації значення під час відтворення наслідків падіння метеоритів, наприклад:

англ. *Its trail set fire to dry leaves and combustible litter in the Crimea* <…> – укр. *Її вогняний слід підпалив сухе листя й органічне сміття в Криму* <…> [1, с. 255].

Задля адаптації змісту роману для україномовного читача перекладач конкретизує значення іменника прикметником *вогняний*, вказуючи на природу руйнувань.

У наступному прикладі, де автор змальовує масштаби цунамі, яке спричинене падінням уламків Місяця, перекладач замінює англійську величину мірою, яка є характерною для українського суспільства:

англ. *A few minutes ago, Manhattan was struck by a hundred-foot wall of water* – укр. *Кілька хвилин тому Мангеттен накрило тридцятиметровою хвилею* [1, с. 265].

Перекладач враховує культурну різницю між текстом оригіналу та текстом перекладу, тому замінює англійську лексему *foot* українською *метр* і адаптує цю величину для україномовного читача.

Описуючи падіння уламків Місяця на поверхню землі, перекладач залучає прийом компенсації, наприклад:

англ. <…> *a kilometer-wide rock that lit up eastern Europe with eerie, silent flashes* <…> – укр. <…> *кілометрова каменюка освітила Східну Європу своїми примарними, тихими спалахами* <…> [1, с. 255].

У перекладі англомовний іменник *rock* замінюється іменником *каменюка*, що вказує на збільшені розміри метеорита та має негативне значення, підкреслюючи його руйнівний ефект. Крім того, можна помітити заміну однієї синтаксичної конструкції іншою: підрядна частина речення оригіналу замінюється простим реченням.

Поширені випадки синтаксичної трансформації заміни в перекладі англійських пасивних речень активними реченнями, що відповідає нормам української мови, наприклад:

англ. *The former city was first set on fire by radiant heat* <…> [2, с. 309] – укр. *Перше місто зайнялося від колосальної спеки,* <…> [1, с. 255].

Щоб підкреслити силу та швидкоплинність руйнації планети, перекладач використовує прийом опущення присудка

і замінює двоскладне речення номінативною конструкцією, наприклад:

англ. *Big surface wave* came through [2, с. 316]. – укр. *Велика сейсмічна хвиля*.

У наступному прикладі перекладач опускає англомовну конструкцію *on the surface,* щоб запобігти текстовому перенавантаженню, оскільки контекст дає зрозуміти, що події відбуваються на поверхні Землі:

англ. *The trails of the incoming meteorites, once a pattern of bright scratches in the air, had merged onto a blinding continuum of superheated air that has set fire to anything on the surface capable of burning* [2, с. 324] – укр. *Сліди нових метеоритів, які раніше були схожі на яскраві подряпинки в повітрі, тепер злилися в сліпучому континуумі перегрітого повітря, підпалюючи все, що ще могло горіти* [1, с. 267].

У такий спосіб перекладач опускає мовні одиниці, що можуть бути надлишковими для цільового читача.

Висновки з дослідження і перспективи подальших пошуків у даному науковому напрямку. Отже, переклад апокаліптичного роману вимагає тлумачення незнайомих сучасному читачеві реалій, які пов'язані зі світом природи, особливо з описом глобальної катастрофи. Задля адаптації нових реалій до картини світу цільового читача перекладач повинен кожного разу приймати нове рішення, як адекватно їх відтворити в художньому тексті з огляду на мету твору та завдання перекладу.

Перспективи досліджень убачаємо в подальшому вивченні груп реалій апокаліптичного роману та способів їх перекладу, а також у порівнянні перекладацьких трансформацій, залучених для відтворення різних реалій апокаліптичного суспільства.

Література:

1. Apocalyptic Discourse in Contemporary Culture: Post-Millennial Perspectives on the End of the World / edited by M. Germana, A. Mousoutzanis. New York : Routledge, 2014. 260 p.
2. Кулешір М. Апокаліптична художня література: особливості жанру. *Сучасні літературознавчі студії. У просторі наукового пошуку В.І. Фесенко*. 2014. № 11. С. 331–341.
3. Лімборська А.І. Постапокаліптичне майбутнє і доля цивілізації в контексті нової готики: роман «Дорога» Кормака Маккарті. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки».* 2018. № 1(15). С. 143–148.
4. Нагачевська О. Постапокаліптичний роман США на межі XX та XXI століть (Пол Остер «В країні останніх речей» (1987), Кормак Маккарті «Дорога» (2006)). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах.* 2013. № 27. С. 298–305.
5. Березовская Л.С., Демченков С.А. Постапокалиптика как жанр научной / паранаучной фантастики. *Гуманитарные исследования.* 2016. № 4(13). С. 64–67.
6. Бовсунівська Т.В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Видавництво «Діса плюс», 2015. 368 с.
7. Чеснова Е.Н., Мансурова Ш.И., Снытина А.А. Философия миров постапокалипсиса в современной культуре. *Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого*. 2017. № 2(22). С. 46–54.
8. Зорівчак Р.П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози). Львів : Видавництво при Львівському університеті, 1989. 216 с.
9. Кияк Т.Р., Науменко А.М., Огуй О.Д. Перекладознавство (німецько-український напрям) : підручник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. 543 с.
10. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. Москва : ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. 416 с.

