

**ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА:  
ТЕКСТ І КОНТЕКСТ**

**Проблеми інтерпретації тексту**

*Науковий журнал*

*Видається з 2006 року*

*Випуск 31*

Луцьк

Волинський національний університет

імені Лесі Українки

2021

*Рекомендовано до друку вченою радою  
Волинського національного університету імені Лесі Українки  
(протокол № 2 від 26.02.2021 р.)*

**Редакційна колегія:**

**Алессандро Ачіллі** – доктор філософії, лектор україністичних студій Університету Монаша, Мельбурн, Австралія;

**Рімантас Бальсис** – доктор гуманітарних наук, професор, Клайпедський університет, Клайпеда, Литва;  
**Джованна Броджі-Беркофф** – професор, президент Італійської асоціації українознавчих студій, Мілан, Італія;

**Юрій Громик** – кандидат філологічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна;

**Олександра Вісич** – доктор філологічних наук, доцент, Національний університет «Острозька академія», Острог, Україна;

**Світлана Криворучко** – доктор філологічних наук, професор, Харківський національний педагогічний університет імені Г. Сковороди, Харків, Україна;

**Тереза Левчук** – доктор філологічних наук, доцент, Волинський національний університет імені Лесі Українки (відповідальний секретар), Луцьк, Україна;

**Марія Моклиця** – доктор філологічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна;

**Зінаїда Пахолок** – доктор філологічних наук, доцент, Луцький інститут розвитку людини Університету «Україна», Луцьк, Україна;

**Сергій Шаров** – кандидат педагогічних наук, доцент, Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького, Мелітополь, Україна;

**Ульріх Швайер** – доктор габілітований, професор, директор Інституту слов'янської філології Університету Людвіга-Максиміліана, Мюнхен, Німеччина;

**Тарас Шмігер** – доктор філологічних наук, доцент, Львівський національний університет імені І. Франка, Львів, Україна;

**Наталія Шульська** – кандидат філологічних наук, доцент, Волинський національний університет імені Лесі Українки, (головний редактор), Луцьк, Україна;

**Наталія Римар** – кандидат філологічних наук, доцент, Білоцерківський національний аграрний університет, Біла Церква, Україна;

**Маріяна Цибранска-Костова** – доктор філологічних наук, професор, Інститут болгарської мови Болгарської АН, Софія, Болгарія.

**Волинь філологічна: текст і контекст.** Вип. 31: Проблеми інтерпретації тексту / упоряд. Т. Левчук.  
Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2021. 244 с.

В 67

Студії виконано в руслі новітніх літературознавчих і лінгвістичних теорій інтерпретації тексту. Представлено теоретичний аспект проблеми та інваріантні моделі аналізу художніх творів крізь призму змін наукових парадигм, а також розгляд наукових текстів та інтернет-контенту.

Для науковців, викладачів, аспірантів і студентів філологічних спеціальностей.

*Збірник наукових праць є науковим фаховим виданням, у якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора чи кандидата наук (додаток 4 до наказу МОН України 09.02.2021 № 157).*

УДК 821(100).09 (062. 552)

© Левчук Т. (упорядкування), 2021

© Гончарова В., (обкладинка), 2021

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021

**VOLYN PHILOLOGICAL:  
TEXT AND CONTEXT**

*Scientific Journal*

*Published since 2006*

*Issue 31*

Lutsk

Lesya Ukrainka Volyn National University

2021

*Recommended for publication by the Academic Council  
of Lesya Ukrainka Volyn National University  
(Minutes № 2 dated 26.02.2021)*

**Editorial Board:**

- Alessandro Achilli** – Ph.D in Slavic Languages and Literature, Lecturer in Ukrainian Studies at Monash University, Melbourne, Australia;
- Rimantas Balsys** – Doctor of Humanities, Professor, Klaipeda University, Klaipeda, Lithuania;
- Giovanna Brogi Bercoff** – Professor, President of the Italian Association of the Ukrainian studies, Milan, Italy;"
- Yurii Hromyk** – Ph.D in Philology, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;
- Oleksandra Visych** – Doctor of Philology, Associate Professor, National University "Ostroh Academy", Ostroh, Ukraine;
- Svitlana Kryvoruchko** – Doctor of Philology, Professor, H. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Kharkiv, Ukraine;
- Tereza Levchuk** – Doctor of Philology, Associate Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;
- Mariya Moklytsia** – Doctor of Philology, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;
- Zinaida Paholok** – Doctor of Philology, Associate Professor, Lutsk Institute of Human Development at the University «Ukraine», Lutsk, Ukraine;
- Serhiy Sharov** – Ph.D in Pedagogy, Associate Professor, Bohdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University, Melitopol, Ukraine;
- Ulrich Schweier** – Professor, Doctor Habilitated. Director of Slavic Philology Institute at Ludwig-Maximilians-Universität München, Germany;
- Taras Shmiher** – Doctor of of Philology, Associate Professor, Ivan Franko Lviv National University, Lviv, Ukraine;
- Natalia Shulska** – Ph.D in Philology, Associate Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;
- Natalia Rymar** – Ph.D in Philology, Associate Professor, Bila Tserkva National Agrarian University, Bila Tserkva, Ukraine;
- Mariana Tsibranska-Kostova** – Doctor of Philology, Professor, Institute of the Bulgarian Language of the Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Bulgaria.

V67

**Volyn Philological: Text and Context.** Issue 31: Text Interpretation Issues / compiled by T. Levchuk. Lutsk: Lesya Ukrainka Volyn National University, 2021. 244 p.

The submitted papers elucidate the study findings in terms of the latest literary and linguistic theories of text interpretation. The studies highlight the theoretical aspects of the research and invariant models of analysis of the works of art through the prism of changes in scientific paradigms, including analysis of the scientific texts and Internet-content.

To scholars, lecturers, and students majoring in Philology.

*The Journal is a specialized scientific edition addressed to scholars-philologists: doctoral students who can publish the results of their scientific research for obtaining the scientific degrees of Ph.D (Kandidat Nauk) or Doctor (Annex 9 to the order of the Ministry of Education and Science of Ukraine dated 09.02.2021, No. 157).*

UDC 821(100).09 (062. 552)

© Levchuk T. (compilers), 2021

© Honcharova V. (cover), 2021

© Lesya Ukrainka Volyn National University, 2021

# Зміст

## Проблеми інтерпретації та критики

*Наталія Астрахан*

Конфлікт інтерпретацій в літературознавчій рефлексії: продуктивність, природа, шляхи вирішення ..... 8

*Андрій Чуй*

Любовна лірика: типологія та дефініція ..... 18

*Софія Козут*

Філософські та естетичні засади літературної критики Михайла Рудницького ..... 36

## Творчість Лесі Українки та контекст

*Зоряна Лановик, Мар'яна Лановик*

Дух творчості Лесі Українки як вирок для митця: досвід одного вірша ..... 53

*Світлана Вірста, Тетяна Жалко*

Використання інноваційних методик у монографічному вивченні творчості Лесі Українки на уроках літературного читання ..... 66

## Інтерпретаційні аспекти художньої форми

*Ірина Бестюк*

Супрематичні форми Казимира Малевича в інтермедіальному просторі 1920–1930х років (повість Михайла Івченка «У сонячнім колі») ..... 77

*Марія Ланій*

Природа у ліричній інтроспекції І. Франка «Безмежнеє поле в сніжному завою» (символічні проекції і паралелі) ..... 89

*Вікторія Соколова*

«Блискучі жінки» та їхні собаки (Е. Браунінг, В. Вулф, М. Юрсенар) ..... 104

*Оксана Теробус*

Інтертекстуальність романів Мирослава Дочинця ..... 123

<i>Катерина Чуй</i>	
«У серці таємниці»: жанр записок у творчості Кларісе Ліспектор ...	135
<b>Соціально-історичні мотиви: особливості трактування</b>	
<i>Оксана Вишневська, Олена Базилюк</i>	
Концепція лицарства як втілення патріотизму в драматургії Юліана Урсина Немцевича .....	148
<i>Юлія Куманська, Ольга Яблонська, Максим Яблонський</i>	
Повість І. Андрусяка «Третій сніг»: антиколоніальні та екологічні аспекти .....	158
<i>Світлана Криворучко</i>	
Проблеми колонізації та вічні цінності в ліриці Святослава Вакарчука .....	174
<b>Аналіз наукових і публіцистичних текстів</b>	
<i>Юлія Молоткіна, Наталія Костусяк, Марина Навальна</i>	
Іншомовна термінологічна лексика інформаційних технологій в українських інтернет-виданнях .....	187
<i>Зоряна Куньч</i>	
Проблема дотримання норм позиційного чергування у//в в сучасних наукових статтях технічного профілю .....	205
<i>Юлія Васейко, Руслана Зінчук, Оксана Приймачок</i>	
Лексико-семантичне наповнення концепту «музика» в сучасних польських інтернет-виданнях .....	219
<i>Margaryta Zaitseva</i>	
Types of Discursive Personalities in American Court .....	227
<b>Рецензії</b>	
<i>Алла Швець</i>	
Мовний світ Франкової прози крізь призму лінгвостатистики [Соломія Бук. Велика проза Івана Франка: електронний корпус, частотні словники та інші міждисциплінарні контексти].....	236



# **Проблеми інтерпретації та критики**



## Конфлікт інтерпретацій в літературознавчій рефлексії: продуктивність, природа, шляхи вирішення

У статті розглянуто літературознавчу проблему інтерпретації літературного твору в контексті загальнокультурної проблеми розуміння. З опорою на випрацьоване в межах філософської герменевтики поняття «конфлікт інтерпретацій» (П. Рікер) охарактеризовано ставлення постструктуралістського літературознавства до інтерпретації. Зокрема, піддано критиці відмову від оцінки інтерпретації, акцентована значущість інтерсуб'єктивної перевірки артикульованих у процесі інтерпретації смислів, звернено увагу на міркування У. Еко щодо «кордонів інтерпретації». Процес інтерпретації літературного твору співвідноситься зі здійсненням літературно-критичної оцінки, основні компоненти якої (суб'єкт інтерпретації, її основи, предмет, характер, за Р. Гром'яком) зазнають характерної трансформації, що підкреслює динамічний характер інтерпретації, принципову незавершеність процесу смислотворення, діалогічну природу смислу. Інтерпретаційні стратегії сучасного літературознавства з урахуванням регресивно-прогресивного методу П. Рікера характеризуються як похідні від двох атрибутивних для європейської культури інтерпретаційних систем – античної (міфологічної) та християнської (релігійної). Їх поєднання та постійна трансформація конфігурації цього поєднання проявляють вектори розвитку європейської культури, її сучасний стан, визначають арсенал інтерпретаційних стратегій, що застосовуються в процесі смислотворення в межах різноманітних дискурсів, зокрема художнього та літературознавчого. Конфлікт між регресивною психоаналітичною та телеологічною гегелівською концепцією людини, окреслений П. Рікером у межах конфлікту інтерпретацій, пояснюється суперечностями між античною та християнською інтерпретаційними системами (способами смислотворення), які генетично між собою пов'язані, взаємодоповнювані й водночас різні.

**Ключові слова:** інтерпретація, літературний твір, художня картина світу, діалог, інтерпретаційна система, конфлікт інтерпретацій

Запропоноване П. Рікером поняття «конфлікт інтерпретацій» [6] стало знаковим для сучасного літературознавства, хоча означена ним проблема виходить за межі науки про літературу. Розуміння є серцевиною культури. Окреслюючи та примножуючи актуальні для всіх учасників культурогенезу смисли, воно формує цілість та архітектоніку загальної будівлі культури, її особистісно-суб'єктивну впізнаваність у діахронічній перспективі та синхронічному зрізі. Механізми здійснення розуміння мають загальнокультурне значення: залишаючись живими у межах відтворюваних традицій, вони об'єднують суб'єктів інтерпретації у певні спільноти, доброякісний характер яких виявляється у відкритості, готовності до діалогічної взаємодії з іншими спільнотами, спільної роботи у сфері смислотворення. На подібну взаємодію був зорієнтований філософський дискурс П. Рікера, націлений



на синтез різних напрямів розвитку філософської думки ХХ століття, розгортання відповідального філософствування, що стає вчинком та подією в контексті трагічних історичних перипетій сучасності, тяжіє до гуманізму та цілісності. Настанова на збереження та розквіт особистості закономірно вела філософа до літератури і літературного твору як способу дискурсивного оприявнення «Я», відкриття себе як іншого, реалізації феноменологічного пізнання та онтологічного розуміння у єдності аналітичного та синтетичного начал, на перетині регресивного віднайдення минулого і прогресивної візії майбутнього. Задіяні у процесі інтерпретації літературного твору, механізми та традиції розуміння яскраво проявляли можливості бажаного синтезу. Звернення філософів до досвіду літератури спровокувало зворотній процес – цікавість літературознавців до філософської рефлексії, її методологічного потенціалу, найбільш ефективного у окресленій, зокрема і працями П. Рікера, сфері перетину онтологічної та феноменологічної герменевтики, філософії діалогу, структуралізму та екзистенціалізму.

Метою статті є розгляд проблеми інтерпретації літературного твору в контексті поглядів П. Рікера на «конфлікт інтерпретацій», аналіз перспектив взаємодоповнюваності різних інтерпретаційних методів і стратегій, що співіснують в межах сучасної європейської культури й визначають обрії смислоутворення.

У постструктуралістському літературознавчому дискурсі множинність інтерпретацій осмислюється як аксіома: всі інтерпретації мають право на існування, їх не можна протиставляти за ознаками правильності/хибності, вони доповнюють одна одну. Відхід від окреслених поглядів на інтерпретацію викликає сьогодні активний спротив у літературознавчій спільноті. Незважаючи на симптоматичні міркування У. Еко щодо зв'язку між ситуацією інтерпретаційного вибору, у яку поставлений читач, та характером тексту [9, с. 15–16], необхідність встановлення межі «необмеженого семіозису» (поняття Ч. Пірса), сумнівність гіперінтерпретації, яка повинна мати певні «кордони» [8, с. 123], спроба піддати критиці інтерпретацію, задатися питанням про її легітимність, оцінити її результат як хибний викликає сьогодні таке ж обурення, як і вихідні положення постструктуралізму сорок років тому.

Але на якій підставі у такому випадку може виникати конфлікт інтерпретацій? Конфлікт передбачає оприявнення і зіткнення гострих суперечностей, суттєвих розбіжностей у розумінні. В його основі лежать значущі невідповідності між засадами, способами та результатами інтерпретації, що має породжувати

конфронтацію між інтерпретаторами. Якщо всі суб'єкти інтерпретації певного літературного твору налаштовані на уточнення власного розуміння і внаслідок цього зацікавлені у всіх інших інтерпретаціях, конфлікт унеможливується або має бути охарактеризований лише як етап у здійсненні інтерсуб'єктивно значущої інтерпретації, прийнятної для всіх.

Як зауважував Р. Гром'як, літературно-критична оцінка, що вбирає у себе аналіз художнього тексту та інтерпретацію літературного твору, складається з чотирьох компонентів, серед яких суб'єкт, предмет, основа і характер: «Під суб'єктом оцінки розуміють особу (групу осіб), яка виражає, формулює оцінку, встановлює цінність якогось об'єкта. Предметом оцінки є те, на що спрямовані увага, зацікавленість суб'єкта. Основою оцінки є все, з погляду чого здійснюється оцінка (ідеали, ціннісні орієнтації, позиція, докази, які спонукають суб'єкта до схвалення, заперечення або вираження байдужості щодо якихось предметів). За своїм характером оцінки бувають абсолютні (виражають або позитивну, або негативну, або нульову цінність) і зіставні, порівняльні, що передають ступінь цінності однотипних предметів» [5, с. 10]. Визначена з опорою на логіку судження структура літературно-критичної оцінки лише якоюсь мірою відповідає інтерпретації, що завжди тяжіє до синтезу, відтворення цілісності літературного твору, має виразні ознаки процесуальності.

Отже, складові структури критичного судження в проєкції на інтерпретацію проявляються специфічно. Суб'єкт зазнає суттєвих змін під час розгортання інтерпретації, адже, поринаючи у текст, ніколи наперед не знає, яким себе віднайде [3, с. 226]. Інтерпретація проявляє сутність суб'єкта та групи осіб, які вважають запропоновану інтерпретацію прийнятною. Можна сказати, що саме здійснення інтерпретації стає перевіркою для інтерпретатора, який так або інакше виявляє свої інтерпретаційні можливості, оприявнює себе, окреслюючи актуальні для себе смисли й оцінки. Інтерпретація розкриває особистість інтерпретатора, викриває його, іноді проти його волі, визнання або невизнання інтерсуб'єктивно значущості запропонованої інтерпретації стає формою схвалення або заперечення того особистісного саморозкриття, яке здійснюється разом з інтерпретацією.

У цьому стосунку особливим перевірочним потенціалом наділені твори, що пройшли випробування часом, отримавши статус класичних. Традиція їх розуміння об'єднує покоління і водночас акцентує відмінність між ними, адже у кожного покоління, як стверджував О. Горнфельд ще на початку ХХ століття, свій Гамлет [4]. Зміщення розуміння класичних творів відповідно до руху історичного часу проявляє

вектори культурного розвитку, виявляє загрозливі тенденції саморуйнування, що проступають у процесі спотворення смислів або їх втрати. Уявімо собі, що, читаючи трагедію В. Шекспіра «Гамлет», ми не тільки висловлюємо сумніви щодо поведінки головного героя, що теж вже стало своєрідною традицією, але й починаємо співпереживати лицемірству Полонія, шпигунській місії Розенкранца й Гільденстерна, зрадливій легковажності Гертруди або навіть злочинності Клавдія. Хоча подібні вектори розуміння проступають у сучасних художніх інтерпретаціях (п'єсах, створених за мотивами трагедії Шекспіра, новітніх екранізаціях або постановках), вони мають відверто провокативний характер, парадоксально повертаючи аудиторію реципієнтів до твору, його уважного перечитування. Втім, сучасні творчі «прочитання» здійснюються подекуди як спрощення, коли режисерами театру чи кіно відкидається те, що не зрозуміють, на їх думку, сучасні глядачі, які, скоріше за все, не читали п'єсу. Або «новаторське» прочитання веде до «ускладнення», коли мудрування інтерпретатора підмінює твір іншим – таким, що відповідає примхливій вибагливості перенасиченого видовищами сучасного споживача псевдомистецької продукції. У подібних випадках інтерпретація обертається руйнуванням твору, від якого вже недалеко до такого «споглядання» мистецької класики, яке описав Р. Бредбері у новелі «Посмішка». У цьому стосунку класичні твори мистецтва, які століттями залишаються супутниками людства, відіграють роль інтеграторів, їх рецепція веде до утворення позачасової спільноти, для якої є актуальними загальнозначущі смисли, що проглядають за мистецькими витворами.

Смисл як результат комунікації у сфері культури характеризується діалогічною відкритістю, тяжіє до інтерсуб'єктивності – особистісно специфічний смисл отримує легітимність лише внаслідок перевірки в процесі діалогу з іншими (те ж саме можна сказати про культурно специфічні смисли, характерні для етнічної або національної спільноти). Діалогічний характер інтерпретації, її спрямованість на діалогічну взаємодію з автором, наслідуює діалогічній природі твору, що передбачає діалог між автором / читачем та читачем / автором, опосередкований позицією героя як іншого [1]. Усамітнена свідомість (поняття В. Тюпи), неспроможність до діалогу з іншим, як правило, є наслідком ціннісних підмін, руйнації загальнозначущих смислів, які ставлять особистість у ризиковану позицію, запускають процеси особистісного саморуйнування. Отже, функціонування механізмів творення та відтворення, розгортання буття творів мистецтва, що вбирає у себе процес

інтерпретації, виконують діагностичну функцію у просторі культури: збереження, відтворення та розвиток традиції художньо-естетичної творчості є показником духовного здоров'я культурних спільнот, переваги творення над руйнуванням, гармонії співіснування над хаосом самознищення.

Предмет інтерпретації трансформується у певну цілісну картину, що стає своєрідним інтерпретаційним еквівалентом створеної у літературному творі художньої картини світу. Омовлена у межах інтерпретації по-іншому щодо тексту літературного твору художня картина світу має на меті її суб'єктивну конкретизацію (поняття Р. Інгардена), відкриту для інтерсуб'єктивної перевірки. Йдеться про точку зору, вибудовану для читача у просторі твору, на перетині його естетичного та художнього полюсів (поняття В. Ізера). Інтерпретація є омовленням досвіду споглядання світу з цієї умовної точки зору, вона передбачає взаємопроникнення реального життєвого та художньо-естетичного досвіду, які досягають міфопоетичної рівноваги, сприймаються суб'єктом інтерпретації у взаємонаближенні. Щодо художньої інтерпретації інтерпретантою (поняття Ч. Пірса) виступає реальна дійсність, на досвід сприйняття і розуміння якої спираються і автор, і читач, діалогічна взаємодія яких в процесі авторського творення та читацького відтворення уможлиблює спільне споглядання картини світу, спільне переживанням її краси або потворності, гармонійності або дисгармонійності, широкого спектру емоцій, що можуть викликатися зіставленням зображуваної картини із тим художньо-естетичним ідеалом, який закладено автором у подію зображення. Омовлення у межах інтерпретації художньої картини світу, реконструйованої інтерпретатором, узгоджує художньо-естетичний полюс твору з ціннісно-аксіологічним, адже споглядання цілісності світу можливе лише на тлі цілісного смислу, чий обсяг тим повніший, чим для більшої кількості суб'єктів буття артикульований смисл є актуальним.

На думку Г.-Г. Гадамера, смисл не є результатом інтерпретації, він створюється паралельно з її здійсненням: подібно до того, як смисл літературного твору невід'ємний від художньої інтерпретації реальної дійсності, смисл літературознавчої інтерпретації неможливо від неї відокремити, він розгортається паралельно із нею, його не можна вкласти у коротку формулу, що може бути вилучена з пояснювального контексту. Якщо порівняти окремі смислообрази, що слугують векторами здійснення інтерпретації, з ієрогліфами, то кожен з них потребує введення у систему для повноцінного функціонування, а цілісна художня

картина світу – це ієрогліфічний текст, прочитати який можна лише засвоївши той урок оказіонально-авторської художньої мови, на який, на думку Ю. Лотмана, перетворюється сприйняття кожного по-справжньому новаторського мистецького твору.

Трансформації в процесі розгортання інтерпретації зазнають і її фундаментальні підстави – вже сформовані цінності, ідеали, світоглядні настанови, які перевіряються на справжність сповненою смыслом художньою картиною світу. Хибні цінності або фальшиві ідеали просто не дають можливості споглядання істинної (субстанціальної) картини світу – вона буквально спотворюється, не відкривається споглядачу, що перебуває у полоні самоомани. Наприклад, у романі «Злочин і кара» Раскольников після вбивства втрачає можливість адекватно сприймати те, що відбувається навколо нього; аберації піддається його емоційний стан: він буквально не в змозі бачити мати і сестру, яких, начебто, надзвичайно любить, втрачає реальне відчуття часу і простору. Іван Карамазов у останньому романі Достоевського, розмірковуючи про страждання дітей у світі й звертаючи на цій підставі звинувачення до Бога, зміщує факти: у реальній дійсності, як про це свідчать історичні документи, собаки, яких хотів натравити розгніваний поміщик на хлопчика-кріпака, не розірвали дитину, а лягли поряд з нею. Отже, уява Івана й автора роману виявилась жорстокішою за реальність, подібно до того, як наміри поміщика виявились жорстокішими за тваринні інстинкти його собак. Деформація ціннісно-сислової сфери особистості, будь-які зміни у цій сфері даються знаки в процесі інтерпретації, знаходять вираження у відповідних словах-маркерах, у окремих фрагментах (мікрообразах) створюваної картини та у картині в цілому. Так, в текстах творів Достоевського висока частотність слів «вдруг» та «странный» [7, с. 198–200] стають маркерами тієї надмірної надривності та катастрофічності, морального максималізму й нещадності у боротьбі із власною зневірою, які характеризують внутрішній світ письменника, інтенсивність та негарантовану ризикованість його духовного життя, що потребує читацької участі, діалогу з читачем. Читач повинен відгукнутися, включаючись у спільну роботу моральної свідомості, невинну духовну боротьбу за краще, божественне у людині. Велика утопія літератури пов'язана із надією на те, що читання та інтерпретація творів можуть кардинальним чином змінювати людину, коректувати її ціннісні настанови, які мають суттєво уточнюватись разом із уявленням про себе та світ.

Раціональне осмислення досвіду споглядання художньої картини світу веде до побудови певної концепції людини, усвідомлення її взаємин зі світом, мети її існування, сутності буття. Художньо-естетичний досвід і на рівні авторського творення, і на рівні читацького відтворення передбачає перехід від зовнішнього до внутрішнього (смыслового) бачення-розуміння, до саморозуміння, отже, є необхідною складовою самопізнання, без якого неможливо уявити собі людину в контексті європейської культури. Оскільки європейська культура випрацювала у процесі свого розвитку дві потужні інтерпретаційні системи, які складно — прогресивно та регресивно — взаємодіють між собою, а саме античну (міфологічну) та християнську (релігійну), всі варіанти та шляхи смислоутворення в межах різних дискурсивних практик так чи інакше тяжіють до них. Так, художня інтерпретація Ф. Достоєвським взаємин між людиною та світом задана християнською системою координат, Євангельським дискурсом, до якого письменник постійно апелює. Не випадково М. Бахтін, інтерпретуючи творчість Достоєвського, створює апологію іншого, тяжіючи, як і всі представники філософії діалогу, до забарвленого християнськими конотаціями розуміння слова, особистості, буття. Художній дискурс модернізму повертається до античного міфу, втрачаючи релігійні позиції відповідно до тези Ф. Ніцше про загибель всіх богів: міф про Одиссея у Дж. Джойса, міф про Сізіфа у А. Камю, міф про Тезея у М. Цветаєвої і т.п. Традиція карнавальної культури, що зародилася в епоху Античності й набувала специфічних форм виявлення у всі наступні періоди розвитку європейської культури, функціонувала як механізм ревізії та/або заперечення означених інтерпретаційних систем. Не випадково постструктуралістська теорія та постмодерністська художня практика, ставлячи під сумнів традиційні інтерпретаційні системи, теж звернулися до карнавальної культури, її також піддаючи тотальній симулякризації, породжуючи сучасний псевдокарнавал (поняття Ю. Крістевої). Цікаво, що карнавальна традиція, відштовхуючись від офіційної аксіології та ідеології тієї чи іншої епохи, відтворює їх у пародійній сміховій формі, проявляючи водночас і залежність від основних інтерпретаційних систем, і вектори їх розвитку / оновлення.

У результаті інтерпретації підстави її розгортання трансформуються у комплекс відносин, уявлень, практик поведінки, узгоджених із розумінням феномену людини, ситуації «я-у-світі», що є актуальною для кожного. Це стосується і літературознавчої інтерпретації, яка здійснюється з опорою на ту чи ту теоретико-методологічну базу, що завжди має аксіологічні та навіть ідеологічні аспекти, похідні

з більшою чи меншою мірою опосередкованості від двох основних європейських інтерпретаційних систем. Вони вимагають усебічної рефлексії у різних контекстах, встановлення коріння і генези, визначення можливостей і меж. Тим більше, що конфігурація поєднання двох основних інтерпретаційних систем європейської культури, що була сформована в епоху Відродження й зумовила культурний розвиток Нового часу, постійно зазнає зміщення, потребує зіставлення з інтерпретаційними системами, сформованими в межах інших культурно-цивілізаційних спільнот.

П. Рікер, формулюючи тезу про «конфлікт інтерпретацій», розмірковував про виразну протиставленість фрейдівського та гегелівського розуміння людини. На його погляд, перше спрямоване у минуле, веде до архаїзації суб'єкта, тлумачення людини як біологічної істоти, приреченої на поразку у боротьбі з власними інстинктами. Психоаналітичне бачення людини, структури її психічного життя зумовлює певну інтерпретаційну стратегію, застосування якої щодо будь-якого тексту приводить до цілком очікуваних результатів. Це бачення примхливо поєднує античну інтерпретаційну систему з християнською з очевидною регресивною перевагою першої: міф про Едіпа, трагедія якого була витлумачена Софоклом саме в плані регресу особистості, її сповзання у тваринний спосіб існування у світі, цілком закономірно набув такої інтерпретаційної потужності у психоаналітичній системі координат. Але крізь трагедію Едіпа у Софокла проступає майбутнє, що ігнорується психоаналізом: Едіп не виправдовує себе, стверджуючи перемогу внутрішнього бачення-розуміння над сліпотою егоїстичного самовдоволення, він стоїть на порозі каяття, до якого буде закликати через кілька століть нове слово Євангелієвських текстів. Гегелівське ж бачення людини на тлі розвитку абсолютної ідеї розгорнуте у майбутнє, телеологічне за своїм характером, містить у собі характерний для філософствування романтичної доби зв'язок з християнською парадигмою, її домінування над античними традиціями мислення, серед яких німецьким філософом обиралися саме ті, що були важливі для релігійної свідомості середньовіччя – неоплатонізм, перевага духу над матерією, свобода особистості як критерій історичного прогресу. Людське існування у цій системі координат має свою мету, веде до постійного покращення людини, яка стає «розумнішою та людянішою» [2, с. 4], досягнення істинної свободи особистості, гармонії загального буття. Воно породжує інтерпретаційну стратегію, відповідно до якої кожен літературний твір, розкриваючи субстанціальність зображуваного, наближає людину до її сутності, дозволяє осмислити дійсне у світлі належного, тобто працює на віднесену у майбутнє мету, що вимагає свідомих зусиль вже сьогодні.

Тяжіння сучасного постструктуралістського літературознавства, з одного боку, до відтворення у різних форматах психоаналітичної концепції, а з іншого боку, до критики інтерпретаційних стратегій, похідних від фройдизму, свідчить, що окреслений Рікером конфлікт інтерпретацій не втрачає своєї гостроти. Парадокс полягає у тому, що він часто навіть не усвідомлюється сучасними дослідниками, які не уявляють, наскільки важливі ті інтерпретаційні стратегії, які випрацьовуються в межах літературознавчих практик, наскільки вони показові в плані того, якими є вектори розвитку людини і людства. Підміна аксіологічних основ інтерпретації, нерозуміння сутності застосовуваних стратегій та загальнокультурних інтерпретаційних систем, що лежать в їх основі, втрата критеріїв оцінки літературних творів й розрізнення мистецтва та його симулякрів, кардинальні зсуви у осмисленні картини світу і концепції людини, вимагають від сучасної металітературознавчої рефлексії максимальної відповідальності та відповідності закликам часу, його очевидним катастрофічним тенденціям.

### *Література*

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. С. 9–191.
2. Богин Г. И. Обретение способности понимать: Введение в герменевтику. Москва: Психология и Бизнес ОнЛайн, 2001. 731 с.
3. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация (Из немецко-французских дебатов с участием Ж. Деррида, Ф. Форгета, М. Франка, Х.-Г. Гадамера, Й. Грайша и Ф. Ларуелля). *Герменевтика и деконструкция*. СПб., 1999. С. 202–242.
4. Горнфельд А. О толковании художественного произведения. *Вопросы теории и психологии творчества*. Харьков, 1916. С. 1–31.
5. Гром'як Р. Т. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ століття). Посібник для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів. Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. 224 с.
6. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. 624 с.
7. Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. Москва: Прогресс – Культура, 1995. С. 193–258.
8. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск: ПроPILEI, 2000. 200 с.
9. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. 640 с.

### *References*

1. Bakhtin M. M. Avtor i geroj v e'sticheskoj deyatel'nosti [The author and hero in aesthetic activity]. In: E'stetika slovesnogo tvorchestva. Moscow, 1986, pp. 9–191. (in Russian)
2. Bogin G. I. Obretnenie sposobnosti ponimat': Vvedenie v germenевtiku [Gaining the ability to understand: An introduction to hermeneutics]. Moscow, 2001, 731 p. (in Russian)



3. Gadamer Kh.-G. *Tekst i interpretatsiia (Iz nemecko-frantsuzskikh debatov s uchastiem Zh. Derrida, F. Forgeta, M. Franka, Kh.-G. Gadamera, J. Grajsa i F. Laruelly)* [Text and interpretation (From the German-French debate with J. Derrida, F. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greisch and F. Laruelle)]. In: *Germenevtika i dekonstruktsiia*. St. Petersburg, 1999, pp. 202–242. (in Russian)
4. Gornfel'd A. *O tolkovanii khudozhestvennogo proizvedeniia* [On the interpretation of a work of art]. In: *Voprosy teorii i psikhologii tvorchestva*. Kharkiv, 1916, pp. 1–31. (in Russian)
5. Hrom'iak R. T. *Istoriia ukrainskoi literaturnoi krytyky (vid pochatkiv do kintsia XIX stolittia)* [History of Ukrainian literary criticism (from the beginning to the end of the 19 century)]. Ternopil, 1999, 224 p. (in Ukrainian)
6. Rikyor P. *Konflikt interpretatsij. Ocherki o germenevtike* [Conflict of interpretations. Essays on hermeneutics]. Moscow, 2002, 624 p. (in Russian)
7. Toporov V. N. *O strukture romana Dostoevskogo v svyazi s arkhainny'mi skhemami mifologicheskogo my'shleniia («Prestuplenie i nakazanie»)* [On the structure of Dostoevsky's novel in connection with archaic schemes of mythological thinking (“Crime and punishment”)]. In: *Toporov V. N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniia v oblasti mifopoe'ticheskogo: Izbrannoe*. Moscow, 1995, pp. 193–258. (in Russian)
8. Usmanova A. R. *Umberto E'ko: paradoksy' interpretatsii* [Umberto Eco: paradoxes of interpretation]. Minsk, 2000, 200 p. (in Russian)
9. E'ko U. *Rol' chitatelia. Issledovaniia po semiotike teksta* [The role of the reader. Studies in the semiotics of the text]. Moscow, 2016. 640 c. (in Russian)

**Natalia Astrakhan. Conflict of Interpretations in Literary Criticism: Productivity, Nature, Ways of Solution.** The article considers the literary problem of a literary work interpretation in the context of the general cultural problem of understanding. The attitude of poststructuralist literary criticism to interpretation is characterized on the basis of the concept of “conflict of interpretations”, developed within the framework of philosophical hermeneutics (P. Ricœur). In particular, the refusal to evaluate the interpretation is criticized, the importance of intersubjective verification of the meanings articulated in the process of interpretation is emphasized, and particular attention is paid to U. Eco's reflections about the “boundaries of interpretation”. The process of a literary work interpretation is correlated with literary-critical evaluation, the main components of which (the subject of interpretation, its basis, object, and character according to R. Gromiak) undergo a distinctive transformation, emphasizing the dynamic nature of interpretation, the fundamental incompleteness of the meaning-making process, the dialogical nature of meaning. Interpretive strategies of modern literary criticism are characterized as derived from two typical for European culture interpretative systems – ancient (mythological) and Christian (religious), taking into account P. Ricœur's regressive-progressive method. Their combination and constant transformation of the configuration of this combination show the vectors of development of European culture, its current state, determine the arsenal of interpretive strategies used in the process of meaning-making within various discourses, including art and literature. The conflict between the regressive psychoanalytic and teleological Hegelian conceptions of human nature, outlined by P. Ricœur within the conflict of interpretations, is explained by the contradictions between the ancient and Christian interpretative systems (ways of meaning-making), which are genetically interconnected, complementary and at the same time different.

**Key words:** interpretation, literary work, artistic view of the world, dialogue, interpretative system, conflict of interpretations

---

**Астрахан Наталія Іванівна** – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка; <https://orcid.org/0000-0003-0577-4366>; [astrakhann@rambler.ru](mailto:astrakhann@rambler.ru)

## Любовна лірика: типологія та дефініція

Любовну лірику найдоцільніше означувати через ключове для неї поняття «любов». У статті з'ясовано, що: коли йдеться про любов, зазвичай мають на увазі почуття між чоловіком та жінкою (кохання – синонім); почуття любові, як правило, збуджується фізичною красою і тому, безперечно, пов'язане із сексуальним бажанням; розрізняють два головні види міжособистісної любові: еротична (сексуальна) і платонічна (духовна), хоча прийнятною є й теза про дуалізм почуття (єдність тілесного і духовного начал). На цій підставі стверджуємо, що любовна лірика – окремий (за тематикою) вид ліричної поезії, в якій головними об'єктами зображення є кохана людина (особа протилежної статі) чи / та почуття до неї. Тобто цей вид лірики ми відрізняємо від інших найперше за змістом і домінантним почуттям. Попри однаковий об'єкт, любовна лірика, на відміну від еротичної, натхненної коханням-пристрастю, є більш стриманою у вираженні бажань (більш сублімованою) та більш одуховненою (платонічною), тоді як еротична тяжіє до відвертості й тілесності в зображенні, сфокусована на статевому потязі, сексуальних інстинктах.

Інтимну лірику пропонуємо розуміти в широкому сенсі – як усю не громадянську поезію, в якій виражено особисті (інтимні) почуття і переживання (лірика дружби, любовна, еротична, пейзажна, філософська, релігійна тощо), у вузькому – як поезію дружби, приятні та родинних почуттів.

Зводити любовну лірику до категорій жанру/метажанру вважаємо недоречним, оскільки такий підхід передбачає асиміляцію, безперечно, взаємопов'язаних, але не тотожних понять тематики та жанру (по суті – змісту і форми). З суто формального боку (жанрово) любовна лірика в українській літературі представлена, найперше, народними піснями та баладами про кохання, а також любовними елегіями та романсами.

**Ключові слова:** любов, ерос, види любові, інтимна лірика, любовна лірика, еротична лірика

Поняття любовної лірики для українського літературознавства не нове. Однак питання її жанрової / позажанрової типології та термінологічного означення лишаються відкритими. Любовну лірику досі вважають лиш різновидом інтимної або ж ототожнюють із інтимною чи / та еротичною, не пропонуючи окремої дефініції. Так, у словнику-довіднику Р. Гром'яка не подано визначення любовної поезії, натомість написано, що інтимну лірику «ще називають любовною, або еротичною» [13, с. 310]. Знак рівності між любовною та інтимною лірикою поставив Ю. Ковалів (хоча лірику еротичну вчений вважає окремим різновидом поетичних творів) [12, с. 347, 432, 587]. У радянському літературознавстві любовною лірикою називали хіба народні пісні про кохання [10, с. 226], або й зовсім про неї не згадували [8; 11; 20].

Погляди провідних вітчизняних учених ХХ – ХХІ ст. на проблему дефініції любовної лірики докладно проаналізовано в нашій дисертації, де,

зокрема, з'ясовано, що в сучасній літературознавчій науці любовну лірику трактують як *змістовий/тематичний/ідейно-тематичний різновид* ліричної поезії (І. Франко, А. Юриняк, І. Безпечний, О. Галич, Ю. Озеров, М. Каган, В. Рагойша, І. Качуровський), *тематична група* лірики (О. Квятковський), *тип лірики* за домінантним почуттям (В. Домбровський (на означення лірики кохання вживав термін «еротична лірика»)), *вид лірики* за змістом і домінантним почуттям (Ц. Тодоров), *жанровий різновид* ліричної поезії (Б. Томашевський, О. Фрейденберг, Й. Грінберг, Л. Гінзбург, М. Бондар, В. Халізов умістили чи не всю любовну поезію в рамки елегії (любовної чи/та інтимної)), *жанровий різновид інтимної лірики* (разом із еротичною (В. Пахаренко, Ю. Ковалів) та родинною і лірикою дружби (Н. Ференц)), *підвид (різновид) інтимної лірики* (разом із еротичною та власне інтимною (С. Чернілевський, А. Ткаченко)), *повноправний жанр / жанровий різновид* (поряд із інтимною та еротичною) (О. Мудрак) [25, с. 81].

Окремі дослідники оминають проблему жанрової типології сучасної лірики через відсутність в окремих її різновидів чітких жанрових ознак (В. Жирмунський, Л. Чернець, А. Ткаченко, О. Галич, П. Білоус), висловлюють думку про ілюзорність логіки в класифікаціях видів / жанрів літератури (особливо ліричних) через велику кількість змішаних форм і суто формальних утворень (С. Зенкін), пропонують взагалі обходити «дражливе поняття жанру», використовуючи тематичний принцип розмежування лірики (Е. Соловей), або ж зазначають, що такий принцип є надто спрощеним і не досить коректним (Г. Абрамович, М. Моклиця, А. Ткаченко, В. Назарець). Г. Поспелов вважає, що *доцільніше розглядати тематику чи мотиви цілих циклів творів* [25, с. 81].

Можливо, причиною таких розбіжностей є те, що й сам концепт любові, на який мали б опиратися вчені, – один із найбільш універсальних у духовній культурі людства, тому має досить широке потрактування. Як наслідок – в українській літературознавчій науці досі немає ґрунтовного визначення любовної лірики, яке виходило б з її глибинних, іманентних характеристик і чітко вказувало на відмінність від лірики інтимної та еротичної.

Мета статті – встановити базові диференційні ознаки любовної лірики і, виходячи з них, уточнити її літературознавче визначення. Для цього потрібно вирішити такі завдання:

- з'ясувати значення й ознаки концепту «любов» у філософсько-етичному і психоаналітичному аспектах;

- узагальнити специфічні риси любовної лірики;
- уточнити визначення терміна «любовна лірика».

С. Воркачов як лінгвіст з'ясував, що у багатьох мовах етимологія любові («еросу») пов'язана з семантикою бажання (бажання жінки) [1, с. 41]. Сам вчений дотримується думки, що любов як почуття включає в себе практично будь-який емоційний прояв позитивного відношення до іншого, однак зауважує, що під «просто любов'ю» зазвичай розуміють саме еротичну (романтичну) тілесну любов, в основі якої – статевий потяг [1, с. 111]. Насправді ж еротична любов, за С. Воркачовим, – це гармонійне поєднання біологічного і духовного начал. Повна відсутність якогось із них перетворює любов або в жалість, або в хіть [1, с. 46–47]. Про дуалізм любові (єдність плотського і духовного, корисливого та безкорисливого, егоїстичного й альтруїстичного), за спостереженням С. Воркачова, йдеться чи не у всіх її філософських концепціях – від античності і до наших днів [1, с. 47]. Щодо «життєвого циклу» почуття любові вчений зазначає: «Вона, як правило, збуджується красою, доповнюється доброзичливістю і фізичним потягом, розвивається, живлячись надією і страхом, досягає свого апогею, і переходить в любов-дружбу (сторге) або гине» [1, с. 52–53].

Пишучи про поетичний дискурс любові, вчений відразу зауважує, що любов – найбільш особисте, найінтимніше з усіх моральних почуттів, тому вона завжди була і залишається «центральною темою мистецтва загалом і, тим більше, ліричної поезії» [1, с. 79]. Головна особливість проявлення названих вище ознак любові у поетичному тексті полягає в тому, що вони реалізуються не прямо (у вигляді понять), а переважно через синоніміку, перифрази і опосередковані описи [1, с. 81–82].

3. Фрейд розтлумачив любов до жінки більш прозаїчно – через теорію сексуальності («Очерки по психологии сексуальности», 1939 [23]): лібідо як інстинктивний (несвідомий) сексуальний потяг, жінка як об'єкт лібідо («сексуальний об'єкт»), сублімація як спосіб трансформації сексуальної енергії в асексуальну (творчу) [23, с. 79–80]. Попри твердження про інстинктивну, тваринну природу любові, психоаналітик віддає належне впливу на її зовнішні прояви цілком усвідомлених норм, встановлених суспільством (мораль). За Фрейдом, взаємодія двох психічних інстанцій – несвідомої («Воно») та свідомої («Я») визначає поведінку людини (в т. ч. сексуальну, любовну) і її психічний розвиток загалом. Розвиток сексуальності (зокрема, аутоеротизм та об'єкт-лібідо як вектори реалізації сексуальної енергії), нарцисизм як первісна стадія в розвитку любові до іншого об'єкта, механізми

взаємодії свідомого та несвідомого (цензура, витіснення та перенесення), символіка снів (погляд на сон як спосіб виконання заборонених/недосяжних бажань) та інші положення фрейдівського вчення, якими послуговується сучасне літературознавство, докладно висвітлені в лекціях зі вступу до психоаналізу (1916–1917) [24]. У нарисі «Про особливий тип «вибору об'єкта» у чоловіків» [24, с. 127–135] вчений зауважує, що донедавна лише поети могли розкрити «умови любові», за яких людям вдавалося зробити правильний «вибір об'єкта», і таким чином «узгодити» свої мрії з реальністю. Та попри те, що поет «відкриває усім своє несвідоме», зазначає учений, цінність цих описів знижена навмисною естетизацією почуття любові.

Погляд на текст як на безпосереднє свідчення психічного стану автора є головним принципом нетрадиційної літературної герменевтики. Такий підхід необхідний не лише для поглибленого аналізу художнього твору, а й для розуміння «психічної біографії» автора.

Значно ширше (з урахуванням не тільки несвідомих інстинктивних факторів, але й цілком усвідомлених моральних почуттів) закономірності виникнення, розвитку та розпаду почуття любові розглянуто в монографії Л. Гозмана «Психология эмоциональных отношений» (1987). Такі поняття як симпатія і антипатія, дружба і ворожнеча, привабливості і закоханість, любов, автор книги означає загальним терміном «емоційні відносини» [2, с. 6]. Для позначення любовної симпатії, що виникає на першому етапі знайомства, дослідник пропонує вживати термін «атракція» («міжособистісна атракція») [2, с. 12]. Хоча, зауважує вчений, цей термін може використовуватися і на позначення негативних почуттів до партнера [2, с. 22] (так звана «негативна атракція» – явище, коли людину приваблює (або знаходить виправдання в її очах) негативна поведінка іншої *фізично красивої* людини). В параграфі «Психологічний аналіз любові» Л. Гозман зазначає, що з любовними переживаннями пов'язані цілком визначені відчуття, зокрема, ейфорія, депресивні відчуття, схильність до фантазій, порушення сну, загальне збудження і труднощі з концентрацією уваги [2, с. 111]. Руйнують стереотипи зроблені дослідником узагальнення про те, що «чоловіки в цілому характеризуються більшим рівнем романтизму, ніж жінки, легше і швидше закохуються, в більшій мірі розділяють романтичні уявлення про любов»; «у жінок любов проходить швидше, ніж у чоловіків, вони частіше виступають ініціаторами розриву і легше його переживають» [2, с. 112]. Закономірною учений вважає також присутність у любовних стосунках негативних почуттів, що хоч і суперечить романтичному

канону, проте є неминучим при близьких відносинах [2, с. 119]. Розпад стосунків, стверджує Л. Гозман, не означає, що партнер стає емоційно нейтральною фігурою: зазвичай негативні почуття межують із позитивними. Колишній об'єкт кохання часто виступає в ролі уявного співрозмовника, взаємовідносини з ним займають значну частину снів [2, с. 152]. Зауважмо: подібні мотиви нерідко звучать у любовній ліриці. Проаналізовані Л. Гозманом песимістична та оптимістична моделі кохання (Л. Каслера та А. Маслоу відповідно) [2, с. 127–128] прочитуються у протилежних за емоційною тональністю поезіях про любов-щастя та любов-муку.

Л. Гозман узагальнив та об'єднав теоретичні напрацювання психології, психіатрії, педагогіки, соціології і, частково, літературознавства у сфері міжособистісних відносин. Використання узагальнень вченого, безперечно, поглибить розуміння любовних стосунків і внесе новизну в методіку літературознавчого аналізу поетичного тексту.

А. Демидов розглядає феномен любові як філософ, відносячи гру, смерть, самотність, комунікацію і любов до найтаємничіших феноменів, включених у контекст людських відносин [4, с. 9]. Монографія «Феномены человеческого бытия» (1999) розкриває глибинну суть цих явищ. Учений зазначає, що тема «Любов» викладається останньою невипадково, бо її сприйняття має бути підготоване темами про гру, самотність та комунікацію [4, с. 11]. Слушною вважаємо думку автора про те, що іграшкою може бути будь-яка річ, бо вирішальним у процесі гри є не форма чи зміст речі, а *ставлення* людини до неї. На прикладі міфу про Пігмаліона й Галатею А. Демидов показує, як людська пристрасть до предмету одушевляє його [4, с. 20] (в літературознавстві подібне олюднення називають персоніфікацією). За словами дослідника, гра є важливим елементом духовного життя людини, адже дарує їй можливість катарсису (очищення душі від афектів) [4, с. 22].

Прагнення людини втекти від реального життя у вигаданий світ, де оживають ілюзії та здійснюються всі бажання, у психології та психіатрії має назву ескапізм (від англ. *escape* – втеча). У поезії кохання найчастіше саме такою є захисна реакція ліричного героя, що хоче воскресити свою любов. Гра – ілюзія, стверджує А. Демидов, тому для відстороненого «зовнішнього спостерігача» вона здається безглуздою. Кохання, на думку дослідника, має всі атрибути гри і тому теж є ілюзорним, проте за ілюзію кохання люди чіпляються «особливо вперто»: «людина часто буває не в силах самотійно вирватися за межі «магічного кола» кохання, поки саме життя якимось чином не виштовхне її звідти; лиш тоді приходить прозріння» [4, с. 27].

У розділі «Любов» А. Демидов проводить історичний екскурс у філософське осмислення феномена любові від античних часів майже до середини ХХ століття, справедливо зауважуючи, що повного пояснення любові філософія дати не в змозі – вона лише прояснює значення цього феномена [4, с. 123].

Дені де Ружмон у монографії «Любов і західна культура» (1956) [21] актуалізує культурологічний (і, в деякому сенсі, моральний) аспект любовних відносин. У передмові вчений зазначає, що його головне завдання – «описати неминучий конфлікт поміж пристрасцю та шлюбом у західній культурі» [21, с. 11]. Есе складається із семи «книг» (розділів). У першій розкрито прихований сенс міфу про Трістана та Ізольду, друга показує релігійні витоки міфу, а в наступних описано його відлуння «у містиці, літературі, мистецтві ведення війни, сімейній моралі» [21, с. 8]. Автор недаремно зупиняється саме на цьому міфі, адже історія Трістана та Ізольди на кілька століть стала взірцем кохання-пристрасті у західній культурі. Причину ж незмінного «успіху» любовних мотивів у західноєвропейській літературі мислитель пояснює так: «Кохання й смерть, смертельне кохання: якщо це не вся поезія, то принаймні один з найпоширеніших, універсально зворушливих елементів нашої літератури – і найдавніших легенд, і найпрекрасніших пісень. Щасливе кохання не має історії. Не може бути роману без смертельного кохання, себто без кохання, якому перешкоджає і загрожує саме життя. Західноєвропейська лірика не переймається ані вишуканістю розмірковувань, ані плідним спокоєм подружньої пари. Її приваблює не взаємність кохання, а пристрасць кохання. А пристрасць – це страждання. У тому-то й уся суть» [21, с. 14]. Справжній сенс пристрасці, стверджує мислитель, настільки «жахливий та неможливий для зізнання, що не лише ті, хто нею живе, не можуть сповна усвідомити, що відбувається, але й ті, хто хоче зобразити її у всьому неймовірному шаленстві», мусять використовувати мову символів [21, с. 44].

Література ХVІІІ–ХІХ століття, за спостереженнями Д. де Ружмона, звела міф про кохання нанівець, ідеалізуючи не почуття, а інстинкти [21, с. 224].

Знак перемоги Агапе над Еросом мислитель вбачає у рівності статей та в подружній вірності: «Чоловік стверджує свою любов до жінки, трактуючи її як особистість, а не як фею з легенди, напівбогиню, напіввакханку, недосяжне мариво та чисту плоть» [21, с. 295] (такі яскраві образи, до речі, є неодмінним атрибутом ранньомодерністської любовної поезії межі ХІХ–ХХ століть).

Етико-філософський аналіз феномену любові здійснено в дисертації Ю. Тарновського (2011) [22]. Дослідник стверджує, що головною рисою любові є її амбівалентність – одночасна абстрактність і конкретність (коли одна людина любить Іншу, вона стає здатною любити і весь Світ). Вчений пише про три стадії моральної актуалізації любові [22, с. 7]: 1) об'єкт кохання наділяється рисами ідеалу, а той, хто любить, протиставляє свою неповноцінність його (об'єкта кохання) повноцінності; 2) возз'єднання з об'єктом кохання: відбувається набуття повноцінності, досягнення ідеального «Я»; 3) у коханні ідеал постає не тільки в образі ідеального «Я» того, хто любить, а й в образі абсолюту, тобто ідеальної гармонії світу (любов є засобом досягнення ідеалу).

Ю. Тарновський виділяє два головних підходи до розуміння феномену любові: еротичний (в основі почуття – сексуальний потяг, потреба у фізичному єднанні з людиною протилежної статі) та релігійно-богословський (любов як чеснота, милосердя, співчуття та жертвовність). Перший, на думку Ю. Тарновського, найпоказовіше представлений у працях Л. Валла, Ф. Бекона та З. Фрейда, другий – у класиків російської релігійної філософії – С. Булгакова та Л. Толстого [22, с. 13]. В дисертації проаналізовано різні види любові: материнську, любов до себе, братню (братерську), *еротичну*, індивідуальну, батьківську, любов-добррозичливість, любов до Бога і любов до абсолюту.

Максимально повно феномен любові розкрив Є. Ільїн у книзі «Психологія любви» (2013) [6]. «Любов» – одне з найважливіших і найчастіше уживаних слів, – зазначає вчений, – але це дуже розмило семантичні межі поняття [6, с. 14–15]. Вражаючою є кількість теорій любові. Зосередимося на тих, в яких йдеться про любов між чоловіком та жінкою, і згадаємо лише найцікавіші, на наш погляд, із представлених у монографії.

Р. Стенберг розробив систематику видів любові на основі трьох компонентів: інтимність (відчуття близькості), пристрасть (фізичний потяг) і відповідальність. Залежно від їх співвідношення (наявності / відсутності в тріаді) вчений розрізняє любов-симпатію, пристрасну любов, вигадану любов, романтичну любов, любов-дружбу, сліпу любов і досконалу любов (містить всі три компонента) [6, с. 22]. Є. Ільїн завбачливо зауважує, що більшість реальних любовних стосунків опиняється на межі названих видів, оскільки компоненти любові є континуальними, а не дискретними [6, с. 22].

Більш раціональним Є. Ільїн вважає традиційний поділ любові на платонічну й еротичну (за Платоном – небесна та плотська). Платонічне кохання, – висока



духовна любов, яка не вимагає сексуального контакту, – не випадково носить ім'я давньогрецького філософа, адже саме він возвеличував її у своїх монологах [6, с. 39].

Серед головних видів платонічного кохання, за Є. Ільїним, – любов романтична, рицарська, невзаємна, любов на відстані, кохання між людьми, що вже мають стосунки і не хочуть зраджувати, або які не можуть мати близькості з тих чи інших причин (через різницю в віці, стан здоров'я тощо). Часом, пише філософ, таке кохання (через його абстрактність) називають любов'ю-фантазією. І зауважує: навіть у платонічному коханні є сексуальне бажання, хоч і дуже сублимоване [6, с. 42–43]. Також до платонічної любові Є. Ільїн (чи не суперечачи попередньому твердженню?) відносить любов до Бога, любов батьків до дітей і любов дітей до матері [6, с. 45–46] (останню вчений виокремив у контексті психосексуальної теорії З. Фрейда, а також пізніших за часом і менш «скандальних» теорій Д. Амброс, В. Кондон – Л. Сандер, М. Лисіної).

Однією з найвичерпніших класифікацій сексуальної любові, на думку Є. Ільїна, є класифікація Д. Лі [6, с. 55], яка опирається на давньогрецьку типологію: 1) Ерос – пристрасна любов-захоплення, яка прагне до повного фізичного володіння; 2) Людус – гедоністична любов-гра, яка не вирізняється глибиною почуття і порівняно легко допускає можливість зради; 3) Сторге – спокійна, тепла і надійна любов-дружба; 4) Прагма – виникає з поєднання Людуса і Сторге – розумова, легко піддається контролю; любов за розрахунком; 5) Манія – з'являється як поєднання Ероса і Людуса, ірраціональна любов-одержимість, для якої типові непевність і залежність від об'єкта потягу; 6) Агапе – безкорислива любов-самовіддача, синтез Ероса і Сторге.

Вчений наголошує: «Якщо Агапе, Сторге і Прагма – це любов за всіма ознаками, то інші типи – Манія, Людус і Ерос – це недоброякісні закоханості, в найбільш загострених формах – психічні хвороби, яких можна позбутися тільки з допомогою фахівців» [6, с. 55–56].

Серед інших видів любові, про які пише Є. Ільїн: любов до себе (+ нарцисизм як її найнегативніший прояв), перша любов (дитяча і юнацька закоханість), «сумісна любов» (за принципом «стерпиться – полюбитися»), любовна аддикція («наркоманічна любов» – патологічний потяг до об'єкта кохання), псевдолюбов (її види, за Е. Фроммом: фанатична (по суті – ідолопоклонство), сентиментальна (театральна любов «з елементами мелодрами»), невротична (нав'язлива потреба в абсолютній і безумовній любові)) [6, с. 46–78].

У монографії Є. Ільїн також докладно розглянув проблему закоханості, розкрив питання проявів любові, розвінчав міфи про романтичну любов, проаналізував співвідношення понять *любов і секс, любов і шлюб, зрада і розлучення*.

С. Отчич у невеличкій розвідці «Психологія любові та диференціація понять кохання та закоханості» [18] доводить, що закоханість – не перший етап кохання (і не лише стійкий статевий потяг (пристрасть), як писав Є. Ільїн [6, с. 79]), а самостійне почуття, і що загалом закоханість і кохання – діаметрально протилежні поняття [18, с. 139]. Дослідник звертає увагу, на те, що у тлумачних, енциклопедичних, філософських і психологічних словниках любов визначається як «“почуття”, “ставлення”, “стан психіки”, “прагнення”, “потяг”, “емоція”, “схильність”» [18, с. 138]. Коли йдеться про любов, – зауважує С. Отчич, – зазвичай мають на увазі любов між чоловіком та жінкою. І любов ця «буває дуже різна: закоханість і зріла любов, любов-пристрасть і любов-звичка, любов споживацька і любов, яка дає» [18, с. 138].

Феномен любові в різних аспектах розглядають і сучасні українські дослідники. Дисертація Ю. Ковальчук «Феномен любові у європейській філософії ХІХ–ХХ століть: онтологічно-екзистенційний вимір» (2017) [9] вирізняється увагою до біографічного контексту філософських концепцій. Аналізуючи «Щоденник звабника» С. К'єркегора, дослідниця розкриває уявлення данського філософа про три стадії (три види) любові: естетичну (любов редукована до чуттєвості та пристрасті і потребує постійного перебігу подій, насолоди та новизни), етична (еротична подружня любов, що містить етичне та релігійне начала), релігійна (на думку філософа – істинна, справжня любов, яка є причиною шляху людини до своєї індивідуальності) [9, с. 10]. Ю. Ковальчук зазначає, що «свідома чи не свідома екстраполяція у творах до любовної тематики – наслідок його власної любовної драми» (йдеться про стосунки С. К'єркегора та Р. Ольсен) [9, с. 10].

Про трагізм любові як спосіб прояву людської екзистенції, зауважує вчена, писав іспанський мислитель М. де Унамуно: «Любов персоніфікує все, чому співчуває... Отже, щоб відчувати любов, ми маємо з усім спів страждати, а для цього необхідно все всередині себе самого – все персоніфікувати» [9, с. 11]. М. де Унамуно, подібно до Е. Фромма, визначає такі типи любові: любов чоловіка до жінки, материнська, братерська, любов до всього живого і неживого, любов до Бога [9, с. 11]. Філософ, за словами дисертантки, розрізняє *духовну і статеву*

любов до жінки, причому перша, на його думку, народжується зі смерті другої [9, с. 11]. За типом любові чоловіка до жінки (чи навпаки) варто розмежовувати лірику любовну й еротичну.

Багато невирішених проблем любовної тематики, на думку Ю. Ковальчук, залишає концепція Ж.-П. Сартра: любов є відображенням «люблячого та любимого», «віддзеркаленням в Іншому самого себе, себе з єдиним бажанням – бути любимим». Дослідниця зазначає: «Любов за Сартром є певним проектом, за яким той, хто любить, змушує любити того, кого він любить». Іншими словами, в коханні завжди є той, хто поневолює, і той, кого поневолюють [9, с. 12].

Французький релігійний мислитель Г. Марсель, за спостереженням Ю. Ковальчук, розрізняє любов автоцентричну, яка «направлена на володіння Іншим заради себе», і жертвовну, яка «дарує себе Іншому», виступаючи проти його поневолення [9, с. 13].

Різні розуміння феномену любові, висвітлені у дисертації Ю. Ковальчук, дозволяють глибше заглянути в суть самого почуття, розкриваючи мотиви, сховані за словами та вчинками ліричних героїв поезій про кохання.

Чоловічий та жіночий дискурси інтимної лірики на матеріалі української поезії 60-х рр. вивчала Г. Маковей [14]. Дослідниця заглиблюється в етику, естетику і філософію «інтимної» поезії: розкриває «різні грані українського кохання», пізнає «таїну слова, таїну духу й кохання», ідеали людських взаємин та образів протилежної статі, розкриває головні мотиви любовної лірики, ідеальне й суперечливе в образі коханої, представляє моральну позицію авторів, простежує динаміку інтимного переживання ліричних героїв та намагається з'ясувати роль інтимної лірики в утвердженні гуманістичних цінностей [14, с. 15–19]. Об'єктом дослідження Г. Маковей обрала *інтимну поезію* Д. Павличка і Л. Костенко. Дисертантка ґрунтовно дослідила поетичні світи авторів, проте не приділила достатньо уваги термінології. Так, вже у постановці мети і завдань знаходимо ряд суперечностей. Мета дослідження – «розкрити художні особливості творення образів ліричних суб'єктів і об'єктів кохання», хоча це почуття, очевидно, відноситься до сфери лірики любовної, а не інтимної. Таку саму «термінологічну плутанину» бачимо у формулюванні завдань: Г. Маковей намагається визначити специфіку «платонічного й еротичного» в *інтимній* ліриці. У своїй роботі дослідниця вживає як синонімічні поняття «інтимна лірика», «лірика / поезія кохання», «любовна поезія», «лірика любові», пише про тілесність та еротизм в *інтимній* ліриці Д. Павличка.

Очевидно, відсутність диференціації понять інтиму, любові (кохання) та еротики в поезії (і, відповідно, ототожнення інтимної, любовної та еротичної лірики) є наслідком недостатньої розробленості цієї проблеми тогочасною літературознавчою наукою.

У соціально-філософському ракурсі розглядає феномен любові Л. Шигімагіна [26]. На думку дослідниці, любов, оспівана українськими ліриками, – це «тріумф буття, блаженство життя, яке людина відчуває як трепет, хвилювання, біль, смуток, прорив в недосяжне вічне і ніколи незадоволене бажання все обійняти й зі всім злитися, бажання, в якому серце б'ється в унісон зі Всесвітом» [26, с. 12].

Щодо самої сутності любові Л. Шигімагіна зазначає, що любов («Ерос») має ієрархічні ступені зростання: фізичний, душевний, духовний (інтелектуальний) та божественний. Як і саме почуття любові, ерос суперечливий – здатний як «народжувати» (Ерос творчості), так і руйнувати (збочений Ерос, Ерос руйнування) [26, с. 22].

Більш детально проблему еросу дослідила Г. Канова [7]. Дослідниця спробувала увиразнити параметри українського романтизму першої половини XIX ст. через зіставлення його з європейським кінця XVIII ст. і таким чином окреслити національну концепцію «ліричного героя – шукача любові, романтичної туги, любовного страждання тощо» [7, с. 3]. Г. Канова наводить ряд цікавих спостережень. Так, на її думку, «кохана у поезії лейкістів та романтиків харківської школи підноситься до найвищого рівня божественного еросу, але не дорівнює йому. Тому, у романтичній ліриці часто спостерігаємо явище накладання двох поетичних стратегій: ототожнення жінки і природи та ототожнення Бога і природи» [7, с. 8].

Г. Канова стверджує, що «у поетичному доробку лейкістів та романтиків харківської школи образи смерті і любові існують сукупно, становлячи специфіку кодування сутнісного у романтичному світовідчутті» [7, с. 9]. Насамперед йдеться про естетизацію любовних страждань: «міфологема «втраченого раю» актуалізується поетами-романтиками через естетизацію почуття смертельної туги, журби, смутку, меланхолії, які вражають любляче серце» [7, с. 10]. Зв'язок між еросом і танатосом, за словами дисертантки, українські та англійські поети-романтики розкривали через використання мотивів хвороби, рани, сліз, жертви тощо [7, с. 10]. Г. Канова резюмує: оспівуючи інтимні порухи закоханого серця, українські поети-романтики активно користувалися невичерпним джерелом національного фольклору, а змальовуючи образ коханої, мінімізували зображення тілесності

(іноді, як стверджує дослідниця, таке зображення відсутнє взагалі), натомість послуговуючись міфопоетикою та християнською символікою, символікою рослин, небесних світил і стихій [7, с. 10–11]. Так створювався сакральний, божественний образ коханої, адже її риси вбачалися поетам в усіх явищах і об'єктах природи.

Важливе місце в любовній ліриці англійських та українських романтиків, за словами Г. Канової, належить опoетизації любовної таємниці та перешкод, що виникають на шляху любові [7, с. 11]. Дослідниця підсумовує: «У поезії романтизму жінка сповнена таємниці, її почуття завжди заховані в глибині непізнаного душевного світу, відчутого і оспіваного романтиками... Поетика таємниці дозволила романтикам сприймати жінку як надреальну істоту, у вабленні до якої виникає ілюзорне відчуття короткочасного душевного єднання» [7, с. 12]. Г. Канова наголошує, що романтична любовна образність в інтимній ліриці харківської школи романтиків поставала найперше з національної міфопоетики [7, с. 14].

Загалом дослідження Г. Канової є ґрунтовною і вичерпною працею, проте її недоліком є відсутність чіткого розмежування лірики любовної та інтимної, зведення першої до стилістичного різновиду останньої.

Цікаві висновки щодо сутності любові як духовного феномену сформульовано в дисертації В. Жулай «Любов як соціальна цінність особистості в суспільних відносинах» (2004) [5]. Зокрема, дослідниця вводить термін «довершена любов», яка поєднує три виміри людського буття – тілесний («ерос»), душевний («філія») та духовний («агапе»). Любов, за словами В. Жулай, тримається на трьох базових почуттях: сорому – до нижчого, співчуття – до рівного, благоговіння – перед вищим. У дисертації доведено, що для зародження любові достатньо хоча б одного з них, але без доповнення двома іншими виникає загроза згасання почуття любові [5, с. 10]. Протидіє розвитку «довершеної любові» (підсилює егоїзм) страх перед Іншим [5, с. 11].

У сучасному українському літературознавстві чи не вперше розмежувала лірику інтимну, любовну та еротичну О. Мудрак [15; 16; 17].

Проте зауважимо, що ці види поетичних творів досить чітко розрізняв ще І. Франко, використовуючи такі терміни: 1) *еротична лірика* – «лірика, в якій оспівується чуттєве кохання, стан статевої збудженості» [19, с. 79]. *Еротична поезія* – «поезія, в якій оспівується чуттєве кохання, в найгрубіших своїх виявах межує з порнографією» [19, с. 79]; 2) *любовна лірика* – «поетична віршована творчість, пройнята мотивами кохання» [19, с. 121]; 3) *суб'єктивна лірика* – «інтимна

лірика, різновидність ліричної поезії, в якій виражаються глибоко особисті людські почуття» [19, с. 239].

Також І. Франко послуговувався опозиційними поняттями *індивідуальна лірика* – «поетична віршована творчість, у якій звучать особисті, інтимні мотиви» [19, с. 121], і *громадська лірика* – «пройнята суспільно-політичними і взагалі соціальними мотивами» [19, с. 121].

Тобто під інтимною лірикою в широкому сенсі вчений цілком доречно розумів *усю не громадянську поезію*, бо й справді: об'єктом інтимних, особистих почуттів та переживань, вилитих у вірші, може бути не лише інша людина, а й, наприклад, навколишня природа у всій своїй красі, близька поету глибоко філософська думка, релігійний символ чи атрибут тощо.

Схожої думки дотримувався Й. Грінберг, який вважав, що головною детермінантою інтимної лірики є не тематика, а глибина та щирість почуттів (коли «каждая строка – словно доверчиво протянутая рука» [3, с. 251]).

Розділяючи любов, еротичну та сексизм, О. Мудрак зазначає: «Любов як діаметрально протилежна сексизму сутність – найбільш сублимована, зазвичай одуховнена, надто в платонічних формах, натомість еротика, сфокусована на статевій пристрасті, поєднує в собі лібідо і сублимацію. Еротика посідає середнє місце між сексом і любов'ю» [15, с. 9]. Дослідниця відзначає спад лібідозної енергії і піднесення сублимації від еротичної лірики до любовної, зокрема, до петраркізму з його ідеалізованими любовними переживаннями і платонічною символікою. Попри розмежування любовної, інтимної та еротичної лірики, О. Мудрак наголошує, що ці різновиди «мають спільну основу – «філософію серця», але відрізняються вагомими смисловими нюансами, не підмінюючи одна одну» [15, с. 8]. Так, любовна лірика відтворює насамперед «драму сердечних відносин закоханих – від перших захоплень, пристрастних зустрічей, зізнань до розчарувань і т.д.» аж до сублимованих платонічних ідеалізацій. Натомість інтимна лірика є ширшою за своїм смисловим наповненням, бо торкається також родинних і дружніх стосунків. Еротична ж лірика вирізняється відвертими тілесно-душевними мотивами [15, с. 8].

Щоб показати різноманітність еротичної поезії, О. Мудрак послуговується класифікацією І. Качуровського, однак доцільнішим вважає називати різновиди «синтетичними жанровими утвореннями». Таким чином дослідниця пише про лірику еротично-пейзажну, еротично-мариністичну, еротично-оронімічну,

еротично-екзотичну, еротично-побутову, еротично-рустикальну, еротично-урбаністичну, еротично-психологічну, еротично-медитативну, еротично-філософську, еротично-релігійну, еротично-кладовищенську, еротично-в'язничну тощо [15, с. 12–13].

У статті «Художній дискурс любовної лірики» (2012) [27] Г. Юзків намагалася розкрити специфіку лірики любовної у порівнянні з інтимною та еротичною. Дослідниця схвально відгукнулася про дисертацію О. Мудрак і зауважила, що остання лише зазначила відмінність між жанровими різновидами лірики (любовна, інтимна, еротична), але не проаналізувала її [27, с. 214]. На прикладі поезій І. Драча Г. Юзків показує таку відмінність і зазначає, що найтісніше між собою пов'язана лірика любовна й еротична: «їх об'єднує Ерос, але розводить або до платонізму, тобто чистих душевних переживань... або до тілесності, часто ототожнюваної із сексом, що зумовило розмежування душі і тіла» [27, с. 216]. Як приклад інтимної лірики, вчена наводить поезії, проникнуті щирими батьківсько-синівськими почуттями. Зрештою Г. Юзків підсумовує, що лірика українських поетів переважно була платонічною, а часом траплялися випадки поєднання любовної лірики з громадянською [27, с. 217]. Загалом вдало проілюструвавши своєрідність кожного різновиду ліричної поезії (інтимної, любовної, еротичної), дослідниця, проте, не узагальнила специфічні риси жодного з них.

Отже, любов – надзвичайно багатогранне за змістом і формою поняття, проте загалом ми можемо стверджувати, що:

- 1) коли йдеться про любов, зазвичай мають на увазі почуття між чоловіком та жінкою (кохання – як синонім);
- 2) в коханні завжди є суб'єкт і об'єкт;
- 3) почуття любові, як правило, збуджується фізичною красою, тому його етимологія, безперечно, пов'язана з семантикою сексуального бажання (фізичним потягом до об'єкта любові);
- 4) розрізняють два головних види любові між чоловіком та жінкою: еротичну (сексуальну) і платонічну (духовну), хоча загальновизнаною є й теза про дуалізм цього почуття («справжня» любов – у єдності тілесного й духовного начал);
- 5) найбільш яскравим виявом естетизації любові (зокрема, в поезії) є сакралізація її об'єкта; крайній вияв деестетизації почуття (приниження любові) – ідеалізація сексуальних інстинктів.

На наше переконання, таке потрактування почуття любові (як «здорового» кохання – без різного роду парафілій (аномалій статевого потягу)) є достатнім для розуміння специфіки власне любовної лірики і може слугувати базисом для її літературознавчого визначення.

Опираючись на традиційну ідейно-тематичну класифікацію поетичних творів, диференціюючи поняття любовної, інтимної та еротичної поезії (І. Франко, О. Мудрак), можемо стверджувати, що любовна лірика – окремий (за тематикою) *вид ліричної поезії*, в якій головними об'єктами зображення є кохана людина (особа протилежної статі) чи / та почуття до неї. Тобто цей вид лірики ми відрізняємо від інших найперше *за змістом і домінантним почуттям*. Попри однаковий об'єкт, любовна лірика, на відміну від еротичної, натхненної коханням-пристрастю, є більш стриманою у вираженні бажань (більш сублімованою) та більш одуховненою (платонічною), тоді як еротична тяжіє до відвертості й тілесності в зображенні, сфокусована на статевому потязі, сексуальних інстинктах.

*Інтимну лірику* пропонуємо розуміти *в широкому сенсі* – як усю негромадянську поезію, в якій виражено *особисті (інтимні)* почуття і переживання (лірика дружби, любовна, еротична, пейзажна, філософська, релігійна тощо), *у вузькому* – як поезію дружби, приятні та родинних почуттів (С. Чернілевський, А. Ткаченко).

Враховуючи те, що в межах одного ліричного твору часто звучить кілька мотивів, розкривається декілька тем, вважаємо доречним (схоже з О. Мудрак) говорити про такі *різновиди любовної лірики*, як любовно-пейзажна, любовно-філософська, любовно-психологічна, любовно-релігійна, любовно-побутова й т. ін. (диференціація й докладне вивчення цих та інших різновидів любовної лірики – завдання окремого дослідження).

Зводити любовну лірику до категорій жанру / метажанру вважаємо недоречним, оскільки такий підхід передбачає асиміляцію, безперечно, взаємопов'язаних, але не тотожних понять тематики та жанру (по суті – змісту і форми), що, своєю чергою, сприятиме лише розмиванню класичних літературознавчих орієнтирів. Із суто формального боку (жанрово) любовна лірика в українській літературі – це, найперше, народні пісні та балади про кохання, а також любовні елегії та романси.

#### *Література*

1. Воркачев Г. С. Любовь как лингвокультурный концепт. Москва: Гнозис, 2007. 284 с.
2. Гозман Л. Я. Психология эмоциональных отношений. Москва: МГУ, 1987. 175 с.



3. Гринберг И. Три грани лирики. Современная баллада, ода и элегия. Москва: Советский писатель, 1975. 408 с.
4. Демидов А. Б. Феномены человеческого бытия. Минск: ЗАО Издательский центр «Экономпресс», 1999. 180 с.
5. Жулай В. І. Любов як соціальна цінність особистості в суспільних відносинах : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03. Київ, 2004. 21 с.
6. Ильин Е. П. Психология любви. Санкт-Петербург: Питер, 2013. 336 с.
7. Канова Г. О. Феноменология романтического эроса (на материале творчества лейкистов та харківської школи романтиків): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2008. 17 с.
8. Квятковский А. Поэтический словарь / науч. ред. И. Роднянская. Москва: «Советская энциклопедия», 1966. 376 с.
9. Ковальчук Ю. В. Феномен любові у європейській філософії XIX-XX століть: онтологічно-екзистенційний вимір: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.05. Львів, 2017. 20 с.
10. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. Київ : Радянська школа, 1971. 486 с.
11. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. Москва: «Советская энциклопедия», 1987. 752 с.
12. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с. Т. 2. 624 с.
13. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
14. Маковей Г. В. Інтимна лірика як духовний феномен (чоловічий і жіночий дискурси) : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Кіровоград, 2003. 21 с.
15. Мудрак О. В. Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостилі: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Київ, 2010. 20 с.
16. Мудрак О. Еротична лірика як літературознавча проблема. *Слово і час*. 2008. № 11. С. 62–65.
17. Мудрак О. Інтимна, любовна та еротична лірика: диференціація понять. *Слово і час*. 2009. № 11. С. 74–77.
18. Отчич С. В. Психологія любові та диференціація понять кохання та закоханості. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя)* / за заг. ред. проф. Є. І. Коваленко. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2014. № 2. С. 138–141.
19. Пінчук С. П., Регушевський Є. С. Словник літературознавчих термінів Івана Франка / відп. ред. М. Х. Коцюбинська. Київ: Наук. думка, 1966. 272 с.
20. Рагойша В. П. Паэтычны слоўнік. 3-е вид., дапрац. і дапоўн. Минск: Бел. навука, 2004. 576 с.
21. Ружмон Дені де. Любов і західна культура / пер. з франц. Ярина Тарасюк. Львів: Літопис, 2000. 304 с.
22. Тарновский К. Ю. Любовь как этическая ценность: этико-философский анализ : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филос. наук: 09.00.05. Тула, 2011. 20 с.
23. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / пер. с нем. М. В. Вульфа; Предисл. И. Д. Ермакова. Минск: БелСЭ, 1990. 166 с.
24. Фрейд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Тарашук. Київ: Основи, 1998. 709 с.
25. Чуй А. В. Українська любовна лірика початку ХХ століття: фольклорні інтенції модерного тексту: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Тернопіль, 2019. 19 с.
26. Шигімагіна Л. А. Любов як предмет філософського дискурсу (соціально-філософський аналіз феномена): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : 09.00.03. Донецьк, 2007. 29 с.
27. Юзьків Г. Художній дискурс любовної лірики. *Наукові записки ТНПУ. Серія: Літературознавство*. 2012. Вип. 34. С. 212–218.