Джерела ілюстративного матеріалу:

1. Стівенсон Н. Сімміс : роман / пер. з англ. О. Українця. Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2008. 688с.
2. Stephenson N. Seveneves. New York : William Morrow and Company, 2018. 880 p.

Movchan M. Ways of representing and translating catastrophe in apocalyptic novel (a case of Ukrainian translation of the English novel "Seveneves" by Neal Stephenson)

Summary. The article explores ways of representation and translation of catastrophe in apocalyptic literature. The aim of this study is to analyze the role of translation procedures in representation of catastrophe as realia of apocalyptic society and define usefulness of these procedures. The article presents the analysis of scientific research into genre and stylistic peculiarities of the apocalyptic novel. The study draws our attention to the popularity of the apocalyptic novel among modern readership, since the plot of such fiction is focused on the question of human existence, life after destructive events and the end of the world. Besides, the research claims that translation of apocalyptic literature widens its readership considerably. Two subgenres of the apocalyptic novel are distinguished: apocalyptic and postapocalyptic. The apocalyptic subgenre describes the world before the global catastrophe, while the postapocalyptic subgenre is characterized by the plot that presents humanity's attempts to save its species after the apocalypse. The article describes the most common examples of the catastrophe: nuclear war, natural disasters, ecological crisis, pandemic, robot uprising, or alien invasion. The material for the research was obtained from the English apocalyptic novel "Seveneves" by Neal Stephenson and its Ukrainian translation made by Ostap Ukrainets. It has been revealed that the novel belongs to both subgenres of apocalyptic fiction, since it combines apocalyptic and postapocalyptic features. Considering such genre and stylistic peculiarities the novel "Seveneves" is characterized by the number of linguistic units which denote realia of the natural world, catastrophe in particular. The analysis has shown that the author uses word combinations to represent destructive events and translation of such linguistic units requires the use not only lexical, but also syntactical transformations. The comparative method of the English novel "Seveneves" and its Ukrainian translation has revealed that the translator uses such procedures which allow adapting the source text for the target audience.

Key words: apocalyptic novel, realia, realia of the natural world, translation procedures, lexical transformation, syntactical transformation.

УДК 811.111
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.23

Радченко Т. А.,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри перекладу
Дніпровського державного технічного університету

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ АНГЛІЙСЬКИХ ГАЗЕТНИХ ТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Анотація. У статті йдеться про те, що радикальні зміни в мові засобів масової інформації пов'язані з науково-технічним прогресом, соціально-політичними й економічними перетвореннями, що відбуваються останнім часом у суспільстві.

Словниковий склад англійської мови інтенсивно поповнюється новими словами та виразами. Акцентовано, що мова сучасної преси є одним із головних джерел поширення новоутворених лексичних одиниць. Наведено приклади лексико-фразеологічних інновацій у контексті, які надають газетному тексту більшої виразності та яскравого емоційно-експресивного забарвлення, і розглянуто проблеми, пов'язані з їх перекладом українською мовою.

Наголошено, що для сучасного газетного тексту характерне застосування різноманітних способів мовної компресії. Зазначено, що скорочення слів є одним із найпоширеніших видів економії мовних ресурсів і має на меті максимальну компресію інформації на лексичному рівні.

Підкреслюється, що з метою якнайшвидшого донесення думки автора в газетному тексті використовуються абревіатури, для адекватного перекладу яких необхідний детальний розбір. Наведено приклади усічених слів різних типів у контексті. Наголошено на зростанні продуктивності телескопії як одного з новітніх і найпоширеніших способів словотвору сучасної англійської мови. Популярність використання телескопізмів пов'язана з простотою їх утворення й компактністю передачі змісту новоутвореного поняття.

У зв'язку з бажанням надати мовленню емоційної експресивності в газетному тексті акцентовано на використанні розмовної лексики, запозичень з жаргону фахівців різних сфер, представників різних етнічних груп тощо.

У результаті дослідження доведено, що описовий спосіб перекладу є найефективнішим для адекватного перекладу вищезазначених новоутворених лексичних одиниць через відсутність їх у мові перекладу.