*References*

1. Vorkachev G. S. *Ljubov' kak lingvokul'turnyj koncept* [Love as a linguocultural concept]. Moscow, 2007. 284 p. (in Russian)
2. Gozman L. Ja. *Psihologija jemocional'nyh otnoshenij* [The psychology of emotional relationships]. Moscow, 1987. 175 p. (in Russian)
3. Grinberg I. *Tri grani liriki. Sovremennaja ballada, oda i jelegija* [Three kinds of lyrics. Contemporary ballad, ode and elegy]. Moscow, 1975. 408 p. (in Russian)
4. Demidov A. B. *Fenomeny chelovecheskogo bytija* [The phenomena of human existence]. Minsk, 1999. 180 p. (in Russian)
5. Zhulai V. I. *Liubov yak sotsialna tsinnist osobystosti v suspilnykh vidnosynakh* [Love as a social value of the individual in social relations]. Extended abstract of PhD dissertation (Social philosophy and philosophy of history). Kyiv, 2004. 21 p. (in Ukrainian)
6. Il'in E. P. *Psihologija ljubvi* [Psychology of love]. Saint-Petersburg, 2013. 336 p. (in Russian)
7. Kanova H. O. *Fenomenolohiia romantychnoho erosu (na materialy tvorchosti leikistiv ta kharkivskoi shkoly romantykiv)* [Phenomenology of romantic eros (based on the work of Leykists and the Kharkiv school of romantics)]. Extended abstract of PhD dissertation (Literary comparativistics). Kyiv, 2008. 17 p. (in Ukrainian)
8. Kvjatkovskij A. *Pojeticheskij slovar'* [Poetic dictionary]. Moscow, 1966. 376 p. (in Russian)
9. Kovalchuk Yu. V. *Fenomen liubovi u yevropeiskii filosofii XIX-XX stolit: ontolohichno-ekzysent-siinyi vymir* [The phenomenon of love in the European philosophy of the XIX-XX centuries: ontological and existential dimension]. Extended abstract of PhD dissertation (History of philosophy). Lviv, 2017. 20 p. (in Ukrainian)
10. Lesyn V. M., Pulynets O. S. *Slovnnyk literaturoznavchykh terminiv* [Dictionary of literary terms]. Kyiv, 1971. 486 p. (in Ukrainian)
11. *Literaturnyj jenciklopedicheskij slovar'* [Literary encyclopedic dictionary]. Moscow, 1987. 752 p. (in Russian)
12. *Literaturoznavcha entsyklopediia* [Literary encyclopedia]. Vol. 1-2. Kyiv, 2007. (in Ukrainian)
13. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Literary dictionary reference book]. Kyiv, 2007. 752 p. (in Ukrainian)
14. Makovei H. V. *Intymna liryka yak dukhovnyi fenomen (cholvichyi i zhinochyi dyskursy)* [Intimate lyrics as a spiritual phenomenon (male and female discourses)]. Extended abstract of PhD dissertation (Ukrainian literature). Kirovohrad, 2003. 21 p. (in Ukrainian)
15. Mudrak O. V. *Ukrainska erotychna liryka: zhanrova spetsyfika ta idiosytyli* [Ukrainian erotic lyrics: genre specifics and idiosyncrasies]. Extended abstract of PhD dissertation (Literary theory). Kyiv, 2010. 20 p. (in Ukrainian)
16. Mudrak O. *Erotychna liryka yak literaturoznavcha problema* [Erotic lyrics as a literary problem]. In: *Slovo i chas*. 2008, no. 11, pp. 62–65. (in Ukrainian)
17. Mudrak O. *Intymna, liubovna ta erotychna liryka: dyferentsiatsiia poniat* [Intimate, love and erotic lyrics: differentiation of concepts]. In: *Slovo i chas*. 2009, no. 11, pp. 74–77. (in Ukrainian)
18. Otchych S. V. *Psykholohiia liubovi ta dyferentsiatsiia poniat kokhannia ta zakokhanosti* [Psychology of love and differentiation of concepts of love and infatuation]. In: *Naukovi zapysky. Seriia «Psykholoho-pedahohichni nauky» (Nizhynskiy derzhavnyi universytet imeni Mykoly Hoholia)*. Nizhyn, 2014, no. 2, pp. 138–141. (in Ukrainian)
19. Pinchuk S. P., Rehushevskiy Ye. S. *Slovnnyk literaturoznavchykh terminiv Ivana Franka* [Dictionary of literary terms of Ivan Franko]. Kyiv, 1966. 272 p. (in Ukrainian)
20. Ragojska V. P. *Pajetychny slojnyk* [Poetic dictionary]. Minsk, 2004. 576 p. (in Belorussian).

21. Rougemont Denis de. *Liubov i zakhidna kultura* [L'amour et L'occident]. Lviv, 2000. 304 p. (in Ukrainian)
22. Tarnovskij K. Ju. *Ljubov' kak jeticheskaja cennost': jetiko-filosofskij analiz*. [Love as an ethical value: ethical and philosophical analysis] Extended abstract of PhD dissertation (Ethics). Tula, 2011. 20 p. (in Russian)
23. Freud S. *Oчерки po psihologii seksual'nosti* [Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie]. Minsk, 1990. 166 p. (in Russian)
24. Freud S. *Vstup do psykhoanalizu* [Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse]. Kyiv, 1998. 709 p. (in Ukrainian)
25. Chui A. V. *Ukrainska liubovna liryka pochatku XX stolittia: folklorni intentsii modernoho tekstu* [Ukrainian love lyrics of the early twentieth century: folklore intentions of the modern text]. Extended abstract of PhD dissertation (Ukrainian literature). Ternopil, 2019. 19 p. (in Ukrainian)
26. Shyhimahina L. A. *Liubov yak predmet filosofskoho dyskursu (sotsialno-filosofskyi analiz fenomenu)* [Love as a subject of philosophical discourse (socio-philosophical analysis of the phenomenon)]. Extended abstract of PhD dissertation (Social philosophy and philosophy of history). Donetsk, 2007. 29 p. (in Ukrainian)
27. Yuzkiv H. *Khudozhnii dyskurs liubovnoi liryky* [Artistic discourse of love lyrics]. In: *Naukovi zapysky TNPU. Seriya: Literaturoznavstvo*. 2012, issue. 34, pp. 212–218. (in Ukrainian)

**Andrew Chui. Love Lyrics: Typology and Definition.** The actuality of the research is determined by the fact that Ukrainian literary scholars consider love lyrics as a kind of intimate poetry or identify it with intimate/erotic lyrics without offering a specific definition. The aim of the article is to definite love lyrics as a separate kind of lyrical poetry.

The study generalizes that: love is usually considered as a feeling between a man and a woman; the etymology of love feeling is naturally related to the sexual desire; there are two main kinds of love between a man and a woman: erotic (sexual) and platonic (spiritual), although the idea of the dualism of love feeling (unity of physical and spiritual elements) is generally accepted. We believe that such interpretation of love is sufficient for understanding of specifics of the love lyrics and can serve as a basis for its literary definition.

Thus, we determine love lyrics as a separate kind of lyrical poetry, in which the image of beloved one (a person of an opposite sex) and/or feelings for him (her) are the main objects of depiction. That is, love lyrics are distinguished from others by the object and dominant feeling. Despite the same object, love lyrics, in opposite to erotic (inspired by passion), are more restrained in the expression of desires (more sublimated) and more spiritual (platonic), whereas erotic lyrics tends to nudity, focuses on sex and sexual instincts.

We propose to examine intimate poetry in a broad sense – as all non-civic poetry, which expresses personal (intimate) feelings and experiences (love, erotic, landscape, philosophical and religious lyrics, poetry of friendship, etc.), in a narrow one – as a poetry of friendship and family feelings. We believe that it is inappropriate to reduce love lyrics to the categories of genre/meta-genre, because such an approach presupposes the assimilation of interconnected but not identical concepts of subject and genre (in essence – of content and form). Formally (from the genre point), love lyrics in Ukrainian literature are presented by folk love songs and ballads, love elegies and romances.

**Key words:** Eros, love, kinds of love, intimate lyrics, love lyrics, erotic lyrics

---

**Чуй Андрій Валерійович** – кандидат філологічних наук, старший лаборант кафедри польської філології та перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки; <https://orcid.org/0000-0002-3454-7077>; [chuy.andriy@vnu.edu.ua](mailto:chuy.andriy@vnu.edu.ua)

### Філософські та естетичні засади літературної критики Михайла Рудницького

У статті представлено естетико-ідеологічну концепцію ліберальної критики, виразником якої був провідний галицький літературний критик, літературознавець, журналіст та культурний діяч міжвоєнного періоду Михайло Рудницький. Проаналізовано наукову та естетичну проблематику літературно-критичної творчості Рудницького, специфічну еkleктичну стилістику його праць, вплив на його творчість естетики та ідеології угруповання «Молода Муза», спільне та відмінне у наукових теоріях Михайла Рудницького та польського критика та літературознавця Остапа Ортвіна, культурний європоцентризм естетичних критеріїв літературно-критичних оцінок Михайла Рудницького, рецепцію його праць та ідеологічної позиції в українському галицькому культурному просторі міжвоєнного періоду.

**Ключові слова:** Михайло Рудницький, лібералізм, літературна критика, есеїстика, Остап Ортвін, європоцентризм

В історію української літератури Михайло Рудницький увійшов насамперед як літературний критик, один із провідних літературних діячів міжвоєнного періоду, виразник ліберальної світоглядної течії. Свою естетичну позицію М. Рудницький свого часу артикулював у книзі «Між ідеєю і формою» (Львів, 1932), у якій на основі філософських теорій А. Бергсона, І. Тена, Б. Кроче, С. Бжозовського проаналізував природу мистецтва, таланту, стилю, розглянув питання протистояння форми та змісту твору. Погляди М. Рудницького на історію української літератури та сучасний йому літературний процес були висловлені у книзі «Від Мирного до Хвильового» (Львів, 1936). Обидві праці мали доволі значний резонанс і були потрактовані як своєрідний постулат «безсвітоглядності» та «ліберальної критики», орієнтованої на західноєвропейські інтелектуальні зразки.

Мета статті – спроба систематизувати погляди М. Рудницького на природу літературознавства та літературної критики, її ролі й місця в науковій ієрархії та в суспільстві, висвітлити вплив лібералізму на естетику мислителя, простежити генезу літературно-критичної концепції письменника.

Літературна діяльність М. Рудницького в культурному процесі міжвоєнного періоду представлена головно публікаціями критико-полемічного характеру. Значна частина написана в межах резонансної свого часу дискусії, спровокованої критиком і сформульованої ним під гаслом «Чи мусить письменник мати світогляд?». М. Рудницький у цій дискусії обстоював тезу, що письменнику не обов'язково

мати світогляд, чи, іншими словами, бути речником певного ідейного переконання. Головне – естетичний критерій, який має бути також визначальним у літературно-критичній оцінці творчості письменника. Така теза була доволі неоднозначною та контрверсійною, оскільки різко суперечила загальним тенденціям тогочасного галицького суспільства. Тож дискусія спровокувала справжню полемічну хвилю. Більшість критиків вважала мало не громадським обов'язком сказати своє слово. Висловилися з цього приводу М. Гнатишак як офіційний опонент Рудницького у дискусії, О. Мох, Д. Донцов, П.-М. Ісаїв, І. Копач та багато інших. Детальний огляд полемічних публікацій подає розвідка Мар'яни Комариці «Довкола літературної дискусії 30-х рр.: “Чи повинен письменник мати світогляд?” (За матеріалами періодичних видань)» [11].

Вихід у 1932 р. праці М. Рудницького «Між ідеєю і формою» викликав низку рецензій. Дискусія, з одного боку, створила М. Рудницькому стійку репутацію критика «безідейного», який не має ні політичних переконань, ні визначеного світогляду, а з другого – витворила в українському галицькому літературному середовищі цілий ідейно-естетичний напрям, який сучасники визначили як ліберальний (під такою назвою він й увійшов в історію літератури).

Ідеї, сповідувані представниками літературного лібералізму (чи, точніше, «безідейність», на якій вони наголошували) – пошук краси, своєрідного естетичного ідеалу, незатьмареного політикою, перевага форми і стилю над змістом та ідеями – знаходили в галицькому культурному середовищі міжвоєнного періоду більше спротиву, ніж підтримки. У передчутті війни, серед економічної та політичної нестабільності, в умовах бездержавності така принципова відмова від будь-якої ідеології в українському суспільстві трактувалася як етична небезпека, ідейний та політичний нігілізм.

В одному з підрозділів монографічного дослідження «Українська “католицька критика”: феномен 20–30-х років ХХ ст.» [11] Мар'яна Комариця проаналізувала філософсько-естетичну базу українського критичного лібералізму крізь призму католицької критики, виводячи корені естетизму критики М. Рудницького з модерністських засад угруповання «Молода Муза», до кола якого він входив у молоді роки. Йшлося про орієнтацію на західноєвропейський модернізм, ідею соціальної незаангажованості мистецтва, поняття *чистої краси*. Таких переконань, трохи модифікованих і приправлених «перцем цинізму» (як говорив Петро Карманський, характеризує свого товариша по «Молодій Музі» [8, с. 78]), М. Рудницький

намагався дотримуватися і в міжвоєнний період – але, як уже було сказано, у той складний час ідеал *чистої краси*, далекої від будь-якої політики та ідеології, видавався сучасникам цинічним: той, хто свідомо не хоче бачити потворної та небезпечної дійсності, тим самим погоджується з нею. Так, М. Гоца у статті «Інтелігенція професійна і духовна (про “расу”»», аналізуючи публікації М. Рудницького в часописі «Назустріч», зокрема, статтю «Блудні сини та облудні», пише про «“скептицизм” нашого майоричного інтелігента, що “інтересується” (і то рідко, а все поверхово) чужою культурою... се цинізм (в буденнім значінні), свідомий цинізм, що впливає свідомо з душі інтруза і ідеологічного банкрута» [5, кн. 6, с. 455–457]. Те саме, трохи під іншим кутом, стверджує і Ю. Липа в есе «Центаври і каварня», пишучи про «каварняних письменників», ідеологи яких (М. Рудницький) проповідують етичну свободу «аж до меж бунту проти національних ідеалів, загальних релігійних вірувань і святощів» [13, с. 139].

Цікаво з цього приводу читати роздуми Я. Гординського у його праці «Літературна критика підсоветської України» [3], у якій у контексті аналізу питань змісту і форми у працях критиків радянської України згадує і творчість М. Рудницького. На його думку, Рудницький надто абстрагував поняття літератури, відокремлюючи її від «загальних духовних потреб нації» (ідеології, релігії, моралі), тим самим позбавляючи її живлення і відчуття того «духу часу», який для того ж Рудницького був визначальною творчою засадою і рушійною силою. «Задихаючись у душній атмосфері галицьких умовин, він шукає віддиху у безмежній творчій волі, доводячи її до перебільшених крайностей (“нема єдиних правдивих ідей”), бо бере літературу часто надто абстрактно, як “саму для себе”» [3, с. 32–33].

Лідія Стефановська стверджує, що «попри те, що деякі його естетичні переконання для земляків Рудницького звучали доволі радикально, модерністським критиком літератури назвати його аж ніяк не можна» [22, с. 107]. Не можна хоча б тому, що, як пише Л. Стефановська, посилаючись на зауваження В. Заїкина (Проблеми української літературної критики й естетики в ліберальнім освітленні. *Двони*. 1932. Чис. 7–8), фаховим критиком літератури Рудницький не був. Властиво, і В. Заїкин, а за ним і Л. Стефановська, тут не зовсім точні. Освіта, яку здобув М. Рудницький (він отримав диплом доктора філософії) – це була освіта гуманітарна, власне філологічна, адже в той час в університеті філологія викладалась у загальногуманітарному руслі, і окремого філологічного факультету не було, так само, як, до речі, і факультету журналістики. У львівському університеті тоді існували три факультети: теологічний,

юридичний (куди спершу вступив М. Рудницький, маючи намір стати юристом, як його батько, але потім перевівся на філософський факультет, обравши своїм фахом філологію) і філософський. «Філософський факультет... механічно об'єднував кафедри як природничих, так і гуманітарних наук. На факультеті готували учителів, фізиків, математиків, хіміків, географів, біологів, істориків, філологів тощо» [23, с. 54]. Протягом багатьох років учений намагався працювати за спеціальністю, робив спроби стати викладачем львівського університету, викладав філологічні предмети в Київській гімназії, у Львівському таємному університеті.

Інша річ, що Рудницький не був практикуючим філологом (у тому класичному значенні, яке цьому поняттю надавав В. Заїкин), а, в силу обставин, став у першу чергу практикуючим журналістом, котрий багато понять і речей із галузі філософії подавав і трактував власне як журналіст. Скажімо, при оцінці літературного твору в газетній рецензії його як критика цікавили не тільки вузько філологічні аспекти, а й рецепція твору у тогочасної публіки, те, наскільки актуальним був рецензований твір у плані відображення духу часу, комерційна складова видавничого літературного процесу, літературна мода, питання популярності та ін. Проте не оминав і філологічної проблематики. Так, одним із головних критеріїв оцінки твору для нього була якість мови твору. Він звертав увагу на незграбно вжиті звороти, русизми і полонізми, стилістику, зокрема, на емоційність і виразність мови, легкість викладу.

М. Рудницький у багатьох публікаціях теоретичного та публіцистично-есеїстичного характеру намагався пояснити свою позицію щодо превалювання форми над ідеєю, суспільної ангажованості літератури та ін. Так, в есе «Чи можна авторові сказати правду?», опублікованому у часописі «Діло» за 1929 р., критик пише: «Казати авторам правду можуть “критики”, що працюють в органах які дбають за те, щоби в дискусії про прояви літератури та мистецтва на першому місці стояли інтереси літератури та мистецтва, себто щоби література та мистецтво стояли поза всякими “інтересами”, адже... свобідний вислів думок потребує мінімального простору» [21]. Власне, брак вільного інтелектуального простору спонукав критика шукати його «поза інтересами» політичними, суспільними, ідеологічними і ін.

Йому йшлося про свободу від ангажованості у суспільні процеси, ідеї, політичні та релігійні переконання. Таке трактування поняття «ангажованості» – доволі своєрідне і нетрадиційне, адже більшості галичан (зрештою, і самому Рудницькому, котрий завжди був у гущі культурного, інтелектуального і суспільного життя Львова) саме «ангажованість» у суспільний рух давала простір для вислову і

утвердження власної позиції. «Простір» М. Рудницького в ідеалі мав бути вільний від будь яких суспільних впливів, це мала бути творча розмова митців – над головами пересічної публіки, це було тяжіння до елітарності, майже в ніцшеанському значенні, певного роду снобізм, який не міг не викликати спротиву у публіки. Така позиція була успадкована ще з неоромантичних уявлень «Молодої Музи», коли поет (чи в даному разі критик) протиставлявся загальній масі. Але інший суспільно-історичний контекст переносив цю позицію з естетичного на морально-етичний рівень.

Характеризуючи різні переконання та методи літературної критики, М. Рудницький писав, що «Є критики, які заявляють, що завданням критика та письменника є впливати на суспільність у дусі корисних для неї ідей та ідеалів, і що вони, очевидячки, найшли ці ідеї та ідеали...» [21]. Для нього така «педагогічна» (за його визначенням) функція критики зводилася до підтримки націоналістичних, католицьких чи комуністичних переконань, що, на його переконання, однозначно звужувало необхідний інформаційний та світоглядний простір. «Критик, який має в собі дещо з психології письменника себто творця, а не є тільки звичайним публіцистом або вірним партійником... Така форма критики, що є сама спробою стати літературним твором стає сама сповідю... Вона є тим складніша, чим щиріша, чим більше надихана бажанням охопити психологію другої людини...» [21]. Іншими словами, при такому баченні ролі критика, у діалозі автор-рецензент критик виходить на перше місце, стає мало не співторцем поруч з автором.

Л. Стефановська визначає науковий метод М. Рудницького як «психологічний імпресіонізм», адже основним аспектом літературної оцінки твору для нього було «враження» від нього, до того ж, не завжди чітко окреслене [22, с. 109]. Як пише М. Рудницький в листі до М. Мочульського, основний критерій оцінки для нього – це те, чим «книжка жива нині і чим буде жива за 20–30 років» [14, с. 109]. Тобто, йдеться про враження, яке книжка справляє на читача зараз і через деякий час. Хочу звернути увагу на слово, яке М. Рудницький обирає для визначення своєї методики: «чим ЖИВА». Для нього завжди дуже важливим було пульсування живої емоції, живого слова, живого настрою.

Гадаю, що таке розуміння ролі літературної критики у концепції М. Рудницького частково з'явилося під впливом наукових переконань його вчителя польського літературознавця і критика Остапа Ортвіна (до Першої світової війни молодий М. Рудницький працював як помічник Ортвіна у Польській книгарні Бернарда Полонецького; згодом, у міжвоєнний період, був активним учасником літературних семінарів польського Професійного зв'язку польських літераторів,



презесом якого довгі роки був Ортвін). Погляди Ортвіна на роль літературної критики були, зокрема, висловлені в його статті «Самостійність літературної критики», яка одночасно з'явилася польською в часописі «Sygnały» (1934, Nr. 10–11) і українською у перекладі М. Рудницького. У «Назустрічі» (1934, ч. 18) цей переклад супроводжує літературний портрет Ортвіна пера Рудницького «Критик що не пише» – витончена імпресіоністична літературна силуетка, повна поваги, навіть шани, прихильності і розуміння унікальності постаті Остапа Ортвіна, його філософських поглядів, його впливу на літературне життя Львова.

Треба при цьому зауважити, що далеко не всі погляди і переконання Ортвіна його учень підтримував і розділяв. Зокрема, діаметрально протилежним у Ортвіна і Рудницького було розуміння лібералізму. Як згадував Станіслав Вінценз, Ортвін сприймав лібералізм скептично, а то й вороже, трактуючи його як мудровану й відірвану від життя «...хімеру та пережиток ХІХ століття. Він відчував і проголошував, що настає жорстка епоха і немає місця добрим намірам. <...> Особливо ж він критикував пристрасть до лібералізму як тенденцію до кар'єризму, бо лібералізм – це, мовляв, ідеальна система для кар'єристів» [2, с. 79].

Проте щодо ролі і завдань літературної критики обидва вчені мали подібні погляди. Як писав Ортвін (цитую в перекладі М. Рудницького. – С. К.): «...критика вже тимсамим, що існує, промінює, бо створює та поширює довкола себе культурну атмосферу високої напруги, підносить рівень умового життя, його вимог і критеріїв. Тільки в такому підсонні можуть родитися і розвиватися височинні твори... що можуть відбиватися далекою луною в інтелектуальному світі» [17]. Тобто критик служить суспільству тим, що служить мистецтву, незважаючи на принагідні вимоги суспільства. Така позиція була близька і самому М. Рудницькому, який теж дуже тонко відчував напругу культурної атмосфери, і, як і його вчитель Ортвін, сам ту напругу створював і регулював.

Повертаючись до Ортвінівського розуміння природи і завдань літературної критики, певним чином співзвучним до теорій Рудницького є, зокрема, переконання Ортвіна, що критика є не допоміжною дисципліною, поставленою на службу літературі та журналістиці, а радше дисципліною теоретичною, яка досліджує літературний твір об'єктивно, незалежно від особистих поглядів і уподобань, так, як, скажімо, біологія досліджує живий організм. У цій площині літературну критику розглядає і Рудницький, хоч у своїх статтях він ніби дискутує зі своїм учителем, наголошуючи, власне, на неспроможності літературної критики бути об'єктивною.

В усякому разі, філологію, а зокрема, літературознавство та літературну критику Рудницький ніколи не трактував як наукову галузь і не ставив в одній площині з точними науками, оскільки вважав, що філологія не ґрунтується на фактах і дослідах, тож не може оперувати об'єктивними категоріями: «...першою функцією кожного історика літератури є відрізнити зерно від полови, вартісний твір від безвартного. А відрізнити значить оцінити, а оцінити значить: виявити суб'єктивний погляд, а суб'єктивний погляд, це наслідок наскрізь індивідуального смаку. А індивідуальний смак не має права існувати в науці. Досі нема ніде науки як пізнавати талант і смак. Їх треба мірити шириною власного таланту та смаку», – писав учений [20].

Скептичне ставлення М. Рудницького до філології – це ще один аспект його тези про потрібність чи непотрібність світогляду для письменника. Фактично, це – та ж теза, тільки подана в іншому ракурсі. Відрізняється тільки тим, що літературознавець чи філолог загалом – це не письменник, чи, принаймні, не є ним теоретично.

Повертаючись до впливу Ортвіна на Рудницького, можна назвати ще кілька аспектів і тверджень: зокрема, твердження, що літературна критика має право вважатися творчістю так само, як і белетристика; питання стилю як форми художньої мови: Ортвін твердив, що стиль є витвором неповторної індивідуальності, а одночасно усталеним результатом творчості, який можна піддати науковому аналізу, аби визначити особливості конструювання художнього твору. У теорії Рудницького стиль художнього мовлення теж є визначальним при оцінці літературного твору. Але до цього питання повернемося пізніше.

Але мабуть найголовнішим був сам спосіб аналізу твору, а навіть спосіб розуміння завдань літературознавства: радше у категоріях філософії, а не філології. Методологію Ортвіна Рудницький у вже згаданому літературному портреті «Критик що не пише» характеризував як метафору «органічної єдності»: писав, що так, як біолог аналізує функції та органи живого організму без огляду на його практичні потреби, так і Ортвін, аналізуючи твір, брав за основу його конструкцію, весь його механізм і способи впливу на читача, незалежно від суб'єктивного смаку критика і його індивідуального світогляду.

Методологія літературної критики Рудницького лише частково дотична до теорій Ортвіна, оскільки надто емоційна і суб'єктивна для цього і базується радше на приватних враженнях. Проте можемо стверджувати, що дискусія про важливість світогляду для письменника, мабуть, частково таки інспірована теоріями Ортвіна.

Олеся Омельчук, аналізуючи літературно-критичну позицію М. Рудницького, так коментує його розуміння науковості літературної критики: «Раз у раз підкреслюючи відносність “наукового” підходу до літератури, Рудницький наполягає, що критик не може претендувати на істинність суджень, адже його завдання полягає в тому, щоб розуміти складні психічні організації різних творів, а не відстоювати власні переконання... У такий спосіб Рудницький прирівнює творчість митця з діяльністю критика, адже обоє, за його спостереженнями, простують від ідей до конкретики, балансуючи між абстрактним і конкретним, між приватними враженнями і реалізацією цих вражень за допомогою певних (жанрових, словесних) правил гри» [16].

М. Рудницький культивував своєрідне і неординарне поняття, нехарактерне для «поважної критики» – аспект «цікавого», який для більшості читачів є основним критерієм оцінки твору. Мистецтво не може і не повинне бути нудним. Нудність, рецептивна важкість свідчить про емоційну відстороненість, неповоротку думку, незграбність стилю, іншими словами – про відсутність культури. Опоненти закидали Рудницькому смак до дешевої розважальності і кітчю. Проте йому йшлося про зовсім інші речі – про стиль, про культуру презентації. Як писав М. Рудницький, «нема нічого важчого, як говорити легко».

Однією з якостей, яких він наполегливо шукав у галицькій літературі, було «відчуття стилю». Це поняття у його трактуванні включало кілька аспектів. Насамперед, йшлося про позиціонування себе, відчуття середовища і себе в цьому середовищі. Для М. Рудницького ідеальним було богемне середовище і богемний стиль репрезентації. Тож його героєм був мешканець мегаполісу, інтелігент із розгорненим світоглядом, рафінований інтелектуал-скептик. О. Омельчук, аналізуючи модерністську позицію Рудницького-критика, писала, що «Його ідеалом була людина-богеміст, життя і мистецтво якої, взаємозумовлюючись, перебуває у постійному пошуку творчої насолоди, а самосвідомість визначається творчим егоцентризмом, здатністю ставити під сумнів будь-які культурні, а тим паче суспільні й політичні ідеологеми» [16]. Сприятливим для нього було або мало би бути те культурне середовище, в якому легко і вільно розвивалася б культура. Складний політичний контекст нівелював поняття культури в тому значенні, як його розумів критик. Проте, Рудницький послідовно і вперто, протягом багатьох років, намагався творити, організовувати, актуалізувати в українському Львові таке середовище – чи йшлося про коло авторів і читачів «Назустрічі», чи про завсідників «Кавярні

миру» – своєрідного і оригінального культурного феномену міжвоєнного Львова (докладніше про нього можна прочитати в дослідженні Олі Гнатюк «Митці з кафе Миру» – розділі її книги «Відвага і страх» (Київ, 2015), чи про інші літературні, мистецькі, громадські проєкти, активним учасником, організатором чи навіть просто каталізатором яких був М. Рудницький.

Характеризуючи літературно-критичний доробок вченого 1920–30-х рр., Л. Сирота констатувала, що «М. Рудницький стає найяскравішим виразником своєї еkleктичної доби» [25, с. 49]. У цьому визначенні ключовими можна вважати два слова: *яскравість* та *еклектика*, які найповніше виражають творчу манеру цього критика: яскравість, категоричність, парадоксальність – часто за рахунок вдумливості, послідовності, логічності.

Така манера викликала образи, заперечення, критику – подекуди не менш різку і необ'єктивну, ніж у самого Рудницького – досить згадати репліки М. Гнатишака, Д. Донцова, О. Моха та ін., якими рясніли сторінки тогочасної періодики. Через безоглядну провокативність постать Рудницького-рецензента завжди була оточена постійними сварками, непорозуміннями, образами. Критик не «щадив» нікого, однаково різко відгукуючись на твори як противників, так і приятелів. Іронічний, критичний склад його розуму не дозволяв йому не лише бути поблажливим, але й позбавляв його того особливого, специфічного чуття, необхідного для розуміння специфіки української літератури, невід'ємною рисою якої є емоційність – аж до меж зі сентиментальністю, мова серця і душі – на противагу голосу розуму. Саме тому до М. Рудницького не промовляли навіть раціональні ідеї, продиктовані емоціями – ідеї патріотизму, релігійності та ін.

Можливо, найточніше експресивний темперамент Рудницького охарактеризував його добрий польський товариш Т. Голлендер у передмові до інтерв'ю з відомим українським літературним критиком: «Михайло Рудницький має славу злосливого і дотепного публіциста серед своїх. Не треба йому також ставити важких запитань. Сам komponує всю розмову, підкреслену у злосливих місцях злосливим блиском в очах; слова плінуть легко, думка здоганяє думку, жарт іде за жартом...» [24, с. 5].

Зрештою, такий спосіб мав і свої позитивні сторони. М. Рудницький – це завжди рух, пошук нового, свіжого, неординарного. Це завжди бажання прогресу. І хоч іноді нове і прогресивне на практиці виявлялося добре забутим старим, та ще й чужим, а не питомо українським (найчастіший закид сучасників критикові), проте, як

би не було, Рудницький на диво чітко вловлював новітні віяння культури, дуже точно відчував свій час. Він не був глибоким аналітиком, дослідником чи теоретиком, «не вмів синтезувати», як писав про нього Ю. Липа в листі до Д. Донцова від 17 лютого 1935 р. (також, до речі, не зовсім об'єктивно) (Українські проблеми. 1995. Чис. 3–4). М. Рудницький був за своєю природою чутливим резонатором. І працював не з логікою та науковими теоріями, а з резонансами та враженнями – був своєрідним кривим (викривленим незмінною іронією) дзеркалом галицької культури, яке могло давати дуже цікаві й несподівані ефекти.

Визначальною якістю праць М. Рудницького стала особлива, дуже своєрідна еkleктика – завжди яскрава, емоційна, чітка й конкретна, з характерним легким напіврозмовним тоном викладу, із влучними метафорами й дотепними афоризмами, побудована на парадоксах і суб'єктивних враженнях. Так, більшість наукових статей вченого мають яскраві ознаки есеїстичності, більшість есе можна класифікувати як статті історико-літературного та мистецько-критичного характеру. Його поезії, створені переважно у характерному для модернізму жанрі поезій у прозі, теж тяжіють до есеїстичності, у рецензіях та критичних оглядах можна натрапити на не властиві для цього жанру історико-теоретичні екскурси. Природним, найвідповіднішим жанром для критика була есеїстика – найсуб'єктивніший, найеклектичніший жанр у літературознавстві, який давав цьому складному неспокійному характеру відповідний простір для самовираження, не обмежуючи його ні тематично, ні стилістично. Найприроднішою для нього була коротка текуча жива форма вислову: репортаж, репліка, коротка рецензія, есе, сатира. Він – один із дуже небагатьох українських майстрів афоризму – блискучого, гострого, іронічного, яскравого, парадоксального. Найкраще Рудницькому вдавалися власне такі короткі рефлексії, відбитки моменту, в яких зловлено дух часу, «непричесані думки», як називав їх С. Є. Лец. Як тільки автор, керований обов'язком, амбіціями чи почуттям стилю, намагався їх «причесати», вони втрачали блиск і невимушеність, характерну смисловою пульсацію.

Тут знову проявляється парадоксальність творчої натури М. Рудницького. Як стверджували його сучасники і критики, у власних писаннях М. Рудницький нюансів слововживання української мови добре не відчував. І сучасний читач його творів мусить тут часом згодитися з критиками Рудницького. Зокрема, це стосується мови його численних перекладів, де перекладач часто вживає полонізми та полонізовані форми побудови фрази, чудні архаїчні мовні конструкції. Те ж стосується його

наукового стилю, часом доволі заплутаного, «туманного» чи «каламутного» (як говорили сучасники Рудницького) і багатозначного. Такі зауваження, особливо з приводу перекладів М. Рудницького, висловлювали проф. Я. Бережинський, який знаходив у Рудницького «чимало прогріхів проти чистоти української мови» [1]; проф. Д. Карпинець, який заявляв, що «М. Рудницький “вміє дуже слабо по-французьки” і “ще гірше знає... українську мову”»: у перекладі часто зустрічаються “прикрі польонізми та москалізми або просто сполуки слів без ніякого значіння”» [9]. У рецензії на книжку «Між ідеєю і формою» В. Заїкин писав, що «В низці темних і невиразних речень... автор не висловив ясно своїх думок» [6, с. 608], можливо, тому що і сам для себе не сформулював їх достатньо чітко, як підозрював В. Заїкин. І. Огієнко, ображений випадками Рудницького проти нього, заявляв, що «Його мова – то неорганічна мішанина галицького з придніпрянським, мова штучна, від живої дуже далека, ніде на нашій землі реально не існуюча. До цього треба ще додати велику сухість і бездушність перекладу...» [15, с. 189]. Із сучасних дослідників цю особливість зауважувала Соломія Павличко, яка вважала, що Рудницький як критик «пише надто плутано й претензійно» [18, с. 183]. Проте, як не дивно, мову інших авторів, яких критикував, Рудницький відчував дуже тонко.

Більшість критичних оцінок М. Рудницького пов'язані з «невиробленою мовою» рецензованих творів. Гарна художня мова була для критика якщо не основним, то одним із визначальних критеріїв художнього рівня твору. Цьому питанню присвячена окрема праця М. Рудницького «Правопис та літературна мова» (Львів, 1930), в якій він висловлював власне розуміння проблем мови літературного твору. Йшлося про чистоту мови – не лише етнічну (критик різко реагував на русизми чи полонізми у мові творів Євгена Маланюка, Олеса Бабія, Уласа Самчука та інших авторів), а й стилістичну.

Гадаю, пояснення цього дивного поєднання стильової філігранності і певної мовної нечутливості лежить у самій природі творчого таланту М. Рудницького. Він віртуозно володів саме живим словом, темпераментним, емоційним, саме емоція була головною цінністю його писань.

Ще один парадокс його неспокійної і багатогранної творчої натури – майстерні, вишукані поезії. Більшість навіть прихильних Рудницькому читачів його поезій вважали, що у його віршах інтелект переважає над емоціями, а у витонченому холодному стилі його поезій бракує живого відчуття і безпосередності. Сучасники не могли дати відповідного жанрово-стильового визначення його віршам.

Більшість знаходила в них потужний неокласичний вплив. Так, І. Крушельницький, характеризуючи його поетичний стиль і відзначаючи подекуди штучну мову, приходиться до висновку, що «М. Рудницький всесторонній під творчим оглядом, але однобічний у вислові. В коротких дефінітивних словах він хотів би дати глибокі настрої й могутні картини, а це часом затьмарює його вірш і робить його важким» [12, с. 316].

Цікаву напів іронічну характеристику віршам М. Рудницького дав його вчитель і наставник М. Зеров у жартівливій «Присвяті»:

*А Ваша поезія – птах Лоенґріна –  
Українське сало й японський комфорт,  
І метрика Ваша – страшна мішанина –  
Спливають в один гармонійний акорд.  
Чарує енергія Ваша невпинна  
І навіть силябіки дикий імпорт [7].*

Згадка про «птаха Лоенґріна» походить із середньовічної німецької легенди про Лоенґріна – «Лицаря Лебедя», де Лебідь є символом таємниці. Так жартівливо і вишукано М. Зеров натякає, що стиль поета є для нього не завжди зрозумілим. І називає найціннішу рису особистості М. Рудницького – енергію постійного руху і пошуку. Ця енергія часом не давала письменнику зосередитися, зупинитися і заглибитися в одну тему. Проте холеричний неспокійний темперамент М. Рудницького дозволяв йому відчувати момент, шукати, стимулювати оточення до дискусій, ставити питання, а не давати відповіді.

Ще однією наскрізною темою, ключовою для характеристики літературної спадщини М. Рудницького є його «західництво», як тоді казали, чи, іншими словами – естетична орієнтація на культуру Західної Європи, культурний європоцентризм. Беручи до уваги біографію цього критика (грунтовну гуманітарну освіту він здобував в університетах Франції та Великобританії, деякий час жив і працював у Парижі та Лондоні), це видається закономірним, адже саме на культурі Західної Європи викристалізувався його світогляд та естетичні смаки. Наклавшись на «молодомузівську» стилістику, критико-естетичні критерії М. Рудницького трансформувалися дуже специфічним та оригінальним чином. Естетичні канони Рудницького в галицькому середовищі сприймалися, по-перше, як «безідейне декадентство» з модерністичним відтінком, а по-друге, беззастережна, безоглядна орієнтація на «Європу» робила Рудницького чужинцем. Йому закидали, що в тій

же європейській культурі він бачив лише зовнішній блиск і шарм, не розуміючи й не аналізуючи контекстів, глибших течій та ідеологій, що «французьку душу годі насильно вбгати в наше тіло... все, що в цьому напрямку у нас робиться, має характер ефемерности, штучности й переминаючої моди...» [8, с. 78].

Цікаві з цього огляду філософські роздуми М. Гоци, опубліковані на сторінках «Вістника» – постійного естетико-ідеологічного опонента часопису «Назустріч». Так, у статті «Візуалізм або примітивізм світовідчуження» філософ пише про М. Рудницького: «Йому все здається, що саме перенесення чужих форм, які заімпонували йому, на рідний ґрунт без найменшого вчуття в ідеї, що породили там отсі форми, зрівнає нас з тим “ширшим світом”» [4, с. 813–814]. Автор вважає позицію М. Рудницького «примітивним візуалізмом».

Аналізуючи наукову манеру та критичні засади Рудницького, М. Комариця звернула увагу на основну якість творчості письменника: літературну гру, парадоксальність тверджень, базовану на протиставленні (чи, скоріше, зіставленні) різновекторних ідей, що часами приводило до несподіваних висновків та чергових протиставлень і парадоксів, творячи своєрідне замкнуте коло: «...критик, сповідуючи принцип «вічного пошуку», що мав свій сенс, подібно як 40-річне блукання пустелею у пошуках Обітованої Землі, майже кожен тезу своїх досліджень супроводжував антитезою, вводячи читача – чи дослідника – у дивний стан непорозуміння, інтриги» [11, с. 159].

Можна констатувати, що, зрештою, вся бурхлива діяльність М. Рудницького, вся його критична, естетико-теоретична, історико-літературна, журналістська творчість була побудована навколо інтриги та яскравого (часом аж занадто) блиску парадоксів, балансування між різновекторними ідеями, а то й без них – у вічному пошуку краси, ідеалом якої для цієї непересічної особистості стала культура Заходу.

Одним із провідних галицьких критиків міжвоєнного періоду він став тому, що зайняв особливу ідейно-естетичну нішу, якої, може не завжди усвідомлено, потребувало галицьке інтелектуальне суспільство. Як писав Я. Поліщук, «... коли б не було, варто було б такого вигадати. Блискучий денді, тонкий знавець європейської високої культури і принциповий її послідовник на галицькому ґрунті, справжній богемник, він неодмінно звертав увагу на свою невідсвітуцьогошність у міжвоєнному Львові, де українство не могло виборсатися з тіні політичної й культурної дискримінації та поводитися відповідним чином, розділене насамперед внутрішніми чварами та конфліктами» [19].



Ліберально-естетична критика М. Рудницького розширювала інтелектуальні горизонти творчого й культурного дискурсу Галичини, застосовуючи для оцінювання цього дискурсу універсальні критерії, не зважаючи на провінційні нюанси та особливості, більше того – принципово ігноруючи їх. Таке звільнення від ідеологічної заангажованості, попри свою контрверсійність, вносило в галицьку інтелектуальну атмосферу струмінь свіжого повітря, відкривало несподівані ракурси і перспективи.

### Література

1. Бережинський Я. Дещо про переклади на українську мову. З приводу одного «зразкового» перекладу. *Рідна мова*. 1933. Чис. 4. С. 134–138.
2. Вінценз С. Жидівські теми. Уявна дійсність? *Ї*. 2009. № 58. С. 74–82.
3. Гординський Я. Літературна критика підсоветської України. Львів; Київ, 1939.
4. Гоца М. Візуалізм або примітивізм світовідчування. *Вістник*. 1935. Кн. 11. С. 813–814.
5. Гоца М. Інтелігенція професійна і духовна (про “расу”). *Вістник*. 1935. Кн. 5.; Кн. 6.
6. Заїкин В. Проблеми української літературної критики й естетики в ліберальнім освітленні. *Дзвони*. 1932. Чис. 7–8 — Чис. 10.
7. Зеров М. Присвята Мих. Ів. Рудницькому. Зеров М. Вибране: Поезії, переклади, дипломна робота. Київ, 2011. С. 154–155.
8. Карманський П. Михайло Рудницький. Карманський П. Українська Богема (сторінки вчорашнього): з нагоди тридцятиліття Молодої музи. Львів, 1936. С. 78–80.
9. Карпинець Д. *Testimonium paupertatis. Літературні вісми. Les nouvelles litteraires ukraïniennes*. 1927. Чис. 3–4. С. 2–3.
10. Комариця М. Українська «католицька критика»: феномен 20–30-х років ХХ ст. Львів, 2007. 328 с.
11. Комариця М. М. Довкола літературної дискусії 30–х рр.: «Чи повинен письменник мати світогляд?» (За матеріалами періодичних видань). Українська періодика: історія і сучасність: Доповіді та повідомлення П’ятої всеукр. науково-практичної конференції (27–28 листопада 1998 р., м. Львів). Львів, 1999. С. 332–337.
12. ([Крушельницький І.] Михайло Рудницький. [Крушельницький І.] Лірики останнього десятиліття (1919–1929). *Нові Шляхи*. 1929. Чис. 3. С. 315–317.
13. Липа Ю. Бій за українську літературу. 1935.
14. Лист М. Рудницького до М. Мочульського, 1937, 30 березня. «Прийміть вислови глибокої пошани»: Листування М. Рудницького з М. Мочульським (1934–1939 рр.). *Дзвін*. 2010. № 2. С. 109.
15. Огієнко І. Мова наших видань. *Рідна мова*. 1933. Чис. 5. С. 187–190.
16. Омельчук О. Михайло Рудницький: критика – канон-контекст. *Синopsis: текст, контекст, медіа: електронне наукове фахове видання*. 2015. № 2 (10). URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/140/138> (дата звернення: 20.12.2020).
17. Ортвін О. Самостійність літературної критики. *Назустріч*. 1934, № 18. С. 4–5.
18. Павличко С. Теорія літератури. Київ: Критика, 2009. 441 с.
19. Поліщук Я. Таємниця галицького сфінкса. *Літакцент*. 2011, 19 січ. URL: <http://litakcent.com/2011/01/19/tajemnycja-halyskooho-sfinks/> (дата звернення: 20.01.2020).
20. Рудницький М. Претенсії літератури до науки. *Діло*. 1927. 1 лип. С. 2.
21. Рудницький М. Чи можна авторові сказати правду? *Діло*. 1929. 14–15 верес.

22. Стефановська Л. Антонич. Антиномії. Київ, 2006.
23. Сухий О. Львівський університет на рубежі XIX–XX ст.: організація, школи, громадське життя. *Вісник Львівського університету. Серія історична*. 2013. Вип. 49. С. 52–77.
24. Hollender T. *Ukrainska nagroda literacka (Rozmowa z Michałem Rudnickim)*. *Nowe Czasy*. 1935. Nr. 5. S. 5.
25. Sirota Ł. Михайло Рудницький і українські письменники-дебютанти. *Slavia Orientalis*. 2011. Nr. 1. S. 49–66.

### References

1. Berezhynskiy Ya. Deshcho pro pereklady na ukrainsku movu. Z pryvodu odnogo «zrazkovoho» perekladu [Something about translations into Ukrainian. About one “exemplary” translation]. In: *Ridna mova*. 1933. Issue. 4. P. 134–138. (in Ukrainian)
2. Vintsenz S. Zhydivski temy. Uivna diisnist? [Jewish themes. Imaginary reality?] In: *Yi*. 2009. No. 58. P. 74–82. (in Ukrainian)
3. Hordynskiy Ya. Literaturna krytyka pidsovietskoi Ukrainy [Literary criticism of post-Soviet Ukraine]. Lviv; Kyiv, 1939 (in Ukrainian).
4. Hotsa M. Vizualizm abo pryimityvizm svitovidchuvannia [Visualism or primitivism of worldview]. In: *Vistnyk*. 1935. Vol. 11. P. 813–814. (in Ukrainian)
5. Hotsa M. Inteligentsiia profesiina i dukhova (pro “rasu”) [Professional and spiritual intelligentsia (about “race”)]. In: *Vistnyk*. 1935. Vol. 5.; Vol. 6. (in Ukrainian)
6. Zaikyn V. Problemy ukrainskoi literaturnoi krytyky y estetyky v liberalnim osvittleni [Problems of Ukrainian literary criticism and aesthetics in liberal light.]. In: *Dzvony*. 1932. Chys. 7–8 – Chys. 10.
7. Zerov M. Prysviata Mykh. Iv. Rudnytskomu [Dedication of Mich. Iv. Rudnytsky]. In: Zerov M. *Vybrane: Poezii, pereklady, diplomna robota*. Kyiv, 2011. P. 154–155. (in Ukrainian)
8. Karmanskyi P. Mykhailo Rudnytskyi [Mykhailo Rudnytsky]. In: Karmanskyi P. *Ukrainska Bohema (storinky vchorashnoho): z nahody trydtsiatlittia Molodoi muzy*. Lviv, 1936. P. 78–80 (in Ukrainian).
9. Karpynets D. Testimonium paupertatis. In: *Literaturni visty. Les nouvelles litteraires ukrainiennes*. 1927. Issue 3–4. P. 2–3. (in Ukrainian)
10. Komarytsia M. *Ukrainska «katolytska krytyka»: fenomen 20–30-kh rokiv XX st.* [Ukrainian “Catholic criticism”: a phenomenon of the 20–30s of the twentieth century]. Lviv, 2007. 328 p. (in Ukrainian)
11. Komarytsia M. M. Dovkola literaturnoi dyskusii 30–kh rr.: «Chy povynen pysmennyk maty svitohliad?» (Za materialamy periodychnykh vydan) [Around the literary discussion of the 1930s: “Should a writer have a worldview?” (According to periodicals)]. In: *Ukrainska periodyka: istoriia i suchasnist: Dopovidi ta povidomlennia 5 vseukr. naukovo-praktychnoi konferentsii (27–28 lystopada 1998 r., m. Lviv)*. Lviv, 1999. P. 332–337. (in Ukrainian)
12. ([Krushelnytskyi I.] Mykhailo Rudnytskyi. [Krushelnytskyi I.] Liryky ostannoho desiatylittia (1919–1929) [Mykhailo Rudnytsky. [Krushelnytsky I.] Lyrics of the last decade (1919–1929)]. In: *Novi Shliakhy*. 1929. Issue 3. P. 315–317. (in Ukrainian)
13. Lypa Yu. *Bii za ukrainsku literaturu* [Fight for Ukrainian literature]. 1935. (in Ukrainian)
14. Lyst M. Rudnytskoho do M. Mochulskoho, 1937, 30 bereznia [Letter of M. Rudnytsky to M. Mochulsky, 1937, March 30]. «Pryimit vyslovy hlybokoi poshany»: Lystuvannia M. Rudnytskoho z M. Mochulskym (1934–1939 rr.). In: *Dzvin*. 2010. No. 2. P. 109. (in Ukrainian)
15. Ohienko I. Mova nashykh vydan [The language of our publications]. In: *Ridna mova*. 1933. Issue 5. P. 187–190. (in Ukrainian)
16. Omelchuk O. Mykhailo Rudnytskyi: krytyka – kanon – kontekst [Mykhailo Rudnytsky: Criticism – Canon – Context]. In: *Synopsys: tekst, kontekst, media: elektronne naukove fakhove vydannia*. 2015. No. 2 (10). URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/140/138> (data zvernennia: 20.12.2020) (in Ukrainian)

17. Ortvin O. Samostiinist literaturnoi krytyky [Independence of literary criticism]. In: *Nazustrich*. 1934. No. 18. P. 4–5. (in Ukrainian)
18. Pavlychko S. *Teoriia literatury* [Theory of literature]. Kyiv, 2009. (in Ukrainian)
19. Polishchuk Ya. Taiemnytsia halytskoho sfynksa [The secret of the Galician sphinx]. *Litaktsent*. 2011, 19 sich. URL: <http://litakcent.com/2011/01/19/tajemnytsja-halyckoho-sfynksa/> (data zvernennia: 20.01.2020) (in Ukrainian)
20. Rudnytskyi M. Pretensii literatury do nauky [Claims of literature to science]. In: *Dilo*. 1927. 1 lyp. P. 2. (in Ukrainian)
21. Rudnytskyi M. Chy mozhna avtorovi skazaty pravdu? [Can the author be told the truth?]. In: *Dilo*. 1929. 14–15 veres. (in Ukrainian)
22. Stefanovska L. Antonych. Antynomii [Antonic. Antinomies]. Kyiv, 2006. (in Ukrainian)
23. Sukhyi O. Lvivskiy universytet na rubezhi 19–20 st.: orhanizatsiia, shkoly, hromadske zhyttia [Lviv University at the turn of the XIX-XX centuries: organization, schools, public life]. In: *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia istorychna*. 2013. Issue 49. P. 52–77. (in Ukrainian)
24. Hollender T. Ukraïnska nagroda literacka (Rozmowa z Michałem Rudnickim). In: *Nowe Czasy*. 1935. No. 5. P. 5. (in Polish)
25. Sirota Ł. Mykhailo Rudnytskyi i ukraïnski pysmennyky-debiutanty. In: *Slavia Orientalis*. 2011. No. 1. P. 49–66. (in Ukrainian)

**Sophiya Kohut. Philosophical and Aesthetic Principles of Mykhailo Rudnytsky's Literary Criticism.** The article presents the aesthetic and ideological concept of liberal criticism, which was expressed by a leading Galician critic, literary scholar, journalist and cultural figure of the interwar period Mykhailo Rudnytsky. His main scientific works were interpreted as a kind of postulate of “worldlessness” and “liberal criticism” focused on Western European intellectual models. Much of Rudnytsky's publications were written in the ideological vein of a resonant discussion, provoked by the critic and formulated by him under the slogan “Should a writer have a worldview?”. In this discussion, M. Rudnytsky argued that it is not important for a writer to have a worldview. The main thing is the aesthetic criterion, which should also be decisive in the literary-critical evaluation of the writer's work. This thesis was quite ambiguous and controversial, as it sharply contradicted the general tendencies of the Galician society of that time. So the discussion provoked a polemical wave. The literary liberalism focused on issues of pure art, the search of Beauty, a kind of aesthetic ideal, non-involvement in politics, the predominance of form and style over content and ideas – founded in the Galician cultural environment of the interwar period more resistance than support. In anticipation of war, amid economic and political instability, in conditions of statelessness, the rejection of any ideology in Ukrainian society was interpreted as an ethical danger, ideological and political nihilism. Article focused also on the scientific and aesthetic problems of Rudnytsky's literary-critical scientific creativity, the specific eclectic stylistics of his works, the influence of the aesthetics and ideology of the Moloda Muza (Young Muse) group and modernism of 19 century on his philosophy and literary theory, the common and different in scientific theories of Mykhailo Rudnytsky and the Polish critic and literary theorist Ostap Ortwin, the cultural europocentrism of literary-critical assessments of Mykhailo Rudnytsky, reception of his works and ideological position in the Ukrainian Galician cultural space of the interwar period.

**Key words:** Mykhailo Rudnytsky, liberalism, literary criticism, essays, Ostap Ortvin, Eurocentrism

**Когут Софія Несторівна** – молодший науковий співробітник  
Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника;  
<https://orcid.org/0000-0002-4935-0103>; [sophiya.kohut@gmail.com](mailto:sophiya.kohut@gmail.com)



# **Творчість Лесі Українки та контекст**



Зоряна Лановик, Мар'яна Лановик

## Дух творчості Лесі Українки як вирок для митця: досвід одного вірша

У статті досліджено проблему текстової інтерпретації поетичного твору у ракурсі герменевтичної методології на прикладі аналізу поезій українського дисидента-шістдесятника І. Калинця. Підкреслено перевагу герменевтичного аналізу над формалістським у випадку інтерпретації творів, що містять підтекст, езопову мову, алегорію, іносказання та інші прийоми передачі множинності значень, до яких найчастіше вдавалися письменники поневолених літератур для того, щоби висловити заборонені ідеї чи табуйовані теми. Основна увага звернена на рецепцію творчості відомої української художниці С. Шабатури у поезіях І. Калинця, найширшим контекстом якої є художній світ, семіосфера чи загалом мистецький дух Лесі Українки. Простежено зв'язок артистичного мислення С. Шабатури із доробком волинської письменниці, а також рецепція постаті мисткині-шістдесятниці її друзями та побратимами крізь призму спорідненості з визначною поеткою (зокрема, на основі листування С. Шабатури та В. Стуса періоду табірної ув'язнення). Вибудовано концепцію складної взаємодії творчості різних поколінь українських митців, що були пройняті екзистенційним профетичним духом відродження поневоленої нації. На основі праці Д. Донцова «Поетка українського Рісорджіменту» (1922) простежено спорідненість двох історичних періодів – зламу ХІХ–ХХ віків у царській Росії й шістдесятництва в радянську епоху та творчих поривань української інтелігенції у цих умовах. На прикладі віршів І. Калинця про С. Шабатуру продемонстровано доцільність залучення широких позатекстових контекстів (історичного, культурологічного, психологічного, філософського та ін.) для інтерпретації поетичного тексту. Осердям статті є аналіз поезії І. Калинця «Вдруге заарештували мою Стефу...» зі збірки «Реалії» (1972) періоду «Пробудженої Музи», яка містить численні алюзії, натяки та прямі вказівки на реалії арешту українських митців-дисидентів, зокрема вказує на «крамольні» експресіоністські гобелени «Кассандра» та «Леся Українка» С. Шабатури, які стали причиною її арешту. Частковий зіставний аналіз символічних образів гобеленів із символікою творів Лесі Українки дає підстави стверджувати, що творчий дух української поетеси став вирішальним для вироку С. Шабатури. Стверджено, що без врахування численних позатекстових чинників аналізований вірш залишається незрозумілим і «затемненим» для читацької рецепції та фахової інтерпретації, а тому в дискусії про літературознавчу інтерпретативну методологію подібні приклади є переконливим аргументом на користь герменевтичного підходу та доводять його беззаперечну перевагу.

**Ключові слова:** Ігор Калинець, Стефанія Шабатура, Леся Українка, поезія, шістдесятники, текст, інтерпретація, методологія, герменевтика

Двадцяте століття з його історичними віражами, технічними винаходами і експериментами в морально-етичній сфері підсилює тисячолітні дискусії в царині мистецтва, зокрема поезії: від сумнівів щодо суспільної місії митця до цілковитого заперечення словесної творчості тезою «Чи можлива поезія після Освенцима?». Водночас по-новому почали розставлятися акценти в осмисленні поетичного доробку

письменників епохи, які по-різному реагували на ці ідейні зміни. Після нетривалого сплеску формалістського методу на початку ХХ століття основне протистояння щодо питань літературної інтерпретації виникло між новітніми формалістськими і традиційними герменевтичними школами текстового аналізу. Серцевинним у цій дискусії постало питання, чи необхідно у процесі аналізу художнього твору виходити за межі його тексту, враховуючи численні контексти (історичний, ідеологічний, біографічний, культурологічний, філософський, психологічний та ін.), чи в тексті є достатньо інформації, для того, щоби читач сприйняв і зрозумів його суть, а критик – здійснив належний аналіз.

У дискусії навколо цієї проблеми можна простежити певну закономірність щодо приналежності прихильників першої чи другої точки зору до двох різних «таборів» митців слова – представників державних літератур, в яких немає акцентування на національному осерді, а через відсутність переслідувань і заборон нечасто спостерігаються явища подвійних смислів, езопової мови, підтексту; та репрезентантів літератур, які тривалий час були переслідувані, а тому письменники вимушені були вдаватися до таких прийомів, які потребували «читання між рядків» та глибинного проникнення в неоднозначну суть сказаного. Водночас можна знайти й зразки таких творів, які не виявляють «закодування» значень, але, попри їхню прозорість і простоту вислову, можуть становити трудність при аналізі, якщо не враховувати певних позатекстових чинників чи не брати до уваги додаткової інформації.

Показовою у цьому сенсі є творчість шістдесятників, які перші після тривалого періоду домінування соцреалістичного методу почали вдаватися до альтернативних письменницьких практик. Так, у їхній творчості, яка, попри орієнтацію на модерністські віяння у західному письменстві, здебільшого ідеологічна, з'являються приклади параболічності, алегоризму, езопової мови та інших фігур і прийомів множинності сенсів. Окрім того багато творів віддзеркалюють реальні історичні події та явища з життя письменників, для інтерпретації яких необхідно бути обізнаним із тими обставинами, що спонукали митця до написання певного твору.

Частково ці проблеми висвітлені у працях дослідників цього складного і неоднозначного феномена – шістдесятництва: Л. Тарнашинської, Т. Салиги, В. Слапчука, В. Саєнко та ін. Метою ж нашої статті є продемонструвати певну обмеженість формалістського методу у випадку аналізу конкретних поезій, що містять імпліцитну інформацію, без знання якої сенс аналізованого твору залишається

незрозумілим чи «затемненим». Водночас – увиразнити необхідність виходу поза межі тексту – у широкі позатекстові контексти задля пильного прочитання твору та здійснення його належного аналізу, як це пропонує інтерпретативна система герменевтичної методології. Також, окрім теоретико-літературного аспекту статті маємо на меті здійснити аналіз окремих явищ шістдесятництва, що досі залишаються «білими плямами» на карті літературного процесу минулого століття, зокрема пропонуємо власне прочитання складних для аналізу поезій цієї ще мало дослідженої епохи.

Багато зразків такої поезії, що потребує нового прочитання із залученням складних герменевтичних підходів, є у творчості шістдесятника Ігоря Калинця. Зайве, мабуть, повторювати про унікальність епохи шістдесятництва з її драматизмом і трагізмом. Постать І. Калинця є її досконалим віддзеркаленням. Попри неймовірно самотній химерний художній світ, витворений уявою митця, у його доробку з'являються відверто автобіографічні, навіть фактографічні твори, особливо починаючи від часу арешту його друзів, однодумців, а згодом дружини – Ірини Стасів. Не втрачаючи поетичної вишуканості, того філігранного *poesisy*, твори містять численні згадки, приховані натяки чи алюзії та відверті вказівки на складні перипетії доби, пов'язані з нелегкою дисидентською долею його товаришів, що були переслідувані і стали в'язнями каральної радянської системи. Прикметно, що у всіх ви роках, де основним «злочином» була антирадянська діяльність, здійснювався заангажований аналіз творів засуджених митців, який ставав свідченням інакомислення та вільнодумства.

До промовистих прикладів такої поезії належить вірш із циклу «Записки до тюрми», що увійшов до збірки «Реалії» (1972 р.) періоду «Пробудженої Музи» – «Вдруге заарештували мою Стефу...». Збірка «Реалії», здається, «не вписується» у доробок такого нереалістичного митця, як І.Калинець. Власне, реалії тогочасної епохи поет відтворює у формі сюрреалістичних замальовок, що, можна вважати, не мають нічого спільного із реалізмом. Не випадково в одному з віршів циклу поет цитує епізод з «Аліси» Льюїса Керрола:

*Він тепер у тюрмі, відбуває  
покарання, а суд почнеться  
тільки на другу середу. Ну,  
а про злочин він ще і не  
думав [5, с. 391].*

Вірш «Вдруге заарештували мою Стефу...» [5, с. 390], звичайно, можна частково зрозуміти, не намагаючись вийти за межі його тексту. Проте зовсім інше бачення відкривається, коли вникнути в його образні деталі та спробувати залучити додаткові відомості, що прояснюють його ідею. Зі згадок конкретних «реалій», цілком зрозуміло, що мова йде про арешт Стефанії Шабатури та пов'язані з ним обставини, які створюють цілісну панораму в причинно-наслідковому зв'язку. Реконструкція згаданих у вірші подій за допомогою інших джерел творить позатекстове тло аналізованого твору. Відому львівську мисткиню, яка на час арешту (1972 р.) вже була членом Спілки художників України, заарештували за антирадянську діяльність, з-поміж доказів якої були її найвідоміші гобелени «Леся Українка» та «Кассандра», які менше, ніж рік до арешту, були представлені на ювілейній виставці, присвяченій Лесі Українці у Києві, але в останню мить їх зняли через підозру у «крамольному задумі» художниці, що начебто вклала в них антирадянський націоналістичний дух [Див.: 8, с.16]. Таким чином, дух творчості Лесі Українки став вироком для Стефанії Шабатури. Не зайве наголосити, що постать самої Лесі Українки ніколи не вважалася крамольною в радянську епоху. Звісно, окремі твори були замовчувані, деякі – піддавалися купюрам. Але загалом авторка «Досвітніх вогнів» бачилася співцем революції і не викликала жодних застережень.

Як свідчать документи, Леся Українка була улюбленою письменницею С. Шабатури. Уже будучи студенткою Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва, вона стала співзасновницею львівського клубу творчої молоді «Пролісок», перше літературне зібрання якого за її ініціативи було присвячене Лесі Українці. Окреслюючи «лінії долі» мисткині, її біограф вважає за важливе одразу наголосити: «Свого часу художницю найбільше захопив фантасмагоричний світ драматичних творів Лесі Українки» [3, с.16]. Окрім згаданих гобеленів, 1966 р. художниця створила цикл монотипій на мотиви «Лісової пісні», а у 1970 р. – триптих «Лісова пісня».

Однак апогеєм рецепції став гобелен «Кассандра», в якому слідчі вбачали найбільше проявів «націоналістичної атрибутики»: у поєднанні кольорів, національному одязі, окремих образах (наприклад, шабля біля ніг Кассандри, а не меч), навіть у фрагменті нижньої частини гобелена «Пієті» побачили образ Михайла Сороки (найвідомішого політв'язня мордовських таборів).

Насправді ж тодішню владу налякав дух гобелену, його аура (за В. Беньяміном). Мистецтвознавці неодноразово порівнювали її зі зразками найбільших шедеврів



світового мистецтва. Так, О. Голубець стверджує: «...за оригінальністю композиції, силою передчуття людської трагедії та глибинним закорінням у національну традицію можемо порівняти її зі знаменитою «Гернікою» Пабла Пікассо» [1, с. 43]. Також прочитуються певні паралелі з іконою експресіонізму – «Криком» Едварда Мунка та ін. Силою мистецького вислову, на думку дослідників, мисткиня завдячує насамперед зануренням у художній світ Лесі Українки. «Не дивно, що саме Леся Українка... стала для С. Шабатури тим творчим і громадянським прикладом, який вивів її на новий виток ідей і тем. І саме в цьому періоді творчої біографії майже синхронно формується сприятливе середовище для цього поглибленого шляху шукань. Вродлива, сповнена снаги і відчуття можливостей сказати вагоме слово в мистецтві вона враз опиняється в статусі небажаних для влади осіб. Своїми новими композиціями – графічними аркушами та гобеленами – вона апелювала до глибинних етнонаціональних первнів Українства, до високих гуманістичних ідеалів, які, як виявилось, підривали устої промосковської влади в Україні. Поруч із нею було гроно таких же талановитих і свідомих молодих людей, які шукали своїх справжніх духовно-ціннісних коренів – Ірина та Ігор Калинці, Василь Стус, Марія Савка, брати Горині, В'ячеслав Чорновіл... Леся Українка з її феноменальним творчим інстинктом, рівно ж як і з загостреним відчуттям болю, стала на цей час для мисткині провідницею до глибших занурень в естетичні аспекти мистецтва, що привело її до великих успіхів насамперед у галузі художнього текстилю» [9, с. 46].

Не випадково з-поміж однодумців художниці першими названі подружжя Калинців. Вони справді близько спілкувалися, Ірина і Стефанія були одночасно заарештовані у справі «львівського вертепу», тому ім'я Шабатури неодноразово фігурує у вирокі Ірини, а також багато разів згадується у творах Ігоря Калинця.

Поезія «Вдруге заарештували мою Стефу...» є художнім монологом мами художниці, яка, як відомо, лише раз була засуджена. «Вдруге» стосується другої хвилі слідства, коли, після обшуку у квартирі Стефанії, був проведений обшук у домі її матері в селі Івань-Золоте на Тернопільщині. Мати Стефанії – Ганна Шабатура теж була народною художницею, вишивальницею і писанкаркою, яка передала доньці любов до народних ремесел, сформувала її національний дух. Вона болісно переживала арешт дочки, силою прорвалася на закриті засідання суду уже в час зачитування вироку. Але, якщо «перший» арешт був, можна сказати, звичайний, реалістичний, з огляду на політичну діяльність Шабатури, пояснюваний, то «другий» – цілком фантазмагоричний, макабричний, ірреальний. Цьому «арешту»

піддалися всі твори художниці, зокрема й ті, що були знайдені в домі її мами. Коли ж *«забрали / обидва гобелени / Лесю Українку і Кассандру / я поцілувала / у краєчки / вони ж дивувалися / навіщо ж отак / я руки доньки / цілую»* [5, с. 390]. Звичайно ж, мамі Стефанії було боляче розлучатися з найбільшими творіннями її дочки, яка вже була у в'язниці, тим більше вона не знала їхньої подальшої долі.

Якимось дивом вони перетривали часи гонінь і збереглись, на відміну від багатьох інших творів мисткині. Як відомо, під час перебування у таборах строгого режиму Стефанії Шабатури, як і В'язню Петропавлівської фортеці, було заборонено малювати. Коли ж ціною карцерів і голодувань вона через кілька років добилася права на творчість і їй дозволили малювати з певними обмеженнями, – майже всі створені в таборах ескізи і рисунки (близько 300) були вилучені, і, швидше всього, знищені, бо доля їх досі невідома.

І. Калинець дуже болісно переживав арешт С. Шабатури. У день виголошення вироку він був серед тієї групи творчої інтелігенції, яка прийшла морально підтримати засуджену посестру. Тому, очевидно, мав можливість спілкуватися з її матір'ю. Вірогідно, сказані нею слова і стали поштовхом до написання вірша зі збірки «Реалії».

Можливо, через вроджену спорідненість душ, а, можливо, через набуте уподібнення у читанні й осмисленні творів, життя С. Шабатури дивним чином містить певну печать, відгомін творчості Лесі Українки. Львівська мисткиня жила у подібну епоху, про яку свого часу писав Д. Донцов стосовно відомої волинячки: *«В епоху, що на місце невидимого Бога поставила релігію розуму. На місце абсолютної моралі – етику, якої приписи, як математичні формули, доводилися доказами розсудка. На місце великих пристрастей – поміркованість, на місце непевности відносин, що гартувала волю і гострила думку, соціальну упорядкованість, а з нею загальну нівеляцію і нудоту. На місце римського *inviolatum* поняття непорушності законів природи і людського співжиття. На місце віри, що рушає горами – сліпе упокорення перед так званим бігом подій... Це був час, ... коли люде відзвичаїлися щиро сміятися і щиро ненавидіти. Коли ніхто не підіймався вже за свої переконання ні на шафот, ні на кострище; коли людське життя стало важити більше, як людська честь; коли на зміну безпосередности прийшов всесильний і зарозумілий, але імпотентний та зблязований сноб... Коли на Україні зброю можна було найти лише в курганах або музеях; коли на зміну непокірних дідів прийшли зрівноважені унуки, «що садили картопельку» і котрим байдуже було, «чиєю кровю / Ота земля напоєна, / Що картоплю родить»...»* [2, с. 4].

Це, за словами Д. Донцова, був «час лицарів без спадку». Для шістдесятників – час пробудження і пошуків утраченого спадку, вагомою часткою якого й була творчість Лесі Українки. Можливо, спрацювала «жіноча філософія», що саме дух творчості Лесі Українки спонукав С. Шабатуру до створення «крамольних» гобеленів. Не проста лідер вісниківців, цитуючи слова А. Шопенгауера «Es gibt etwas Weiseres in uns, als der Kopf ist» («є в нас щось мудрійше як голова»), уточнював: «Се розуміє кожда жінка ліпше, ніж хто будь инший, се розуміла Леся Українка... і власне се «щось», що є мудрійше від нашої голови, дало їй змогу заглядати наперед» [2, с. 6].

Осмыслиючи «заборонені» та «конфісковані» експресіоністські гобелени С. Шабатури, розуміємо, що цілком правомірно вбачати в них поєднання духу (або ж спільний пророчий дух, охоплений неймовірною тривогою) трьох жінок: Кассандри (такої, якою вона постає у драматичній поемі), Лесі Українки і самої мисткині. Експресія, втілена в їхніх образах, передає відчуття божевілля через жахливі передчуття: «Образи, що пересувалися в її уяві, різнилися від тих, що їх – у пів сні – снували її сучасники поети, як дантівське пекло від касарняно-солодкавих соціалістичних утопій... Ціла її поезія се було щось подібне до гвалтовного і понурого *Dies irae, dies illa*<sup>1</sup>. Лямент збожеволілої людини, якій неждано відслонили образ страшного суду... Кидалася вона, волаючи ратунку там, де її оточення спокійно віддавалося щоденній праці. Там, де вони бачили лиш золотє жито і синє небо, – привиджувалися їй смерть і трупи, а повільні степові річки спливали кров'ю» [2, с. 6]. Неспроста у конфіскованому гобелені «Кассандра» так багато жаху і червоної барви, таке сильне відчуття кровопролиття. У витворі «Леся Українка» червоної барви менше, однак образ поетки-страдниці мовби обрамлено закривавленим тереном. Фрагмент тернової гілки із краплями крові над головою постає символом тернового вінця, а перехрещені гілки терену під ногами, з яких теж скапує кров, символізують тернистий шлях. У руках – криваво-червона книга, яку вона притискає до серця.

У своїй знаковій розвідці про Лесю Українку Д. Донцов наголошував на всевикупляючу силу крові – і для народів, і для людськості. Як невідступна ідея переслідував її «образ кривавого дня народження нації»: «Кров, кров і кров! – ось що бачила в своїй надлюдській імагінації на рідних степах українська Сибіля.

<sup>1</sup> Вірю, бо безглуздо. *Прим. наша.* – З. Л., М. Л.

Ось що відбирало її поглядом лагідність, її мові ніжність, чутливість і м'якість її віршам... Що крилося за тим? Передовсім – величезний дар провидження. але не лише це» [2, с. 7]. Як і свого часу Леся Українка, С. Шабатура «З жахом, а може й з екстазом віруючого побачила хутко, що шлях до визволення зрошений не перлистою росою сліз, але кровю» [2, с. 7]. Лише кров пролита у боротьбі має викупляючу силу для нації та ідеї. Ідея – «не підперта чином і жертвами» є ніщо. «Але їй імпонує лише добровільна жертва, терпіння, натхнене великою ідеєю, коли свідомі свого післанництва *morituri*<sup>2</sup> – «по волі квітчаються тернем». Для неї «путь на Голготу велична лиш тоді, коли тямить людина, на що й куди вона йде!» [2, с. 7–8]. Саме такою була жертва С. Шабатури та когорти тих шістдесятників, які свідомо жертвували собою заради майбутнього нації. Для них теж близьким стало кредо Ф. Ніцше: «Війна і мужність довершили більше діл, як любов до ближнього. Не милосердя ваше, але відвага ваша ратувала досі нещасних» [2, с. 8]. Для них також не було «чому?» і «пощо?», але, як «диктат надприродної сили», лише невблаганне «мусиш!». Для них також «Старе тертуліянове *Credo, quia absurdum*<sup>3</sup> ... не звучало так смішно, як для зараженого раком рефлексії віка» [2, с.10].

Епоха шістдесятництва – теж був час страшних передчуттів змін, коли у в'язницях гартувалися міцні душі «в безумній любові до волі».

Дух Лесі Українки супроводжував С. Шабатуру упродовж усього життєвого шляху. Як і письменницю, її огортала туга «за великим всеочищаючим поривом», тому її твори несуть такий потужний вибух енергії та емоцій, які передають порив до героїки, віру в чудо і запал боротьби. Вона теж була тендітною жінкою, здатною на непомірної ваги чин і готовність поставити на карту власне життя. Вона теж прагнула прозорі музи-мрії. Неспроста у час заслання малювала серію акварелей «ув'язнених квітів», про що свідчать самі уже назви акварелей, що чудом збереглися: «Квіти ув'язнені», «Дельфінії, також спрагли свободи», «Зелений куточок у зоні», «Жовті лілії. Також ув'язнені», «Лілія біля барака», «Мрія про відчинену браму», «Гладіолуси в очікуванні побачення», «Четверта осінь у зоні», «Лілія, спрямована в небо» та ін. [Див.: 8, с. 125–140]. Майже на кожній – загорожі з колючого дроту або ж частини сторожових веж табору строгого режиму. На картині «Десь за обрієм – Батьківщина» – змалювала власну постать зі спини коло високого соняха-сонця, що теж за колючим дротом, а поза брамою в'язничної загорожі – далека дорога,

---

<sup>2</sup> Ті, які йдуть на смерть. *Прим. наша.* – З. Л., М. Л.

<sup>3</sup> Вірю, бо безглуздо. *Прим. наша.* – З. Л., М. Л.

на якій ще один сонях, уже вільний. В її творах прочитувалася туга за чимось прекрасним і навіки втраченим.

Цією гранню її тюремні акварелі перегукуються зі ще однією поезією І.Калинця, написаній у час після її арешту – «Пропонування 7» зі збірки «Реалії», що була присвячена Ірині, яка перебувала під слідством по тій же справі, що й С.Шабатура. Згаданий верлібр, як й інші з цього циклу, написаний у формі уявної розмови з Іриною, теж побудований на основі антитези в'язниця / неволя – квіти / свобода (хоча, символіка квітів тут надзвичайно широкого спектру). Твір, власне, розпочинається у цій тональності:

*година прогулянки не по червоних маках  
а по камінному дні де мусили б вирости маки  
на костях зотлілих братів жертв не одного фашизму  
година прогулянки не по росистій траві  
де могли б залишитися чисті сліди  
а коли б ти знала нині чиї  
Шабатури яка може була перед Тобою  
Осадчого Чорновола чи Геля які може опісля... [5, с. 371].*

Антитеза є основним прийомом аналізованих явищ обох митців. Як і в поезії львівського автора, у картинах С. Шабатури прочитується нетотожний погляд на мистецтво естетів на волі та ув'язнених митців; передано той же стан – «зависнеш тепер у невідомості між пеклом і раєм» [5, с. 371]. Під кожною із акварелей цілком влучними би були рядки із поезії І. Калинця: «банальним видається але що залишається в'язням / крім видива сну і видива неба» [5, с. 371]; «суть Твоя звернена в небо Людино / насправді до клаптя неба у камінній облямівці»; або ж «мури ті самі і тюрми ті самі / тільки небо не те воно вічно в надії» [5, с. 371]. Суголосним є і молитовний настрій:

*Господи я не благаю вже в Тебе  
мінйлів вижени з храму поезії  
а поетів виведи з в'язниці між люди  
я Тебе Господи всього лиш прошу  
дай неба щоб лилося ясніло пливло  
неслося шаленіло палало  
щоб не висло бездушним склепінням  
ще однією тюрмою понад тюрмами... [5, с. 372].*

Водночас це також і тональність *Contra spem spero!*:

*Я на вбогім сумнім перелозі  
Буду сіять барвисті барвисті квітки,  
Буду сіять квітки на морозі,  
Буду лить на них сльози гіркі.*

*І від сліз тих гарячих розтане  
Та кора льодовая, міцна,  
Може, квіти зійдуть – і настане  
Ще й для мене весела весна [6, с. 40].*

У часи переслідувань та заборон, коли митцям доводилося вдаватися до натяків, алюзій, підтексту, обоє авторів «розмовляють» мовою квітів, яку І. Калинець так влучно окреслив у «Пропонуванні 8» із чітким покликанням на Іманта Зіедоніса. Саме тому так багато мовлено мовою квітів у творчості політв'язнів, зокрема в акварелях С. Шабатури чи у «Невольничій Музі» І. Калинця – від згадок про мовчазну непокору картин Катерини Білокур до пролитих сліз за приреченими квітами: *«маю жаль до цієї чужої землі вона також / родить квіти за якими я плачу»* [4, с. 43]. Багатогранність семантичного навантаження цієї мови дає змогу поетові пов'язати символіку квітів з постатями жінок-страдниць у циклі «Полум'яні послы (листівки з трояндами для жінок-політв'язнів)», написаному уже в часи «Невольничої музи», коли сам письменник перебував у таборі. С. Шабатура отримує від поета білу троянду, бо й сама постає в його пам'яті пречистою квіткою, що мусила завчасно зів'янути:

*Цілую білі руки руж,  
бліді вуста пелюсток.  
Для наших просвітлених душ  
вони пречисте люстро... [4, с. 63].*

Цей вірш, теж побудований на основі антитези біле – чорне, містить натяки на біографічні моменти з життя близької приятельки: згадки малої батьківщини – Іваня-Золотого, натяки на трагічну загибель її нареченого, який, вірогідно, був убитий за політичні переконання. Вона тут цілком постає такою людиною, що *«в світі їх не густо»*; як і ті, про яких у «Пропонуванні 7» автор написав: *«білі постаті друзів / що залишились людьми і в години випробувань»* [5, с. 371].

Як і духовно близькі художниці митці її покоління, С. Шабатура теж не змальовувала переживання, а вмiла «заражати» інших тими емоціями, які переживала

сама, і хотіла, щоби її глядачі не упустили з виду жодної вагової деталі. Тому вона промовляла не лише семантикою образів, символікою кольорів, а й кожним елементом форми. Чи не тому свої «крамольні» гобелени авторка виготовила у такому промовистому форматі: «Леся Українка» – 220x294; «Кассандра» – 243x470, що робило їх ще більш вражаючими (До речі, коли вже за незалежної України у Львові вирішили виставити «Кассандру», то не знайшлося достатнього простору у жодному виставковому залі, тому довелося загнути верхню та нижню частини гобелена). Однак і в цьому разі формальні чинники цілком підпорядковувалися змістові. Своєю творчістю С. Шабатура теж несла *«святу оріфламу з пісень і мрій / і непокірних дум»* [6, с. 154].