Ключові слова: газетний текст, неологізм, фразеологічна інновація, скорочення, телескопізм, розмовна лексика, способи перекладу.

Постановка проблеми. Засоби масової інформації (інтернет, телебачення, радіо, преса) є важливим інструментом повідомлення та мають великий вплив на свідомість людей. Одним із показників мовного розвитку суспільства є саме мова ЗМІ.

Сучасний газетний текст характеризується стислістю викладу інформаційного повідомлення й ретельним відбором мовних засобів. Актуальність дослідження зумовлена великою кількістю та частотою вживання лексико-фразеологічних інновацій, різних видів скорочень і розмовної лексики в мові сучасної преси, які, у свою чергу, становлять труднощі з перекладацького погляду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багато вітчизняних і зарубіжних мовознавців досліджували мову преси в різних аспектах, серед них – О. Альгіна, І. Арнольд, Г. Винокур, І. Гальперін, Л. Даниленко, Т. Добросклонська, С. Єрмоленко, Ю. Зацний, Т. Казакова, І. Корунець, В. Костомаров, І. Мірошниченко, Н. Поліщук, Г. Солганик, О. Стишов, І. Холявко, А. Янков та інші.

Дослідницький інтерес лінгвістів до сучасного масмедійного дискурсу як особливого комунікативного феномена зумовлений його особливостями, до яких вітчизняний мовознавець І. Мірошниченко відносить «медіазалежність, реалістичність, мультимодальність, інтердискурсивність, спрямованість на широку масову аудиторію, дистантність мовленнєвого акту, динамічність, спектакулярність, інтенсивну експресивність» [1, с. 3–4].

Як слушно зауважує Н. Поліщук, сьогодні «газетний текст нейтралізував традиційні газетні стандарти, усунув стилістичні та лексичні обмеження», оскільки «емоційно-експресивного забарвлення газетним матеріалам надають вдало підібрані слова й вислови» [2, с. 1].

Науковець О. Альгіна, досліджуючи проблеми перекладу газетно-публіцистичних текстів статей, наголошує, що найчастіше причинами помилок при перекладі медійних текстів є «саме неправильна інтерпретація або нерозуміння вихідного тексту» [3, с. 40].

Мета статті – дослідити лексичні особливості газетного тексту як специфічного об'єкта перекладацької діяльності.

У межах дослідження залучимо до аналізу лексичні особливості англомовних газетних текстів, які зазвичай створюють труднощі при перекладі: неологізми, фразеологічні інновації, скорочення (абревіатури, усічення, телескопізми) та жаргонізми. Результати дослідження ґрунтуються на даних словника лексико-фразеологічних інновацій англійської мови [4].

Виклад основного матеріалу. Словниковий склад сучасної англійської мови швидко реагує на зміни, що відбуваються в усіх сферах життєдіяльності людини, на появу нових предметів, явищ і понять. Зазначене неминуче тягне за собою утворення лексико-фразеологічних інновацій або зміну семантики тих чи інших слів.

Основним критерієм при перекладі неологізму має бути однозначність його тлумачення. З'ясувавши значення неологізму в контексті, необхідно здійснити його переклад засобами української мови. Наприклад:

Is our current government run by an ***amentocracy?*** *The neologism is derived from* ***ament****, the prefix for stupidity.*

Найефективнішим способом для передачі значення нового слова вважається описовий переклад, оскільки саме за допомогою

цього способу можна повно й точно передати всі основні ознаки новоутвореного поняття. Таким чином, беручи до уваги той факт, що в реченні надано пояснення слова *ament* («слабоумний»), значення досі невживаного в мові неологізму ***amentocracy*** перекладено як «уряд, до складу якого входять недостатньо підготовлені особи».

На думку мовознавців, саме «газетні тексти по праву можна вважати лабораторією зі створення фразеологічних новотворів, оскільки вони з великою мобільністю здатні повно й динамічно відобразити всі інновації фразеологічного характеру» [5].

Glen and Phyllis Swank were looking to move from southern California two years ago. "We wanted to leave the rat race and join the ***mouse race****", said Phyllis, who among other jobs worked at a Jewish day school, a private high school, an affordable housing program and as a cake decorator. Glen, who labored for 25 years as an applications engineer for the world's largest tool manufacturer, said retiring from that job was retirement number one. He is currently in what he calls retirement number two: serving bed and breakfast customers.*

Фразеологічна інновація *mouse race* означає «спокійне, позбавлене стресів життя». У статті йдеться про те, що подружжя Глен і Філліс Суонк після багаторічної праці вийшли на пенсію та вирішили переїхати з південної Каліфорнії до більш тихого містечка. Інновацію *mouse race* створено механізмом антонімічної аналогії з терміном *rat race* – «щуряча гонка», що вводить поняття стресового й напруженого життя, шалену гонитву за багатством або зайняття метушливими справами. У перекладі використано комбінований спосіб, поєднавши калькування з описовим перекладом для виділення образної основи фразеологізму й уточнення його змісту.