Очевидно цю її спорідненість із улюбленою письменницею бачили й ті люди, які оточували її. Близький друг художниці – В. Стус, який у час її ув'язнення теж перебував у неволі, в поодиноких листах, яким вдавалося «знайти» свого адресата і пройти крізь цензуру, підбадьорював свою посестру словами, суголосними з ідеєю української поетки: «Ти пишеш: ще за звичкою чогось чекаю, але – в безнадії. Але ж безнадія і є наша надія. Треба зробити ще крок – уперед: полюбити – безнадію. Пишеш: «уже не вірю, що доля може усміхнутися мені». Зроби ще крок – уперед: полюби долю. Що не всміхається? Я теж прагну зробити цей крок, але то не так просто» [7, с. 337]. Не лише львівська мисткиня, а багато інших українських політв'язнів у найважчі часи міцно трималися за проголошене із вірою «*Contra spem spero*». Згодом у листі до Олени Антонів В. Стус використовує найвідомішу Франкову фразу про Лесю Українку у стосунку до С. Шабатури. Після її звільнення він звертався до спільних знайомих з проханням: «Дуже прошу адресу Стефанії. Вона єдиний мужчина з-поміж львів'ян... Низько кланяюсь Стефі...» [8, с. 24]. Ця ж алюзія присутня і в листі до самої Стефанії у листі Стуса від 13 травня 1979 р. Роздумуючи над «головоломкою», як звернутися до неї «в ласкавій формі», він зупиняється на формі «Стефко»: «форма хоча й мужська, але саме й для Вас вона підходить, бо по ділах і твердості волі Ви і є неабиякий мужчина серед нас» [7, с. 334].

Духом творчості Лесі Українки пронизані й інші твори шістдесятників, які обрали шлях жертви і мучеництва. Однак, саме «творчості Лесі Українки завдячуємо, що наш націоналізм позбувається стародавніх рис і набирає прикмет т р а г і ч н о г о. Бо трагізм не міг повстати з пасивного терпіння, лише з такого, що зроджує тугу за чином і ушляхетнює душу. Він не міг повстати з моралі релятивізму, лише з конфлікту межи *vis major* і великою волею, що скорше гине, як зраджує свої

засади... трагізм нації, поставленої в положення: перемогти або згинуть» [2, с.14]. Пам'ятаємо : «Або погибель, або перемога, / Сі дві дороги перед нами стануть...» – слова із вірша «Всі наші сльози тугою палкою», які цитує Д. Донцов у своїй розвідці, обрамлюють гобелен С. Шабатури із Лесею Українкою. Це – теж трагічне й горде «Або – Або». Теж – «ідея безсмертності волі через добровільну смерть тих, що її носять у собі» [2, с. 23]. Гобелен «Кассандра» увінчаний написом з однойменної драматичної поеми: «*Прокинься, Троє! Смерть іде на тебе*», в якому прочитується алюзія на Шевченкове: «... в огні / її окрадену збудять...», і вражаючи страшне застереження не лише сучасникам, а й наступним поколінням українців.

Як бачимо, аналізований вірш І. Калинця із циклу «Реалії» неможливо до кінця зрозуміти без залучення ширших позатекстових контекстів. Це стосується й інших віршів, де є згадки про С. Шабатуру та інших учасників дисидентського руху. У дискусії про інтерпретативну методологію подібні приклади є переконливим аргументом на користь герменевтичного підходу та доводять його беззаперечну перевагу.

#### *Література*

1. Голубець О. Львівська Кассандра. Стефанія Шабатура. Нескорений дух творчості. Упоряд. Соломія Дяків. Київ: Смолоскип, 2017. С. 40–44.
2. Донцов Д. Поетка українського Рисорджіменту (Леся Українка). Львів: Видавництво Донцових. З друкарні наукового товариства ім. Шевченка. 1922. 35 с.
3. Дяків С. Палітра творчості із лініями долі. Стефанія Шабатура. Нескорений дух творчості. Упоряд. Соломія Дяків. Київ: Смолоскип, 2017. С. 7–17.
4. Калинець І. Невольничча муза. Балтимор – Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка. 1991. 452 с.
5. Калинець І. Пробуджена муза. Варшава: Вид-во ОУН та Канадського інституту українських студій. 1991. 462 с.
6. Леся Українка. Твори в 2-х т. Т.1. Київ: Наукова думка, 1986. 608 с.
7. Листи Василя Стуса до Стефи Шабатури. Калинець І. Про декого і дещо: статті, спогади, виступи, репліки. Львів: СПОЛОМ, 2016. С. 329–338.
8. Стефанія Шабатура. Нескорений дух творчості. Упоряд. Соломія Дяків. Київ: Смолоскип, 2017. 168 с.
9. Яців Р. Символьний простір мистецтва Стефанії Шабатури. Стефанія Шабатура. Нескорений дух творчості. Упоряд. Соломія Дяків. Київ: Смолоскип, 2017. С. 45–48.

#### *References*

1. Holubets O. *Lvivska Cassandra. Stefaniia Shabatura. Neskorenyi dukh tvorchosti* [Cassandra from Lviv. Stefaniia Shabatura. Unbroken Spirit of Creativity]. Kyiv, 2017. P.40–44. (In Ukrainian)
2. Dontsov D. *Poetka ukrainskoho Risordzhimenta (Lesia Ukrainka)* [Poetess of the Ukrainian Risorgimento (Lesia Ukrainka)]. Lviv, 1922. 35 p. (in Ukrainian)
3. Diakiv S. *Palitra tvorchosti iz liniiamy doli. Stefaniia Shabatura. Neskorenyi dukh tvorchosti* [Palette of the Creativity with the Destiny Lines. Stefaniia Shabatura. Unbroken Spirit of Creativity]. Uporiad. Solomiia Diakiv. Kyiv, 2017. P. 7–17. (in Ukrainian)
4. Kalynets I. *Nevolnycha muza* [Captive Muse]. Baltymor – Toronto, 1991. 452 p. (in Ukrainian)



5. Kalynets I. *Probudzhena muza* [The Awakened Muse]. Varshava, 1991. 462 p. (in Ukrainian)
6. Lesia Ukrainka. *Tvory v 2 t.* [Works in 2 volumes]. Vol.1. Kyiv, 1986. 608 p. (in Ukrainian)
7. *Lysty Vasyliia Stusa do Stefy Shabaturoy* [Letters of Vasyl Stus to Stepha Shabatura]. Kalynets I. Pro deko ho i deshcho: statti, spohady, vystupy, repliky. Lviv, 2016. P. 329–338. (in Ukrainian)
8. *Stefaniia Shabatura. Neskorenyi dukh tvorcho sti* [Stefaniia Shabatura. Unbroken Spirit of Creativity]. Uporiad. Solomiia Diakiv. Kyiv, 2017. 168 p. (in Ukrainian)
9. Yatsiv R. *Symvolnyi prostir mystetstva Stefanii Shabaturoy. Stefaniia Shabatura. Neskorenyi dukh tvorcho sti* [Symbolic Space of Stefaniia Shabatura's Art. Stefaniia Shabatura. Unbroken Spirit of Creativity]. Kyiv, 2017. P. 45–48. (in Ukrainian)

**Zoriana Lanovyk, Mariana Lanovyk. The Creative Spirit of Lesya Ukrainka as Verdict for the Artist: Experience of One Poem.** The article deals with the problem of text interpretation of poetic work in the perspective of hermeneutic methodology on the example of the analysis of the poems of the Ukrainian dissident-sixties Ihor Kalynets. The advantage of hermeneutic analysis over formalist method in the case of interpretation of works containing subtext, Aesop's language, allegory and other forms of conveying the plurality of meanings, which are often used by writers of enslaved literatures to express forbidden ideas or taboo topics is observed. The main attention is paid to the reception of the works of the famous Ukrainian artist Stefania Shabatura in the poems of I. Kalynets, the broadest context of which is the art world, the semiosphere or in general the artistic spirit of Lesya Ukrainka. The connection of S. Shabatura's artistic thinking with the legacy of the Volyn writer, as well as the reception of her personality by her friends and colleagues through the prism of kinship with a prominent poet (in particular, based on correspondence between S. Shabatura and V. Stus during their camp imprisonment) are traced. Thus, the concept of complex interaction of works of different generations of Ukrainian artists, which were inspired by the existential prophetic spirit of the revival of the enslaved nation, is constructed. Based on D. Dontsov's work "Poetess of the Ukrainian Risorgimento" (1922), the similarity of two historical periods is observed - the turn of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries in tsarist Russia and the 60s in the Soviet era as well as the creative impulses of the Ukrainian intellectuals in those conditions. On the example of I. Kalynets' poems about S. Shabatura, the expediency of involving broad extra-textual contexts (historical, cultural, psychological, philosophical, etc.) for the interpretation of a poetic text is demonstrated. The core of the article is an analysis of I. Kalynets' poetry "My Stefa was arrested for the second time..." from the collection "Realities" (1972) of "The Awakened Muse" period, which contains numerous allusions, hints, and direct descriptions of the realities of Ukrainian dissident artists' arrests (namely the "seditious" expressionist tapestries "Cassandra" and "Lesya Ukrainka" by Stefania Shabatura, which were the reason of her arrest). A partial comparative analysis of symbolic images of tapestries with the symbolism of Lesya Ukrainka's works confirms the idea that the creative spirit of the Ukrainian poetess became decisive for S. Shabatura's verdict. It is argued that without taking into account numerous non-textual factors, the analyzed poem remains incomprehensible and "obscured" for the reader's reception and professional interpretation. And therefore in the discussion of literary interpretive methodology such examples are an eloquent argument for the advantage of hermeneutic approach.

**Key words:** Ihor Kalynets, Stefania Shabatura, Lesya Ukrainka, poetry, sixties, text, interpretation, methodology, hermeneutics.

---

**Лановик Зоряна Богданівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка; <https://orcid.org/0000-0002-3260-9887>; m-z@ukr.net  
**Лановик Мар'яна Богданівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка; <https://orcid.org/0000-0002-1261-120X>; m-z@ukr.net

## Використання інноваційних методик у монографічному вивченні творчості Лесі Українки на уроках літературного читання

У статті висвітлено особливості формування у здобувачів освіти наскрізних навичок, які притаманні базовим ключовим компетентностям. Наголошено, що критичне мислення, робота в команді, вміння спілкуватися, творчість, емпатія, здатність приймати рішення, висловлювати власну думку є основою компетентнісного підходу в сучасному освітньому процесі, що покликаний забезпечити інтеграцію учнів у суспільство, виховати особистість із національною свідомістю. Розглянуто питання оновлення змісту літературного читання молодших школярів; особливості впливу на розвиток особистості наскрізних тем і жанрів, які формують початки системного критичного мислення; залучення сучасної української художньої літератури у вивченні монографічних тем, біографічного матеріалу на прикладі вивчення життя й творчості Лесі Українки. Читацька грамотність визначена як спільний результат трьох взаємопов'язаних суб'єктів: читача, тексту й завдання. Ці три виміри взаємодіють у широкому соціокультурному контексті, тому розглянуто аспекти організації форм читацької діяльності молодших школярів, формування ключових компетентностей, у тому числі літературної компетентності на уроках літературного читання; можливості поєднання сучасного художнього твору з біографічним матеріалом письменниці; стимулювання учнів до розвитку критичного мислення, формування світоглядних уявлень, власного бачення, інтерпретацію під час читання художньої літератури; використання інноваційних методик (графічний метод «Знаю–хочу знати–взнав», методи «Читання із зупинками», «Робота в малих групах», «Асоціативний куц», інсценізація та інші) на уроках літературного читання; особливості формування творчої співпраці викладача й учнів. З'ясовано, що мотивація до читання спонукає молодших школярів приймати рішення про доцільність використання нових знань. Доведено, що в умовах особистісно орієнтованої професійної підготовки здобувачів освіти зростає роль самопізнання, самоідентифікації, самоосвіти.

**Ключові слова:** Леся Українка, монографічний підхід, методи, читацька компетентність, літературне читання, повість-казка, емпатія, критичне мислення.

Концепція Нової української школи орієнтована на формування у здобувача освіти десяти ключових компетентностей. Визначено спільні для всіх компетентностей такі наскрізні навички, як критичне, аналітичне мислення, робота в команді, вміння спілкування, творчість, емпатія, прийняття рішень та ін. [2]. Беззаперечним є одне: вимоги до освіченості людини зростають з кожним роком, тому й актуальним залишається уміння навчатися, пошук та засвоєння нових знань, набуття нових вмінь і навичок. Розвиток технологій швидко змінив характер того, як люди читають та обмінюються інформацією в побуті й на роботі, інтерпретується поняття читацької грамотності. Раніше першочерговий та основний інтерес щодо рівня читацької грамотності здобувача освіти був зосереджений на його здатності розуміти, тлумачити

й осмислювати конкретні тексти. Ці навички не втрачають своєї важливості. Здатність виявити будь-які види інформації, знайти доступ до них, зрозуміти їх та осмислити становить невід'ємну ознаку освіченої людини сучасного суспільства. Високий рівень читацької грамотності є передумовою для плідної участі в більшості сфер дорослого життя сучасного школяра. Тому освітні цілі продовжують корегувати акценти в навчанні сучасної людини. Реальність вимагає від викладачів пробуджувати і зміцнювати творчі сили дитини, тому починати розвивати наскрізні навички необхідно якомога раніше. Бо чим дорослішою стає людина, тим складніше їй сприймати нове й відмовлятися від засвоєних і роками перевірених способів поведінки, піддавати їх сумніву. Притча про слоненя і мотузку залишається актуальною й на сьогодні. Дорослі, яких не навчили критично мислити, не роблять жодної спроби змінити власний спосіб міркування.

Останні теорії читацької грамотності наголошують на тому, що «читання не відбувається у вакуумі»: читацька діяльність у повсякденному житті людей умотивована конкретними цілями й завданнями. Читання як когнітивна навичка передбачає пізнавальні читацькі інтереси. Мотивація спонукає читачів приймати рішення про доцільність використання нових знань.

Читацьку грамотність визначають як спільний результат трьох взаємопов'язаних суб'єктів: читача, тексту й завдання. Ці три виміри взаємодіють у широкому соціокультурному контексті, тобто в різноманітних ситуаціях, де виникає потреба в читанні. Насаму читацьку діяльність впливають формат тексту, складність використаної мови, обсяг твору тощо. Читання є багатоманітною діяльністю, яку провадять у різних життєвих сферах. Початкова школа формує читача, але цього недостатньо: вона повинна виховувати активного читця, який міг би не просто самостійно прочитати книгу і висловити свою думку про неї, а й мав би потребу систематичного читання, користувався б довідковою літературою (енциклопедіями, словниками, довідниками тощо). Усі ці навички формуються на уроках літературного читання.

У літературних джерелах «читацька компетентність» аналізується, починаючи з кінця 70-х років минулого століття. Свого часу В. Сухомлинський наголошував на тому, що у роботі з дітьми важливо зосереджуватися на їх вікових особливостях; традиції вивчення художньої літератури у школі аналізуються у працях В. Водовозова і М. Соколова; психологічним аспектам процесу навчання й читацької діяльності присвячено роботи О. Никифорової, С. Рубінштейна, І. Якіманської; формування культури читання й різноманітні аспекти читацького сприймання під час аналізу художніх творів досліджували Є. Пасічник, Н. Волошина, Є. Вокальчук та ін.;

педагогічні проблеми навчання читання та уроків літературного читання розробляли В. Мартиненко, В. Науменко, О. Савченко та інші.

Детально розроблені і сформовані сучасні рекомендації міністерства освіти стосовно читання дітьми й підлітками – читання є багатоманітною діяльністю. Знання, вміння і навички формуються у молодших школярів перш за все на уроках літературного та позакласного читання, коли учні працюють з текстом, аналізують його. Однак читацька діяльність дитини виходить далеко за межі освітнього процесу і «знаходить своє об'єктивне вираження до книжки взагалі і в умінні думати над книжкою під час вибору, під час читання першої фрази і першого слова, це творче осмислення прочитаного після того, коли книжка закрита» [4].

Читацька компетентність – це не лише власне навичка читання, але й уміння та навички, знання й цінності, завдяки яким учень зможе здійснювати пошук у тексті потрібної інформації, аналізувати її, інтерпретувати, оцінювати та застосовувати для вирішення пізнавальних завдань. У методичному аспекті читацька компетентність молодшого школяра – це володіння комплексом читацьких знань, умінь і навичок, ціннісних ставлень учнів, які надають можливість учневі свідомо здійснювати пошук книг, відбір інформації для вирішення навчально-пізнавальних завдань і виявляються у процесі сформованості повноцінної навички читання, розуміння текстів різних жанрів, обізнаності з колом читання (доступного дітям цього віку), сформованості особистісних ціннісних суджень щодо прочитаного [3, с. 97]. Отож, можна зробити висновок, що читацька компетентність інтегрує такі компоненти: когнітивний (знання); комунікативний (слухання, читання, говоріння, письмо); ціннісний (оцінні судження і ставлення учня до прочитаного); діяльнісний (уміння, навички, способи діяльності); особистісно-творчий (мотиваційно-ціннісні ставлення, прагнення особистості до навчання, пізнання і діяльності).

Мета статті полягає в обґрунтуванні доцільності використання інноваційних методик у монографічному вивченні творчості Лесі Українки з метою формування пізнавальної, комунікативної, читацької компетентностей молодших школярів.

Уроки літературного та позакласного читання – це невід'ємна складова курсу культури читання у початковій школі. Основною метою позакласного читання в молодших класах є формування в учнів стійкої потреби самостійного й осмисленого читання, потреби й бажання систематичного читання книг, спираючись на знання й навички. Досягти цієї мети можна лише на основі вироблення у школярів позитивного ставлення до читання за власною ініціативою.

У 1–2 класах молодших школярів навчаються правильно і добре читати, працювати з книжкою. Необхідно прищеплювати любов до самої книжки, до різних жанрів літератури: казки, байки, оповідання тощо. У 3–4 класах уже необхідно продовжувати формувати навички та потребу самостійно і свідомо вибирати й осмислено читати доступні дитячі книжки. Дуже важливо для молодших школярів усвідомити й зрозуміти, що читання – це один із видів культурного та змістовного проведення дозвілля, а не лише обов'язок учня. Книга – новий друг, нове знайомство, нові відкриття. Саме формування читацьких умінь сприяє розвитку пізнавальних інтересів, усного мовлення. Важливо навчити читача цілеспрямованому, активному читанню. Відкрити йому ще один секрет читання – ним можна насолоджуватися: поезію читаємо по словах і рядках; твори історичного змісту – реченнями; оповідання, казки, повісті – абзацами; дитячі пригоди та детективи – сторінками, аби не пропустити цікаві події, зрозуміти, а головне – поділитися новими знаннями з друзями.

Однією із функцій читання є пізнавально-інформаційна, тому на сторінках підручників діти прочитають чимало творів про історію нашого народу, нашої Батьківщини. Лінійно-концентричний підхід реалізується у відборі творів і структуруванні інших тем, найважливіших для літературного і морального розвитку учнів. У змісті читання молодших школярів переважають наскрізні теми і жанри, які формують початки системного мислення. Наскрізною є тема краси та багатства української мови, виникнення писемності у світі та в Україні, розвиток друкарства, створення книги, історія бібліотечної справи. Цей тематичний блок веде дитяче мислення й уяву від слова до книги, у світ життя сучасної дитини (школа, дружба, пригоди, захоплення, творчість), природи і людини [4]. Не менш важливим є запровадження у наскрізних темах монографічного підходу у доборі і структуруванні навчального матеріалу. Подання відомостей про авторів передбачає підбірку найважливіших відомостей про життя і творчість письменників, мотивацію до самостійного читання їхніх творів, залучення до елементарної пошукової пізнавальної та краєзнавчої роботи літературного характеру.

З творчістю деяких авторів молодші школярі мають можливість ознайомитися у 1–4 класах. Це твори Т. Шевченка, Л. Українки, М. Рильського, Л. Костенко, М. Сингаївського, В. Сухомлинського та ін. Неодноразові «зустрічі» з авторами і творами, що мають великий виховний і розвивальний потенціал, безумовно, сприяють літературній освіченості і загальному розвитку учнів. Важливу роль відіграють

нетрадиційні уроки-сходинки монографічного вивчення творчості письменників з позиції розвитку пізнавальної активності молодших школярів. Тому що інтерес – позитивна емоція, яка, перетворюючись в емоційну рису, стає мотивацією навчання. Прагнення дізнатися нове, мотивоване інтересом, приємне для школярів, бо вони – нові, творчі, оригінальні, викликають радість. Наслідок цього – почуття впевненості у собі, задоволення своєю роботою.

На уроках монографічного вивчення творчості письменника саме вчитель стимулює учнів до розвитку критичного мислення під час читання художніх творів. Адже такі уроки передбачають не лише сприйняття інформації про автора як митця, але й уявлення про людину в різні часи (дитинство, юність, зрілість), формування світогляду і власного бачення, інтерпретацію, аналізу його творів, ставлення до прочитаного. Учні задумуються над тим, що нового вони дізналися, порівнюють із тим, що вже було відомо, дискутують про зміст прочитаного, таким чином навчаються самостійно досліджувати матеріал, конструювати власні знання й уміння. Читання активізує та збагачує словниковий запас учнів, формує в них образне мислення, уяву, фантазію, які супроводжуються словесною творчістю та мовленнєвою активністю.

Інтерес до творчості автора через ознайомлення з біографічними фактами є одним з ефективних засобів навчання, а систематичне використання додаткових біографічних матеріалів, фактів життя і творчості письменника за правильної організації та планування освітнього процесу сприятиме формуванню стійкого інтересу до читання. Ефективними шляхами реалізації цих завдань є використання в інноваційних методик навчання в межах традиційної системи.

Розглянемо практичне використання технології розвитку критичного мислення на монографічних уроках, присвячених вивченню творчості Лесі Українки. Актуальним для вивчення біографічного матеріалу, поезії та прози письменниці на уроках літературного читання як у 2, 3 так і 4 класах буде графічний методичний прийом «Знаю – хочу знати – взнав». Мета методу – навчити графічної організації, логічного та змістовного структурування матеріалу, формулювання запитань, аналізу знань школярів. Метод можна застосовувати у будь-якій структурній частині уроку. Разом з учнями складаємо таблицю з трьох колонок: «Знаю – хочу знати – взнав». До ознайомленням з темою уроку, змістом твору, ми запропонуємо заповнити першу колонку «Знаємо». Додатково можна використовувати фото- й відеоматеріали (зображення пам'ятника письменниці, дитячі родинні світлини). Цікавим об'єктом

дослідження на уроці буде повість-казка про дитинство та юність Лесі Українки Євгена Білоусова «Лесина пісня». Твір знайомить читача з дитячими та юнацькими роками видатної української письменниці. Жанр казки дає можливість авторові призначити головними персонажами розповіді Пісню, Колядку, Слово, Вишиванку, Загадку, Крашанку: *«А за старших були в них Слово та Пісня»* [1, с. 6]. Історія та легенди Луцька, землі Волинської мережують з легендами, історіями, подіями роду Косачів. *«Предки по батькові з давньої давнини жили в Боснії. Належали Косачі до поважного роду <...> Пішли Косачі в чужі краї шукати долю <...>. А Петро Косач у XVII столітті опинився в Україні. Осіли його діти та онуки на Чернігівщині. Тут і народився Петро Антонович Косач <...>»* [1, с. 8]. Розказує Пісня історію роду і Драгоманових: *«Предки Ольги Петрівни мають грецьке коріння. Один із того давнього роду прийшов у XVII столітті в Україну. Пристав до коша запорозького. І був він такий розумний і сміливий, що помітив його Богдан Хмельницький.*

- *Запрошую тебе на службу, – каже Хмельницький.*
- *Чи згоден ти при моєму війську бути драгоманом, тобто перекладачем?*
- *Згоден.*

*І з тої пори і за ним, і за його дітьми пішло прізвище Драгоман. А з часом воно змінилось на Драгоманов <...>»* [1, с. 9].

Читач стає учасником усіх подій, знайомиться з родинними святами, народженням спочатку Михайла, згодом Лариси (Лесі). А Слово й Пісня поряд – розповідають та приказують народну мудрість. Леся Українка постає перед читачем і звичайною дівчинкою, водночас ми бачимо й те, що згодом формує особливу харизму письменниці. Школярам буде близьким образ дівчинки, її прагнення, бажання, пошуки, відкриття, спілкування зі світом природи, словом, піснею.

У родині Косачів було прийнято давати одне одному ласкаві домашні імена, прізвиська і давалися вони не лише дітям, але майже всім рідним людям та добрим знайомим. У родині дівчинку пестливо називали Лосею – від Ло(ру)ся. Ім'ям «Леся» маленьку Ларису Косач почали звати у п'ятирічному віці. Варіант імені Леся мав пестливі форми – Лесечка і Лесюнечка. У Лесі було двоє братів – Михайло й Микола – і три сестри – Ольга, Оксана, Ізидора. Діти жили дружно, багато часу проводили разом. Особливо ж тісними були стосунки Лесі з братом Михайлом, малими їх навіть називали одним ім'ям – Мишелосіє. Як і всі діти, Леся любила рухливі ігри, танці. Найвідданішим приятелем в усіх іграх був брат Михайло, він і верховодив, тому й забавки дітей були рухливі, швидкі, хлоп'ячі.

«В які тільки ігри не гралася Леся з друзями. Грали у «Вовка», «Залізного ключа», «Бобра» <...>» [1, с. 14]. Вони разом лазили по мотузяній драбинці, плавали, стрибали, бігали наввипередки, лазили по деревах, ліпили баб зі снігу. Грали також у Робінзона Крузо (Михайло був Робінзоном, а Леся – П'ятницею), в сербських юнаків і віл (русалок). Разом з Лесею дізнаються читачі про таємницю вишитих хрестиків-оберегів, орнаменти та захоплення маленькою Лесею вишивкою. Через діалоги мами з донею пізнавальний інтерес викликає розповідь про теплі й холодні кольори:

- *Але треба пам'ятати, Лесю, що підбирати колір – справжнє мистецтво. Зробиш помилку – всю роботу зіпсуєш. Не можна кольори теплі з холодними змішувати. Хіба що інколи.*
- *Як це теплі? Як це – холодні? – не розуміє дівчинка.*
- *А от подивись на червоний, жовтий чи оранжевий кольори. Що вони тобі нагадують?*
- *Сонце! Тепле сонце!*
- *Такі кольори нагадують літо. А холодна зима прикрашена...*
- *Синім та фіолетовим.*
- *Молодець Лесю! <...> [1, с. 31].*

Учні стануть активними учасниками подій в родині Косачів. Розповідь не лишень про Лесю Українку, а й про Ольгу Петрівну Косач – надзвичайну жінку, яка навчила своїх дітей любові до рідного краю, рідної мови, роду українському в той час, коли один із чорних царів хвалився: «Я вже всі школи українські позакривав» [1, с. 5]. Повість-казка наповнена великою кількістю уривків з народних пісень, поезій Олени Пчілки, Лесі Українки. «Після навчання у Києві та одруження Ольга Петрівна стала писати власні вірші. Народжувалися рядки, сповнені любові до чарівної волинської природи:

*Волинь незабутня, країно славутня!  
У пишній красі ти красуєш!  
Здавен твою бачу українську вдачу,  
Здавен мою душу чаруєш!» [1, с.14]*

Через казку і «чорних царів» дізнаються читачі про історію українського Слова, Пісні, Приказки. Перший вірш Леся написала у 1880 році, коли її тітку Олену Антонівну заарештували в Петербурзі. Цей арешт був непорозумінням, а причина – неправильне тлумачення почутого, не ті слова, сказані не в тому місці, але наслідки



були сумні – заслання до Сибіру. Леся так гостро переживала арешт «тьоті Єлі», що невдовзі створила поезію «Надія»: « <...> *Котяться Лесині сльози...*

- *За що? Як там тобі на чужині? А губи шепочуть:*
- *Тримайся! Не втрачай надії. Я напишу про цю несправедливість!*

*Ні долі, ні волі у мене нема,*

*Зосталася тільки надія одна:*

*Надія вернись ще раз на Україну,*

*Поглянуть іще раз на рідну країну <...>» [1, с. 17].*

Пізніше сама Леся Українка зауважить, що початківський вірш доволі сумний як для дев'ятирічної дитини.

Школярі не лише мають можливість структурувати матеріал, які вони знають, але й можуть висловити власні бажання у колонці «Хочу знати». Про дівчинку Лесю, про братиків і сестричок, про ігри, мандрівки, що читали, чим захоплювалися. Формулювання запитань є одним із механізмів формування навичок критичного мислення. Можна з упевненістю сказати, що уміння ставити запитання сприяє активній позиції учня в освітньої діяльності, оскільки сприяє запам'ятовуванню нового матеріалу; вмінню виявляти логічну послідовність матеріалу, сюжету твору; знаходити головне; здійснювати самоперевірку правильності поставлених запитань і відповідей на них. Запитання є засобом стимулювання різних видів мислення. Важливо спочатку підтримувати цікавість і допитливість учнів, тому питання можуть бути абсолютно різними, як то: «Чи любила маленька Леся їсти морозиво?» Головне – допомогти дитині самій знайти відповідь на її запитання.

У методичній скарбничці педагога, який використовує інструменти критичного мислення, є класифікація запитань різного рівня таксономії Бенджаміна Блума. Це такі запитання, як: запитання на знання, запитання на розуміння, запитання на застосування інформації, запитання на аналіз, синтез, оцінювання. Повноцінна мисленнєва та пізнавальна діяльність базується на уміннях формувати такі питання. Запитання на знання сприяють тренуванню пам'яті, запитання на розуміння змісту, сутності явищ, подій, творів дуже важливі для виявлення зв'язків між фактами, ідеями, цінностями. А вибір навчального компоненту «чому навчати й коли» залишається за педагогом.

Після ознайомлення з матеріалом уроку, варто заповнити й колонку «Дізналися». Рефлексія дає можливість підвести підсумки роботи, зіставляючи зміст колонок. Застосування методу «Знаю – хочу знати – взнав» дає можливість згадати

учням те, що вони вже знають (або не знають); навчитися правильно формулювати власні запитання, засвоїти нові знання.

Метод «Читання із зупинками» вчить школярів уважно слухати або активно читати. Учні висловлюють припущення щодо подальших подій у творі, самостійно розкривають причинно-наслідкові зв'язки взаємин персонажів, міркують разом з письменником, героями.

Основне завдання методу «Робота в малих групах» – навчити учнів колективної співпраці. Метод застосовується під час основної частини уроку, коли завдання потребує спільної роботи. Учні складають «Асоціативний кущ» – підбираючи до головного слова (героя казки, події) спочатку найстійкіші асоціації, а згодом другорядні. Від учителя залежатиме, якими засобами він допоможе сформулювати літературні смаки учнів, їх уміння дати художньому твору правильну ідейно-естетичну оцінку, яка б ґрунтувалася не лише на безпосередньому сприйнятті «подобається/не подобається», а й на аналізі твору, вмінні свідомо й аргументовано визначати власну позицію.

Ефективним засобом інтерпретування літературного твору чи його частини є інсценізація, яка забезпечує глибше усвідомлення змісту прочитаного. Її організовують після того, як діти прочитають твір і зможуть висловити свої думки й враження стосовно твору.

Отже, уроки літературного читання є основою формування читацької культури, яка базується на стратегії використання інноваційних методик (методів та прийомів) у сучасному освітньому процесі. Інтерес до творчості Лесі Українки через ознайомлення з біографічними фактами – це ефективний засіб навчання, а систематичне використання цікавих біографічних матеріалів, фактів життя і творчості письменниці сприятиме формуванню стійкого інтересу до читання.

#### *Література*

1. Білоусов Є. Лесина пісня: повість-казка про дитинство та юність Лесі Українки. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 112 с.
2. Закон України «Про освіту» № 2657-VIII від 18.12.2018. URL: <http://osvita.ua/legislation/law/2231/> (дата звернення: 21.01.2020).
3. Коваль Г. П., Іванова Л. І., Суржук Т. Б. Методика читання: навч. посіб. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. 280 с.
4. Педрада: портал освітян України. Розвиток критичного мислення учнів – практичні поради. URL: <https://www.pedrada.com.ua/article/2108-11-kompetentnostey-uchnya-pochatkovo-shkoli-chek-lst-dlya-vchitelya/> (дата звернення: 20.01.2020).
5. Путівник з розвитку критичного мислення в учнів початкової школи: метод. посіб. для вчителів / авт.-уклад.: О. І. Пометун, І. М. Сущенко. Київ, 2017. 96 с.

*References*

1. Bilousov Ye. Lesyna pisnia: povist-kazka pro dytynstvo ta yunist Lesi Ukrainky [Lesia's song: a fairy tale about Lesia Ukrainka's childhood and youth]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan, 2009. 112 p. (in Ukrainian).
2. Zakon Ukrainy «Pro osvitu» [Law of Ukraine «On Education»]. URL : <http://osvita.ua/legislation/law/2231/> (in Ukrainian).
3. Koval H. P., Ivanova L. I., Surzhuk T. B. Metodyka chytannia [Methods of reading]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan, 2008. 280 p. (in Ukrainian).
4. Pedrada: portal osvitan Ukrainy. Rozvytok krytychnoho myslennia uchniv – praktychni porady [Pedrada: portal of educators of Ukraine. Development of students' critical thinking – practical advice]. URL: <https://www.pedrada.com.ua/article/2108-11-kompetentnostey-uchnya-pochatkovo-shkoli-chek-1st-dlya-vchitelya/> (in Ukrainian).
5. Pometun O. I., Sushchenko I. M. Putivnyk z rozvytku krytychnoho myslennia v uchniv pochatkovoї shkoly [A guide to the development of critical thinking in primary school students]. Kyiv, 2017. 96 p. (in Ukrainian).

**Svitlana Virsta, Tetiana Zhalko. The use of Innovative Methods in the Monographic Study of the Creative Work of Lesia Ukrainka in the Lessons of Literary Reading.** The article highlights the features of the formation of students' cross-cutting skills, which are inherent in the basic key competencies. Critical, analytical thinking, teamwork, communication skills, creativity, empathy, the ability to make decisions, express their own opinions are the basis of a competency-based approach in the modern educational process, designed to integrate students into society, to educate individuals with national consciousness. The article studies the issues of updating the content of literary reading of junior schoolchildren under the condition of holistic primary school education and modern requirements for human education; features of influence on the development of personality through themes and genres that form the beginning of systemic critical thinking; involvement of modern Ukrainian fiction in the study of monographic topics, biographical material on the example of studying the life and work of Lesia Ukrainka. The activity aspect of reading is described as a special component of lifelong learning, as a variable set of knowledge, skills and strategies that the learner forms under different conditions through interaction with others and with society as a whole; special attention is paid to the variety of cognitive processes required for reading, as well as on their interactive nature. Reading as a cognitive skill involves cognitive reading interests. Motivation encourages readers to decide on the appropriateness of using new knowledge. Reading literacy is the joint result of three interrelated subjects: the reader, the text, and the task. These three dimensions interact in a broad socio-cultural context, so aspects of the organization of forms of reading activities of primary school children, the formation of key competencies, including literary competence in reading lessons; possibilities of combining a modern work of art with the biographical material of the writer; stimulating students to develop critical thinking, the formation of worldviews, their own vision, interpretation while reading fiction; features of formation of creative cooperation of the teacher and pupils. It is proved that in the conditions of personality-oriented professional training of students the role of self-knowledge, self-identification, self-education grows.

**Key words:** Lesya Ukrainka, monographic approach, methods, reading competence, literary reading, fairy tale, empathy, critical thinking.

---

**Вірта Світлана Євгенівна** – викладач-методист циклової комісії суспільних дисциплін Луцького фахового педагогічного коледжу комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради; <https://orcid.org/0000-0001-5507-5761>; [renesvit@gmail.com](mailto:renesvit@gmail.com)  
**Жалко Тетяна Йосипівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри інформаційної діяльності та туризму Луцького інституту розвитку людини Університету «Україна»;



# **Інтерпретаційні аспекти художньої форми**



Ірина Бестюк

## Супрематичні форми Казимира Малевича в інтермедіальному просторі 1920–1930-х років (повість Михайла Івченка «У сонячнім колі»)

Візуальна поетика двох пізніх літературних творів Михайла Івченка, «Падеспань» (1928) й «У сонячнім колі» (1929), зумовлена живописною евристикою: у заголовках обох творів кодоване коло, супрематичний образ якого особливо цінував Казимир Малевич та послідовники його художньої манери, зокрема Анатоль Петрицький. Антропологічною преамбулою концептуалізованих літературно-живописних кореляцій слугує теорія символічних форм Ернста Кассіра.

Повість «У сонячнім колі» представлена в генетичному та контактному відношенні до теоретичного дослідження К. Малевича «Від кубізму і футуризму до супрематизму» (1916) та опери «Перемога над сонцем» (1913). Загальна характеристика текстів опери та повістей стосується перемоги над сонцем культурних традицій, перемоги над минулим, яка пов'язана з жіночим пасивним принципом. Формула «у сонячнім колі» передбачає кілька смислових рівнів: візуальний, психологічний, містичний, міфопоетичний.

У трьох градаційно-структурованих епізодах повісті під час експериментів із рентгенівськими променями (промені Рентгена чи Пулюя) описи візуальних ефектів стосуються заданого Малевичем напряму: від кубізму та футуризму до супрематизму, коли предметний світ поступово зникає, залишаючи на поверхневі геометричні абстракції та силуети. У такій оптичній дематеріалізації творче мислення фізика (головний герой Іван Семенович Косень) ототожнюється з деміургівською місією художника-абстракціоніста, який осмислює форми речей, їх розшаровані уламки та синтезовані поєднання, що вкрапляються у його фокус, як у калейдоскоп.

**Ключові слова:** візуальна культура авангардизму, супрематичний круг, солярна символіка; оповідання, повість.

Антропологічною преамбулою до аналізу авангардистських форм у живописі й літературі 1910–1930-х років слугує концепція символічних форм Ернста Кассіра (1874–1945), обґрунтування якої припадає на 1923–1929-ті. Трактуючи мистецтво, поряд із міфологією, релігією й мовою, втіленням символічних форм, філософ стверджував, що естетичне призначення живописця *відкривати* форми природи: «Великі художники всіх часів добре знали це особливе завдання і особливий дар мистецтва. Леонардо да Вінчі формулював мету живопису і скульптури словами «*saper vedere*» (уміння бачити (*итал.*) – *І. Б.*). Згідно з цим поглядом, художник і скульптор – великі вчителі в царині видимого світу. Адже пізнання чистих форм речей – далеко не інстинктивна здатність, не дар природи. Можна тисячу разів зіштовхуватися з

певними предметами у буденному чуттєвому досвіді, «не бачачи» їх форми. Нас ставить у тупик прохання описати – ні, не фізичні якості чи дії, а суто візуальні форми і структури. Іменно мистецтво заповнює цю лакуну. Мистецтво – це життя у сфері чистих форм, а зовсім не детальний аналіз чуттєво сприйнятих предметів або вивчення їх дії» [6, с. 610].

Розбудовуючи цю тезу, Е. Кассієр вказує на особливу оптику, прикметну художнику, який уміє розгледіти за органічною красою пейзажу – естетичну, зіткану з форм, що, своєю чергою, відсилає до постімпресіоністичної манери Поля Сезанна (1839–1906): «художник для художників», цей французький майстер, як відомо, першим дешифрував «прості вирази» природної натури (конус, куб і кулю) [9, с. 3], вплинувши, таким чином, на геометричні інспірації авангардизму: «Я можу прогулюватися прекрасною місциною і відчувати її чарівність: радіти м'якому повітрю, свіжості лугів, різноманітності та яскравості барв, тонким пахощам квітів. Але я можу спробувати змінити мисленнєву орієнтацію: спробую побачити ландшафт очима художника – і от тоді я створюю картину. Я проникаю в нову царину – царину не живих речей, а «живих форм». Я живу тепер не в безпосередній реальності речей, а в ритмі просторових форм, в гармонії і контрасті кольорів, у рівновазі світла й тіні. Ось у такому зануренні в динамічний аспект форми і полягає естетичний досвід» [6, с. 619].

Поцінування чистої форми характерне для супрематизму Казимира Малевича, про що йдеться у його книзі з промовистою назвою «Від кубізму і футуризму до супрематизму» (1916). Написана після «Останньої футуристичної виставки картин «0, 10» (нуль-десять)» (грудень 1915 року), на якій публіку вразили його «перетворення в нуль»: «Чорний квадрат», «Чорний круг» і «Чорний хрест», – книга містила постфактумні верифікації про супрематичні форми, «віднайдені Інтуїтивним Розумом», у протиставленні із традиційними законами академічного мистецтва. «Кожна форма вільна й індивідуальна. Кожна форма є світом. Будь-яка живописна площина живіша за будь-яке обличчя, з якого стирчать пара очей і посмішка» [8].

Унаочнюючи проблематизовану неспівмірність художньої манери сучасних авторів й індустріально-економічного сьогодення, Малевич іронізував: «Тіла їхні (художників. – *І.Б.*) літають на аеропланах, а мистецтво і життя прикривають старі халати Неронів і Тиціанів» [8]. Відтак, пропонував молодим митцям відмовитись

від «краси минулих віків», головно від сюжету, який убиває «живописну суть» кольору і фактури [8].

Категоричний і безкомпромісний до класичних систем, до культивованого естетизму й міметизму, що призводять, на його думку, до стигматизації культурного дискурсу, Малевич називає академічний живопис «мертвописом», а фактографічну достовірність – «принципами дикуна». «Художник може бути творцем тоді, коли форми його картин не мають нічого спільного з природою», – стверджував він, протиставляючи «повторенню» («наївне почварство і копії природи») самоцінний критерій «творення», який, власне, і закладений в основі футуризму й кубізму, що стали етапними у розвитку художнього мислення від предметного до безпредметного (чистого) мистецтва. Покинувши «красу швидкості», відкрити футуризмом, який все ж таки тримався предметності, дисонансний «розлом речей» у кубізмі засвідчив «вихід творчої волі у самостійне життя, створених нею форм», – до абсолютної творчості, верифікованої автором супрематизмом [8].

Генетично закорінений у народному орнаменті, станковому живописі, цей метод органічно резонував у роботах вітчизняних художників. Зокрема, у «Стопортретній серії» Анатолія Петрицького, робота над якою збігається в часі з т.зв. київським періодом Казимира Малевича, який у 1927–1930 роках викладав у Київському художньому інституті, активно публікувався в журналі «Нова генерація» (1928–1929) й «Авангард-альманасі», а 1930-го – експонувався. Аналізуючи серію Петрицького, – портрети письменників, політиків, музикантів, режисерів Розстріляного Відродження, – сучасна дослідниця Тетяна Павлова акцентує цитати чорного квадрата і круга. Тема першого, вважає вона, художньо переосмислена у зображеннях «важких тіней» за спинами Миколи Скрипника, Юрія Смолича, Івана Микитенка, Івана Сенченка, Якова Савченка та інших; присутній цей іконічний знак і на портретах Василя Василька, Івана Дніпровського [10, с. 40]. Стосовно другого зазначає: «Композиції портретів пронизані графічними метаструктурами, які нагадують про вплив Малевича. Особлива тема – коло або овал. Коло маніфестує індивідуальний світ художника, насамперед в автопортреті Петрицького. Тему овалу, в який укладено портрет Терещенка, підтримують модні круглі окуляри, виразна деталь – сердечко його пишних уст» [10, с. 42]. І далі: «Коло або овал правлять за камертон у предметному ряді портретів Петрицького. Це можуть бути м'які абрисы крісла, в якому сидить

модель, або круглий столик на задньому плані. Таку функцію виконують певні предмети: капелюх, кашкет або рідкісне канотье, тенісна ракетка або м'ячик. Навіть завжди по-особливому виділені гудзики <...>» [10, с. 44].

Супрематичний круг кодований у заголовку пізньої повісті М. Івченка «У сонячній колі» (1929), на відміну від написаної роком раніше «Падеспані» (1928), назва якої символізує танцювальний рух по колу. В обох текстах каталізатором художньої геометризації слугує математичний інтерес головних героїв, а метафоричним маркером їхніх екзистенційних колізій із коханими – замкнутість кола, що у «Падеспані» трансформується в міфопоетичний сюжет про Лаокоона. «Я знищив кільце – горизонту, і вийшов із круга речей, з кільця горизонту, в якому були замкнуті художник і форми натури» [8], – такий образний початок згаданої студії К. Малевича може слугувати своєрідним мото в емблематизації поведінкових моделей протагоністів М. Івченка. Натомість теоретичні спостереження, маніфестовані в мистецько-еволюційному ключі «Від кубізму і футуризму до супрематизму» (1916), формують матричний принцип інтермедіальної поетики «У сонячній колі», що складає предмет доказів пропонованої статті.

«Взаємність зору більш глибинна, ніж взаємність словесного діалогу» [1], – це твердження Джона Бергера про пріоритет візуальної комунікації над вербальною ілюструє експозиційний епізод святкової вечірки, організованої з нагоди березневої революції в аграрному технікумі, під час якої розпашіла студентська молодь виконувала падеспань, вальс і мазурку: «Звідти сміялись їй лагідно й добродушно *очі* Кавченкові, і вона не стерпіла й привітно кивнула йому, сама зайнявшись блиском синіх *очей*» [5, с. 492] (курсив наш. – *І.Б.*). Еротичному кокетству в обміні поглядами Варі Цимулі й Мишка Кавченка протиставлений відвертіший, прирівнений до статевого акту, зоровий контакт Варі з Климом: «*очі* видющої самиці» відповідають захмелілому Дрогозді, який екстатично вигукує: «/.../ я поклоняюсь і Діонісу, й Аполлонові!» [5, с. 491–492]. Порівняймо: «Тепер Дрогозда впивався в неї пожадливо й схвильовано, великими, витріщено-баранячими *очима*, цмокаючи й шкодуючи, як він раніш цього не помічав». «Великими, злякано-бездонними *очима*, що по-жіночому вбирають і пронизують людину наскрізь, *очима* видющої самиці вона поглянула на товариство й, зашарівшись, рясно розсміялась. *Зір* їй на мить упав на Дрогозду й мерщій зірвався <...>» [5, с. 490] (курсив наш. – *І.Б.*).



Протагоністи «Падеспані» й «У сонячнім колі» – студентка аграрного технікуму Варя Цимуля і відповідно фахівець із фізичної оптики, викладач, Іван Семенович Косень – наділені водночас раціональним (кубо-футуристичним) та ірраціональним (архетипно-візійним) зором. У геометричні фігури оформлюється гра світла на водяному плесі в оповіданні: «В густих присмерках синяву вод перерізували рясні вогні, що, здавалось, наскакували один на один, змагались і розсипались на силу окремих вогняних *ліній*. В їхніх просвітах великі густо-синяві *трапеції* й *трикутники* важко гойдались, часом відсвічували неясними коливами вогні міста» [5, с. 512]. Це ритмічне видовище постає у математичному фокусі Цимুলі, яка після «втомних й плутаних вправ із статистики, з інтерполявання й кореляції», коли, зізнається, «ціла низка алгебраїчних знаків та логаритмованих формул ще настирливо скакала в білих кружалах перед очима» [5, с. 512], іде до Дніпра.

В іншому епізоді її внутрішньому зору відкривається візія весняного лісу, міфопоетика якого нагадує «Лісову пісню» (1911) Лесі Українки: береза, з якої «капає молода, холодно-прозора, невинна, солодко-запашна кров» [5, с. 502], і верба, задивлені в озеро, а на «розкоряці іви» – старезний лісовик [5, с. 503]. Інстинктивний зір Первозданної Дикої Жінки (за К. П. Естес) [4] загострено-проникливий настільки, що бездушний і жорстокий Клим Дрогозда, чоловік, із яким мешкає, набуває обрисів почвари, посталої з нічних глибин підсвідомості, відразливим «здерев'янілим» утоплеником, із виряченими очима, покритий «зеленою тванню й ряскою» [5, с. 501]. Інтуїтивна природа жінки-вовчиці бунтує, коли Дрогозда вимагає позбутись вагітності: «Очі їй тепер великі, прозоро-сині, заволочені лісовою імлюю, ніби все наскрізь проймають і всмоктують у себе, як у безодню. Вони бачать Дрогозду вперше, як якусь дивну потвору, щось з далекого давна знане, але тепер тільки невиразно пригадуване...» [5, с. 504]. Асоціації з візуалізованим поганським міфом дотримано у фіналі повісті: відпливаючи на пароплаві з міста, дівчина згадує малюнок, на якому «останнього черствого, вкритого болотяною тванню та мохом, череп'яного бога благала якась юна поганка, і серце в неї рвалось у ті череп'яні обійми» [5, с. 523].

«Пластичні мистецтва дозволяють побачити чуттєвий світ зі всім його багатством і розмаїтістю» [6, с. 639]. «Мистецтво бачити» [1] Варі Цимুলі формувалось поступово: два роки працювала на порцеляновім заводі: «страшно любила», – зізнається дівчина, «розписувати чашки... Цілу добу сиділа б» [5,

с. 497]. Про той період життя нагадують «порцелянові цяцьки, розставлені на комоді», одна з фігурок «скидалась на давнього Лаокоона» [5, с. 500], яку Цимуля (не)випадково розбила, коли йшла від Кліма Дрогозди: на відміну від античного героя, розірвала прикрі стосунки, позбулася деспотичного чоловіка, садистичний погляд якого гнітив і зневолював: «Та вже одягнена й нахилившись брати валізку, вона відчула на руці *два жорстокі гноти*, що, здавалось, проткали її долоню. Вона мимоволі кинулась і обернулась. *Чорні, великі, витріщені очі* дивились на неї з-під ковдри» [5, с. 520] (курсив наш. – І.Б.).

Живописні відкриття «нуля форм», споріднені, своєю чергою, з поетичними виходами в «заум» (чи в «заойний» світ [7]), близькі автору повісті «У сонячнім колі», герой якого фізик Іван Семенович Косень наділений глибинною супрематичною оптикою, – захоплений пошуком нульового принципу всіх речей: «Нуль є основа світу. <...> нуль – це той мудрий спокій, напружено рівне зосередження й заглиблене розуміння світу, що його створили колишні мудрі. Але не ним тримається світ. Світ увесь час хилитається між плюсом і мінусом, і нуль – це тільки одна мить синтезу, одна маленька точка, на якій випадково перетинаються путі світу» [5, с. 554]. Трансцендентний нуль він бачить в анімалістичному світі, – у розширених зіницях кози, асоційованої зі старозавітною історією: «він побачив у неї в очах відбитий світ, розпачливо перерізаний кривавою ущелиною. <...> Так, тут в очах кози полягла основа світу, нуль» [5, с. 591]. Унаочнює його зорове світосприйняття й улюблена пісня на слова Олександра Олеся, анафоричні фігури якої артикулюють філософію відбитого світу в очах: «Твої очі – тихий вечір, <...> Твої очі – сизі хмари, <...> Твої очі – тиха радість <...>» [5, с. 577].

Антропологічним відповідником т.зв. нульової точки фізик вважає людське серце. Косень, який мріє «винайти спосіб упрозорювати речі» [5, с. 554], розглядає світлину дружини ніби крізь призму X-променів (рентгенівське чи пулюївське випромінювання), досліди над якими його особливо ваблять. На фото часів їхнього знайомства молода Ліля у графському літньому парку, по суті, нагадує імпресіоністичних, повітряно-легких, героїнь із парасольками з картин Клода Моне («Жінка з парасолькою» (1875)): «Була вона в білому чесучевому пальті, з широким капелюхом, з-під якого визирало збите волосся, з білою парасолею під рукою. Вона зацікавлено дивилась перед себе; на обличчі їй застигла розчулена, тиха посмішка» [5, с. 526]. Втім, прискіпливому зору фізика відкривається

глибинна структура цього зображення, – він бачить прямокутник, усередині якого перетнулись діагоналі. «Важка рама» прямокутника, яка контрастує з тендітною, «крихкою і ніжною», постаттю жінки з промовистим «квітковим» іменем, символізує емансипаційні обмеження, «великий тягар» життя. Натомість діагональний хрест – «жахливі болі» смертельної недуги, здолавши яку жінка досі перебуває в лікарні («Тифозне запалення почеревини спричинилось до викидня» [5, с. 527]). «Тепер, – він подумав, – її справді перерізано тим тягарем; лінії пройшли двома діагоналями прямокутника від плечей, перетнувшись у грудях, десь близько від серця. Вона, справді, поламана й побита» [5, с. 527]. Довершують «страдницький образ» хворої голосові інтонації, порівнювані з «тривожним тремтінням тонкої розбитої порцеляни» [5, с. 555]. Кубістичні акценти поламаності й розбитості типологічно споріднюють цей літературний портрет із розгублено-зворушливою «Жінкою в капелюшку» (1935) та «Жінкою, що плаче» (1937) Пабла Пікассо, на якій зображена «розколота» Дора Маар у момент звістки про смерть батька.

Винахідник Михайла Івченка прагне вивести хімічну формулу і відповідно винайти фізико-оптичний спосіб упрозорювання / просвічування «речей щільної маси» [5, с. 554]: «Матерія, нехай у найрідшім стані, розкладається, матеріал може легко перетворитись у дійову енергію» [5, с. 574], – переконує він під час лекції слухачів, дізнавшись із газет про схожі експерименти і відкриття індійського фізика Бозе. Йдеться про Шатьєндраната Бозе (1892–1974), винахід якого доповнив Альберт Ейнштейн (1875–1955), Нобелівський лавреат 1921 року, який також був знайомий з Іваном Пулюєм (1845–1918) і навіть написав йому розрадливого листа після того, як Нобелівську премію за аналогічне відкриття Х-променів отримав німець Вільгельм Рентген (1845–1923).

Демонструючи свій винахід перед студентами і колегами, Іван Семенович Косень поступово наближається до реалізації евристичного задуму. У трьох градаційно структурованих епізодах повісті описи зорових ефектів розгортаються у напрямі, заданому К. Малевичем: від кубо-футуризму до супрематизму, коли предметний світ поступово зникає, залишаючи на поверхні геометричні абстракції та силуети. У такій оптичній дематеріалізації творче мислення фізика ототожнене з деміургійною місією художника-абстракціоніста, який осягає форми речей, їх розшаровані уламки й синтезовані комбінації, які пересипаються в його фокусі, як в калейдоскопі.

(1) У рентгенівському приладі змінює «білу руру на фіалкову», запускає умформер – і споглядає видовищний рух кубо-футуристських фактур, що нагадує картину К. Малевича «Письмовий стіл і кімната» (1913): «І зразу ж усі речі потонули й розтанули в тім світлі, і тільки обриси їх, як кістяки, як абстрактні геометричні тіла, виступали густими лініями, лягаючи обрис на обрис, створюючи якусь дику одноплщинну футо-кубістську мішанину» [5, с. 554].

(2) З різним зоровим враженням спостерігають за динамікою пов'язаних колами синіх геометричних площин, на яких вгадуються силуети побутових предметів, герої наступного епізоду: Косень – «захопленим від перемоги зором», а Ковтун – «витріщеним отетерілим зором» [5, с. 612]. «І раптом – дивна річ! Проміжок стіни розповзся, ніби вмить розтанув, <...>» [5, с. 611]. «За хвилину перед ними виступала ціла анфілада синіх перетятих геометричних площин. На деяких з них позначились неясні обриси речей, в яких з певним напруженням уяви можна було впізнати речі хатнього вжитку – столи, стільці, шухляди і т.д., але всі вони виступали дуже тьмяно. Косень збільшив амперне тиснення в трансформаторі, наблизив фокус перетинання, і все ж ясність синіх геометричних площин, як і тьмяних силуетів на них, від того нітрохи не збільшилась. Однак обоє у мрійній задумі дивились, як тремтіли перетяті й пов'язані колами площин. Перед очима коливались і пересувались дивно пожмакані сині полотнища з густими ребрами стін, мов неясні місячні тіні на снігу» [5, с. 612–613]. «Анфілада синіх перетятих геометричних площин» відсилає до полотна Олександра Богомазова «Абстрактний пейзаж (Нагорний Карабах)» (1915); натомість «пожмакані сині полотнища», порівнювані з «неясними місячними тінями на снігу», – до його ж «Абстрактної композиції в голубому» (1913).

(3) Евристичної кульмінації («Речі опрозорились» [5, с. 618]) винахідник сягне у фінальному досліді, коли застосує кристал гексагональної (сонячної [3, с. 463]) форми: «замінивши подвійно-опуклу лінзу одним з ромбоєдричних кристалів» [5, с. 617], «кристалом гексагональної системи» [5, с. 618], «навів фокус на своє приміщення. Знову пописались на виднокрузі бірюзові з густо обрубаними ребрами площини стін, темні силуети речей, – площина ламалась й різала площину, ріг на ріг лягав. Але тиснення збільшилось – і обриси речей розтанули, а замість того прослалась злотова-біляста смуга!». За мить із цього космогонічного світла (ab ovo) виникне новий матеріальний світ, знову синтезуючись у цілісний образ: «помітив деякі невиразні силуети площин і

речей, що дедалі більш і більш густіли, і нарешті в обрисах тих речей він упізнав обстанову власного приміщення» [5, с. 618–619].

Формула «у сонячнім колі» збирає кілька семантичних рівнів: візуальний, психологічний, містичний, міфопоетичний. Візуальна семантика «сонячного кола» відсилає до єгипетської міфології, де сонце – око бога Ра [3, с. 461], до піктографічного зображення диска, круга, ореола, колеса [3, с. 465]. «Знак сонця – круг із точкою посередині. Це і знак Центра, духовного посвячення, знак осяяння в різноманітних містеріях. Сонце являє собою частину гексаграми, де Сонце – точка посередині – це центр руху планет (шість зоряних точок позначають шість планет). Воно повідомляє їм свою енергію і вважається королем неба» [3, с. 463]. Експериментальний досвід, отриманий під час занять зі студентами, коли «опрозорює» одного з них, коли «опрозорює» книгу (візуалізує її 3-D графіку), нагадує таємничі ритуальні містерії: «Так, певне, десь учні давніх ієрофантів спізнавали серед ночі єгипетські й елевзинські містерії, схвильовано й затаївши дух <...>. І тоді, і тепер була та сама жага спізнання, що вабила цих людей до потайливих зібрань, – тільки форма цього спізнання різна» [5, с. 575].

У портреті рефлексивного героя, який цінує усамітнення й веде щоденник, до того ж вважає себе причетним до творення «сонячної культури сьогодення» [5, с. 600], для якого світанок – це поцілунок Геліоса й Деметри [5, с. 592; с. 600], резонує широкий спектр солярної символіки: «У людині сонце асоціюється з рефлексією, силою волі, раціональністю» [3, с. 462]. «Людина Сонця втілює в собі всі шість можливостей одкровень «денних богів»: розуміння світу як величного порядку, як науки про перетворення і невпинного розвитку життя, як боротьби без кінця, як пошук щастя у світі та як знання тлінності всіх речей» [3, с. 463–464].

Повість «У сонячнім колі» М. Івченка перебуває в генетико-контактному зв'язку ще з одним дітищем Казимира Малевича – оперою «Перемога над сонцем», яка 1913 року означила різкий поворот у мистецькому оновленні: не тільки театральному, а й словесному (автори тексту Велемір Хлебніков і Олексій Кручоних), музичному (композитор Міхаїл Матюшин) та живописному (ескізи костюмів і сценографія К. Малевича).

Пріоритетна прикмета обох творів – ставка на зорові засоби виразності. Написаний т.зв. заумною мовою, пролог Велеміра Хлебнікова до «Перемоги над сонцем» містить заклик-звертання поспішати в «созерцог или созерцавель», де «пройдут перед внимательными видухами и созерцалями и глядарями»

незвичайні герої, які знають минуле, майбутнє, сновидне й уявне, тому слід змінити рецептивну установку з пасивно споглядальної на активно творчу, щоб дешифрувати сценічні натяки («1-ые созерцины – тогда-то созерцатель есть преображатель» [7]). У синестезійній формулі фінальних рядків сигналізована візуальна складова: «Созерцелбен есть уста! / Будь слухом (ушаст) созерцаль! / И смотряка» [7].

Перемогти сонце культурної традиції, перемогти минуле, яке асоціюється з жіночим пасивним началом, – спільна риса оперного й повістевого текстів. Вигуки Будетлянських силачів резонують із рефлексіями українського героя, який по-авангардистськи позиціонує себе «руїнником», отримує свою «перемогу над сонцем», над фізичними законами природи: «Я є бунтар, син Прометея, і на бунті складу собі голову. Я мушу змагатись і руйнувати все, що є в світі жіночого, консервативного, застиглого, бо я руїнник, революціонер, бо я не стою на нулі спізнання, і крізь моє серце проходять бурі та грози, піднесення й падіння будівничих потоків» [5, с. 554–555]. «Мы вырвали солнце со свежими корнями / Они пропахли арифметикой жирные / Вот оно смотрите / Надо учредить праздник: День победы над солнцем» [7].

І це свято пов'язують із днем авіації, з героїзацією льотчика, який підкорив час і завоював повітряний простір, яке відзначали 2 серпня (за християнсько-релігійним календарем День пророка Іллі), про що оповідає також В. Підмогильний у повісті «Військовий літун» (1923). У презентації заповітної мрії людини літати задіяні архетипні асоціації: в російській версії – поганські: «Птица летит железная / Машет бородой леший» [7], при цьому постать незнищеного пілота в опері гіперболізована (після катастрофи тільки черевика втратив); в українській – розгорнута еволюція сягає санскриту: «Індра – Перун – Ілля – Громовик – теперішній літун» [5, с. 582]. У реактуалізованому міфочасі, за М. Еліаде, міститься досконалість: «життєві запаси і зародкове багатство, які проявилися вперше, *in illo tempore*, через величний акт творення» [2, с. 266]. Відповідно, маневри двох літаків у небесній темряві трансформуються у міфовізію: Косень бачить хмари, схожі на «велетенські міфічні громади», які «сунуть у безодню», «кінці їхні зайнялися моторошною предковічною сивиною». Самі ж літаки нагадують йому двох білих казкових лебедів «на лискучих хвилях озера»: «Тепер на тих лебедях перетнулись усі три батоги, хмари згромадились у білясту підпалену опуку і пустились гуляти ген-ген у таємниче-грізну далечінь хмар; і тільки хвости довго

горіли великими негамовно-яскравими сріблястими зірками, аж доки й вони не вгрузли в синяву неба» [5, с. 561].

Зміна культурних парадигм символізму й авангардизму засвідчила відхід прозаїка М. Івченка «від» землі, від музикалізованої «лірики осені», якщо перефразувати заголовок його раннього твору («До землі (Лірика осені)» (1919)), і відповідну естетичну прихильність до новітніх засобів зображення, зумовлених потужною візуальною культурою, доказом чого стали твори, написані наприкінці 1920-х, оповідання «Падеспань» (1928) і повість «У сонячній колі» (1929). Проблематизований Малевичем розрив між «технічною складовою нашого часу», що, як він писав, «йде все далі вперед, а мистецтво намагаються посунути все далі назад» [8], український прозаїк долає ціною інкорпорованої наукової та живописної евристики.

### *Література*

1. Бергер Дж. Искусство видеть / Пер. Е. Шрага. СПб: Клаудберри, 2012. 184 с. URL: [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=72989&p=1](http://loveread.ec/read_book.php?id=72989&p=1) (дата звернення: 19.03.2020)
2. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. Київ: Основи, 2001. 591 с.
3. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В. Андреева и др. Москва, 2004. 556 с.
4. Эстес К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / Пер с англ. Т. Науменко. Київ – Москва, 2003. 496 с.
5. Івченко М. Робітні сили : новели, оповідання, повісті, роман [упоряд. і текстол. підгот. творів С. А. Гальченка, В. О. Мельника; передм. В. О. Мельника; прим. С. А. Гальченка]. Київ: Дніпро, 1990. 821 с.
6. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. Москва: Гардарика, 1998. 784 с.
7. Крученых А., Матюшин М. Победа над солнцем: опера. СПб : ЕУЫ, Типография т-ва «Свет», 1913. URL: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih-pobeda/kruchenih-pobeda.html> (дата звернення: 21.04.2020)
8. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index7.html> (дата звернення: 29.04.2020)
9. Малевич К. От Сезанна до супрематизма: Критический очерк. Москва: Издание отдела изобразительных искусств Наркомпроса, 1920. 16 с.
10. Павлова Т. Carte blanche Анатоля Петрицького. Київ: Родовід, 2017. 120 с.

### *References*

1. Berger Dzh. Iskusstvo videt' [The art of seeing]. SPb: Klaudberri, 2012. 184 p. (in Russian)
2. Eliade M. Sviashchenne i myrske; Mify, snovyidinnia i misterii; Mefistofel i androhin; Okultyzm, vorozhbyststvo ta kulturni upodobannia [Sacred and worldly; Myths, dreams and mysteries; Mephistopheles and androgyne; Occultism, divination and cultural preferences]. Kyiv, 2001. 591 p. (in Ukrainian)
3. Enciklopediya. Simvoly, znaki, emblemy [Encyclopedia. Symbols, signs, emblems]. Moscow, 2004. 556 p. (in Russian)

4. Estes K.P. Begushchaya s volkami. Zhenskij arhetip v mifah i skazaniyah [Running with wolves. Female archetype in myths and legends]. Kyiv – Moscow, 2003. 496 p. (in Russian)
5. Ivchenko M. Robitni syly : novely, opovidannia, povisti, roman [Work force: short stories, short stories, novels]. Kyiv, 1990. 821 p. (in Ukrainian)
6. Kassirer E. Izbrannoe. Opyt o cheloveke [Select. Experience about a person]. Moscow, 1998. 784 p. (in Russian)
7. Kruchenyh A., & Matyushin M. Pobeda nad solncem: opera [Victory over the sun]. SPb: 1913. Available at: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih-pobeda/kruchenih-pobeda.html> (in Russian)
8. Malevich K. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu [From Cubism and Futurism to Suprematism]. Available at: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index7.html> (in Russian)
9. Malevich K. Ot Sezanna do suprematizma: Kriticheskiy ocherk [From Cezanne to Suprematism. Critical essay]. Moscow, 1920. 16 p. (in Russian)
10. Pavlova T. Carte blanche Anatolia Petrytskoho [Carte blanche by Anatol Petrytsky]. Kyiv, 2017. 120 p. (in Ukrainian)

**Iryna Bestiuk. Kazimir Malevich's Suprematic Forms in Intermedium Space of the 1920-1930<sup>th</sup> (Mykhailo Ivchenko's Short Novel «In sunny circle»).** Visual poetics of two late literary works written by Mykhailo Ivchenko, «Pas d'Espagne» (1928) and «In sunny circle» (1929), is caused with pictorial heuristics. The author points out that it was coded a circle in the titles of both literary works. Suprematic image of this circle was highly appreciated by Kazimir Malevich and followers of his artist manner in particular Anatol Petrytsky. The theory of symbolic forms of Ernst Cassirer serves as an anthropological preamble of conceptualized literary-pictorial correlations.

A short novel «In sunny circle» is presented in genetic and contact relation with Kazimir Malevich's theoretical study «From Cubism and Futurism to Suprematism» (1916) and the opera «Victory over the Sun» (1913). The common characteristic of opera and short novel texts concerns with the victory over the sun of cultural tradition, victory over the past that is associated with female passive principle. The formula «in sunny circle» involves several semantic levels: visual, psychological, mysterious, and myth-poetic one.

In three gradationally structured episodes of the short novel during the experiments with x-rays (Rentgen's or Puliui's rays) the descriptions of visual effects deal with the direction given by Kazimir Malevich: from cubism and futurism to suprematism when subject world gradually disappears leaving on the surface geometrical abstractions and silhouettes. In such optical de-materialization physicist's creative thinking (the main character Ivan Semenovych Kosenia) is identified with demiurge mission of the artist-abstractionist who comprehends the forms of the things, their stratified wreckage and synthesized combinations that are interspersed in its focus as in a kaleidoscope.

**Key words:** visual culture of avant-gardism, suprematic circle, solar symbolism, story, short novel.

---

**Бестюк Ірина Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету, <https://orcid.org/0000-0002-9375-1537>; [lystopad\\_rivne@ukr.net](mailto:lystopad_rivne@ukr.net)



## Природа у ліричній інтроспекції І. Франка «Безмежнеє поле в сніжному завою...» (символічні проєкції і паралелі)

У статті детально розглянуто поетичну рефлексію «Безмежнеє поле в сніжному завою...», кращий зразок інтимної лірики І. Франка, у якому природа постає простором уявної мандрівки самозаглибленої особистості, що терпить сильні екзистенційні муки. Окреслено жанр (інтимно-особистісна медитація, пейзажовізія, з інтроспективно-монологічною побудовою та ознаками народної пісні, романсу); з'ясовано творчу історію, досліджено психобіографічний, фольклорний і романтично-літературний контексти вірша. Розглянуто художню образність пейзажної мініатюри. Виокремлено і проаналізовано символічні проєкції образів природи (поле – *кіль* – *вихор*). Наведено паралелі до інших творів І. Франка (як-от «Ночі безмірні, ночі безсонні...», «Сипле, сипле, сипле сніг...», «Душе моя! Душе душі моєї!..»). За внутрішнім сюжетом ліричної драми «Зів'яле листя» (1896 р.) реконструйовано передісторію героя та вихідну межову ліричну ситуацію (утрата коханої), що спровокувала рефлексію й «оголення» почуттів. Проаналізовано поезію «Не раз безсонному здається...» (із автодатуванням 12 грудня 1883 р.), що вважається першою, за життя письменника не друкованою, редакцією цього твору і перегукується з ним змістом, ідейно-настроевою палітрою. Обидва тексти кваліфіковано як ліричні видіння, нічні думи.

Образи природи потрактовано як маркери ментального ландшафту індивіда, словесно-образні еквіваленти станів його екзистенції, еманацию душевного буття, проєкцію позасвідомих поривань і бажань. У вірші акцентована кордоцентрична чуттєвість героя, лейтмотив серця, болю.

**Ключові слова:** лірична інтроспекція, монолог, пейзаж-візія, сугестія, внутрішній ландшафт, поетика характеротворення.

Ця стаття – спроба окреслити семантичне наповнення і функціональність образів природи у Франковій ліриці інтимного плану – мініатюрі «Безмежнеє поле в сніжному завою...», де світ природи представлений широко й багатоаспектно, з виходом на екзистенційну, психологічну проблематику. І хоча названий вірш уже неодноразово поставав об'єктом наукових рефлексій (див., скажімо, ґрунтовну студію А. Содомори [11]), усе-таки видається доцільним розглянути його з погляду психогенези й символіки художньої образності, у контексті Франкової життєтворчої активності.

Вірш було написано 12 листопада 1885 р., що засвідчує датування автографа у «Записній книжці» [2]. Уперше надруковано 1891 р. у 17-му номері літературно-наукового журналу «Зоря» (Львів, 1880–97). Разом із низкою інших поезій 1893 р. републіковано в окремому циклі «Зів'яле листе» другого, доповненого, видання

збірки «З вершин і низин». Відтак вірші цього циклу сформували «перший жмуток» книги «Зів'яле листя», що вийшла друком у Львові 1896 р. та Києві 1911 р.

Поезія належить до жанру особистісної, рефлексійно-медитативної лірики, близько спорідненої із народною піснею. Вжито прямі рецепції з неї («Неси ж мене, коню, по чистому полю»), народнорозмовні слова («тутка», «чень»), постійні епітети («безмежнеє», «чистеє» поле, «лютий» біль), порівняння («як вихор, що...»); поширені в народній творчості форми звертання (до поля і коня), а також аналогії (стан вершника – завірюха; вершник – думка) і персоніфікації (вихор гуляє, біль серце розриває) [1, с. 64]. Звернення у цьому вірші до засобів фольклорної образності не є випадковим чи спорадичним кроком. Як спостерегла А. Швець, «саме жанр пісні допомагає поетові “виспівати” свій внутрішній жаль, пісенно ословити найщемливіші регістри душі (“Не винен я тому, що сумно співаю...”)). Пісня постає своєрідним настроєвим супроводом поетового життя, пісенною тональністю маркується кожне його почування <...>» [14, с. 37]. Сам Франко писав: *«Кожда пісня моя / Віку мого день, / Протерпів її я, / Не зложив лишень. / Кожда стрічка її – / Мізку мого часть, / Думи – нерви мої, / Звуки – серця страсть. / Що вам душу стрясе – / То мій власний жаль, / Що горить в ній – то се / Моїх сліз хрусталь»* («Чим пісня жива?», 1884 р.) [13, т. 1, с. 75].

У «Зів'ялому листі», куди І. Франко включив цю поезію, фольклорний матеріал застосовано для виразу й обрамлення індивідуального людського чуття. «Злиття індивідуального й народного співу, – за узагальненням Т. Гундорової, – один з моментів творчого процесу і процесу самопізнання» [4, с. 243].

Скористався І. Франко і стильовими засобами, що властиві романсу. В. Корнійчук відніс вірш «Безмежнеє поле в сніжному завою...» разом із поезією «першого жмутка» «Зів'ялого листя» «Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі...» до шедеврів романсової лірики, де «кожний рядок набуває особливого словесно-образного малюнка і пронизується неповторною, тільки їй притаманною тональністю» [7, с. 226]. Однак літературознавець слушно уточнив, що «з Франкових романсів випадає істотний жанровий елемент – інтимний світ “двох”, заповнений любовними переживаннями. <...> Немає в них і типового композиційного членування – обрамлення з анафор і епіфор, що часто виражають основний мотив. <...> Зберігається лише культ страждання, невтишного жалю, підсиленого романтичним пейзажем, психологічно сумісним із настроєм ліричного героя» [7, с. 226–227].

Інтонаційний лад вірша, його наспівність «створюється і системою ритмічних засобів, і поділом на дві строфи-катрени з перехресною жіночою римою віршованих рядків (завою – мною, волі – болі, полю – болю, гуляє – розриває), і внутрішньою асонансною римою у першому віршованому рядку другого катрена (коню – полю)» [1, с. 64]. Відомо, що «співаний» спосіб творення (стилізація під певний музичний темпоритм, komponування до мелодії, що назріває в уяві швидше за текст) був притаманний Франкові, на це вказують свідчення сучасників поета. В. Щурат у спогадах про «Франків спосіб творення» писав: «Коли наросла гадка, коли назріла до вислову, він (Франко. – *М. Л.*) мусив мати рух. Ідучи вулицею чи ходячи по кімнаті, висвистував собі наперед різні строфічні мелодії, щоб знайти відповідну форму.

Знайшовши, вкладав у неї слова, музикаючи їх собі під ніс так довго, поки не одержав співної стрічки <...>, поки ціла строфка, як говорив, не починала співати. Осягнувши співність строфи, добирав для неї щораз поправніших рим. Коли і се скінчив, тоді брав клаптик паперу і списував готове, строфу за строфою, уступ за уступом» [15, с. 371]. «Любив І. Франко співати народні пісні і про себе, напівголосом, перебуваючи на лоні природи чи в іншій обстановці, під настрій», – завважив у вступному слові упорядник Франкових фольклорних записів О. Дей [10, с. 8]. Збереглися і свідчення самого поета щодо впливу на нього музичної мелодії. У листі до Ольги Рошкевич з кінця серпня 1878 р. він зізнався, що після побачення на зворотній дорозі до Львова, «лежачи на лавці і товчучи головою о дошку», «поволі під час самого співу на взір гейнівських “благоглупостей”» скомпонував «пісеньку» «Ах, коб то я був музикантом» [13, т. 48, с. 107]. Вірогідно, що й вірш «Безмежнеє поле в сніжному завою...» постав, як і більшість Франкових поезій, під час співу, а чи в русі. Його музична складова не менш значима, ніж візуально-пластична. А. Содомора спостеріг у віршованому розмірі цієї поезії ще й елементи оригінальних античних строф, відомих як адонієвий вірш, що вчувається і в інших, виразно пісенних творах «Зів’ялого листя» із зітхальною, оплакувальною інтонацією [11, с. 291]. За слушним висновком літературознавця, вірш «Безмежнеє поле в сніжному завою...» – «з тих ліричних мініатюр, де в досконалій гармонії і поетична форма, і глибина зворушення» [11, с. 286].

Фокусна точка вірша – екстремальна життєва ситуація ліричного героя, оприявлена у формі заспокійливої мандрівки душі, що покинула тіло (чи думки, що

полишила свідомість), перевтілившись у вершника. Першоособова форма нарації та розмислово-монологічна, інтроспективна побудова тексту зближає ліричне «я» з власне автором, конотує біографічні підтексти. У процесі самоспостереження, вдумування в себе, поет уявно переноситься на простори безмежного поля в сніжному завою, мислить себе вершником, що в стрімкім розгоні, як польовий вихор, мчить у безмір. Його «думка»-видіння розгортається на панорамному статичному тлі – чистій незорій площині поля. Сконструйований краєвид справляє враження чорно-білої графічної картини. Малюнок делімітизований, ескізний, позбавлений яскравих барв, запахів, чітко окреслених меж та акустичного супроводу, а також будь-яких природних об'єктів (дерев, кущів), які б слугували топографічними орієнтирами. На білому маєстатичному тлі акцентована одна рухлива пляма, що візуально зливається з природою, розчиняється в геопросторі. Ось гляньмо: *«Безмежнеє поле в сніжному завою, / Ох, дай мені обширу й волі! / Я сам серед тебе, лиш кінь підо мною / І в серці нестерпні болі»* [13, т. 2, с. 129]. Холодні тони, безгоміння створюють ілюзію «застиглості» довколишнього життя. Відкрита площина нагадує пустку. І ця зовнішня пустка еквівалентизує внутрішню порожнечу індивіда, який терпить надсильні душевні муки. Поетичний фрагмент має ознаки автовізії, галюцинаторного чи онейричного видіння, згенерованого сильною (навіть domeжною) психонапругою. Збудники цієї візії кордоцентричні за своїм походженням, щоправда, життєві імпульси і причини переживань (а вони мусили бути вагомими, раз так од них потерпає герой) не уконкретнені; поза межі тексту винесено і самого суб'єкта-творця видіння, точніше, його заступає фікційна дійова особа – вершник, alter ego мовця (можливо, й автора), що виражає внутрішню сутність особистості, промовляє од її імені. Суб'єктивно-персонажна наративна оптика драматизує сюжет і розширює рецептивне поле вірша. Словесно-образний малюнок природи тут не є декоративним живописним тлом, не маршрутизує переміщення особи у просторі, кожен складник дескрипції психосемантизований і сумісний із межовими екзистенційними станами. Через світ природи (пейзажовізію) розкривається, поглиблюється психологічний образ героя, водночас – і автора.

Елемент динаміки, напруги, загострення у плинний розвиток ліричного сюжету вносить мікрообраз польового вихру. А. Содомора підкреслив: «вихор “туляє”: мов у танці, вільний від усяких занять, він і крутиться, й гасає – ні час його не в'яже, ані простір: то тут він, то вже десь інде; він – саме втілення по-

ривного, інстинктивного, до жодної мети не спрямованого руху» [11, с. 310]. Енергія вихру – це енергія змін, дії, прориву, бунту проти застигlosti й однонаїття; це сила оновлення, неспокою, яка замітає й затирає все на своєму шляху. «У тому окликові: “Ох, дай мені обширу й волі!” – голос духа, що проривається, як і полум’я, на волю, живиться повітрям, існує у вільному просторі» [11, с. 297]. У символічному плані танець вихру – це мовби танець смерті (зіставлення образу коня з вихром посилює ірреальність зображення, навіть латентно демонізує його, адже в українському (і ширше – слов’янському) фольклорі спостерігаються трансформації нечистої сили у вихор). Уявний рух вершника виражає ірраціональний, стихійний, інстинктивний порив несвідомого, що відкривається для візії. Важливо, що їздець навіть не прагне приборкати, підкорити своїй волі коня, дає йому волю.

Для словесної візуалізації просторової горизонталі (топосу поля), побіч постійного орнаментально-описового епітета «безмежнеє», утвореного повною нестягненою прикметниковою формою, що передає враження широти, безміру, вжито додаткову образну характеристику – «в сніжному завою». Акустична суголосність лексем «завій», «завивати», «вити» латентно сигналізує про болісну тематику твору, пов’язану зі стражданнями героя. У пейзажній замальовці «Сипле, сипле, сипле сніг...», що є епілогом (сценічною декорацією-завісою) «другого жмутка» ліричної драми «Зів’яле листя» (1896), лейтмотивний образ сніжного завою, символічно поглиблюючи текст, конотує значення смерті, недолі, жури, болю, жалю, туги. Під натиском снігового покриву вогонь у душі протагоніста повільно й невпинно гасне, почуття, пристрасті – леденіють, замерзають: «Сипле, сипле, сипле сніг, / *Килим важче налягає... / Молодий огонь в душі / Меркне, слабне, погасає*» [13, т. 2, с. 153]. Відчутно, що суб’єкт ліричної медитації «Безмежнеє поле в сніжному завою...» силкується «згасити» свій біль, думу-журу в пристрастному пориві-спротиві; мчить, щоб злитися з дикою стихією природи, позбутися страждання через самозабуття, тоді як у пейзажній мініатюрі «Сипле, сипле, сипле сніг...» цієї протидії не помітно, ліричний герой пасивно й незворушно спостерігає за процесом згасання життєтвірного вогню. Відповідно, його танатосні настрої посилюються, наскрізно просочують природу. Крики й голосіння зраненого, але ще живого, серця поволі змінюються у ліричній драмі «Зів’яле листя» мовчанням – «довгим важким отупінням», інертністю, байдужістю, знечуленням.

В уявленні суб'єкта переживань *вершник і його кінь* творять міцний тандем, діють у парі як зріднені. Кінь урухомлює фігуру героя, є засобом переміщення і вірним провідником, рятівником. З українського фольклору, зокрема героїчного епосу, історичних дум, запозичив Франко мотив інтимно-зворушливої розмови чоловіка з конем. І. Денисюк зазначив, що цей анімальний образ тривко вкорінений в українську етноестетику, «кінь – релікт наїзницького способу життя. З цим нерозлучним побратимом долав колишній лицар чи козак безмежні степові простори. У піснях кінь наділений лицарською вдачею. Він рятує свого вершника у боях, радіє його успіхами й сумує невдачами, навіть карає свого пана у випадку неморальності, а коли той загинув, копитами копає могилу й біжить до батьків сповістити про смерть сина. Це майже сакральна тварина» [5, с. 18]. У Франковій художній версії смислова аналогія «кінь – вихор» віддалено актуалізує і міфосимволічні сенси (згадаймо крилатого пегаса – персонажа давньогрецької міфології, улюбленця муз, що переміщувався зі швидкістю вітру). Та передовсім художня фігура коня пов'язана з такими поняттями, як «думка», «мрія», «бажання», «творчі імпульси», що потребують вільного простору для самоздійснення. Анімальний образ втілює позасвідомі інстинкти, чуттєвість індивіда (твариноподібної видимої форми могли набувати і внутрішні демони особистості, скажімо, її страхи). Головна місія коня у цій пейзажовізії – перенести героя поза межі замкненого ним самим кола нестерпних страждань; вирвати його з полону найгіршого мучителя – болю. Назагал галопування (швидке переміщення) вершника польовими просторами актуалізує бажання змін, імітує уявну втечу од себе самого в світ психічного комфорту, на лоно природи. Нескінченний біль і страждання, яких позбутися не можливо, але й витримати вже стає несила, спонукають Франкового героя благати у природи прихистку, відради – простору й волі. Пленер забезпечує відчуття звільнення, легкості, піднесення, духовної свободи. Пристрасний порив, рух на волю символізують життя, що протистоїть, опирається смерті-згасанню: «*Неси ж мене, коню, по чистому полю, / Як вихор, що тутка гуляє, / А чень, утечу я від лютого болю, / Що серце моє розриває*» [13, т. 2, с. 129]. Кінцівка вірша виражає непевну («чень» – «може, либонь»), та все-таки ще живу, віру в уникнення фатального фіналу. У філософській поемі «Мойсей» (1905 р.), апелюючи до образу здичавілого коня, Мойсей остерігає у гнівному розпалі синів Ізраїлю: «*Наче кінь той здичілий, летиш. / У безодню з розгону*» [13, т. 5, с. 236].

Сюжет вірша розбудовано на риторичних інтимізованих звертаннях суб'єкта до ірреального співбесідника – уособленої природи, що постає умовним адресатом комунікації, одночасно – потенційно діяльним персонажем, який покликаний розділити біль та вгамувати розпач героя, розрадити його (задіяно архетип природи-матері). Функція співчутливого слухача в цьому випадку доволі формальна, уявна розмова зі стороннім необхідна персонажеві, щоби структурувати потік екзистенційних рефлексій, для повнішої маніфестації власних настроїв і передбачень. Франкова поетика характеротворення зорієнтована на розкриття образу персонажа безпосередньо через його внутрішнє мовлення і картини видіння.

Візуальне портретне зображення мовця відсутнє. Фігуру фізичної особи, від імені якої ведеться розповідь, заступає собою метафоричний образ-двійник безтілесного вершника (так себе бачить в уяві поет у момент містичної візії). Його психологічний образ моделюють скупі автохарактеристики, що вказують на переживання ним стану самотності, душевного неспокою (правда, збагнути й витлумачити причини внутрішньої дисгармонії доволі складно). Страждання душі відображає художній *образ болю* – деструктивної смертоносної сили, що перемінюється в лютого звіра, якусь демонічну істоту, яка нуртує і розриває серце, нищить героя зсередини, женеться за ним та загрожує загибеллю. Біль у рецепції протагоніста персоніфіковано, наділено окремим індивідуальним буттям (уреальнено). Міру вияву почуття болю поглиблює семантика супровідних лексем – поетичні епітети-інтенсифікатори «нестерпнії» (надсильні) та «лютий» (той, що приносить надзвичайно тяжкі страждання, муки). Осердям людської особистості і вмістищем болю представлено серце, яке імпліцитно порівнювано зі статичним предметом. Сердечний біль утілює невлоні для ока відрухи внутрішнього буття людини, її душевні переживання, що мимоволі (як непрохані гості) проникають у серце ззовні, осідають там (Франковими словами – «гніздяться»), заповнюючи собою увесь простір і витісняючи інші почуття. Тимчасом необхідно зауважити, що серце тут не заступає душу персонажа і все його внутрішнє життя. Є. Урисон влучно спостеріг, що серце є органом почуттів і пов'язаних з ними бажань; воно виражає стихійну частину внутрішнього світу людини, найбільш інтимну грань її особистості – це орган любові до іншої особи [12, с. 5; також див.: 8]. Серце, як сховок-резервуар почуттів, у Франковій художній практиці відчитується у метафорі мушлі, «яка

стискається й замикається щоразу більше, коли в м'які складки її тіла потрапить гострий камінчик, котрий все глибше й глибше вгризається в м'ясо» («Лель і Полель. Сучасний роман») [13, т. 17, с. 387]. У вірші «Душе моя! Душе душі моєї!...» (1888) зображено процес народження-кристалізації дорогоцінної перлини з любовних страждань і душевного болю поета, в образі мушлі втілено ідею зрощення ліричного суб'єкта з об'єктом, каталізатором його мук<sup>1</sup>. За авторським задумом ця поезія мала увійти до «першого жмутка» збірки «Зів'яле листя», однак з невідомих причин оприлюднена не була. У ній змальовано дальшу трансформацію почувань героя, петрифікацію його болю й перетворення душевних мук у коштовну перлу – інтимну лірику (недарма ж Франко журливо апелював сам до себе в епілозі «Зів'ялого листя»: «*Хто визнає, який я чуття скарб багатий, / В ті вбогії вірші вкладаю?*») («Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі...») [13, т. 2, с. 137]).

**Психогенеза страждань героя**, його романтична, любовна передісторія розкривається у ширшому контексті ліричної драми «Зів'яле листя». «Безмежне поле в сніжному завою...» – десята за ліком (якраз серединна) поезія у циклі, що об'єднав двадцять віршових п'єс і епілог. За хронологією, яку подав автор, «перший жмуток» охопив вірші, написані у часовому проміжку 1886–93 рр. Однак авторське датування є умовним і не відображає точної послідовності написання текстів. Я. Ярема, простеживши видавничу історію усіх поезій, що ввійшли до першого циклу, розширив Франкову хронологію та заважив, що вірші «першого жмутка» походять із 1882–92 рр., а найбільша їх кількість, правдоподібно, була написана протягом останніх 1891–92-х [16, с. 62].

У драматичній дії «Зів'ялого листя» розмисловий відступ впроваджує реципієнта у світ переживань героя, виставляє на яв його біль і незагоєні сердечні рани. Монолог кульмінує «градус напруги», драматизує внутрішній сюжет та стає реплікою-відповіддю на гостре питання, сформульоване у попередньому вірші «Я не надіюсь нічого...»: «*Куди ж те / Серце діти?*» [13, т. 2, с. 129].

---

<sup>1</sup> У ранній, ще учнівській, поезії «Пісня сироти» (1874 р.) мислетворчий акт народження пісень зі страждань і болю поета метафорично уподібнено до проростання квітів зі зраних грудей співця. Вдавшись до поетапного зіставлення суб'єктивно-психічних, творчих та природно-біологічних процесів, І. Франко створив у «Пісні сироти» семантично місткий образ пісні як ментально-духовного дітища поета; аргументував закладену в назві ідею нерозривної єдності (зрощення) пісні й долі співця. Метафорично зобразив, як поет і пісня творять єдине ціле, взаємно наповнюючи і доповнюючи самих себе.



Інакше кажучи, прийнявши після деяких вагань постанову розійтись із жінкою, що зневажила й осміяла почуття кохання, герой-нещасливець проартикулював бажання перетворити в ніщо власний біль. Із драми «Зів'яле листя» вияснюється вихідна лірична ситуація поетичного твору – утрата коханої. Саме образ фатальної жінки так ранить чоловіка, провокує крайній розпач та інспірує його саморефлексію. Сердечні болі ліричної особи в'яжуться із «потолоченими» любовними почуттями (якщо розглядати твір автономно, поза «Зів'ялим листям», – імпульси кордоцентричних переживань протагоніста прочитуються тільки у підтексті).

Лірична мініатюра «Безмежнеє поле в сніжному завою...» – Франкова пізніша переробка інтимної медитації «Не раз безсонному здається...» [16, с. 61], що за життя автора не була друкована. Стараннями М. Возняка оприлюднена в десяту річницю смерті поета, 1926-го, у збірнику «Іван Франко» [6, с. 244–245]. В архіві письменника збереглося два автографи поезії: № 192 – ранній, чорновий, і № 232 – останніх років життя, начисто переписаний на окремій картці Франковою рукою із уточненням дати: «Писано д. 12 грудня 1883, доси не друковано» [див. 3]. У «Записній книжці», що містить матеріали (поезії, переклади, народні пісні, вислови, різні принагідні нотатки й рахунки) за 1882–83 рр., чернетку вірша датовано «1883», а розташовано між художніми текстами за грудень 1882 р., як от: «Пісня геніїв ночі» («10 дек[абря] 1882»), «Ночі безмірнії, ночі безсоннії...» (12.XII), «Не раз у сні являється мені...» (13.XII), «Я недужий, я втомився...» (12.XII.1882), «Прикоротала мене...» (13.XII)<sup>2</sup>, «О Дранмор, Дранмор...» (13.XII) та ін. Наскрізна присутність у згаданих поезіях мотиву душевної й нервової недуги, депресивного розладу, їх перейнятість мінорним настроєвим акордом, застосування монологічно-інтроспективної форми викладу, поетики сугестії й видіння (жасного чи романтичного), дає підстави вбачати у групуванні цих «нічних дум» певний авторський задум циклізації лірики, а в самих текстах – впізнаваний автобіографічний слід. Як впливає з Франкового листа до М. Драгоманова від 23 грудня 1882 р. [13, т. 48, с. 340–342], на ту пору він перебував у Нагуєвичих, і на селі, через відсутність книжок, джерел, писав здебільшого поезії та снував непевні плани перебраться до Львова для повноцінної літературної роботи (автім,

<sup>2</sup> Чотири поезії («Ночі безмірнії, ночі безсоннії...», «Не раз у сні являється мені...», «Я недужий, я втомився...», «Прикоротала мене мачуха погана...») увійшли до циклу «Нічні думи» і були оприлюднені 1883 р. у першому номері журналу «Зоря».

при думці про майбутню нужду-гризоту у місті, іронізував, що воліє надалі «в селі січку різати, та коні пасти, та вірші нікчемні віршувати» [13, т. 48, с. 341]). Свій тодішній психо-духовий стан і своє буття відобразив у вірші «Недужий», де пожалівся на перевтому, безталання, упадок і вичерпання моральних сил. Причини недуги означив метафорично: «*Серця тайні фібри хори, / Сам вузол душі недуж», «волі нерв підтятий, / Орган духу нездоров»* [13, т. 2, с. 352]. Перегодом, того самого 12-го числа, тільки вже не грудня, а листопада 1885 р., Франко повернувся до свого видіння і подав його у новій художній версії, більше сконденсованій і ритмічно виразнішій, наближеній до пісні-романсу.

Вірш «Не раз безсонному здається...» удвічі перевершує своїм обсягом ліричну мініатюру «Безмежне поле в сніжному завою...». Символічний ландшафт видіння представлено топосом безмірного степу, що нагадує море, а також супровідними образами туману, яким окутано простір пізньоосінньої природи; шуму зів'ялої трави – осоки степової. Тяжкі душевні муки героя поглиблено квазі-синонімічними образами крику, що німіє у горлі; зімлілого духу; тяжкого, пекучого горя, серця, яке стискають тривоги. Також унаочнено висхідну динаміку переживань, що вивершуються, кульмінують у сцені з'єднання людини з природою, яка приносить їй сон-забуття, небуття («*А кінь, як вихор, степ, як море, / Я, як пилінка на воді... / А ти, моє пекуче горе, – / В ніщо щезаєш ти тоді»* [13, т. 2, с. 361]). «Цить! Засни! Я смерть твоя!», – відлунює, до прикладу, в іншому жасному видінні «Не раз у сні являється мені...» Виглядає, що ліричному «я» конче необхідно пережити цей межовий стан наближення до смерті задля подальшого відродження, оновлення сил.

Винесена на початок вірша (як вступний акорд) частка «не раз» («*Не раз безсонному здається / Серед тяжких душевних мук, / Що підо мною кінь несесться* (у чорновому автографі цей рядок дещо інакше оформлено: “Що кінь під мною дикий рвеса”. – М. Л.) / *Й узда висковзується з рук»* [13, т. 2, с. 363]) сигналізує про повторюваність, багатократність і тривалість межових станів, які опановують митця і генерують в його уяві привиддя. При тім збудники болісної фантазії і сам автор окреслити не може. Ілюзія, властиво, постає о такій порі, коли поета мучить безсоння, нудьга, а сам він стає схильним до інтроспективного самоаналізу і самоспостереження. У хвилини усамітнення поринає у свій внутрішній світ і через художні образи, що зринають в уяві, виражає себе. У вірші «Ночі безмірнії, ночі безсоннії...» звіряється: «*Ночі безмірнії, ночі безсоннії, / Горе моє! / Мозок наляжуть думки невгомоннії, / В серці грижа, мов павук той, по-*

лоннії / Сіті снує. // Виром невпинним бажання сердечнії / Рвуться, летять – / Вічно невтишині і без-конечнії... / Мов на свої мене крила безпечнії / Схопить хотять» [13, т. 1, с. 46]. Подібні мислетворчі пориви, що окрилюють, зцілюють або навпаки – знесилюють поета, виявляють його кордоцентричну чуттєвість, лейтмотив душі й серця, він сам означував «романтичними скоками» уяви (з листа до М. Драгоманова від 13 березня 1895 р. [13, т. 50, с. 30]), а пролог до поеми «Лісова ідилія» (1903) розпочав так: «На романтичного коня сідаю. / Крилатий звіру, не пручайсь, не ржи! / Неси мене, куди я загадаю, / На фантастичні ті шпилі біжи, / Де вихор грає, стогне гомін гаю, / Де на вузькій, мов ниточка, межі / Фантазія і дійсність спина в спину / Глядять у мрій квітчастую країну» [13, т. 3, с. 109]. Апелюючи до художньо апробованих у своїй поезії образів крилатої думки-вершника і коня, Франко обґрунтовував романтичну концепцію художнього світу, в якому протиставив ненависне життя між людьми та раювання на лоні матері-природи, яка «серцю щирю правду мовить» і «вцитькує тривогу навісну» [13, т. 3, с. 110].

Міркування щодо романтичної складової творчої свідомості та ірраціонального, спонтанно-імпульсивного перебігу мисленнєвих процесів викладено в епістолярії письменника. Так, у супровідному листі, адресованому співробітникові журналу «Друг» (1874–77, Львів) В. Давидякові 13 травня 1874 р. з Дрогобича, висловлюючи вдячність за поради й перестороги щодо його віршів, І. Франко писав, що деякі поезії («Ранок», «Пісня сироти», «Ніч», «Путь життя») були скомпоновані «у певнім гарячковім успосібленні, в такій порі, коли не міг я владіти над собою, коли фантазія, дивними образами розжарена, не могла удержати власті над зовнішньою формою. Пізніше мені самому вони дивними видалися, коли-м їх прочитав, але не хотів-єм переробляти їх, бо, гадав-єм, дика, дифирамбічна (близька до оди чи гімну. – М. Л.) форма ліпше відвічає диким, гарячим фантазіям» [13, т. 48, с. 8–9]. У ще одному листі, адресованому В. Давидякові 3 липня 1875 р., Франко дещо інакше пояснював природу свого творчого натхнення, уклінно прохав критика не вважати його ідеалістом, а його поезії – «випливами огнистої лави або їй подібного укропу серця», радше плодами інтелектуальної праці, «бідного простого розуму» [13, т. 48, с. 29]. Про те, що його творча свідомість усе-таки схильна до імпульсивних, ірраціональних поривів, вистував І. Франко нареченій Ользі Рошкевич у любовному листі до неї 14 серпня 1878 р. Зокрема, писав, що вечірньою порою опановує його «якийсь сум, якась

туга, – одним словом, погань, романтизм» [13, т. 48, с. 98]. А майбутній дружині Ользі Хоружинській 10 січня 1886 р., описуючи творчий процес і супровідні психо-фізичні стани (напливи почуттів і зміни настрою), зауважив: «Здається, що <...> ані я сам, ані ніхто другий не міг би дати Вам належного виображення о тім, яка у мене духовна фізіономія тоді, коли мене почне мучити хандра, почуття самоти на світі та безучасності людей. Із стану понурого отупіння я переходжу тоді в порив до рівно безмисного ходження, блукання аж до цілковитої утоми, по чім починається болюща праця мислі. Та не в тім головна біда, а в тім, що до тої мислі домішується величезна доля фантастичного, так що в таких разях трачу перспективу і підстасовую аргументи, а все в тій цілі, щоб тільки ще дужче мучити себе» [13, т. 49, с. 15]. Поет, – у Франковому розумінні (див. ліричну «Посвяту» (1900) М. Вороному, вступ до поеми «Лісова ідилія»), – до певної міри вже народжується «хорим», і ця його хворобливість зумовлена нагостреною чутливістю до світу й людини («Болить чужим і власним горем»), розвинутою емпатією («В його чутливість сильна, дика / Еольська арфа мов велика, / Що все бринить і не втихає: / В ній кожний стрічний вітер грає. / А втихне вітрове дихання, / Бринить в ній власних струн дрожання» [13, т. 3, с. 108]). У світлі Франкових культурософських розмислів і самоозначень стає зрозумілою посилена увага автора до межових станів творчої свідомості (оніричних візій, уявних перетвілень), чутливість до субтельних відрухів внутрішнього світу, який фіксує «болюща праця мислі».

У психоукладі ліричного героя, його екзальтованому само- і світосприйнятті, помітні риси романтичної літературності (перебільшення масштабів особистого страждання, щиросерда артикуляція переживань, естетизація почуттів, емоцій, психологічних станів; центрування мотиву втечі на природу). Гадаємо, що до написання вірша «Безмежнеє поле в сніжному завою...», oprіч власного «укропу серця», могла підштовхнути Франка відчитана у любовних листах історія кохання Івана / Яна Андрійовича Федоровича гербу Огінець (1811–70) – поміщика, власника села Вікна на Тернопільщині, письменника та публіциста; батька Володислава Федоровича, на запрошення якого він 1883 р. опрацьовував сімейні архіви та писав біографію діяча («Життя Івана Федоровича і його часи», не завершено). Франко почав наїжджати до села Вікна від квітня 1883 р.; під кінець року, якраз у грудні, багато працював над «життеописом» Федоровича, про це листовно вістував Драгоманову: «Тепер я працюю <...> тільки над одним: життеописом Ів. Федоровича і хронікою його

часу» [13, т. 48, с. 386]. Романтичне світоуявлення І. Федоровича, його пристрасне захоплення кіньми, могли навіть несвідомо проникнути у художній світ Франкової лірики, зрезонувавши з життєвою ситуацією поета. Так, у листі до нареченої, написаному 1837 р., Федорович через яскравий романтичний образ (прогулянка на коні під час бурі і проливної дощу, серед ночі) виражає особисті переживання, переплітаючи їх із характерними для літератури й мистецтва Романтизму мотивами [9, с. 26]. Він пише, що коли існує рай, то неодмінно там мусять бути і верхові коні [13, т. 46, ч. 1, с. 78]. І. Набитович, дослідник роду Федоровичів, задається слушним питанням: «Чи не цей образ надихне пізніше І. Франка, коли він писатиме наснажену неоромантичним духом і гостротою особистих переживань поезію “Безмежнеє поле в сніжному завою”» [9, с. 26].

Отож, віртуозно змодельований у вірші «Безмежнеє поле в сніжному завою...» світ природи постає невід’ємною частиною життєпростору ліричного героя, надто ж психологічного (уявного, бажаного). Пейзажовізія впливає із внутрішньої потреби індивіда до самовираження, ословлення власної екзистенції, унаочнення внутрішнього буття, що проривається у формі болісного видіння, у якому кожен елемент (безмежнеє поле, зніговий завій, вершник на коні, вихор, лютий біль, серце) метафорично сигналізує про душевні страждання, які наближають або до смерті, або до зцілення. Поява мотиву уявної втечі ліричного героя на лоно природи обумовлена особистісною потребою відпочинку душі, прагненням вийти з дійсного простору страждань у фікційний простір свободи. У витоках цієї медитативної поезії прослідковуються як автобіографічні, так і літературно-романтичні, фольклорні підтексти.

#### *Література*

1. Бунчук Б. Віршування Івана Франка: монографія. Чернівці: Рута, 2000. 308 с.
2. Відділ рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 3 (Франко І. Я.). № 206.
3. Відділ рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 3 (Франко І. Я.). № 192, с. 54; № 232, с. 117.
4. Гундорова Т. Літературність і поетичний гносис («Зів’яле листя» Івана Франка). *Іван Франко. «Зів’яле листя»: тексти, матеріали, дослідження*. Львів, 2007. Вип. 7. С. 223–245.
5. Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору (матеріали до лекції). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 2003. Вип. 31. С. 3–22.
6. Іван Франко: збірник / за заг. ред. І. Лакизи, П. Филиповича, П. Кияниці. Київ: Книгоспілка, б. р. [1926]. С. 244–245.
7. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики: монографія. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2004. 488 с.

8. Мельник О. Душа та дух персонажів Михайла Яцкова: усвідомлення дисоціації. *Парадигма: зб. наук. праць*. Львів, 2009. Вип. 4. С. 5–24.
9. Набитович І. Дерево життя літературного роду: Іван Федорович, Володислав Федорович, Дарія Віконська. Київ: Дух і Літера, 2018. 560 с. Серія «Постаті культури».
10. Народні пісні в записах Івана Франка: збірник / упорядкув., вступ. ст. і прим. О. І. Дея. 2-е вид., доп. і перероб. Київ: Музична Україна, 1981. 335 с. (Українські народні пісні в записах письменників).
11. Содомора А. Іван Франко – поет болю й спротиву: діалог з античністю. У книзі: Содомора А. Студії одного вірша. Львів, 2006. С. 283–321.
12. Урысон Е. В. Фундаментальные способности человека и наивная «анатомия». *Вопросы языкознания*. Москва, 1995. № 3. С. 3–16.
13. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1976–1986.
14. Швець А. Франкова поезія «Мій раю зелений» в контексті поетичного циклу «Скорбні пісні». «Поезії дивнії чари». *Франкознавчі та інші студії: збірник наукових праць*. Львів, 2020. С. 36–46.
15. Щурат В. Франків спосіб творення. У книзі: Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст., прим. М. І. Гнатюка. 2-ге вид., доп., перероб. Львів: Каменяр, 2011. С. 371–372.
16. Ярема Я. До проблеми ідейного змісту «Ліричної драми» Ів. Франка «Зів'яле листя». *Іван Франко. «Зів'яле листя»: тексти, матеріали, дослідження*. Львів, 2007. Вип. 7. С. 55–90.

#### References

1. Bunchuk V. *Virshuvannia Ivana Franka* [Versification of Ivan Franko]. Chernivtsi, 2000. 308 p. (in Ukrainian).
2. Viddil rukopysiv ta tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy [Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Department of Manuscripts and Textual Studies]. Fond 3 (Franko I. Ya.), no. 206 (in Ukrainian).
3. Viddil rukopysiv ta tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy [Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Department of Manuscripts and Textual Studies]. Fond 3 (Franko I. Ya.), no. 192, p. 54; no. 232, p. 117 (in Ukrainian).
4. Hundorova T. Literaturnist i poetychnyi hnosys («Ziv'iale lystia» Ivana Franka) [Literature and poetic gnosis («Withered Leaves» by Ivan Franko)]. In: *Ivan Franko. «Ziv'iale lystia»: teksty, materialy, doslidzhennia*. Lviv, 2007, issue 7, pp. 223–245 (in Ukrainian).
5. Denysiuk I. Natsionalna spetsyfika ukrainskoho folkloru (materialy do lektsii) [National specifics of Ukrainian folklore (lecture materials)]. In: *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Lviv, 2003, issue 31, pp. 3–22 (in Ukrainian).
6. *Ivan Franko: zbirnyk* [Ivan Franko: collection of works]. Kyiv, [1926], pp. 244–245 (in Ukrainian).
7. Korniiichuk V. *Lirychnyi universum Ivana Franka: horyzonty poetyky* [Ivan Franko's lyrical universe: horizons of poetics]. Lviv, 2004. 488 p. (in Ukrainian).
8. Melnyk O. Dusha ta dukh personazhiv Mykhaila Yatskova: usvidomlennia dysotsiatsii [The soul and spirit of characters by Mykhailo Yatskiv: awareness of dissociation]. In: *Paradyhma*. Lviv, 2009, issue 4, pp. 5–24 (in Ukrainian).
9. Nabytovych I. *Derevo zhyttia literaturnoho rodu: Ivan Fedorovych, Volodyslav Fedorovych, Dariia Vikonska* [Literary family tree: Ivan Fedorovych, Volodyslav Fedorovych, Dariia Vikonska]. Kyiv, 2018. 560 p. Series «Figures of culture» (in Ukrainian).
10. Dei O. I. (Ed.) *Narodni pisni v zapysakh Ivana Franka* [Folk songs in the records by Ivan Franko]. Kyiv, 1981. 335 p. (in Ukrainian).

11. Sodomora A. Ivan Franko – poet bolii y sprotyvu: dialoh z antychnistiю [Ivan Franko as a poet of pain and resistance: a dialogue with antiquity]. In: *Studii odnogo virsha*. Lviv, 2006, pp. 283–321 (in Ukrainian).
12. Uryson E. V. Fundamental'nye sposobnosti cheloveka i naivnaja «anatomija» [Fundamental human abilities and naive «anatomy». Problems of linguistics]. In: *Voprosy jazykoznanija*. Moscow, 1995, no. 3, pp. 3–16 (in Russian).
13. Franko I. *Zibrannia tvoriv* [Collection of works]. Kyiv, 1976–1986, vols. 1–50 (in Ukrainian).
14. Shvets A. Frankova poeziia «Mii raiu zelenyi» v konteksti poetychnoho tsyklu «Skorbni pisni» [Ivan Franko's verse «My paradise green» in the context of the poetry cycle «Sorrowful songs»]. In: «Poezii dyvnii chary». Frankoznavchi ta inshi studii. Lviv, 2020, pp. 36–46 (in Ukrainian).
15. Shchurat V. Frankiv sposib tvorennia [Ivan Franko's method of creation]. In: *Spohady pro Ivana Franka*. Lviv, 2011, pp. 371–372 (in Ukrainian).
16. Yarema Ya. Do problemy ideinoho zmistu «Lirychnoi dramy» Iv. Franka «Ziv'iale lystia» [The problem of the conceptual content of «Lyrical Drama» «Withered Leaves» by Ivan Franko]. In: *Ivan Franko. «Ziv'iale lystia»: teksty, materialy, doslidzhennia*. Lviv, 2007, issue 7, pp. 55–90 (in Ukrainian).

**Mariia Lapii. The Image of Nature in Ivan Franko's Lyrical Introspection «Bezmezhneie Pole v Snizhnomu Zavoiu» (Symbolic Projections and Parallels).** The article examines in detail the poetic reflection «Bezmezhneie pole v snizhnomu zavoiu» («Boundless field in a snowstorm»), the best example of Franko's intimate lyrics, in which nature appears as a space of imaginary journey of a self-absorbed individual who suffers from strong existential torments. The genre of the work is determined as intimate-personal meditation with introspective-monological structure and features of folk song, romance. The artistic imagery and composition of landscape miniature are investigated. Symbolic projections of images of nature (*field – horse – whirlwind*) and psychosomatic images-concepts of «heart» and «pain» are singled out and analyzed. Parallels to other poems by Ivan Franko are given in the paper. These are in particular «Nochi bezmirnii, nochi bezsonnii» («Immeasurable Nights, Sleepless Nights»), «Syple, syple, syple snih» («It is snowing, snowing, snowing»), «Dushe moia! Dushe dushi moiei!» («My soul! The soul of my one!»). The prehistory of the hero and the genesis of the lyrical situation (loss of a loved woman), which provoked reflection and «exposure» of feelings, were reconstructed based on the inner plot of the lyrical drama «Withered Leaves» (1896). The poem «Ne raz bezsonnomu zdaietsia» («It Seems Sleepless More Than Once»); according to the author's dating it is written on December 12, 1883), which is considered to be the first unpublished edition of this work, is analyzed. It is argued that this verse resonates with the content, senses and mood of Franko's miniature. Both texts are qualified as lyrical visions, night thoughts, inspired by the collisions of psychic life.

Images of nature are interpreted as markers of the inner landscape of the individual; verbal and figurative equivalents of the states of his existence; the emanation of the psychic being; the projection of unconscious impulses and desires. The poem emphasizes the soul-cordocentric sensuality of the hero, the leitmotif of the heart.

**Key words:** lyrical introspection, monologue, landscape-vision, suggestion, inner landscape, poetics of characterization.

---

**Ланій Марія Михайлівна** – кандидат філологічних наук, старша наукова співробітниця ДУ «Інститут Івана Франка НАН України», відділ літературного процесу та компаративістики; <https://orcid.org/0000-0003-3956-4279>; [volodyalapiy@gmail.com](mailto:volodyalapiy@gmail.com)

### «Блискучі жінки» та їхні собаки (Е. Браунінг, В. Вулф, М. Юрсенар)

У статті розглянуто певні аспекти втілення анімалістичної теми в літературі, зокрема особливості відтворення стосунків людини та тварин у художніх текстах. Проаналізовано особисті та творчі взаємини М. Юрсенар і В. Вулф, типологічні сходження й відмінності в потрактуванні образу собаки у творах Е. Браунінг, В. Вулф та М. Юрсенар.

Звернено увагу на міжтекстову взаємодію, інтертекстуальні перегуки у творах різних авторок і способи їхнього вияву. Визначено види інтертекстуальності у творах В. Вулф і М. Юрсенар. Порушено проблему місця та значення жінки-письменниці в літературному процесі другої половини XIX–XX ст. На основі есеїстики В. Вулф простежено розвиток феміністичних ідей.

В аналізі твору В. Вулф «Флаш: біографічний нарис» акцентовано увагу на трансформаційних процесах, що відбуваються в біографічному дискурсі в літературі XX ст., розглянуто нарративну модель твору, через яку біографія Е. Баррет-Браунінг подається у взаємозв'язку з біографією її кокер-спаніеля Флаша. Визначено модерністські риси у змалюванні образу собаки. Не антопоморфізуючи свого героя, письменниця говорить про взаємопроникнення світів людини і тварини, використовує ефект віддзеркалення, звертається до синестетики в описі реакцій собаки.

Есе М. Юрсенар «Серія замальовок для Хоу-Хоу-Хая» розглянуто в аспекті філософських та екологічних позицій авторки, образ собаки постає в ньому як конкретний адресат нарації та як узагальнене втілення універсуму.

Інтерпретація анімалістичних образів досліджено в зв'язку з родо-жанровою природою творів і творчим методом письменниць (романтизм, модернізм). Засвідчений перехід від ідеї єдності людини та природи у романтизмі (Е. Браунінг) до кризи антропоцентричної світоглядної моделі в добу модернізму (В. Вулф, М. Юрсенар).

**Ключові слова:** анімалізм, інтертекстуальність, фемінізм, жанр, біографія, екологія, нарратив, романтизм, модернізм, М. Юрсенар, В. Вулф, Е. Браунінг.

«Блискуча і сором'язлива жінка» – так М. Юрсенар назвала своє есе, написане 1937 р. і присвячене В. Вулф. Означення «блискуча жінка» може стосуватися трьох видатних письменниць, що зробили вагомий внесок у світову літературу загалом і в розвиток у ній феміністичної та анімалістичної тем, – Е. Баррет-Браунінг, В. Вулф, М. Юрсенар.

М. Юрсенар сьогодні вже вважається класиком французької та бельгійської літератур. Визнання її творчих здобутків виявилось в тому, що вона 1980 р. стала першою жінкою – членом Французької академії і першою уродженкою іншої країни (Бельгія, Брюссель), яка була удостоєна такої відзнаки. Французька академія існує вже більше трьох із половиною століть, це доволі консервативний



орган, в академії є тільки 40 крісел, отже й 40 членів. Академіків називають безсмертними, оскільки на печатці стоїть девіз «Заради безсмертя». В академіки обирають пожиттєво, і багато відомих французьких письменників (навіть дехто з нобелівських лауреатів – Р. Ролан, Р. М. дю Гар, А. Жід, А. Камю, С.-Ж. Перс, Ж.-П. Сартр, К. Сімон, Ж.-М. Леклезіо) так і не стали членами Французької академії. Отож, долучення М. Юрсенар до списку видатних членів академії засвідчило високу оцінку і пошанування її творчості. На момент обрання письменниця мешкала в США і навіть не мала французького громадянства, відмовилася вести традиційну передвиборчу кампанію, хоча висунення її кандидатури супроводжувалося гострою дискусією, а групу опонентів очолював відомий етнограф-структураліст К. Леві-Стросс. Вагомим аргументом на її користь стала безперечна класичність стилю й улюблена тематика М. Юрсенар, адже орієнтація на класицизм та античність були заповіддю академії від XVII ст.

До українського читача твори М. Юрсенар потрапили нещодавно. Завдячуючи перекладам Д. Чистяка маємо змогу прочитати українською мовою два найвідоміші романи – «Адріанові спогади» і «Чорне творіння», а також ранню збірку віршів у прозі «Вогні». Дослідник зауважує, що біографія письменниці оповита таємницями. Усе життя вона намагалася стерти межі суцього й уявного, свідомо подавала хибну інформацію про себе, а перед смертю заховала чимало документів в архівах Гарвардського університету без права ознайомлення з ними до 2027 р. [14, с. 5].

У сучасному західному літературознавстві склався цілий ряд шкіл юрсенарознавства зі своїми традиціями, принципами та методами аналізу. В українському та російському літературознавстві творчий доробок письменниці в різних аспектах досліджували О. Вайнштейн, Ю. Давидов, Д. Дроздовський, С. Жиронкіна, С. Завадовська, М. Калитовська, О. Книга, Н. Мавлевич, В. Назарець, О. Рушак, Г. Сатановська, Н. Соболева, В. Фесенко, Д. Чистяк, М. Юзьвяк та ін. У наукових розвідках панівне місце займають дослідження художніх творів М. Юрсенар, тоді як об'ємна та надзвичайно цікава есеїстика письменниці вивчена недостатньо. Окрім названого есе «Блискуха і сором'язлива жінка» та відсилань до творчості В. Вулф в інших творах цього жанру, матеріалом нашої статті є есе «Серія замальовок для Хоу-Хоу-Хая», в якому маємо можливість фіксувати перспективній міжтекстовий зв'язок із повістю В. Вулф «Флаш».

Англійська письменниця В. Вулф – знакова фігура літературного модернізму ХХ ст. Вона є авторкою інтелектуальних романів, які вважаються класичними творами «потoku свідомості», літературно-критичних статей, есе. У творах В. Вулф значне місце посідають проблеми суспільного статусу жінки, зокрема письменниці. У повісті «Флаш: біографічний нарис» описано життя Е. Баррет-Браунінг через біографію її собаки – кокер-спаніеля Флаша. Цей твір за ідейно-тематичними, жанровими, наративними ознаками пов'язаний з іншими творами письменниці та зі світовим літературним контекстом.

У сучасному літературознавстві існує корпус робіт, присвячених творчості В. Вулф. У дослідженнях О. Батюка, Є. Генієвої, Н. Дьоміної, О. Ігіної, Я. Коврижиної, І. Куницької, А. Ліверганта, Н. Михальської, Н. Морженкової, М. Хасієвої та ін. подано загальну характеристику творчості письменниці або розглянуто окремі ознаки її художнього стилю. Українські дослідники І. Девдюк, О. Турчанська, Л. Шутяк зіставляють творчість В. Вулф із творами інших письменниць. Існують дослідження різних аспектів твору «Флаш» (О. Андреевських, А. Колотов, О. Левченко, Н. Любарець).

Е. Баррет-Браунінг – англійська письменниця вікторіанської доби, найбільш відома її збірка «Сонети з португальської», окрім віршів, поем, перекладів, статей, вона авторка роману у віршах «Аврора Лі». На думку багатьох дослідників, зокрема американських, масштабом творчого обдарування вона переважала свого чоловіка Р. Браунінга, а А. Моруа зазначав, що «за загальною думкою, в цьому подружжі генієм була вона» [12, с. 236]. Свідком розвитку стосунків двох англійських поетів, втечі після одруження і подальшого подружнього життя був кокер-спаніель Флаш. Про нього Е. Браунінг згадувала в листах і присвятила йому два вірші – «Флаш, або Фавн» та «Флаш, мій пес», у яких вона увічнила їхній зв'язок. Обставини життя подружжя Браунінгів відтворено в біографічному нарисі А. Моруа «Роберт та Елізабет Браунінг», у якому автор згадує Флаша [12].

Усі три письменниці не тільки любили собак, але й приділили їм увагу в своїй творчості.

Метою статті є розгляд певних аспектів втілення анімалістичної теми в літературі, з'ясування особливостей відтворення проблеми стосунків людини та тварин у художніх текстах. Досягнення мети передбачає виконання таких завдань: визначити місце анімалістичної теми та способи її вираження у творчості Е. Браунінг, В. Вулф, М. Юрсенар; дослідити особливості інтерпретації образу

собаки в залежності від творчого методу, родо-жанрової специфіки творів, наративної стратегії; простежити міжтекстові зв'язки та види інтертекстуальності в епістолярії та ліричних творах Е. Браунінг, есеїстиці М. Юрсенар, есе та повісті «Флаш: біографічний нарис» В. Вулф.

Відчуття єдності з природою супроводжувало М. Юрсенар упродовж усього її життя. О. Вайнштейн зазначає, що письменниця успадкувала від батька «здатність насолоджуватися природою, розмовляти з кіньми та собаками» [1, с. 11]. Про спосіб свого перебування на американському острові Маунт-Дезерт протягом сорока років дослідниця пише: «товариство близької людини – американки Грейс Фрік, дружні взаємини з сусідами, приручена білка і кокер-спаніель, сама пече хліб, доглядає сад...» [15, I, с. 9]. В одному з інтерв'ю з М. Гале М. Юрсенар зазначає, що саме тут вона почала все більше цікавитися природним середовищем, деревами, тваринами. Письменниця мало цінує матеріальний бік життя, «я могла б легко відмовитися від усього, що тут є. Я шкодувала б за птахами, за білкою на ім'я Жозеф – от і все. Де б ти не помер, ти помираєш на планеті» [13]. Але таке усамітнене існування ніяк не заважало підтримувати екологічні спільноти, висловлювати свої думки про жорстокість людей стосовно тварин. Власну категоричну позицію щодо знищення тварин М. Юрсенар оприлюднила в есе «Хутрянні звірі». Вона пише, що всім, хто витрачає сили і кошти, намагаючись зберегти розмаїття і красу нашого світу, глибоко відразливе це хижацьке винищення тварин [15, III, с. 355]. Подібні думки знаходять вияв у есе «Цивілізація непроникних перегородок», де авторка пише про бойні, про споживацьке ставлення людей до тварин, вона робить висновок, що жорстокість стосовно тисяч живих створінь є злочином проти людяності, оскільки робить людей нечутливими і безжальними [15, III, с. 420]. Сенс своєї художньої творчості вона пов'язує з позитивним етичним впливом, який її твори можуть справити на людей. «Треба намагатися залишити після себе світ, який став би трохи чистішим, трохи кращим, ніж він був, навіть якщо цей світ – лише задній двір чи кухня. Якщо абзац у “Блаженній пам'яті”, де йдеться про винищення слонів, відбив хоча б в одного багатого нероби бажання поїхати до Африки вбивати слонів або хоча б в однієї жінки купувати дрібнички зі слонової кістки, я буду вважати, що не марно написала “Блаженній пам'яті”» [13]. Ще на початку творчості 1927 р. окреме есе під назвою «Серія замальовок для Хоу-Хоу-Хая» М. Юрсенар присвятила собаці. Єднання з природою, відчуте в дитинстві та юності, на думку Д. Чистяка, заклало

«основи майбутньої емпатії з довколишнім – як у медитативному житті, так і у творах, і в активній громадянській боротьбі за збереження довкілля» [14, с. 5].

Есе «Блискуча і сором'язлива жінка» М. Юрсенар написала 1937 р., через кілька днів після особистої зустрічі із В. Вулф. Зацікавленість творчістю англійської письменниці та її висока оцінка спонукала до перекладу роману «Хвилі» французькою мовою і до написання передмови до цього роману. М. Юрсенар аналізує стиль романів «Місіс Деловой», «До маяка», «Орландо» і «Хвилі». Своєрідне продовження цього есе написано набагато пізніше – 1972 р., і в ньому М. Юрсенар висловлює сподівання, що у 2500 р. залишиться деяка кількість достатньо освічених людей, здатних оцінити тонкощі мистецтва В. Вулф. Своє захоплення інтелектуальною творчістю англійської письменниці М. Юрсенар висловлює вже у перших рядках есе. *«“Зірка танцювала при моєму народженні”, говорить одна з героїнь Шекспіра. Коли мова заходить про англійок, завжди доводиться звертатися до Шекспіра. І якщо запрагнеш проникнути в осяйну глибину творчості Вірджинії Вулф, в її легкість, поєднану з певним абстрактним небом, у застиглих вібрації стилю, який змушує по чергово замислитися про те, у що він проникає і чим проникнутий, про світло і кристал, доходиш висновку, що ця де що дивна жінка, можливо, народилася в ту саму хвилину, коли певна зірка починала думати»* [15, III, с. 514]. Цікаво, що ця асоціація з зіркою з'являється ще раз, і вона вже стосується собаки. Слово *Собака* М. Юрсенар пише з великої літери. Характеризуючи наративні особливості творів В. Вулф, М. Юрсенар зазначає, що іноді письменниця змушує читача подивитися на події здивованими очима спостерігача, дуже далекого від них, і для підтвердження згадує спанієля Флаша, і підсумовує: *«погляд Собаки рівнозначний погляду з сузір'я Великого Пса»* [15, III, с. 516].

Твір В. Вулф «Флаш: біографічний нарис» було опубліковано 1933 р., 2017 р. він вийшов українською мовою у перекладі Н. Семенів. Цей твір присвячено англійській поетці Е. Баррет-Браунінг, але її життя показане через біографію кокер-спанієля Флаша. У творі В. Вулф модифікує біографічний жанр, продовжує свої роздуми про становище жінки-письменниці у патріархальному світі, розвиває анімалістичну тему.

Звернення В. Вулф до анімалістичного образу не є випадковим, оскільки впродовж життя вона засвідчувала любов і відданість тваринам. Як зазначає О. Левченко, «звичка до анімалізації, до використання тваринних метафор

і порівнянь стосовно знайомих та близьких, анімалістична метафоризація стосунків у сім'ї – особиста риса самої Вірджинії Вулф, яку відзначають біографи» [9, с. 181]. Зрештою, вже у дорослому житті вона завжди тримала вдома собак різної породи, один із псів, що проживав у родині Вулфів, спанієль Пінка, на думку дослідників, і надихнув В. Вулф на написання «Флаша». Вірджинія отримала його в подарунок від Віти Саквелл-Вест 1926 р. Фотографія Пінки була винесена на обкладинку першого видання повісті. На думку племінника й біографа письменниці К. Белла, В. Вулф «хотіла знати, що відчуває її пес. ... «Флаш» – це книга, написана радше не любителем собак, а людиною, яка б сама хотіла стати собакою. ... Її пес був втіленням її духу, а не просто домашнім улюбленцем» [11].

Повість «Флаш: біографічний нарис» за своїм змістом пов'язана з есеїстикою В. Вулф, в якій окреме місце займає осмислення життя та творчості англійських письменниць. Літературно-критичні статті та есе відзначаються інтертекстуальністю, оскільки спираються на аналіз творів попередниць В. Вулф. Окремі есе присвячені розгляду творчості однієї авторки («Джейн Остін»), або порівняльному аналізу стилю Шарлоти та Емілі Бронте («Джейн Ейр» і «Буремний перевал»). В. Вулф захоплюється й чутливою душею К. Менсфілд, яка вміла майстерно передати найпотаємніші людські почуття. Ці твори не можна вважати біографіями, але елемент біографізму присутній у кожному з них. Важливо також, що для написання творів В. Вулф ретельно вивчала біографічні матеріали, які стосувалися кожної з письменниць.

Становище жінки-письменниці в патріархально маркованому соціумі описане В. Вулф в есе «Жінки та розповідна література», «Три гінеї», «Власний простір», де також проаналізовано творчість англійських письменниць Джейн Остін, Шарлотти й Емілі Бронте, Кетрін Менсфілд, Джордж Еліот.

Несприйняття суспільством жінки-митця зумовило анонімність багатьох творів, а іноді – прикриття чоловічими псевдонімами, що, з одного боку, можна розглядати як капітуляцію перед усталеними канонами, а з іншого, як певну гру, чи, швидше, імітацію прийняття чоловічих правил гри. *«Керер Белл, Джордж Еліот, Жорж Санд – усі вони жертви внутрішньої боротьби, про що говорять і їхні твори»* [1, с. 48]. Досліджуючи питання жіночої творчості зі скрупульозністю науковця (поєднання наукового і художнього стилів загалом характерне для жанру есе), В. Вулф використовує діахронічний метод, адже веде своє дослідження у

межах XVI–XIX ст., тобто хоче побачити явище жіночої творчості у розвитку, в позитивній динаміці. Але, на жаль, змушена констатувати, що в XIX ст. майже нічого не змінилося, та іронічно-зневажливі щодо жінки афоризми минулих століть – *«жінка, яка грає на сцені, нагадує собаку, який танцює», «жінка, яка пише музику, схожа на собаку, що ходить на задніх лапах»* [1, с. 52] – не втратили своєї актуальності.

Упереджене ставлення до жінок-письменниць долалося надзвичайно важко, а його рудименти відчувалися й наприкінці XX ст. Уже йшлося про опозиційні настрої щодо обрання М. Юрсенар у Французьку академію. Про це не говорилося відверто, але свою роль тут відіграла стаття претендентки. О. Вайнштейн згадує дотепне зауваження одного з журналістів, який вважав, що етнограф-структураліст К. Леві-Стросс у своїх протестах проти обрання М. Юрсенар користувався принципом, сформульованим на базі його антропологічних студій: *«Прийняття стороннього в плем'я повністю руйнує дух і звичаї»* [15, I, с. 7].

Жінку в літературі і літературу в жінці В. Вулф ставить у залежність від світу матерії, а вужче – власного простору, власної кімнати. Н. Дьоміна зазначає: *«Вулф зосереджується на матеріальному забезпеченні, побутових умовах (з її текстів ми дізнаємося про те, що Джейн Остін жила ледь не на узбіччі цивілізації, а Шарлотта взагалі мешкала в убогій халабуді і мусила покинути роботу, щоб доглядати за батьком) та всіляких біографічних анекдотах»* [5, с. 159]. Свою тезу англійська письменниця висловлює у вигляді припущення на початку есе: *«жінка мусить мати гроші й власну кімнату, якщо вона хоче щось написати»* [1, с. 6]. Протягом всього твору вона шукає і знаходить аргументи для підтвердження цієї тези, і, зрештою, наприкінці твору ще раз подає цю думку у вигляді істинного твердження: *«Інтелектуальна свобода залежить від матеріальних умов. Поезія залежить від інтелектуальної свободи. А жінки були бідними не лише протягом двох сотень років, а від початку часів. У жінок було менше інтелектуальної свободи, ніж у синів афінських рабів. Тож у жінок шансів займатися поезією було ще менше, ніж у вуличного собаки»* [1, с. 104].

У наведених висловлюваннях привертає увагу асоціативний зв'язок між осмисленням теми жіночої творчості та образом собаки. У повісті «Флаш: біографічний нарис» письменниця звертається до біографії ще однієї англійської письменниці Е. Баррет-Браунінг. Для того, щоб повністю реалізувати себе, вважає В. Вулф, жінці необхідні такі умови: власна кімната, гроші, обдарованість,

життєздатність, жадання писати, творча сила, свідомість, інтелектуальна свобода, впевненість у собі.

Е. Баррет, на відміну від інших англійських письменниць, мала не тільки обдарованість і бажання писати, в неї були своя кімната і матеріальне забезпечення. Але її особистий простір був обмежений хворобою, страхом перед реальним життям, деспотизмом батька.

Вона отримала прекрасну домашню освіту, яка включала знання класичних і кількох сучасних мов, історії, філософії, літератури; ще в дитячому віці почала писати вірші. Батько, натура владна і деспотична, завів у сім'ї строгі порядки, вимагаючи беззастережної покори, але він пишався досягненнями дочки в навчанні, а пізніше в літературній творчості, за його кошт публікувалися перші поетичні твори Е. Баррет. Після смерті дружини батько став особливо прив'язаний до Елізабет і зробив її заручницею своєї прихильності. Становище полонянки визначалося ще й хворобою, причини та природа якої так і не були з'ясовані.

Батько не пробачив їй заміжжя та втечі з рідного дому. А. Моруа свідчить, що всі листи, які Елізабет надсилала батькові, поверталися, що її дуже засмучувало. Характер містера Баррета яскраво передається через відчуття Флаша у творі В. Вулф: *«раптом на сходах знову чулися кроки – важчі, неспішніші та міцніші за будь-які інші; звучав урочистий стукіт, який був не стуком прохання, а радше вимогою дозволу на вхід; двері відчинялись, і в кімнату заходив найтемніший, найгрізніший з усіх літніх людей – сам містер Баррет»* [3, с. 66].

1844 р. Е. Баррет видала двотомну збірку поезій, яка принесла їй широку відомість у Європі та США і привернула увагу вже знаного на той час поета Р. Браунінга. Зустрічі закоханих відбувалися таємно, потім були, знову ж таки приховані, вінчання і втеча в Італію.

Е. Баррет не забракло характеру, сміливості, рішучості, щоб кардинально змінити своє життя. Але те, що вона поміняла залежність від одного чоловіка на залежність від іншого, не дуже в цьому переконує. Треба було показати, що вона здатна протистояти не тільки моральним і соціальним законам патріархального суспільства, але й позиціям найближчих людей, і для цього потрібен був опосередкований персонаж. Тому В. Вулф написала біографію Е. Баррет-Браунінг через біографію її собаки – спанієля Флаша. Те, що письменниця відтворює життєписи реальних людей як героїв оповіді про долю собаки, дає їй можливість показати світ Браунінгів із дуже інтимного боку. Саме Флаш, який

живе в будинку і часто залишається з хазяйкою наодинці, стає свідком її таємниць і переживань. У присутності кокер-спанієля мешканці будинку опиняються в полі зору спостерігача, але поводяться природно, оскільки пес не порушує ні їх самотності, ні приватності родинного життя. Флаш спостерігає за тими змінами, які відбуваються з його хазяйкою після одруження, до самого кінця свого життя він – не тільки свідок, але й співучасник існування Браунінгів. В. Вулф використовує той спосіб бачення, який влучно схарактеризувала М. Юрсенар. Вона порівняла погляд, «око» різних письменників і дійшла висновку: *«У Вірджинії Вулф ми стикаємось із зовсім іншим і, можливо, більш рідкісним феноменом: саме око, таке ж природне як вінчик квітки, розширюється і скорочується подібно до серця»* [15, III, с. 522]. М. Юрсенар цитує: *«Око – не шахтар, – говорить Вірджинія Вулф, – не пірнальник, і не шукач прихованих скарбів. Око м'яко ковзає за волею потоку»* [15, III, с. 522]. Саме так бачить Флаш, і завдяки такому погляду відкриваються обставини та реалії, які важко передати у класичній біографії.

В. Вулф як істинний новатор модернізму спробувала себе у біографічному жанрі, створивши три життєписи: «Орландо», «Флаш» та «Роджер Фрай». Н. Любарець узагальнила позиції літературознавства щодо жанрової природи повісті «Флаш: біографічний нарис» і її місця в біографічному метажанрі. За її спостереженнями, англійське літературознавство розглядає твір «Флаш» як своєрідний експеримент із жанром біографії, «ревізію традиційної біографії». Разом із романом «Орландо» «Флаш» вважають творчими підступами до написання єдиної так званої «правильної» біографії у творчому доробку письменниці, якою вона вшанувала пам'ять про свого друга, митця та художнього критика, активного блумсберійця Р. Фрая [11]. Також твір визначають як «біографію-містифікацію», «пародійну біографію», «літературний жарт», «роман виховання», «вікторіанський роман» і «літературно-критичне есе» про поезію Браунінгів.

Жанрова природа твору визначена самою авторкою – «Flush: a Biography» у виданні 1933 р. А. Колотов вважає, що В. Вулф дійсно слідує принципу побудови біографії – оповідь чітко прив'язана до фігури головного героя. Однак, на думку дослідника, герой цей виявляється антибіографічним, оскільки життєпис собаки «профанує сам предмет біографії» [8, с. 118]. Флаш обраний в герої оповіді тільки тому, що це спанієль подружжя Браунінгів. Із феміністичною темою, піднятою в есеїстиці та в інших художніх творах «Флаша» поєднує зосередженість на проблемі становища жінки-митця і стилістичні особливості. Н. Дьоміна вважає,



що «Флаш» та «Орландо», є пародією на біографічні опуси з їх нарочито маскулінною раціоналістичністю та схильністю до логічного впорядкування» [12, с. 157].

У повісті «Флаш: біографічний нарис», замисленій як жарт, авторка сміється, але не над головним героєм, а над жанром, вірніше – жанрами – біографії та роману виховання. «Вірджинія Вулф дуже точно, можна сказати, віртуозно відтворює особливості цих двох жанрів. Відтворює і висміює», – вважає О. Лівергант [10, с. 250]. Тут і «науково обґрунтоване» походження золотистого кокер-спанієля, і історія його предків, що сягає глибини віків. І властиві всім традиційним життєписам роздуми про те, що *«численні дослідження так і не змогли з певністю встановити точний рік народження Флаша, що й казати про місяць чи день»* [3, с. 37]. І навіть, як і належить солідній біографії, – список джерел, дещо короткий, за що авторка вибачається перед читачем. А також – розлогі примітки з посиланнями на «авторитетних» спеціалістів, довгі цитати із листування Браунінгів. О. Лівергант знаходить у творі приклади пародійної стилізації сентиментального роману, любовного роману, творів Ч. Діккенса.

В. Вулф пише подвійну біографію, не тільки кокер-спанієля, але й Е. Баррет-Браунінг. І тим досягає додаткового комічного ефекту: долі спанієля і подружжя Браунінгів, видатних англійських поетів ХІХ ст. нероздільно пов'язані. Письменниця вдається до відвертої провокації читача, поєднуючи інтертекстуальність з авторським іронізуванням. Отже, йдеться про гіпертекстуальність як пародіювання одним текстом іншого, а оскільки пародіюється не один конкретний твір, а традиційні жанрові форми, то можна говорити про архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів.

І все ж, попри визначення повісті як «пародії на біографію», «соціально-політичної сатири», «літературного жарту», український дослідник О. Левченко слушно акцентує увагу на оновленні «жанру літературної анімалістики» і пропонує власне жанрове визначення твору – «лірико-психологічна анімалістична фантазія» [9, с. 172].

Оскільки увага зосереджується на відтворенні життєпису собаки і події навколишнього світу трактуються через призму його відчуттів, можна говорити про втілення анімалістичної теми, але із наративною моделлю твору все дещо складніше. «Флаш» відрізняється складною і багат шаровою оповідною структурою, в якій поєднуються голоси кількох оповідачів. Висхідним

імпульсом було бажання написати біографію Е. Браунінг на основі двох томів її листування. Таким чином перший оповідач історії Флаша – його власниця, тоді як В. Вулф лише «переказує» цю історію, епізоди якої висвітлені Е. Баррет-Браунінг у різний час і до різних адресатів. Але в оповідній моделі на перший план виходить і основну оповідь веде В. Вулф, а «першоджерело» стає другим голосом, автором цитат із листів, який підтверджує істинність описаного. З різних точок зору (В. Вулф, Е. Баррет-Браунінг і самого Флаша) відкривається різний «погляд на дійсність», тобто виникає об'ємний «голографічний» ефект і багатоголосся.

Особливо яскраво поліфонія голосів виявляється в описі крадіжки Флаша і наступних подій. Флаш зосереджений на своїх фізичних і моральних муках, основному наратору цей епізод дає можливість показати панораму соціального дна Лондона. Цитати з листів Е. Баррет щодо цих подій виконують подвійну функцію, підтверджують її власну точку зору і ставлення «добропорядного суспільства», у тому числі й її коханого, братів, батька.

Проте позиції сучасної наратології не допускають ототожнення автора і наратора. Якщо візьмемо до уваги наявність відстороненого всезнаючого наратора-біографа Флаша, який є основним, а для автора залишимо тільки коментарі та деякі зауваження, можна буде говорити не про трьох, а про чотирьох оповідачів.

Особливості відтворення світу людини та світу тварини В. Вулф яскраво виявляються, якщо порівняти її твір з іншими художніми інтерпретаціями анімалістичної теми. У літературі різних часів завжди були присутні образи тварин. Основна думка кожного з цих творів – єдність людини і тварини, бажання знайти втрачену гармонію між людиною і природою. В одних творах йдеться про долю тварини від третьої особи, в інших – герої-тварини самі розповідають про своє життя, розмірковують про його перипетії. Оповідь, яка ведеться з точки зору тварини, науковці називають бестіарним або анімалістичним наративом. У багатьох творах письменники вдаються до антропоморфізації своїх персонажів, тобто надають їм людських рис і властивостей. Посилаючись на англійського дослідника К. Сміта, Н. Любарєць зазначає, що розглядаючи «Флаша» у зіставленні з «Чорним красенем» А. С'юелл, «Покликом предків» і «Білим Іклом» Дж. Лондона та «Собачим серцем» М. Булгакова, науковець «встановлює, що анімалістичний протагоніст Вулф посутньо відрізняється від своїх попередників.

Він не є антропоморфним образом тварини, чий голос та емоції є абсолютно людськими, здатними викликати співчуття та гуманізувати суспільство або ж повернути його до ідеї первісного доцивілізаційного стану. Для дослідника є цілком очевидним, що Вулф заглибилася у свідомість собаки, відтворивши її цілісність та самостійність» [11].

Для О. Левченка важливим залишається питання про взаємопроникнення у повісті двох світів – людського і тваринного. З одного боку, Флаш виявляється спроможним «зректися своєї природи (мисливського азарту, криків “Спан!”, прадавніх інстинктів, які наказують бути вільним, у єднанні з Природою) заради любові до своєї хазяйки» [9, с. 173]. А з іншого боку, вважає Н. Любарець, – Елізабет теж здатна «подолати свою “зовнішню оболонку” – порушити приписи класової ієрархії та сім’ї: зважитись самостійно піти до шантажиста й негідника з викупом, який, до того ж, виплачується з грошей, відкладених на подорож із майбутнім чоловіком до Італії, яка сприймається як “втеча на свободу”» [11].

Дуже промовистою є сцена, коли Флаш і міс Баррет уперше уважно дивляться один на одного і зі здивуванням помічають свою зовнішню схожість. *«Коли вони вдивлялись одне в одного, кожен думав: “Та це ж я!” – а далі кожен усвідомлював: «Але все зовсім по-іншому!»* [3, с. 49]. Надалі відчуття любові й відданості між ними тільки міцнішають аж до того моменту, коли Флаш помирає поряд із своєю хазяйкою. Цікаво, що В. Вулф майже дослівно повторює думку про ці стосунки. На початку вона пише *«Між ними пролягала найширша безодня, яка лише може віддаляти одну істоту від іншої. Вона говорила. Він був німий. Вона була жінкою, він – собакою. Так близько об’єднані, й так неосяжно розділені, вони вдивлялись одне в одного»* [3, с. 50]. І в кінці, на останній сторінці свого твору зазначає: *«Розламані на шматки, але відлиті з однієї форми, кожен з них, мабуть, доповнював те, що було приховане в іншому. Але вона була жінкою – він був собакою»* [3, с. 170]. Відбувається ефект віддзеркалення, взаємопроникнення антропологічного та тваринного дискурсів.

Тут варто згадати лаканівську «стадію дзеркала», процес самоідентифікації та самоусвідомлення, який переживає дитина, а також відомий вислів, що тварини – брати наші менші. Флаш дивиться в люстро, як дивиться тварина, або мала дитина, яка не ототожнює себе з відображенням. *«Раптом Флаш побачив, що з дірки в стіні на нього пильно дивиться ще один собака з блискучими ясними очима та висолопленим язиком! Вражений, він спинився. Зачудований, підійшов*

*ближче»* [3, с. 47]. Але, залишаючись твариною, далі цієї стадії він не посунувся. Коли міс Баррет піднесла його до дзеркала із питанням: *«Хіба ж той коричневий песик навпроти нього – не він сам?»*, – Флаш не зміг вирішити проблему реальності, натомість він *«притулювся ближче до міс Баррет і “промовисто” поцілував її»* [3, с. 68].

Реакції Флаша на появу містера Браунінга логічні та зрозумілі – *«у нього було запалення ревнощів»* [3, с. 82]. Відома описана в листах Е. Браунінг ситуація, коли Флаш двічі намагався вкусити Р. Браунінга. А. Моруа коментує: *«Коли ж він переконався, що хазяйка стає на бік гостя, припинив ревнувати, вирішивши, скоріш за все, що життєві зручності є дорожчими. Віднині він зображував із себе жертву»* [12, с. 227]. Натомість В. Вулф моделює ситуацію, в якій Флаш шляхом ланцюга не так раціонально-логічних, як емоційних та сенсорних реакцій, самотужки доходить до важливих рішень. Його неприязнь до Р. Браунінга перероджується у любов. Люблячи міс Баррет, він буде любити й того, кому вона віддала своє серце: *«Мені потрібне все те, що потрібно вам обом. Ми всі троє – змовники в найчудовішій справі. Нас поєднує прихильність. Нас поєднує ненависть. Нас поєднує виклик чорній загрозі тиранії. Нас поєднує любов»* [3, с. 91]. В. Вулф таким чином висловлює магістральну ідею гармонійної єдності людини та тварини, яка може виникнути лише за умови любові.

Флаш, залишаючись лише собакою, багато чого не розуміє у світі людей, проте він дуже чутливий: *«Хоча він і не міг розібрати значення словечок, які зі свистом пролітали в нього над головою з другої тридцять по четверту тридцять, деколи тричі на тиждень, та болісно усвідомлював, що тон слів змінюється»* [3, с. 71]. Відмінність між людиною і твариною полягала ще й у тому, що вони по-різному сприймають світ: *«Там, де місіс Браунінг бачила, він відчував запах; там, де вона писала, він нюхав»* [3, с. 143].

Емоційно-образний світ тварини базується на нюховому сприйнятті оточення. Різні місця, в яких перебуває Флаш для нього позначаються запахами, до того ж В. Вулф описує надзвичайне розмаїття запахів, які збурювали його нюх і спліталися в неймовірні поєднання. От, наприклад, як пахне Вімпоул-стріт у спекотний літній день: *«Він відчував запаморочливі запахи, які залягають в канавах, гіркі запахи, які роз'їдають залізні огорожі, п'янки запахи випарів, які здіймаються з підвалів, – запахи набагато складніші, нечисті, несамовито контрастні та важчі в порівнянні з усіма тими, які він відчував у полях поблизу Редінга, запахи,*

які лежать далеко за межами людського нюху» [3, с. 53]. Орієнтуватися у світі Флашеві допомагають саме нюхові відчуття і В. Вулф майстерно використовує безліч епітетів на їх позначення. «Любов була головно запахом; форма та колір були запахом; музика і архітектура, закон, політика та наука були запахом» [3, с. 143]. Та водночас реакції собаки на запахи стають засобом характеротворення. Флаш змирився з усіма обмеженнями, які супроводжували його існування На Вімпкул-стріт, заради любові до своєї хазяйки, і навіть запах одеколону, який викликав у нього «заколот емоцій» і «розривав йому ніздрі», був ним прийнятий. А його ненависть посилювалася тим, що «кімната досі тхнула присутністю містера Браунінга» [3, с. 77], а різким контрастом до затемнених палевих кольорів виглядали його жовті рукавички. О. Левченко вважає, що синестетика, до якої звертається В. Вулф, не обмежується окремими почуттями, а пропонує їх поєднання: запах – тактильність – рух. Світ сприймається у різноманітних барвах, і багатство кольорів, яке постійно підкреслює В. Вулф, на думку О. Левченка «тим більш несподіване і чудове, що собака (біологічний факт, відомий з кінця ХІХ століття) не розрізняє відтінків і, скоріш за все, бачить світ тільки у двох кольорах одночасно» [9, с. 178]. Візуальне сприйняття залежить ще й від собачого зросту. Погляд з-під столу, або з килимка дещо обмежує панораму його сприйняття світу, але, з іншого боку, дозволяє Флашеві побачити те, чого не помічають люди. Інтуїція, проникливість та спостережливість дозволяють робити йому правильні висновки щодо людей, які його оточують, та подій, що відбуваються.

Е. Баррет-Браунінг у своєму сприйнятті Флаша суголосна з естетикою та філософією романтизму. Вона міфологізує собаку, в її уяві Флаш постає в її уяві Флаш постає в образах Фавна або Пана, водночас у листах вона припускає, що її Флашик – філософ і прихильник байронічної школи, він розуміє її слова, може впадати в меланхолію і зневажати дерева та пагорби, у Пізі «він щодня виходить гуляти та розмовляє італійською з песиками» [3, с. 131], зрештою, він дуже мудрий. Е. Баррет-Браунінг антропоморфізує тварину. Реакція після того, як пес вдруге вкусив містера Браунінга: «Лютий Флаш! – писала вона містеру Браунінгу. – Якщо такі люди, як Флаш, вирішать поводитися так жорстоко, як пси, то нехай вже й відповідальність несуть, як її зазвичай несуть собаки!» [3, с. 88]. Отже, «такі люди, як Флаш», – ще один доказ того, що Е. Баррет олюднює собаку.

Модерністка В. Вулф «грається» з жанром біографії, в інтерпретації родоводу Флаша вдається до містифікації і псевдодокументальності. Якщо вона й наділяє Флаша здатністю мислити і робити висновки, то тут виявляється її іронія, адже її твір – це «жарт». У повісті реалізується особливий тип психологізму, притаманний усій її творчості. «Те, що намагається зробити письменниця в кожному своєму творі – це якнайглибше занурення в психологію героя чи героїні, намагання побачити світ його чи її очима й відобразити кожне враження – чи стійке і чітке, чи невловне, яке триває якесь частки секунди – якомога повніше і точніше», – стверджує І. Ніколайчук [3, с. 21]. Подібні естетичні позиції притаманні й творчості М. Юрсенар.

Деякі дослідники визначають рекурсивний зв'язок із певними текстами (з тими, що вже створені), а також прокурсивний зв'язок як зв'язок з тим, що ще буде створено, прогностичний вплив певного тексту на подальший розвиток літератури. Такі позиції дозволяють простежити міжтекстову комунікацію повісті В. Вулф, яка вийшла 1933 р., та есе М. Юрсенар «Серія замальовок для Хоу-Хоу-Хая», написане 1927 р. У післямові 2003 р. авторка окреслила значення цієї собаки у житті та творчості: «*За пікенесом настала черга ірландської вівчарки, потім – кількох сетерів, кількох спанієлів, але маленький песик з гарними круглими очима не забутий*» [15, III, с. 503].

Основний тон цього твору задається автодієгетичним наратором. М. Юрсенар звертається до свого маленького пікенеса і своєрідно фрагментує текст, виокремлює різні аспекти, які дозволяють їй окреслити гармонійну взаємодію людини та тварини в особистих, культурно-історичних, універсально-світоглядних ракурсах. «*У тебе тисяча дуи*» – констатує авторка у своєму зверненні до Хоу-Хоу-Хая. Душа, яка сприймає запахи, душа, що забезпечує травлення і, зрештою, життя тіла. «*Ти безкінечно прокручуєш, перемелюєш і відштовхуєш від себе наплив образів, інстинктивних рухів, які складають для тебе всесвіт. І всупереч стільком суперечливим і очевидним фактам, я, так само, як ти, уявляю собі безкінечність лише сконцентрованою навколо мого серця*» [15, III, с. 498].

«*Ти любиш мене*» – починається наступний фрагмент, в якому письменниця розмірковує про природу любові тварини до людини, що переростає в обожнення. Один із проявів любові собаки полягає у педантичному та старанному вилизуванні рук хазяйки. «*Але ти сердишся, коли їх цілують*», – зауважує авторка. Ці реакції Хоу-Хоу-Хая нагадують «напад ревності» Флаша. Умови існування двох собак подібні,

вони позбавлені можливості спілкування із собі подібними (Флаш – на певний час), вони звикли до ситого існування, яке притупило їхні природні інстинкти, але це, на думку М. Юрсенар, *«принесло величезну користь серцю»* [15, III, с. 498].

*«У тебе знамениті предки»* – наступний текстовий уступ. В. Вулф у життєписі Флаша пародіює традиційний родовід і собаки, і людини. М. Юрсенар у своїй теж «лірико-психологічній анімалістичній фантазії» розширює межі родоvodu пікенса від найдавніших часів до безкінечності. *«Але, мирно присівши на круглу арку свої лап, вдивляючись своїми серйозними очима в округлий образ світу, ти виглядаєш вісімнадцятитисячним потомком золотої жаби, що тримає флейти місячного світла»* [15, III, с. 499]. Маленький пікенес у рецепції М. Юрсенар належить всім часам і всім культурам. Окреслюючи східне походження песика, авторка водночас оголошує його християнином і екстраполює його образ до історії народження Ісуса Христа, творить власний міф. *«Тебе везли на спині верблюда повільним караванним шляхом серед ладану, золота и мирра, і я приєдную тебе до процесії волхвів»*, *«усю ніч напередодні Хрещення, зіщулюючись в яслах, ти зігрівав немовля Ісуса»*, потім, згідно з концепцією М. Юрсенар, відданий Марії Магдалині, він разом із нею перебував під час трапези Симона та біля смертного ложа Лазаря, був свідком таємної вечері та розп'яття [15, III, с. 496]. Для того, щоб письменниця мала змогу брати на руки песика, *«потрібна була ціла Історія»* [15, III, с. 500]. Твір насичений різноманітними алюзіями і потребує від читача певного рівня ерудиції. Його інтертекстуальний характер виявляється в численних відсиланнях до широкого культурного та історичного тла. Есе демонструє прокурсивний зв'язок із творами М. Юрсенар, написаними пізніше, а також засвідчує властиву творчості письменниці автоепітекстуальність та автотекстуальність ризоматичного типу. У 2003 р. до видання збірки есе М. Юрсенар писала, що на її думку, це маленький твір має певну цінність, незалежно від часу, коли він писався. Авторка критично визнає недоліки свого раннього есе, але водночас виокремлює певні теми, наскрізні для її творчості. Це – образ Марії Магдалини, таємниця фізіології тіла, що буде переслідувати Адріана та Зенона, головних персонажів найкращих романів письменниці. Також це підвищена зацікавленість східними культурами, *«нав'язлива ідея про страждання, наше страждання, а також страждання тварин і рослин, захоплення невинністю та простодушністю тварин...»* [15, III, с. 502]. Трансцедентний містичний підхід до життя та смерті знаходить вияв у змалюванні гіпотетичної картини власної

смерті, в якій тінь старої жінки з'єднається з тінню юної дівчини та дитини, і супроводжувати її будуть тіні всіх, хто за життя був їй дорогим, і для кого дорогою була вона. *«І вздовж стежки, яка спускається за межі часу, твоя танцююча тінь, маленький песику, буде слідувати поряд з моєю втомленою тінню»* [15, III, с. 501]. (Варто зауважити перегук метафоричних образів зірки, яка танцює, що стосується і Шекспіра, і В. Вулф, та тіні собаки, яка теж танцює. За допомогою цієї метафори стверджується вітаїстична ідея навіть у змалюванні смерті).

Набагато пізніше, відповідаючи на питання інтерв'юера про переживання смерті близької людини, М. Юрсенар знову проводила паралель із собаками. «Це насправді відчуття, в якому неможливо втішитись, хоча всевладне життя майже чудом створює заміну. Я не можу втішитись у смерті моїх собак, у мене тепер інша собака, але я люблю її замість них і частково завдяки ним.

- А якщо мова йде про людей?
- Різниця не така вже й велика» [13].

Взаємини людини та собаки М. Юрсенар виводить на рівень екзистенції і, що надзвичайно показово, пов'язує з естетикою. *«Постановка пальців артиста, його майстерність, його стилістичні прийоми змінюються впродовж життя, але півкулі мозку залишаються незмінними, а в грудях б'ється те саме серце»* [15, III, с. 503]. Її серце було віддане людям, собакам, тваринам, природі, світу і Всесвіту. М. Юрсенар написала власну епітафію, в якій знайшла вираз її світоглядна настанова: «Хай же за волею Того, хто, далєбі, Суций, людське серце розшириться до просторів життя всесвітнього» [14, с. 13].

У творчості В. Вулф та М. Юрсенар простежуємо трансляцію феміністичного дискурсу, в якому взаємини з собакою розглядаються в різних ракурсах.

Жінка як собака. У патріархальному, маскуліно маркованому суспільстві жінка, і письменниця в тому числі, сприймається в аналогії з собакою. Тобто, вона безправна і повністю залежна від чоловіка, водночас вона мусить платити чоловікові «собачою» відданістю. Через паралельне відтворення біографій Е. Баррет-Браунінг та її кокер-спанієля Флаша В. Вулф іронічно зіставляє жінку та собаку як за соціальним становищем, так і за рівнем свободи.

Жінка і собака. У творчості В. Вулф та М. Юрсенар, яких єднає глибокий інтелектуалізм, відбивається криза антропоцентризму, людина та собака розуміються як рівноправні й рівноцінні частки природи, універсуму. «Блискучі жінки» пишуть не просто про собак, а про безумовну любов і відданість, про вірність і відповідальність.



*Література*

1. Вулф В. Власний простір. Київ: Альтернативи, 1999. 112 с.
2. Вулф В. Жінки та розповідна література. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2000. № 17. С. 78–86.
3. Вулф В. Флаш. Київ: Publishing, 2017. 176 с.
4. Гениева Е. Два «я» Вирджинии Вульф. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/13/ge34.html>
5. Дьоміна Н. Вирджинія Вулф: ревізія «вікторіанців». *Всесвіт*. 2008. № 9–10. С. 156–162.
6. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1. Москва: Изд. им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
7. Игина Е. В. Необычный дискурс Вирджинии Вулф. *Записки з романо-германської філології. Вип 1* (30). Одеса, 2013, С. 96–105.
8. Колотов А. А. «По неизгладимым следам истины»: «Орландо» и «Флаш» Вирджинии Вулф. *Филологический сборник: Зарубежные литературы на пороге XXI века*. Красноярск: РИО КГПУ, 2000. С. 115–126.
9. Левченко А. «Флаш» В. Вулф как лирико-психологическая анималистическая фантазия. *Сучасні літературознавчі студії. Топос тварини як антропологічне дзеркало*. Вип. 8. Ч. 1. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2011. С. 172–184.
10. Ливергант А. Вирджиния Вулф: «моменты бытия». Москва: Издательство АСТ, 2018. 445 с.
11. Любарець Н. О. Сучасна полікритика повісті Вирджинії Вулф «Флаш». URL: [http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi\\_studii\\_2013](http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2013) (Дата звернення: 17.11.2020).
12. Моруа А. Роберт и Элизабет Браунинг. *Иностранная литература*. 2002. № 2. С. 222–237.
13. Юрсенар М. С открытыми глазами: беседы с Матье Гале. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/8/ursen.html> (Дата звернення: 07.12.2020).
14. Юрсенар М. Твори. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2012. 445 с.
15. Юрсенар М. Избранные сочинения в 3-х т. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2003–2004.