З перекладацького погляду фразеологічні інновації становлять великі труднощі через їх ідіоматичність. Для відтворення номінативної інформації зазначених одиниць у разі відсутності еквівалентів та аналогів, неможливості використання дослівного перекладу через неправильне розуміння змісту фразеологізму найбільш доречним є описовий спосіб перекладу: ***vinyl village*** – місто або його район з невиразною архітектурою, дешевими будівлями; ***hotel journalism*** – недостовірні та поверхові репортажі про стан справ у місцях бойових дій (коли репортер перебуває в надійно захищеному місці); ***horse blanket*** – надто довга, складна й малозрозуміла інструкція, доповідь; ***speed table*** – дорога з підйомом, призначена для сповільнення руху транспорту; ***ego wall*** – стіна, на якій особа розвішала свої дипломи, сертифікати, нагороди, фотографії з відомими людьми.

Як спосіб економії мовних засобів у газетних текстах широко використовуються лексичні скорочення, які лінгвісти поділяють на абревіатури, усічення та контамінації (телескопізми) [6, с. 310]. Проте, незважаючи на використання мінімуму мовних засобів, головна їх мета – передача максимального змісту інформації.

Специфіка абревіатур полягає в тому, що перекласти їх буває практично неможливо без детального розбору. Наведемо декілька прикладів.

'My bonus is 'shameful' – but I worked hard to get it,' said John Konstantinidis, a wholesale insurance broker, lunching Friday at Harry's at Hanover Square. 'I'm a ***HENRY****,' Mr. Konstantinidis added. '****High Earner but Not Rich Yet.****'*

У цьому випадку в самому газетному тексті подано тлумачення акроніма *HENRY*, що є абревіатурою фрази '*High Earner but Not Rich Yet'* – «особа, яка має достатній прибуток, проте не може водночас уважатися заможною».

... If things go bad in a ***MOUT*** *[military operations in urban terrain] environment, they go bad quickly. Troops here have planned extensively for urban fighting even as they hope to avoid it.*

У реченні надається пояснення, що *MOUT* є абревіатурою словосполучення *military operations in urban terrain*, тому переклад здійснено за допомогою калькування – «воєнні операції на території міста».

Для передачі інформації в більш стислому вигляді в газетних текстах використовуються різни види усічених слів. Наприклад:

*I see no problem with nonagenarians having driving tests a tad more frequently. Probably some of the other "****genarians****" could use more frequent testing, as well. My guess is that they will perform better than those who are on the cellphone or text messaging while driving.*

У реченні вжито скорочення *genarian* від слів *septuagenarian, octogenarian* тощо, що перекладається як «людина похилого віку» (тип усічення афереза – відсікання початкової частини слова).

*Is there room under the conservative umbrella for someone who respects the free market, but resents what its unfettered expression is doing to our cities and lives? Apparently, there is, in fact, people like me even have a name: "****crunchy cons.****"...*

Словосполучення *crunchy con*, у якому усічене слово *conservative* (тип усічення апокопа – відсікання кінцевої частини слова) перекладається як «людина з ультраконсервативними поглядами й розвинутою екологічною свідомістю».

*The "****terp****", as the grunts call their Afghan interpreter, sums up the atmosphere.*

У цьому випадку *terp* є скороченням слова *interpreter* – «перекладач-синхроніст» (змішаний тип усічення, коли відсікається початкова та кінцева частини слова).

Останнім часом одним із найпродуктивніших способів утворення нових слів є телескопія. Проте для коректного й адекватного перекладу телескопізмів необхідний аналіз контексту та розуміння того, зрощення яких лексичних одиниць або їх фрагментів відбулося.

Europe's hostels now offer cool upmarket accommodations at bargain prices. There are still the communal areas that made hostels the social place to be in the early '90s, but now they are matched by posh facilities. The clientele includes fewer backpackers, more ***flashpackers****: holidaymakers with a taste for the nice things but who are cost-cutting in keeping with the climate.*

У статті йдеться про європейські хостели, які сьогодні пропонують високоякісні умови проживання за вигідними цінами. Клієнтами таких хостелів стають переважно не просто самостійно подорожуючі туристи з рюкзаком за плечима, а так звані ***flashpackers*** (зрощення слів *flash* + *backpacker*), заможні туристи, які подорожують пішки, намагаючись у такий спосіб стримувати зміни клімату, проте обирають першокласні заклади для відпочинку.

*During a recession, the tendency for consumers to prefer home-based indulgences, such as cocktail parties and lavish dinners. The growing trend for consumers looking for cheaper ways to maintain the good life they have become accustomed to has led to a new term being coined – "****homedulgence****". The move to "****homedulgence****" is one way consumers can ride out the recession and it is predicted it will soon extend to many other areas of life, such as mix-your-own cocktails evenings and home dining clubs.*

Слово *homedulgence* (зрощення слів *home* + *indulgence*) буде перекладатися описово, оскільки саме цей спосіб перекладу

є найефективнішим для передачі значення досі не вживаного в мові нового терміна: прагнення людей під час економічного спаду задовольняти свої потреби і примхи щодо вишуканих обідів і коктейльних вечірок удома, а не в ресторанах чи клубах (з метою економії).

Speedy delivery of goods is also at the center of Mr. Kasarda's theory of what he calls the ***aerotropolis****, a population and business center formed around an airport in the way that cities once formed around ports and crossroads.*

Телескопізм *aerotropolis* демонструє зрощення двох слів: *aero-* та *metropolis*. У статті йдеться про те, що швидка доставка товарів, згідно з однією з теорій, здійснюється завдяки тому, що економічне й соціальне життя великого міста обертається навколо вузлового аеропорту, як раніше це відбувалося навколо портів і перехресть доріг. Телескопізм *aerotropolis* можна передати шляхом транскодування (коли звукова та/або графічна форма слова вихідної мови передається засобами абетки мови перекладу), оскільки слово є зафіксованим у тлумачному [7] і перекладному [8] онлайн-словниках. Проте значення слова необхідно пояснити за допомогою описового перекладу, оскільки воно ще не ввійшло до загального вжитку і його значення неможливо визначити поза певним контекстом.

На думку українських лінгвістів, сьогодні в багатьох мовах світу, англійській зокрема, «ясно простежується тенденція демократизації, під якою насамперед розуміється зближення писемно-літературної мови з усно-розмовною нелітературною», де важливу роль відіграє сленг» [4, с. 5]. Процес спрощення норм літературної мови, використання лексики і фразеологічних інновацій з нелітературних розмовних джерел значною мірою підтримується ЗМІ.

A Downing Street-based policy unity has proposed plan to place a ***'fat tax'*** *on junk food in an attempt to tackle the rising incidence of heart disease.*

У статті йде мова про те, що політична єдність, яка базується на Даунінг Стріт, запропонувала ввести спеціальний податок на шкідливу їжу, намагаючись у такий спосіб подолати частоту серцевих захворювань, що зростає. Словосполучення *fat tax* є зафіксованим в онлайн-словнику [8] і для адекватної передачі його змісту перекладається за допомогою описового способу – як «податок на продукти харчування з високим умістом насичених жирних кислот».

В умовах сьогодення спостерігається збагачення лексики англійської мови завдяки запозиченням із жаргону фахівців різних сфер, представників різних етнічних груп тощо. Жаргонізми широко використовуються в газетних текстах як із їх тлумаченням, так і без пояснень, якщо їх уже включено до академічних словників.

*Designer handbags have been stolen to order in a recent series of smash-and-grab store raids in the capital. Scotland Yard has set up a special detective squad to target the gangs, but it appears the "***glam raiders****" – as people in fashion circles have taken to calling them – are still very much at large.*

Ідеться про грабіжників на автомобілях, які викрадають модні товари шляхом розбивання вітрини крамниці. У статті пояснюється, що в модних колах такі грабіжники отримали назву *glam raiders.*

Customers say Alberto is ***"good money"****, a slang term meaning he is good at his job. They know Alberto is aware of the small intricacies regarding their hair and the way it grows.*

У статті пояснюється, що *good money* є сленговим терміном, який використовується для характеристики людини, котра є компетентною особою та добре виконує свою роботу.

"We ***bodyslammed*** *them today and killed hundreds of those guys", said Maj. Gen. Frank L. Hagenbeck, the commander of the operation near Gardez, 75 miles south of Kabul, the capital.*

Дієслово *bodyslam*, яке використовується в жаргоні військових, включене до перекладного словнику [4] та означає «завдати нищівного удару».

*"****Leg Attack****": Left untreated, leg attacks can lead to ulcers that won't heal, infections like gangrene, permanent nerve damage and, in severe cases, a 30% chance of amputation of the toes, foot or leg.*

Інновація *leg attack* запозичена із жаргону медичних працівників і, судячи з контексту, означає «хворобу, спричинену недостатнім постачанням крові, унаслідок, зокрема, утворення тромбів в артеріях».