*References*

1. Vulf V. *Vlasnyi prostir* [A Room of One's Own]. Kyiv, 1999. 112 p.
2. Vulf V. Zhinky ta rozpovidna literatura [Women And Writing]. In: *Nezalezhnyi kulturolohichnyi chasopys «I»*. 2000. No. 17. P. 78–86.
3. Vulf V. *Flash* [Flush]. Kyiv, 2017. 176 p.
4. Henyeva E. *Dva «ia» Vyrzhynyy Vulf* [Virginia Woolf's two selves]. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/13/ge34.html>
5. Domina N. Virdzhyniia Vulf: reviziia «viktoriantsiv» [Virginia Woolf: A Revision of the Victorians]. In: *Vsesvit*. 2008. No. 9–10. P. 156–162.
6. Zhenett Zh. *Fyghury*. V 2-kh tomakh. Tom 1 [Figures. In 2 volumes. Volume 1]. Moskva, 1998. 472 p.
7. Yhyna E. V. Neobychnyi dyskurs Vyrzhynyy Vulf [Virginia Woolf's Unusual Discourse.]. In: *Zapysky z romano-hermanskoj filolohii*. issue 1 (30). Odesa, 2013. P. 96–105.
8. Kolotov A. A. «Po neyzghladymym sledam ystyny»: «Orlando» y «Flash» Vyrzhynyy Vulf [«On the indelible trail of truth»: «Orlando» and «Flush» by Virginia Woolf]. In: *Fylohohycheskyi sbornyk: Zarubezhnye lyteratury na porohe XXI veka*. Krasnoiarsk, 2000. P. 115–126.
9. Levchenko A. «Flash» V. Vulf kak lyryko-psykhohycheskaia anymalystycheskaia fantazyia [“Flash” W. Wolfe as a lyric-psychological animal fantasy]. In: *Suchasni literaturoznavchi studii. Topos tvaryny yak antropohychno dzerkalo*. issue. 8. Ch. 1. Kyiv, 2011. P. 172–184.

10. Lyverhant A. *Vyrdzhynia Vulf: «momenty bytyia»* [Virginia Woolf: “moments of being”]. Moskva, 2018. 445 p.
11. Liubarets N. O. *Suchasna polikrytyka povisti Virdzhynii Vulf «Flash»* [Modern polycriticism of Virginia Woolf’s story “Flush”]. URL: [http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi\\_studii\\_2013](http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2013) (17.11.2020).
12. Morua A. Robert y Əlyzabet Braunynh [Robert and Elizabeth Browning]. In: *Ynostrannaia lyteratura*. 2002. № 2. P. 222–237.
13. Iursenar M. *S otkrytymy hlazamy: besedy s Mate Hale* [With open eyes: conversations with Mathieu Gale]. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/8/ursen.html> (07.12.2020).
14. Yursenar M. *Tvory* [Writings]. Kyiv, 2012. 445 p.
15. Yursenar M. *Yzbrannyye sochynenyia v 3-kh t.* [Selected works in 3 volumes]. Sankt-Peterburh, 2003–2004.

**Viktoriia Sokolova. “Brilliant Women” and their Dogs (E. Browning, W. Wolf, M. Yourcenar).** The article elucidates several aspects of the animalistic theme embodiment in literature, the features of human-animal relations, and their reflection in literary texts. The emphasis is laid on the personal and creativity-based relationships between M. Yourcenar and W. Wolf, typological similarities and differences in the interpretation of the image of a dog in the works by E. Browning, W. Wolf, and M. Yourcenar.

The article substantiates the intertextual interaction, intertextual echoes in the works of different authors, interprets the ways of their expression and the types of intertextuality in the novels by W. Wolf and M. Yourcenar. The author highlights the issue of the place and significance of a woman-writer in the literary process of the second half of the XIX–XX centuries and traces the development of feminist ideas, using as a case study the essays by W. Wolf.

In the analysis of W. Wolf’s work *Flush: Biography*, the transformational processes occurring in the biographical discourse of the twentieth-century literature are in the focus, in particular, the narrative model of the work, via which the biography of E. Barrett-Browning is described in close interrelation with the biography of her Cocker Spaniel Flush. Without anthropomorphizing dog-character, the writer talks about the interpenetration of human and animal worlds, uses the effect of reflection, turns to synesthesia in describing the reactions of the dog.

M. Yourcenar’s essay *A Series of Sketches for Howe-Howe* is considered in terms of the philosophical and environmental views of the author. The image of a dog appears in it as a specific addressee of the narrative and as a generalized embodiment of the universe.

The author interprets animalistic images in inter-connection with the genus-genre nature of the analyzed works and the creative conceptions of the writers (romanticism, modernism). The key findings of the study reinforce the assumption about the transition from the idea of the unity of a human and nature in romanticism (E. Browning) to the crisis of the anthropocentric worldview model in the age of modernism (W. Wolf, M. Yourcenar).

**Key words:** animalism, intertextuality, feminism, genre, biography, ecology, narrative, romanticism, modernism, M. Yourcenar, W. Wolf, E. Browning.

---

**Соколова Вікторія Альбертівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-3682-9406>; [sokolovavic@gmail.com](mailto:sokolovavic@gmail.com)

## Інтертекстуальність романів Мирослава Дочинця

Творчість М. Дочинця є знаковим явищем сучасної української літератури та є об'єктом аналізу критиків та літературознавців. Дослідники у своїх студіях подають загальну характеристику художнього світу автора, простежують витoki його творчості, анонсують вихід романів тощо. Звертаються науковці й до закономірностей функціонування традиційних сюжетів, образів та мотивів легендарно-міфологічного й літературного походження, а також до жанрових особливостей романів митця, вказують на спорідненість його прози з окремими зразками світової та української літератури, на подібність представленої в його романах художньої моделі всебічно розвинутого протагоніста-мудреця, здатного виживати в екстремальних умовах, до літературного психотипу, який простежується в творах зарубіжних та українських письменників.

Однією із найвиразніших особливостей сучасної літератури є її інтертекстуальність. Романи сучасного українського письменника характеризуються великою кількістю інтертекстуальних конструкцій. М. Дочинець використовує теологічні, міфологічні, літературні, фольклорні, історичні прототексти, звертається до праць відомих філософів та мислителів минулого, залучає цитати із Біблії. Герої М. Дочинця, живучи подалі від цивілізації, мирської суєти, фальшивих цінностей, прагнення слави та визнання, уособлюють ідеал «природної людини» Г. Сковороди, згідно з якою найдовший шлях, який може пройти людина, шлях до самого себе. Використовує автор імена Одисея, Дон Кіхота, що є одним із виявів інтертекстуальності та інструментом представлення «культурної спадщини». Джерелом ідейно-філософських концепцій прози М. Дочинця є Біблія, прямі цитати з якої зустрічаємо у його творах. Звертають увагу дослідники й на заголовки, підзаголовки, присвяти, примітки, внутрішні заголовки, коментарі до твору тощо. Важливим елементом тексту є епіграфи з посиланнями на першоджерело, які допомагають у потрактуванні правильного ідейно-змістового та проблемно-тематичного, образного рівнів тексту, створюють емоційний настрій. До кожного роману письменник добирає по кілька епіграфів, які розкриваються протягом твору і є влучними цитатами з Біблії, з праць філософів, з творів відомих письменників, із виступів відомих діячів, а також приказки та фрагменти з інших джерел.

Своєрідним обрамленням романів М. Дочинця є пролог та епілог, що виконують змістотворчу функцію, а також передмови, в яких автор подає відомості про головного героя твору, умови й обставини, за яких відбувається дія, виникнення задуму твору, аргументацію написання. Передмови створюють відповідне тло для розгортання оповіді. У післямовах подаються роздуми про долю героя, його багатий внутрішній світ, філософські сентенції самих героїв, висловлювання героїв в інтерпретації наратора.

**Ключові слова:** романи М. Дочинця, інтертекстуальність, прототексти, інтертекстуальні конструкції, мегатекстуальність.

В усі часи розвиток літератури відбувався завдяки поєднанню різноспрямованих мистецьких традицій із новаторськими експериментами. Особливо це простежується у літературному процесі нашої країни у

кінці ХХ – на початку ХХІ століття з появою нових імен у літературному процесі.

Мирослав Дочинець – один із найяскравіших представників української літератури початку ХХІ століття, письменник, публіцист, видавець. Літературознавці відзначають інтелектуальність художнього доробку закарпатського письменника, автора понад двадцяти книг, лауреата низки літературних премій та відзнак, а також наголошують на насиченості, самобутності та багатстві мови, притаманним його творам. Сам автор «сповідує аскезу тонкого литва і холодної чеканки. Стиль – самособоюнаповнення. Писати слід так, щоб «клапоть прози» можна було опорядити в рамку, як портрет чи акварель» [13].

Творчість М. Дочинця є знаковим явищем сучасної української літератури, що «засвідчує дієву значущість справжнього мистецтва, утверджує вічні життєві істини, вчить жити і виживати за різних обставин» [18].

Митець тонко відчуває слово, закоханий у мову та звичаї своїх земляків, любить свій край, пишається народом. Дослідники підкреслюють специфічну «лексикографію письма», своєрідну стихію мови, що є головним героєм творів митця.

Проза М. Дочинця неодноразово ставала об'єктом аналізу критиків та літературознавців. Дослідники у своїх студіях подають загальну характеристику художнього світу автора, простежують витoki його творчості, анонсують вихід романів тощо. Зверталися науковці й до закономірностей функціонування традиційних сюжетів, образів та мотивів легендарно-міфологічного й літературного походження, а також до жанрових особливостей романів митця.

Дослідники-рецензенти О. Гаврош та Т. Фасоля зазначають, що роман «Вічник» має всі ознаки трансформованої робінзонади. У своїх статтях Т. Вергелес та О. Щур вони відмічають спорідненість романів з творами П. Коельйо за філософським ставленням до всього, що оточує, за любов'ю до життя та природи.

Наративні особливості роману «Криничар. Діяріюш найбагатшого чоловіка Мукачівської домінії» виокремлює М. Васьків, і зазначає, що вони полягають в «особливій формі самоінтерпретації – підсумуванні окремих епізодів, романних подій афоризмами, сентенціями, мудрими настановами» [1, с. 25], а також зауважує, що митець через розповідь про життя героя відтворює минуле й сучасність «цілого етносу». Літературознавець визначає «відверте повчання», яке

є специфікою ідіостилю письменника та орієнтацією на сучасного реципієнта, його здатність, вміння і бажання інтерпретувати прочитане.

У статті «Український Коельйо: Мирослав Дочинець зумів угадати запити типового читача» О. Щур, наголошує, що роман М. Дочинця «Вічник. Сповідь на перевалі духу» й книга духовних настанов «Многії літа. Благії літа» є лише вдалими комерційними проектами та є лише дидактичними й декларативними проектами, а не психологічно переконливими й естетично довершеними творами [19].

Дослідники творчості М. Дочинця вказують на спорідненість його прози з окремими зразками світової та української літератури, на подібність представленої в його романах художньої моделі всебічно розвиненого протагоніста-мудреця, здатного виживати в екстремальних умовах, до літературного психотипу, який простежується в творах зарубіжних та українських письменників.

Так, у статті «Апгрейд жанру і виду» К. Родик зауважує про подібність пригод Андрія Ворона до «хрестоматійних інструкцій з виживання» Д. Дефо, Ф. Купера, Дж. Лондона. Критик переконаний, що роман «Вічник» за жанром – «типове повчання часів Київської Русі», «белетризований виклад стоїцизму», подібний до «Моральних листів до Луцілія» Сенеки [13]. У рецензії «Дао, гроші, втрачений рай: чергова сходишка Мирослава Дочинця» автор зараховує прозу митця до неотрадиціоналістського дискурсу сучасної української літератури, зауважує про спробу сягнути «попінтелектуального рівня» і вважає його книги суголосними псевдоінтелектуальним творам бразильського письменника П. Коельйо.

Критик М. Слабошпицький, говорячи про спорідненість прози М. Дочинця з українською та світовою літературною традицією, зауважує, що «талановиті твори завжди перегукуються один з одним, анітрохи не втрачаючи своєї оригінальності... <...> Справжня література має ту особливість, що кожен її новий твір неодмінно кореспондує з тими, що вже в ній є, рецепційно перегукується з ними і мовби підсумовує їх» [16]. Дослідник переконаний, що роман «Вічник. Сповідь на перевалі духу» «підмикає» читача до інтелектуального поля всієї літератури» [16], а романи «Криничар. Діяріюш найбагатшого чоловіка Мукачівської домінії» та «Горянин. Води Господніх русел» – «принципово новаторські у плані авторських ідей» [16]. Зазначені твори, на думку критика, демонструють чітко сформований ідіостиль, основною ознакою якого є «переведення всієї оповіді в узагальнений

план легенди чи притчі» [16], а проза М. Дочинця є «окремим материком нашої літератури» [16], адже не має аналогів у сучасному літературному процесі.

Думка про те, що кожен літературний твір сучасної літератури можна сприймати як частину міжтекстового виміру, зв'язок художніх творів, культур, дискурсів, зустрічається й у дослідженні С. Величко. Авторка проводить паралелі між героями М. Дочинця й сквородинським ідеалом «природної людини», алюзіями до романів В. Арсеньєва й І. Багряного, О. Довженка, Д. Дефо, Е. Хемінгуея, Е. М. Ремарка та каже, що для творчості митця характерною є «інтерпретація світової класики, філософських трактатів, народної мудрості у руслі, що передбачає гру з образами, мотивами, пародіювання, реконструкцію сюжетів» [3].

Т. Вергелес порівнює роман М. Дочинця «Вічник» із твором В. Лиса «Століття Якова» і каже, що це «та сама стежка, тільки «Століття Якова» – вимисел, а «Вічник» – реальна людина, яку знав автор і спогади якої записав» [4].

Щодо художнього вимислу, то сам М. Дочинець переконаний, що в літературній творчості художній вимисел може стати переконливішим за реальні факти, якщо «він справді художній, коли віриш образу, метафорі. Вічний – герой типізований, скристалізований аж до міфу. Українська література «героїчного вмирання» потребує саме таких. Ми шукаємо приклади, нам потрібно на когось спиратися» [4]. Реалізація цих естетичних настанов дає підстави Ю. Дяченко досліджувати модель протагоніста роману «Вічник» із використанням архетипного методу літературознавчого аналізу тексту. Дослідниця переконана, що головний герой втілює риси первообразу Мудрого Старця (К. Г. Юнг), який реалізується в тексті твору завдяки філософічності, вираженій у формі афоризмів, використанням прийому образу-ідеї, позатекстовим елементам у вигляді порад тощо [10].

У міркуваннях над творами М. Дочинця Л. Скорина зауважує, що незважаючи на очевидні спільні риси, існує суттєва відмінність, яка полягає в особливій виразності, переконливості, пластичності, а головне – національному колоритові героїв митця.

Ми вже згадували про те, що окремі дослідники порівнюють романи «Криничар» та «Горянин» з світовими творами у схожості форми та змісту прози автора. Л. Скорина вважає, що ці твори, а також «Вічник», варто сприймати як романний цикл, споріднений за жанром, стилем, ідейним наповненням, на рівні

архітектоніки тощо. Науковиця наголошує про можливість розглядати ці збіги як, власне, «фірмового почерку «письменника» або потрактувати «як трафаретність, самоповтор» і додає: «Хотілося б вірити, що структурна повторюваність романів М. Дочинця не є симптомом літературної стагнації, що прозаїк піде далі й запропонує читачеві щось нове й цілком оригінальне» [14].

Існують й протилежні точки зору. Так, П. Сорока у статті «Горянин: руслами Господніх вод» каже, що Мирослав Дочинець «сягнув свого зросту і сили чи, інакше кажучи, викристалізував художній стиль до вищого ступеня досконалості й ось уже який рік підкоряє вершину за вершиною. <...> І прикро слухати, коли говорять, що прозаїк повторюється чи іде по колу або ще гірше – поставив своє письмо на конвеєр. Це стосується багатьох, але не М. Дочинця» [15]. Також критик вказує на подібність творчої манери закарпатського письменника до ідіостилю Г. Пагутяк, Є. Пашковського, А. Дімарова, В. Шкляра, але водночас переконаний, що М. Дочинець – «своєрідний, ні на кого не схожий» [15], а його романи можна зарахувати до золотого фонду української літератури. Говорячи про роман «Мафтей. Книга, написана сухим пером», дослідник каже, що в ньому відчувається «усе та ж енергія і напруга мислі, все той же блискучий і витриманий до кінця стиль...» [15], що свідчить про відсутність «професійної втоми».

Мета – проаналізувати елементи інтертекстуальності у романах М. Дочинця «Вічник», «Горянин», «Криничар», «Мафтей», «Світован».

Однією із найвиразніших особливостей сучасної літератури є її інтертекстуальність. Дослідниця С. Величко відзначає, що книги М. Дочинця можна об'єднати низкою питань: «Хто я? Звідки? Для чого живу? І куди йду» [2], відповідь на них автор знаходить у «філософських трактатах, релігійних доктринах, наукових теоріях, міфах та світовій літературній класиці. Прямі посилання на філософські концепції Сократа, Платона, Григорія Сковороди, книги Порфирія Іванова, Сирахи, Гомера, Даніеля Дефо, Стендаля зустрічаємо у «Вічнику», «Світовані» та інших творах Мирослава Дочинця. Відчутна метатекстуальність романів зазначеного автора та творів Івана Багряного, Олександра Довженка, Михайла Коцюбинського, Володимира Арсеньєва тощо» [3].

Герої М. Дочинця, живучи подалі від цивілізації, мирської суєти, фальшивих цінностей, прагнення слави та визнання, уособлюють ідеал «природної людини» Г. Сковороди. Прихід хвороби тлумачиться, як порушення законів Природи, бо організм є її частиною: «*Не треба боятися хвороб. Це не кара за гріхи, а*

*спосіб вилікувати гріховне, очиститися, оновитися. Не треба боятися і болю і боротися з ним. Святі вважали біль за дар...»* [9, с. 65]. Згідно з філософією самопізнання Г. Сковороди, найдовший шлях, який може пройти людина, шлях до самого себе. Звідси висновок: істина всередині нас, справжня мудрість полягає не в здобутті, а в пізнанні самого Бога, і це дорога до самопізнання героїв М. Дочинця. *«Внутрішня мудрість живе в нас. А з нею і внутрішня сила. Звертаймося до неї. Вона цього чекає. Зціліть себе. Свій дух і тіло»* [9, с. 65]. *«Є лише любов до сродного діла», «Ніщо так не кріпить нашу долю, як сродне діло»,* – говорить Світован [9, с. 107, с. 154].

Гіпертекстуальність із пародіюванням, за словами С. Величко, відчутна й в «оповідях про Одиссея». М. Дочинець іронізує над стереотипним сприйняттям оповідей про гомерівського героя: *«Був на світі один чоловік, смішний, як я. Все його з дому кудись тягло. Двадцять років поневірявся морями. А звався Одиссей»* [5, с. 123], *«Видати, завзятим волоцюгою був Одиссей!»* [5, с. 227].

Використовує автор імена Одиссея, Дон Кіхота, що є одним із виявів інтертекстуальності та інструментом представлення «культурної спадщини»: *«Ти називаєш себе Світованом, бо перейшов світ, то скажи: що є людина, що є світ? – я б відповів: «Се ми і є, і се наш світ. І тому Господь нас не судить і підтримує наш крихкий світ обома руками. Се відкрив мені мій далекий у часі і просторі брат Дон Кіхот. Брат по духу... »* [9, с. 106].

Джерелом ідейно-філософських концепцій прози М. Дочинця є Біблія, прямі цитати з якої зустрічаємо у його творах: *«В поті чола будете їсти хліб свій», «Лікарю, зціли себе сам!»*, *«Лікареві – лікареве. Господу – Господне»*. Відображені у творах митця й народні легенди, міфи, перекази, прислів'я, приказки, приповістки, співанки.

Про інтертекстуальність творів письменника говорить і дослідниця О. Іщенко. Вона звертає увагу на заголовки, підзаголовки, присвяти, епіграфи, передмови, примітки, внутрішні заголовки, епілоги, коментарі до твору тощо. У назвах романів М. Дочинець використовує «однослівні заголовки-головні персонажі (оскільки розповідається про життєвий шлях і процес духовного самовдосконалення непересічних особистостей), які доповнюються розлогими підзаголовками, що уточнюють, доповнюють, конкретизують заголовок, вказують на обраний тип оповіді (сповідь, студії, діяріюш) та жанр (роман-сповідь, роман-ідея, роман-парабола тощо) [11].



Важливим елементом тексту є епіграфи з посиланнями на першоджерело, які допомагають у потрактуванні правильного ідейно-змістового та проблемно-тематичного, образного рівнів тексту, створюють емоційний настрій: «Світ ловив мене, але не спіймав» [5, с. 3]; «У тіні людини, що йде під сонцем, більше / таємниці, ніж у всіх релігіях» [6, с. 5]; «Я – крихітний олівчик у руці Господа, який пише лист / любові цьому світові» [7, с. 3]; «Зібрав докупи кінці ниток, що звисали з / його існування, непотрібні відділив та / відрізав, а зберіг тільки головні, необхідні, / і має право сказати, що тепер у нього / залишився на долоні крихітний клубок, що / проведе його діла» [8, с. 3].

До кожного роману письменник добирає по кілька епіграфів, які розкриваються протягом твору і є влучними цитатами з Біблії, з праць філософів, з творів відомих письменників, із виступів відомих діячів, а також приказки та фрагменти з інших джерел.

Своєрідним обрамленням романів М. Дочинця є пролог та епілог, що виконують змістотворчу функцію. Передмови «подають відомості про головного героя («Горянин. Води Господніх русел»), умови й обставини, в яких відбувається дія («Світован. Штудії під небесним шатром»), про виникнення задуму твору («Криничар. Діяріюш найбагатшого чоловіка Мукачівської домінії»), аргументацію написання («Вічник. Сповідь не перевалі духу») та створюють відповідне тло для розгортання оповіді» [11]. У післямовах подаються роздуми про долю героя, його багатий внутрішній світ, філософські сентенції самих героїв, висловлювання героїв в інтерпретації наратора.

Найпоширенішим видом використання «чужого слова» можна вважати власне інтертекстуальність, що відтворюється у вигляді цитат. Найчастіше для цитування герої обирають Святе Письмо, що підкреслює релігійність, високе призначення героїв М. Дочинця («Господь із землі ліки виводить, і розумний муж не нехтує ними. Хіба не від дерева вода посолодшала, а й сила його тим самим виявилась? Це ж він бо людей обдарував знаннями, щоб вони прославлялись його ділами дивними. Ними лікується й усувається біль, і хто знається на зіллях, – уміє їх змішувати. Тож діла його не мають ні кінця, ні краю, і мир від нього розповсюджується світом» [5, с. 119–120]); релігійні тексти, молитви (молитва Єфрема Сирійського «Господи і Владико життя мого...» [7, с. 95–96], молитва Ісусова); праці філософів та вчених (наприклад, Піфагора: «Безсмертя людини в двох благах – шукати правду і творити добро» [7, с. 191] чи Г. Сковороди: «Коли

*твориш, то поведься, як жінка, що зачала: у думках чистих, у мирних бесідах, без пристрастей палких, у спокої святім і в баченні святинь»* [9, с. 221]); фольклорні джерела – пісні, прислів'я, приказки, замовляння, що засвідчують зв'язок героїв із народними традиціями («*Рання пташка росу п'є, а пізня – слізки»* [6, с. 281], «*Хочеш зловити злодія – знайди його ворота»* [8, с. 124]); твори української та зарубіжної літератури (наприклад, цитування «Божественної комедії» Д. Аліґ'єрі: «*На півшляху свого земного світу / Я втрапив у похмурий ліс густий, / Бо стежку втрапив, млою оповиту, / О, де візьму снаги розповісти / Про ліс листатий сей, суровий, дикий»* [5, с. 154]); історичні праці («Епістола Публія Лентура, правителя Юдеї»); пісні захисників Карпатської України початку ХХ століття [11].

Світован, Овферій, Вічник та Мафтей добре знають Святе Письмо, їх повчання, настанови та поради містять численні посилання на священні тексти, що свідчить про суголосність їх життєвої філософії з основними положеннями християнської традиції. Також у романах присутні посилання на роман «Граф Монте-Крісто» О. Дюма, неодноразове апелювання до образу Дона Кіхота, що є абсолютно виправданим, адже твори М. Дочинця присвячені історії духовного самовдосконалення людини. Для створення урочисто-піднесеного тону оповіді посилається автор на загальновідомі образи, сюжети та події, як-то Посейдон, Одиссей («*Ніколи нікому не пояснюй, чому йдеш. А мені й поготів не треба пояснювати. Ми ж із тобою учні Одиссея, чи не так?»*» [9, с. 229]), вживає у текстах топоніми, пов'язані із давньогрецькими міфами (Еллада, Егейське море, Греція, Афіни, Рим, острів Крит, місто Ефес та ін.).

Зустрічаємо у текстах згадки про відомих правителів (фараон Рамзес, роменський цісар Маркус Авреліус, Юліус Цісар, цар Соломон, князь Олег та ін.), про країни (Карпатська Україна, Угорська Русь, Золота Орда, Мадярщина, Трансільванія, Хорватія, Польща), наводить описи Карпат, Мукачева, замку Паланок, Ужгорода, що створює історичний контекст для зображення подій.

На думку О. Іщенко, у прозі М. Дочинця, окрім паратекстуальності та власне інтертекстуальності, художньо реалізується метатекстуальність. В усіх романах письменника переосмислюється ідея «сродної праці» Г. Сковороди. Герої у своїх настановах створюють її варіації (ідея служіння, ідея «трьох щоденних справ»), що свідчить про суголосність основних засад їхньої життєвої системи з поглядами українського філософа.

Про інтертекстуальність роману «Горянин» зазначає дослідниця Ж. Куява у рецензії «На своєму березі...»: необов'язкові міркування про книгу Мирослава Дочинця «Горянин». Автор охоче звертається до Нового завіту, до автоцитації, наводячи фрагменти з роману «Вічник» (поради діда Микули). Але, за словами Ж. Куяви, концептуальним текстом-донором для М. Дочинця стала повість Е. Гемінгвея «Старий і море». «Історія Горянина так само переростає рамки особистісної біографії, сягаючи рівня глибших філософських узагальнень. Залишаючи поза увагою нагромаджені автором життєві подробиці й перипетії повсякденного існування головного героя, отримуємо в підсумку притчу про війну Старого з Рікою» [12]. З повістю роман споріднений структурно й типологічно – на рівні характеристики головного героя.

Як бачимо, романи сучасного українського письменника характеризуються великою кількістю інтертекстуальних конструкцій. М. Дочинець використовує теологічні, міфологічні, літературні, фольклорні, історичні прототексти, звертається до праць відомих філософів та мислителів минулого, залучає цитати із Біблії.

Герої М. Дочинця, живучи подалі від цивілізації, мирської суєти, фальшивих цінностей, прагнення слави та визнання, уособлюють ідеал «природної людини» Г. Сковороди. Згідно з філософією самопізнання Г. Сковороди, найдовший шлях, який може пройти людина, шлях до самого себе. Звідси висновок: істина всередині нас, справжня мудрість полягає не в здобутті, а в пізнанні самого Бога, і це дорога до самопізнання героїв М. Дочинця. Використовує автор імена Одиссея, Дон Кіхота, що є одним із виявів інтертекстуальності та інструментом представлення «культурної спадщини». Джерелом ідейно-філософських концепцій прози М. Дочинця є Біблія, прямі цитати з якої зустрічаємо у його творах. Звертають увагу дослідники й на заголовки, підзаголовки, присвяти, епіграфи, передмови, примітки, внутрішні заголовки, епілоги, коментарі до твору тощо. Своєрідним обрамленням романів М. Дочинця є пролог та епілог, що виконують змістотворчу функцію.

#### *Література*

1. Васьків М. Наративні особливості «Криничара» М. Дочинця: повчання через розповідь. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol\\_2013\\_1\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol_2013_1_7)
2. Величко С. Агіографічні компоненти в сучасному романі. URL: <http://rep.btsau.edu.ua/bitstream/BNAU/1710/1/Agiografichni%20komponenty%60%20v%20suchasnomu%20romani.pdf>

3. Величко С. Поняття «параболічний роман» як літературознавча проблема. URL: <http://rep.btsau.edu.ua/bitstream/BNAU/889/3/ponyattya.pdf>
4. Вергелес Т. Мирослав Дочинець: Я – зачарована людина, що сумує за недосяжним. URL: [https://zik.ua/news/2012/02/24/myroslav\\_dochynets\\_ya\\_\\_zacharovana\\_lyudyna\\_shcho\\_sumuie\\_zh\\_nedosyazhny\\_m\\_335751](https://zik.ua/news/2012/02/24/myroslav_dochynets_ya__zacharovana_lyudyna_shcho_sumuie_zh_nedosyazhny_m_335751)
5. Дочинець М. Вічник. Мукачево : Карпатська вежа, 2013. 280 с.
6. Дочинець М. Горянин. Води Господніх русел. Мукачево: Карпатська вежа, 2013. 312 с.
7. Дочинець М. Криничар. Діярюш найбагатшого чоловіка Мукачівської домінії. Мукачево : Карпатська вежа, 2013. 332 с.
8. Дочинець М. Мафтей. Книга, написана сухим пером. Мукачево, 2016. 350 с.
9. Дочинець М. Світован. Штудії під небесним шатром. Мукачево : Карпат. вежа, 2014. 232 с.
10. Дяченко Ю. Архетип мудреця у романі М. Дочинця «Вічник». *Студентський науковий вісник*. Вип. 18. Кропивницький: РВВ ЦДПУ імені В. Винниченка, 2018. С. 88–90.
11. Іщенко О. Інтертекстуальна парадигма романів Мирослава Дочинця. URL: <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/72890>
12. Куява Ж. «Вічник»: На прийомі у цілителя. URL: <http://bukvoid.com.ua/print/?17379>
13. Родик К. Апгрейд жанру і виду. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2025/164/72126/>
14. Скорина Л. «На своєму березі...»: необов’язкові міркування про книгу Мирослава Дочинця «Горянин». URL: [bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/04/04/083207.html](http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/04/04/083207.html)
15. Сорока П. «Горянин»: руслами господніх вод. *Українська літературна газета*. 2013. 2 грудня. С.18.
16. Слабошпицький М. Це вже окремих материк: проза М. Дочинця. *Слово Просвіти*. 2013. 7 лютого. С. 13.
17. Талько О. Художні особливості прози Мирослава Дочинця. *Пріоритети сучасної філології: теорія і практика: матер. Міжнар. наук.-практ. конф.* (м. Ужгород, 10–11 лютого 2017 р.). Ужгород; Херсон, 2017. С. 38–40.
18. Фасоля Т. Вороняча мудрість від Мирослава Дочинця. URL: <https://zakarpattya.net.ua/News/107084-Voroniacha-mudrist-vid-Myroslava-Dochyntsia>
19. Щур О. Український Коельйо: Мирослав Дочинець зумів угадати запити типового читача. URL: <https://zakarpattya.net.ua/News/93717-Ukrainskyi-Koelio-Myroslav-Dochynets-zumiv-uhadaty-zapyty-typovoho-chytacha>

### References

1. Vaskiv M. Naratyvni osoblyvosti «Krynychara» M. Dochynetsya: povchannya cherez rozpovid [Narrative features of M. Dochynets’ «Krynychar»: teaching through a story]. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol\\_2013\\_1\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol_2013_1_7)
2. Velychko S. Ahiohrafichni komponenty v suchasnomu romani [Hagiographic components in the modern novel]. URL: <http://rep.btsau.edu.ua/bitstream/BNAU/1710/1/Agiografichni%20komponenty%60%20v%20suchasnomu%20romani.pdf>
3. Velychko S. Ponyattya «parabolichnyj roman» yak literaturoznavcha problema [The concept of “parabolic novel” as a literary problem]. URL: <http://rep.btsau.edu.ua/bitstream/BNAU/889/3/ponyattya.pdf>
4. Verheles T. Myroslav Dochynets: Ya – zacharovana lyudyna, shcho sumuye za nedosyazhny\_m [Myroslav Dochynets: I am an enchanted person, who misses the unattainable]. URL: [https://zik.ua/news/2012/02/24/myroslav\\_dochynets\\_ya\\_\\_zacharovana\\_lyudyna\\_shcho\\_sumuie\\_zh\\_nedosyazhny\\_m\\_335751](https://zik.ua/news/2012/02/24/myroslav_dochynets_ya__zacharovana_lyudyna_shcho_sumuie_zh_nedosyazhny_m_335751)

5. Dochynets M. Vichnyk [Vichnyk]. Mukachevo, 2013. 280 p.
6. Dochynets M. Horianyn. Vody Hospodnikh rusel [Horianyn. Waters of the Lord's watercourses]. Mukachevo, 2013. 312 p.
7. Dochynets M. Krynychar. Diiariiush naybahatshoho cholovika Mukachivskoi dominii [Krynychar. The diary of the richest man in the Mukachevo dominion]. Mukachevo, 2013. 332 p.
8. Dochynets M. Maftey. Knyha, napysana suchym perom [Maftey. A book written with a dry pen]. Mukachevo, 2016. 350 p.
9. Dochynets M. Svitovan. Shtudii pid nebesnym shatrom [Svitovan. Studies under a celestial tent]. Mukachevo, 2014. 232 p.
10. Diachenko Y. Archetyp mudretsia u romani M. Dochyntsia «Vichnyk» [The archetype of the sage in M. Dochynets' novel «Vichnyk»]. In: *Studentskyi naukovyy visnyk*. Issue 18. Kropyvnytskyi, 2018. P. 88–90.
11. Ishchenko O. Intertekstualna paradygma romaniv Myroslava Dochyntsia [An intertextual paradigm of Myroslav Dochynets' novels]. URL: <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/72890>
12. Kuiava Z. «Vichnyk»: Na pryvomi u tsilytelia [«Vichnyk»: An appointment with a healer]. URL: <http://bukvoid.com.ua/print/?17379>
13. Rodyk K. Aphreyd zhanry I vydu [An upgrade of a genre and type]. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2025/164/72126/>
14. Skoryna L. «Na svoiemu berezi...»: neoboviazkovi mirkuvannia pro knyhu Myroslava Dochyntsia «Horianyn» [«On my shore...»: optional reflections about Myroslav Dochynets' book «Horianyn»]. URL: [bukvoid.com/ua/reviews/books/2013/04/04/083207.html](http://bukvoid.com/ua/reviews/books/2013/04/04/083207.html)
15. Soroka P. «Horianyn»: ruslamy hospodnikh vod [«Horianyn»: Waters of the Lord's watercourses]. In: *Ukrainska literaturna hazeta*. 2013. 2 hrudnia. P.18.
16. Slaboshpytskyi M. Tse vzhe okremyy materyk: proza M. Dochyntsia [This is a separate content: the prose of M. Dochynets]. In: *Slovo Prosvity*. 2013. 7 liutogo. P. 13.
17. Talko O. Khudozhni osoblyvosti prozy Myroslava Dochyntsia. Priorytety suchasnoi filologii: teoriia I praktyka [The artistic features of Myroslav Dochynets' prose. Priorities of modern philology: theory and practice]. Uzhgorod; 2017. P. 38–40.
18. Fasolia T. Voriacha mudrist vid Myroslava Dochyntsia [Crow's wisdom from Myroslav Dochynets] URL: <https://zakarpattia.net.ua/News/107084-Voroniacha-mudrist-vid-Myroslava-Dochyntsia>
19. Shchur O. Ukrainskyi Koelyo: Myroslav Dochynets zumiv uhadany zapyty typovoho chytacha [Ukrainian Coelho: Myroslav Dochynets managed to guess the requests of a typical reader]. URL: <https://zakarpattia.net.ua/News/93717-Ukrainskyi-Koelio-Myroslav-Dochynets-zumiv-uhadaty-zapyty-typovoho-chytacha>

**Oksana Terebus. Intertextuality of Myroslav Dochynets's Novels.** The work of M. Dochynets is a significant phenomenon of modern Ukrainian literature and is the object of analysis by critics and literary critics. Researchers in their studios give a general description of the author's artistic world, trace the origins of his work, announce the release of novels etc. Scholars turn to the regularity of functioning of traditional plots, images and motifs of legendary, mythological and literary origin, as well as to the genre features of the artist's novels. They point to the affinity of his prose with certain samples of world and Ukrainian literature, the similarity of the artistic model of a comprehensively developed protagonist capable of surviving in extreme conditions, to the literary psychological types traced in the works of foreign and Ukrainian writers.

One of the most expressive features of modern literature is its intertextuality. The novels of the modern Ukrainian writer are characterized by numerous intertextual constructions. M. Dochynets uses theological, mythological, literary, folklore, historical prototexts, refers to the works of famous philosophers of the past, quotes the Bible. The writer's heroes, living away from civilization, worldly vanity, false values, the desire for fame and recognition, embody the ideal of «natural man» of G. Skovoroda, according to which the longest path that a person can go is the path to himself. The author uses the names of Odysseus, Don Quixote, which is one of the manifestations of intertextuality and a tool for presenting «cultural heritage». The source of ideological and philosophical concepts of M. Dochynets' prose is the Bible, direct quotations from which are found in his works. Researchers also pay attention to titles, subheadings, dedications, epigraphs, prefaces, notes, internal titles, epilogues, commentaries on the work, etc. Epigraphs, with references to the original source are an important element of the text, which help in the interpretation of the correct ideological and semantic, problem and thematic, figurative levels of the text, create an emotional mood. The writer selects several epigraphs for each novel, which are revealed throughout the work and are accurate quotations from the Bible, from the works of philosophers, famous writers, from the speeches of famous figures, as well as proverbs and fragments from other sources.

The prologue and epilogue, which perform a meaningful function, as well as prefaces in which the author provides information about the protagonist, conditions and circumstances under which the action takes place, the idea of the work, argumentation of writing, are a peculiar frame of M. Dochynets' novels. Prefaces create an appropriate background for the unfolding of the story. Reflections on the fate of the hero, his rich inner world, the philosophical maxims of the heroes themselves, the statements of the heroes in the narrator's interpretation are given in the afterwords.

**Key words:** M. Dochynets's novels, intertextuality, prototexts, intertextual constructions, metatextuality

---

**Теребус Оксана Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент  
кафедри соціальних комунікацій Волинського національного університету імені Лесі Українки,  
<https://orcid.org/0000-0002-1493-6534>; [oksana\\_terek@ukr.net](mailto:oksana_terek@ukr.net)

**«У серці таємниці»: жанр записок у творчості Кларісе Ліспектор**

У статті досліджено автобіографічні «Записки для молоді: про написане і пережите» бразильської письменниці Кларісе Ліспектор. Проаналізовано жанрову своєрідність твору в проекції авторських інтенцій письма, вивчено доміанти художнього наративу. У літературній спадщині авторки ця книга займає особливе місце, адже вона про творчість й особистість митця, який розкриває таємниці власної художньої лабораторії. У статті акцентовано на психологічних аспектах творчого процесу, зокрема, висвітлено розуміння письменницею мистецтва, особливостей екзистенції творця; досвід художнього письма, взаємодії з читачами та критиками, вираження думок і почуттів, самопізнання, а також багато іншого, що залишається «за лаштунками», у внутрішній сфері буття митця. У записках простежуємо ставлення Кларісе Ліспектор до слова: від бажання приборкати його до страху й онтологічної тривоги. Письменниця зображує різні творчі стани: «вакуум», коли не знаєш, що і як писати; стан одержимості ідеями, думками, ефемерним змістом, що зароджується в підсвідомості; болісний процес народження твору, коли «душа б'ється в судамах». На особливостях жанру записок позначилися інтровертність «Я» письменниці та схильність до філософічності. Саме тому її тексти вважають герметичними, складними для сприйняття, адже їх прочитання потребує певних витрат внутрішніх резервів, більше рецептивних, ніж інтелектуальних зусиль. У записках лейтмотивом є абсолютизація ролі інтуїції у творчому процесі. Думки ведуть авторку за собою, вона підкорюється й пише тексти, що нагадують потік свідомості, а потім багаторазово редагує й переписує їх, щоб вилушити бажаний зміст. Тож у записках природно показано процес спонтанного виникнення й нотування думок.

**Ключові слова:** жанр, записки, автобіографічність, психологізм, наратив, творчість.

Записки мають тривалу традицію в жанровій системі слов'янських літератур. Їхню продуктивність, різноманітність і цікаві авторські інтерпретації в українській літературі ХХ – початку ХХІ століть детально проаналізовано в нашій монографії [9]. Ця праця актуалізувала вивчення записок як жанру в сучасному літературознавстві та спонукала появу наступних теоретичних студій, які підтверджують інтерес до проблеми. Записки – пластичний жанр, здатний швидко адаптуватися до нових моделей творення художнього світу, вільно вбирати в себе елементи інших жанрів й органічно сполучати їх. Йому властиве відтворення духовного життя людини, її неповторного мікросвіту, процесів формування й вираження думок, почуттів, внутрішніх рефлексій. Записки мають потужний потенціал для втілення творчих пошуків митців.

Розширити контекст розуміння записок допомагають перекладені твори зарубіжної літератури, кожен із яких оновлює сприйняття жанру. Таку

перспективу відкривають автобіографічні «Записки для молоді: про написане і пережите» бразильської письменниці Кларісе Ліспектор (Хая Пінхасівна Ліспектор). Їй умовно приписують українське коріння через місце народження – селище Чечельник на Вінниччині, 10 грудня 1920 року. Родина майбутньої авторки належала до етнічних євреїв, які в останній рік революції 1917–1921 рр. емігрували до Бразилії. Нова країна стане для дівчинки батьківщиною, а з містом дитинства – Ресіфі – будуть пов'язані спогади про першу пробу пера. Потяг до письменництва у Кларісе Ліспектор виявився в ранньому віці. В одному з небагатьох інтерв'ю вона розповіла, як у дитинстві любила вигадувати різні історії, які ніколи не завершувалися [4].

Красива, таємнича й харизматична Кларісе Ліспектор була легендою для сучасників. Відомо, як американський перекладач Грегорі Рабасса після першої зустрічі порівняв її з тодішнім еталоном жіночої вроди – Марлен Дітріх, а за стилем письменниці нагадала йому Вірджинію Вулф [10]. Бразильський письменник Феррейра Гуллар згадував її зелено-мигдалеві очі й високі вилиці, як у вовчиці, і зазначав, що, якби ще раз їм довелося зустрітися, він безнадійно закохався б [10]. Кларісе Ліспектор не любила фотографуватися, але дозволяла малювати свої портрети, серед яких є роботи відомих художників Джорджо де Кіріко та Карлоса Скляра. Авторка майже не давала інтерв'ю журналістам і не любила публічності, що тільки збільшувало навколо неї ореол загадковості.

Про значний внесок письменниці в розвиток бразильської літератури промовисто говорять здобуті національні премії: фундації «Граса Аранья» (1945) за роман «Поряд з диким серцем»; премія Кармен Долорес Барбоса (1961) за роман «Яблуко в темряві»; премія Калунга від Національного товариства дитини (1967) за дитячу книгу «Загадка замріяного кролика»; перша премія десятого Національного літературного конкурсу Фонду культури федерального округу (1976). Твори Кларісе Ліспектор перекладені багатьма мовами: англійською, іспанською, французькою, німецькою, італійською, чеською тощо. Пам'ятають про письменницю й в Україні: 10 грудня 2002 р. на її честь у Чечельнику на Вінниччині було відкрито меморіальну дошку [5]. Українською мовою публікувалися роман авторки «Час зірки» (Львів, 2016) та книга новел «Сімейні узи» (Львів, 2018). Цього року знаменною буде дата – 10 грудня, коли виповниться століття від дня народження Кларісе Ліспектор. Напередодні, 2019 р., у львівському «Видавництві Анетти Антоненко» вийшли друком її «Записки для молоді: про



написане і пережите» (з португальської переклала Наталія Пнюшкова). Ця книга в літературній спадщині письменниці займає особливе місце, адже вона про творчість й особистість митця, який розкриває таємниці власної художньої лабораторії.

Літературознавча рецепція творчості Кларісе Ліспектор в Україні практично відсутня. Деякі критичні зауваги можна почерпнути з передмов до видань. Постмодерністську спрямованість творчості, функцію мови й тиші в прозі авторки розглянули в розвідці Н. Глінка та В. Гавриленко [2]. У зарубіжній науці Кларісе Ліспектор присвячені дослідження Надії Бателли Готліб, Діани Мартінг, а також біографічна книга Бенджаміна Мозера [10].

Метою статті є дослідити особливості жанру записок у творчості Кларісе Ліспектор. Відповідно до цього поставлено завдання: визначити функцію записок у вираженні авторських інтенцій письма, вербалізації психологічних аспектів творчого процесу.

Для жанру записок важливим є початковий момент оповіді, який задає наративний дискурс усім наступним нотаткам. У «Записках для молоді: про написане і пережите» такою відправною точкою є спогад про перше усвідомлене прагнення писати. Записка «Поезія», яка починає книгу, двома реченнями передає враження оповідачки про свій дитячий твір до Дня прапора, який був «<...> такий чудовий, такий чудовий... Адже я вживала навіть такі слова, про які й не до кінця знаю, що вони означають» [7, с. 9]. Відтоді таїна художнього слова вабила її та зумовила напружений екзистенційний пошук.

Перші спроби виразити творчий порив у слові розбилися об канони й умовності: оповідання семирічної Кларісе не брали до друку на дитячій сторінці в газеті міста Ресіфі, редактори вимагали подієвості, того стандартного «Одного разу...», із якого починалася більшість творів маленьких авторів. У записці «Досі неможливо» оповідачка визнає, що й тепер не в змозі писати так, спроба обмежується одним реченням: «Одного разу була собі пташка, Господи» [7, с. 10].

Кларісе Ліспектор патетично ставиться до художнього слова. У третій записці вона зізнається в коханні португальській мові («Я навіть хотіла б не знати інших мов: просто для того, щоб мої стосунки з португальською були прозорими й незайманими» [7, с. 12]), хоча вона складна, «не піддатлива», як «виклик тим, хто нею пише» [7, с. 11]. Досвід приборкання художнього слова письменниці порівнює з катанням на коні й висловлює бажання, щоб португальська мова у її

творах сягнула найвищих висот: *«Усі ми, хто пише, дістаємо з гробниці думки те, що дає їй життя»* [7, с. 11].

У записках поряд із захопленням словом є міркування про страх перед ним, що посилює відповідальність: *«<...> багато писати й завжди ризикувати пошкодити слово. Для його ж захисту краще було б, якби я продавала або виготовляла взуття: і лишила слово недоторканим»* [7, с. 56]. Слово викликає в оповідачки онтологічну тривогу *«через наповненість різноманітними порожніми значеннями»* [7, с. 42]. По-іншому, на думку письменниці, зі сприйняттям речей, що належать світові, адже їх можна спостерігати такими, якими вони є насправді, *«вільними, фантастичними, так, немовби були народжені, а не створені людиною»* [7, с. 43]. Процес письма нерозривно пов'язаний із пошуком, коли доводиться *«пробиратися крізь туман, який назбирався, згустився всередині й потроху підіймається на поверхню, – доки не прийде, немов щойно народившись, те перше слово, яке висловить усе»* [7, с. 46]. Духовний зв'язок між життям авторки й письменництвом акумульовано в афористичній єдності: *«Слово – це мій засіб панування над світом»* [7, с. 75].

Відвертість і самоаналіз – домінанти нарративу записок, який наповнений одкровенням про надзвичайний акт творення: *«Я глибоко дихаю Богом. Я проживаю багато життів. <...> перебуваю в самому серці таємниці»* [7, с. 18]. Із точки зору психоаналізу, «під час творення відбувається енергетичне перевантаження: психічна енергія в полі свідомості різко знижується, натомість активізуються глибинні енергетичні потоки неусвідомленого» [3, с. 12]. Кларісе Ліспектору у записках зображує різні творчі стани, враження й відчуття. Наприклад, коли не знає, що і як писати, із чого почати, і *«як так трапляється, що білий клапоть паперу спокійно вдивляється в нас?»* [7, с. 15]. Оповідачка оголює правду про болісний процес творчості, коли *«душа б'ється в судамах»*: *«У мене є подруга, яка має каміння в нирках. І коли такий камінь намагається вийти, вона переживає справжнісіньке пекло, аж доки він не виходить. На духовному рівні, часто трапляється таке, що каміння намагається вийти, і тоді мене всю б'ють судами. Коли воно виходить, я очищаюся»* [7, с. 18].

«Запискам для молоді...» властиві щирість і сповідальність, нараторка не соромиться бути відвертою з читачем: *«Цієї миті, коли я пишу це, моя нагота – цнотлива. Писати добре: каміння нарешті виходить»* [7, с. 18–19]. Кларісе Ліспектор порівнює акт творення з одержимістю ідеями, думками, ефемерним

змістом, що зароджується в підсвідомості. Тоді вона прагне очиститися, сублімувати енергію творчого імпульсу в слова, зафіксувати їх на папері. *«Вивільнювальний акт»* (вербалізація думок) нагадує *«акт вдячності, який дарує свободу»* [7, с. 31]. У записці *«Без назви»* оповідачка визнає, що проживає життя *«у найчистішому його сенсі»* [7, с. 18]: вона дотична до містичної тріади *«Бог – таємниця – творення»*, яка займає особливе місце у світогляді авторки. Творчість також сприймається як боротьба зі смертю, пізнання таємниці часу й вічності: *«Я – володарка своєї смерті. <...> Бо я живу таємницею. Вічністю, що була до мене і буде після мене»* [7, с. 19].

Кларісе Ліспектор ділиться міркуваннями про справжнє мистецтво й творця. У записці *«Страх визволення»* оповідачка, розглядаючи картину Пауля Клеє *«Пейзаж із жовтими птахами»*, рефлексує з приводу найвищого рівня свободи – *«не боятися бути незрозумілим»* [7, с. 38]. Цей страх характерний багатьом митцям, нараторці також. Вона робить парадоксальне філософське узагальнення на основі власного досвіду: *«<...> перш ніж навчитися бути вільною, все, що я змогла, – це не стати вільною»* [7, с. 38]. Це твердження увиразнюється в наступній записці *«Вільна істота»*, у якій репрезентовано роздуми над працею Анрі Бергсона *«Досвід про безпосередні дані свідомості»*. Французький філософ зображує звільненого від умовностей та утилітаризму художника, який сприймає світ у його повноті й істинності. На думку оповідачки, така людина *«говорила б із чистотою того, хто бачить, що король – голий»*, тоді людство мало б пророка, а не митця, мало б невинного, а мистецтво таким не є [7, с. 40]. Саме тому виставки дитячих малюнків не вважаються художніми в повному сенсі, і якби діти малювали, як Пікассо, звеличували б все одно його. Такі роздуми ведуть Кларісе Ліспектор до істини, що *«мистецтво не є чистотою, воно є очищенням, воно не є свободою, воно є звільненням»* [7, с. 40].

На особливостях жанру записок позначилися інтровертність авторського «Я» і схильність письменниці до філософічності, заглиблення в суть усього, що її оточує, уважне спостереження за життям: *«Коли пишу, мої спостереження, можна сказати, пасивні, вони настільки глибоко всередині, що пишуться в тому ж ритмі, що й відчуються, майже без того, що називається процесом»* [7, с. 44]. Внутрішня конституція Кларісе Ліспектор вплинула на герметичність її художніх текстів. Вони нелегкі для сприйняття, потребують певних витрат внутрішніх резервів, більше рецептивних, ніж інтелектуальних зусиль. Про

складність такої взаємодії авторка розмірковує: «<...> розуміння читача сильно залежить від його ставлення до занурення в текст, від його схильностей, його відчуженості, від, власне, *упереджень*» [7, с. 56]. Творчість письменниці найточніше можна охарактеризувати, перефразовуючи думки Ф. Ніцше з відомого трактату «Так говорив Заратустра»: авторка пише кров'ю свого духу, а чужу кров збагнути важко, особливо, коли читаєш знічев'я. У трьох записках з однаковою назвою («Писати (I)», «Писати (II)», «Писати (III)») Кларісе Ліспектор пояснює, що речення не створюються, а народжуються, що писання – це прокляття, «*немов хворобливий порок, якого майже неможливо позбутися*», і водночас *спасіння, що «рятує душу, загнану в пастку»* [7, с. 52]. Уся парадоксальна правда про творчість утілена в словах: «*Писати – це прагнути зрозуміти, це прагнути відтворити не відтворюване, це відчувати до самого кінця відчуття, яке б лишилося невисловленим і задушеним*» [7, с. 52]. Уперше біль від писання письменниця відчула у тринадцять років. Коли охопило свідоме бажання висловитися, вона ніби перебувала у вакуумі, і поряд не було нікого, хто міг би допомогти. Самотужки довелося створювати себе з нічого й зрозуміти, «*віднайти свою істину*» [7, с. 53]. Тоді під впливом «Степового вовка» Германа Гессе була написана незакінчена історія, яку Кларісе Ліспектор не зберегла, «*розірвала, зневаживши майже надлюдські зусилля у навчанні, у самопізнанні*» [7, с. 53]. Пережитий біль залишився таємницею для всіх, але авторка відчула покликання до літератури, почала розвивала його в собі до таланту, тому наприкінці записок зазначає: «*Кожна моя книжка – це болісний і щасливий дебют*» [7, с. 75].

У «Записки для молоді: про написане і пережите» викладено чимало роздумів про літературознавчі категорії, що дало підстави Д. Дроздовському назвати їх «філологічними есе» [7, с. 86]. Наприклад, про підтекст: «<...> *письменництво – це спосіб того, хто має слово за приманку: слово, що ловить те, що словом не є. <...> Порибаливши між рядків, можна було б із полегшенням гратися словом назовні*» [7, с. 55]. Оповідачка розмірковує над основоположними категоріями твору – формою та змістом. Боротьба між ними «полягає в самій думці: зміст бореться за створення форми», але торкнутися істини можна тільки завдяки інтуїції, яка є «*найглибшою несвідомою рефлексією*», що «*перш ніж піднятися на поверхню, відкидає форму, доки вона в змозі впоратися самотійно*» [7, с. 50]. У записках лейтмотивом є абсолютизація ролі інтуїції у творчому процесі. Саме вона, на думку письменниці, спонукає до пошуку «*унікальної форми*» [7, с. 50],

якої вимагає зміст, без цього він не міг би існувати. Інтуїтивне світосприйняття позначається на стилі письма Кларісе Ліспектор, що нагадує потік свідомості: «<...> я пишу через нездатність зрозуміти, потребуючи для цієї мети посередництва через писання» [7, с. 61]. У записках вона зауважує, що переписує твори щонайменше п'ять разів, доки з них вилущиться бажаний зміст.

У тексті знаходимо й безпосередні роздуми над жанром: «Поговоримо відверто: це все – ніяка не хроніка. Написане тут узагалі не належить до жодного з жанрів. Мене вже не цікавлять жанри. Мене цікавить загадка. Чи потрібна мені якась церемонія для таємниці?» [7, с. 32]. Постмодерністська відмова від жанру властива Кларісе Ліспектор. У записці «„Справжній” роман» оповідачка подає свої уявлення про класичний зразок цього жанру, але зазначає, що на практиці такий роман вона ніколи б не змогла створити. Коли авторка пише, нею керують «прагнення пошуку й відкриттів» [7, с. 41].

Відмовляючись від конкретного жанрового визначення твору, усе ж у тексті Кларісе Ліспектор використовує різні номінації, наприклад, «щоденник» [7, с. 21], «фрагмент» [7, с. 43], «хроніка» [7, с. 78]. Щодо останньої дефініції: назва книги в оригіналі португальською «Crônicas para jovens: de escrita e vida». На жанровій належності акцентує слово «crônicas», яке дослівно перекладається як «хроніки». Натомість Наталія Пнюшкова цілком слушно дібрала слово-еквівалент «записки», що вплинуло на рецепцію жанру українським читачем. Досить часто слово «записки» перекладачі свідомо використовують як упізнаваний реципієнтом жанровий маркер: «Commentarii de bello Gallici» («Записки про Галльську війну» Юлія Цезаря), «The posthumous papers of the Pickwick club» («Посмертні записки Піквікського клубу» Чарльза Діккенса), «Les mémoires d'outre-tombe» («Замогильні записки» Франсуа Рене де Шатобріана), «Le journal d'une femme de chambre» («Записки покоївки» Октава Мірбо). Справді, дослівний переклад «коментарі», «папери», «спогади», «журнал» викличе в українського читача певний когнітивний дисонанс, адже за цими лексемами не закріплено значення літературного жанру. Хроніки – це «різновид історичного твору, в якому лише порічно, іноді – у вигляді новел, фіксуються певні громадські, політичні, родинні події, пов'язані з періодами діяльності певних осіб» [8, с. 562]. Але хроніками твір Кларісе Ліспектор можна назвати тільки метафорично, тому що в ньому майже немає дат, а часопросторові площини переважно зміщені. Можливо, у розумінні авторки, це «духовні хроніки» її становлення й буття як письменниці, творця;

нотування відкриттів, здійснених для себе й переданих читачам. Натомість вільний від канонів жанр записок найбільш чітко, на нашу думку, відображає форму, у яку Кларісе Ліспектор вилила свої переживання.

Наталія Пнюшкова в багатьох уривках твору, у яких оповідачка роздумує над жанровою природою написаного, зберігає слово «хроніки». Завдяки цьому ми можемо простежити, як авторка розуміє цей жанр й інколи сумнівається в обраній жанровій номінації: *«Я знаю, що те, що тут пишу, не можна назвати ні хронікою, ні колонкою, ні статтею»* [7, с. 78]. *«Я щасливий оглядач. Я написала дев'ять книжок, які змусили багатьох людей полюбити мене на відстані. Але бути хроністом – означає мати таємницю, якої я не розумію <...> Мене тішить це – писати для газет, що наповнюють мене ж повагою»* [7, с. 83]. Із трохи хаотичних і заплутаних роздумів авторки дізнаємося зміст, який вона вкладає в жанрове визначення «хроніки» – «лаконічні інформаційні замітки», які «часто подають на сторінках періодичних видань» [8, с. 563], а оскільки Кларісе Ліспектор працювала журналісткою, цей жанр був для неї близьким. Для письменниці очевидно, що її нотатки не є публіцистичними, це й викликає самозаперечення заявленого в назві жанрового маркера.

На наш погляд, жанр записок найбільш чітко відображає формально-змістові властивості твору. Текст поділено на нотатки, кожна з яких має свій заголовок. Цікаво, що він взагалі може не акумулювати змісту фрагменту, який обрамлює. Нотатки різні за розміром: від одного речення до кількох сторінок. В українській літературі за формально-структурною організацією записки Кларісе Ліспектор нагадують «Записки на зап'ястях» Лесі Воронюк – яскравий приклад синтезу записок із поезією в прозі. Кожна нотатка чернівецької авторки теж має власну назву й може складатися як з одного слова, так і займати кілька сторінок [1]. Записки бразильської письменниці – це безсюжетні емоційні рефлексії-відповіді на питання, що турбують авторку, рефлексії-роздуми з приводу подій і явищ її життя (здебільшого духовного). Власне подієвості відводиться другорядна роль збудника до роздумів: телефонна розмова з подругою, листівка й троянди від шанувальниці, лист від «Г.М.» тощо – усе це привід заглибитися у філософські міркування та відкрити для себе нові істини. Текст Кларісе Ліспектор читається як потік свідомості «Я»-митця, плин якого скеровують імпульси й емоції, підсвідомі асоціації або ж, як часто говорить сама оповідачка, – інтуїція самопізнання й самовираження в слові.

Кларісе Ліспектор у книзі зображує природний процес спонтанного виникнення й нотування думок, коли стирається межа між реальним і нафантазованим світом. Наприклад, у другій частині нотатки «Без назви» є момент, коли складно визначити часопросторову площину, у якій опиняється реципієнт: чи поряд з авторкою-оповідачкою, яка пише записки похмурого дощового ранку, розглядає старовинний камінь і маленький діамант – свідчення давньої історії нашої планети; чи з героїнею нового роману, яка подумки переноситься з Бразилії в Індію й міркує над тим, як індуси знаходять духовну рівновагу, ділиться своїми порадами та спостереженнями з читачем: *«Я маю сильні почуття й сильні бажання. Щоб пережити усе це, я проводжу 40 днів у пустелі. Маю з собою склянку води. Час від часу роблю ковток. Так я щоразу втамовую спрагу. Зараз я навчатиму вас такому миру, яким його знають індуси»* [7, с. 19]. Здається, межі між цими двома наративами немає, один перетікає в інший, а, можливо, виривається на свободу одне з безлічі авторських «Я» – потенційних героїнь майбутніх творів. Також це може бути алегорія духовного пошуку гармонії, спокою, шляхів пізнання себе. Різні прочитання тільки посилюють інтерес інтерпретатора.

Ще один аспект – це те, наскільки великого значення оповідачка надає самому процесу письма, називаючи його віддзеркаленням «стану всього мого життя» [7, с. 24]. Усі її нотатки (загальна кількість – 51) так чи інакше стосуються цієї теми, а саме слово «писати» з'являється на кожній сторінці книги. Також воно є в назвах нотаток «Як писати?», «Але тому, що потрібно писати», «Писати за смаком пера», «Писати між рядків», «Писати для газети й писати книжку» тощо. У передмові Педро Карп Васкес зауважив: «Для Кларісе Ліспектор писати – означало жити, а жити – означало писати» [7, с. 7]. Ця фраза характеризує багатьох письменників, але для авторки вона була кредо життя. У цьому контексті поетика назви книги «Записки для молоді: про написане і пережите» переосмислюється. Якщо «написане» не викличе жодних заперечень, то «пережите», очевидно, так. Реальних подій у творі небагато, й згадуються вони побіжно, здебільшого як поштовх до роздумів над явищами духовного життя. Таким чином, «пережите» – це те, що письменниця відчула наодинці з собою, літературою та творчістю.

Цікаво, що Кларісе Ліспектор надає перевагу друкуванню, а не писанню від руки. Принагідно згадуються слова оповідача із «Записок українського самашедшого» Ліни Костенко, який асоціював механічний набір тексту з втратою ідентичності, а забування особливостей власного почерку – із нівелювання

індивідуальності в людині: *«Записки тому й Записки, що їх треба писати, записувати. Переписувати, правити»* [6, с. 266]. У семантичному просторі твору Кларісе Ліспектор усе навпаки, адже друкарська машинка перетворюється у своєрідний фетиш. Декілька записок оповідачка присвячує цій надважливій для неї речі (*«Письменницька машинка»*, *«Подяка машинці»*, *«Безкоштовна реклама»*), яка допомагає їй *«не заплутуватись у павутинні власного почерку»* [7, с. 35]. До речі, перо, як древній засіб письма, у нотатках теж згадується, але в іронічному ключі в записці *«Писати за смаком пера»*.

Друкарську машинку – свого незмінного друга й помічника – письменниця олюднює, ніби перекладає на неї безпосередній процес творчості: *«Машинка пише далі»* [7, с. 34], *«Зараз машинка зупиниться. До наступної суботи»* [7, с. 34]. Зображення однієї з них прикрашає обкладинку книги, а на друкованому листочку відбиті назва й автор. Героїня записок зауважує, що має звичку писати з машинкою на колінах, а ще цей пристрій пробуджує її думки й почуття, допомагає, як людина: *«І я не відчуваю себе механізованою, користуючись машинкою. Здається, вона навіть вловлює тонкощі. Крім того, саме завдяки їй те, що я пишу, врешті з'являється друком, що робить мене більш об'єктивною»* [7, с. 35]. Її улюбленою є друкарська машинка марки «Олімпія», яка м'яко й добре рухається, є достатньо легка для постійного носіння з собою. Цій речі письменниця хотіла би щось подарувати, а ще її дивує звичка звеличувати людей, коли натомість речі теж заслуговують на комплімент, якщо дають задоволення власнику. *«Машинки, всі до одної, є для мене таємницею. Я бережу їхню таємницю»* [7, с. 48], – пише оповідачка в записці *«Безкоштовна реклама»*, а також говорить про роботу з улюбленими портативними машинками марок Underwood, Olympia, Remington, Olivetti.

Отже, *«Записки для молоді: про написане і пережите»* Кларісе Ліспектор – це яскравий приклад жанру, який максимально правдиво й природно відтворює авторські інтенції письма. Художній наратив записок акцентує важливі психологічні аспекти творчого процесу, висвітлює розуміння письменницею мистецтва, літератури зокрема, особливостей екзистенції «Я» творця. Це зафіксований у слові досвід письма, взаємодії з читачем і критиками, вираження думок і почуттів, самопізнання, а також багатьох інших аспектів, які залишаються «за лаштунками» творів, у внутрішній сфері буття митців. Саме в цьому оригінальність індивідуально-авторської інтерпретації жанру записок Кларісе Ліспектор.



*Література*

1. Воронюк Л. Записки на зап'ястях (поезія в прозі). Чернівці: Книги – ХХІ, 2010. 200 с.
2. Глінка Н. В., Гавриленко В. М. Функція мови і «тиші» в прозових творах Кларісе Ліспектор. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна*. 2015. Вип. 59. С. 52–54.
3. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство: Посібник. Київ: «Академвидав», 2003. 392 с.
4. Клочковский Г. Клариси Лиспектор (Clarice Lispector) [Електронний ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20130517084836/http://lispector.ru/> (дата звернення: 26.07.2020)
5. Косаківський В. А. Подольнянка (Кларісе Ліспектор) – класик бразильської літератури. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія. 2008. Вип. 14. С. 373–375.
6. Костенко Л. Записки українського самашедшого. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. 416 с.
7. Ліспектор К. Записки для молоді: про написане і пережите. Есе / Переклад з португальської Наталії Пнюшкової. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2019. 96 с.
8. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
9. Шахова К. Записки як жанр української прози ХХ – початку ХХІ століть: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2017. 216 с.
10. Moser, Benjamin. *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*. Oxford University Press, 2009. Haus Publishing Limited. 449 pp.

*References*

1. Voroniuk L. Zapysky na zapiastiakh (poeziia v prozi) [Notes on the wrists (poetry in prose)]. Chernovtsy, 2010. 200 p. (in Ukrainian).
2. Hlinka N. V., Havrylenko V. M. Funktsiia movy i «tyshi» v prozovykh tvorakh Klarise Lispektor [The function of speech and «silence» in the prose works of Clarice Lispector]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»* [Scientific notes of the National University «Ostroh Academy»]. Ser.: Philology, 2015, issue 59, pp. 52–54. (in Ukrainian).
3. Zborovska N. V. Psykhoanaliz i literaturoznavstvo [Psychoanalysis and literary criticism]. Kyiv, 2003. 392 p. (in Ukrainian).
4. Klochkovskiy H. Klarysy Lyspektor (Clarice Lispector) [Clarice Lispector]. Available at: <https://web.archive.org/web/20130517084836/http://lispector.ru/>. (in Russian).
5. Kosakivskiy V. A. Podolianka (Klarise Lispektor) – klasyk brazylskoi literatury [Podolyanka (Clarice Lispector) is a classic of Brazilian literature]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho* [Scientific notes of Vinnytsia State Pedagogical University after Mykhailo Kotsyubynsky]. Ser.: History, 2008, issue 14, pp. 373–375. (in Ukrainian).
6. Kostenko L. Zapysky ukrainskoho samashedshoho [Notes of the Ukrainian samashedshy]. Kyiv, 2011. 416 p. (in Ukrainian).
7. Lispektor K. Zapysky dlia molodi: pro napysane i perezhyte. Ese [Notes for young people: about written and experienced. Essay]. Lviv, 2019. 96 p. (in Ukrainian).
8. *Literaturoznavcha entsyklopediia: U dvokh tomakh* [Literary Encyclopedia: In two volumes]. Kyiv, 2007, vol. 2. 624 p. (in Ukrainian).
9. Shakhova K. Zapysky yak zhanr ukrainskoi prozy 20 – pochatku 21 stolit [Notes as the Ukrainian prose genre of XX – XXI centuries]. Lutsk, 2017. 216 p. (in Ukrainian).

10. Moser, Benjamin. *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*. Oxford University Press, 2009. Haus Publishing Limited. 449 p. (in English).

**Kateryna Chui. “In the Heart of Mystery”: Genre of Notes in the Clarice Lispector’s Works.** The article investigates the autobiographical “Notes for Youth: About Written and Experienced” by Brazilian writer Clarice Lispector. The genre originality of the work in the projection of the author’s intentions of writing is analyzed, the dominants of the artistic narrative are studied. This book occupies a special place in the author’s literary heritage, because it is about the work and personality of the artist, who reveals the secrets of his own art laboratory. The article focuses on the psychological aspects of the creative process, in particular, highlights the writer’s understanding of art, the features of the creator’s existence; experience of artistic writing, interaction between readers and critics, expression of thoughts and feelings, self-knowledge, as well as many other aspects that remain behind the scenes, in the inner sphere of the artist’s life. In the notes we trace the Clarice Lispector’s attitude to word: from the desire to tame him to the fear and ontological anxiety. The writer depicts various creative states: a vacuum when you don’t know what and how to write; a state of obsession with ideas, thoughts, ephemeral content that arises in the subconscious; the painful process of the birth of a work, when “the soul beats in convulsions”. The features of the notes genre were influenced by the introverted “Me” of the writer and the tendency to be philosophical, to delve into the essence of everything around her, to carefully observe life. That’s why her texts are considered airtight, difficult to perceive, because their reading requires certain costs of internal reserves, more receptive than intellectual efforts. The leitmotif of the notes is the absolutization of the role of intuition in the creative process. Thoughts lead the author, she obeys and writes texts, that resemble the flow of consciousness, and then repeatedly edits and rewrites them to extract the desired content. Therefore, the notes naturally show the process of spontaneous emergence and writing of thoughts.

**Key words:** genre, notes, autobiographical, psychologism, narrative, creativity.

---

**Чуй Катерина Ігорівна** – кандидат філологічних наук, викладач Відокремленого структурного підрозділу «Волинський фаховий коледж Національного університету харчових технологій»; <https://orcid.org/0000-0002-6892-4192>; [shakhova.kateryna05@gmail.com](mailto:shakhova.kateryna05@gmail.com)



**Соціально-історичні мотиви:  
особливості трактування**



## Концепція лицарства як втілення патріотизму в драматургії Юліана Урсина Нємцевича

У статті розглянуто патріотизм як складову формування національної свідомості поляків в історичних драмах і трагедіях Ю. У. Нємцевича. На матеріалі творів «Władysław pod Warną», «Kiejstut», «Jadwiga, królowa polska», «Chmielnicki», «Kazimierz Wielki» досліджено концепт лицарства як втілення національного патріотизму. З'ясовано домінуючі риси лицарського кодексу: честь, благородство, жертвність, мужність, вірність, свободолюбство, релігійність та їх актуальність у ситуації втрати Польщею незалежності. Головною рисою героїв-лицарів став емоційний зв'язок із нацією та батьківщиною, що дав підстави для визнання патріотизму як найбільшої особистої цінності. Образи лицарів згруповано за віком і становищем у соціальній ієрархії: правителі, досвідчені солдати, молоді лицарі. Ю. У. Нємцевич зосереджує увагу на різних аспектах створення образу лицаря-патріота. Перший – досвідчені воїни, які у своїх діях керувалися суворою солдатською доблестю та почуттям громадянського обов'язку. Це Ян із Мелешина («Kazimierz Wielki»), Ян Тарновський («Władysław pod Warną») та Кейстут («Kiejstut»). Герой драми «Ядвіга, польська королева» Конрад – втілення лицарської доблесті та відданості королеві. Владислав Варненчик, герой драми «Владислав у Варні», є захисником віри та церкви. Посвячення у лицаря, розуміння символічного призначення лицарського меча, щита та обладунків відіграють важливу роль у створенні лицарського ідеалу. Доведено, що фігуру лицаря можна трактувати не лише як особистий ідеал, вписаний у літературні тексти, але й як алегорію польського національного характеру, носія патріотизму.

**Ключові слова:** патріотизм, лицар-патріот, концепція лицарства, драма, трагедія, національний характер, кодекс лицаря.

Після втрати Польщею незалежності першочерговою стала необхідність культивування патріотичних ідей у суспільстві, піднесення рис національного характеру. Прагнення до національного самовизначення стало актуальним не лише у тодішній політичній ситуації, але й знайшло своє вираження в літературі перших десятиліть ХІХ ст.

У зверненні Товариства друзів наук вміщено думки щодо історії польської нації та розуміння сутності національного характеру: характер впливає на історичну долю нації, є причиною її зростання, могутності та занепаду. Оскільки характерологічні особливості визначали розвиток суспільства, стало необхідним реконструювати або побудувати зразки поведінки, що стосуються різних сфер життя (сім'ї, дому, релігії, соціальної спільноти, функціонування держави), і які служать для розуміння поглядів та ієрархії цінностей ідеального поляка [2, с. 34].

Образи поляків, виведені на сторінках історичних драм Ю. У. Немцевича, сприяли зміцненню стереотипів про національний характер у свідомості співвітчизників митця. Подібний підхід до проблеми можемо простежити і в інших польських письменників початку ХІХ ст.: Я. П. Вороніча, Ю. Чермінського, Е. Чарнецького, М. Мохнацького та ін. І. Хшановський, проаналізувавши висловлені польськими письменниками думки та аргументи, виокремив наступні риси національного характеру: чесність, гостинність, комунікабельність, лагідність, простота, свободолюбство, хоробрість, жертвність, почуття честі, нездатність зрадити, релігійність [1, с. 153]. Домінуючою рисою пропагованого зразка були громадянські чесноти та моральні якості, які обумовлювали безконфліктне життя в соціальній групі. Створені зразки поведінки, в яких виявлялися утверджені цінності, свідчили про стан свідомості нації, позбавленої батьківщини. Історичний момент сприяв ще більшому посиленню серед поляків переконання, що вони є спадкоємцями високих моральних цінностей, спонукав до оптимізму.

У своїх драматичних творах Ю. У. Немцевич наділяє середньовічних героїв патріотичною свідомістю своїх сучасників, що є результатом спроби поєднати громадянський пафос з лицарськими ідеалами. Слід підкреслити, що перелік національних рис значною мірою відповідав кодексу лицаря: честь, шляхетність, жертвність, мужність, вірність. Тому постать лицаря можна трактувати не лише як особистий ідеал, вписаний у літературні тексти, але й як алегорію польського національного характеру, носія патріотизму. Польський шляхтич найперше мав бути захисником релігійних та національних цінностей.

На думку М. Яньон, старопольський громадянський і лицарський етос продовжив своє життя і зберіг свій вплив в польській культурі кінця ХІХ ст. значною мірою завдяки Ю. У. Немцевичу, якому, як наголошує критик, вдалося «dawne wartości kultury szlacheckiej przełożyć na przesiąkniętą sentymentalizmem oraz kultem rycerskiego heroizmu wrażliwość jego współczesnych» [3, с. 101].

Ю. У. Немцевич вивів на сторінках своїх драматичних творів низку героїв–лицарів: Владислав Варненьчик («Władysław pod Warną»), Ян з Тенчина, Земовіт, Конрад («Jadwiga, królowa polska»), Болеслав, Збігнєв, («Zbigniew»), Хмельницький, Богун, Сенявський («Chmielnicki»), Кейстут («Kiejstut») та інших, у яких воєнні звичаї поєднувалися з громадянським обов'язком. Головною рисою цих героїв є емоційний зв'язок із нацією та батьківщиною, що дає підстави визнати патріотизм як найбільшу особисту цінність. Драми Ю. У. Немцевича

демонстрували приклад зразкової громадянської поведінки, підпорядкованої імперативу безкорисливого служіння країні та готовності пожертвувати своїм життям заради цього. Слід зазначити, що автор диференціював образи героїчних предків у відповідності до виконання ними різних державних функцій та соціальних ролей. Також варто підкреслити, що у вищезгаданих драматичних творах автор модифікує риси, носіями яких виступають лицарі.

Перша драма «Władysław pod Warną» виявила захоплення Ю. У. Немцевича ідеалом середньовічного християнського лицаря, засвідчила, що автора вабив приклад воїна і завойовника, захисника віри, який хотів здобути славу, рівну славі Олександра Македонського.

У подальших драматичних творах на історичну тематику Ю. У. Немцевич зосереджує увагу на різних аспектах творення образу лицаря-патріота.

Найперше уваги заслуговують досвідчені воїни, які здобули славу непохитних захисників вітчизни, які у своїх вчинках керувалися суворими солдатськими чеснотами та почуттям громадянського обов'язку. До них належать Ян із Мелешина («Kazimierz Wielki»), Ян Тарновський («Władysław pod Warną»), Кейстут («Kiejstut»), Конрад («Jadwiga, królowa polska»). Всі вони сповнені почуттям відповідальності за країну, ідеєю підпорядкування свого життя обов'язку служіння державі та її правителю. З біографій героїв були обрані моменти, які особливо бентежили уяву поляків у роки втрати незалежності: здатність жертвувати життям і майном заради національної справи, відмова від слави, вірність ідеалам і клятвам, шляхетність, патріотизм.

*Na stronę nieprzyjaciół chyliły się szale –  
Tyś wstrzymał hufce zrażone,  
Twym przykładem zachęczone,  
Wznowiły walkę, tyś tą ręką dzielną  
Ranę zadawszy śmiertelną,  
Hetmana nieprzyjaciół z licznym jego szykiem,  
Okazały zwycięzca stawił przed Ludwikiem* [5, с. 52]

– нагадував Яну з Тенчина Конрад.

Старим лицарям чужими були думки про славу, хвалу, визнання своїх здобутків. Вони вирізнялися надзвичайною скромністю, ставилися до лицарської служби як до почесного патріотичного обов'язку. Їх поведінка підпорядковувалася нормам суспільної поведінки, спільних цінностей, що виражали суть героїзму.

Згадки про драматизм солдатської долі, труднощі війни та жертви спонукали до наслідування. Так, в драмі «Kiejstut» охоронці, які стерегли головного героя – Кейстута, із захопленням говорили про його мужність, звитягу:

*Mogłże wódz dzielny takiej doczekać się skazy!  
Ja, com w chorągwiach jego pod hełmem osiwiiał,  
Patrzałem, jak nas nieraz swym męstwem zadziwiiał,  
Jak rozpraszał Tatarów, lub z tarczą do góry  
Pierwszy się wdzierał na baszt niebotycznych mury.  
Ileż to ciężkich trudów, wspólnie z nim podjętych,  
De twardych obozów, ile bitew zaciętych,  
Pe pod mroźnym niebem niewczasów, cierpienia!... [5, с. 113]*

Приналежність до лицарства вимагала бездоганної моральної та етичної позиції, реалізованої в соціальній поведінці й приватному житті. Головною відмінною рисою прийнятого зразка лицаря була честь, шляхетський гонор. Поляки однозначно відкидали обман і зраду як методи боротьби, оскільки лицар мав бути втіленням непорочної чесноти. Більше того, польському лицарю заборонялося служити іноземному правителю або країні. Подібним чином приватні претензії засуджувались як такі, що суперечать інтересам держави – велич лицаря визначалася здатністю відмовлятися від особистих інтересів. Таким постає перед читачем Ян із Тенчина – герой драми «Jadwiga, królowa polska». Незважаючи на те, що за свою довголітню службу та відданість не отримав від королеви бажаної посади, герой рішуче відкинув пропозиції Конрада звинуватити Ядвігу. Особисті інтереси суперечили інтересам держави:

*Za te krzywdy nowemu pomszczę się usługi,  
Choć to serce urazy zalane trucizną  
Ach! któż tak podły, by się chciał mścić nad Ojczyzną [5, с. 55].*

Конститутивною рисою польського лицаря було підпорядкування свого життя виконанню патріотичного обов'язку. Комплекс моральних вимог до лицарів включав готовність служити іншим, чесність, справедливість, скромність і безкорисливість. Лицар уособлював громадянську чесноту. Він виступав не лише гарантом миру та безпеки, але й стражем порядку та внутрішнього спокою, тим самим сприяючи зростанню могутності та величі держави. Для прикладу можемо згадати про Спирка з Мелешина – героя драми «Jadwiga, królowa polska», колись

знаменитого лицаря, королівського радника, що був бастіоном закону, порядку та моралі. Звертаючись до молодих правителів, закликав їх наступним чином приймати правильні рішення:

*Nie chce pani, ubliżać dostojeństwu twemu,  
Ale wierność dla kraju, dla tronu, dla ciebie,  
Nagłą zdanie otworzyć w tak ważnej potrzebie...  
Polak na dobro kraju jedynie pamięta:  
Jego straty, korzyści w równej szali kładzie,  
Co widzi pożytecznym, to w bezstronnej radzie,  
Przedkłada Panom swoim... [5, с. 75]*

Образи старих лицарів асоціювалися з минулою силою держави, її величчю і могутністю, незалежністю та честю. Сміливі предки втілювали ідеї героїзму, відданості королю, державі та нації, вірності Богові.

Слід також підкреслити, що досвідчені лицарі також виконували й виховну роль. Вони відповідали за формування громадянської позиції та почуттів молодих воїнів, їхнє моральне та військове вдосконалення, передаючи молоді досвід своїх предків, культивуючи власні традиції та національні звичаї. Ідея виховання молодого покоління в дусі патріотизму та почуття національної ідентичності була явним натяком на ситуацію поневоленої Польщі. Мотив спадковості поколінь наявний у драмі «Giermkowie króla Jana». Прикладом для наслідування для молодого лицаря Віктора був його батько – старий воїн Харабурд. Висвітлення сімейних стосунків (батько–син) використано, аби підкреслити мрії молодих лицарів дорівнятися до величі їхніх предків. Опис зовнішності Харабурда, його одягу, просякнутого запахом пороху, вказував на мужність, воїнську звитягу. З особливою силою автор наголошував на тому, що досвідчений лицар зневажав смерть.

У трагедії «Chmielnicki» звучить переконання в тому, що лицарський дух у польській нації неможливо знищити:

*Mniemasz, że całe rycerstwo poległo,  
Od Bałtyckiego morza do Dniestru, do Dźwiny,  
Żyźne w konie i męże rozległe krainy  
Rojów dziarskiej młodzieży wydają tysiące.  
Świetne pysznym orężem, żądzą bojów tchnące,  
Na głos ojczyzny, króla, staną w polu sławy [5, с. 279].*



Драматичні твори Ю. У. Немцевича не містять багато описів битв, сутичок та поєдинків, за винятком драми «Władysław pod Warną», що виділяється серед інших своєю пристрастю до батальйних сцен. Картина атаки польського війська на турецькі сили надзвичайно виразна та експресивна. Бій нагадував криваву різанину, а підпал ворожого табору був:

*Rozpacz i narzekania: tu stos konających,  
Okropne jęki rannych we krwi się broczących...* [5, с. 141]

Схожі сугестивні картини відсутні у пізніших драматичних творах Ю. У. Немцевича. Так, наприклад, точність, деталізацію опису битви можемо спостерігати в драмі «Zbigniew», проте її перебіг зовсім інший у порівнянні з попереднім твором. Автор підкреслив мотивацію воюючих сторін, турботу провидіння щодо захисників та моральне зло, що його несли загарбники. Битві передувало виконання польським військом «Bogurodzicy». Варто зауважити, що для Ю. У. Немцевича ця пісня засвідчувала надзвичайно тісний зв'язок із польською історією, саме нею розпочинався знаменитий поетичний цикл «Spiesz historyczne», у якому звучав заклик до відродження лицарських ідеалів. «Bogurodzica» – це символ величі держави, її виконували в моменти, вирішальні для долі нації та держави.

На увагу заслуговує ще одна риса польських лицарів – прагнення до миру. В усіх драмах Ю. У. Немцевича кожній битві передує спроба польського лицарства врегулювати конфлікт мирними засобами. Війна, навіть оборонна, завжди ототожнювалася зі злом. З партій хору пізнаємо масштаби руйнації та втрат: «tysiące trupów», «zbroje i tarcze połamane», «potoki krwi», «śmierć i spustoszenie», «konających jęczenie». Тому після завершення битви польські лицарі не лише подякували Богу за захист, але просили прощення і збереження миру:

*Daruj Panie krew długo toczoną,  
A obdarz Polską, smutną, spustoszoną,  
Słodkim pokojem* [5, с. 167].

Пісню, що прославляє життя у «świętym czasie» спокою, виконує також хор у трагедії «Chmielnicki»:

*Z jasnego niebios sklepienia  
Zstąp, miły ludziom pokój!  
Zglądź co prędzej ślady spustoszenia,*

*Srogięgo boju!*  
*Pokój przybywa długo pożądanu,*  
*Spoczną znużone prawice!*  
*Ach, czas zawiesić na ściany*  
*Zbroje nasze i rusznice,*  
*Łuki, kołczany i krwie zawsze chciwe*  
*Bułaty krzywe!* [5, с. 289]

Про моральну велич польського лицарства свідчило також зіставлення сили духу поляків із військовою міццю ворогів. Поляки характеризувались як войовничий, сміливий, витривалий, добрий і справедливий народ. Свідченням їх переваг була любов до батьківщини, почуття приналежності до великої нації. Перед лицем небезпеки поляки забували про образи, відмовлялися від будь-яких компромісів у боротьбі за свободу. Один із лицарів переконував Болеслава Кривоустого:

*Nie ustraszę nas gęste hufy najezdnika.*  
*On tu przyszedł chciwością i dumę zajęty,*  
*Nas miłość ojczyzny wiedzie zapal święty,*  
*Obrona ziemi naszej* [5, с. 46].

Варто звернути увагу на інтерес Ю. У. Немцевича до лицарського звичаю. У біографіях відомих воїнів письменник особливо підкреслював три елементи у їх біографії: народження, посвята в лицарі та героїчна смерть. Владислав Варненьчик, як припускає автор, народився у військовому таборі. Гетьман Тарновський згадує:

*Po zwycięstwie, gdy obóz był w radości cały,*  
*Oczy twe światłość słońca pierwszy raz ujrzały...* [5, с. 163]

Гетьман підняв малого князя на «kosztownej tarczy» і зворушливо молився Богові, щоб той подбав про Владислава. Зібрані навколо лицарі приєдналися до молитви Тарновського. Театрально розроблена сцена доводить, що біографія людини вписана в процес національної долі з моменту народження, і з раннього дитинства визначає чіткі моральні критерії для нового члена суспільства. Подібну роль виконує й посвята в лицарі, в основу якої покладено таємничий ритуал, що єднав військові та світські урочистості.

У текстах Ю. У. Немцевича ми знаходимо досить докладні описи підготовки до посвяти в лицарі. У драмі «Jan Kochanowski w Czarnym Lesie» старий воїн

Одровонж наголошував на важливості усвідомлення молодими лицарями свого найпершого обов'язку – захищати пригноблених, а не мріяти про славу. Встановлені королем закони та порядок він ставив вище, аніж «ustawną niespokojność», «domowe rozterki». Визнання статусу лицаря відбувалося лише у випадку усвідомлення ним символіки отриманих лицарських атрибутів: меча, обладунків, шолома і щита. Обладунки мали захищати від натиску ворогів вітчизни. Меч – боронити віру, короля, вітчизну, пригноблених і невинних, символізувати хоробрість і звитягу. Взяти до рук щит означало погодитися дбати про інших, а надпис на ньому – «za ojczyznę i kochankę» – нагадував про взаємозв'язок любові та відваги, тому зброя стала елементом моральної оцінки людини, символізувала чесноти, мужність і патріотизм. Ян із Теньчина, герой драми «Jadwiga, królowa polska», зазначав, що лицарі були рівні «pierwszym książętom w świecie». Тому той, хто зганьбив лицарську честь, мав прийняти смерть.

Посвята в лицарі Владислава Варненьчика (драма «Władysław pod Warną») мала піднесений характер завдяки тому, що церемонія відбувалася на Грюнвальдському полі – місці славної перемоги поляків над хрестоносцями. До цієї події майбутній король готувався під пильним оком батька, його розповідей про славні подвиги предків. Тому день, коли на чолі війська зможе «rozciągnąć i narodu i własną swą sławę», він чекав із більшим нетерпінням, аніж день своєї коронації. Майбутній король, оточений лицарями, прийняв із рук свого батька обладунки та меч, а разом із ними – зобов'язання захищати вітчизну від ворогів. Драма «Władysław pod Warną» засвідчила, що Ю. У. Немцевича цікавив приклад воїна й завойовника, захисника віри, який хотів здобути славу, рівну славі Олександра Македонського.

Опис героїчної смерті лицаря подається у трагедії «Chmielnicki». Згідно зі старим церемоніалом, у могилу було покладено не лише тіло Богуна, а й кінь, лук та шаблю воїна, а бойові товариші клали на могилу каміння, аби «mogła długich wieków przetrwać mogła siłę»:

*Niechaj skalistej szczyt opoki  
Przenosząc lotne obłoki  
Ogniem piorunów zabłyśnie!  
A gdy wśród srogich loskotów  
Z mieszkania burzy i grzmotów  
Nadchodzące w hucznym pędzie*

*Nawałnice walczyć będzie,  
W wojnie zburzonych żywiołów  
Wielkiego męża popiołów,  
Jak niegdyś w życiu nieugiętej duszy,  
Nic nie poruszy!* [5, с. 204]

У такий спосіб курган отримував силу, непідвладну часу, силу, якою надихалися інші, яка передавалася від покоління до покоління. Це був пам'ятник минулому, символ стійкості, настанова для майбутніх дій.

Складовою лицарського звичаю також були поєдинки. У драмі Ю. У. Немцевича «*Jadwiga, królowa polska*» Спитко, «*obuczajem w ustawach rycerskich przyjętym*», пропонує Конраду обрати суперника для поєдинку. Поєдинок відбувся на Краківській площі у присутності королеви Ядвіги. Перед поединком лицарі отримали настанову, що зброю не можна використовувати задля помсти за особисті образи. Мета двобою – захистити честь і гідність польської королеви:

*My jak wierni Polacy, jak rycerze prawe,  
Żarliwi o królowej nieskażoną sławę,  
Każdy z osobna zbrojne podnoszący ramie,  
Stwierdzi, że ten oszczerca źle mówi i kłamie* [5, с. 68].

Аналіз елементів лицарської культури та звичаїв, представлених на сторінках драм, приводить до таких висновків: Ю. У. Немцевич звертає увагу на поступовий перехід акценту з окремої людини на спільноту, яку представляє лицар; *образи лицарів можна згрупувати, згідно з пропозицією автора, за віком та становищем у соціальній ієрархії: правителі, досвідчені солдати, молоді лицарі*; основною рисою лицаря був емоційний зв'язок із нацією та батьківщиною; драми письменника демонстрували зразкову громадянську поведінку лицаря, підпорядковану імперативу безкорисливого служіння країні та готовності пожертвувати своїм життям заради цього.

#### *Література*

1. Chrzanowski I. *Optymizm i pesymizm polski*. Warszawa, 1972. 481 s.
2. Czartoryski A. K. *Katechizm rycerski*. Warszawa, 1993. 62 s.
3. Janion M. *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*. Warszawa, 1984. 389 s.
4. Kolbuszewski J. *Literatura wobec historii. Studia*. Wrocław, 1997. 266 s.
5. Niemcewicz J. U. *Dramaty Historyczne*. Warszawa, 1978. 561 s.
6. Wójcicki J. *Julian Ursyn Niemcewicz. Pisarz, historyk, świadek epoki*. Warszawa, 2002. 380 s.

7. Żbikowski P. Romantyczne kreacje bogatera we wczesnej twórczości Juliana Ursyna Niemcewicza. *Prace Polonistyczne*. 2000. Ser. 55. S. 25–80. URL: <https://academica.edu.pl/reading/readMeta?cid=14003250&uid=13874315>

### References

1. Khshanovski I. *Optymizm i pesymizm polski* [Polish optimism and pessimism]. Warszawa, 1972. 481 s. (in Polish).
2. Chartoryski A. K. *Katechizm ryterski* [Catechism of the knights]. Warszawa, 1993. 62 s. (in Polish).
3. Yanon M. *Chas formy otwartei. Tematy i media romantyczne* [The time of open form. Romantic themes and media]. Warszawa, 1984. 389 s. (in Polish).
4. Kolbushevski J. *Literatura vobets historii. Studia* [Literature and history. Studies]. Vrotslav, 1997. 266 s. (in Polish).
5. Niemtsevich J. U. *Dramaty historyczne* [Historical Dramas]. Warszawa, 1978. 561 s. (in Polish).
6. Vyichitski J. *Julian Ursyn Niemtsevich Pisazh, historyk, shviadek epoki* [Julian Ursyn Niemtsewiche. The writer, historian, witness of the epoch]. Warszawa, 2002. 380 s. (in Polish).
7. Zhbikovski P. Romantyczne kreacje bohatera ve vchesnei twyrchoshchi Juliana Ursyna Niemtsevicha [Romantic creations of the protagonist in early works of Julian Ursyn Niemtsewiche]. In: *Pratse Polonistyczne*. 2000. Ser. 55. S. 25 – 80. URL: <https://academica.edu.pl/reading/readMeta?cid=14003250&uid=13874315>

**Oksana Vyshnevskya, Olena Bazyluk. The Concept of Chivalry as the Embodiment of Patriotism in Julian Ursyn Niemtsevych's Drama.** The article considers patriotism as a component of the formation of Poles national consciousness in the J. U. Niemtsevych's historical dramas and tragedies. The concept of chivalry as an embodiment of national patriotism has been studied on the basis of the works «Vladyslav at Varna», «Kiejstut», «Jadwiga, the polish queen», «Khmelnysky», «Kazimierz the Great». The dominant features of the chivalric code have been clarified: honour, nobility, sacrifice, courage, loyalty, love of freedom, religiosity and their relevance in the situation of Poland's loss of independence. The main feature of the heroes-knights is an emotional connection with the nation and the homeland, which provides grounds for recognizing patriotism as the greatest personal value. The images of knights can be grouped by age and position in the social hierarchy: rulers, experienced soldiers, young knights. J. U. Niemtsevych focuses on various aspects of creating the image of a knight-patriot. First – experienced warriors who were guided in their actions by strict soldier's valour and a sense of civic duty. These are Jan from Meleshyn («Kazimierz the Great»), Jan Tarnovski («Vladyslav at Varna»), and Kiejstut («Kiejstut»). The hero of the drama «Jadwiga, the polish queen» Conrad is the embodiment of chivalric valour and devotion to the queen. Vladyslav Varnenchyk, the hero of the drama «Vladyslav at Varna», is the defender of the faith and the church. The initiations into the knight, understanding of the symbolic purpose of the knight's sword, shield and armour play an important role in the creation of the chivalric ideal. It is proved that the figure of a knight can be interpreted not only as a personal ideal inscribed in literary texts, but also as an allegory of the Polish national character, the bearer of patriotism.

**Key words:** patriotism, knight-patriot, concept of chivalry, drama, tragedy, national character, chivalric code.

---

**Вишневіська Оксана Антонівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри польської філології та перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки; <https://orcid.org/0000-0001-9442-9593>; o.vyshnevskya@ukr.net

**Базилук Олена Петрівна** – магістрантка факультету філології та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки

**Повість-казка І. Андрусяка «Третій сніг»:  
екологічний та антиколоніальний дискурс**

У статті проаналізовано особливості екологічного та антиколоніального дискурсів у повісті-казці І. Андрусяка «Третій сніг». Доведено, що ці теми створили ґрунт, на основі якого осмислено багатоаспектні проблеми.

Досліджено, що екологічні аспекти презентовані такими темами, як екологічні взаємодії в лісі, сезонність життя лісових тварин, поняття першого, другого та третього снігів; особлива увага приділена проблемі екологічної поведінки людей. В образі дрозда Марка реалізовано думку про роль спостереження за природою, а також про необхідність обґрунтованості експериментів. Зауважено важливе пізнавальне значення для дітей природничої інформації, презентованої в повісті-казці в художніх описах поведінки різних тварин (хижаків, гризунів, птахів), природи і, зокрема, погодних умов, а також спостереження за природою як способу та складника дослідження.

Доведено, що екологічні аспекти мають великий виховний потенціал. Так, текст підпорядкований ідеї любові до природи, емпатії до всього живого, поваги до навколишнього середовища, а також формуванню думки про усвідомлення себе як частини природи.

Досліджено, що екологічний дискурс твору переплітається з антиколоніальним. В алегоричній формі життя сім'ї ведмедів І. Андрусяк продемонстрував важливість проблеми національної ідентичності. Письменник наголошує на тому, що мова є основотворчим чинником у формуванні національної ідентичності; в цьому полягає значимість патріотичної інтенції тексту. Суржик, який вживають сім'я ведмедів і люди, зрусифіковані імена Ігнат і Філіп та Альона – зразки зміненої національної ідентичності. Суржик постає як сигнал про небезпеку, своєрідний індикатор загрозової інакшості.

Антиколоніальний дискурс реалізовано також у категорії Чужого (світ людей, що несе загрозу лісовим мешканцям) та Іншого (ведмедівна Олена, яка втратила зір), у проблемі навчання особливих дітей (ідея лісової школи для незрячих тварин), у потребі усвідомлення того, що кожен складник у розмаїтті світу є самодостатнім.

**Ключові слова:** література для дітей, повість-казка, екологічний дискурс, антиколоніальний дискурс, сучасний літературний процес.

І. Андрусяк належить до покоління «дев'ятдесятників», який разом із С. Процюком та І. Ципердюком заявив про себе як про поета у складі угруповання «Нова дегенерація». Ю. Логвиненко, зауважуючи деяку епатажність раннього І. Андрусяка, збірку «Дерева і води» (2000) розцінює як «роздуми людини-філософа над суперечностями сучасності» [6, с. 54]. Висновок дослідника про І. Андрусяка сформовано як про поета української ментальності: «Тематично і психоемотивно його твори народжені з хронічного для української ментальності

конфлікту народнописенного, міфологічного начала незіпсутої цивілізацією душі з цинізмом навколишньої дійсності» [6, с. 54].

Із 2005 р. І. Андрусяк почав писати для дітей; поезія, віршовані та прозові казки, оповідання, повісті – такий жанровий діапазон творів І. Андрусяка для дітей. 2019 р. І. Андрусяк став лауреатом премії імені Лесі Українки за книжки «Зайчикова книжечка» і «Третій сніг». Того ж року Міжнародною радою з дитячої та юнацької книги І. Андрусяк був номінований від України на Міжнародну премію імені Г. К. Андерсена, і хоча український автор не став лауреатом цієї престижної премії, але сам факт номінації засвідчує визнання письменника.

Із літературою для дітей пов'язана також редакційно-видавнича діяльність І. Андрусяка: працював літературним редактором видавництва Грані-Т; із 2014 р. – головним редактором видавництва «Фонтан казок»; із червня 2020 р. – керівником Дитячої редакції видавництва «Наш Формат».

В інтерв'ю від 22 липня 2019 р., розміщеному на сайті книжкового блогу «YaKaBoo», І. Андрусяк констатує, що «за останнє десятиліття наша дитяча література принаймні досягла того, чого не мала за весь час свого існування: вона майже утвердилась як повноцінна й “рівноправна” в контексті національної культури» [2]. Проблеми розвитку літератури для дітей письменник розглядає в історичному контексті: «півтора століття в нас на дитячу літературу дивились як на щось другорядне, вторинне, яке можна робити “мізинним пальцем лівої ноги”. Так повелося ще з тих часів, коли Олена Пчілка видавала свою “Молоду Україну” – перший український дитячий літературний журнал, і мусила вижебрувати навіть у третьорозрядних авторів “бодай щось”, а здебільшого заповнювати шпальти сама і силами своєї сім'ї, – ну бо “це ж дитяче, це несерйозне, за кого ви мене маєте”... В радянські часи у спілці письменників тим писакам, у яких нічого путнього не виходило, різні “доброзичливці” полюбляли радити: “а ти пиши для дітей” – вони, мовляв, штубаки “несмишльонні”, для них “і так сойдьот”. І що б ви думали – дехто в такий спосіб навіть у “класики дитліту” вибився. Грицько Бойко, скажімо – хоч Максим Тадейович Рильський кілька разів “проїхався танком” по його стишках, виловлюючи очевидні дурниці, але це його аж ніяк не спинило; так що навіть зараз купа хрестоматій і різноманітних збірників повні тих дурниць» [2].

Твори І. Андрусяка для дітей в полі зору таких дослідників, як Т. Качак, В. Кизилова, Л. Куца, Н. Марченко, О. Новик та інші. На повість-казку «Третій

сніг» (2014) літературна критика відгукнулася міркуваннями Д. Дроздовського [3], О. Купріян [5], Н. Малетич [7]. У монографії В. Кизиловой «Динаміка української літературної прозової казки» (2020) проаналізовано лексико-фразеологічний склад, а також специфіку образотворення, особливості дидактичного, комунікативного, патріотичного аспектів цього твору [4, с. 169–179].

Мета публікації – дослідити екологічний та антиколоніальний дискурси твору І. Андрусяка «Третій сніг», зокрема простежити, як осмислено проблеми дорослого світу у творі для дітей, сповненого непростих запитань і відповідей.

І. Андрусяк в інтерв'ю Н. Позняк-Хоменко так характеризував свій авторський задум: «У “Третьому снігові” я намагаюся на прикладі казкових взаємин лісових мешканців поговорити про реальні взаємини між людьми в нашому сучасному світі, де груба сила часто вважає себе непереможною – але завжди є добро і любов, здатні реально їй протистояти; де є моменти страху і болю – але неодмінно є час і місце для усмішки і співчуття, для виявів людяності – і в “крутеликів” та “мажорів” теж. Як на мене, чи не найважливішим у цій розмові є питання про те, з ким дитина, читаючи цю книжку, асоціюватиме себе: з розбещеним ведмедем-“мажором” чи з кмітливим і спраглим знань їжаком; із розумним, хижим, але справедливим вовком чи з авантюрним винахідником дроздом; із білочкою, яка “все про всіх знає”, але воліє ні в що сама не втручатись, чи із зайцем, який перечікує тривожні часи на городах, замріяно спостерігаючи за тим, як росте капуста...» [9].

Повість-казка «Третій сніг», як спостерегла О. Купріян, «про те, як не стати вовком у зграї хижаків. Адже коли живеш у лісі й мусиш щодня хвилюватися, щоб тебе чи найближчого друга бува не з'їли, залишатися добрим і пухнастим ох як нелегко. Тим паче коли ти їжак і по суті – хиже й колоче звірятко, хоч і незле. Втім, у новій повісті Іван Андрусяк не лише говорить із малими читачами про одвічні теми добра й зла, а й торкається не зовсім популярних в українській дитячій літературі сюжетів – фізичного й душевного каліцтва, мовної ідентичності, співіснування з Іншим, екології» [5]. При чому дидактичність історії полягає не лише в називанні добра і зла, допомоги тому, хто потребує, визнання різноманітності світу та його взаємодій, а ще й у тому, що зло не завжди карається, а добро не завжди добре на вигляд. Вовк Мелетій, що допомагає в порятунку ведмедівни Оленки, зовсім не є добрим за своєю суттю: він звичайний хижак зі своїми інстинктами. Заєць Микола, вчитель, справедливо остерігається вовка, і замість того, щоб самому попередити



його про небезпеку, каже: *«Я, звісно, міг би й сам з Мелетієм поговорити – але він усе-таки вовк. А я, як ти розумієш, заєць. Інстинкти ж часто беруть гору над учительською солідарністю»* [1, с. 48]. Мелетій ж, дізнавшись, що Оленка втратила зір, так перейнявся її долею, що *«аж завив. Воно й зрозуміло – сліпому звірові вижити в лісі непросто»* [1, с. 61].

Натомість погано чинять не завжди негативно марковані персонажі. Так, коли найкращий друг їжача дрозд Марко краде в малої ведмедиці мед, і лісові мешканці, втомлені нахабством, бундючністю і злістю ведмежої родини, радіють цьому, називаючи невідомого ще поки крадія героєм і народним месником, *«їжак Петро подумав, що вкрасти децицю меду в хай і нахабної, та все-таки дитини – це не така вже й велика “народна помста”, а тим паче не героїзм»* [1, с. 33]. І їжак залишається при своїй думці, не боячись висловити її другові прямо. З незлими взагалі-то намірами дрозд ще й спричиняє їжакові неприємності і втягує його в небезпеку, адже ведмідь тепер хоче помститися крадієві і роздерти його: *«– Яка ще проблема? Той вор чи не той, мене не обходить. Кого принесеш, того й розорву! В назіданіє іншим! І ніхто й рвкнуть не посміє, бо і його розорву! Не знаєш, хто вор, то признач першого-ліпшого. Разві я тебе должен учить?! Принесьош – озолочу, не принесьош – тебе розорву! Пойняв?»* [1, с. 52].

Проте ці висновки автор залишає на розсуд читача. В повісті-казці І. Андрусяка немає прямих дидактичних вказівок, як робити правильно, а як – ні. То ж маленькому читачеві треба подумати, як би він вчинив у такій ситуації. Книжка сповнена етичних сенсів, і вони полягають не лише у визначенні добра та зла. *«Що важливіше – життя друга чи покарання винних? Іван Андрусак запрошує до розмови, ставлячи ці проблеми в доступній для дитини казковій формі. Однак відповідей радимо шукати разом із дорослими, адже й ми також не завжди знаємо точно, де “чорне”, де “біле”, а де нескінченна палітра “сірого”»*, – роздумує О. Купріян [5].

За спостереженням Н. Малетич, герої повісті І. Андрусяка *«Третій сніг»* персоніфіковані, *«конфлікти та проблеми звірів радше нагадують людські»* [7]. Д. Дроздовський зауважує, як *«у невимушений спосіб Іванові Андрусяку вдалося поєднати дитячу безпосередність, щемливу замріяність героїв твору із “антиколоніальними мотивами”, притаманними геть не дитячим творам. [...] Ми забуваємо свої традиції, не пишаємося автентичністю, своєю неповторністю, а думаємо, що хтось має вказувати, як нам жити на своїй землі»* [3]. Ведмежа родина

в історії зображена як така собі маргінальна людська сім'я, що відмовляється від власної ідентичності, мови, послуговуючись суржиком. Суржик в І. Андрусяка є виразно негативним у цій історії. Там, де суржик, героїв чекають неприємності, а подекуди – й справжнє лихо.

Автор, як і вимагає жанр казки для дітей, подбав про перемогу добра, приготувавши позитивні метаморфози і для негативно маркованих персонажів: ведмеді таки зрозуміють, що насправді важливо та що їхнє хизування і зверхність не мають жодного значення: «– *Та Оленка вона... Оленка... А ми – Гнат і Пилип. Ці всі модні штучки не мають значення... Не потрібні вони! Врятуй Оленку!*» [1, с. 59].

Та останнє лихо – облава (і треба наголосити, озвучене суржиком) – залишається непокараним: «– *Ще раз напам'ятовую: на поразеніє не стрілять! Тільки сеті і снотворні патрони! Возьмьом живими, то получим гроші, а возьмьом трупи, то піняйте на себе. Зоопарк за трупи не платить – у них там і так, хе-хе, самі трупи... Первая група налево, друга – направо, остальные – за мной!*» [1, с. 55]. Люди в історії І. Андрусяка – це загроза лісовому світові, небезпека для будь-якої живої істоти, яка трапиться їм на шляху. Вони влаштовують облаву на диких ведмедів, які людей і не зачіпали. Прибулі з міста лякають сімейство ведмедів, натовпом перемагають, маючи намір заробити, відвізши їх до зоопарку.

Будь-якому лісовому мешканцю небезпечно з'являтися в людей на шляху: «*Остерігатися треба було хіба великих кирзових чобіт – наступивши ногою в такому чоботі, їжака можна й покалічити. Ну, або хтось із облавників, побачивши його, захоче привезти своїм дітям із лісу живу іграшку...*» [1, с. 58]. Практично це єдина тема, в якій автор не передбачає різночитань і не пропонує дитині варіантів. Нищівне ставлення до природи – це гірше, ніж звичайне природне хижацтво.

Головний герой казки Їжак Петро їсть мишей і ховрахів: саме таким є спосіб життя їжака. В лісовій школі було багато «*мишей, ховрахів та полівок, з якими їжак Петро дружби не водив, на імена не знав, і хто який на вигляд, намагався не запам'ятовувати. Бо лише в школі він на них не полює [...]*» [1, с. 16]. Природні екологічні взаємодії автор подає просто, не заграючи з правдою. У природі хижак їсть здобич, от і їжак «*не винен, що він – їжак, а отже, за самою своєю природою мусить їсти мишей. Його теж багато хто волів би з'їсти – таке лісове життя, і він, їжак Петро, нічого тут не може змінити*» [1, с. 18].

На протипагу суржикомовним героям казкової історії, носії рідної мови в книжці – позитивні персонажі. І взагалі зникнення рідної мови трактується автором як жахливий сон їжачка, в якому зникли всі мови і всі барви і він, Їжак Петро, став зватися Йожиком Пьотром. За спостереженням В. Кизилової, «сірий колір казкового сну, засобами мовних знаків, образного мислення витворює певну естетичну реальність; він створює особливий підтекст, пов'язаний із показом взаємозв'язку між фізіологічними відчуттями кольору й художнім словом, в яке закладена авторська інтенція» [4, с. 179]. Н. Мочернюк, досліджуючи часо-просторову специфіку сновидіння в поезиці романтизму, з'ясувала такі функції сновидіння: «вплив на творення сюжету, на конкретизацію сюжету, на творення наскрізного мотиву, сприяння завершеності структури; вплив на формування характеру героя; спонукання героя до відповідних дій; поєднання в художнє ціле елементів оповіді; сон як сакральний знак; міфотворча функція сну» [8, с. 18]. У творі І. Андрусяка сон їжака впливає на творення наскрізного антиколоніального мотиву. Один із мудрих друзів їжака *«казав, що його називають і лелекою, і бузьком, і чорногузом, і буслом – й усе це буде по-нашому. А ще він казав, що є на світі такі дивні звірі – і люди, до речі, теж, – які вважають, що мова потрібна лише для того, щоб усі могли одне одного розуміти, й більше вона ні на що не годиться. А коли б усі на світі називали ту саму річ однаково, то від цього нібито всім легше жилося б. Якби на це пристати, – казав Грицько, – то він тоді називався б аїстом, а всі оці красиві слова, кожним із яких можна смакувати довго-довго – і лелека, і бузько, і чорногуз, і бусол, – треба було б викинути з голови, як непотріб, забути навечно»* [1, с. 26–27]. Імпонує висновок Д. Дроздовського про «Третій сніг» І. Андрусяка як про патріотичну казку, в якій делікатно показано, «чому важливо зберігати власні мовні багатства й уникати одноманітності» [3].

Суржик є і в мовленні людей, які несуть небезпеку лісовим мешканцям (*«–Яке чудесне місце! – людський голос із коробки силкувався перекричати завивання й бумцикання. – І ягоди які сіненькі! Тут і устроїм пікнік!»* [1, с. 21]). Отже, можна зробити висновок, що таке побутове мовлення – штучне поєднання української та російської мов – є у творі сигналом про небезпеку, своєрідним індикатором загрозової інакшості.

В. Кизилова підмітила емоційну настроєвість авторських ліричних відступів, які увиразнюють патріотичні мотиви твору: «Любов до рідного краю, рідної

мови – важливі питання, над якими полемізує І. Андрусяк у повісті-казці “Третій сніг”. При цьому він вдало оминає нав’язливі дидактичні штампи, натомість підключає образні засоби, що передають різні відтінки відчуттів та емоцій. Відтак, розмовно-просторічну лексику, уживану в тексті з метою відтворення мови персонажів, заступають напрочуд мальовничі метафоричні замальовки авторського слова: “Словами можна смакувати хоч усе життя, щоразу добираючи собі все запашніші, все соковитіші. Навіть можна вишикувати собі найхімерніші слова з далеких екзотичних мов і обертати їх у губах, насолоджуючись прямими чи гострими, чи терпкими ароматами. Але наймилішими завжди будуть слова рідної мови – повні духмяного й поживного животворного соку...”» [4, с.178].

«Третій сніг» – це патріотична повість-казка і для українських дітей, і про українських дітей, тут тісно переплетені виховні моменти із патріотичними, мовне питання з екологічним, проблема ставлення до інших і сутність дружби. Їжак любить свою землю, свій рідний край, намагається підібрати йому назву: «*і Дібровія, і Березина, і Грабія, і Калинци, й Кленовія, і Ліщинник, і Липія, і чомусь навіть Горобиностан*» [1, с. 6]. У цьому переліку (а пізніше ще з’являться Ялинія і Терновія) маленький читач отримує базове розуміння видового різноманіття українського лісу. Тут не трапляються якісь екзотичні дерева – лише звичайні, які можна побачити, вийшовши до будь-якого найближчого українського лісу.

В. Кизилова зауважує, що, «незважаючи на жанрову специфіку казки (вона передусім мовить про вигадані події та явища), у ній міститься багато пізнавальної інформації з життя флори й фауни. Цікаво описано спостереження над поведінкою зайців влітку та восени, підготовкою дроздів до перельоту в теплі краї на зиму, пересування їжака та ін.» [4, с. 176–177]. Так, І. Андрусяк подає в повісті-казці чимало природничих відомостей. Наприклад, детальний орнітологічний опис зовнішнього вигляду дрозда, «*який мешкав у цьому-таки тернівнику. Пір’я на його свитці, підбитій молоденьким пухом, настобурчилося, від чого світло-коричневі смужки на краях крил стали ще виразнішими, а рябі крапочки на сорочці аж блищали*» [1, с. 11]. Дітям важливі такі фактичні знання для знайомства з навколишнім світом, до якого вони часто проявляють інтерес. Усі події в казці розгортаються між першим та третім снігом, коли саме час тваринам розділитися: хто впадатиме в сплячку, як ведмеді та їжаки, а хто, як вовки, білки та зайці – ні. Птахи теж, керуючись інстинктами, перебираються ближче до людських жител, відлітають у вирій або, як дрозди: «*про далекий*

*Ірїй, мрїю кожної пташки, дрозди насправді знають не більше за їжаків. Бо в теплі краї вони не летять – дрозди взагалі не надто люблять літати, ходити по землі їм цікавіше. Тож із настанням холодів вони просто мігрують на південь – туди, де сніг не так густо вкриває землю, і на ній ще можна знайти поживу» [1, с. 11]. У такий простий спосіб малий читач отримує чимало інформації, яка може зацікавити, сприяти розвитку дослідницьких інтересів.*

I. Андрусяк формує екологічні орієнтири малих читачів, розглядаючи людину як складник живого світу природи. Письменник скеровує увагу й на дещо несподіваний ракурс проблеми. Так, заєць Микола, вчитель, остерігається людей, *«бо людські інстинкти – штука непередбачувана. Себто замучити бідолоашного вчителя ті розбишаки можуть і з любові...» [1, с. 7]. Викликаючи в такий спосіб співчуття до тварини і осуд такої поведінки людини, автор досягає мети: читач його історії не подумає взяти тварину до рук, щоб погратися, бо це не іграшка. Про людей дикі тварини говорять у казці з осторогою, навіть страхом, адже вони несуть лихо, біль, смерть: «А крім того, тут ще дещо є, чого не знаєш ти. Я прийшов попередити: в нашому лісі скоро буде облава. Той тип, який ведмедя Дмитра цією пляшкою по лобі тріснув, виявився сином великого начальника...» [1, с. 47]. Люди шумлять, сміються у лісі, поводяться так, ніби все тут їм належить. І це перетворює їх на ворогів усьому живому. А деталь «син великого начальника» підкреслює страшну своїми наслідками вседозволеність.*

Письменник звертає увагу на екологічні взаємодії в дикій природі, де немає місця людській етиці. *«Узагалі, до чужої власності звірі ставляться трохи інакше, ніж люди. Надибавши чужі припаси, мало хто промине нагоду ними поласувати – особливо тоді, коли це припаси слабшого» [1, с. 32]. І це відповідає дійсності, в дикій природі такі правила. Проте ніхто і не знущатиметься з іншої істоти заради забави. Цитуючи закони природи, I. Андрусяк так перекладає їх дитячою мовою: «в лісі майже завжди виходило так, що гору брала саме сила, – ну, але про це маленький, колючий і зовсім не прудкий Петро не міг і мріяти. Бо доля їжака завжди інша, ніж доля, скажімо, вовка...» [1, с. 6]. Проте кожному – своє, «не можуть усі бути білочками – комусь треба бути і їжаком...» [1, с. 26]. Твердження про цінність різноманітності і кожного члена спільноти трапляється в повісті-казці неодноразово, наприкінці еволюціонувавши в міркування про необхідність інтеграції в це суспільство усіх, навіть тих, хто має певні фізичні вади: «навесні в їжака Петра буде дуже складна й відповідальна робота. Навесні*

*вони із дроздом Марком відкриють у лісі нову школу – для незрячих звірят. Крім ведмедівни Олени та інших травмованих звірів і пташок, у ній навчатимуться кроти. Вони-бо сліпі від народження, тож грамоти досі не знали...» [1, с. 63].*

Поруч з іншими природничими відомостями читач отримує таку інформацію про екологічні взаємодії в лісі: *«в червні малинник старанно топтало знане на весь ліс сімейство ласунів: ведмідь Дмитро, ведмедиця Ірина, їхні пустотливі синочки Ігнат і Філіп та маленька, але ще пустотливіша донечка Альона» [1, с. 6].* Справді, ведмеді, хоч і належать до хижих тварин, влітку харчуються переважно рослинною їжею – ягодами, фруктами, а також медом. Тому лісовим звірятам *«заняття можна було починати лише в липні, коли малина вже відродила. Одначе в серпні вони припинялися, бо саме тоді починався сезон полювання й по лісу нипали злі люди з рушницями» [1, с. 7].* Так, згідно з українським законодавством, наприкінці літа триває сезон полювання на дрібного звіра. На початку жовтня *«відновлювати заняття не випадало, бо в білок саме починався сезон збору горіхів та ще їжаки запасалися пізніми яблуками» [1, с. 8]; «Аж після цього школа відкривалася знову, та ненадовго – лише до перших холодів. Бо тоді чимало звірят упадало в зимову сплячку» [1, с. 8]; «Більш-менш спокійно можна було вчитися лише навесні – з березня по травень. Щоправда, в багатьох сім'ях саме тоді народжувалися нові малята, й чимало учнів мусило пропускати заняття, щоб допомагати батькам бавити молодших братиків і сестричок. Адже батьки тоді були зайняті тим, щоб усіх їх прогодувати – бо ж їжі в лісі у цей час небагато...» [1, с. 8],* – так автор розповідає маленьким читачам про сезонність життя лісових тварин, його залежність від дозрівання в певну пору тих чи інших лісових плодів.

Взимку ж навчання в лісовій школі було неможливим, бо *«чимало звірят упадало в зимову сплячку, і заєць Микола наказував їм класти підручники під подушку, щоб знання засвоювалися уві сні» [1, с. 8].* Рік закінчує зима, отже, взимку тварини змінюють звичний для теплої пори року спосіб життя: хтось змінює шубу, хтось ховається і впадає до весни у сплячку, комусь доведеться перебратися ближче до людей. Згадка про відомий учнівський забобон про знання з книжки, які уві сні втраплять до голови, привносить у текст притаманний І. Андрусякові гумор. Проте вона має певну мету: завдяки дірочкам від їжачових голок (а той спав на книжках) дрозд Марко згодом придумає шрифт для читання тваринам, які не можуть бачити.

Дрозд Марко – відомий натураліст. За посередництвом його спостережень читач також дізнається багато цікавого про життя тварин у лісі, наприклад, *«в дуплі живе родина дятлів, – бо дятлам воно насправді потрібне лише в травні, коли вони малят висиджують. А решту року – він спостерігав за ними і достеменно знає – дятли проводять на свіжому повітрі й дупла не займають»* [1, с. 13]. Дрозд Марко не тільки *«старанно, з лупою, досліджував кожен лісовий закапелок, уважно вивчав життя інших пташок і звірів»* [1, с. 12], у пошуках істини він спонукає друзів до експериментів. Наприклад, *«зайцеві Миколі він радив поселитися не в малиннику, а в діброві – бо малинник, мовляв, густий, і зайцеві там складно розвинути максимальну швидкість бігу; а всім відомо, що лише довгі ноги рятують зайців від небезпеки. У діброві ж велетенські дуби, які просто не можуть рости густо, між ними багато місця, то ж є де розігнатися»* [1, с. 13]. І хоча заєць аргументовано відкине таку можливість, і дрозд розчаровано зітхатиме, та натураліст знову плекатиме нові ідеї.

Важливе місце в розумінні природи і природних процесів займають у повістичці описи природи та погодних умов, що разом із чарівними ілюстраціями О. Кузнецової створюють позитивну, дружню атмосферу історії. Природні й, зокрема, погодні особливості – це важливі чинники виживання дикого звіра. На початку історії деталізовано такі обставини: *«перший сніг цього року випав дуже рано, ще на початку листопада. Він був мокрим, липким і свого запаху ще не мав – пахнув прілим листям, присохлими бур'янами і втомленим вітром, який завжди в лісі трохи розгублений, а часом і боязкий»* [1, с. 8]. Сніг у лісі – випробування для тварин: чи зможуть вони знайти поживу, чи достатньо спритні, щоб вижити. Цікаво, що свою оповідь про історію, яка трапилася перед третім снігом, І. Андрусак розказує повільно й тихо, *«бо сніги завжди повільні й тихі, лише заметілі й хурделиці роблять їх колючими, та й то ненадовго»* [1, с. 5]. Разом із третім, уже надійним снігом, який лежатиме в лісі до весни, приходить і умиротворення, завершення цієї непростой історії, яка закінчилася погано для ведмежої родини. Третій сніг інакший, ніж перші два, з ним влягаються бурі і пристрасті і, нарешті, всі лісові звірі, хто має заснути, засинають. *«Природа нарешті змилоствилася – затяжній відлизі настав кінець. Уже до вечора ліс накрила іще тоненька, але вже доволі пухка й пахуча ковдра снігу. Третього снігу.*

*Відтак сніжило цілу ніч, і коли зранку вовк Мелетій прийшов до тернівника, щоб забрати пляшку з медом і занести її до барлогу, снігу йому було вже по коліна»* [1, с. 62].

Важливим є пізнавальний складник екологічного аспекту в повісті-казці «Третій сніг» І. Андрусяка. Письменник відтворює зовнішній вигляд лісових мешканців, їхній спосіб живлення, звички. І. Андрусяк також звертає увагу на вплив природи на життєвий цикл різних тварин. Описана хронологічна послідовність подій у році: коли тварини розмножуються, коли птахи висиджують яйця, коли залягають у сплячку. Малим читачам цікаво дізнатися, що їжак живе у купі хмизу, білка – в дуплі чи гайні, ведмеді – в барлозі.

Можна твердити, що найважливішим у творі є мотив екологічної поведінки людини, формування емпатії до всього живого, поваги до навколишнього середовища. Автор закликає не шуміти в лісі, бо це лякає і дратує його мешканців, не смітити, не ловити диких тварин, не мучити їх, засуджує мисливців і зоопарки. І. Андрусяк пропонує маленькому читачеві зовсім іншу лінію поведінки – гуманну, врівноважену і виважену, щоб у майбутньому в лісі можна було зустріти і зайця, і їжака, і білку, адже саме там знаходиться їхній дім. Отже, повість-казка І. Андрусяка «Третій сніг» має значний виховний потенціал.

Світ лісових мешканців живе своїм усталеним способом, відповідно до якого співіснують як одвічні антагоністи хижаки й нехижі тварини; і хоча вони між собою ворогують, але при цьому дотримується природний баланс, тобто це світ своїх. Чужим до нього є люди, втручання яких призводить до катастрофічних наслідків. І. Андрусяк активізує проблему екологічної поведінки людей, гуманістичних поведінкових патернів, поблажливого і поважного ставлення до навколишнього середовища, бо інакше біда неминуча. У казковій формі автор описує страшні наслідки людських вчинків лише в одному лісі, де один чоловік шумів, поведився, як дикун, пляшку в куці закинув і влаштував ведмежій родині лихо. Неважко уявити, що буде, якщо екстраполювати цю ситуацію на більшу кількість людей. Тоді людство й усю планету чекає справжня екологічна катастрофа, буде, як у тому зоопарку, що *«за трупи не платить – у них там і так, хе-хе, самі трупи...»* [1, с. 55].

Акцент у протистоянні серед лісових мешканців має соціальний вимір інакшості: це суржик у сім'ї ведмедів, що ріже сприйняття іншим лісовим тваринам, а в поєднанні зі зневажливим ставленням цих хижаків вони створюють виразно негативно марковану ауру; зрусифіковані імена Ігнат і Філіп та Альона – ще один зразок зміненої національної ідентичності. Однак автор дає можливість і цим героям кардинально змінитися, і саме втручання людей (вилов тварин до



зоопарку, втрата зору ведмедівною Оленою внаслідок травми, заподіяної людьми) обумовило їхнє переродження: впіймані людьми ведмежата згадали свої українські імена. Доречно зацитувати міркування автора: «Це дуже “українська” книжка, в якій порушено чимало наших, сказати б, внутрішніх проблем, притому далеко не завжди в політкоректний спосіб. Це розмова з дитиною (у формі казки, звісно) про нашу національну, мовну й культурну ідентичність. Там є персонажі, списані з “крутеликів” і “мажорів”, які й розмовляють так, як “у житті”, – суржилом» [9].

Н. Малетич наголошує на важливості того, що І. Андрусак «привертає увагу малих читачів до питання фізичної неповносправності – адже після облави людей мала ведмедівна сліпне. Зрештою, підводить читачів до думки, що не все у житті можна вирішити силою, а от сміливість, рішучість, співчуття і винахідливість – ті риси, які потрібні не лише казковим героям, а й дітям» [7].

Уся повість-казка І. Андрусак «Третій сніг» присвячена розумінню інакшості. Так, їжак зголошується до навчання в школі хижаків, пояснюючи це вчителю вовку Мелетію: «– Але ж я теж хижак, пане вчителю. Не такий великий, як ви, звісно, але на гадюк і мишей полюю» [1, с. 39]. А в школі учителя зайця Миколи вчать теж різні види: «білочка Катя, і їжак Василь, і кілька зайчиків, не кажучи вже про мишей, ховрахів та полівок» [1, с. 16]; їх усіх вчитель навчав: «А совість каже, що їсти мусиш, бо без цього загинеш, – але якщо їстимеш ближнього, то в тобі загине щось більше, ніж твоє життя» [1, с. 18]. На завершення історії постане ідея лісової школи для тварин із вадами зору. Автор спонукає читачів до висновку, що кожну істоту необхідно цінувати, поважати, бо кожна – важлива й цінна.

Категорія Іншого презентована образом ведмедівни Олени, яка втратила зір. Усвідомлення необхідності допомоги такій тварині – важливий поступ у свідомості лісової спільноти. І навіть вовк Мелетій, який був загрозою слабшим, проявляє великодушність. Цей фінальний епізод має великий виховний потенціал. Шрифт Брайля має тут гарне метафоричне вираження у вигляді книжки, в якій їжак пробив своїми голочками дірки, коли на ніч клав їх під голову, аби краще запам'ятати.

У літературній критиці (Д. Дроздовський, Н. Малетич) звучала заувага невідповідності окремих філологічних і соціолінгвістичних проблем твору «Третій сніг» дошкільному віку. Так, Д. Дроздовський зауважує, що І. Андрусак розглядає проблеми, занадто складні для дитячого сприйняття: «Єдине, з чим

можна посперечатися, так це з призначенням книжки “для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку”. Мені здається, що в цьому творі письменник порушує перед маленьким читачем кілька серйозних мовних (я би сказав, “мовнотеоретичних”) проблем (чому в різних мовах існують різні поняття для того самого феномену; чому хтось може називати свою країну в один спосіб, а хтось – якимось інакше). Зрештою, порушено питання і соціолінгвістичного характеру... [...]. Можливо, дитині дошкільного віку важко розібратися в цих труднощах нашої абсурдної пострадянської реальності. Також навряд чи для дітей дошкільного віку потрібно давати примітки з латинськими назвами рослин. Дошкільнятам хтось із дорослих мав би пояснити окремі моменти твору» [3]. Не так гостро критикує Н. Малетич: «Можливо, для дошкільнят казкова повість виявиться закладною. Зокрема, автор, прагнучи у ремарках пояснити малим читачам зміст незрозумілих слів, робить це часом надто складно, як-от у тлумаченні слова “гуманітарій”» [7]. Літературознавець В. Кизилова доводить доцільність таких пояснень: «З метою уникнення інформаційного переобтяження тексту та його стилістичного дисонансу тлумачення слів гуманітарій, бестіарій, жайворонок чубатий, дрозд чикотень, гайно та ін. подається зносками внизу сторінки. Їхнє текстуальне поле витримане в науково-популярному стилі, доповнює основний зміст повісті-казки і є однією з її композиційних особливостей» [4, с. 177]. Зауважимо, що формування свідомості майбутнього громадянина, свідомого носія рідної мови закладається в дитинстві. І лінгвістичне оточення – один із важливих складників, що формує національну ідентичність. А пояснення окремих слів внизу сторінки – звичний редакторський хід, завдяки якому батьки зможуть пояснити їхнє значення.

Мотив лісової школи обумовлює зв'язки тексту І. Андрусяка «Третій сніг» із повістю-казкою В. Нестайка «Незвичайні пригоди в лісовій школі». «Це казка з нібито традиційними для жанру персонажами – їжаком, зайцем, вовком, ведмедями тощо. Живуть вони, ясна річ, у лісі й роблять те, що їм і належить робити, зокрема, ходять до лісової школи – ще одне відверте покликання до вельми хорошої традиції, зокрема нестайківської, – ділиться Іван Андрусяк. – Хтось із них сильний, а хтось розумний, і, як водиться, вони одні одним протистоять, – це так само один із традиційних казкових сюжетів» [10]. У творі, відзначеному літературною премією імені Лесі Українки 1982 р., і ворона може наврочити, а хижак в школі для хижаків можуть образити слабшого. Проте, на відміну від Нестайкових, пригоди лісових героїв І. Андрусяка тісно пов'язані з діяльністю

людей. Якщо у В. Нестайка антагоністами є погані чарівники (злий марудник Ледарило Дуриндас і його сестра Хропулія), то в І. Андрусяка антигероєм є людина, що через особисту образу влаштувала в лісі облаву.

Отже, в повісті-казці І. Андрусяка «Третій сніг» екологічний та антиколоніальний дискурси створили ґрунт, на основі якого осмислено розмаїття проблематики.

Екологічні аспекти презентовані такими темами, як екологічні взаємодії в лісі, сезонність життя лісових тварин, екологічна поведінка людей, роль спостереження за природою. Закономірно, що ці поняття мають важливе пізнавальне значення для дітей (поведінка тварин (хижаків, гризунів, птахів); описи природи і, зокрема, погодних умов; спостереження за природою як спосіб і складник дослідження). Виховний чинник реалізується у творі за допомогою формування любові до природи, емпатії до всього живого, поваги до навколишнього середовища, усвідомлення себе як частини природи.

Лісовий світ у повісті-казці має й антиколоніальне потрактування, ставши алегоричним вираженням соціолінгвістичних проблем українського життя. Патріотичну інтенцію тексту увиразнено думкою про те, що мова є основоположним чинником у формуванні національної ідентичності. Вживання суржику сім'єю ведмедів і людьми постає як сигнал про небезпеку, своєрідний індикатор загрозової інакшості. Антиколоніальний дискурс реалізовано також у категорії Іншого, проблемі інклюзивного навчання, потребі усвідомлення того, що кожен складник у розмаїтті світу є самодостатнім.

У перспективі доречно проаналізувати екологічні аспекти «Морськосвинського детективу» І. Андрусяка в контексті жанрово-стильових особливостей твору.

### *Література*

1. Андрусяк І. Третій сніг: повість / ілюстрації Ольги Кузнецової. Київ: Наш Формат, 2020. 64 с.
2. Андрусяк І.: «Я до дитячої літератури не докотився, а доріс». URL: <https://blog.yakaboo.ua/ivan-andrusiak/> (дата звернення: 17.12.2020).
3. Дроздовський Д. Казка про лісову школу і мовну «схибленість» нашої реальності. URL: [https://vsiknygy.net.ua/shcho\\_pochytaty/37531/](https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/37531/) (дата звернення: 01.11.2020).
4. Кизилова В. Динаміка української літературної прозової казки: монографія. Київ: Талком, 2020. 211 с.
5. Купріян О. Як не стати вовком. URL: <http://www.barabooka.com.ua/yak-ne-stati-vovkom/> (дата звернення: 01.11.2020).
6. Логвиненко Ю. «Дерева і води» І. Андрусяка – ще один крок української модерної поезії. *Слово і час*. 2003. № 11. С. 54–58.

7. Малетич Н. «Фонтан казок»: нові та знані імена в дитячій літературі. URL: <https://zbruc.eu/node/26245> (дата звернення: 01.11.2020).
8. Мочернюк Н. Д. Сновидіння в поезиці романтизму: часо-просторова специфіка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопіл. держ. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2005. 20 с.
9. Позняк-Хоменко Н. Іван Андрусак: Із дитиною треба розмовляти про все. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2583/164/91051/> (дата звернення: 01.11.2020).
10. У новій книжці Андрусак допомагає дітям самовизначитися. URL: <https://zbruc.eu/node/26245> (дата звернення: 01.11.2020).

### References

1. Andrusiak I. Tretii snih [The Third Snow]. Kyiv, 2020. 64 p. (in Ukrainian).
2. Andrusiak I.: «Ja do dytiachoi literatury ne dokotyvsia, a doris» [I did not sink to children literature, but grew to it up]. Available at: <https://blog.yakaboo.ua/ivan-andrusiak/> (in Ukrainian).
3. Drozdovskyi D. Kazka pro lisovu shkolu i movnu «skhyblenist» nashoi realnosti [A tale about the forest school and the language «delusion» of our reality]. Available at: [https://vsiknygy.net.ua/shcho\\_pochytaty/37531/](https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/37531/) (in Ukrainian).
4. Kyzyl'ova V. Dynamika ukrainskoi literaturnoi prozovoi kazky [Dynamics of Ukrainian literary prose fairy tale]. Kyiv, 2020. 211 p. (in Ukrainian).
5. Kupriian O. Yak ne staty vovkom [How not to become a wolf]. Available at: <http://www.barabooka.com.ua/yak-ne-stati-vovkom/> (in Ukrainian).
6. Lohvynenko Yu. «Dereva i vody» I. Andrusiaka – shche odyn krok ukrainskoi modernoi poezii. [«Trees and waters» by I. Andrusyak is one more step of Ukrainian modern poetry]. In: *Slovo i chas*. 2003. no. 11. pp. 54–58. (in Ukrainian).
7. Maletych N. «Fontan kazok»: novi ta znani imena v dytiachii literaturi [«Fountain of fairy tales»: new and well-known names in children literature]. Available at: <https://zbruc.eu/node/26245> (in Ukrainian).
8. Mocherniuk N. D. Snovydinna v poetytsi romantyzmu: chaso-prostorova spetsyfika [Dreams in the poetics of Romanticism: the time-space specifics.]. Extended abstract of PhD dissertation (Literary theory). Ternopil, 2005. 20 p. (in Ukrainian).
9. Pozniak-Khomenko N. Ivan Andrusiak: Iz dytynoiu treba rozmovliaty pro vse [Ivan Andrusiak. It is possible to talk about everything with a child]. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2583/164/91051/> (in Ukrainian).
10. U novii knyzhtsi Andrusiak dopomahaie ditiam samovyznachytysia [In a new book Andrusiak helps children to determine themselves.]. URL: <https://zbruc.eu/node/26245> (in Ukrainian).

**Yuliia Kumanska, Olha Yablonska, Maxim Yablonsky. I. Andrusyak's fairy-tale novel «Tretii snih» («The Third Snow»): ecological and anti-colonial discourses.** The article analyzes the features of ecological and anti-colonial discourses in I. Andrusyak's fairy-tale novel «Tretii snih» («The Third Snow»). It is proved that these themes created the foundation on the basis of which multifaceted problems are understood.

It is investigated, that ecological aspects are presented by such topics as ecological interactions in the forest, seasonality of life of forest animals, the concept of the first, second and third snows; special attention is paid to the problem of ecological behavior of people. In the image of the blackbird Mark realized the idea of the importance of nature observation, as well as the necessity for validity of experiments. The important cognitive value of natural information for children is presented in the fairy tale novel in artistic descriptions of the behavior of various animals (predators, rodents,

birds), nature and, in particular, weather conditions, along with observation of nature as a method and component of research.

It is proved that environmental aspects have great educational potential. Thus, the text is subject to the idea of loving nature, empathy for all living things, respect for the environment, as well as the formation of thoughts about self-awareness as part of nature.

It is investigated that the ecological discourse of the work is intertwined with the anti-colonial one. In the allegorical form of life of the bear family, I. Andrusyak demonstrated the importance of the problem of national identity. The writer emphasizes that language is a fundamental factor in the national identity formation; this is the significance of the patriotic intention of the text. Surzhik – mixed language, used by a family of bears and people, the Russified names of Ignatius and Philip and Aliona, are examples of a changed national identity. Surzhik appears as a signal of danger, a kind of indicator of threatening otherness.

Anti-colonial discourse is also implemented in the categories of Stranger (the world of people who threaten forest dwellers) and Other (bear Olena, who lost her sight), in the problem of teaching special children (the idea of a forest school for blind animals), the need to realize that each component in the diversity of the world is self-sufficient.

**Key words:** children literature, fairy-tale novel, ecological discourse, anti-colonial discourse, modern literary process.

---

**Куманська Юлія Олександрівна** – здобувач наукового ступеня к. філол. н.; <https://orcid.org/0000-0001-7975-1525>; [yusmal@ukr.net](mailto:yusmal@ukr.net)

**Яблонська Ольга Василівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-2200-6978>; [o\\_jabl@ukr.net](mailto:o_jabl@ukr.net)

**Яблонський Максим Романович** – кандидат наук із соціальних комунікацій, старший викладач кафедри соціальних комунікацій Волинського національного університету імені Лесі Українки; <https://orcid.org/0000-0001-9822-3920>; [max.yablonsky@gmail.com](mailto:max.yablonsky@gmail.com)

### Проблеми колонізації та вічні цінності в ліриці Святослава Вакарчука

Українська сучасна поезія має власний «голос», який сприяє виокремленню гідного місця в сучасному світовому дискурсі та допоможе повернути собі колись вкрадене минуле. Наукова проблема полягає в констатації самотності та приналежності до певної етнічної та національної культури, як це не смішно і дико, української літератури – сучасної, зокрема, та спростуванні другорядності та вторинності таланту українських письменників по відношенню до їхніх сусідів. Святослав Вакарчук – український поет-співак – у політичній ліриці зображує розчарування народу, прагнення свободи, встановлення гідності нації; у любовній ліриці окреслено вектор подвигу, «вчинку» в ім'я кохання. Українська література має давні традиції, витоки яких слід шукати в добі Київської Русі. Здобутки наших пращурів були привласнені більш агресивними варварськими народами, які і досі вважають їх «своїми». До цієї когорти належать «Велесова книга», «Слово о полку Ігоревім», спадщина Г.Сковороди. С. Вакарчук пише про глибоке кохання до жінки, яке є створювальним для ліричного героя, заторкує проблеми свободи і примушення в психологічній площині людського характеру. Проблема будується навколо внутрішнього психологічного конфлікту ліричного героя: чи зможе він здолати себе й вийти на інший рівень своєї особистості. С. Вакарчук у поезії намагається розкрити і філософське прагнення свободи, й історичну постколоніальність у спробі некоритися, щоб віднайти власну ідентичність та відродити історичне минуле для майбутньої самореалізації України як нації, етносу, держави. Коли ми говоримо про сучасні реалії, слід звернути увагу не лише на відкриту агресію, а й на експансію (мирне вторгнення, включення в економіку). Як відчуває себе українець на власній території?

**Ключові слова:** С. Вакарчук, лірика, художні образи, тропи, конфлікт, повтор, анафора.

Глобалізаційні світові процеси відкривають перспективи для виокремлення гідного місця національній літературі кожної країни. Українська література має давні традиції, витоки яких слід шукати в добі Київської Русі. Здобутки наших пращурів були привласнені більш агресивними варварськими народами, які й досі вважають їх «своїми». До цієї когорти належать «Велесова книга», «Слово о полку Ігоревім», спадщина Г. Сковороди, якого в російськомовній Вікіпедії помилково позиціоновано як першого російського філософа. Україномовна версія визначає Г. Сковороду як українського філософа-містика, богослова, поета, педагога, можливо, і композитора літургійної музики. Національну приналежність філософа й поета доводять факти його біографії – місця народження, проживання й праці, а також творчість, що представляє складний мовний симбіоз з української, латинської, грецької та російської лексики, однак синтаксис у нього український.

Хоча українська національна традиція бере свої витoki з літератури Київської Русі, однак авторська лірика починає формуватися з фольклору в добу бароко. Саме в другій половині XVII ст. розвивається віршова українська традиція, яка втілилася у жанрах духовного, історичного та ліричного звучання у творчості І. Некрашевича, К. Зинов'єва та ін. Припускаємо, що витoki сучасної української рокової поезії слід шукати в естетиці українського бароко, де акценти робилися на рухливості, динамічності, трагічній напруженості. Яскравим представником сучасної української поезії, яка має читацький / «слухацький» відгук у середовищі інтелектуалів, є Святослав Вакарчук (1975 р. н.). Інтерпретація естетики сучасної літератури дасть можливість краще зрозуміти спільне й відмінне українських творів у світовому дискурсі.

Лірика сучасного українського поета С. Вакарчука привертає увагу концептуальним втіленням ідей, розкриттям світогляду ліричного героя, поетикальними настроями. Вона має резонанс у спільноті, що позначився реакцією періодичної масової преси (журнал «Vogue»); у науковому доробку вітчизняного літературознавства вчені поки що не підійшли до інтерпретації його «кодів». Ця стаття є одним із перших наближень до усвідомлення ідіостилю митця в науковій площині.

Мета статті – виявити самотність і своєрідність політичної та любовної лірики С. Вакарчука у віршах «Веселі, брате, часи настали» (2006) та «Для тебе» (2003) на засадах компаративістики та постколоніальної критики. Поставлена мета зумовлює зосередження уваги на завданнях: розтлумачити тропи, ідеї, лейтмотиви, національну ідентичність, настрої розчарування ліричного героя.

Поезію сучасного українського поета-виконавця умовно можемо розподілити на два корпуси: 1) любовна лірика; 2) політична лірика. Популярність С. Вакарчука – відомого рок-музиканта, сина впливового батька, ставить під сумнів естетичну цінність і вагомість його поетичної спадщини. Яскравий сплеск успіху С. Вакарчука відволікає увагу від художнього боку його творів, які втілюють вічні ідеї, тому доводиться наводити «докази» для обґрунтування значущості поетичного доробку автора.

У 1990-х рр. сформувався нова літературознавча та лінгвістична концепція, яка закріпилася у теорії як постколоніальна критика. Її виникненню сприяли зміни геополітики, зокрема розпад СРСР. У роботах Г. Співака «У інших світах» (1987) [9], Г. Бгабга «Нація і нарація» (1993) [5], Е. Саїда «Культура й імперіалізм»

(1993) [7] формуються засади, відповідно яким необхідно змінити кут зору, переосмислити вектори, що закріпилися як наслідки ліберального гуманізму. Не доречно тлумачити різні національні літератури за єдиною матрицею, необхідно враховувати географічні, культурні, національні, соціальні відмінності. Привілеї мають європоцентричні ідеали (парадигма «західної» цивілізації), де на рівні ідей втілено концептуальність у творах літератури, яким спільнота виокремила універсальне місце. «Інші», неєвропейські, національні культури, літератури, мови відкидаються на другорядний план. Постколоніальні стратегії намагаються заперечити «універсальність» «західних» мов / літератур / культур для того, щоб поставити на гідне місце свою національну традицію, свій «власний голос».

Окреме місце у постколоніальних стратегіях відведено мові. На мовному рівні колонізовані народи (письменники) відчують себе «учнями» по відношенню до колонізаторів. Не лише відкрита агресія, але й експансія – мирне вторгнення, включення в економіку – є сучасними світовими реаліями. Як відчуває себе українець на власній території? Викладач іноземної мови або просто носій української: українцю «соромно» не знати англійської / французької / німецької, коли він зустрічає іноземця у рідному місті! На своїй території він відчуває себе «відсталим» учнем по відношенню до учителя. Зовсім інша ситуація відбувається, коли українець зустрічається з в'єтнамцем / китайцем – тут немає почуття сорому, а є зверхнє ставлення, навіть коли це трапляється на території В'єтнаму або Китаю. «Зверхність» формується за географічним принципом: із Заходу на Схід. Україна східніша ніж США і Британія, однак західніша ніж Китай і В'єтнам. Українця хвилює, що у нього погана французька / англійська фонетика. П. Баррі зауважує, що шанобливе ставлення до мови значить, що «...цей мовний інвентар належить комусь іншому, тому його не можна представляти без дозволу» [1, с. 232]. У середовищі інтелектуалів іноді простежується крайнє неприйняття: письменник відмовляється категорично користуватися мовою колонізатора, тому що інтерпретує це як зраду по відношенню до свого народу, тлумачить її як зіпсовану, а її вживання вважає причетністю до колоніальних структур. Отже, дуже важливим у «постколоніальних студіях» є дослідження мови: і розмовної, і художньої з позиції постколоніальної перспективи, де об'єктом осмислення постає безпосередньо мова.

Проблему культурного протесту «чорного» афро-французького пласту в дискурсі Французької африканської імперії порушує Ф. Фанон у



книзі «Гнані і голодні» [6]. «Колонізований» народ, на думку дослідника, мусить відшукати свою ідентичність. Для цього йому слід відродити власне історичне минуле та, пишаючись, знайти гідне місце у сучасному культурному світі. Колонізаторська політика європейських країн, також як і Росії та Китаю, з XVII ст. знижувала цінність культурних здобутків, мов, літератур, історії залежних націй; інтерпретувала розвиток їхньої цивілізації як «до-цивілізованої».

«Білих» і «чорних» дітей (росіян і українців / вірменів / білорусів / киргизів – у випадку нашої країни) виховували в ідеології, що прогрес, культура та історія починається лише з приходом європейців (у випадку Російської імперії – росіян, саме тут росіянами перекручуються факти щодо історії Київської Русі). Досягнувши мети – воскресіння власного минулого – потрібно знищити колоніальну ідеологію (яка властива не лише колонізаторам, а й колонізованим, оскільки тут спрацьовує «стокгольмський синдром» – жертва зникає до палача та вважає, що не зможе без нього прожити: деякі українці й сьогодні вважають, що без росіян не впораються). Саме колоніальна ідеологія сформувала такий підхід і викривила історичні факти.

У книзі Е. Саїда «Орієнталізм» (1978) спростовується «міф» про європоцентричний універсалізм, де заперечується «вищість» «європейського» та нижчість «неєвропейського» [8].

Концепція «орієнталізму» ґрунтується на погляді на Схід як на «Іншого» / нижчого по відношенню до Заходу. Схід інтерпретується з точки зору Західного менталітету, де критикуються «східні» відносини між чоловіком і дружиною, індивідом та системою, рівністю та ієрархією, з одного боку, а з іншого, про Схід розмірковують як про щось «відмінне», екзотичне, «чарівне». «Орієнталісти» розуміють Схід як щось гомогенне, а його представників не як індивідів, а як безлику масу, їхню ж поведінку як підвладну емоціям та інстинктам, яким властиві хіть, страх, а не свідомі рішення чи проблема вибору. Таке ставлення до реакцій східних людей формується в результаті расистських ідей, відповідно яким особистість оцінюють на позиціях «жовто-» / «чорно-» / «азиато», а не завдяки її індивідуальним рисам, особливостям характеру та обставинам. Е. Саїд підкреслює, що у словах «араб» або «араби» є відтінок відокремленості по відношенню до західної культури та колективної однорідності, для того щоб нівелювати індивідуальне.

Постколоніальні стратегії спростовують правомірність «орієнталістських» ідей. Постколоніальні письменники (С. де Бовуар, С. Рушді, Г. Гарсія Маркес, Ю. Андрухович, С. Вакарчук) намагаються зобразити доколоніальну ситуацію своєї чи підкореної нації, щоб розкрити новітні реалії як зіпсування культури й гідності народу, який отримав статус колоніального. Цей художній прийом спростовує «іншість» / другорядність / вторинність колонізованого, відновлює почуття гідності нарівні колективного безсвідомого та спростовує «неєвропейське» / «українське» як аморальне «іншого» чи екзотичне «несерйозне».

С. де Бовуар – французька аристократка – у творі «Сила обставин» стає на позиції інтересів підкорених арабів і викриває жорстокість своїх співвітчизників задля встановлення справедливості: «... я усвідомила глибину їхнього расизму... вони били їх, перекидали візочки торговців на землю..., підпалювали, твалтували, вбивали... мова велася не про випадковості, ... а про систему» [2, с. 267]; «... я бачила себе очима жінки, двадцять разів звалтованих, чоловіків із перебитими кістками, збожеволілих дітей...» [2, с. 269]; «... катування електрикою, опіки, садження на пляшку, підвішування, придушення. Катування переривалися психологічним впливом... „За що, за що, за що?“ – це нескінченно повторювальний крик п'ятнадцятирічного алжирського хлопчика, на очах якого катували всю його родину, звучав у мене у вухах, розриваючи серце» [2, с. 417].

Така транскультурна самоідентифікація, завдяки якій індивід відчуває себе і як колоніст, і як колонізований формує подвійну ідентичність, що є «третім» постколоніальним вектором. Подвійна чи змішана ідентичність впливає на виникнення нових в історії літератури художніх феноменів, починаючи з другої пол. ХХ ст., де простежуються запозичення та адаптація «європейських» традицій по відношенню до «африканських», «індійських» творів. Саме тут і формується феномен транскультурності, яка ґрунтується на інтересі художньої творчості до літературознавчих методик аналізу – постструктуралізму та деконструкції. У категорії *інший* простежується перегуки постколоніальної та феміністичної критики: «жінка» і «негри» є меншинними (не за кількістю, а тому, що вони мусять грати за чужими правилами). Із цієї точки зору постколоніальні стратегії спрямовано на критику «білих» / колонізаторських / маскулінних образів колоніальних країн, що викриває їхню обмеженість, зверхнє ставлення, упередженість.

Окрім спростовування «міфу» про обраність і вищість колонізатора постколоніальні стратегії розкривають історію, культуру та мову колонізованої країни, її образ у літературних творах, її статус державності для того, щоб зрозуміти «себе», з'ясувати власну гібридність, полівалентність, відмінність, різноманітність. Це дозволяє визначити ідентичність певної нації відповідно мові, культурі та літературі. Саме тут, окрім спільних точок перетину з фемінізмом, деконструктивізмом і структуралізмом, простежується перегук із концепцією ліберального гуманізму.

У результаті зазначених рис сформувалася парадигма постколоніальної критики:

- «іншість», маргінальність, транскультурність, плюралізм впливають на трансформацію мови, культури та літератури, виступають енергійним поштовхом;
- акцент на культурних «відмінностях» в мові та літературі;
- «культурна полівалентність» та гібридність є домінантою уваги;
- спростування «міфу» про вищість «західної» цивілізації по відношенню до інших традицій, дослідження на цих засадах образів різних культур у літературі;
- констатація замовчування проблем колонізації на різних рівнях.

Доречно підійти з позицій постколоніальних стратегій до осмислення політичної лірики українського сучасного поета С. Вакарчука. У віршах «Веселі, брате, часи настали» (15.10.2006) із збірки (альбому) «Міра» 2007 р. на поетикальному рівні розкривається настрій розчарування після наслідків Помаранчевої революції 2004 р. в Україні.

Тему вірша доречно визначити як суспільно-політичну, що розкриває відчуття українців, яким обіцяли зміни, але яких обманули. Якщо простежити феномен сприйняття революції в діахронії, то можна вивести певну «формулу»: спочатку – зачарування; опісля –розчарування. Саме ця «формула» й відзеркалилася в історичній ситуації України 2004 р. Ліричний герой С. Вакарчука спочатку із захопленням сприймає ідеї європоорієнтованих політиків типу В. Ющенка, якого «на руках» винесла до влади / «крісла» Ю. Тимошенко. Цим історичним подіям присвячено його вірші, після чого поет розчаровується у діях уряду та власне президента, оскільки європоцентриський вектор змінено на проросійський. Розчарування у випадку С. Вакарчука підсилюється тим, що

це саме він помилився у людині, яка робить так, як мав би робити його опонент В. Янукович.

Підґрунтям для розчарування ліричного героя стає історична ситуація в Україні. Держава у віршах представлена тропом-асоціонімом (переходом загальної назви у власну: «брати» асоціюються з Україною). Художній образ України розкритий як сукупність людей – «братів», які мають постколоніальне минуле, але намагаються віднайти власну ідентичність, відродити свою історію та йти своїм шляхом. Українці прагнуть довести собі та іншим, що вони не є «неповноцінними» / «відсталими» / «іншими» по відношенню до російського культурного дискурсу, який не хоче їх відпускати через економічні причини. Феномен *Європа* для української самоідентифікації підходить тому, що для нього центральним постає концепт свободи. Українці на безсвідому рівні вважають, що оскільки у сучасній Європі змогли подолати зверхнє ставлення по відношенню до угорської, чеської, румунської та інших мов / культур / літератур, то й Україні там не загрожує геноцид, як це було за часів Російської, а пізніше, Радянської імперії.

Ідея віршів у тому, що український народ, як завжди, обманули ті, хто його очолює, і замість європейських цінностей – «свободи» – в Україні, так само, як і раніше, «панує» старший брат Росія, і нікого ніхто не збирається відпускати: *«Веселі, брате, часи настали / Нове майбутнє дарує день! / Чому ж на небі так мало сонця стало, / Чому я далі пишу сумних пісень?... / Веселі, брате, часи настали / Ми наближаємось до мети! / Чому ж тоді я шукаю іншу стежку / Чому я далі з ними не хочу йти? / Веселі, брате, часи настали / На грудях світить нам слави знак! / Нам очі ніжно закрили, губи медом змастили, / Душу кинули просто так...»* [3].

С. Вакарчук у поетиці вірша намагається розкрити і філософську ідею – прагнення свободи, й історичну, яка реалізується постколоніальними акцентами – спроба некоритися, щоб віднайти власну ідентичність і відродити історичне минуле для майбутньої самореалізації України як нації, етносу, держави: *«Душа прокинулась, та й питає / Сама у себе – чому одна? / Немає в кого спитати – золото замість тата / Замість мами – глуха стіна...»* [3].

Поет намагається спростувати «міф» про вищість російського менталітету, який сформував тривалий історичний «тиск», та від якого С. Вакарчук закликає відійти, для того щоб відстоювати національні українські пріоритети, що допо-

може посісти українському національному безсвідомому певне місце у культурі світової спільноти. С. Вакарчук наголошує на замовчуванні проблем колонізації України Росією, яка не припинилася навіть після офіційного відокремлення 1991 р. та продовжує існувати після 2004 р.: «... *Нам очі ніжно закрили, губи медом змастили, / Душу кинули просто так...*» [3].

Композиція вірша представлена провідним настроєм: хвилюванням ліричного героя – поета – за долю Української держави і нації: «*І тихо, тихо навколо стало... / Кудись поділися голоси... / Часи веселі настали, нас лишилось так мало, / Ну їх, брате, такі часи!*» [3]. С. Вакарчук іронічно із саркастичним підтекстом: «...Часи веселі настали» метафорично говорить про безвихідну ситуацію в Україні, де люди бояться висловити свою думку: «*І тихо, тихо навколо стало... / Кудись поділися голоси...*». Однак, не зважаючи на складність політичної ситуації, поет закликає до національного відродження, до пробудження власної свідомості і волі: «*Та нам з тобою своє робити, / Відкрити очі і далі йти! / І зуби сильно стиснувши, маму ніжно любити / Хто ж тоді, як не ми, брати?!*» [3].

С. Вакарчук пропонує кожному окремому індивіду діяти: «*Та нам з тобою своє робити, / Відкрити очі і далі йти!*» в енергійному просторі рідних людей, створюючи навколо себе у невеличкому дружньо-родинно-колегіальному дискурсі комфортну ситуацію: «*І зуби сильно стиснувши, маму ніжно любити*». Метафорами С. Вакарчук впроваджує ідею індивідуальної екзистенційної «дії»: якщо буде так чинити кожний, то з часом ситуація зміниться скрізь.

Хвилюванню як домінуючому настрою підкорено висловлення ідеї – неволя українців загальна: «*Чому ж на небі так мало сонця стало*»; та на її фоні ідея внутрішньої свободи: «*Чому ж тоді я шукаю іншу стежку / Чому я далі з ними не хочу йти*», яка розкрита закликом поета протистояти та намагатися відродитися: «*маму сильно любити...*».

Категорія мама у вірші є метафорою, і навіть символом сили, захисту, притулку, кохання, енергії, яка допоможе відродитися. Постколоніальний вектор відродження нації та історичного минулого у згаданому понятті відсилає до ахетипу Матері, в якому безсвідомо поєднані земля, родючість, вічність.

Завдяки стрункій композиційній побудові вірша С. Вакарчук реалізує провідні постколоніальні ідеї. Конфлікт твору не внутрішній психологічний, а зовнішній: ліричний герой зіштовхується зі соціальною системою, яка його не влаштовує та не задовольняє. Ліричний суб'єкт наділений внутрішньою свободою

та зовнішньою несвободою. Ідея – прагнення ліричного героя свободи – є провідною.

Композиція вірша представлена п'ятьма чотирирядними строфами. У кожній строфі розкривається частина загальної думки поета, із чого завдяки нагнітанням досягається емоційний мажор наростання протесту та заклику до інтелектуальної дії. Перші чотири строфи починаються повтором, який розкриває іронію, що поступово, від строфи до строфи, переростає в сарказм: «*Веселі, брате, часи настали*». Оскільки поет закликає до інтелектуальної дії, тут відкривається, окрім історично-соціального, філософський підтекст в осмислення ідеї свободи як феномену. Ці вірші вписуються у історико-соціально-політичний корпус лірики С. Вакарчука, який вкрапляється майже у всіх циклах (альбомах) поета.

У творчості С. Вакарчука особливе місце посідає любовна лірика. У вірші «Для тебе» із циклу (альбому) «Суперсиметрія» 2003 р. поет виступає як продовжувач європейських традицій, витоки яких слід шукати в античній ліриці, але не в давньогрецькій, а в давньоримській. Поет 1 ст. до н. е. Гай Валерій Катулл одним із перших (спираючись на концепцію давньогрецької поетеси Сапфо) описав кохання як емоційний фізіологічний процес, де чоловік виступає учнем жінки (гетери), у якої він навчається кохання. Ліричний герой здатен на «вчинок» завдяки жінці, яка його надихає.

У згаданому вірші простежуються тенденції напряму «критичний вимисел»: відродження комунікації; відродження традиції – зв'язок із традиційною літературою; відродження історії; відродження лінійності; сповідальна інстанція автора-героя; соціальна детермінованість як спроба впливати на дійсність (вихід до широкої аудиторії – рокова пісня); поєднання матеріального і духовного: техніцизму з психологізмом.

Провідна тема вірша – кохання чоловіка до жінки, його здатність заради жінки вчиняти дії, які б ніколи не відбулись, якби її не було: «*Я би не зміг падати з ніг, / Плавити лід, ставити перший слід, / На кам'яних плитах вогонь / Нести в руках. / Я би не зміг здатись в полон, / Щоб пити сік з ніжних але й чужих долонь, ...*»; «*І на коліна впасти б не зміг, / А якби впав, / То би піднятись потім з них, / Я би не встиг...*»; «*Душу свою в моїх піснях / Я б не знайшов*» [4].

С. Вакарчук пише про глибоке кохання до жінки, яке є створювальним для ліричного героя, заторкує проблеми свободи і примушення в психологічній

площині людського характеру. Проблема будується навколо внутрішнього психологічного конфлікту ліричного героя: чи зможе він здолати себе й вийти на інший рівень своєї особистості. Лейтмотивом є ідея самореалізації як доказу кохання – завдяки коханню до жінки ліричний герой здатен подолати будь-які випробовування: *«Але для тебе зможу я все»*. Цей імпульс є вічним, який актуальний в усі часи, й особливо на початку ХХІ ст., коли простежується домінування егоїстичних настроїв у стосунках чоловіка і жінки.

Композиція вірша будується за принципом теза / антитеза – герой спочатку стверджує *«Я би не зміг»*, після чого спростовує сам себе *«зможу я все»*. Теза та антитеза виписані у повтор для посилення емоційної дії впливу. Сюжет є оригінальним.

Ліричний герой розкритий як сильний, зі сформованим світоглядом і стійкими поглядами чоловік, який в ім'я кохання згоден піти на конфлікт сам із собою, здійснюючи вчинки йому не властиві: *«І на коліна впасти б не зміг, / А якби впав, / То би піднятись потім з них, / Я би не встиг, я би не встиг»*. Більше того, творчий акт створення пісень і пошуку в них філософського сенсу представлено як залежний від об'єкту кохання – жінки: *«Душу свою в моїх піснях / Я б не знайшов»*. Також від ліричного героя без коханої зникла б краса оточуючого його світу та відчуття щастя і повноти буття: *«і не сміявся би у снах, / І у сльозах я б не шукав, я б не літав»*. Створюється враження, що ліричний герой збігається з образом автора.

За віршовим ритмом цей вірш не є твердою формою, порушення системи метру, порушення рими відбувається під впливом підбору слів, що відображують емоції героя. Ці порушення відбуваються в результаті акценту на повторах, які домінують через смислове навантаження: *«Я би не зміг» «Але для тебе зможу я все»*.

Важливим є музикальний супровід, який посилює вплив на слухача, він є життєстверджуючим, міцним, з одного боку, і ніжним, готовим до дії, з іншого. У вірші розкрита ідея відповідальності чоловіка за життя коханої жінки, яка стала рідкою та незвичайною в сучасних реаліях.

Політична лірика С. Вакарчука розкриває настрої розчарування ліричного героя та українського народу поч. ХХІ ст., що є реакцією на історичні події доби. Провідним постає концепт *свобода*, який розкривається філософською ідеєю – прагнення свободи, та історичною місією відродити мину-

ле для майбутнього України як етносу та держави, розвінчанням «міфу» вищості російського дискурсу, акцентами на українських пріоритетах у культурі світової спільноти. Ліричний герой вводиться у конфлікт індивіда та системи, вирішенням якого може бути індивідуальна екзистенційна «дія». Повтори підсилюють емоційний малюнок. Любовна лірика С. Вакарчука продовжує давньогрецькі та давньоримські традиції. Ліричний герой обирає «дію» заради коханої, в чому втілюється ідея самореалізації як доказу кохання, спроба подолання самого себе. Композиція теза / антитеза виписана повторами для нагнітання настрою, для розкриття ідеї відповідальності за життя коханої жінки.

### *Література*

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. Київ: Смолоскип, 2008. С. 232.
2. Бовуар С. де Сила обставительств: Мемуари; [пер. с франц. Н. Светидова]. Москва: ИД Флюид, 2008. С. 267.
3. Вакарчук С. Веселі, брате, часи настали... <http://www.pisni.org.ua/songs/643050.html>
4. Вакарчук С. Для тебе. <http://www.karaoke.ru/artists/ocean-elzi/text/dlya-tebe/>
5. Bhabha Homi K. Nation and Narration. London: Routledge, 1990. 352 p.
6. Fanon Frantz. The Wretched of the Earth. New York: GROVE PRESS, 1961. 318 p. Режим доступу: <https://grattoncourses.files.wordpress.com/2019/12/frantz-fanon-richard-philcox-jean-paul-sartre-homi-k.-bhabha-the-wretched-of-the-earth-grove-press-2011.pdf>
7. Said Edward. Culture and Imperialism. Vintage, 1994. 380 p.
8. Said Edward. Orientalism. Harmondsworth: Penguin, 1995. 416 p.
9. Spivak Gayatri Chakravorty. In Other Words: Essays in Cultural Politics. Routledge, 1987. 440 p.

### *References*

1. Barri P. *Vstup do teoriiy : literaturoznavstvo ta kulturologiya* [Introduction to theory: literary and cultural studies]. Kiev, 2008, 360 p. (in Ukrainian)
2. Bovuar S. de. *Sila obstoyatel'stv: Memuary* [Force of circumstances]; [per. s francz. N. Svetidova]. Moskva: ID Flyuid, 2008. S. 267. (in Russian)
3. Vakarchuk S. *Veseli, brate, chasi nastali...* [The merry times have come, my brother...] <http://www.pisni.org.ua/songs/643050.html> (in Ukrainian)
4. Vakarchuk S. *Dlya tebe*. [For you]. <http://www.karaoke.ru/artists/ocean-elzi/text/dlya-tebe/> (in Ukrainian)
5. Bhabha Homi K. Nation and Narration. London: Routledge, 1990. 352 p.
6. Fanon Frantz. The Wretched of the Earth. New York, 1961. 318 p. <https://grattoncourses.files.wordpress.com/2019/12/frantz-fanon-richard-philcox-jean-paul-sartre-homi-k.-bhabha-the-wretched-of-the-earth-grove-press-2011.pdf>
7. Said Edward. Culture and Imperialism. Vintage, 1994. 380 p.
8. Said Edward. Orientalism. Harmondsworth, 1995. 416 p.
9. Spivak Gayatri Chakravorty. In Other Words: Essays in Cultural Politics. Routledge, 1987. 440 p.



**Svitlana Kryvoruchko. Issues of Colonization and Eternal Values in the Lyrics of Sviatoslav Vakarchuk.** Ukrainian contemporary poetry has its own “voice”, which helps to highlight a worthy place in modern world discourse and help to regain the once stolen past. The scientific problem is to state the identity and belonging to a certain ethnic and national culture Ukrainian literature - modern, in particular, and to refute the «secondary» talent of Ukrainian writers in relation to their neighbors. Sviatoslav Vakarchuk - Ukrainian poet-singer - in political lyrics depicts the disappointment of the people, the desire for freedom, the establishment of the dignity of the nation; in the love lyrics the vector of feat, “act” in the name of love is outlined. Ukrainian literature has ancient traditions, the origins of which should be sought in the era of Kievan Rus. The achievements of our ancestors were appropriated by more aggressive barbarian peoples, who still consider them “theirs”. This cohort includes the works “Veles’s book”, “A word about Igor’s regiment”, the creativity Grigory Skovoroda. S. Vakarchuk writes about a deep love for a woman, which is creative for a lyrical hero, touches on the problems of freedom and coercion in the psychological plane of human character. The problem is built around the internal psychological conflict of the lyrical hero: will he be able to overcome himself and reach another level of his personality. In poetics, S. Vakarchuk tries to reveal both the philosophical desire for freedom and historical postcolonialism in an attempt to disobey in order to find one’s own identity and revive the historical past for the future self-realization of Ukraine as a nation, ethnos, and state. When we talk about modern realities, we should pay attention not only to open aggression, but also to expansion (peaceful invasion, inclusion in the economy). How does a Ukrainian feel on his own territory?!

**Key words:** S. Vakarchuk, lyrics, artistic images, trope, conflict, repetitions, anaphora.

---

**Криворучко Світлана Костянтинівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри зарубіжної літератури та слов’янських мов Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди; <http://orcid.org/0000-0002-1123-9258>; [serka7@ukr.net](mailto:serka7@ukr.net)



**Аналіз наукових  
і публіцистичних текстів**



Юлія Молоткіна, Наталія Костусяк, Марина Навальна

## Іншомовна термінологічна лексика інформаційних технологій в українських інтернет-виданнях

У статті проаналізовано новітню іншомовну лексику в мові провідних українських інтернет-видань, вирізнено тематичні групи термінологічної лексики інформаційних технологій англomовного походження. Закцентовано на визначальній ролі інтернет-комунікації в популяризації іншомовних слів, адже ці види засобів масової комунікації значно поширеніші, ніж їхні друковані аналоги; такий аргумент послугував основою для дослідження чужомовних лексем в мові онлайн-газет. Обґрунтовано, що характеристика запозичень у текстах сучасних українських масмедіа визначена лексичною диференціацією, оскільки до української мови проникає величезний масив іншомовної лексики і їхня тематика надзвичайно різноманітна. У статті розглянуто найуживаніші на сучасному етапі дослідження тематичні групи термінологічної іншомовної лексики, зафіксованої в текстах популярних інтернет-газет: назви пристроїв; найменування програм, мережесих засобів і технологій; лексеми зі сфери соціальних мереж; назви розрахункових одиниць в Інтернеті; номінації різних видів протиправної діяльності, загроз в Інтернеті та шахрайств, здійснюваних за допомогою інших технічних засобів. Доведено, що публіцистичний стиль сучасної української мови зазнав істотних трансформацій протягом останнього десятиліття. Доступність інтернет-ЗМІ широкому загалу читачів (особливо молоді) викликала розширення тематичного діапазону масмедійних текстів, відповідно відбулися й зрушення в тематиці запозичених лексем. На прикладах, зафіксованих у текстах інтернет-видань, доведено, що англізми нині асоційовані не лише з науковою діяльністю, але з іншими сферами життєдіяльності, зокрема й галуззю інформаційних технологій.

Зроблено висновок, що технологізація суспільства вплинула на мову, адже частка запозичених термінологічних одиниць є однією з найбільших за обсягом. Лідерство серед іншомовної термінологічної лексики в онлайн-виданнях припадає на тематичну групу лексем з указівкою на позначення видів протиправної діяльності в Інтернеті. Дещо поступається їй група запозичень – назв мережесих програм та технологій. Наступні за кількісними показниками тематичні групи англomовних позначень розрахункових одиниць в Інтернеті, лексем соціальних мереж та назв пристроїв.

**Ключові слова:** сучасна українська мова, лексика, інформаційні технології, термінологічна лексика, запозичення, англізми, мова засобів масової інформації, інтернет-видання.

Стрімкий розвиток техніки, науки та культури спричинив появу й активне функціонування великої кількості термінологічних одиниць у сучасній українській мові [14, с. 64]. Мовознавці називають інтенсивний розвиток науково-технічної термінології «термінологічним вибухом» [7, с. 7], що полягає не лише в збільшенні кількості термінів в українській мові, а й у залученні термінологічної лексики до загальнономовного вжитку [14, с. 64]. Терміни активно проникають

майже в усі сфери суспільної діяльності. Дослідники зауважують, що «слова-терміни реалізують свою семантику, поширюються в мовній практиці, входять до загальномовного словника через мову масмедіа» [14, с. 66]; «преса завжди була і залишається середовищем активного функціонування термінологічної лексики, оскільки на її сторінках висвітлюються найрізноманітніші проблеми суспільного життя. До того ж мові засобів масової інформації властива широта залучення термінологічної лексики різних галузей знань, що пов'язано з розмаїтим тематичним діапазоном статей» [23, с. 36]. Взаємозв'язок явищ детермінологізації наукової термінології, інтенсивний процес запозичання іншомовної термінологічної лексики та її використання в текстах сучасних українських інтернет-видань зумовлюють *актуальність* дослідження.

Проблему розширення сфери функціонування лексики розглядали А. С. Д'яков, Т. Р. Кияк, З. Б. Куделько [7], О. А. Жирик [8], Н. М. Костусяк [9], М. І. Навальна [14, с. 64–119] Ф. О. Нікітіна [15; 16], Л. О. Симоненко [18], О. А. Стишов [21], Л. В. Туровська [23] та ін. Попри це студіювання термінологічної лексики інформаційних технологій, ужитої в українських інтернет-публікаціях, переважно фрагментарне, а з огляду на стрімкий мовний динамізм частина таких номінацій поки не знайшла віддзеркалення в сучасній лінгвістиці.

*Метою* статті є аналіз новітньої запозиченої термінологічної лексики в мові сучасних українських інтернет-видань, а її *завдання* – описати найпоширеніші на сучасному етапі дослідження тематичні групи іншомовної термінологічної лексики, які виникли внаслідок запозичення великої кількості термінів іншомовного походження з різних галузей діяльності.

Терміносистема інформаційних технологій є однією з тих, які утворилися внаслідок упровадження досягнень науково-технічного прогресу в різні сфери суспільного життя та появи сучасних інформаційних мереж. В українській мові система термінів інформаційних технологій перебуває на стадії становлення [17, с. 1].

Науково-технічна терміносистема української мови – одна з «найбагатших» на іншомовні терміни [12, с. 38; 13, с. 265], що є цілком закономірним явищем, оскільки швидкість появи науково-технічних понять перевищує лінгвістичні ресурси кожної мови для забезпечення їх термінологічними мовними знаками [11, с. 54]. Наприкінці ХХ ст. – на початку ХХІ ст. науково-технічну термінологію української мови збагатили численні запозичення з англійської мови, особливо

в галузі інформатики, програмування та обчислювальної техніки. Такий процес пояснюємо кількома чинниками, серед яких визнання осередком науково-технічного прогресу здебільшого англійської мови в країні. Тому виникає багато нових явищ і понять, для найменування яких вживають англійські номінації. Використання термінології англійського походження навіть у тих випадках, коли батьківщиною технічних інновацій є інші країни, зумовлене статусом англійської мови як мови міжнародного спілкування [19, с. 48–49]. «Поширення в терміносистемах не тільки запозичених слів, а й іншомовних блоків, можна пояснити як традицією, так і прагненням передати одним словом складне наукове поняття. Причиною такої лексичної інтерференції можна вважати прагнення фахівців ... увійти в європейську мовну й технічну спільноту, мати єдиний термінологічний фонд» [10, с. 82]. Як зазначає І. П. Скорейко-Свірська, одночасне функціонування в терміносистемі української мови питомих та запозичених лексем певним чином зумовлене комунікативним значенням наукової термінології, що «...проектується не тільки на задоволення внутрішнього, національного мовного контактування, а й на контактування зовнішнє, міжнародне» [19, с. 9].

Терміни інформаційних технологій активно переходять до складу загальнономовних одиниць – у такий спосіб відбувається постійний обмін між термінами інформаційних технологій та загальнономовною лексикою [14, с. 68]. Найбільше цьому обміну сприяють саме засоби масової інформації, особливо інтернет-видання, оскільки ними послуговуються частіше, ніж друкованими аналогами.

Велика кількість термінів інформаційних технологій в інтернет-виданнях зумовила їхній поділ на декілька тематичних груп:

- назви пристроїв;
- назви програм, мережевих засобів і технологій;
- лексеми зі сфери соціальних мереж;
- назви розрахункових одиниць в Інтернеті;
- найменування різних видів протиправної діяльності, загроз в Інтернеті та шахрайств, здійснюваних за допомогою інших технічних засобів.

Розвиток технологій спричинив появу безлічі назв пристроїв, що зазвичай є англійськими. Зокрема, дуже поширеною є лексема *гаджет* (англ. *gadget* – пристрій) – «річ, зазвичай електронна або яка має стосунок до електроніки,

рахівника чи Інтернету» [20]). Напр.: *Створено гаджет для боротьби із захопленістю від смартфонів* («Кореспондент.net», 27.11.2012); *Підрастаюче покоління все частіше користується новими гаджетами, але вони можуть бути зовсім небезпечними для них* («Znaj.ua», 13.11.2017).

Нині досить популярна запозичена лексема *девайс* (англ. *device*). Як і *гаджет*, *девайс* також перекладають з англійської мови як «пристрій», тому багато мовців вважають їх синонімами, проте між зазначеними номінаціями є відмінність. *Девайс* – це автономний пристрій, який не потребує під'єднання до іншого пристрою для своєї роботи (напр.: *фотоапарат, смартфон*), тоді як *гаджет* – технологічний аксесуар для пристрою (*наушники, планшети*) [22]. Сьогодні вже неможливо уявити наше життя без різноманітних електронних пристроїв, тому цілком природним є те, що ці найменування часто вживають у ЗМІ. Напр.: *Це окремий девайс, зі своєю специфікою, ергономікою та логікою* («Українська правда», 04.08.2016); *Система також буде самостійно реєструвати і оцінювати додані пристрої на основі інформації про існуючі девайси* («Економічна правда», 22.10.2017).

До популярних та розповсюджених *гаджетів* належать пристрої, найменування яких містить англomовну частину *смарт-* (англ. *smart* – розумний), напр. *смартфон, смартвотч* (англ. *smart watch* – розумний годинник) тощо: *Коли киянку Наталію Лабутенко не покидають погані думки, вона залишає на роботі смартфон, йде на Софійську площу і стає в самому її центрі* («Українська правда», 22.01.2019); *Це смартвотч, що дозволяє дитині набирати до 5 номерів, отримувати повідомлення і передавати дані геолокації на інші девайси через GPS* («Газета по-українськи», 19.06.2016).

Запозичення *сервер* широкоживане як у ЗМІ, так і в повсякденному житті. *Сервер* (англ. *server* – слуга) – це «комп'ютер або програма, що здатні автоматично розподіляти інформацію чи файли під керуванням мережної оперативної системи або у відповідь на запити, прислані в режимі онлайн користувачами» [20]). Напр.: *Вони зламують сервери «ліберальних груп» для отримання компромату та вимагання грошей* («РБК-Україна», 06.03.2017).

Функціонування Інтернету неможливе без спеціальних програм та технологій. Назви програм, мережових засобів і технологій здебільшого зараховують до арготизмів та комп'ютерного жаргону, проте протягом останнього десятиліття ХХІ ст. ці лексеми все частіше використовують у публіцистичному стилі.

У дискурсі інтернет-видань натрапляємо на лексему *бот* та утворені від неї деривати. *Бот* (скорочено від англ. *robot* – робот) – «спеціальна програма, що виконує автоматично (або за заданим розкладом) які-небудь дії через ті ж інтерфейси» [20]). Напр.: *Станом на 10 травня за цю петицію було віддано близько 45 тисяч голосів, з яких 20 тисяч було одразу видалено як такі, що повністю відносяться до т.зв. «ботів». Із 25000 підписів, що залишилися, лише 30% – реальні користувачі мережі Інтернет, інші 70% – викликають обґрунтовану підозру на предмет автентичності та мають ознаки «ботів», – зазначили в СБУ («Українська правда», 09.07.2016).* Дуже часто використовують *боти* як інструмент пропаганди в Інтернеті. За допомогою них (особливо через соціальні мережі) поширюють неправдиву інформацію та провокують конфлікти. Широковідомою є практика, коли *боти*, під виглядом профілів користувачів соціальних мереж, пишуть у коментарях так звані «вкиди» – неправдиві чи неперевірені новини та факти, провокаційні коментарі тощо, які мають на меті викликати негативні емоції в користувачів та спровокувати їх на конфлікти один з одним. Особливо активно цю практику впроваджували під час Революції Гідності в Україні та згодом після початку російської воєнної агресії. У ЗМІ навіть з'явилося словосполучення «*кремлівські боти*» – програми, що поширюють неправдиву інформацію про Україну та є одним із основних інструментів інформаційної війни Росії проти нашої держави. Крім того, вони також розповсюджують брехливу інформацію про інші країни. Напр.: *Кремлівські «боти» розповіли, як працює путінська пропаганда* («Інформатор», 20.02.2018).

Поширеність англomовної лексеми *бот* зумовила її високу словотвірну активність: *чат-бот* (від англ. *to chat* – спілкуватися та *robot* – робот – «комп'ютерна програма, розроблена на основі нейромереж та технологій машинного навчання, яка веде розмову за допомогою слухових або текстових методів» [3]), *ботнет* (від англ. *robot* – робот та *network* – мережа – «комп'ютерна мережа із запущеними ботами автономним програмним забезпеченням, що використовується для протиправної діяльності» [20]), *інтернет-боти*, *бот-атака*, *бот-ферма* тощо. Напр.: *«Ощадбанк» запустив чат-бота у Facebook* («Na chasi», 16.09.2019); *Як зазначено, «ботнет» був знайдений випадково...* («Детектор Медіа», 06.02.2017); *Інтернет-боти можуть поширювати дезінформацію, тому не вважайте їх нешкідливими* («РБК-Україна», 28.01.2019); *... у міністерстві не визначили, чи стала вимога блокування відео про Еміра-Усеїна Куку наслідком прямого запиту*

російських служб цензури, зокрема «Роскомнадзору», чи, можливо, **бот-атаки** («Укрінформ», 07.02.2019).

Невід'ємною частиною сучасності стали різноманітні *месенджери*. *Месенджер* (англ. *messenger* – надсилач повідомлень) – «телекомунікаційна служба для обміну текстовими повідомленнями між комп'ютерами або іншими пристроями користувачів через комп'ютерні мережі» [20]). Найпопулярнішими серед українців є такі *месенджери*, як *Viber*, *WhatsApp* та *Telegram*. У ЗМІ використовують як і саму загальну назву *месенджер*, так і транслітеровані власні назви цих служб, щоправда варіанти їхнього написання різняться – їх можуть писати як з великої, так і з малої літери, брати в лапки тощо. Напр.: *Секретар Ради національної безпеки і оборони стверджує, що месенджер WhatsApp ефективніше захищає від прослуховування ніж Viber* («Еспресо TV», 04.02.2019); *Коли за кордоном з'являється тимчасовий техпаспорт і угода купівлі-продажу, її надсилають «вайбером» митному брокеру* («Газета по-українськи», 09.01.2019); *Президент Петро Порошенко приєднався до створеної у «Вайбері» групи «БПП», де депутати обговорюють нагальні питання фракції* («Українська правда», 16.12.2014); *Але це ніяк не змінить ситуацію, будуть голосувати його карткою, а диригувати він буде в якомусь готелі, або в есемесках у «телеграмі» або «вотсани». Це щось змінить!? Априорі нічого* («Еспресо TV», 05.10.2016).

Досить поширеною є лексема *фотошоп*. Вона утворена від назви графічного редактора *Adobe Photoshop*, розробленого американською компанією *Adobe Systems*. Цю програму вважають найпотужнішим редактором фото та лідером на ринку комерційних засобів редагування растрових [6]. Зазвичай її називають просто *Photoshop*. В українських ЗМІ часто вживають транслітерований варіант зазначеної лексеми, зазвичай написаний із малої літери. Напр.: *Неймовірний фотошоп: художник показав роботи, що ламають логіку* («Газета по-українськи», 27.01.2019).

Поширеними є також похідні дієслова від лексеми *фотошоп* – *фотошопити* та *прифотошопити*, утворені відповідно суфіксальним та префіксальним способами. Ці слова часто вживають у негативному контексті, коли йдеться не лише про звичайне редагування та покращення фотографії, а про зміну зображення часто з метою ввести в оману чи висміяти людину, зображену на фото. Напр. : *«... я не просив підчищати мені взуття, але якщо вам обов'язково потрібно щось фотошопити, будь ласка, приділіть основну увагу моєму волоссю (його*



відсутності), не ногам!» – написав Скотт Моррісон у себе у Твіттері («Газета по-українськи», 10.01.2019); Дивлячись на старі сімейні фотографії, я все думаю: як це буде виглядати, якщо **прифотошопити** до них себе нинішнього? («Газета по-українськи», 17.10.2017).

Якщо лексеми на зразок *месенджер* чи *фотошоп* уже давно вийшли за межі вузькоспеціалізованої лексики й функціують не тільки в ЗМІ, а й у повсякденному житті, то існує ще низка найменувань різноманітних програм та технологій, які хоч і використовують у мережевих масмедіа, проте все ще зараховують до комп'ютерного жаргону, оскільки вони поки не ввійшли до загальномовного вжитку. До таких належать запозичення на зразок *багтрекер* (англ. *bug tracking system* – система відстежування помилок – «прикладна програма для відстежування історії звітів про баги під час роботи тестерів та програмістів) [20], *бекенд* (англ. *back end* – зворотній бік – «у розробці програмного забезпечення сфери розподілу відповідальності, що стосується серверної частини додатку» [20]), *фронтенд* (англ. *front end* – передній бік – «у розробці програмного забезпечення ділянка розподілу відповідальності, що стосується клієнтської частини додатку; видима частина програмного забезпечення» [20]), *бета-версія* («протестована внутрішньо версія програми, яка потребує перевірки більш широким колом користувачів» [20]), *біг-дата* (англ. *big data* – «набір даних такого обсягу або такої складності, що традиційні інструменти є неадекватними для їх обробки» [20]) тощо. Напр.: *Наступне, що нам потрібно, зручний багтрекер* («Новини ІТ українською», 09.12.2014); *Працюю і над фронтендом, і над бекендом, використовую Hip Hop (діалект РНР, до речі open-source), HTML/JS, інколи Python* («КПШник», 03.05.2013); *Microsoft представила бета-версію «вісімки»* (ТСН, 29.02.2012); *Завдяки біг-дата ми вже дізналися, що малюки вчать мову не через повторення – як ми думали століттями – а слухаючи слова, які вживаються в численних контекстах* («Zbruč», 22.02.2016).

Поширеними в мові ЗМІ є лексеми зі сфери соціальних мереж. Соціальні мережі – «інтернет-програми, які допомагають друзям, бізнес-партнерам або іншим особам спілкуватись та встановлювати зв'язки між собою, використовуючи набір інструментів» [6]. Сучасний світ майже неможливо уявити без таких онлайн-соціальних мереж, як Facebook, Twitter та Instagram. Вони слугують не лише засобом спілкування, а й платформою для бізнесу та поширення новин. Майже кожна телевізійна служба новин та інтернет-видання мають

свою сторінку в тій чи тій соціальній мережі (або в усіх водночас). Політики та громадські діячі також часто послуговуються ними, тому цілком природньо, що найменування з галузі соціальних мереж часто фігурують у ЗМІ. Зокрема, дієслова *твітнути* та *ретвітнути* прийшли зі соціальної мережі Twitter. *Твітнути* означає «написати свій допис у Twitter», а *ретвітнути* – «поширити чийсь допис у Twitter, натиснувши спеціальну кнопку». Напр.: *Перейшовши за посиланням, користувач побачить пропозицію **твітнути** англійською мовою повідомлення...* («Газета по-українськи», 13.07.2018); *Цей допис **ретвітнули** або якимось чином прокоментували близько ста різних користувачів* («Українська правда», 10.08.2015).

Популярність американської соціальної мережі *Facebook* зумовила її високу словотвірну активність – у ЗМІ натрапляємо на різноманітні словосполучення з частиною *Facebook* чи скорочено *fb*: *Facebook-активність*, *fb-активність*, *Facebook-користувачі* тощо. Напр.: *Як розчарувати українців за рік. **Facebook-активність** 2016* («Українська правда», 31.12.2016); *Що показує **fb-активність** квітня: байдуже на Траймана, хвилюють гроші* («Українська правда», 10.05.2016); *Та й серед **Facebook-користувачів** було актуально вимагати змін на краще* («Українська правда», 31.12.2016).

Ще одна реалія, яка прийшла зі світу соцмереж, – лексема *селфі*. *Селфі* (англ. *self* – сам, само) – «вид фотографії, автопортрет, зроблений за допомогою камери смартфона, фотоапарата чи вебкамери» [20]). Люди зазвичай завантажують такі фото на власні сторінки в соціальних мережах. Напр.: *Вона робить **селфі** в дзеркалі, без звичного гриму і червоної губної помади, а її волосся рівне і акуратно причесане* («Газета по-українськи», 07.02.2019).

Цікавий різновид *селфі* – так зване *белфі* (від англ. *selfie* та *butt* – сідниці) – «селфі із сідницями у кадрі» [20]). Напр. *У соцмережах з'явилася нова пристрасть: наслідуючи зірок шоу-бізнесу, інтернет-юзери полюбили робити **белфі** (*belfie*) – селфі з власною п'ятою точкою в головній ролі* («Еспресо TV», 11.07.2015). Натрапляємо навіть словосполучення *белфі-тренд* (від англ. *belfie* та *trend* – напрямок, тенденція), що означає «мода на белфі». Напр.: ***Белфі-тренд** в Instagram: дівчата хизуються своїми сідницями* (ТСН, 16.12.2015).

У мові українських інтернет-видань натрапляємо на номінації *розрахункових одиниць в Інтернеті*, зокрема йдеться про найменування різноманітних електронних валют, які все частіше називають *криптовалютою* (скорочено

*крипта* – від англ. *cryptocurrency* – «вид цифрової валюти, емісія та облік якої засновані на асиметричному шифруванні і застосуванні криптографічних методів захисту» [6]). З іншомовною частиною *крипто-* функціують різноманітні складні слова: *криптовбіржа*, *крипторинок*. Напр.: *Сказати, що трапиться, якщо криптовалюта «впаде», ніхто із світових фінансистів не береться* («Економічна правда», 29.12.2017); *Причому постраждають не лише власники «крипти»* («Економічна правда», 29.12.2017); *Створювати **криптовбіржі** зможуть як резиденти та держустанови, так і не резиденти* («Na chasi», 20.10.2017); *Навіщо потрібне регулювання **крипторинку*** («Na chasi», 20.10.2017).

Одна з найпопулярніших *криптовалют* у світі – *біткоїн* (інші варіанти написання *біткоїн*, *біткойн*). Зазначена лексема утворена від англ. *bitcoin*, що перекладається як електронна монета й означає «віртуальна електронна валюта без централізованого управління та емінтів» [20]). Спеціалісти вже назвали світовий ажіотаж навколо цієї електронної валюти «*біткоїн-лихоманкою*», адже величезний попит на неї стимулює блискавичне зростання курсу – станом на листопад 2017 року його вартість становила понад 7 тисяч доларів [6]. Напр.: *Незважаючи на те, що **біткойн** не втримався на цьому рекордному рівні на довгий час, він перебував у центрі уваги з початку року, завдяки чому раніше він зміг подолати позначку в \$2000* («Економічна правда», 05.06.2017); *Чому ми про це говоримо? Тому що недавно глобальний економіст Deutsche Bank Торстен Слока назвав крах **біткоїна** одним з ключових ризиків 2018 року* («Економічна правда», 29.12.2017). Існує також сленгове найменування *біткоїна* – «*биток*», на яке також можна натрапити в ЗМІ економічної тематики. Напр.: *Від ціни «**битка**» залежить вартість решти «**крипти**»* («Економічна правда», 06.03.2018).

У мові інтернет-ЗМІ послуговуються ще однією назвою криптовалюти – *альткоїн* (скорочено від англ. *alternative bitcoin* – *альтернативний біткоїн*) [20]. Напр.: *24 відділення KFC у Венесуелі почнуть продавати їжу за **альткоїн** Dash* («Корреспондент.net», 30.11.2017); *Один із найстаріших **альткоїнів** – має другий рівень популярності після BTC* («Na chasi», 20.10.2017).

Широковживаною лексемою найменування різновиду електронної валюти є *лайткоїн* (інший варіант написання – *лайткойн*). *Лайткоїн* (англ. *litecoin*) – «це криптовалюта, що заснована на базі програмного коду біткоїн. Лайткоїн метафорично називають «електронним сріблом», тоді як біткоїн – «електронним золотом» [1]. Напр.: *Швидкість трансакцій у мережі **лайткоїна** в чотири рази*

вища, ніж у мережі біткоїна, а розмір блокчейну лайткоїна всього 14,6 Гб («Економічна правда», 06.03.2018); Біткоїн – це найвідоміша криптовалюта, але вона втрачає свої позиції на ринку серед інших, таких як ефір та лайткоїн (ТСН, 15.12.2017).

Лексема, що ввійшла в українську мову зі сфери розрахункових одиниць в Інтернеті, – *майнінг*, або *майнинг* (від англ. *to mine* – видобувати з надр). Кембриджський словник дає два визначення цього поняття: 1) видобування із землі таких речовин, як вугілля чи метал; 2) використання спеціального програмного забезпечення для отримання нової криптовалюти (цифрова валюта, вироблена громадською мережею, а не урядом) [2]. У процесі своєї адаптації до мовної системи української мови ця лексема звузила семантику, її вживають лише в значенні «створення нової криптовалюти». Напр.: *Директор однієї зі шкіл в Китаї, Лей Хуа, був звільнений після виявлення підключеної до електромережі навчального закладу системи пристроїв, призначених для майнінгу криптовалют* («Економічна правда», 09.11.2018).

Особу, яка займається *майнінгом*, називають *майнером* (англ. *miner*). З англійської мови *miner* перекладають як «шахтар» [2], але подібно до лексеми *майнінг* це запозичення також звузило свою семантичну структуру, нині його вживають тільки в контексті створення криптовалюти. Напр.: *Згодом Wuhan додасть 30 МВт потужності і збільшить число майнерів, задіяних там, до 12 тис.* («Економічна правда», 12.09.2018). Від іменника *майнінг* утворився прикметник *майнінговий*. Напр.: *Видобувають крипту і на відкритих: якщо з'єднати кілька відеоплат, вийде майнінгова ферма* («Сьогодні», 18.03.2018).

Запозичення *майнінг* послугувало дериваційною основою для дієслова *майнити*, яке означає «видобувати криптовалюту». Спочатку дієслово *майнити* було арготизмом і функціювало здебільшого в середовищі людей, що створювали електронні розрахункові валюти. Через активізацію *майнінгу* в Україні ця лексема поступово перейшла до загальнономовного вжитку, а згодом і до публіцистики. Напр.: *Щоб «майнити» біткоїни зараз, потрібно використовувати спеціальне обладнання* («Економічна правда», 14.08.2018); *Австралійські метеорологи майнили біткоїни на робочому місці* («Економічна правда», 08.03.2018); *Обігрівачі навчилися майнити криптовалюту* («Znaj.ua», 12.03.2018).

Завдяки різноманітним інформаційним технологіям та мережі Інтернет людство зробило величезний крок уперед. Але поряд із численними можливостями

для всебічного розвитку Інтернет містить величезну кількість загроз та часто стає засобом для проведення різноманітних злочинних операцій. Більшість *найменувань різних видів протиправної діяльності, загроз та шахрайств, здійснюваних за допомогою інших технічних засобів*, запозичені з англійської мови, подекуди в українській мові вони змінили свою семантику.

Поширеними є англomовні найменування різних видів інтернет-шахрайства. До них належать такі лексеми, як *скімінг* (англ. *skimming* – «отримання інформації з магнітної смуги платіжної картки та ПІН-коду до неї з метою подальшого виготовлення дублікату картки та зняття готівки в банкоматах» [20]), *фішинг* (англ. *fishing* – рибальство – «вид шахрайства, метою якого є доступ до конфіденційних даних користувачів» [20]), *вішинг* (від англ. *voice* – голос та *fishing* – рибальство – «телефонне шахрайство, пов'язане з виманюванням реквізитів банківських карток або іншої конфіденційної інформації, примушуванням до переказу коштів на картку злодіїв») [6] та *кеш-треппінг* (англ. *cash* – готівка, *trap* – пастка – «заклеювання отворів для видачі готівки з метою привласнення грошей після відходу клієнта від банкомату» («Ua-Reporter.com», 07.02.2016)). Ці запозичення демонструють високу словотвірну активність – від них суфіксальним способом утворені прикметники (*скімінговий*, *фішинговий*). Напр.: *Сюди насамперед відносять «скімінг» – зчитування даних із картки клієнта за допомогою спеціального обладнання, яке незаконно встановлюється на банкомат* («ВВС Україна», 16.07.2017); *За словами спеціалістів, зловмисники використовують новий тип скімінгових пристроїв – не накладки на картридер, які можна побачити, а вставки, глибоко сховані в картридері* («Телеканал «5 канал»», 15.11.2017); *Таке шахрайство, як правило, відбувається в інтернеті, і може бути результатом так званого «фішингу»*. Зловмисники створили *фішинговий ресурс Єдиного державного реєстру декларацій осіб, уповноважених на виконання функцій держави або місцевого самоврядування* («Економічна правда», 06.08.2018); *Скімінг, вішинг і кеш-треппінг стали найпопулярнішими аферами з банківськими картками українців* (ТСН, 27.01.2017); *У Тернополі процвітає новий вид шахрайства «кеш-треппінг»* («Новости Тернополя», 10.03.2018).

У текстах масмедіа, де йдеться про різні види злочинної діяльності в Інтернеті, часто можна натрапити на лексему *хакер*. *Хакер* (англ. *to hack* – рубати) – «особливий тип комп'ютерних спеціалістів, діяльність яких пов'язана з намаганням отримати несанкціонований доступ до систем із секретною

(конфіденційною) інформацією, комп'ютерний злочинець» [20]. Спочатку значення цього слова не було пов'язане зі злочинною діяльністю. Зазначений комп'ютерний термін з'явився в 60-х роках ХХ століття й означав процес внесення змін у свою або чужу програму. Віддієслівний іменник «*hack*» маркував результати таких змін. Тобто *hack* – це спосіб виправлення помилки в програмі, а фахівця, який міг виправити такі помилки, відповідно називали хакером. Проте *hack* не завжди мав на меті виправлення помилок – усе частіше *hack* змінювали поведінку програми всупереч волі її автора. Саме такі скандальні інциденти «спотворили» значення слова *хакер* – його почали вживати на значення зловмисника, котрий використовує комп'ютерні знання задля здійснення несанкціонованих, іноді шкідливих дій в комп'ютері – зламування комп'ютерів, написання та поширення комп'ютерних вірусів. Дискусії з приводу семантики цього слова тривають і досі. Дехто з відомих прихильників вільного й відкритого програмного забезпечення, наприклад Річард Столмен, пропагують використання цього терміна лише в його первісному значенні [6]. В українських ЗМІ вказане поняття здебільшого вживають із семантикою «комп'ютерний злочинець». Напр.: *Викрили хакерів, які «обчистили» українців на понад 5 млн. грн* («Газета по-українськи», 10.01.2019).

Від запозичення *хакер* утворився прикметник *хакерський*. Напр.: *Хакерська атака в Німеччині: опубліковані дані Меркель і ще сотень політиків* («ВВС Україна», 04.01.2019); *Проект Distributed Denial of Secrets (DDoSecrets) опублікував документи з Російської федерації, які отримав шляхом хакерського зламу* («Львівський портал», 27.01.2019).

Із комп'ютерного сленгу в публіцистику проникло похідне від лексеми *хакер* дієслово *хакнути*. Це слово означає «незаконно отримати доступ до чужої інформації, використовуючи хакерські прийоми та технології» [6]. Напр.: *Спецслужби США: Росія намагалася «хакнути» виборчі системи 21 штату* («Українська правда», 22.06.2017).

Активізація злочинності в мережі Інтернет спричинила появу низки найменувань різних видів протиправної діяльності, структуру яких вирізняє англійський префікс *кібер-* (англ. *cyber* – пов'язаний із залученням чи відношенням до комп'ютерів, особливо до Інтернету) [2]. Цю групу структурують лексеми *кібератака*, *кіберзагроза*, *кіберзлочинність*, *кіберзлочин*, *кіберкрадіжка*, *кібервійна* тощо. Напр.: *Пізніше основні мобільні оператори повідомили, що їх робота не була порушена, незважаючи на кібератаку* (УНІАН, 27.06.2017);

Міністерство оборони України за підтримки Сполучених Штатів Америки почало створення центру реагування на **кіберзагрози** («Детектор Медіа», 30.11.2016); За даними А. Авакова в 2016 супроводжувалось близько 8 тисяч кримінальних правопорушень у сфері **кіберзлочинності**, здійснювалось 1789 досудових розслідувань та 1755 матеріалів за результатами розслідувань направлено до суду» (UNN, 13.02.2017); «За 2016 рік в Україні було скоєно 1565 **кіберзлочинів** та встановлено 426 винних у цих злочинах (UNN, 13.02.2017); Це найпоширеніший вид **кіберкрадіжки**, при якому злочинці заволодівають інформацією власника картки і незаконно використовують її без фізичної участі картки («ВВС Україна», 16.07.2017); Кремлівська **кібервійна** і хакерські атаки на країни ЄС призвели до того, що політики, які охоче погодились б на статус-кво, в результаті змушені були визнати зростаючу загрозу з боку Росії («Новое время», 01.03.2017).

Новою тенденцією у сфері кіберзлочинів є **криптоджекінг** (англ. *cryptojacking*) – таємне використання майнерами ресурсів чужих комп'ютерів для вироблення криптовалюти [4]. Щоправда, ця лексема ще не перейшла до загальнономовного вжитку – як, наприклад, запозичення *біткоїн* – і функціонує здебільшого у вузькоспеціалізованих інтернет-виданнях. Напр.: *Такий спосіб заробітку криптовалюти отримав назву **криптоджекінг*** («Tmginfo.net», 28.01.2018).

Цілком закономірним є те, що зростання кількості загроз в Інтернеті спонукає владні структури до протидії цим видам злочинної діяльності. Зокрема, у жовтні 2015 року було створено нову **Кіберполіцію** – структурний підрозділ Національної поліції України [6]. Відповідно в українській мові з'явилися найменування зі сфери боротьби з інтернет-злочинністю. Номінації аналізованого різновиду містять англійський префіксоїд **кібер-**: *кіберполіцейський, кіберзахист, кібербезпека, кіберпростір, кіберактивісти* тощо. Напр.: **Кіберполіція** виявила близько 200 акаунтів, які пропонують дітям суїцидальні групи або примушують надати конфіденційну інформацію про матеріальний стан батьків для подальшого вимагання грошей (УНІАН, 01.03.2017); Попри це, **кіберполіцейські** вже займаються розслідуванням широкого спектру злочинів у кіберпросторі: від боротьби з «піратами» до виявлення аферистів у мережі Інтернет («Online.ua», 24.02.2017); У НАТО затвердили основний план із **кіберзахисту** на тлі гібридних війн («5 канал», 16.02.2017); Президент Петро Порошенко увів в дію рішення Ради національної безпеки і оборони про загрози **кібербезпеки** країни

та заходи їхньої нейтралізації («Gazeta.ua», 14.02.2017); *Сьогодні кіберпростір використовується нашими опонентами, іноземними спецслужбами* (ТСН, 22.02.2017); *Українські кіберактивісти виявилися сильнішими за спецслужби Росії* («Радіо Свобода», 23.02.2017).

Характерною рисою сучасної мовної ситуації в Україні є перехід науково-технічних термінів до загальнономовного вжитку через засоби масової інформації. Навіть лексеми, що раніше належали до сфери вузькоспеціалізованого комп'ютерного жаргону, зараз активно функціують у публіцистичному стилі. Крім того, вони демонструють високу словотвірну активність та розширюють свою семантику (*кремлівський бот, бот-атака, фотошопити, біткоїн, хакер, кіберзлочин* тощо). Щоправда, чимало науково-технічних термінів англійського походження, зафіксованих в інтернет-виданнях, усе ще належать до сфери комп'ютерного сленгу (*багтрекер, бекенд, біг-дата, плагін, аплет* тощо).

Отже, публіцистичний стиль сучасної української мови зазнав докорінних трансформацій упродовж останнього десятиліття. Доступність інтернет-ЗМІ широкому загалу читачів (особливо молоді) спричинила розширення тематики публіцистичних текстів та використання в ній лексем та запозичень різноманітних тематичних груп. З'явилася велика кількість термінологічних одиниць. За останнє десятиліття тенденції до запозичання лексики дещо змінилися: якщо наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. в українській мові панівне становище серед лексичних запозичень займали науково-технічні та економічні терміни, то, починаючи з другого десятиліття ХХІ ст., запозичена лексика суттєво урізноманітнілася. Англізми асоціюються не лише з науковою сферою, а здебільшого з іншими, зокрема й сферою інформаційних технологій, у якій акцент не завжди припадає на арготичну та жаргонну комп'ютерну термінологію, а почасти на лексику, пов'язану із соціальними мережами, технологіями та видами інтернет-загроз. Збільшення кількості тематичних груп запозичень перетворило англізми з вузькоспеціалізованих слів у частину повсякденного життя мовців, про що свідчить різноманіття лексики англійського походження в публіцистичному стилі сучасної української мови. Технологізація суспільства вплинула на мову – частка запозичених термінологічних термінів є однією з найбільших за обсягом. Лідер серед іншомовної термінологічної лексики в публіцистиці – тематична група лексем на позначення видів протиправної діяльності в Інтернеті. Дещо поступається їй група назв мережевих програм та технологій, за якою перебувають



тематичні групи англомовних позначень розрахункових одиниць в Інтернеті, лексем соціальних мереж та назв пристроїв.

Склад іншомовної лексики постійно оновлюється через безперервність процесу лексичного запозичання, відповідно кількість тематичних груп іншомовних лексем може змінюватися. Саме тому проблема вживання лексем іншомовного походження потребує постійної уваги дослідників. Перспективами досліджень у цьому напрямі є вивчення нових тематичних груп іншомовної термінологічної лексики іншомовного походження та динаміка їхнього розвитку.

### Література

1. Alpari. Лайткоїн. Форекс для початківців [Електронний ресурс]. URL: <https://alpari.com/ua/beginner/glossary/litecoin/> (дата звернення: 17.01.2020).
2. Cambridge Dictionary [Електронний ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата звернення: 14.01.2020).
3. Cleveroad. Чат-бот [Електронний ресурс]. URL: <https://www.cleveroad.com/blog/chatbots-a-worthy-replacement-for-apps-or-temporary-obsession> (дата звернення: 13.02.2019).
4. Cryptojacking [Електронний ресурс]. URL: <https://hackerbits.com/programming/what-is-cryptojacking/> (дата звернення: 12.01.2020).
5. UA-Reporter.com. Кеш-трепін [Електронний ресурс]. URL: <https://ua-reporter.com/uk/news/shcho-take-kesh-treping-vishyng-fishyng-skimming> (дата звернення: 04.01.2020).
6. Вільна Енциклопедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 17.02.2020).
7. Д'яков А. С., Кияк Т. Р., Куделько З. Б. Основи термінотворення: семантичний та соціолінгвістичний аспекти: монографія. Київ: Academia, 2000. 218 с.
8. Жирик О. А. Стилiстична транспозицiя термiнологiчної лексики в сучаснiй українськiй мовi (кодифiкований аспект): дис. ... канд. фiлол. наук: 10.02.01 – українська мова. Тернопiль, 2007. 274 с.
9. Костусьяк Н. М. Динамiка запозичених лексем iз першою частиною *відео-* в медiатекстах ХХI ст.: семантика та проблема кодифiкацiї. *Вчені записки Таврiйського національного унiверситету iменi В. I. Вернадського. Серiя: Фiлологiя. Соцiальнi комунiкацiї.* 2020. Т. 31 (70). № 2. Ч. 1 2020. С. 18–25.
10. Кочан I. М. Слова з мiжнародними термiноелементами на позначення кiлькостi, розмiру, сукупностi у сучасних термiносистемах. *Вiсник Нацiонального унiверситету «Львiвська полiтехнiка».* Серiя: *Проблеми українськiй термiнологiї.* Львiв, 2002. № 453. С. 82–89.
11. Лещук Т. Й. До проблеми термiнологiчних запозичень у мовi науки i технiки. *Українська термiнологiя i сучаснiсть: зб. наук. праць /* відп. ред. Л. О. Симоненко. Київ, 2005. Вип. 6. С. 53–56.
12. Лисенко О. А. Освоєння нiмецькомовних запозичень в українськiй науково-технiчнiй термiнологiї: дис. ... канд. фiлол. наук: 10.02.01 – українська мова. Харкiв, 1999. 170 с.
13. Мачай Т. Ступiнь складностi термiнологiчних одиниць як чинник розвитку смислу науково-технiчного тексту. *Вiсник Нацiонального унiверситету «Львiвська полiтехнiка».* Серiя: *Проблеми українськiй термiнологiї.* Львiв, 2008. № 620. С. 264–267.
14. Навальна М. I. Динамiка лексику українськiй перiодики початку ХХI ст.: монографiя. Київ: Видавничий дiм Дмитра Бураго, 2011. 328 с.

15. Нікітіна Ф. О. Семантичні та словотворчі проблеми сучасної термінології. Київ: Вид-во при КДУ «Вища шк.», 1978. 30 с.
16. Нікітіна Ф. О. Системність як закономірна властивість організації мови. *Мовознавство*. 1977. № 4. С. 20–25.
17. Ніколаєва А. О. Структурно-семантична характеристика термінології програмування, комп'ютерних мереж та захисту інформації: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Харків, 2002. 16 с.
18. Симоненко Л. О. Українська термінологія кінця ХХ століття (теорія та практика). *Матеріали 2-ої Всеукраїнської наукової конференції «Українська термінологія і сучасність»*. Київ: КНЕУ, 1997. С. 10–14.
19. Скорейко-Свірська І. П. Освоєння англійських запозичень в українській науково-технічній термінології: автореф. дис... канд. філол. наук. Київ, 2009. 23 с.
20. Словотвір. URL: <https://slovotvir.org.ua> (дата звернення: 17.02.2020).
21. Стишов О. А. Динамічні процеси в лексико-семантичній системі та в словотворі української мови кінця ХХ ст. (на матеріалі мови засобів масової інформації): автореф. дис. ... док. філол. наук: спец. 10.02.01 – українська мова. Київ, 2003. 35 с.
22. Техно Штучки. URL: [technoshtuchki.com](https://technoshtuchki.com) (дата звернення: 18.02.2020).
23. Туровська Л. В. Термінологічна лексика на сторінках періодичних видань. *Українська мова*. 2007. № 2. С. 33–39.

#### References

1. Alpari. Laitkoin. Foreks dlia pochatkivtsiv [Litecoin. Forex for beginners]. URL: <https://alpari.com/ua/beginner/glossary/litecoin/>. (in Ukrainian).
2. Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org>.
3. Cleveroad. Chat-bot [Chat-bot ]. URL: <https://www.cleveroad.com/blog/chatbots-a-worthy-replacement-for-apps-or-temporary-obsession> (in Ukrainian).
4. Cryptojacking. URL: <https://hackerbits.com/programming/what-is-cryptojacking/>.
5. UA-Reporter.com. Kesh-trepinh [Cash trapping]. URL: <https://ua-reporter.com/uk/news/shcho-take-kesh-treping-vishyng-fishyng-skimming> (in Ukrainian).
6. Vilna Entsyklopediia [Wikipedia]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (in Ukrainian).
7. Diakov A. S., Kyiak T. R. , Kudelko Z. B. Osnovy terminotvorennia : semantychnyi ta sotsiolinhvistychnyi aspekty: monohrafiia [Fundamentals of term formation: semantic and sociolinguistic aspects: monograph]. Kyiv: Academia, 2000. 218 p. (in Ukrainian).
8. Zhyryk O. A. Stylistychna transpozysiiia terminolohichnoi leksyky v suchasniy ukrainskii movi (kodyfikovanyi aspekt) [Stylistic transposition of terminological vocabulary in the modern Ukrainian language (codified aspect)]. PhD dissertation (The Ukrainian language). Ternopil, 2007. 274 p. (in Ukrainian).
9. Kostusiak N. M. Dynamika zapozychenykh leksem iz pershoiu chastynoiu video v mediatekstakh KhKhI st.: semantyka ta problema kodyfikatsii [Dynamics of loanwords with first component video- in media texts of XXI century: semantics and codification problem]. In: *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*, 2020, vol. 31 (70), no. 2. Ch. 1, pp. 18–25. (in Ukrainian).
10. Kochan I. M. Slova z mizhnarodnymy terminoelementamy na poznachennia kilkosti, rozmiru, sukupnosti u suchasnykh terminosystemakh [Words with international terminological elements to denote quantity, size, set in modern terminological systems]. In: *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Lvivska politekhnikha»*. Serii: *Problemy ukrainskoi terminolohii*, 2002, no. 453. pp. 82–89. (in Ukrainian).

11. Leshchuk T. Y. Do problemy terminolohichnykh zapozychen u movi nauky i tekhniky [The problem of terminological borrowings in the language of science and technology]. In: *Ukrainska terminolohiia i suchasnist: zb. nauk. prats / ed. L. O. Symonenko*. Kyiv, 2005. Issue 6. pp. 53–56. (in Ukrainian).
12. Lysenko O. A. Osvoiennia nimetskomovnykh zapozychen v ukrainskii naukovo-tekhnichnii terminolohii [Adaptation of German-language borrowings in Ukrainian scientific and technical terminology]. PhD dissertation (The Ukrainian language). Kharkiv, 1999. 170 p. (in Ukrainian).
13. Machai T. Stupin skladnosti terminolohichnykh odynyts yak chynnyk rozvytku smyslu naukovo-tekhnichnoho tekstu [The degree of complexity of terminological units as a factor in the development of the meaning of scientific and technical text]. In: *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Lvivska politekhnika». Serii: Problemy ukrainskoi terminolohii*. Lviv, 2008, no 620, pp. 264–267 (in Ukrainian).
14. Navalna M. I. Dynamika leksykonu ukrainskoi periodyky pochatku XXI st.: monohrafiia [Dynamics of the lexicon of Ukrainian periodicals of the beginning of the XXI century: monograph]. Kyiv: Vydavnychy dim Dmytra Buraho, 2011. 328 p. (in Ukrainian).
15. Nikitina F. O. Semantychni ta slovotvorchi problemy suchasnoi terminolohii [Semantic and word-formation problems of modern terminology]. Kyiv: Vyd-vo pry KDU «Vyshcha shkola», 1978. 30 p. (in Ukrainian).
16. Nikitina F. O. Systemnist yak zakonmirna vlastyvist orhanizatsii movy [Systematicity as a natural property of language organization]. In: *Movoznavstvo*, 1977, no 4, pp 20–25. (in Ukrainian).
17. Nikolaieva A. O. Strukturno-semantychna kharakterystyka terminolohii prohramuvannia, kompiuternykh merezh ta zakhystu informatsii [Structural and semantic characteristics of programming terminology, computer networks and information security]. Extended abstract of PhD dissertation (The Ukrainian language). Kharkiv, 2002, 16 p. (in Ukrainian).
18. Symonenko L. O. Ukrainska terminolohiia kintsia XX stolittia (teoriia ta praktyka) [Ukrainian terminology of the end of the XX century (theory and practice)]. In: *Materialy 2nd Vseukrainskoi naukovoï konferentsii «Ukrainska terminolohiia i suchasnist»*. Kyiv: KNEU, 199, pp. 10–14 (in Ukrainian).
19. Skoreiko-Svirska I. P. Osvoiennia anhlomovnykh zapozychen v ukrainskii naukovo-tekhnichnii terminolohii [Adaptation of English borrowings in Ukrainian scientific and technical terminology]. Extended abstract of PhD dissertation (The Ukrainian language). Kyiv, 2009. 23 p. (in Ukrainian).
20. Slovtvir [Word formation]. URL: <https://slovtvir.org.ua> (in Ukrainian).
21. Styshov O. A. Dynamichni protsesy v leksyko-semantychnii systemi ta v slovotvori ukrainskoi movy kintsia XX st. (na materialy movy zasobiv masovoi informatsii) [Dynamic processes in the lexical-semantic system and in the word formation of the Ukrainian language of the end of the XX century (based on the language of the media)]. Extended abstract of PhD dissertation (The Ukrainian language). Kyiv, 2003. 35 p. (in Ukrainian).
22. Tekhno Shtuchky [Techno Tips]. URL: [technoshtuchki.com](http://technoshtuchki.com) (in Russian).
23. Turovska L. V. Terminolohichna leksyka na storinkakh periodychnykh vydan [Terminological vocabulary on the pages of periodicals]. In: *Ukrainska mova*, 2007, no. 2? pp. 33–39 (in Ukrainian).

**Yuliia Molotkina, Nataliia Kostusiak, Maryna Navalna. Foreign Language Terminological Vocabulary of Information Technologies in Ukrainian Online Publications.** The article analyzes the latest borrowed vocabulary in the language of leading Ukrainian online publications, in particular thematic groups of terminological vocabulary of information technologies of English origin. The article outlines that Internet communications play an important role in the popularization of foreign words, which is the reason why scientific research is devoted to the study

of foreign lexemes in the language of online newspapers, as these types of media are more common than their printed analogues. The article proves that the characteristics of borrowings in the texts of modern Ukrainian mass media are determined by lexical differentiation, as a huge array of foreign language vocabulary penetrates into the Ukrainian language and their topics are extremely diverse.

The article considers the most common at the present stage of the study thematic groups of terminological foreign language vocabulary, recorded in the texts of popular online newspapers: names of devices; names of programs and network tools and technologies; tokens in the field of social networks; names of units of account on the Internet; names of various types of illegal activities and threats on the Internet and fraud committed by other technical means. It is proved that the journalistic style of the modern Ukrainian language has experienced significant transformations over the last decade. The availability of online media to a wide range of readers (especially young people) has caused an expansion of the thematic range of mass media texts, and the subject of borrowed lexemes has expanded accordingly. The examples recorded in the texts of online publications prove that English is now associated not only with the scientific field, but with other spheres of life, including the field of information technology.

The authors conclude that the technologicalization of society has affected the language - the share of borrowed terminological units is one of the largest. The leader among foreign language terminological vocabulary in online publications is a thematic group of tokens to denote types of illegal activities on the Internet. The group of names of network programs and technologies is somewhat quantitatively inferior to this group of borrowings. Then we quantify thematic groups of English-language symbols of units of account on the Internet, tokens of social networks and device names.

**Key words:** modern Ukrainian language, vocabulary, information technologies, terminological vocabulary, borrowing, English, language of mass media, online edition.

---

**Молоткіна Юлія Олександрівна** – доктор філософії в галузі гуманітарних наук зі спеціальності 035 Філологія, викладач кафедри іноземної філології, перекладу та методики навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди», <https://orcid.org/0000-0002-5245-726X>; molotkina.julia@gmail.com

**Костусьяк Наталія Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Волинського національного університету імені Лесі Українки; <https://orcid.org/0000-0002-9795-6038>; kostusyak.nataliia@eenu.edu.ua

**Навальна Марина Іванівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри документознавства ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»; <https://orcid.org/0000-0002-5064-3122>; m.navalna@phdpu.edu.ua

**Проблема дотримання норм  
позиційного чергування у//в у сучасних наукових статтях  
технічного профілю**

У статті досліджено актуальну для сучасного українського мовознавства проблему дотримання норм щодо позиційного чергування голосних та приголосних у//в з метою досягнення милозвучності (евфонії) української мови. На матеріалі збірки наукових статей з електроніки, опублікованих у Вісникові Національного університету “Львівська політехніка” 2007 року, число 592, проаналізовано 529 прикладів вживання прийменників-префіксів у//в (евфонем), виокремлених методом суцільного вибирання. Нормативних з погляду сучасного українського правопису виявилось 375 прикладів, що становить 70,9 %, помилкових – 154 приклади (29,1%), тобто близько третини. Дослідження можливих причин недотримання чинних норм правопису для випадків ненормативного вживання в зіставленні їх з нормативними дало змогу з’ясувати деякі основні тенденції усталення правил позиційного чергування букв на позначення голосних і приголосних. Констатовано, що збігів голосних сучасний мовець послідовно уникає, підтверджуючи немилозвучність таких звукосполук. З’ясовано, що надмірний формалізм у правописних нормах щодо збігів приголосних сприяє появі численних випадків порушень норми, оскільки правопис не враховує вимог мелодики конкретної фрази та індивідуального мовного чуття українця. Візуально складні для вимови збіги приголосних найчастіше усуває наявність павзи та вимова *ў*-нескладового. До того ж зауважено, що значна кількість збігів приголосних припадає на вживання «в» перед дзвінким (сонорним) приголосним, зокрема перед наступним «й», що можна сприймати як не надто важкий для вимови збіг. Сучасний правопис, як основний нормалізаційний документ літературної мови, має надавати мовцям більше можливостей для гнучкого застосування позиційного чергування букв на позначення голосних і приголосних звуків. Подальше дослідження цієї проблеми може бути спроектовано на аналіз наукової літератури (статей, монографій) інших періодів, зокрема сучасних науково-навчальних видань, щодо дотримання правил позиційного чергування у//в.

**Ключові слова:** українська мова, милозвучність, нормативність, засоби милозвучності української мови, позиційне чергування у//в.

Мовна норма, як слушно зауважує І. Фаріон, – це «синтез внутрішньомовних та позамовних чинників, що відображають напрям розвитку суспільства» [15, с. 10]. Правила позиційного чергування у//в поступово обрмлювалася в певні постулати впродовж ХХ ст. Ще в «Нормах української літературної мови» О. Синявського ситуації застосування цього чергування подано описово, без чітко сформульованих правил [7, с. 49]. Автор доречно, на наш погляд, наголошує, що «міркування про важкі групи приголосних тощо при збігові слів недоречні, коли поміж тими словами є розділовий

знак або хоч і без розділового знаку між ними є павза» [7, с. 26]. Слушність цієї тези підтверджує реальна мовна практика, яка засвідчує численні випадки вживання прийменника-префікса у//в із порушенням нормативності. Художня література, зокрема творчість Т. Шевченка, М. Коцюбинського та інших класиків української літератури, також демонструє відхилення від цих правил. Отож актуально постає завдання простежити, наскільки частотними є мовленнєві помилки, пов'язані з дотриманням правил милозвучності, зокрема в художній, навчальній і науковій літературі, а також з'ясувати, чим вони зумовлені.

В сучасному мовознавстві проблему милозвучності української мови частково порушено в низці ґрунтовних підручників і монографій [7; 8; 9; 15; 17] та наукових статей [4; 5; 6; 1; 2; 3]. Зокрема, з'ясовано, що позиційне чергування є давньою ознакою нашої мови: «Процес вь > у (ў) в південних та західних говорах давньоруської мови розпочався не пізніше XI ст. Вже від XII ст. в пам'ятках знаходимо написання прийменника вь замість у й навпаки» [6]. У «Нормах української літературної мови» О. Синявський застерігав: «не слід тільки зловживати ці чисто вимовні умови чергування у–в і поширювати їх на те, на що поширювати не можна» [7, с. 27]. Згодом, у 60-х роках, підхід до утвердження правил позиційного чергування голосних та приголосних було достатньо виважено сформульовано в статті А. Матвієнко: «вимоги милозвучності змушують зважати в кожному випадку на конкретні фонетичні умови – на кінцевий приголосний попереднього слова і на початковий звук або звукосполучення – наступного, на темп мовлення, ритміку. Отже, якоїсь єдиної для всіх випадків формули, яка б вимагала вживати у або в тільки залежно від попереднього слова або тільки від наступного, не може бути» [4, с. 72]. Проте всі правописні документи XX ст. містять низку формалізованих правил усунення важких для вимови збігів голосних та приголосних звуків через позиційне чергування прийменників-префіксів у//в. Наші попередні дослідження, а також роботи інших українських мовознавців [1; 2; 3; 5] підтверджують, що нормативні вимоги щодо цієї проблеми в кожному наступному виданні українського правопису посилюються [10; 11; 12; 13], а чинний правопис подає чіткі правила чергування у//в, та лише в примітці коротко зазначено: «Трапляються відхилення від цих правил уживання у, в, що спричинено вимогами ритмомелодики або мовними вподобаннями автора» [14, с. 18].

У науковій літературі досі не сформульовано належних підстав для формалізації позиційного чергування у//в. Аналіз сучасних науково-навчальних видань з огляду на означену проблему, гадаємо, сприятиме подальшому уточненню правил позиційного чергування голосних та приголосних в сучасному українському правописі.

**Мета** роботи – виявити тенденції утвердження окремих правил позиційного чергування букв на позначення голосних і приголосних відповідно до усталених в українській мові засобів милозвучності. Задля досягнення означеної мети плануємо реалізувати кілька завдань: 1) здійснити суцільне вибирання всіх наявних прикладів уживання прийменників-префіксів у//в у наукових статтях одного з фахових видань України та оцінити їхню нормативність; 2) простежити співвідношення нормативних і помилкових відповідно до чинного правопису вживань прийменника-префікса у//в у відповідних наукових джерелах; 3) виявити можливі причини недотримання правописних правил для випадків ненормативного вживання; 4) з'ясувати тенденції усталення правил позиційного чергування голосних і приголосних.

Джерельну базу роботи становлять наукові статті з електроніки, опубліковані у Віснику Національного університету «Львівська політехніка» 2007 року, число 592 (1)<sup>1</sup>. Для дослідження методом суцільного вибирання виокремлено 529 прикладів вживання прийменників-префіксів у//в (евфонем). З них нормативних виявилось 375 прикладів, що становить 70,9%, помилкових – 154 приклади, тобто 29,1%. Отож констатуємо, що в науковому виданні близько третини випадків використання прийменника-префікса у//в не відповідають правилам, зафіксованим в «Українському правописі». Дослідження випадків ненормативного вживання в зіставленні з нормативними дасть змогу описати типові ситуації таких порушень, з'ясувати причини їх виникнення та виявити основні тенденції усталення правил позиційного чергування букв на позначення голосних і приголосних. Опрацювання значної кількості джерел стане підставою для вдосконалення формулювань чинного українського правопису в частині правил милозвучності української мови.

Детальне дослідження виявлених у джерельній базі помилкових моделей у зіставленні з прикладами нормативного вживання проведемо, виокремивши вслід за [3], 6 основних моделей.

<sup>1</sup>Надалі покликання на джерело подаватимемо лише зазначенням сторінки в круглих дужках.

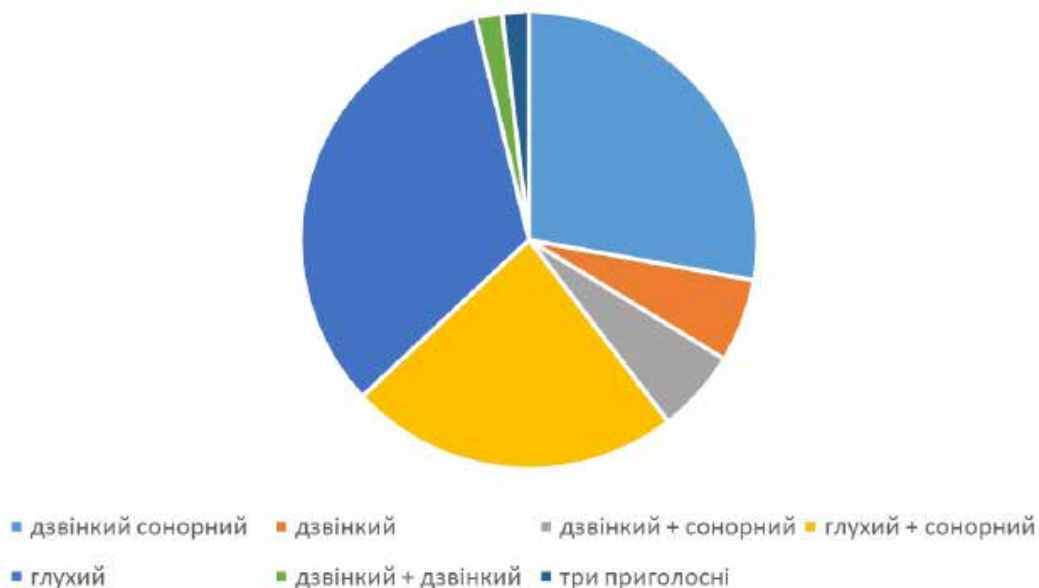
**Перша модель – у в позиції збігу голосних.** У взятих для аналізу наукових статтях не віднайдено жодного прикладу використання прийменника-префікса у в позиції між двома голосними. Зважаючи на виявлення аналогічної ситуації в праці «Підручник хемії» Б. Павлова і В. Семенченка, виданої 1937 року [3, с. 78], а також у навчальних посібниках 60-х років минулого століття [2, с. 9], можемо констатувати незаперечність норми, що задля досягнення милозвучності української мови збігів голосних послідовно не допускають.

Натомість прикладів нормативного застосування прийменника-префікса в у позиції між двома голосними виявлено 47, що становить 12,6 % від усіх нормативних евфонем або 8,9 % всієї вибірки, хоча, як показує мовна прак-тика, це модель із загальною низькою частотністю: *використання в умовах* (4), *очищення в ультразвуковій ванні* (14), *плазма в ITER* (54), *використовуються в електроніці* (54), *використано в експериментах* (60), *енергії в імпульсі* (62), *поглинання в абсорбері* (63), *енергія в імпульсі* (64), *акцептора в основному стані* (124), *потужності в імпульсі* (66), *заряду в об'ємі* (78), *використовуються в акустоелектроніці* (168), *спостерігається в об'ємних* (105), *розмістити в одному* (159) і т. ін.

**Друга модель – у в позиції після голосного перед приголосним.** Матеріали дослідження дають змогу констатувати досить значний відсоток таких порушень сучасної норми – 51 випадок, що становить 33,1 % від усіх помилкових моделей. Приміром, такі: *Донедавна у літературі* (13), *знаходиться у межах* (17), *положенні у матриці* (63), *втрати у матеріалі* (64), *є у кілька разів меншою* (66), *поля у цій роботі* (67), *прийнятими у розділі* (70), *величину у традиційних* (73), *заряду у збідненій області* (74), *принаймні у діапазоні* (77), *та у прикордонній області* (99), *хід якої у широкому інтервалі* (103), *здатності у широкому* (104), *воску у зразках* (106), *взаємодії у кристалах* (109), *потреба у контролі* (161), *енергії у мікрохвильових печах* (164), *проходження усіх* (166), *енергії у заданому діапазоні* (166) тощо. Зважаючи на таку високу частотність помилок за другою моделлю, доцільною вважаємо характеристику прикладів таких порушень з погляду звукового оточення. Оскільки понад 97 % прикладів засвідчують наявність павзи перед у, що заводить цей прийменник-префікс в один звуковий комплекс із наступними звуками, звернімо увагу на наступний після у звукоряд, маючи на меті порівняти його згодом з нормативною моделлю вживання у на початку фрази перед наступним приголосним.



Діаграма 1. Відсоткове співвідношення випадків вживання “у” після голосного перед наступним приголосним (приголосними)



Як видно з діаграми 1, найбільшу кількість вживань у після голосного й павзи засвідчено перед наступним глухим звуком (33,3 % випадків) – *к, п, с, т, ш*, перед сонорним звуком (27,5 %) та перед поєднанням «глухий + сонорний» (23,5 %). Акцентуймо, що серед прикладів цієї моделі є чимало повторюваних фраз, що може мати певний вплив на загальну картину. Приміром, вислів *виконано у межах* трапляється двічі (61, 127), фразу *знаходиться у межах* двічі використано на с. 17 (17), іменник *кристал* поєднано з прийменником у в позиції після голосного тричі: *центрами у кристалах* (107), *розподілені у кристалі* (109), *взаємодії у кристалах* (109). Для порівняння відзначаємо, що той самий автор у тричі частіше вживає нормативний прийменник *в* перед словом *кристал* після голосного: *іона в кристалі* (123, 124), *збудження в кристалі* (124), *енергії в кристалі* (125, 127), *донора в кристалі* (125, 127 двічі), *енергії в кристалах* (127). Отож ненормативне застосування позиційного чергування у//в за цією моделлю не може вказувати на мовні звички автора наукової статті, а зумовлено, видається, мелодикою фрази.

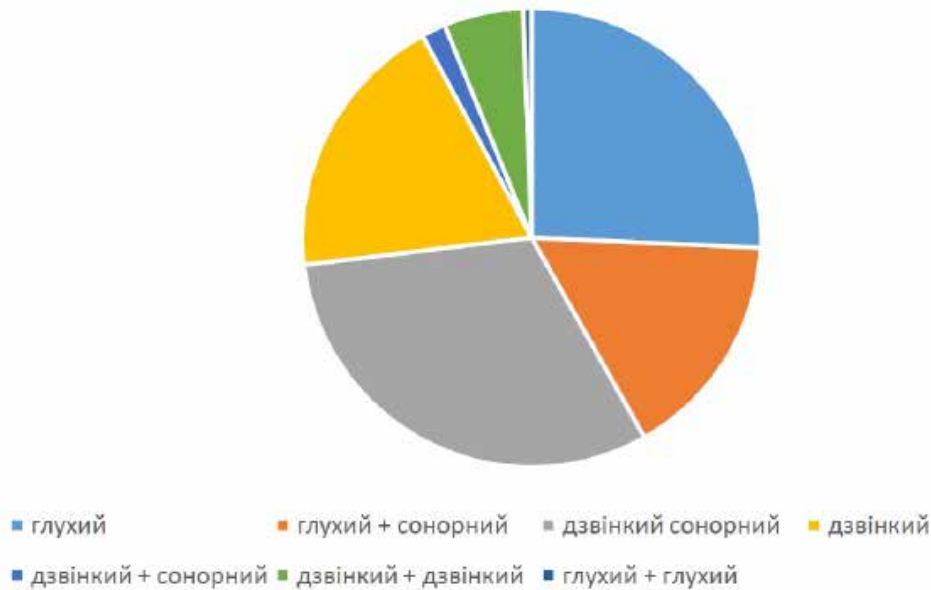
Опрацьовуючи порушення нормативности за аналогічною моделлю в навчальній літературі 60-років ХХ ст., ми звернули увагу, що відсоток таких випадків був незначний і зазвичай використання прийменника-префікса у не призводило до значних ускладнень вимови через наявність павзи перед у чи завдяки якісній характеристиці сусідніх голосних [2, с. 10]. Матеріали, за якими проведено

це дослідження, показують різке зростання помилкових сполук цього типу, адже їхня кількість становить третину від усіх порушень милозвучності. Наявність такої великої кількості вживань “у” в позиції після голосного перед приголосним можна, на наш погляд, також вважати підтвердженням певної тенденції до утвердження переваги у над в, якій сприяють, зокрема, й нині чинні правописні норми. Адже в «Українському правописі» 2019 року не констатовано нескладової вимови в, а лише вказано на вимоги ритмомелодики чи мовні вподобання автора [14, с. 18]. У підручникові «Українська мова» для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів наголошено: «Українська мова досягає милозвучності зокрема тим, що уникає насамперед збігів голосних, а потім – приголосних. При цьому пауза сприймається як приголосний» [17, с. 145]. Отож відповідно до власного чуття мовець допускає, до прикладу, немилозвучне за чинними нормами використання у після голосного перед сонорним приголосним: *знаходиться у межах* (17), *втрати у матеріалі* (64), *поглинання у максимумі* (103). Хоча й можна констатувати, що вимова у в таких позиціях є нескладовою, проте частотність відповідних евфонем свідчить про наявність певної тенденції.

Нормативне використання прийменника-префікса “в” у позиції після голосного перед приголосним (крім *в, ф, кв, сф, св, дв, зв* тощо) є, як і можна було очікувати, найчастотнішим з усіх виявлених у нашій вибірці евфонем – 179 прикладів, що складає 47,7 % правильних моделей або 33,8 % всієї вибірки: *використання в радіаційних* (4), *опромінення в нейтронних* (53), *співробітництва в науці* (54), *знаходиться в зоні* (55), *сигналу в детекторі* (56), *зростає в чотири рази* (59), *енергії в лазерному імпульсі* (63), *розраховували в три етапи* (63), *треба враховувати* (63), *потужності в лазерному імпульсі* (65), *тепловиділення в генеруючому середовищі* (66), *умову в розрахунках* (68), *температура в цій частині* (68), *температура вздовж* (69), *стискається в середній частині* (70), *передбачається в майбутньому* (71), *заряди в ньому* (73), *проводилися в триелектродній комірці* (75), *сфери в діелектрику* (77), *релаксації в системах* (78), *записували в геометрії* (101), *парателуриту в глибині* (101), *наведено в багатьох роботах* (105), *відбуваються в кристалі* (122), *спостерігається в сильнолегованих кристалах* (123), *іона в кристалі* (124), *то в такому випадку* (158), *інтерферувати в площині* (160), *неоднорідностями в середині* (161), *Просвітлення вздовж* (163), *енергії в теплову* (164), *пробілу в розв’язанні* (165) тощо.

Якщо взяти до уваги якість наступного приголосного, то вимальовується досить строката картина, яку відображено в діаграмі 2.

Діаграма 2. Відсоткове співвідношення випадків збігу “в” з наступним приголосним (приголосними) після голосного



Особливо зазначмо, що деякі консонантні збіги в цій моделі є ідентичними, приміром позиція збігу *в* з двома дзвінками приголосними в шести випадках з десяти трапляється у фразі *Просвітлення вздовж* (163), вживання *в* перед дзвінким сонорним, зафіксоване 56 разів, у 10 випадках помічено в словосполучі *в лазерному імпульсі* (63 двічі; 65 чотири рази; 66 двічі; 69; 122) та в 9 випадках у вислові *в лазері* (63; 67; 68 двічі; 69; 70 двічі; 71 двічі). Це наводить на висновок про тяжіння автора до певних мовних звичок. Підтвердження знаходимо також у прикладі *різниця температур вздовж осі* (71), де *в* виступає в позиції між двома приголосними, що в правописі редакції 1993 року і в чинному 2019 року зазначено як порушення норми [13, с. 16–17; 14, с. 17–18). Проте слово *вздовж* у вибраному матеріалі жодного разу не зафіксовано у варіанті *уздовж*. Отож, можливо, це і є вираження мовних уподобань автора.

Загалом можемо підтвердити достатню послідовність у дотриманні норми вживання *в* після голосного перед приголосним, крім наступних *в, ф, кв, льв, сф, хв, св, дв, зв* тощо, які правопис означає як складні для вимови.

Джерельна база дослідження демонструє суттєве переважання нормативного вживання *в* у позиції після приголосного перед голосним: *матеріалів в електроніці* (3), *ростуть в умовах* (4), *потужність в імпульсі* (65), *за часом в інтервалі* (67), *іонів в електроліті* (73), *діаметром в околі* (74), *одиниць в елементарній коміріці* (103),

*акцепторів в основному стані* (124), *Потім в одне* (160) та ін. Загалом виявлено 12 таких випадків і лише один приклад порушення цієї норми: *відпалом у атмосфері* (17).

**Третя модель – в у позиції після голосного перед приголосними, що становлять немилозвучне поєднання (в, ф, кв, сф, хв, св, дв, зв).** Чинний правопис містить чітку норму – вживати прийменник чи префікс у «незалежно від кінця попереднього слова перед наступними **в, ф**, а також перед буквосполученнями **льв, зв, св, дв, тв, гв, хв** і под.» [14, с. 17]. Проте матеріал дослідження демонструє чимало ситуацій порушення цієї норми: засвідчено 9 випадків вживання *в* після голосного перед **в, ф, св, тв, дв, кв, сф** (5,9 % усіх порушень): *розпочато в 2005 р.* (54), *поля в виготовлених котушках* (55), *приблизно вдвічі* (59), *тепловиділення в твердотільному лазері* (63), *заряду в твердому тілі* (74, 78), *збудження в двочастинковому* (124). Аналізуючи цю ситуацію та порівнюючи її з матеріалами попередніх досліджень, можемо стверджувати, що складність вимови в цих позиціях усуває частково вимова *ў*-нескладового. Почасти збіг **вв** не слід трактувати як немилозвучний, адже українська мова фіксує чимало лексем з таким збігом: *ввічливий, вважати, ввижатися, ввечері, введення* тощо. Крім того, чинний правопис містить примітку, яка дозволяє вживати префікс **в** перед наступним кореневим **в**: «Після слова, що закінчується на голосний, у деяких дієсловах, прикметниках (дієприкметниках), прийменниках та прислівниках перед *в* пишемо префікс **в-**» [14, с. 17]. Отож і приклади *спеціально введених* (109), *електроніці вважається* (3) правил милозвучності не порушують. Крім того, серед прикладів порушення нормативності виявлено один випадок вживання *в* після приголосного перед цими звукосполученнями: *проектів в світі* (54), що, безумовно, можна вважати складним для вимови збігом, хоча вимова *ў*-нескладового певною мірою усуває немилозвучність.

Нормативне вживання у після букв на позначення голосних перед **в, ф, св, тв, дв, кв** тощо засвідчено у 24 прикладах, тобто у два з половиною рази частіше, ніж ненормативне. Це 6,4 % від усіх нормативних евфонем: *InSb у верхньому шарі* (4), *прозорими у видимому діапазоні* (13), *хвилі у видимому діапазоні* (17), *вимірювання у вигляді* (57), *Як і у випадку* (70), *подати у вигляді* (73), *люмінесценції у видимому* (105), *полягає у двох* (106), *рівняння* (9) *у вигляді* (125), *що у випадку взаємодії* (127), *проявляється у випадку* (164), *та у зв'язку* (165) тощо.

**Четверта модель – в у позиції між двома приголосними.** Ця модель виявилася частотною у вибраному матеріалі: 51 приклад, що становить 33,1 % від усіх помилкових. Отож варто, на нашу думку, вдатися до деталізації консонантного оточення, властивого для цієї моделі.

Діаграма 3. Відсоткове співвідношення випадків вживання “в” у позиції між двома буквами на позначення приголосних

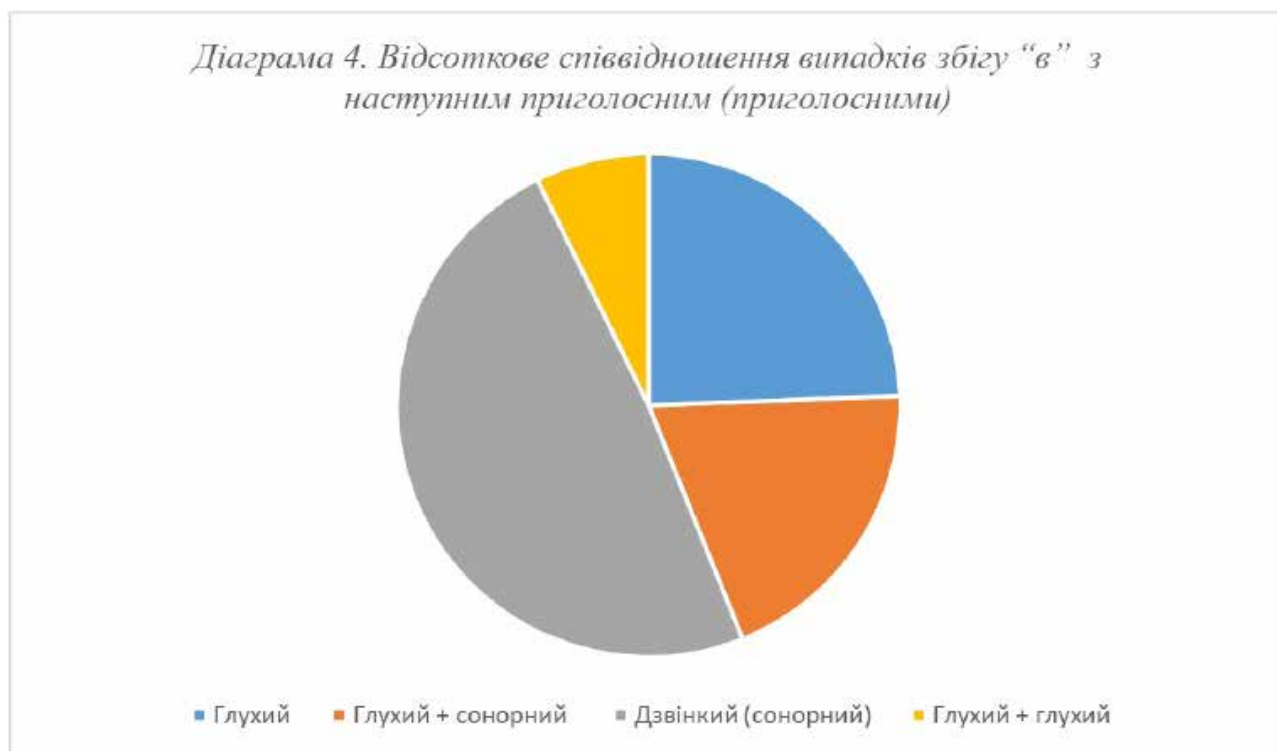


- дзвінкий (сонорний) – дзвінкий (сонорний)
- дзвінкий (сонорний) – глухий + дзвінкий (сонорний)
- дзвінкий (сонорний) – глухий
- глухий – глухий + дзвінкий (сонорний)
- глухий – глухий
- глухий – дзвінкий (сонорний) + глухий
- глухий + глухий – дзвінкий

Як видно з наведеної діаграми, найбільша кількість збігів припадає на позицію перед дзвінким (сонорним) приголосним або його збігом з глухим приголосним. Сумарно це 76,5 % прикладів цієї моделі. Прийменник-префікс *в* стоїть у позиції між двома дзвінками (сонорними) у 21,6 % випадків: *дислокацій в них* (4), *шляхом врахування* (63), *рівнів в генеруючому середовищі* (64), *кількість фотонів в резонаторі* (64), *переходам в генеруючому середовищі* (68), *процесів в наномасштабі* (73), *максимумом в розподілі* (74), *донорів в момент* (123) тощо. Ще 25,5 % є фонем припадають на позицію між глухим і дзвінким (сонорним): *проведених в Лабораторії* (4), *виникають в лазері* (62), *як в генеруючому середовищі* (66), *МС в ниткоподібних кристалах* (107) тощо. Приклади вживання *в* між дзвінким (сонорним) і звукосполученням «глухий + дзвінкий (сонорний)» становлять 17,6 % від усіх прикладів цієї моделі: *сенсорів в процесі* (53, 58, 60, 61), *що й в* (3) (124) тощо. По 5,9 % припадає на приклади вживання *в* після глухого приголосного перед збігом «глухий + дзвінкий (сонорний)» (*виникають в процесі* (71), *домішок в НК* (109), *Yb<sup>3+</sup> в кристалі* (123)) та після збігу «глухий + глухий» перед буквою на позначення дзвінкого звука (*кількість в резонаторі* (64), *присутність в них* (106; 107)). Як бачимо, є підстави констатувати, що інтонаційна павза, що виникає після слова, що закінчується на приголосний, призводить до нівелювання попереднього звука – основна увага мовця спрямована на вимову наступних після *в* звуків, тому означені вище позиції видаються милозвучними, а збіг приголосних є лише візуальним.

Посилює наше міркування наявність прикладів використання прийменника *в* після *в* перед приголосним: *сенсорів в процесі* (53; 58; 60; 61), *кількість фотонів в резонаторі* (64), *рівнів в генеруючому середовищі* (64). Цю позицію не вважаємо складною для вимови, оскільки звук *в* на кінці слова за чинною нормою вимовляємо як *ў*-нескладове [15, с. 29], що сприяє милозвучності фрази. Деяко схоже ситуація виглядає і в збігах на кшталт *різниця температур вздовж осі* (71), де складність вимови усувається наявністю павзи й нескладовою вимовою *ў*.

**П'ята модель – в на початку речення чи фрази (після розділового знака) перед наступним приголосним.** Наша вибірка демонструє 41 приклад цієї моделі, що складає 26,6 % від усіх помилкових евфонем: *, в деяких випадках* (4); *, внаслідок* (17); *, в стенді* (55); *, в якій* (55); *. В лабораторії* (58); *. В процесі* (60); *; в наших розрахунках* (68); *. В роботі* (72); *> в діапазоні* (109); *, в цьому випадку* (102); *, в кристалах* (123); *, в якому відбувається* (124); *, в результаті* (127). Для порівняння цієї моделі з іншими ситуаціями, що засвідчують збіги приголосних, проаналізуємо відсоткове співвідношення випадків збігу “*в*” з наступним приголосним (приголосними).



Діаграма 4 наочно показує, що майже половина (48,8 %) всіх випадків застосування прийменника *в* на початку фрази перед наступним приголосним – це його позиціювання перед дзвінким (сонорним) приголосним. До того ж варто уточнити, що половина з цих прикладів – це вживання *в* перед наступним звуком

й: , в яких (3); , в якому (4); , в якій (55); , в яких (55, 58); , в якій (63); , в яких (105); , в якому (158). Цю ситуацію, гадаємо, виправдовує звична для української мови вимова **я, ю, є, ї** після губного приголосного (в'язати, в'юн, в'ється, в'їхати), яку аж ніяк не можна трактувати як немилозвучну. Ще третина цієї моделі – використання прийменника *в* перед *р*: , в результаті (127); ) в реакторі (53, 60); . В роботі (72); , в результаті (167). Цю модель також не можна назвати немилозвучною.

Нормативне *ж* у на початку фрази перед приголосним становить 12 % від усіх нормативних прикладів (45 випадків): . У розчині (3); . У статті (54); . У процесі (58, 59, 60); ) у жовтні (53); . Усі перелічені (13); , у структурі (17); . У попередньому (69); . У всіх випадках (70); . У цій роботі (73); . У дослідях (76); . У такому випадку (159, 161); . У реальних кристалах (124); , у двочастинковій моделі (125); . У цьому випадку (126); . У спектрі (101); . У структурі (99); . У кварцову трубу (105); , у спектральному діапазоні (102). Наголосімо, що у вибраному матеріалі не виявлено жодного випадку вживання на початку фрази *у* перед наступним звуком *й*. Тому можемо констатувати прихильність мовців до звукосполюки *вй*.

**Шоста модель – у на початку речення чи фрази (після розділового знака) перед наступним голосним.** У матеріалах дослідження виявлено лише один приклад вживання *у* на початку фрази перед голосним: : у *n*-шаровій (165). Цю помилку виправдовує візуальна відсутність збігу голосних, оскільки *n* тільки у вимові набуває звучання «ен». Отож цей випадок можна вважати недоглядом автора чи редактора, а загалом підтвердити послідовне уникнення збігів голосних. Натомість *в* на початку фрази перед голосним виступає 5 разів, що становить 1,3 %: , в основі яких (53); , в інфранизькому інтервалі (76); 0 в абсорбері (63 двічі); ) в основному стані (126).

Отже, проаналізувавши 529 прикладів вживання прийменників-префіксів *у//в* (евфонем) у наукових статтях одного з фахових видань України за 2007 рік, ми виявили, що нормативними з погляду сучасного українського правопису є 375 прикладів, що становить 70,9 %, помилкових – 154 приклади (29,1%), тобто близько третини. Такий великий відсоток порушень літературної норми спонукає до виявлення причин недотримання чинних правил правопису.

Зіставлення випадків ненормативного вживання з нормативними дало змогу з'ясувати такі основні тенденції усталення правил позиційного чергування букв на позначення голосних і приголосних:

1. Збігів голосних сучасний мовець послідовно уникає, підтверджуючи немилозвучність таких звукосполук.

2. Надмірний формалізм у правописних нормах щодо збігів приголосних сприяє появі численних випадків порушень норми, оскільки правопис не враховує вимог мелодики конкретної фрази та індивідуального мовного чуття українця.

3. Візуально складні для вимови збіги приголосних найчастіше усуває наявність павзи та вимова *ў*-нескладового.

4. Значна кількість збігів приголосних припадає на вживання «в» перед дзвінким (сонорним) приголосним, зокрема перед наступним «й», що можна сприймати як не надто важкий для вимови збіг.

5. Сучасний правопис, як основний нормалізаційний документ літературної мови, має надавати мовцям більше можливостей для гнучкого застосування позиційного чергування букв на позначення голосних і приголосних звуків. Адже, як влучно висловився Ю. Шевельов (Шерех), у правописі «не мусять відбиватися всі звукові варіанти вимови, але речі, що мають істотне значення для системи мови, мусять знаходити своє відзеркалення» [16, с. 396].

Подальше дослідження цієї проблеми може бути спроектовано на аналіз наукової літератури (статей, монографій) інших періодів, зокрема сучасних науково-навчальних видань, щодо дотримання правил позиційного чергування у//в.

#### *Література*

1. Куньч З. Й. Еволюція правил позиційного чергування голосних і приголосних від «Норм» О. Синявського донині. *Український смисл: науковий збірник*. Дніпро: Ліра, 2019. С. 148–157.
2. Куньч З. Й. Питання дотримання норм позиційного чергування у//в у навчальній літературі 60-х років ХХ ст. *Лінгвістичні студії. Linguistic Studies: зб. наук. праць*. Вінниця: ДонНУ ім. Василя Стуса, 2020. Вип. 40: У 2-х т. Т. 1. С. 7–18.
3. Куньч З. Й. Тенденції внормування правил позиційного чергування у/в на початку ХХ століття. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна* 72, 2020. С. 76–86.
4. Матвієнко А. Префіксальні у–в. *Українська мова в школі* 1, 1965. С. 71–73.
5. Наконечна Г., Ментинська І. Категорія милозвучності як культуромовний конструкт. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 27. Том 4, 2020. С. 20–25.
6. Німчук В. Виникнення чергування в-у, з-із, к-ік. *Культура слова*. № 12, 1977. [Електронний ресурс]. URL: <http://kulturamovny.univ.kiev.ua/KM/-pdfs/Magazine12-10.pdf> (дата звернення: 11.03.2021).
7. Синявський О. *Норми української літературної мови*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 368 с. (Репринт з видання 1931 р.)
8. *Сучасна українська літературна мова: підручник* / А. П. Грищенко, Л. І. Мацько, М. Я. Плющ та ін.; за ред. А. П. Грищенка. Київ: Вища шк., 1997. 493 с.
9. *Сучасна українська мова: Підручник* / О. Д. Пономарів, В. В. Різун, Л. Ю. Шевченко та ін.; За ред. О. Д. Пономарева. Київ: Либідь, 2001. 400 с.



10. Український правопис. Київ: Українське державне видавництво, 1946. 179 с.
11. Український правопис. 2-ге вид. випр. й доп. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1960. 189 с.
12. Український правопис. 3-тє вид. випр. й доп. Київ: Наукова думка, 1990. 240 с.
13. Український правопис. 4-тє вид. випр. й доп. Київ: Наукова думка, 1993. 240 с.
14. Український правопис. Київ: Наукова думка, 2019. 391 с.
15. Фаріон І. Мовна норма: знищення, пошук, віднова: монографія. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2009. 328 с.
16. Шерех Юрій. Нарис сучасної української літературної мови. Мюнхен: Вид-во «Молоде життя». 1951. 402 с.
17. Ющук І. Українська мова. Київ: Либідь, 2003. 640 с.

### **Використані джерела**

Вісник Національного університету «Львівська політехніка». 2007. № 592 Електроніка [Електронний ресурс] URL: <https://vlp.com.ua/taxonomy/term/670>. (дата звернення 12.02.2021).

### **References**

1. Kun'ch Zoriana. Evolyutsiya pravyl pozytsiynoho chervhuvannya holosnykh i pryholosnykh vid «Norm» O. Synyavs'koho donyni [The evolution of the rules of positional alternation of vowels and consonants from “Norms” by O. Sinyavsky to this day]. *Ukrayins'kyu smysl: naukovyy zbirnyk*. Dnipro, 2019, pp. 148–157. (In Ukrainian).
2. Kun'ch Zoriana. Pytannya dotrymannya norm pozytsiynoho chervhuvannya u/v u navchal'niy literaturi 60-kh rokiv XX st. [The Question of Compliance with the Standards of Positional Alternation of y/v in the Educational Literature of the Sixties of the 20th Century]. *Linhvistychni studiyi. Linguistic Studies: zb. nauk. Prats'*. Vinnytsya: DonNU im. V. Stusa, 2020, issue 40, vol. 1, pp. 7–18. (In Ukrainian).
3. Kun'ch Zoriana. Tendentsiyi vnormuvannya pravyl pozytsiynoho chervhuvannya u/v na pochatku XX stolittya [Trends in normalization of the rules in positional rotation of “y” and “v” in the early XX century]. *Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya filolohichna*, 2020, vol. 72, pp. 76–86. (In Ukrainian).
4. Matviyenko Antonina. Prefiks'al'ni u–v [Prefixal u-v]. *Ukrayins'ka mova v shkoli*, 1965, vol 1, PPPpp. 71–73. (In Ukrainian).
5. Nakonechna Halyna, Mentyns'ka Iryna. Katehoriya mylozvuchnosti yak kul'turomovnyy konstrukt [Category of sonority as a cultural and linguistic construct]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*, issue 27, vol. 4, 2020, pp. 20–25. (In Ukrainian).
6. Nimchuk Vasyl'. Vynyknennia chervhuvannia v-u, z-iz, k-ik. [Occurrence of alternation v-u, z-iz, k-ik]. *Kul'tura slova*, №. 12. Available at: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine12-10.pdf>. (In Ukrainian).
7. Synyavs'kyu Oleksa. Normy ukrayins'koyi literaturnoyi movy [Norms of the Ukrainian literary language]. Kyiv, 2018, 368 p. (Reprint z vydannya 1931 r.)(In Ukrainian).
8. Hryshenko A. P., Mats'ko L. I., Plusch M. Ya. Suchasna ukrains'ka literaturna mova [Modern Ukrainian literary language]. Kyiv, 1997, 493 p. (In Ukrainian).
9. Ponomariv O. D., Rizun V. V., Shevchenko L. Yu. Suchasna ukrains'ka mova [Modern Ukrainian language]. Kyiv, 2001, 400 p. (In Ukrainian).
10. Sherekh, Yuriy. Narys suchasnoyi ukrayins'koyi literaturnoyi movy [The Syntax of Modern Literary Ukrainian]. Myunkhen, 1951, 402 p. (In Ukrainian).

11. Ukrayins'kyu pravopys [Ukrainian spelling]. Kyiv, 1946, 179 p. (In Ukrainian).
12. Ukrayins'kyu pravopys [Ukrainian spelling]. Kyiv, 1960, 189 p. (In Ukrainian).
13. Ukrayins'kyu pravopys [Ukrainian spelling]. Kyiv, 1990, 240 p. (In Ukrainian).
14. Ukrayins'kyu pravopys [Ukrainian spelling]. Kyiv, 1993, 240 p. (In Ukrainian).
15. Ukrayins'kyu pravopys [Ukrainian spelling]. Kyiv, 2019, 391 p. (In Ukrainian).
16. Farion Iryna. Movna norma: znyshchennya, poshuk, vidnova: monohrafiya [Language norm: destruction, search, restoration]. Ivano-Frankivs'k, 2009, 328 p. (In Ukrainian).
17. Yuschuk Ivan. Ukrains'ka mova [Ukrainian language]. Kyiv, 2003, 640 p. (In Ukrainian).

#### *List of Sources*

*Visnyk Natsional'noho universytetu «L'vivs'ka politekhnik», 2007, vol. 592 Elektronika.*  
Available at: <https://vlp.com.ua/taxonomy/term/670>. (In Ukrainian).

**Zoriana Kunch. The Problem of Spelling Norms Compliance with the Positional Alternation of “y” and “b” in Modern Scientific Articles of Technical Profile.** The article examines the problem of compliance with the norms of positional alternation of vowels and consonants “y” and “b” which is relevant for modern Ukrainian linguistics, in order to achieve euphony in the Ukrainian language. Based on the material of scientific articles published in the Journal of Lviv Polytechnic National University in 2007, number 592, the available examples of the use of prefixes “y” and “b” were investigated according to their given normativeness. For this purpose, 529 euphonomes were isolated by the method of continuous sampling. From the modern Ukrainian language point of view, normativeness spelling turned out to be 375 examples, which is 70.9% and – 154 examples – erroneous, which is 29.1%. The research of possible reasons for non-compliance with the current spelling rules for cases of non-normative use in comparing them with the normative ones allowed us to find out the main tendencies of establishing the rules of positional alternation of letters to denote vowels and consonants. It is stated that modern speakers constantly avoid coincidences of vowels confirming the unpopularity of such sound combinations. It was found that excessive formalism in spelling rules for consonant matches contributes to the emergence of numerous cases of violations of the norm, as the spelling does not take into account the requirements of the melody of a particular phrase and the individual language sense of the Ukrainian language. Those consonant matches that are visually difficult to pronounce often eliminate the presence of a pause and the pronunciation of the “y”-infinitive. In addition, it is noted that a significant number of consonant coincidences occur in the use of “b” before the ringing (sonorous) consonant, in particular before the next sound “h”, which can be perceived as not too difficult to pronounce the match. Modern spelling, as the main normalizing document of literary language, should provide speakers with more opportunities for flexible application of positional alternation of letters to denote vowels and consonants. Further study of this problem can be designed for the analysis of scientific literature (articles, monographs) of other periods, in particular modern scientific and educational publications, in compliance with the rules of positional alternation of “y” and “b”.

**Key words:** ukrainian language, euphony, normalization, means of euphony in ukrainian language, positional alternation of “y” and “b”.

---

**Куньч Зоряна Йосипівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувачка катедри української мови Національного університету «Львівська політехніка», <http://orcid.org/0000-0002-8924-7274>; [zorjana.kunch@gmail.com](mailto:zorjana.kunch@gmail.com)

## Лексико-семантичне наповнення концепту «музика» в сучасних польських інтернет-виданнях

На матеріалі журналістських текстів сучасних польських інтернет-видань «WP.PL muzyka» та «Onet. muzyka» проаналізовано лексико-семантичне наповнення концепту «музика» в інтернет-комунікації. Засоби масової інформації зайняли у віртуальному просторі свою нішу і мають велику популярність серед користувачів, що й актуалізує потребу ґрунтовного вивчення мовних особливостей таких медіа на тлі динаміки лексичного складу польської мови початку ХХІ століття. Лексеми, що вербалізують описуваний концепт, об'єднано в два семантичні центри: онімний та апелятивний. За тематичним принципом виділено 12 груп музичних термінів. Відзначено продуктивність апелятивів, характерних для музичної терміносистеми, зокрема слів, що називають рід музичного твору; назв людей, що займаються музичною діяльністю; лексем на означення різновидів музичних виступів; супровідних деталей музичного процесу; результатів музичної діяльності; слів, що вказують на локалізацію музичного дійства; назв музичних інструментів та музичних стилів. З-поміж онімів, що вербалізують концепт «музика», виокремлено імена та прізвища співаків, музикантів, композиторів; власні назви музичних творів; назви певних локацій, пов'язаних із музичними текстами, їх творцями та виконавцями; назви театрів, фестивалів, премій. Відзначено, що сучасна музична термінологія неоднорідна за походженням і, попри питому основу номінацій, відкрита до запозичень. З огляду на це більш детального аналізу потребує питання творення музичних термінів, що й становить перспективу подальших досліджень.

**Ключові слова:** концепт «музика», інтернет-видання, лексико-семантичний центр, онім, апелятив.

ХХІ століття вирізняє прорив інформаційно-комунікаційних засобів та технологій і новий вимір спілкування та взаємодії між людьми – інтернет-простір: саме в ньому сьогодні значною мірою протікає особисте й суспільне життя індивіда [5, с. 85]. «Сучасні ЗМІ, зважаючи на їхню суспільну значущість, масовість і доступність, істотно впливають на духовні процеси, формують ціннісні настанови й, зрештою, змінюють аксіологічну картину соціуму» [1, с. 48]. Засоби масової інформації зайняли у віртуальному просторі свою нішу і мають велику популярність серед користувачів, що й актуалізує потребу ґрунтовного різноаспектного вивчення мови таких медіа.

Повсякчас актуальні дослідження особливостей лексичного рівня мови ЗМІ [2; 3; 4; 7], адже публіцистичний стиль «віддзеркалює, з одного боку, функ-

ціонально-стильову динаміку вже узвичаєних, співвідносних з певними стилями лексичних одиниць, а з другого – виявляє найшвидше проблеми освоєння нових лексичних запозичень, особливості входження їх до різних стилістичних сфер» [2, с. 8].

Мета пропонованої статті – на тлі динаміки лексичного складу польської мови початку ХХІ ст. вивчити лексико-семантичне наповнення концепту «музика», проаналізувавши слова, що вербалізують концепт у сучасному інтернет-просторі.

Матеріал для дослідження – журналістські тексти польських інтернет-видань «WP.PL muzyka» та «Onet. muzyka».

Проаналізований фактаж дає змогу виділити два семантичні центри концепту «музика»: онімний та апелятивний.

З-поміж онімів, що вербалізують аналізований концепт, продуктивні антропоніми – прізвища та імена відомих співаків, музикантів, композиторів, як-от: **Alicja Węgorzewska, Maria Callas, Carmen, Hrabina, David Foster, Bogdan Kierejszy, Tomasz Betki, Bob Katz, Tomek Szymus, Grzegorz Ciechowski, Zbyszek Krzywański, Lara Fabian, Alex Szilasi, Rafał Smoleń, Igor Krutoj, Dmitrij Hvorostowski, Fasano, Berlincioniego [10], Pretty Yende, Juan Diego Florez, Delibesa, Kopciuszek, Mariusz Trelński, Wagner, Lucino Pavarottim [6]** тощо.

У ядрі аналізованого семантичного центру – власні назви музичних творів: «...arii „**Casta Diva**” z opery „**Norma**” Belliniego...», «Śpiewała partie Carmen, Hrabiny w „**Damie pikowej**” Czajkowskiego, Orfeusza w „**Orfeuszu i Eurydyce**” Glucka oraz Lukrecji w „**Gwałcie na Lukrecji**” Brittena», «Zadziwiła monodramem „**Diva For Rent**”...», «...i tak powstały „**Kolory miłości**”...», «Po włosku „**I colori dell’amore**”», «...na Pani stronie internetowej widnieją tylko trzy albumy: „**Wiedźmin**” i „**Chopin Songs**” wydane przez Hungaroton oraz płyta z kolędami», «...w klasycznym stylu, oprócz „**Primo Giugno**”...», «Np. „**Mi Manchi**” G. Fasano do słów F. Berlincioniego...», «„**Dentro di me**” opowiada o kobiecie...» [10], «...lecz w popisowej roli Musetty w „**Cyganerii**” Pucciniego», «...w Pekinie wystawił dwa miesiące temu „**Tristana i Izoldę**”», «debiutowała w Metropolitan w 2013 roku w „**Hrabim Ory**” Rossiniego» [6] та інші. Окремі назви супроводжувані коротким описом музичного твору, пор.: «*Dentro di me*» opowiada o kobiecie, która całe życie ufa swojemu mężczyźnie dając mu siebie, ale widzi, jak on ją rani. «*Mi Manchi*» jest o rozstaniu, ale jeśli miłość była silna i prawdziwa, to zawsze w nas zostaje. «*La musica*» to hołd dla muzyki, która weszła we mnie, kiedy byłam dzieckiem, jak mnie zmieniła,

jaką daje mi siłę. «*Margherita*» jest o przyjaźni, a została napisana dla mojej przyjaciółki Małgorzaty, która bardzo mnie dopinguje do nagrywania płyt [10].

Із конкретними музичними творами та іменами їхніх виконавців нерідко пов'язані певні локації, тож до онімів-репрезентантів концепту «музика» можемо віднести назви географічних об'єктів, зокрема ойконіми: «Występowała na prestiżowych scenach ... w **Amsterdamie**», «...na koncert zamykający Rok Chopinowski w Muzeum Sztuk Pięknych w **Budapeszcie**...», «Powiedział, że Bob Katz z **Los Angeles**...», «...potem było otwarcie olimpiady w **Barcelonie**...», «Kiedy po koncercie w **Kuwejcie** poleciałam do **Nowego Jorku**, to był szok...», «...w czasie konfliktu w **Zatoce Perskiej**...», «w kopalni soli w **Wieliczce**», «Jako studentka Akademii Muzycznej w **Warszawie**...» [10], «... w krajach o bogatych tradycjach, takich jak **Włochy**», «**Chiny** mają własne, wielowiekowe tradycje muzyczno-teatralne», «... w trzech uczelniach, dwóch w **Nowym Jorku** i jednej w **Filadelfii**...», «W ten piątek zaśpiewa w **Poznaniu**..., a dokładnie za miesiąc w **Gdańsku**... . Bardzo rzadko tacy artyści ze światowego topu zgadzają się na występ w **Polsce**» [6].

Як окрему групу виділяємо назви театрів, фестивалів, премій: **Akademia Muzyczna**, **berliński Konzerthaus**, **Concertgebouw**, **festiwal Wiosna Budapesztańska**, **Grammi**, **Pałac Buckingham**, **Rok Chopinowski w Muzeum Sztuk Pięknych**, **studia Sound & More**, **Royal Albert Hall**, **sala koncertowa Al-Hashemi II**, **Festiwal Kiepura**, **Szwedzka Królewska Akademia Muzyczna** [10], **Metropolitan**, **Staatsoper**, **Opera Bastille**, **Festiwal Rossiniego**, **BBC Proms** [6].

Проаналізований матеріал засвідчує високу продуктивність апелювання, характерних для музичної термінології. Такі лексеми об'єднують у 8 тематичних груп.

Активно вживані в текстах досліджуваних інтернет-видань слова, що називають рід музичного твору: «...płakała słuchając **arii**...» [10], **aria** “*pieśń wykonywana solo w czasie opery lub oratorium*” [8]; «**Opera** jest dla wszystkich» [10], **opera** “*utwór muzyczny, przedstawienie z fabułą, przeznaczone dla orkiestry i śpiewaków, będących jednocześnie aktorami*” [8]; «Śpiewała **partie** Carmen...» [10], **partia** “*fragment utworu przeznaczony do wykonywania przez odpowiednią grupę instrumentów, wykonawców*” [8]; «Napisała włoskie teksty, bo to niezwykle śpiewny język, do **kompozycji** m.in. Bogdana Kierejszy i Tomasza Betki» [10], **kompozycja** “*utwór muzyczny*” [8]; «... przy realizacji **soundtracku** do „Wiedźmina”» [10], **soundtrack** “*ścieżka dźwiękowa*” [8]; «...wydane przez Hungaroton oraz płyta z **kolę-**

**dami»** [10], **kolęda** “*pieśń religijna, tematycznie nawiązująca do Bożego Narodzenia*” [8]; «Nad **nagranie** czekał nie tylko realizator...» [10], **nagranie** “*zapis dźwięku lub obrazu taki, że można później znowu zobaczyć ten obraz lub posłuchać tego dźwięku*” [8]; «Opowiadam o historii oper, o kompozytorach, **librettach**» [10], **libretto** “*tekst utworu muzycznego (opery, operetki, oratorium)*” [8]; «„Mamma” to powolny, ilustracyjny **utwór**» [10], **utwór** “*dzieło muzyczne*” [8]; «„Tyle pięknych **piosenek** śpiewasz, a nie nagrywasz ich” – mówiła» [10], **piosenka** “*wokalny utwór muzyczny, zwykle o rozrywkowym charakterze*” [8]; «Tak, to **refren** do piosenki „Venezia”, jest jak muzyka Czajkowskiego [śpiewa]» [10], **refren** “*w utworze śpiewanym jest to powtarzająca się melodia i tekst*” [8]; «Są też **covery**, takie jak Caruso czy Mi Manchi...» [6], **cover** “*wykonanie, aranżacja lub nagranie utworu muzycznego wykonywanego wcześniej przez innego muzyka lub grupę*” [8]; «...wysłała nagrania do najlepszego specja od **masteringu**...» [6], **mastering** “*tworzenie wzorca służącego do masowej produkcji nośników dźwięku*” [8], «... popowo-klasyczna produkcja w **aranżacjach** Tomka Szymusia» [6], **aranżacja** “*opracowanie utworu muzycznego pod względem rytmicznym, brzmieniowym, instrumentalnym, bez zmian podstawowej linii melodycznej, ale w odmiennej stylistyce*” [8].

Часто фіксовані лексеми, що називають людей, які займаються музичною діяльністю: «...najlepsze z **producentów**» [10], **producent** “*osoba odpowiedzialna za całokształt nagrania muzycznego bądź spektaklu*” [8]; «Nie powstydziliby się ich żaden **kompozytor** muzyki poważnej» [10], **kompozytor** “*osoba tworząca, komponująca muzykę*” [8]; «Przyszedł do mnie **pianista** Alex Szilasi...» [10], **pianista** “*osoba, która umie grać na pianinie i fortepianie*” [8]; «...ale **muzyk** Rafał Smoleń» [10], **muzyk** “*osoba, która zajmuje się muzyką*” [8]; «Jego utwory wykonuje rosyjski śpiewak operowy, **baryton** Dmitrij Hvorostowski...» [10], **baryton** “*mężczyzna śpiewający barytonem*” [8]; «Wystąpili m.in.: świetny **akordeonista**, znakomity **skrzypek**, zaśpiewał baryton» [10], **akordeonista** “*człowiek grający na akordeonie*” [8]; **skrzypek** “*mężczyzna, chłopiec grający na skrzypcach*” [8]; «Wyszły nam naprawdę efektowne **duety**...» [10], **duet** “*zespół muzyczny złożony z dwóch osób*” [8]; «Ta zjawiskowa **mezzosopranistka** jest członkiem Szwedzkiej Królewskiej Akademii Muzycznej...» [10], **mezzosopranistka** “*śpiewaczka śpiewająca mezzosopranem*” [8]; «...ale zamierzał iść w ślady ojca, **pieśniarza** folkowego» [6], **pieśniarz** “*wykonawca pieśni, piosenek*” [9]; «...jakiego mogą mu pozazdrościć **tenorzy**...» [6], **tenor** “*najwyższy głos męski; też: śpiewak o takim głosie*” [9]; «...**chór** kościelny, w którym dominowały

pieśni gospel» [6], **chór** “zespół śpiewaków wykonujących wspólnie utwór muzyczny” [8]; «...skoro szybko wybrano ją na **solistkę** chóru» [6], **solistkę** “artysta występujący solo lub wykonawca partii solowej” [8].

Уживані в мові музичних інтернет-медіа слова, що називають різновиди музичних виступів: «Oglądając **koncerty** Shirley Bassey, Barbry Streisand...» [10], **koncert** “występ muzyczny instrumentalny, wokalny, bądź wokально-instrumentalny” [8]; «Jeździłam od **przedstawienia** do przedstawienia...» [10], **przedstawienie** “występ wykonywany na scenie przed publicznością, widowisko” [8]; «W 2010 r. śpiewałam na **festiwalu** Wiosna Budapesztańska» [10], **festiwal** “impreza artystyczna, często cykliczna, połączona z konkursem” [8]; «...wykonawca głównej roli – tyran Corradina – w innym **spektaklu**» [6], **spektakl** “przedstawienie teatralne, baletowe, operowe itp” [8]; «Otrzymując propozycje **recitali** słyszałam często prośby...» [10], **recital** “występ artysty muzycznego stanowiący cały program koncertu” [8]; «Uwielbia bowiem **bisować**» [6], **bisować** “powtórzenie utworu lub wykonanie dodatkowego utworu przez artystę na życzenie publiczności” [9].

В окрему групу об’єднуємо лексеми на означення супровідних реалій музичного процесу: «W operze jest **teatr**, **kostium**, **scenografia**, **balet**, orkiestra i śpiew» [10], **teatr** “dziedzina sztuki, w której utwory są przedstawiane publiczności przez aktorów odgrywających role według scenariusza (dramatu)” [9]; **kostium** “sceniczne ubranie aktora, charakteryzujące graną postać” [8]; **scenografia** “plastyczna oprawa widowiska teatralnego, filmu itp., np. dekoracje, rekwizyty, kostiumy” [9]; **balet** “rodzaj tanecznego widowiska teatralnego” [9]; «...w drobnym **epizodzie** lecz w popisowej **roli** Musetty...» [6], **epizod** “drobna rola, drobna scena” [9]; **rola** “wcielenie się w postać przez aktora” [9].

Результати музичної діяльності репрезентують такі лексичні одиниці: «... ale jej **dyskografia** była skromna, zaledwie 3 płyty» [10], **dyskografia** “spis płyt nagranych przez jakiegoś muzyka lub zespół muzyczny; też: dorobek płytowy artysty lub zespołu muzycznego” [8]; «Nagrać **album**, którym będzie mogła pochwalić się Davidowi Fosterowi...» [10], **album** “wydawnictwo muzyczne zawierające nagrania muzyczne na płycie długogrającej longplay (LP) lub dysku kompaktowym (CD)” [8]; «...a ja nie mam płyty dokumentującej mój artystyczny **dorobek**» [10], **dorobek** “ogół dzieł stworzonych przez uczonego, pisarza, artystę itp” [9].

Відзначено меншу активність лексем, що вказують на локалізацію музичного дійства: «...bo poza Katarem nie ma **filharmonii** ani oper» [10],

**filharmonia** “*budynek, w którym odbywają się koncerty muzyki poważnej*” [9]; «... królować na **scenach** świata» [6], **scena** “*miejsce w teatrze, operze itp., na którym występują aktorzy*” [9].

В досліджуваних текстах фіксовано також назви музичних інструментів: «...ręcznie malowany **fortepian**, złotego Pleyela» [10], **fortepian** “*klawiszowy instrument muzyczny, z poziomo umieszczonym pudłem rezonansowym*” [8]; «Kiedy się oparłam o **instrument...**» [10], **instrument** “*przyrząd wytwarzający dźwięk*” [8].

До окремої групи можна віднести слова, що називають музичні стилі: «Na płycie są kompozycje w klasycznym stylu, oprócz „Primo Giugno”, w której są elementy **rocka...**» [10], **rock** “*nurt w muzyce rozrywkowej powstały w połowie XX w., charakteryzujący się mocno zaznaczonym rytmem*” [9]; «Tomek ma ogromny potencjał, ale wykorzystuje go tylko w **muzyce rozrywkowej**» [10], **rozrywka** “*to, co służy odprężeniu, wypoczynkowi*” [9]; «...efektowne duety od „Something Stupid” przez **musical do tanga**» [10], **tango** “*taniec towarzyski pochodzenia argentyńskiego; też: muzyka do tego tańca*” [9]; «W 2009 r. pojechała nawet na konkurs Eurowizji do Moskwy, gdzie zaśpiewała **dyskotekową piosenkę** „La voix”» [10], **dyskoteka** “*muzyka rozrywkowa, przeznaczona do tańca*” [9]; «Alfabet polskiej opery: na początku był **gospel i folk**» [6], **gospel** “*styl w kościelnej muzyce wokalne, wywodzący się z religijnych pieśni Murzynów amerykańskich; też: pieśń w tym styl*” [9]; **folk** “*gatunek muzyki popularnej wywodzący się z muzyki ludowej*” [9].

Наведений та проаналізований фактичний матеріал дає підстави стверджувати, що концепт «музика» в сучасних польських інтернет-виданнях вербалізують оніми, як правило, пов’язані з відповідним часо-простором, та апелятиви, характерні для музичної терміносистеми, яка перебуває в безперервному розвитку. Сучасна музична термінологія неоднорідна за походженням, попри питому основу номінацій, відкрита до запозичень. З огляду на це більш детального аналізу потребує питання творення музичних термінів, що й становить перспективу подальших досліджень.

#### *Література та джерела*

1. Лисинюк М. В. Мова інтернет-ЗМІ: лінгвокультурологічний аспект // *Культура України*. 2020. № 70. С. 47–54.
2. Навальна М. І. Динаміка лексикону української періодики початку ХХІ ст.: монографія. Київ, 2011. 328 с.



3. Семен Н., Тополук К. Інноваційна лексика в мові сучасних веб-медіа (на прикладі інтернет-варіанта газети «День») // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія: Журналістські науки. 2020. Вип. 4. С. 205–210.
4. Стишов О.А. Українська лексика кінця ХХ століття (на матеріалі мови засобів масової інформації): монографія. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2003. 388 с.
5. Фалафівка О. Інтернет-ЗМІ України, Великобританії та Польщі як середовище творення сучасного медіаполітичного дискурсу // Людина. Комп'ютер. Комунікація: зб. наук. пр. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2015. С. 85–86.
6. Onet.pl.muzyka [Електронний ресурс]. URL: <http://muzyka.onet.pl/>
7. Panek A. Język w przestrzeni internetu // *Przestrzeń Społeczna (Social Space)*. 2016 (11). No. 1. S. 102–127.
8. Słownik języka polskiego [Електронний ресурс]. URL: <http://sjp.pwn.pl/>
9. Wikisłownik [Електронний ресурс]. URL: [http://pl.wiktionary.org/wiki/Wikisłownik:Strona\\_główna](http://pl.wiktionary.org/wiki/Wikisłownik:Strona_główna)
10. WP.PL muzyka [Електронний ресурс]. URL: <http://muzyka.wp.pl/>

### *References*

1. Lysyniuk M. V. Mova internet-ZMI: linhvokulturolohichnyi aspekt. In: *Kultura Ukrainy*, 2020, no. 70, pp. 47–54. (in Ukrainian).
2. Navalna M. I. *Dynamika leksykonu ukrainskoi perodyky pochatku XXI st.* Kyiv, 2011. 328 p. (in Ukrainian).
3. Semen N., Topoliuk K. Innovatsiina leksyka v movi suchasnykh veb-media (na prykladi internet-varianta hazety «Den»). In: *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Lvivska politekhnika». Serii: Zhurnalistyky nauky*, 2020, issue. 4, pp. 205–210. (in Ukrainian).
4. Styshov O. A. *Ukrainska leksyka kintsia XX stolittia (na materialy movy zasobiv masovoi informatsii)*. Vyd. tsentr KNLU, 2003. 388 p. (in Ukrainian).
5. Falafivka O. Internet-ZMI Ukrainy, Velykobrytanii ta Polshchi yak seredovyshe tvorennia suchasnoho mediapolitychnoho dyskursu. In: *Liudyna. Kompiuter. Komunikatsiia: zb. nauk. pr.* Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniky, 2015, pp. 85–86. (in Ukrainian).
6. Onet.pl.muzyka. URL: <http://muzyka.onet.pl/> (in Polish).
7. Panek A. Język w przestrzeni internetu. In: *Przestrzeń Społeczna (Social Space)*, 2016 (11), no. 1, pp. 102–127. (in Polish).
8. Słownik języka polskiego. URL: <http://sjp.pwn.pl/> (in Polish).
9. Wikisłownik. URL: [http://pl.wiktionary.org/wiki/Wikisłownik:Strona\\_główna](http://pl.wiktionary.org/wiki/Wikisłownik:Strona_główna) (in Polish).
10. WP.PL muzyka. URL: <http://muzyka.wp.pl/> (in Polish).

**Yuliia Vaseiko, Ruslana Zinchuk, Oksana Prymachok. Lexico-semantic Content of the Concept “Music” in Modern Polish Internet Media.** On the basis of journalistic texts taken from modern Polish Internet media “WP.PL muzyka” and “Onet muzyka”, was analyzed the lexico-semantic content of the concept “music” in Internet-mediated communication. Mass media have occupied their niche in virtual space, and hold to the great popularity among users, which accounts for the necessity to thoroughly examine of the linguistic peculiarities of such media in the dynamics of the lexical element of the Polish language of the early 21<sup>st</sup> century. The lexemes verbalizing the defined concept were grouped into two semantic centers: the common names and the proper names. According to the thematic principle, 12 groups of musical terms were identified. Identified was the productivity of common names characteristic of musical terminological system, namely, words denoting the type of a musical piece; names for people engaged in musical activity; lexemes signifying the

varieties of musical performances; accompanying elements of the musical process; results of musical activity; words indicating the location of a musical performance; names of musical instruments and musical styles. Among the proper names verbalizing the concept “music” were selected first names and last names of singers, musicians, and composers; names of musical pieces; names of specific locations associated with musical texts, their authors and performers; names of theaters, festivals, and awards. It was concluded that, modern musical terminology is non-homogeneous in its origin, and is open for borrowings despite the native character of the nominative basis. In the view of the above mentioned, required is a more detailed analysis of the derivation of musical terms, which constitutes a perspective for further research.

**Key words:** the concept “music”, Internet media, lexico-semantic center, proper name, common name.

---

**Васейко Юлія Святославівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри полоністики та перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-5227-1097>; [jvaseyko@gmail.com](mailto:jvaseyko@gmail.com)

**Зінчук Руслана Степанівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Волинський національний університет імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-5432-7346>; [zinchuk\\_@ukr.net](mailto:zinchuk_@ukr.net)

**Приймачок Оксана Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри історії та культури української мови Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-9725-1249>; [oksanapryim@ukr.net](mailto:oksanapryim@ukr.net)

Margaryta Zaitseva

## Types of Discursive Personalities in American Court

Within the framework of linguopersonology, which has been actively developing in recent years, different aspects of linguistic personality are distinguished: psychological, sociological, cultural, linguistic, sociological, communicative. This article is also based on the integrated approach, but in the first place, the sphere of communication is examined, i.e. discourse. In this regard, it is appropriate to speak precisely about a discursive linguistic personality, by which we mean such a linguistic personality, whose specific individual characteristics and communicative competences are manifested in the discursive activity within a discourse of a certain type.

On the one hand, a discursive linguistic personality is a linguistic personality who generates a certain discourse and, on the other hand, a discursive linguistic personality belongs to the discourse and is as a creator of different varieties of discourse. Acting as a participant of professional communicative process, the discursive linguistic personality should possess certain communicative skills: to set adequate goals, to form an adequate communicative strategy; to be able to adequately use a variety of tactical communication techniques; to be able to present her position effectively. On this basis, types of discursive personalities in the American court have been identified: elitist discursive personalities and egalitarian discursive personalities.

The practical value of the paper is in providing the possibility of using its provisions and conclusions, the factual material in the study of communicative science, psycholinguistics, discourse analysis, in the practice of translation, linguistics and area studies, in the course of legal writing, oratory.

The theoretical value of the paper is in the fact that the article for the first time distinguishes different types of discursive personalities in the American court.

The research is promising, as it would be interesting to establish the linguistic means that are used by different linguistic personalities in American courts.

**Key words:** linguopersonology, discursive personality, professional communication, court discourse, communicative strategy, integral approach.

The paper considers the concept of personality as a unity of three components – linguistic, communicative and discursive. The linguistic component is already included in the concept of personality, the communicative component implies the process of language use, and the discursive component implies structuring the process of language use. Applying individual communicative strategies and tactics, discursive personalities act as participants of communicative events, possess cognitive, semiotic, motivational preferences, formed and acting in the processes of communication [7]. The change in the content of the concept of linguistic personality under the influence of the discursive factor can also be traced in such a field of research as linguopersonology.

Here, it is worth outlining the trends in the field of personology that have emerged in recent years. Firstly, the creation of an averaged speech portrait of a native speak-

er with common speech-behavioural and communicative attributes and competences: a collective speech portrait of a student, teacher, translator, law enforcement officer, official, blogger, etc. Secondly, the creation of a speech portrait of a real or fictional linguistic personality of a particular speaker. In creating such a speech portrait, both the communicant's characteristics as a member of a certain community and his or her own, individual characteristics are taken into account. Thirdly, the study of the linguistic behaviour of the linguistic individual in professional, social and cultural environments [2]. Fourthly, creating a discursive speech profile.

The highlighted trends emphasise the need to go beyond the linguistic system, «language in itself and for itself», which is realised by modern linguists and confirmed by research practice, largely due to the numerous works in the field of discourse. Therefore, many scholars claim that discourse gives an opportunity to analyze a linguistic personality including a wide range of factors: mental, psychological, pragmatic, etc.

Thus, considering the underdevelopment of the problem this article **aims** at identifying the types of discursive personalities on the basis of the different subtypes of court discourse: defence discourse, prosecutorial discourse, judge's discourse.

Achieving the goal involves implementing the following **objectives**: 1. to analyse the theoretical sources on the topic; 2. to establish the main characteristics of a discursive personality in a certain type of court discourse; 3. to name discursive personalities depending on their discursive roles. The preparatory phase is standardised and provides a justification for the terminological apparatus of the research. In the initial phase of the analysis, it is necessary to single out particular features of discursive behavior of personalities of different subtypes of court discourse. During the second phase, we will focus on the features of discursive personalities of different subtypes of court discourse.

In the first half of the 20th century, a German scholar Johann Leo Weisgerber in his book «Muttersprache und Geistesbildung» makes the following observation, «... a common language conveys a uniform worldview to all members of a single linguistic community», and introduces the concept of «linguistic personality» as a person «shaped by language» [11]. Edward Sapir studied the aspects of the impact of culture on the personality, as well as the relationship between language and thinking [6]. M. Bakhtin, who studied the peculiarities of the dialogue of cultures, considered the personality as a «speaking consciousness», which is a participant of communication [1]. Mention should be made of a famous Ukrainian scholar A. Potebnya who also paid attention to the synthesis of individual and social in the language of personality [5].

The problems of linguistic personality are nowadays dealt with by many domestic and foreign scholars, who treat linguistic personality as a set of linguistic (speech) abilities, as well as cultural, linguistic and communicative features of a certain social group. Although the term «linguistic personality» is firmly established in linguistics, there is still no generally accepted definition of this phenomenon. Some researchers even consider it to be not entirely successful. Ukrainian linguists, e.g. I. Sinitsa, claim that the term «linguistic personality» is vague and does not correspond to the modern realities [8]. L. Pelepeychenko distinguishes between the concepts of linguistic and communicative personality, highlighting communicative personality as a broader concept, as it covers both linguistic characteristics (language ability, use of language tools) and communicative characteristics (value priorities, use of communicative strategies and tactics, language reactions in different types of discourse) [4]. It follows from the above that the concepts of «linguistic personality» and «communicative personality» are dynamic categories, the signifying component of which has not yet been defined.

At the end of the 20th century, V. Neroznak raised the question of the status of the new discipline studying personality in language: linguistic personology as an independent branch of language science.

As sketched above, the theoretical and methodological apparatus of the discipline is still under development, since linguopersonology is a relatively new field and is still in its formative stages.

The analysis that was carried out is both based on text-centred principle because in the texts any discursive personality verbalises their discursive behavior; and on discourse-centred principle, taking into account the social, psychological, ideological, cultural factors that influence communication in courtroom.

From our point of view, the most significant is the discourse that represents the linguistic personality under the conditions of its main communicative role – professional activity, the discursive characteristics of which are considered as an essential property of the linguistic personality. Considering the discourse as a scenario of communication process, and discursive practices as the implementation of this scenario, we can talk about the behavioral pattern of personality or elitist personality because under conditions of professional activity a personality integrates a set of competencies that allow a person to realise himself in a complex socio-cultural context, including verbal and non-verbal characteristics.

The elitist discursive persona is interpreted in different ways at this point in the development of scientific knowledge. However, we tend to adhere to the acmeological

point of view on the elitist discursive personality as a personality whose norm of speech behaviour is a high level of speech culture, i.e. observance of ethical, communicative, literary norms of language, as well as professional, striving for continuous improvement. On the one hand, the language personality, possessing elitist speech culture, generates elitist professional discourse in the sphere of professional activity; on the other hand, the professional sphere of activity «transforms» the language personality, encouraging her to constant communicative improvement, communicative responsibility, thus, her professional discourse acquires the features of elitism. In addition to the elitist communicative personality, non-elitist communicative personalities are also involved in judicial discourse. However, the characterisation of other personality types is not presented in the works of linguists. Therefore, this study attempts to establish the types of discursive personalities in judicial discourse, the ways of their self-presentation and the features of speech behaviour.

The comprehensive study of discursive communicative personality from the position of cognitive-communicative approach has given rise to the term «elitist linguistic personality» or, as we suggest, «elitist discursive personality». Elitism is a value-moral notion, as it implies a high level of culture, observance of ethical, communicative, literary norms of language and conscious exercise of one's professional activity. We consider the linguistic personality of a lawyer as an elite discursive personality, which is defined in this paper as a communicative-activity personality with its professional picture of the world, possessing a set of professional linguistic features, having a special language and the necessary professional stock of discursive abilities. The discursive personality of a lawyer implies possession of the intellectual and thinking component; communicative component (ability to conduct conversations, dialogues, public speaking); world outlook component (generally accepted social values); legal consciousness (attitude to the law, the state, knowledge of ethical and moral standards); language consciousness as a special worldview reflected in language and speech. The complex system of human cognition of the world around us implies the interaction of language with thinking, memory, consciousness, which forms a holistic picture of the world (which includes a professional world model) that determines one's lifestyle, worldview, and communicative behaviour.

A characteristic feature of the discursive personality of a lawyer is the use of special vocabulary that makes it difficult for non-specialists to understand the judicial process and needs to be explained. In addition, the distinctive feature of the discursive

personality of a lawyer is the ability to interpret legal texts, which is also a feature of the professional legal field.

The legal discourse corresponds to the special language, which has a professionally oriented nature, as its task is to implement the communicative and cognitive needs of specialists of the relevant profile. The specifics of communication of a lawyer as a professional discursive person consists in the fact that the sphere of his activity requires a special language – the language of professional communication, different from the language of ordinary communication, which determines the existence of the sign of elitism.

In addition to the elitist discursive personality in judicial discourse, we identify the egalitarian discursive personality. Note that this is the first time such a classification has been proposed, although there are works that distinguish, for example, professional and non-professional participants in legal events – «lay and law participants in legal events» [9]. By elitist discursive person in court discourse, we mean participants in the trial process, lawyers who act predominantly in narrative mode. The egalitarian discursive person in this paper refers to a discursive person who participates in the trial process but has no function of controlling court decision-making, speaking predominantly in a dialogical mode. Egalitarian discursive persons in judicial discourse have to a certain extent equal rights, which makes it impossible to represent such a person as exercising control over the course of events in court: plaintiff, defendant, witness, expert, and jury.

The role of the jury in court should be mentioned separately. For example, the court has the right not to accept the verdict of the jury if the foreman of the jury in open court does not declare the number of jurors who agree and disagree with the verdict, and also if the court concludes that the jury used too little time to discuss and vote on its decision, based on all the circumstances of the case. Thus, having reviewed the English system of jury trial, its historical characteristic as well as its direct function, we may notice that the attitude to the jury trial has been changing during the whole period of its existence: first, it became the most important court system, then it was pushed aside and its role became less important, and, finally, it became one of the most important structures of English justice again. The debate about the significance and role of the English jury system continues to this day [10].

The elitist discursive personality is represented by the dominant discursive personality, the inflective discursive personality and the provocative personality.

The dominant discursive person, the judge, manifests power and control over the judicial process, generating the coercive content of the discourse. Decides and takes responsibility for the outcome of the judicial process, which is expressed in the choice of communicative strategies, at the verbal and non-verbal level. Speaks predominantly in narrative mode, which is also indicative of dominance. While the dominant personality in political discourse has been rather extensively researched, we have not come across any such studies regarding judicial discourse.

The inflictive person (from the verb to inflict), the prosecutor, is a person who persuades, exposes, accuses through a persuasive strategy in the process of argumentation, generating persuasive discourse content, which is expressed in the choice of communicative strategies, on the verbal and non-verbal level. It emerges both in the narrative mode, which is also indicative of dominance, and in the dialogic mode.

In addition, the elitist discursive persona includes the provocative persona, the advocate (suggestive discourse). Provocative in our understanding is a hyponym for the term «manipulative», so a provocative discursive person is a manipulative person with a suggestive strategy. The term «provocative» refers primarily to the actor's conscious desire to perform actions that will provoke the recipient into a particular response that the actor expects in advance.

The egalitarian discursive person, the plaintiff, the defendant, in our classification is represented as a submissive discursive person, which can be an aversive and a non-aversive discursive person. The subversive discursive personality is subordinate, slave and dependent. It can be negative and even, as we noted above, aversive, repulsive (aggressive image) as well as positive, non-aversive, sympathetic (conformal image) [3]. The subversive discursive persona only acts in a strictly regulated dialogical mode.

The typological characteristics of discursive language personalities are determined by a set of discursive characteristics: above all, the communicative specificity of the discourse. Studying the types of discursive linguistic personalities of the participants of judicial discourse in the communicative-discursive paradigm, we came to conclusions about the stylistic and communicative specificity of this model of discourse.

Between the provocative (lawyer) and inflictive (prosecutor) discursive personalities towards each other in judicial discourse the ritual of deference and avoidance is observed. This is a symmetrical relationship.

Between the inflictive and provocative discursive linguistic personalities on the one hand and the submissive discursive linguistic personality on the other hand, an al-



ready asymmetrical ceremonial relationship is observed. They manifest themselves in the fact that the submissive person, as a participant in the process, may be asked any question that may be rejected or approved by the judge as the guarantor of the maintenance of ceremonial relations in the court, who establishes order in the process of the court session.

Let us note this as confirmation of our conclusions that the judge is the dominant discursive linguistic personality, since the code of conduct of the participants first specifies the rules regarding the judge and only then the rules regarding the other participants in the process.

Following this analysis, types of discursive personalities in judicial discourse have been distinguished: elitist discursive personalities and egalitarian discursive personalities. This classification has been proposed for the first time in linguistics. The elitist discursive personality is represented by the dominant discursive personality, the infictive discursive personality and the provocative personality. The egalitarian discursive personality, – the plaintiff, the defendant, – is represented in our classification as a submissive discursive personality that can be an aversive and non-aversive discursive personality.

#### *Література*

1. Бахтин М.М. Тетралогия. Москва: Лабиринт, 1998. 607 с.
2. Менделевич В.Д. Психология девиантного поведения: учебное пособие. Санкт-Петербург: Речь, 2005. 445 с.
3. Пеллепейченко Л. М. Комунікативна особистість військовослужбовця Національної гвардії України в сучасному соціальному контексті. Харків: Національна академія НГУ, 2014. 221 с.
4. Потемня Мысль и язык. Москва: Директ-Медиа, 2012. 395 с.
5. Синельникова Л. Н. Концепт «дискурсивная личность»: междисциплинарная параметризация. *Электронный научно-образовательный журнал ВГСПУ «Грани познания»*. 2013, №1(21). С. 42-44. Режим доступа: URL: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1368528198.pdf> (дата звернення: 25.04.2021)
6. Синица И. А. Языковая личность ученого-гуманитария XIX в. Киев: Изд. дом Д. Бураго, 2006. 350 с.
7. Caplan J., Adams K. Personality and Language. *The Wiley encyclopedia of personality and individual differences: Models and theories*. 2020, pp. 311-316. URL: <https://doi.org/10.1002/9781118970843.ch52> (дата звернення: 25.02.2021)
8. Sapir E., Irvine J. *The psychology of culture: A course of lectures*. Berlin: Mouton de Gruyter; 2nd edition, 2002.
9. Stygall G. *Trial Language: Differential Discourse Processing and Discursive Formation*. John Benjamins Publishing, 1994. 226 p.
10. The Jury System Criminal Law. 2020. URL: <http://www.lawteacher.net/free-law-essays/criminal-law/the-jury-system.php> (дата звернення: 25.02.2021)
11. Weisgerber J. *Muttersprache und Geistesbildung*. Moscow: Editorial URSS. 2004.

#### *References*

1. Bahtin M. *Tetralogiya [Tetralogy]*. Moscow, 1998 (in Russian)

2. Mendelevic V. *Psihologiya deviantnogo povedeniya: uchebnoe posobie* [The psychology of deviant behavior: textbook]. St Petersburg, 2005 (in Russian)
3. Pelepeychenko, L. (2014) *Komunikativna osobystist viiskovosluzhbovtisia Natsionalnoi hvardii Ukrainy v suchasnomu sotsialnomu konteksti* [Communicative personality of the National Guard of Ukraine in the current social context]. Kharkiv, 2014 (in Ukrainian).
4. Potebnya, A. (2012) *Myisl i yazyik* [Thought and language]. Moscow, 2012 (in Russian)
5. Sinelnikova L. Kontsept «diskursivnaya lichnost»: mezhdistsiplinarnaya parametrizatsiya [The concept of «discursive personality»: an interdisciplinary parametrization]. *Electronic scientific and educational journal "Grani Poznania"*. 2013, №1(21) pp. 42-44 (in Russian)
6. Sinitsa I. *Yazykovaya lichnost uchenogo-gumanitariya XIX v.* [The linguistic personality of the 19th century humanities scholar]. Kyiv, 2006 (in Russian)
7. Caplan, J. and Adams, K. Personality and Language. *The Wiley encyclopedia of personality and individual differences: Models and theories*. 2020, pp. 311-316. URL: <https://doi.org/10.1002/9781118970843.ch52> (25.02.2021)
8. Sapir E., Irvine J. *The psychology of culture: A course of lectures*. Berlin, 2002.
9. Stygall G. *Trial Language: Differential Discourse Processing and Discursive Formation*. John Benjamins Publishing, 1994. 226 p.
10. *The Jury System Criminal Law*. 2020. URL: <http://www.lawteacher.net/free-law-essays/criminal-law/the-jury-system.php> (25.02.2021)
11. Weisgerber J. *Muttersprache und Geistesbildung*. Moscow, 2004. (in German)

**Маргарита Зайцева. Типи дискурсивних особистостей в американському суді.** У рамках лінгвоперсонології, яка активно розвивається останніми роками, виділяються різні аспекти мовної особистості: психологічний, соціологічний, культурологічний, лінгвістичний, соціологічний, комунікативний. Ця стаття також ґрунтується на інтегральному підході, але в першу чергу розглядається сфера комунікації, тобто дискурс. У зв'язку з цим доречно говорити саме про дискурсивну мовну особистість, під якою ми розуміємо таку мовну особистість, чії специфічні індивідуальні особливості і комунікативні компетенції проявляються в дискурсивній діяльності, тобто у рамках дискурсу певного типу. З одного боку, дискурсивна мовна особистість породжує певний дискурс, а з іншого боку, дискурсивна мовна особистість знаходиться в рамках певного дискурсу і піддається впливу цього дискурсу. Виступаючи учасником професійного комунікативного процесу, дискурсивна мовна особистість повинна мати визначені комунікативні навички: ставити адекватні цілі, формувати адекватну комунікативну стратегію; уміти адекватно використати різні тактичні прийоми комунікації; уміти ефективно викладати свою позицію. З оглядом на це, були визначені типи дискурсивних особистостей в американському суді: елітарна дискурсивна особистість та егалітарна дискурсивна особистість.

Практична цінність статті полягає в можливості використання її положень і висновків, фактичного матеріалу в процесі викладання комунікативістики, психолінгвістики, дискурс-аналізу, в практиці перекладу, лінгвістики і країнознавства, в курсі юридичного письма, ораторського мистецтва. Теоретична цінність роботи полягає в тому, що в статті уперше виокремлені різні типи дискурсивних особистостей в американському суді.

Дослідження є перспективним, оскільки в подальшому було б цікаво встановити мовні засоби, які використовуються різними дискурсивними особистостями в американському суді.

**Ключові слова:** дискурсологія, дискурсивна особистість, професійна комунікація, судовий дискурс, комунікативна стратегія, інтегральний підхід.

---

**Зайцева Маргарита Олексіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов № 2 Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого, <https://orcid.org/0000-0003-4304-3644>; [m.o.zaitseva@nlu.edu.ua](mailto:m.o.zaitseva@nlu.edu.ua)



# Рецензії



**Мовний світ Франкової прози крізь призму лінгвостатистики**

Рецензія на монографію

**Бук С. Н.** Велика проза Івана Франка: електронний корпус, частотні словники та інші міждисциплінарні контексти: монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2021. 424 с.

**Buk S. N.** Long Prose Fiction by Ivan Franko: Electronic Corpus, Frequency Dictionaries, and Other Intedisciplinary Contexts. Lviv: Lviv university, 2021. 424 p.

Мовознавче франкознавство знає Соломію Бук як авторку частотних словників «Перехресних стежок» (2007), «Основ суспільності» (2012), «Воа constrictor» (2013), онлайн конкордансу «Перехресних стежок», а також численних статей (близько 50!) про електронний корпус І. Франка та методологію і стратегію комплексного системного лінгвостатистичного опису ідіолекту автора. Нещодавно у Львівському національному університеті імені Івана Франка (за рекомендацією вченої ради) вийшла нова монографія дослідниці «Велика проза Івана Франка: електронний корпус, частотні словники та інші міждисциплінарні контексти», в якій підсумовано дотеперішні її напрацювання, поглиблено методику і створено лінгвістично анотований корпус текстів І. Франка як ґрунтовний мультифункційний ресурс для вивчення лексики, морфології, семантики, структури та інших аспектів великої прози письменника. Водночас праця С. Бук являє першу спробу комплексного квантитативного аналізу великоформатної прозової спадщини Франка і є дуже важливою для дескрипції авторського ідіостилю, мовної картини його художнього світу через встановлення синтагматичних зв'язків того чи того слова, зрештою, уможливаючи в перспективі лінгвостилістичний аналіз усієї Франкової прози.

У сучасному мовознавстві на основі наукової літератури авторка слушно виокремлює головні загальні тенденції дослідження мови письменника: лексикографічну параметризацію, увагу до кількісної складової частини опису ідіолекту, застосування комп'ютерних технологій, зокрема, створення корпусу текстів.

Праця має серйозне історико-методологічне підґрунтя (розділ 1), яке ставить творчість І. Франка у широкий контекст світових тенденцій дослідження мови письменників. Адже, словник, побудований на творах певного письменника, сягає

своїм корінням ще Стародавньої Греції, де до творів Гомера уклали глосарії слів, що вийшли з активного вжитку. Перші конкорданси створювали вручну і лише для особливо важливих текстів, насамперед для Біблії, Корану, а згодом і для творів деяких видатних авторів, як-от В. Шекспіра, Й. В. Гете, М. Павича, а в Україні – Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та ін.

З'явилася нова галузь мовознавчої науки — статистична лексикографія, яка, зокрема, займається теорією та практикою укладання частотних словників, а на стику авторської та статистичної лексикографії виник частотний словник мови письменника, і це закономірно, оскільки для опису ідіолекту письменника необхідні не лише якісні, а й кількісні характеристики лексики його творів. Саме тому для найвидатніших майстрів пера різних часів та народів уклали частотні словники, де наводили кількість уживань слова в обстежених текстах певного обсягу. Так, існують частотні словники Евріпіда, Софокла, Арістотеля, В. Шекспіра, В. Гюго, Дж. Джойса, К. Чапека, Ф. Достоєвського тощо. В українській лексикографії інформацію про частоту вживання слова містять вже словники мови Т. Шевченка та Г. Квітки-Основ'яненка, словопоказчики до творів І. Котляревського, Лесі Українки, Ю. Федьковича, А. Тесленка, словники мови Франкових збірок «Зів'яле листя» та «Мій ізмарагд» (обидві авторства З. Терлака) та інших письменників.

Із появою комп'ютерних технологій опрацювання мовного матеріалу виникло поняття електронного корпусу текстів письменника. В монографії С. Бук цій проблемі присвячено другий розділ, в якому описано світову й українську практику побудови таких текстових корпусів. Доступні натеper онлайн корпуси текстів В. Шекспіра, М. Достоєвського, В. Даля, а в україністиці відомі такі проєкти на основі поезії Г. Сковороди і Т. Шевченка (Канада, Інститут українських студій). Фокусом дослідження Н. Дарчук стали лінгвістичні засади створення електронних корпусів поетичних творів Т. Шевченка та Лесі Українки (Київський університет, [www.mova.info](http://www.mova.info)), існують дослідницькі корпуси текстів В. Шевчука, Ю. Шевельова (Шереха), В. Стуса, М. Лепкого, які становлять значний поступ в сучасному мовознавстві.

Джерелами корпусу текстів великої прози І. Франка, на основі якого виконано лінгвостатистичні обчислення у монографії Соломії Бук, стали останні прижиттєві видання таких творів: «Борислав сміється» (1880–1881), «Захар

Беркут» (1883), «Не спитавши броду» (1885–1886), «Для домашнього огнища» (1892), «Основи суспільності» (1894–1895), «Перехресні стежки» (1900), «Воа constrictor» (1905–1907), «Великий шум» (1907), «Петрії і Добошуки» (1909–1912). Як наслідок, загальний обсяг текстів отриманого КТ ВПФ становить близько 500 000 слововживань, що майже співпадає із загальним обсягом частотного словника сучасної української художньої прози (1981), а це дало авторці змогу зіставляти кількісні параметри ідіостилю І. Франка з українською прозою загалом. Ця процедура виявила як універсальні загальномовні лінгвостатистичні характеристики, так й оригінальні параметри вокабулярію І. Франка. Важливою частиною роботи став польсько-український та українсько-польський паралельний корпус автоперекладів І. Франка.

Отже, укладення частотних словників усіх дев'яти Франкових великоформатних творів уможливило їх детальну лінгвостатистичну характеристику, здійснену в третьому розділі монографії. Особливо імпонує різнобічність аспектів лінгвального аналізу, адже для кожного твору визначено обсяг тексту і словника, багатство словника, середню повторюваність слова в тексті, кількість слів з частотою 1 (hapax legomena), індекс винятковості тексту, індекс винятковості словника, кількість високочастотної лексики та індекс концентрації у тексті та словнику. У четвертому розділі також здійснено детальну морфолого-статистичну характеристику текстів, а саме виявлено індекс епітетизації (відношення суми вживань іменників до суми вживань прикметників), індекс дієслівних означень (відношення суми вживань прислівників до суми вживань дієслів), ступінь номінальності (відношення суми вживань іменників до суми вживань дієслів). Сам І. Франко ретельно ставився до добору в тексті тієї чи іншої частини мови. У його статті про переклад «Каменярів» знаходимо власні поетові міркування з цього приводу: «Коли слова перших трьох категорій [іменники, дієслова, прикметники] творять головну основу словесного твору, надаючи йому зміст і акцію, то слова другої категорії [займенники, прислівники, злучники] — се наче тінювання в малярстві, що оживляє і упластичнює картину» [Франко 1976–1986. Т. 39: 7–20].

У роботі Соломії Бук надзвичайно важливо, що авторка запропонувала цікавий статистичний параметр ідіостилю письменника – індекс діалогічності (кількісне зіставлення прямого та авторського мовлення) І. Франка. Такий підхід демонструє суттєво більшу частку прямого мовлення стосовно авторського (40,6

: 59,4 %) порівняно з українською художньою прозою ХХ ст. (28,2 : 71,8 %). Причому дослідниця зазначає, що пропорція неоднакова у творах письменника і залежить від тематики твору: історичний роман потребує ширшого авторського наративу, а твір на сучасні для автора теми має більше діалогічної інтеракції персонажів. На матеріалі Франкових творів поряд із художньою прозою ХХ ст. також цікаво спостережено дві тенденції: 1) зі збільшенням обсягу тексту зменшується його лексичне багатство; 2) для текстів із однаковим обсягом індекс різноманітності вищий для авторської розповіді порівняно з мовленнєвою взаємодією персонажів. На відміну від авторського мовлення, орієнтованого, за винятком деяких оповідних жанрів, на писемну форму, пряме мовлення Франкових персонажів, що відображає особливості усного розмовного мовлення, в перспективі дасть змогу реконструювати розмовний стиль західного варіанта української літературної мови зламу ХІХ–ХХ ст.

П'ятий розділ монографії присвячено множинним дослідницьким підходам на стику мовознавства, літературознавства, математики і фізики, засвідчуючи загальну тенденцію міждисциплінарності у гуманітарній сфері. Тут показано розподіли мовних одиниць на прикладі широко відомого закону Ципфа; пораховано закон Менцерата–Альтмана на різних рівнях одиниць, таких як літера і фонема–слово, склад–слово, клауза–речення. Це значно розширює методологічний діапазон запропонованого дослідження.

У монографії Соломії Бук вперше випрацьовано методику і принципи створення лінгвістично анотованого корпусу текстів І. Франка, його будови, структури, враховано варіантність творів, різні їх видання і т.д., здійснено лематизацію. Концепція, принципи, методологія і стратегія корпусно-лексикографічної та лінгвостатистичної параметризації великої прози І. Франка з використанням новітніх комп'ютерних технологій може бути застосованою для дескрипції ідіолектів інших письменників.

Книга щедро інкрустована таблицями та рисунками, ґрунтується на поважному списку літератури (746 позицій), значна частина яких – іноземними мовами. Слід зазначити, що видання має п'ять рецензентів – високоповажаних фахівців у сфері прикладного та українського мовознавства: В. А. Широков (академік НАНУ, директор Українського мовно-інформаційного фонду НАН України), Н. П. Дарчук (КНУ ім. Т. Шевченка), І. М. Кочан (ЛНУ ім. І. Франка), О. П. Левченко (НУ «ЛП»), Я. Мачутек (Словацька академія наук).

Результати проекту, представленого у книзі, крім самостійної теоретичної й практичної ваги, можуть слугувати одним з етапів роботи над словником мови письменника, а також над створенням повного корпусу текстів І. Франка. Виявлені у праці дані — цінні для укладання словника мови письменника тлумачного типу, зокрема, конкорданс унаочнює сполучуваність та семантику слів; зведений частотний словник подає повний список лем, морфологічно анотований корпус забезпечує інформацією про усю різноманітність словоформ кожної лексеми та їх частиномовну належність. Ці результати також важливі для створення словника західноукраїнського варіанта української мови зламу ХІХ–ХХ ст.

Інтердисциплінарний підхід, застосований у роботі С. Бук, актуалізує множинні дослідницькі підходи до лінгвістичної експлікації Франкової прозової спадщини. До того ж, засягати цієї праці дають змогу підійти до аналізу мовотворчості видатного письменника за різними лінгвістичними напрямками, зокрема з погляду лексики, семантики, психосемантики, граматики, тексту і наративу, стилістики, прагматики та інших аспектів. Праця львівської мовознавиці легко вливається у мейстрім світової лінгвістики з помітними тенденціями до лексикографічної пераметризації в дослідженні мовотворчості письменників. Дослідниця запропонувала новий спосіб представлення статистичних особливостей функціонування мови творів Франка із урахуванням усієї варіативності текстів письменника, що уможлиблює комплексне окреслення лінгвостатистичної моделі авторського ідіолекту. Монографія С. Бук буде цікава для науковців і практиків у сфері франкознавства, лінгвістики (зокрема прикладної), літературознавства, перекладознавства, математики, статистики, філософії науки.

---

**Швець Алла Іванівна** – доктор філологічних наук, заступник директора з наукової роботи Інституту Івана Франка НАН України, [alla\\_shvec@ukr.net](mailto:alla_shvec@ukr.net)



# Contents

## Issues of Interpretation and Criticism

*Natalia Astrakhan*

Conflict of Interpretations in Literary Criticism: Productivity, Nature, Ways of Solution ..... 8

*Andrew Chui*

Love Lyrics: Typology and Definition ..... 18

*Sophiya Kohut*

Philosophical and Aesthetic Principles of Mykhailo Rudnytskyi's Literary Criticism ..... 36

## Lesya Ukrainka's Creative Work and Context

*Zoriana Lanovyk, Mariana Lanovyk*

The Creative Spirit of Lesya Ukrainka as Verdict for the Artist: Experience of One Poem ..... 53

*Svitlana Virsta, Tetiana Zhalko*

The use of Innovative Methods in the Monographic Study of the Creative Work of Lesia Ukrainka in the Lessons of Literary Reading ..... 66

## Interpretive Aspects of Art Form

*Iryna Bestiuk*

Kazimir Malevich's Suprematic Forms in Intermedium Space of the 1920-1930<sup>th</sup> (Mykhailo Ivchenko's Short Novel "In sunny circle") ..... 77

*Mariia Lapii*

The Image of Nature in Ivan Franko's Lyrical Introspection "Bezmezheie Pole v Snizhnomu Zavoii" (Symbolic Projections and Parallels) ..... 89

*Viktoriiia Sokolova*

"Brilliant Women" and their Dogs (E. Browning, W. Wolf, M. Yourcenar) ..... 104

*Oksana Terebus*

Intertextuality of Myroslav Dochyne's Novels ..... 123

<i>Kateryna Chui</i>	
“In the Heart of Mystery”: Genre of Notes in the Clarice Lispector’s Works ...	135
<b>Socio-Historical Motives: Features of Interpretation</b>	
<i>Oksana Vyshnevskya, Olena Bazyluk</i>	
The Concept of Chivalry as the Embodiment of Patriotism in Julian Ursyn Niemcewicz’s Drama .....	148
<i>Iuliia Kumanska, Olha Yablonska, Maxim Yablonsky</i>	
I. Andrusyak’s Fairy-tale Novel “Tretii Snih” (“The Third Snow”): Ecological and Anti-colonial Discourses.....	158
<i>Svitlana Kryvoruchko</i>	
Issues of Colonization and Eternal Values in the Lyrics of Sviatoslav Vakarchuk .....	174
<b>Analysis of Scientific and Journalistic Texts</b>	
<i>Yuliia Molotkina, Nataliia Kostusiak, Maryna Navalna</i>	
Foreign Language Terminological Vocabulary of Information Technologies in Ukrainian Online Publications .....	187
<i>Zoriana Kunch</i>	
The Problem of Spelling Norms Compliance with the Positional Alternation of “y” and “b” in Modern Scientific Articles of Technical Profile.....	205
<i>Yuliia Vaseiko, Ruslana Zinchuk, Oksana Prymachok</i>	
Lexico-Semantic Content of the Concept “Music” in Modern Polish Internet Media .....	219
<i>Margaryta Zaitseva</i>	
Types of Discursive Personalities in American Court .....	227
<b>Reviews</b>	
<i>Alla Shvets</i>	
The linguistic World of Franko’s Prose through the prism of Linguistics [Solomiya Buk. Long Prose Fiction by Ivan Franko: Electronic Corpus, Frequency Dictionaries, and Other Interdisciplinary Contexts] .....	236

Наукове видання

**ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА:  
ТЕКСТ І КОНТЕКСТ**

**Проблеми інтерпретації тексту**

*Журнал*

*Видається з 2006 року*

*Випуск 31*

Упорядкування текстів *Т. Левчук*

Редактор і коректор *Г. Дробот*  
Технічний редактор *М. Яблонський*

Підписано до друку 22.03.2021 р. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Обсяг 25,88 ум. друк. арк., 25,5 обл.-вид. арк. Наклад 100 пр.

Друк – ПП Іванюк В. П., м. Луцьк, вул. Винниченка, 63. Телефон 24-63-41.

Свідоцтво про державну реєстрацію ВЛн 31 від 04.02.2004 р.