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що лексичні особливості англомовних газетних текстів, а саме: неологізми, фразеологічні інновації, скорочення та жаргонізми, становлять певні труднощі в аспекті перекладу українською мовою. З огляду на наведені приклади, робимо висновок, що в більшості випадків переважає описовий переклад. Незважаючи на той факт, що недоліком такого способу перекладу вважається багатослівність, саме він найбільш точно відбиває основний зміст новоутворених лексичних елементів англійської мови. Таким чином, переклад газетних текстів є творчим процесом, що вимагає від перекладача досить високого рівня мовної компетентності.

Література:

1. Мірошниченко І.Г. Стислий текст в українському масмедійному дискурсі : дис. … канд. філол. наук : 10.02.01 / Дніпровський нац. ун-т ім. Олеся Гончара. Дніпро, 2020. 275 с. URL: http://www.dnu.dp.ua/docs/ndc/dissertations/K08.051.05/dissertation_5f47fa5e219da.pdf.
2. Поліщук Н.О. Термінолексика як джерело оновлення газетного тексту (на матеріалі газет перших десятиліть XXI ст.) : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.02.01 / Львівський нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2019. 19 с. URL: https://www.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/05/aref_polishchuk.pdf.
3. Альгина О.В. Функционально-стилистические особенности английской газетной статьи в аспекте перевода : дисс. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Санкт-Петербургский гос. ун-т Санкт-Петербург, 2017. 207 с. URL: https://disser.spbu.ru/files/disser2/disser/LhCdKkgYBT.pdf.
4. Зацний Ю.А., Янков А.В. Нова розмовна лексика і фразеологія : англо-український словник. Вінниця : Нова книга, 2010. 224 с.
5. Онищук Н. Фразеологические неологизмы и фразеологические инновации в современной лингвистической науке. URL: http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/16460/1/Onyshchuk.pdf.
6. Дзюбіна О.І. Скорочення як спосіб утворення неологізмів у сучасній англійській мові (на матеріалі англомовних інтернет-видань та форумів в молодіжних соціальних мережах). URL: https://visnyk.zu.edu.ua/Articles/75/61.pdf.
7. Word Spy. URL: https://www.wordspy.com.
8. Multitran. URL: https://www.multitran.com.

Radchenko T. Features of reproduction of English newspaper texts in the Ukrainian language

The article argues that radical changes in the language of the media are associated with scientific and technological progress, socio-political and economic transformations that have taken place recently in society.

The vocabulary of the English language is intensively replenished with new words and expressions. It is emphasized that the language of the modern press is one of the main sources of the spread of newly formed lexical units. Examples of lexical and phraseological innovations in the context, which add bright emotional expressiveness to the newspaper text, are given, and the problems related to their translation into Ukrainian are considered.

It is underlined that the modern newspaper text is characterized by the use of various methods of speech compression. It is noted that shortening is one of the most common types of saving language resources and aims to maximize the compression of information at the lexical level.

In order to convey the author's opinion as quickly as possible abbreviations are used in the newspaper text, for the adequate translation of which a detailed analysis is required. Examples of clipped words of different types in the context are given. Emphasis is placed on telescopy increase in productivity as one of the newest and most common ways of word formation in modern English. The popularity of the use of telescopes is associated with the simplicity of their formation and the compactness of the transfer of the meaning of the newly formed concept.

In connection with the aim to give speech emotional expressiveness to the newspaper text, the emphasis is on the use of colloquial vocabulary, borrowings from the jargon of specialists in various fields, representatives of different ethnic groups, etc.

As a result of the research it is proved that the descriptive method of translation is the most effective one for adequate translation of the abovementioned newly formed lexical units due to their absence in the language of translation.

Key words: newspaper text, neologism, phraseological innovation, abbreviation, portmanteau word, colloquial vocabulary, translation methods.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Абдуллаева Ульвия Али гызы
«ЗОЛОТОЕ ЯБЛОКО» В ТВОРЧЕСТВЕ ЗИИ ГЁКАЛЬП КАК СИМВОЛ ИДЕАЛА «ТУРАН» И ТУРАНИЗМА **4**

Айворонська А. Р., Покровська І. Л.
ДО ПРОБЛЕМИ ЗІСТАВЛЕННЯ ТЕРМІНА «НОВЕЛА» В СЛОВ'ЯНСЬКОМУ, ТЮРКСЬКОМУ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ **8**

Алексенко В. Ф.
ОНІРИЧНІ МОТИВИ У КАЗЦІ Р. РІГГЗА «ДІВЧИНКА, ЩО ВМІЛА ПРИРУЧАТИ НІЧНІ ЖАХІТТЯ» **12**

Гончарова О. А.
«Я ХОТІЛА СКАЗАТИ ПРАВДУ»: МОТИВ АЛКОГОЛЬНОЇ ЗАЛЕЖНОСТІ В РОМАНІ Е. БРОНТЕ «НЕЗНАЙОМКА З ВІЛДФЕЛ-ХОЛУ» **15**

Крупка М. А.
ХУДОЖНЄ КОНСТРУЮВАННЯ РОДОВОЇ ІСТОРІЇ В РОМАНІ МАРІЇ МАТІОС «БУКОВА ЗЕМЛЯ» **19**

Медведчук О. П.
НЕОМІФОЛОГІЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ МОТИВУ ВІЧНОГО ПОВЕРНЕННЯ У РОМАНІ ЮРІЯ ВИННИЧУКА «ТАНҐО СМЕРТІ» **24**

Павлюк А. Б., Шелудченко С. Б., Муж М. Я.
ЖАНРОВИЙ ПАРАДОКС У РОМАНІ ДЕНА СІММОНСА *THE TERROR* **30**

Печерських Л. О.
МІЖРОДОВИЙ СИНТЕЗ У РОМАНІ «РАДІО НІЧ» Ю. АНДРУХОВИЧА **34**

Пінчук Т. С., Горбань А. Ю.
ТВОРЧІСТЬ ІВАНА САВИЧА В БІОГРАФІЧНОМУ КОНТЕКСТІ **38**

Поденко О. Ю.
КАЗКА Л. ФІЛАТОВА «ЗОЛУШКА ДО И ПОСЛЕ» ЯК САТИРА НА МОРАЛЬНУ ДЕФОРМАЦІЮ СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ **42**

Починок Л. І.
«СВІТ ПРАВДИ І ЛЮБОВІ»: ХРИСТИЯНСЬКИЙ ВЕКТОР ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ПАНАСА МИРНОГО **46**

Приходько В. С., Вєдєрнікова Т. В.
ТАЄМНИЧО-СТИХІЙНА СИЛА ЛЮБОВІ В РОМАНІ НІНИ ГЕОРГЕ «ЛАВАНДОВА КІМНАТА» **51**

Пустовіт В. Ю.
ФОЛЬКЛОРНИЙ СЕГМЕНТ ПИСЬМЕННИЦЬКОГО ЕПІСТОЛЯРІЮ **55**

Разуменко І. В.
ІДЕЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЇ ФІЛОСОФІЇ В МОДЕРНІСТСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ФРАНЦІЇ **60**

Разуменко Т. О.
СТВОРЕННЯ ЕСТЕТИКИ СИМВОЛІЗМУ Й ІМПРЕСІОНІЗМУ В ДРАМАТУРГІЇ ФЕДЕРІКО ГАРСІА ЛОРКИ **64**

Shkuropat M. Yu.
"AM I A ROGUE PALMERIN OR LANCELOT?": AUTHORIAL IDENTITY IN THE NOVELS *ERASURE* AND *THE WATER CURE* BY PERCIVAL EVERETT **68**

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Артьомцев О. В., Мюллер К. А.
СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ НІМЕЦЬКОЇ БАНКІВСЬКОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ **74**

Білас А. А., Хоптій Т. В.
ВІДТВОРЕННЯ ПИТАЛЬНО-МОВЛЕННЄВОГО ВИРАЖЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ПЕРСОНАЖА В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ Ж.-М. Г. ЛЕ КЛЕЗІО «ЗОЛОТОШУКАЧ» **78**

Запотічна Р. А.
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛІЙСЬКИХ ФРАЗОВИХ ДІЄСЛІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ В ЕКОНОМІЧНИХ НАУКОВИХ ТЕКСТАХ **82**

Захарова К. С.
ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДУ ЮРИДИЧНИХ ТЕРМІНІВ **86**

Лобанова В. В.
ТИПОВІ СКЛАДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО ТЕКСТУ ГАЛУЗІ ІТ **90**

Мовчан М. Г.
СПОСОБИ ЗОБРАЖЕННЯ ТА ПЕРЕКЛАДУ КАТАСТРОФИ В АПОКАЛІПТИЧНОМУ РОМАНІ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНОГО РОМАНУ НІЛА СТІВЕНСОНА «SEVENEVES») **94**

Радченко Т. А.
ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ АНГЛІЙСЬКИХ ГАЗЕТНИХ ТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ **97**

CONTENTS

LITERATURE STUDIES

Abdullaeva U.
"GOLDEN APPLE" IN THE WORKS OF ZIA GOYALP AS A SYMBOL OF THE IDEAL "TURAN" AND TURANISM.....**4**

Aivoronska A., Pokrovska I.
THE CORRESPONDENCE PROBLEM OF THE TERMS DENOTING "SHORT STORY" IN SLAVIC, TURKIC AND WESTERN EUROPEAN LITERARY STUDIES.....**8**

Aleksenko V.
ONEIRIC MOTIVES IN THE TALE "THE GIRL WHO COULD TAME NIGHTMARES" BY R. RIGGS.....**12**

Honcharova O.
"I WISHED TO TELL THE TRUTH": THE MOTIVE OF ALCOHOL ADDICTION IN "THE TENANT OF WILDFELL HALL" BY A. BRONTE.....**15**

Krupka M.
ARTISTIC CONSTRUCTION OF THE ANCESTRAL HISTORY IN THE NOVEL BY MARIA MATIOS "THE BEECH LAND".....**19**

Medvedchuk O.
THE NEOMYTHOLOGICAL TRANSFORMATION OF THE ETERNAL RETURNING MOTIF IN YURI VYNNYCHUK'S NOVEL «TANGO OF DEATH».....**24**

Pavliuk A., Sheludchenko S., Muzh M.
THE GENRE PARADOX IN DAN SIMMONS' NOVEL *THE TERROR*.....**30**

Pecherskyh L.
INTERGENERIC SYNTHESIS IN THE NOVEL "RADIO NIGHT" BY YU. ANDRUKHOVYCH.....**34**

Pinchuk T., Horban N.
IVAN SAVYCH'S WORK IN THE BIOGRAPHICAL CONTEXT.....**38**

Podenko O.
FILATOV'S FAIRY TALE "CINDERELLA: BEFORE AND AFTER" AS A SATIRE ON THE MORAL DEFORMATION OF THE MODERN MAN.....**42**

Pochynok L.
"THE WORLD OF TRUTH AND LOVE": CHRISTIAN VECTOR LIFE CREATIVITY OF PANAS MYRNY.....**46**

Prykhodko V., Viediernikova T.
THE MYSTERIOUS FORCE OF LOVE IN THE NOVEL "LAVENDER ROOM" BY NINA GEORGE.....**51**

Pustovit V.
FOLKLORE SEGMENT IN WRITERS' EPISTOLARY.....**55**

Razumenko I.
IDEAS OF EXISTENTIAL PHILOSOPHY IN THE MODERN LITERATURE IN FRANCE.....**60**

Razumenko T.
CREATING SYMBOLISM AND IMPRESSIONISM AESTHETICS IN THE DRAMA OF FEDERICO GARCIA LORCA.....**64**

Shkuropat M. Yu.
"AM I A ROGUE PALMERIN OR LANCELOT?": AUTHORIAL IDENTITY IN THE NOVELS *ERASURE* AND *THE WATER CURE* BY PERCIVAL EVERETT.....**68**

TRANSLATION AND INTERPRETATION STUDIES

Artyomtsev O., Mueller C.
SPECIFIC FEATURES OF REPRODUCTION OF GERMAN BANKING TERMINOLOGY IN UKRAINIAN **74**

Bilas A., Khoptii T.
RENDERING THE CHARACTER'S IDENTITY INTERROGATIVE-SPEECH EXPRESSION IN THE UKRAINIAN TRANSLATION OF THE NOVEL BY J.-M. G. LE CLEZIO "THE PROSPECTOR? **78**

Zapotichna R.
PECULIARITIES OF ENGLISH PHRASAL VERBS TRANSLATION INTO UKRAINIAN IN SCIENTIFIC AND ECONOMIC TEXTS **82**

Zakharova K.
LAW TERMS: LEXICAL-SEMANTIC ASPECTS OF TRANSLATION **86**

Lobanova V.
TYPICAL PROBLEMS OF TRANSLATING SCIENTIFIC AND TECHNICAL TEXT IN IT FIELD **90**

Movchan M.
WAYS OF REPRESENTING AND TRANSLATING CATASTROPHE IN APOCALYPTIC NOVEL (A CASE OF UKRAINIAN TRANSLATION OF THE ENGLISH NOVEL "SEVENEVES" BY NEAL STEPHENSON) **94**

Radchenko T.
FEATURES OF REPRODUCTION OF ENGLISH NEWSPAPER TEXTS IN THE UKRAINIAN LANGUAGE **97**

НОТАТКИ

НАУКОВИЙ ВІСНИК МІЖНАРОДНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: ФІЛОЛОГІЯ

Науковий збірник

№ 50 том 2, 2021

Серію засновано у 2010 р.

Коректор – Вишнякова Я.І.
Комп'ютерна верстка – Кузнєцова Н.С.

Підписано до друку 29.10.2021 р. Формат 60x84/8. Обл.-вид. арк. 14,04, ум. друк. арк. 12,32.
Папір офсетний. Цифровий друк. Наклад 200 примірників. Замовлення № 1021/379.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
(Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 6424 від 04.10.2018 р.)
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Тел. +38 (048) 709 38 69, +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua