

Київський університет імені Бориса Грінченка  
Інститут філології

# MANUSCRIPT



## *КЛАСИЧНА СПАДЩИНА І СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС*

ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ КАФЕДРИ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2017, №2 (5)

**MANUSCRIPT:**  
**КЛАСИЧНА СПАДЩИНА**  
**І СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС**

*Заснований у 2015 році*

Серія: філологія  
Випуск: 2 (5)

Рік: 2017

**Головний редактор:** *Ковбасенко Ю. І., канд. філол. наук, професор*

**Редакційна колегія:**

*Анненкова О. С., д-р філол. наук, проф.*

*Бігун О.А., д-р філол. наук, проф.*

*Бондарева О. Є., д-р філол. наук, проф.*

*Брацкі А.С., д-р філол. наук, проф.*

*Бровко О. О. , д-р філол. наук, проф.*

*Васьків М. С., д-р філол. наук, проф.*

*Гальчук О.В., д-р філол. наук, доцент (випусковий редактор)*

*Дроздовський Д.І., канд.філол.наук, ст.наук. співробітник*

*Єременко О. В., д-р філол. наук, проф.*

*Корнієнко О. О., д-р філол. наук, проф.*

*Корнійчук В. С., д-р філол. наук, проф.*

*Кузьменко В. І., д-р філол. наук, проф.*

*Мазоха Г. С., д-р філол. наук, проф.*

*Михед Т. В., д-р філол. наук, проф.*

*Ойцевич Гжегож, д-р гум. наук, проф.*

*Погребенник В. Ф., д-р філол. наук, проф.*

*Поліщук Я. О., д-р філол. наук, проф.*

*Пронкевич О. В., д-р філол. наук, проф.*

*Ткаченко В.І. , канд. філол. наук*

*Торкут Н. М., д-р філол. наук, проф.*

*Шевчук Т.С., д-р філол. наук, проф.*

**Manuscript: Класична спадщина і сучасний літературний процес /**  
Редкол: Ю. І. Ковбасенко (голов. ред.), О.В.Гальчук (видавничий редактор) та  
ін. – К. : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2017. – № 2(5). – 70 с.  
– укр., біл., рос., англ., пол.

*Наукове видання містить статті, повідомлення та рецензії  
українських і зарубіжних учених у галузі історії та теорії літератури,  
літературної критики та порівняльного літературознавства.*

*Свідоцтво про державну реєстрацію видане  
Державним Комітетом інформаційної політики, телебачення та  
радіомовлення України.*

*Серія ДК № 1001 від 31 липня 2012 року*

**Головний редактор  
Ю. І. Ковбасенко**

*Рекомендовано до друку вченою радою  
Київського університету імені Бориса Грінченка*

**ISBN 966 – 7486 – 15 – X** Київський університет імені Бориса  
Грінченка

## З М І С Т

### *LECTURA SACRA*

- *Приходько Світлана.* ДИСКУРС ІРОНІЇ В ЕСЕ МАЛКОЛЬМА БРЕДБЕРІ «”МОВА ДЛЯ СВОЇХ”»: КИШЕНЬКОВИЙ ДОВІДНИК СТРУКТУРАЛІСТА».....5
- *Довга Анна.* ДИСКУРС ТЕОРІЇ ЗМОВИ В СУЧАСНІЙ ПЕРІОДИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ ЧАСОПИСУ "Ї").....13

### *АРХІВАРІУС*

- *Догадіна Вікторія.* МОДЕЛІ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ В РОМАНІ ГЕРТИ МЮЛЛЕР «ГОЙДАЛКА ДИХАННЯ».....21
- *Ткачова Вікторія.* ГОТИКО-ФРЕНЕТИЧНИЙ РОМАН В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ГЕНЕЗА, РОЗВИТОК, ПЕРСПЕКТИВИ.....28
- *Осельська Ольга, Вишницька Юлія.* ТЕРАПЕВТИЧНІ ТЕКСТИ КРИЗЬ ПРИЗМУ МІФОЛОГЕМ.....32

### *НАУКОВИЙ ДЕБЮТ*

- *Сидоренко Оксана.* МЕТАМОРФОЗА ЯК КЛЮЧОВИЙ ТЕКСТОВИЙ ПРИЙОМ КАЗКИ ТОМАСА ЕНСТІ «ВСЕ НАВПАКИ».....40

### *В ОБІЙМАХ МУЗ*

- *Сургай Ірина, Ліхоманова Наталя.* ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ВТІЛЕННЯ РОМАНУ О. ВАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ».....45
- *Ружило Людмила, Білоус Олеся.* КОМІКСИ: ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ВЕРСІЇ.....51
- *Малюга Ярослав, Ковтун Анастасія.* СУЧАСНА ЗОРОВА ПОЕЗІЯ: ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО ПОЧЕРКУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ІВАНА ІОВА).....57

### *У ПОЕТИЧНІЙ СВІТЛИЦІ*

- *Гальчук Оксана.* «ВІРШ, ЯКИЙ РОБОТУ РОБИТЬ БОЖУ...».....65

*Цей номер електронного журналу «Manuscript» є своєрідним звітом літературознавчого круглого столу, який щороку зорганізовує кафедра світової літератури, а також роботи наукових гуртків і співпраці з талановитими учнями київських шкіл — майбутніми студентами нашого Університету*

## LECTURA SACRA

**УДК 821.111-2.09**

*Приходько Світлана*

### **ДИСКУРС ІРОНІЇ В ЕСЕ МАЛКОЛЬМА БРЕДБЕРІ «“МОВА ДЛЯ СВОЇХ”»: КИШЕНЬКОВИЙ ДОВІДНИК СТРУКТУРАЛІСТА»**

*Стаття присвячена дослідженню дискурсу іронії в есе письменника М. Бредбері «Мова для своїх: кишеньковий довідник структураліста». У статті окреслено різноманітні наукові підходи до поняття «іронія» та обґрунтовано парадигму поняття, обрану для дослідження. За допомогою поняття «кишеньковий довідник» Бредбері профанізує елітарне наукове явище, переміщає його у сферу масової культури. Іронія в есе спочатку має м'який гумористичний характер, «теплої насмішки» над певними ситуаціями, особами. Іронія наближається до постмодерністського сарказму, коли проблеми набувають не особистого, а соціокультурного значення. Оповідач іронічно поширює вплив структуралізму на найрізноманітніші соціокультурні сфери. Особлива увага надається засобам творення постмодерністської іронії, зокрема словесній градації, контрасту, що досягається діалогом між персонажами з протилежним ставленням до «структуралістського світу» тощо. Визначено тематичні центри деконструкції структуралістського дискурсу: спілкування з колегами і в родині; наукові дослідження; публічний простір, сконструйований засобами ЗМІ тощо. В аналізованому есе іронія є важливим засобом творення характерів персонажів. Найвиразніше характер персонажа виявляється не в сценах електронного спілкування з «прихильниками», а в епізодах реального життя, у спілкуванні з кумиром Масонжем та дружиною.*

*У статті простежено динаміку функціонального потенціалу іронії: від риторичного засобу до майже категоріального поняття. Іронія у творі пронизує формальні й змістові рівні, є засобом творення характерів персонажів, знаряддям деконструкції світоглядних принципів і суспільних звичаїв.*

**Ключові слова:** стилістика, іронія, постмодерністська іронія, Малкольм Бредбері, есе, структуралізм.

*Стаття посвячена исследованию дискурса иронии в эссе писателя М. Бредбери «Язык для своих: карманный справочник структуралиста». В статье обозначены различные научные подходы к понятию «ирония» и обоснована парадигма понятия для исследования. С помощью понятия «карманный справочник» Бредбери профанизирует элитарное научное явление, перемещает его в сферу массовой культуры. Ирония в эссе сначала имеет мягкий юмористический характер в виде «тёплой улыбки» над*

определёнными ситуациями, лицами. Ирония приближается к постмодернистскому сарказму, когда проблемы приобретают не личное, а социокультурное значение. Рассказчик иронично распространяет влияние структурализма на разные социокультурные сферы. Особое внимание уделяется средствам создания постмодернистской иронии, в частности словесной градации, контрасту, достигаемому диалогом между персонажами с противоположным отношением к «структуралистскому миру» и т.д. Определены тематические центры деконструкции структуралистского дискурса: общение с коллегами и в семье; научные исследования; публичное пространство СМИ и т.п. В рассматриваемом эссе ирония является важным средством создания характеров персонажей. Отчетливо характер персонажа мы можем увидеть не в сценах электронного общения со «сторонниками», а в эпизодах реальной жизни, в общении с кумиром Мэсонжем и женой.

В статье прослежена динамика функционального потенциала иронии: от риторического средства к почти категориальному понятию. Ирония в произведении пронизывает формальные и содержательные уровни, является средством создания характеров персонажей, орудием деконструкции мировоззренческих принципов и общественных нравов.

**Ключевые слова:** стилистика, ирония, постмодернистская ирония, эссе, структурализм, Малкольм Брэдбери.

*The article is devoted to the study of irony in the essay written by M. Bradbury «The language for theirs: The structuralist's pocket guide». The article outlines the variety of scientific approaches to the concept of «irony» and the paradigm of the concept chosen for the research is substantiated. With the help of the concept of «pocket guide» Bradbury profanizes the elite scientific scholarship, moves it into the sphere of mass culture. The irony in the essay firstly had a mild humorous character, a «warm smile» concerning certain situations, individuals. Irony approaches the postmodern sarcasm, when problems acquire not personal, but socio-cultural significance. The narrator ironically spreads the influence of structuralism on the most diverse socio-cultural spheres. Particular attention is paid to the means of creation of postmodern irony, in particular verbal gradation, contrast, achieved by the opposite attitude to the «structuralist world» etc. Several levels of deconstruction of structuralist discourse have been traced: communication with colleagues and in the family; scientific researches; public space, designed by media etc. In the analyzed essay, irony is an important means of creating the characters' characters. The character of the characters is most clearly observed not in scenes of electronic communication with his «supporters, but in episodes of real life, in communication with his idol Masonzh and his wife.*

*The article analyzes the dynamic of the functional potential of irony: rhetorical means to almost categorical notions. The irony in the work penetrates the formal and content levels, is a means of creating characters, an instrument of deconstruction of ideological principles and social practices.*

**Key words:** stylistics, irony, postmodern irony, Malcolm Bradbury, structuralism.

У сучасному літературознавстві посилюється інтерес до іронії як засобу трансформації модерної та постмодерної культури. Відомий дослідник іронічних стратегій Ростислав Семків вважає, що іронія здатна пояснити багато культурних, суспільно-політичних і економічних феноменів світу [10].

Осмислення іронії як естетичної категорії сягає античності, де вона розглядалася як ідейно-емоційна оцінка явищ дійсності. Зокрема йдеться про філософію Сократа, формулою якої стала парадоксальна фраза: «Я знаю тільки те, що я нічого не знаю». Сам Сократ, як зауважує авторитетний

знавець Античності Олексій Лосев, не називав свій спосіб філософствування іронією, проте серед інших різновидів іронії чи не найвідомішою є сократична, сенс якої полягає в суперечності між видимістю (явищем) і сутністю [4, 6 - 8]. Проблеми іронії стародавніх часів продовжують цікавити сучасних науковців, зокрема Світлану Гейко [4], Марину Каранду [7], О. Мальцеву [9] та ін., проте найактивніше нині досліджується постмодерністська іронія.

Важливі аспекти іронії висвітлено в працях літературознавців та культурологів Ф. Фукуями, Ж.-Ф. Ліотара, П. Рікера. На матеріалі англійських і американських художніх творів іронію вивчали Н. Саліхова, Ж. Фомичева, А. Сергієнко; лінгвістичні способи реалізації іронії та сарказму в англійському художньому тексті з'ясувала А. Козьякіна. Розгорнутий опис особливостей іронії доби постмодернізму є в розвідці О. Бабелюк «Постмодерністський іронічний стиль письма: семіологічні фактори текстотворення» [1]. У фундаментальній статті Ростислава Семківа «Парадокси постмодерної іронії та стильова параноя сучасної української літератури» [10] іронію проаналізовано у функціонально-стилістичному аспекті. Навіть на основі цього короткого огляду досліджень можна зробити висновок, що іронія як багатоаспектне поняття продовжує цікавити науковців.

Найближчою до теми нашої роботи є розвідка Ірини Дробіт «Іронія історії в романі Малкольма Бредбері “До Ермітажу”» [6], де функціонування постмодерністської іронії виявляється в художніх творах.

Метою нашої статті є дослідження семантичних і стильових відтінків іронії в есе сучасного англійського письменника і науковця Малкольма Бредбері «”Мова для своїх”: кишеньковий довідник структураліста», оскільки в ньому іронія пронизує усі текстові рівні.

Для ведення нашого дослідження з'ясуємо, що таке іронія в лінгвістичному та літературознавчому аспектах, оскільки філософська та риторична парадигма поняття в цій статті застосовуються спорадично. В «Академічному тлумачному словнику української мови» знаходимо визначення іронії, в якому акцентується функціональний чинник: «Стилістичний засіб, коли слову або звороту надається протилежного значення з метою глузування» [11, 47]. У «Літературознавчому словнику-довіднику» функціонально-семантичний спектр іронії розширюється: «Іронія (грецьк. ειρωνεία — лукавство, глузування, удавання) — художній троп, який виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення. В стилістиці — фігура, яку називають «антифразис», коли висловлювання набуває в контексті протилежного значення. Іронія — це насмішка, замаскована зовнішньою благопристойною формою» [5, 321]. Йдеться про глузливе ставлення не лише до мовного вислову, а до самого предмета зображення; іронічний вислів сприймається не ізольовано, а в контексті дискурсу; окреслюється багатшаровість висловлювання. Наше уявлення про іронію доповнюємо відомостями про походження терміна з Кембриджського

словника: «Іронія – це літературна технологія, якою спочатку користувалися в грецькій трагедії, за допомогою якої повне значення слів персонажів чи дій ставало абсолютно зрозумілим для аудиторії, при тому залишалося невідомим для самих персонажів» [13].

Отже, спільною ознакою цитованих дефініцій є розуміння іронії як: 1) тропу, фігури, технології, тобто наголошується зображально-виражальний потенціал вислову; 2) іронічне значення вислову адекватно розкривається в контексті; 3) структура іронічного вислову багатосарова.

Малкольм Бредбері – відомий англійський письменник та академік, кар'єра якого почалася з написання творів « на злобу дня», а сягнула свого піку у філософських романах та оповіданнях. Творам Малкольма Бредбері притаманні гострий гумор та, як влучно визначив Девід Лодж, дуже «специфічні спостереження стосовно сучасних йому манер і звичаїв, примх і мод» [8]. Феномен творчого спадку письменника неодноразово досліджували, зокрема Ніколас Тределль (стаття «Сір Малкольм Бредбері»), Максим Ромаданов («Концепція пародії М. Бредбері та її реалізація в романі “До Ермітажу!”»). Зокрема, І. Дробіт у статті «Іронія історії в романі Малкольма Бредбері “До Ермітаж”» розкриває ключове поняття «іронія історії» в подієвому та теоретичному аспектах: відтворення безпосередніх історичних подій та їхнє бачення з точки зору постмодерністського світосприйняття. І. Дробіт акцентує увагу на дійових особах роману, їх вчинках та словах, на основі яких робить висновки, що «поняття “іронії історії” М. Бредбері зображує як співвідношення мікро- і макропроцесів історії, тобто співвідношення долі особистості з історичним процесом у цілому» [6]. Російський літературознавець М. Ромаданов у вище згаданому романі вбачає не так ознаки іронії, як пародії, які досліджує, розшифровуючи інтертекстуальні вкраплення (сюжетні вставки, літературні ремінісценції – згадки про Тетяну Ларіну та Чічікова) [12].

Узагальнюючий характер має розвідка Девіда Лоджа «Малкольм Бредбері: дослідження та спогади», у якій зроблено огляд творчості письменника. Дослідник пише про Бредбері не лише як про науковця й письменника, а й доброго друга: «Malcolm Bradbury was my oldest and closest friend in the literary world»<sup>1</sup> [14]. В основі есе досвід особистого спілкування автора й героя. Для нашої статті важливі відомості про вподобання та стиль мислення Бредбері: «Though he shared the high modernist belief in the importance of art and artistic experiment, he also enjoyed writing for a large popular audience on occasion, and took justifiable pride in having mastered the techniques appropriate to different media»<sup>2</sup> [14]. В есе знаходимо тезу, що

---

1 Малкольм Бредбері був моїм найстарішим і найближчим другом у літературному світі.

2 Хоча він поділяв високу модерністську віру у важливість мистецтва та художнього експерименту, він насолоджувався письмом для широкої аудиторії, а також почувався гордим, коли вдавалося освоїти методи, придатні для різних засобів масової інформації.



пояснює мету автора: «... ми можемо знову відчутти його товариство, характер та сенс його гумору, що змінює життя, через його книги» [8]. Праці вище згаданих дослідників стали теоретичною основою нашої роботи.

В есе «"Мова для своїх": кишеньковий довідник структураліста» іронія стосується наукового середовища, суті модної, у свій час, методології – структуралізму та лексику структуралістів. Структуралізм – це інтелектуальний рух, який в 1960-х роках прийшов на заміну екзистенціалізму і став своєрідним «мейнстрімом» у авангардних наукових колах. На думку структуралістів, усі явища мають певну структуру, між частинами якої існує зв'язок, та утворюють всеосяжну систему. За допомогою поняття «кишеньковий довідник» Бредбері профанізує елітарне наукове явище, переміщає його у сферу масової культури. Зазвичай, кишенькові довідники впорядковані за тематикою комунікативних ситуацій: привітання, родина, робота, транспорт, їжа, інформаційне середовище тощо. В есе Малкольма Бредбері тема довідника набуває метафоричного забарвлення. Кишеньковий довідник – як засіб спілкування різних класів суспільства, навіть різних народів. Головний герой виражає думку, що «завдяки винайденню кишенькових довідників, люди користуються усною мовою, або довіряють свої думки паперові». Іронія в есе спочатку має м'який гумористичний характер, «теплої насмішки» над певними ситуаціями, особами. Та чим важливіші проблеми порушує головний герой, тим їдкішою стає іронія, вона наближається до постмодерністського сарказму. Особливо близькою до гумору є іронія на початку твору, в експозиції: «ви всі, інтелектуали чортові, одним миром мазані, від вас толку – нуль!» (кричить розгніваний чоловік) чи «мститися не буду – доведу занудством». Дотепно зображені гендерні стосунки: «Дружина застєбнула на мені пояс безпеки і повезла додому, щоб покарати зі всією строгістю». Оповідач іронічно поширює вплив структуралізму на найрізноманітніші соціокультурні сфери: «... відомо, що без структуралістської революції не було б ні автоматичної обробки тексту, ні штрих-кодів у супермаркетах, ні мобільних телефонів, ні Джорджа Стайнера – та і взагалі ніяких атрибутів сучасного життя», «І тут – це часто буває зі мною після вечірок – мене осяяло», «Чому сталося так, що ці люди змогли передати свої знання лише небагатьом обраним на кшталт мене?», «Звичайно ж, проявляти здоровий глузд абсолютно неправильно», «Мові ніколи було називати речі правильними найменуваннями», «Ви, наприклад, дивитесь на рибу і бачите рибу, а японець, можливо, бачить щось зовсім інше, може, для нього вона є чимось на кшталт коня», «Англійська мова відрізняється від інших тим, що в ній речі мають правильні найменування, а в інших – неправильні», «Фрейд довів, що все довкола – секс, через це навіть кашляти чи кататися на велосипеді стало набагато цікавіше», «Проблеми мови і сексу схожі ще й тим, що існували віками», «Пролект – мова, якою говорять професіонали».

Поступово легка насмішка переростає в іронію в її «чистому» вигляді, коли щось удавано схвалюється з метою досягнення протилежного ефекту:

«Де знайти такого генія, що водив би компанію з сучасними філософами та лінгвістами, розумів їх складний жаргон і химерні ритуали, миттєво відрізняв наголошений голосний від шиплячого чи свистячого, але в той час був би серед бурхливого сучасного життя? Уже й не знаю, кому така справа під силу... Та ні, знаю – мені». І тут звучать слова типового представника нашого сучасного суспільства: «Але у мене й так справ по горло! Довелося б скасувати всі зустрічі, місяць не спати... Ні, я рішуче не можу».

Коли герой пише своїм прихильникам, іронічна лексика набирає саркастичного забарвлення, адже персонаж висловлює (приховане! тому це й не можна назвати повноцінним сарказмом, адже сарказм – це відкрите висловлювання) обурення та презирство до зображуваних явищ. «Чи знаєте ви, що у ЄС є не лише гори м'яса та масла, а й гори знаків?», «Жіночі груди стали просто рекламним простором, їх еротична функція просто здається в оренду з будь-якого приводу: БІГ В ІМ'Я ХРИСТА, СЕРФІСТИ ПРОТИ СПІДУ, ЛЕСБІЙКИ ПРОТИ КУРІННЯ». Чим глибше автор починає аналізувати сучасне йому суспільство, тим агресивнішою стає його риторика: «Чи допоможуть мені розмови з психіатром? – Це залежить від того, де ви живете», «Поп-музика це ідеальна тема для розмови, особливо для дилетантів, тому що поп-сцена переважно і складається із самих лише дилетантів. Сцена дає величезні можливості для великої кількості початківців: співаків, що не вміють співати, танцюристів, що не можуть зробити два кроки», «Зупинившись на арт-році, тяжкому металі, кантрі-вестерні, пауер-попі чи євро-попі, ви обираєте не лише тупий шум, а й образ життя», «Найчастіше новини знаходять вас самі: світ повний людей, які з легкістю зраджуть один одного, розкажуть національну таємницю, роздягнуться чи розкажуть про те, як саме провели вечір з коханкою, і все це лише через бажання побачити свою розповідь в газеті», «Лінгвістів зараз як собак нерізаних».

В аналізованому есе іронія є важливим засобом творення характерів персонажів. Головний герой твору – типовий представник тогочасного суспільства, «справжній» структураліст, у всьому намагається побачити щось нове, переосмислити, проаналізувати, своєю складною незрозумілою мовою позиціонує себе як людину освічену, розумну і «модну», людину нового світогляду. Найвиразніше характер персонажа виявляється не в сценах електронного спілкування з «прихильниками», а саме в епізодах реального життя, у спілкуванні з кумиром Масонжем та дружиною. Бредбері іронізує з намагання оповідача показати себе «розумовим аристократом» уже з перших рядків есе. Безіменний герой говорить: «Недавно я відвідав один із лондонських літературних вечорів (із тих, знаєте, де замість вина п'ють Пер'є)...». Назва мінеральної води звучить, мов найменування дорогого вина. Зіронізованими є не лише найменування й «перефразування» деяких побутових речей героєм, а й сама його мова. Персонаж опоетизовує цілком звичайні, побутові фрази «аби присолодити слух зібраних інтелектуалів». Автор використовує приховану іронію, близьку до іронії модерністів ХХ ст.:

«...структуралізм... змінив наше все світосприйняття (якщо таке було)...». Герой називає винайдення структуралізму початком мислення людства. Надлишкове використання слова «інтелектуали» знижує сутність самого явища: «присолодити слух інтелектуалів», «змінила інтелектуальне життя», «з великою кількістю інтелектуалів» тощо. Така монотонна словесна тавтологія підсилює комічний ефект. Красномовним є факт, що професор, яким захоплюється герой, Анрі Масонж, – персонаж, вигаданий самим Бредбері. Професор наділений типовими рисами, зокрема мова йде про «модний аскетизм», який часто сповідували тогочасні псевдомислителі та філософи. Комічний ефект створює контраст «високого» та «низького» стилів – мовлення оповідача та вже згадуваного чоловіка, що ліз до нього битися. У їхньому діалозі можна побачити зіронізовану «літературну» дискусію, у якій на чоловік аргументує свою думку за допомогою лайливої лексики («ви, інтелектуали чортові, одним світом мазані»), а герой захищається «надінтелектуальними» фразами.

Іронія в есе виконує деконструктивну функцію деконструкції: «Тим часом підійшла моя дружина і, вдаривши мене по потилиці новим номером “Міжнародного лінгвістичного журналу”, дала зрозуміти, що нам час вже збиратися». Розуміючи іронію постмодернізму як явище радикальне, те, що руйнує стереотипи й банальні звички людей, можемо зробити висновок, що автор за допомогою підтексту, зацентрованому на вже раніше згадуваній гендерній проблематиці, використовує типову для сучасної літератури «скептичну» іронію. Масова культура (переважно реклама, кіно, відео, глянець) викликає в ХХІ ст. комплекс почуттів, які можна схарактеризувати як бажання насолоди чи фанатизм сексуальності. В сегменті постмодерністської літератури іронія втрачає свій прихований характер, який вона мала в добу Модернізму, перестає бути імпліцитною іронією.

Почавши розмову про іронію Бредбері в постмодерністському ключі, варто зазначити способи її творення. Перш за все, варто звернути увагу на словесну градацію, низку понять, у якій комічного значення зростає: «... відомо, що без структуралістської революції не було б ні автоматичної обробки тексту, ні штрих-кодів у супермаркетах, ні мобільних телефонів, ні Джорджа Стайнера – та і взагалі ніяких атрибутів сучасного життя». Важливим не так стилістичним, як змістовим прийомом є присутність персонажів, які висловлюють тверезі, помірковані погляди, на тлі яких репліки головного персонажа сприймаються комічно. Зокрема у Бредбері такою дійовою особою є дружина головного героя, що, наприклад, говорить: «Ну, добре, чому ж, якщо це так важливо (мова йде про структуралізм), ніхто про це не знає?». Контрастними до слів дружини є такі слова героя: «І тут – це часто буває зі мною після вечірок – мене осяяло». Через подібні стилістичні прийоми іронія втрачає свій модерністський завуальований характер, стає явною, відкритою. У цих рядках розкривається характер не стільки дружини, «голосу розуму», скільки самого героя. Він постає не лише самозакоханою дитиною нового світу, яка вбачає в собі просвітителя,

спасителя людства, але й ілюструє народний вислів «а у своєму оці й колоди не бачить». Починає він з поділу мови на правильну й інші, неправильні, а завершує відверто саркастичним судженням про штучність суспільства та спільноту споживачів.

Його думки втрачають подвійне іронічне дно, а звучать публіцистично прямолінійно: зокрема, про успішність сучасних музик, яким, щоб «пробитися» на сцену, не завжди потрібен талант. Також досить критичною є думка про сучасне телебачення та журналістику: ХХ-ХХІ століття – це не лише часи бурхливих змін та переоцінки ідеалів, а й часи, коли все набридає. Професія журналіста втратила свою цінність, новини можна створювати, не покидаючи студії, а світ тримається на гаслах – такими є судження головного героя, який при тому оминає тему «сильних жінок і слабких чоловіків», сліпого наслідування, фанатизму та егоцентричності представників сучасного суспільства.

Ситуації, використані Малкольмом Бредбері для розкриття теми есе, є доволі типовими для суспільства «інтелектуалів ХХ–ХХІ століть». Розмова з дружиною, кумиром Масонджем, сам факт «просвітлення» прихильників, роздуми героя над долею людства – пронизані гострою іронією та сатирою, що є засобом розкриття теми та мети есе: засудження штучності сучасності, самозакоханості людей та бачення в собі філософів-спасителів.

У підсумку хочемо зазначити, що есе Малкольма Бредбері «”Мова для своїх...”» є прикладом того, як збільшується функціональний потенціал іронії: від риторичного засобу до майже категоріального поняття. Іронія у творі пронизує формальні й змістові рівні, є засобом творення характерів персонажів, знаряддям деконструкції світоглядних принципів і суспільних звичаїв.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бабелюк О. Постмодерністський іронічний стиль письма: семіологічні фактори текстотворення / О. Бабелюк [електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/cgiirbis\\_64](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/cgiirbis_64).
2. Бредбері М. “Язык для своих”: карманный справочник структуралиста Перевод Е. Зиминой // Иностранная литература. – 2002. – №12 [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/12/br21.html>
3. Волков А. Лексикон загального та порівняльного літературознавства [Текст] / За ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
4. Гейко С. Іронія Сократа в контексті розвитку історико-культурних відносин Греції і слов'янського світу / С. Гейко [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://journals.nubip.edu.ua-article-viewFile>.
5. Гром'як Р. Літературознавчий словник-довідник [Текст] / За ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
6. Дробіт І.М. Іронія історії у романі М. Бредбері «До Ермітажу» // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Чернівці : Рута, 2006. – Вип. 71. – С. 20–28. [електронний ресурс]. – Режим доступу: [www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe).

7. Каранда М. Іронія як засіб освоєння історії в хронотопах художнього мислення „срібного віку” // Докса: Зб. наук. праць з філософії та філології. Вип. 3. Гносеологічні і антропологічні виміри сміху / Під ред. В.Л.Левченко, Н.А.Іванової-Георгієвської. – Одеса: ООО Студія „Негоціант”, 2003. – С.96 – 106 [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://doxa.onu.edu.ua-Doxa3>.
8. Лодж Д. Малколм Бредбері: дослідження та спогади [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.vsesvitjournal.com/old/content/view/-782/41/>.
9. Мальцева О.В. Метаморфози філософської іронії: от Сократа к постмодерну / О.В. Мальцева // Наука. Релігія.– 2010. – № 1. – С. 169 – 185 [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dspace.nbu.gov.ua-handle>.
10. Семків Р. Парадокси постмодерної іронії та стильова параноя сучасної української літератури / Р. Семків [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.anthropos.net.ua-jspui-handle>.
11. Словник української мови: в 11 т. – Т. 4. – К.: Наук. думка, 1973. – 840 с.
12. Ромаданов М. Концепція пародії М. Бредбері и ее реализация в романе «В Эрмитаж!» / М. Ромаданов // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2014. – Вып. 4(28) [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.cyberleninka.ru/.../kontseptsiya-parodii-m-bredberi-i-ee-reali>
13. Cambridge dictionary [електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://dictionary.cambridge.org>.
14. Lodge Devid on Malcolm Bradbury [електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.theguardian.com/books/2000/nov/29/fiction.higher-education>.

УДК 82-92:159.937

Довга Анна

## ДИСКУРС ТЕОРІЇ ЗМОВИ В СУЧАСНІЙ ПЕРІОДИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ ЧАСОПИСУ "І")

*Стаття присвячена дослідженню семантичних особливостей дискурсу теорії змови в спеціальному номері часопису «І». У ній з'ясовано основні положення теорії змови як складника так званої конспірологічної теорії і трактовано її як інтерпретативну модель. Під теорією розуміємо нейтральне припущення існування змови і жанр оповіді з великою кількістю аргументів щодо існування суспільно-політичних вагомих змов. У статті встановлено перелік основних складників теорії змови, це: каменярь, знаряддя праці каменярів-будівельників (молот), часте фігурування іудейської та старозавітної символіки в ритуалах, згадування Сиону тощо. Під час аналізу статті Д. Шевчука, творів І. Франка, Г. Збігнева та Е. Андієвської встановлено семантичне наповнення масонських символів. У вірші І. Франка «Каменярі» як символи масонства проаналізовано образи молота й гранітної скали. Символіку каменя й будівничого досліджено в нарисі «Камінь із катедрального собору» Герберта Збігнева. В есе Е. Андієвської «Будівничі» наголошується на принципі морального самовдосконалення членів масонських товариств. Перспективною для подальшого дослідження дискурсу теорій змови вважаємо проблему праці на благо людства.*

**Ключові слова:** теорія змови; дискурс теорії змови; масонські символи; семантика символів; часопис «І».

Статья посвящена исследованию семантических особенностей дискурса теории заговора в специальном номере журнала «І». В ней описаны основные понятия теории заговора как составляющей части конспирологической теории и истолковано их как интерпретативную модель. Под этой теорией подразумевают нейтральное предположение существования заговора и жанр рассказа с большим количеством аргументов на счет существования общественно-политических весомых заговоров. В статье определен перечень основных образов теории заговора. Это: каменщик, орудие труда каменщика-строителя (молот), частое фигурирование Сиона и т.д.

Во время анализа статьи Д. Шевчука, произведений И. Франка, Г. Збигнева и Э. Андиевской установлено семантическое наполнение масонских символов. В стихотворении И.Франко «Каменярі» образы молота и гранитной скалы проанализированы как символ масонства. Символику камня и строителя исследовано в очерке Э. Андиевской «Зодчие» делается акцент на принципе морального самосовершенствования членов масонського общества.

Перспективной для дальнейшего исследования дискурса теории заговора считаем проблему труда на благо человечества.

**Ключевые слова:** теория заговора; дискурс теории заговора; масонские символы; семантика символов; журнал «І».

*The article focuses on the research of semantic and stylistic discourse features of Masonic conspiracy theory in a special issue of the magazine «І». It outlines the basic guidelines of a plot theory as part of conspiracy theory and presents it as an interpretive model.*

*Masonic conspiracy theory means the neutral hypothesis of the existence of the Masonic conspiracy theory and a genre of a novel with a large amount of arguments about the existence of socio-political important changes. In this article, the list of the basic elements of the Masonic conspiracy theory is established. These elements are: mason, mason's instrument of labor (a hammer), frequent appearances of Hebrew's and Old Covenant symbols in rituals and references to Zion, etc. The semantic content of Masonic symbols is detected in the analyzed article by D. Shevchuk, works of I. Franko, G. Zbignev, E. Andievska and B. Kolomiychuk. In the poem of I. Franko «Masons», the symbols of hammer and granitic cliff are analyzed. The symbols of the stone and mason are highlighted in the G. Zbignev's essay «The stone from the Cathedral church». In E. Andievska's essay «The masons», the principle of moral self-improvement for the Masonic society is pointed out. The further research foresees the work for the humankind's welfare in the framework of Masonic conspiracy discourse theory.*

**The keywords:** conspiracy theory; discourse of conspiracy theory; masonic symbols; semantics of symbols; magazine «І».

Активне дослідження різноманітних явищ масової культури, що розгорнулося на рубежі ХХ–ХХІ століття, актуалізувало науковий інтерес і до такого її аспекту, як теорії змови. Філософ і соціокультуролог Дмитро Шевчук авторитетно стверджує, що теорія змови є культурним, соціальним чи політичним феноменом, осмислення якого є актуальним і значимим, а також збуджує величезне зацікавлення як тема «маркетингово» приваблива [18, 121]. Водночас філософське, політологічне та соціологічне дослідження явища все ще триває. Окрім того, ця тема цікавить і письменників, які активно творять художні версії різноманітних історій змов. Це є причиною того, що теорія змови стає сильним соціальним чинником, який має вплив на суспільну свідомість та може активно формувати і визначати соціально-політичну й культурну дійсність.

Наразі існує два варіанти тлумачення цього поняття. Теорією змови може називатися як просто нейтральне припущення існування змови, так і жанр оповіді з великою кількістю аргументів щодо існування суспільно-політичних вагомих змов [14]. Серед численних визначень, слідом за Д. Шевчуком, обираємо тлумачення Д. Гроха, який вважає термін «теорія змови» інтерпретативною моделлю і визначає в ній такі ознаки: «а) історія є процесом, який можна запланувати; б) існують суб'єкти, які здатні панувати над перебігом історичних процесів; в) наміри цих суб'єктів уже реалізовано згідно з їхніми планами, або ж г) наміри буде реалізовано, якщо інша група, що отримала про це інформацію, не вживе заходів, щоб цьому запобігти» [18, 122]. Загалом вважається, що теорії змови ґрунтуються на непереборній вірі, що всі події заплановані якоюсь таємною організацією, що керує світом.

Мета нашого дослідження – проаналізувати семантичні і стильові особливості основних складників теорії змови в сучасному художньому і публіцистичному тексті. Зручним матеріалом для вивчення вважаємо спеціальний номер часопису «І» з промовистою назвою «Вільні муляри. Масони».

На основі аналізу теоретичних джерел нами встановлено перелік основних складників теорії змови, це: каменярь, знаряддя праці каменярів-будівельників (молот), часте фігурування іудейської та старозавітної символіки в ритуалах, згадування Сиону тощо. У наукових дослідженнях визнається, що періодом найбільшого розповсюдження ідей про теорії змови є часи економічної кризи та соціальної нестабільності. Це робить теорії змови інструментом маніпуляції масами в кризовому суспільстві.

Одну з провідних ролей у формуванні негативного ставлення до масонства відіграє церква, яка порівнює масонів зі зрадниками християнської віри та сатаністами. Оскільки церква має великий вплив на суспільну свідомість, то можна припустити, що віряни більш піддаються впливу теорій змови.

Теорії змови особливо популярні нині. Це пов'язано з активною роботою ЗМІ та можливістю постійного доступу до телекомунікаційних мереж. Через віртуальну мережу фейкова інформація швидко стає доступною. Так розповсюдження ідей конспірологічного змісту відбувається з неймовірною швидкістю. Постає питання: чому люди готові вірити недостовірним фактам? Відповідь проста – теорії змови допомагають пояснити невизначеність нашого часу, а також нездатність певних осіб реалізувати свої плани.

В обраному нами журналі «І» вміщено як наукові статті, так і художні тексти. З художніх творів нас зацікавили «Каменярі» Іван Франка, нариси «Камінь із катедрального собору» Герберта Збігнева та «Будівничі» Емми Андіївської.

Відомий вірш Франка «Каменярі» в шкільному вивченні не пов'язувався з масонською тематикою, проте в контексті журналу хрестоматійний образ набуває нових семантичних відтінків. Автор твору

описує своє прагнення написати цей вірш так: «В основі сеї теми лежали конкретні враження робітників, що товкли каміння на дорозі, і оповідання про пробивання залізничного тунелю в Карпатах біля Дуклі» [16, 12]. Автор наголошує: «В поемці, як і слід у алегорії, не означено ані часу, ані місця, але цілу акцію представлено як сонне видіння. Вона написана навмисно досить важким стилем, аби викликати пригноблююче, а потім osvobodzhaюче враження. Хоча ціле оповідання держане в першій особі (в формі „я“), та, проте, воно не має автобіографічного характеру і його треба вважати поетичною фікцією і пластичною проекцією того настрою, який у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший, хоч, може, і не відчуваючи його так живо» (І. Я. Франко, 1912) [16, 12]. Як бачимо, у вірші відтворені настрої тогочасного суспільства, що було під гнітом монархії.

Ідея звільнення та контекст журналу заохочують прочитати вірш крізь призму масонських символів та поглядів. У творі активно фігурує молот та гранітна скала, що безперечно є символами масонства. Молот – масонське знаряддя праці, молоток муляра має неробочу сторону обуха, звужену для того, щоб працювати нею як клином для розщеплення каменю. Відрізняється від простого, чи прямого, молотка, що називається «Хірам» і використовується тільки головуючим офіцером [8, 275]. Хірам представлений як головний архітектор Храму царя Соломона, якого було вбито трьома його робітниками, під час спроби дізнатися у нього таємний пароль майстра [17].

Можна інтерпретувати це так: за допомогою молота каменярі викують український Храм Соломона, що стане центром об'єднанням українців та зміцнить їх єдність, як за легендою він мав зміцнити єдність єврейського народу. А оскільки саме Хірам є символом третього градуса масонства, що означає майстер муляр, то можемо припустити, що у творі Франка каменярі є незвичайними працівниками.

Маргарет К. Джейкоб пише, що масонство конкретизувало такі абстрактні ідеали, як розум, рівність, незалежність, хоча вони, як і раніше, залишалися важко досяжними [4, 19]. Франко неодноразово наголошує у своїй поемі на рівності та єдності всіх каменярів та об'єднанні їхніх зусиль навколо спільної ідеї. Рівність усіх масонів була одним з основних принципів вільного мулярства та була одним з пунктів, який прописаний у «Підручнику масонського права» 1895 р. [9, 47]. Можемо зробити висновок, що всі ложі підтримували та пропагували демократичні цінності.

*І кождий з нас те знав, що слави нам не буде,  
Ні пам'яті в людей за сей кривавий труд,  
Що аж тоді підуть по сій дорозі люди,  
Як ми проб'єм її та вирівняєм всюди [15].*

У наведених вище рядках ми бачимо основну засаду масонства – праця на благо людства. Крім того, одним з основних принципів вільного мулярства була таємність організації (З «Підручника масонського права» 1895 р.) [9, 47]. Масони не чекали винагородження. Маргарет К. Джейкоб пише, що в країнах європейського континенту масони особливо дорожили таємничістю стороною



своєї діяльності [4, 13]. У дванадцяти заповідях братства вільних мулярів написано, що члени Братства зобов'язуються, дотримуючись свого гідного і високоморального рівня, не викривати сутність духовних основ організації і поширювати її моральний вплив на широкі суспільні кола [9, 47].

Символіка каменя й будівничого присутня в нарисі «Камінь із катедрального собору» Герберта Збігнева, польського поета, есеїста, драматурга та Кавалера Ордену Білого Орла. У творі описана праця та основні засади будівельників Середньовіччя. Автор наводить чимало доказів зв'язку масонів, їх символів та традицій саме з будівниками Середніх віків. Ми не можемо впевнено сказати, що вільні каменярі пішли саме від цього ремісничого цеху, але можемо проаналізувати їх спільні риси.

Тарас Возняк пише, що із середньовічних хронік ми знаємо, що будівничі собору вже були знайомі з ідеями Піфагора, Гермеса Трисмегіста, неоплатоніків – і це ще до того, як вони стали популярними в часи Ренесансу. Через те, що церква вважала ці ідеї єретичними, почали з'являтися перші таємні товариства. Всі основні засади масонів у Середньовіччі були зосереджені в ісламській цивілізації та поширювалися через ісламську інтерпретацію з Іберійського півострова у Європі. Її мудреці зберігали основні давньогрецькі ідеї про Творця як архітектора чи геометра, який дав принцип створення світу, давньогебрейську думку з її засадою єдиного Бога творця та єгипетську езотерику з її засадою значущості символіки та езотеричною практикою [1]. Ці всі знання базувалися на християнських притчах про Хірама Абіфа. Він був майстром, сином удови, що виготовив мідні й залізні прикраси для Храму Соломона, найважливішими з яких були дві колони храмового портика. Масонські легенди оточують Майстра Хірама ореолом напівбожественної слави, називають його головним будівельником і архітектором Храму, якого по-зрадницьки убили троє підмайстрів за відмову назвати пароль Майстра, що відкривав можливість одержувати більш високу заробітну плату [11, 283]. Віктор Савченко у статті зазначив, що Хірам (його ще називають «сином удови», як і всіх масонів) – образ «вічного масона», який втілюється в кожному масонському Майстрові, заражаючи його «вірусом» будівничого – перетворювача оточуючого світу [12, 227]. Тож можна вважати, що масонство утворилося на перетині релігій, часів та вчень.

Перші вільні будівельники, за легендою, мали прибути із Хірамом з Тиру. Вони мали поділятися на кілька категорій – принаймні на три, відповідно до будівельної майстерності чи утаємниченості в сакральні сенси Храму, який їм належало збудувати. Таким чином, удосконалюючись у будівництві храмів і Храму, як дому для живого Бога, вони не лише отримували більше знань через утаємничення, але через освячення облагороджували своє єство – проходили шлях удосконалення. Сама побудова Храму мала не лише дати прихисток Богу Живому, але й оберігати та поліпшити світ [1, 107]. Звідси, мабуть, пішов поділ на градуси масонства, яких можна досягнути лише шляхом самовдосконалення та саморозвитку на благо світу.

Наразі масонськими таємницями є пізнавальні знаки членів і символічні вишколи. Принципи, мета і завдання організації ніколи не були таємницею [9, 282]. Тарас Возняк зауважує, що в будівельників Середньовіччя система таємних знаків, жестів та слів, які відкривали ступінь утаємниченості чи свячень кожного з будівельників, була розроблена для того, щоб приховати таємне знання, свячення і плату за реальну працю. Також автор зазначає, що ці знання мали передаватися з набуттям певного ступеня [1, 107].

Звідки з'явилися масонські символи, ми можемо зробити висновок з есе Герберта Збігнева, що описує традицію каменярів залишати на камінні знаки, які позначали майстра або певну каменоломню. У ті часи це було необхідно, адже мури споруджували обов'язково з ідентичних чи схожих ґатунків каменю – це гарантувало міцність та уможливило пізніші корекції у випадку перебудови. Зазвичай майстри залишали на камінні геометричні фігури, трикутники, багатокутники, іноді малюнки знарядь, скажімо кельні, літери абетки. Ще однією метою маркування каменю було намагання уникнути утисків платні та професії [2, 36].

Тож виходячи з наведених доказів причетності масонів до будівельників, Середньовіччя ми можемо з впевненістю сказати, що міфологічну основу Вільні Каменярі взяли саме від них.

У своїй творчості теми будівельників торкнулася і українська письменниця Емма Андіївська. Ми розглянули її твір «Будівничі», наведений у журналі «І». Авторка, можливо і не спеціально, але все ж торкнулася теми масонства. Спираючись на її твір, ми можемо проаналізувати основну ідею вільних каменярів.

Авторка зазначає, що одна з найбільших проблем будівництва – це відмінність поглядів архітектора та помічників. Масони вважають, що до кожної ідеї та кожної праці треба дорости морально й духовно. Засобом реалізації цього в масонів виступає поділ на градуси. Тарас Возняк у статті «Масонство як будівництво храмів і людини» пише, що особливе місце у масонській філософії займає біблійна оповідь про головного будівничого Храму Соломона Хірама Абіфа. Своєю метафорикою вона наповнила символічним змістом як семантику мулярства, так і його ритуальну практику. Символічне навчання вільного муляра, принаймні на його перших трьох базових градусах – учня, підмайстра та майстра – проводиться на основі оповіді про Хірама, його убивство і воскресіння [1]. Тобто щоб досягти певного градуса, треба пройти через життєві етапи Хірама Абіфа. Кожен градус вимагає певного рівня духовного розвитку та передбачає певні обов'язки, які не мають інші градуси. Практично усі масонські ступені наставляють своїх adeptів у певних істинах, а їхні ритуали наповнені багатим внутрішнім, езотеричним змістом [5, 153].

Особливо цікаво проходять масонські посвячення у певний рівень, які засновані на біблійних оповідях. Під час посвячення до третього градуса майстра інсценується смерть та «воскресіння» Хірама. Ці дії символізують

зміну його свідомості. У «Підручнику масонського права» 1895 р. є опис прав та обов'язків великих майстрів: «V. Великому майстрові належить право головувати на будь-якому зібранні Братства, незалежно від часу і місця зібрання. VI. Великий майстер має право дарувати право відкриття Ложі та проведення праці у ній. VII. Великий майстер має право надавати дозвіл на посвяту будь-якого Брата у будь-який Ступінь без дотримання термінів, передбачених традицією. VIII. Великий майстер має право проводити посвяту у Братство без дотримання звичної процедури» [9, 47].

Тож бачимо, що чим вищий рівень, тим більше привілеїв має людина в масонській Ложі, а також прав розпоряджатися долями людей. Можемо зробити висновок: масони вважають, для того щоб мати владу над людьми та покращувати цей світ, треба бути духовно розвиненою особистістю й сповідувати певні принципи моралі. Основу їхньої філософії можна сформулювати так: «До кожної таємниці треба дорости, щоб не наробити шкоди».

У творі Емми Андієвської йдеться про те, що між будівничими та їхніми помічниками вічно триває неоголошена війна. Одразу згадується історія про Хірама та його учнів, які вбили його через корисливі бажання. Вся філософія масонства побудована на тому, щоб уникнути подібних ситуацій. Для того і з'явилося розмежування на градуси. Хоч масонство і конкретизувало такі абстрактні ідеали, як розум, рівність, незалежність [4, 19], проте підтримувало класове розмежування, не допускаючи, як пише Маргарет К. Джейкоб, до своїх лав селян, робітників та рабів. Мабуть, вони ставилися до них як до невільників та вважали обмеженими на шляху пізнання себе та світу, тому що, за канонами, масоном може стати будь-який чоловік, якщо він «вільний і доброї слави» і вірить в Єдиного Бога [6, 238]. Цим вони наголошували на відмінній психології вільної людини від невільників.

Отже, вивчивши матеріали спеціального часопису «І» (2009), можемо зробити такі висновки. Тема теорій змови присутня в українському інформаційному просторі, адже тільки журнал «І» присвятив їй ще два номери за 2015-й рік. Ідея про всесвітню змову стала сильним соціальним чинником. Вона впливає на людську свідомість, іноді кардинально її змінюючи. Поширення теорії змов обумовлено впливом культурних і соціальних умов, характерних для певного часу та простору.

Найчастіше в теоріях змов фігурують масони – члени таємного морально-етичного руху. Ця тема є дуже привабливою як для науковців, так і для авторів художніх творів, бо має чимало простору для застосування різних методологій. Загалом нейтрально оцінювати цей рух складно, бо він викликає або повну підтримку, або суперечить з моральними принципами певної особи. За моделлю утаємничення масонів, інформація про них подається завуальовано. Особливістю дослідження масонської тематики є те, що інформацію про таємні товариства можна знайти у творах, які не відповідають масонській тематиці.

Вважаємо, що дослідження семантично-стильових особливостей конспірологічних теорій в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах потребує подальших наукових пошуків.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Возняк Т. Масонство як будівництво храмів і людини [Текст] / Т. Возняк // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – №54. – С. 98-119.
2. Герберт З. Камінь із кафедрального собору [Текст] / З. Герберт // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – №54. – С. 20-37.
3. Дванадцять заповідей братства вільних мулярів [Текст] // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – №54. – С. 48-49.
4. Джейкоб М. Масонство [Текст] / М. Джейкоб // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – №54. – С. 10-19.
5. Джеймс С. Путівник вищими ступенями масонства [Текст] / С. Джейкоб // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – №54. – С. 130-153.
6. Інтерв'ю івано-франківського масона [Текст] // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – №54. – С. 237-241.
7. Конституції Андерсона або заповіді вільного муляра [Текст] // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – №54. – С. 40-45
8. Короткий словник вільномулярських назв, термінів і знаків [Текст] // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – №54. – С. 262-284.
9. Ландмарки або основні принципи вільного мулярства // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – №54. – С. 47.
10. Магдиш І. Як масони спровокували цензуру у журналі І [Текст] / І. Магдиш // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – №54. – С. 4 - 5.
11. Первый Храм [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://ru.wikipedia.org/wiki>
12. Савченко В. Україна масонська [Текст] / В. Савченко // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – №54. – С. 226-235.
13. Теория заговора [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [https://ru.wikipedia.org/wiki...#Глобальные\\_заговоры](https://ru.wikipedia.org/wiki...#Глобальные_заговоры).
14. Теорія змови [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
15. Франко І. Каменярі [Текст] / І. Франко // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – №54. [електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n54texts/franko.htm>.
16. Франко І. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання / І. Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-и томах. – Т. 39. – Київ: Наукова думка, 1983. – С. 7 – 20.
17. Хирам Абифф [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
18. Шевчук Д. До теорії теорії змови [Текст] / Д. Шевчук // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2009. – №54. – С. 121–129.

**МОДЕЛІ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ  
В РОМАНІ ГЕРТИ МЮЛЛЕР «ГОЙДАЛКА ДИХАННЯ»**

*У статті досліджено дискурс травми в романі Герти Мюллер «Гойдалка дихання». Поняття «травма» застосовано для позначення негативного та руйнівного досвіду, викликаного змінами в житті людини й суспільства. Визначено принципи зображення травмованої свідомості внаслідок психологічної, тілесної, а також суспільно-політичної травми. Особливу увагу приділено засобам репрезентації травми, зокрема її текстуальному втіленню – процесу метафоризації, писанню щоденника і т.п. Визначено такі оказіональні метафори: янгол голоду, гойдалка дихання, ерзац-брат, пара скорочених слів нар. – заг., зошити для диктантів, піаніно тощо. Проаналізовано моделі травматичного досвіду в романі: індивідуальна травма – колективна, тілесна – психологічна, екзистенціальна – есенціальна, історична – культурна тощо. Показано зв'язок між різними видами травми. Особиста травма Лео, пов'язана з його гомосексуальною орієнтацією, виявляється не подоланою, а витісненою соціальним та історичним травматичним досвідом. Його свідомість зображена як текстуальне втілення травми. У цьому романі Герта Мюллер прагне суб'єктивувати травматичний досвід, а не створити терапевтичну конструкцію.*

*Серед перспективних напрямків дослідження проблеми дискурсу травми у творчості Герти Мюллер визначаємо засоби репрезентації культурної травми.*

**Ключові слова:** травма, дискурс травми, травматичний досвід, моделі травматичного досвіду, Герта Мюллер.

*В статье исследован дискурс травмы в романе Герты Мюллер «Качели дыхания». Понятие «травма» применяется для обозначения негативного и разрушительного опыта, вызванного изменениями в жизни человека и общества. Определены принципы изображения травмированного сознания вследствие психологической, телесной, а также общественно-политической травмы. Особое внимание уделяется средствам репрезентации травмы, в том числе ее текстуальному воплощению – процессу метафоризации, ведению дневника и т.п. Определены следующие окказиональные метафоры: ангел голода, качели дыхания, эрзац-брат, пара сокращенных слов род. – пог., тетради для диктантов, пианино и т. д.. Проанализированы модели травматического опыта в романе: индивидуальная травма – коллективная, телесная – психологическая, экзистенциальная – эссенциальная, историческая – культурная. Показана связь между различными видами травмы. Личная травма Лео, связанная с его гомосексуальной ориентацией, оказывается не преодоленной, а вытесненной социальным и историческим травматическим опытом. Его сознание изображается как текстуальное воплощение травмы. В этом романе Герта Мюллер не пытается создать терапевтическую конструкцию, а субъективирует травматический опыт.*

*Среди перспективных направлений исследования проблемы дискурса травмы в творчестве Герты Мюллер видим изучение средств репрезентации культурной травмы.*

**Ключевые слова:** травма, дискурс травмы, травматический опыт, модели травматического опыта, Герта Мюллер.

*The article deals with the discourse of a trauma in Herta Muller's novel «The Hunger Angel». The concept of the trauma is used for the denotation of negative and destructive experience caused with changes in the life of a person and the society. The principles of representation of the traumatized consciousness because of psychological, corporal and social – political traumas were defined. It paid heed to the ways of trauma's representation, in particular to its textual embodiment, namely the process of metaphorisation, writing a diary and so on. The occasional metaphors were defined. For example, the hunger angel, the swing of breathing, the ersatz brother, a couple of reduced words b.(born)- d. (died), the notebooks for dictations, the piano and so on. The models of traumatic experience in the novel were analyzed: individual trauma – collective one, corporeal – psychological, existential – essential and historical – cultural. The connection among different kinds of traumas was shown. Leo's personal trauma connected with his homosexual orientation was not overcome, but it was driven back with social and historical traumatic experience. His consciousness was displayed as textual embodiment of the trauma. Herta Muller does not try to create a therapeutical construction in her novel, but she wants to subjectivize traumatic experience.*

*The ways of the cultural trauma's representation are considered to be a promising tendency for the study of discourse of a trauma in Herta Muller's creative work.*

**Keywords:** *trauma, discourse of a trauma, traumatic experience, existential trauma, Herta Muller.*

Творчість німецької письменниці румунського походження Герти Мюллер (народилася 1953 р.), лауреата Нобелівської премії 2009 р., є яскравим і непересічним явищем у світовій літературі. Її твори вражають «своєю зосередженістю в поезії», а щирістю в прозі вона «малює пейзаж знедолених» [3, 98]. Не раз її твори викликали зацікавлення науковців, зокрема вивчалася тема знищення індивідуальності, особливості зображення художнього простору, проблема посттравматичного досвіду, вплив тоталітарної системи на долю людини [5, 334] тощо. Проте, незважаючи на те, що проблема дискурсу травми порушувалася, вона ще далека від остаточного вирішення і потребує подальших досліджень, зокрема й на матеріалі роману «Гойдалка дихання» («Atemschaukel», 2009).

Мета нашої статті – проаналізувати моделі травматичного досвіду та засоби його зображення в романі Герти Мюллер «Гойдалка дихання».

Теоретичною основою нашого дослідження стали ідеї З. Фрейда, К. Карут та П. Штомпки.

Відомо, що слово «травма» походить з грецької мови і первісно має значення «пошкодження тіла». Але пізніше з'являється інший семантичний відтінок: «рана, що вразила розум» [4]. Така увага до поняття «травма» пов'язана з трагічними подіями ХХ століття та ідеями Зигмунда Фрейда. Одним із найважливіших поштовхів стала Перша світова війна. Саме тоді лікарі зіштовхнулися з проблемою, що солдати, які пройшли через бойові дії та вижили, не можуть повернутися до нормального життя. Зигмунд Фрейд досліджував травми у солдат і дійшов висновку, що визначальну роль відіграє не сам травматичний досвід, а постійне повернення до нього у снах, думках та спогадах [7].

Американська дослідниця Кеті Карут вважає, що травма – це не обов'язково патологія, а непотрібний досвід, що панує над людьми, які його

пережили. Це реальна подія, але вона до кінця людьми не усвідомлена. Незважаючи на те, що люди відчували, в якій небезпеці живуть і очікують гіршого, цей травматичний досвід все одно приходить несподівано і є для них потрясінням. Тож повернення до нього є своєрідним бажанням підготувати себе до неприємного та зменшити негативний вплив. Кеті Карут розвиває думку Зігмунда Фрейда, що травма – це не лише психологічний парадокс, а також історичний. Дуже цікавою та актуальною є її теза про необхідність створення нової мови для позначення поняття «травма» та станів, пов'язаних з нею [6; 10].

Наприкінці ХХ століття поняття «травма» виходить за межі медичної науки та проникає в соціальну сферу. Його починають використовувати для позначення негативного та руйнівного досвіду, викликаного змінами в житті суспільства. Значний внесок у розвиток поняття «травма» зробив польський соціолог Петро Штомпка. Науковий інтерес Петра Штомпки становлять соціальні перетворення. Він розглядає їх як причину зміни умов життя та основу культурної травми та визначає такі ознаки культурної травми: песимістичний погляд на майбутнє, ностальгія за минулим, високий рівень недовіри в суспільстві, політична апатія та емоційна переоцінка історії [9].

Читаючи роман «Гойдалка дихання», ми маємо змогу спостерігати за різними моделями й засобами зображення травматичного досвіду, адже критика відзначає особливу увагу Герти Мюллер до репрезентації травми. У центрі роману – сповідь головного героя Леопольда Ауберга, який у січні 1945р. був депортований з Румунії на схід України і провів там п'ять років у трудовому таборі. Упродовж цього часу він переживав голод, холод, виснажлива праця, приниження, самотність, розчарування та страх. Звісно, все це травмувало його особистість та змусило змінити ставлення до речей, людей і життя.

Роман починається словами: «*Alles, was ich habe, trage ich bei mir. Oder: Alles Meinige trage ich mit mir*»<sup>3</sup>. Така побудова речення та підбір слів не типові для німців. Друга фраза відсилає нас до латинської сентенції: *Omnia mea tecum porto*, яка має подвійний сенс. У «Парадоксах» Цицерона цю фразу вимовляє мудрець Біант під час загарбання ворогом міста Прієна. Жителі, втікаючи, намагалися взяти з собою побільше речей і порадили так зробити і Біанту. Він же відповів, що все своє носить з собою, натякаючи, що тільки духовне багатство можна вважати справжнім надбанням. Проте значно частіше цей вислів цитується для зображення не духовної гідності людини, а її злиденного матеріального стану [2, 174 –175]. У романі «Гойдалка дихання» сентенція прочитується в обох значеннях: збираючись на схід, Лео бере з собою різні речі, але одразу зауважує, що йому належить тільки шалик, а все інше – чуже. Крім шалика, він приховує таємницю, яка нічого спільного з речами не має. У світі Лео тісно сплелися матеріальне і духовне, а їхній дискурс забарвлений досвідом травми.

---

3 Усе, що я маю, завжди при мені. Або: все своє ношу з собою [8, 3].

У романі наявна особиста трагедія Леопольда Ауберга, яка розгортається на тлі колективної травми. У першому розділі роману «Про пакування валізи» ми спостерігаємо, що родина Лео дуже переймається тим, що він мусить їхати далеко від дому, у невідому місцевість. Ніхто не знає, що на нього там чекає. Але сам Лео зовсім не проти поїхати. Більш того. Він цього прагне: *«Я хотів вирватися з наперстка маленького містечка, де кожен камінь мав очі. Замість страху я відчував якийсь затамований неспокій. А зараз і докори сумління, бо список, який доводив до відчаю моїх рідних, для мене був чимось цілком прийнятним. Вони хвилювалися, що зі мною на чужині станеться щось погане. А я хотів потрапити до місця, де мене ніхто не знає»* [8, 15].

А причиною тому те, що він хоче приховати те, що кохає чоловіків. Він чудово усвідомлює, що його рідні не сприймуть такої правди і не зрозуміють його: *«Моя мати й особливо мій батько, як і всі німці у маленькому містечку, вірили у красу руських косичок і сніжно-білих підколінок. У чорний чотирикутник вусів Гітлера й у трансільванських саксів як у справжню арійську расу. Моя таємниця з самої уже суто тілесної точки зору була надзвичайно огидною»* [8, 16]. Окрім цього, з політичної точки зору його стосунки з чоловіками – румунами – це зрада власної раси. Гітлер і його соратники були переконані, що людей з фізичними чи психічними вадами потрібно знищувати. Адже такі люди не здатні дати здорове потомство. А Гітлер оголосив: «Смертельний удар завдає змішання з чужорідною кров'ю». І такий злочин заслуговує на суворе покарання. Як доказ, в нацистській расовій політиці існувала навіть окрема програма – «Репресії гомосексуалістів». Тож Лео відчував подвійний страх: з одного боку його могли посадити у в'язницю, як злочинця, а з іншого боку його родина могла відмовитися від нього. Леопольд намагається приборкати себе. Він поклявся, що більше не піде на «рандеву». Однак втримати свої внутрішні потяги не зумів. У такому випадку порятунок він вбачав у втечі, хоч би у трудовий табір.

Важливу роль для розуміння творчості Герти Мюллер відіграє модель екзистенціальної травми. Головний персонаж потрапив у надзвичайно складну реальність. Йому весь час загрожувала небезпека: він міг померти від голоду чи хвороби, або під час виснажливої праці на будівництві чи в шахті, або його могли розстріляти. Така буденність не могла не супроводжуватися страхом смерті. Ситуація ускладнювалася для Лео усвідомленням того, що він нічого не може вдіяти. У його дім прийшли двоє зі списком та заявили, що він повинен відправитися в табір. А вже в таборі приходиться розуміння того, що його життя не буде вже таким, яким було раніше. І неймовірно важко прийняти Лео те, що він лише іграшка в чужих руках і не контролює свою долю. Його існування залежить від випадку та волі його катів.

Умови проживання Лео в таборі і ставлення до нього позбавили його почуття власної гідності. Спочатку він змарнів фізично, а потім втратив свою



індивідуальність. В Лео з'явилося почуття апатії та внутрішньої пустки. Він відчував такий страх і біль, що поступово ставав все менш емоційним. Єдине, що його цікавило, як здобути їжу, вдало обміняти свої речі на найнеобхідніше (наприклад, сіль, цукор, гребінець для вичісування вошей) та задовольнити фізичні потреби.

Лео разом з іншими, хто перебував у таборі, не цурався знімати одяг з померлих та забирати їхні запаси. Померлим вже нічого не знадобиться, і вони не можуть образитися, а живим це допоможе продовжити їхнє існування. Але у всіх у таборі змінилося ставлення до померлих. Людей гинуло так багато, що нікого із числа живих це не хвилювало, не викликало жалю та скорботи. Серед табірних вже не було особистостей, здатних до співчуття, а був лише натовп. У Леопольда було два варіанти: або здатися та померти, або виявити всю свою духовну стійкість та вижити.

У романі є глава, назва якої в перекладі Н. Сняданко звучить, як «Остання крапля щастя для Ірми Пфайфер». Життя в таборі було нестерпним, особливо для жінок. І одна з героїнь роману, Ірма Пфайфер, гине у вапняковій ямі. Але через діалоги інших персонажів нам до кінця так і незрозуміло чи то був нещасний випадок, чи то було самогубство. На перший погляд, може здатися, що це звичайний нещасний випадок, а «остання крапля щастя» – це остання хвилина життя. Але в оригіналі назва «Eintropfenzuvielglück für Irma Pfeifer». Якщо це складне слово поділити на частини, то в дослівному перекладі вийде: «одна сльоза до великої кількості щастя». Тоді можна припустити, що це було самогубство. Бідна жінка вирішила, що лише одна сльоза, лише одна болюча миттєвість у вапняковій ямі – це ціна, яку можна і варто заплатити за велике щастя – смерть. Адже тільки смерть подарує їй звільнення від щоденних принижень та непосильної праці у трудовому таборі.

Лео зумів витримати всі випробування та повернутися додому. Проте травматичний досвід поділив його життя на до та після табору. Вижити йому допомагає любов бабусі, бо Лео пам'ятав її слова, сказані перед від'їздом: «*Ich weiß, du kommst wieder* [11, 12]». («Я знаю, що ти повернешся [8, 18]».) Також під час однієї з мандрівок до людей для пошуків їжі Лео познайомився з однією старою жінкою. Вона чекала на свого сина, якого спіткала така сама доля, як і Лео. Стара жінка побачила в Лео свого сина і навіть подарувала йому білу хусточку. Лео беріг її, не бруднив та навіть привіз додому. З давніх – давен хустка вважається оберегом. А білий колір символізує шлях до кращого та світлого.

Лео спіткала ще одна травма, пов'язана із родинними стосунками. Перебуваючи в таборі, Леопольд отримує лист від матері. Він неймовірно щасливий, адже мати, найрідніша людина, вірить та чекає на нього. Але дійсність шокує головного героя. З листа він дізнається, що за цей час його батьки народили іншу дитину, хлопчика, та виховують його. Тобто, на повернення Лео із табору живим вже ніхто з членів його родини не сподівається. У цьому листі мати повідомила ім'я та дату народження

хлопчика, а також прикріпила фотографію. А ось про Лео в листі жодного слова. Та найбільше Лео вражений практичністю та заощадливістю своєї матері, яка «народився» скоротила до «нар.». Він усвідомлює, що для них він мертвий. «*So wie die Mutter geboren mit geb. abkürzt, würde sie auch gestorben mit gest. abkürzen. Sie hat es schon getan*» [11, 82]. («Так, як моя мама скорочує народився до нар., так вона скоротить і загинув до заг. Вона вже зробила це» [8, 95].) Лео навіть здається, що рідним вигідна його смерть, адже тоді можна буде зекономити багато місця: «*Meinetwegen kannst du sterben, wo du bist, zu Hause würde es Platz sparen*» [11, 83]. («Як на мене, то ти можеш померати там, де зараз знаходишся, вдома це тільки заощадить місце» [8, 96].)

Після повернення з табору, Лео відчув себе чужим у батьківському домі. Рідні з ним майже не спілкувалися, про життя в таборі жодного разу не запитали. Від знайомого Лео дізнався, що найбільше дід хотів його бачити, але старий помер, так і не дочекавшись зустрічі. Йому нікому розповісти про те, що він пережив, і він починає записувати думки, що мучать його. І передмова починається словами: «*Ти зрозумієш мене, знак запитання*». Це звертання до зошита, бо більше немає до кого звернутися. Спочатку, все, що з ним відбулося, Лео назвав передмовою, але він не міг писати про те світле, завдяки чому він вижив, натомість описував янгола голоду. Тому завершенням писання стало заперечення передмови: він перекреслив це слово і написав: післямова. «*Це було велике внутрішнє фіаско – я відчував себе вільним, безнадійно самотнім і фальшивим свідком самому собі*» [8, 147].

Відчуваючи напруження та відчуження, Лео робить відчайдушний крок: він одружується з гарною дівчиною та переїжджає до її помешкання. Але нічого доброго з цього не вийшло. Через деякий час він її покинув та повернувся до своєї старої пристрасті – чоловіків.

Довгий час Лео не міг знайти роботу та визначитися з тим, чим йому зайнятися. Суспільству він не потрібен, воно його покинуло. А ось табір – ні. З плином часу табір почав впливати на головного героя ще більше: «*Я залишився там. Що табір відправив мене додому, щоб опинитися на відстані, необхідній для того, аби завоювати більше місця у мене в голові. Відтоді, як я повернувся звідти, на моїх скарбах написано не я тут, але і не я був тут. На моїх скарбах написано: я не можу вирватися звідси. Табір усе більше простягається із зони сновидінь ліворуч у зону сновидінь праворуч. І я змушений говорити про свій череп як про цілу територію, табірну територію. Неможливо захистити себе ні мовчанням, ні розповідями*» [8, 127].

Таким чином, особиста травма Лео, пов'язана з його гомосексуальною орієнтацією, виявилася не подоланою, а витісненою соціальним та історичним травматичним досвідом. Його свідомість є текстуальним втіленням травми. У романі Герти Мюллер можна визначити різні моделі травматичного досвіду: індивідуальна травма – колективна, тілесна –

психологічна, екзистенціальна – есенціальна, історична – культурна тощо. Для дискурсу травми характерне творення оказіональних метафор: янгол голоду, гойдалка дихання, ерзац-брат, пара скорочених слів нар. – заг., зошити для диктантів, піаніно тощо. Імовірно, за задумом письменниці, можна суб'єктивувати травматичний досвід, але не створити терапевтичну конструкцію. Персонаж не може зцілитися, але спільнота, що читає Герту Мюллер, на шляху до зцілення.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Айерман Рон. Социальная теория / Пер. с англ. Д.О. Хлевнюк / Р. Айерман // *Acta Sociologica*. – Vol. 56. – № 1. – С. 41–53.
2. Бабичев Н.Т. Словарь латинских крылатых слов / Н.Бабичев, Я. Боровский. – М. : Рус. яз., 1988. – 960 с.
3. Белорусец М. «Я сама о себе память...» / М. Белорусец // *Иностранная литература*. — 2005. — №4. — С. 98–101.
4. Бусел В.Т. Великий тлумачний словник сучасної української мови / В. Бусел. – К. – Ірпінь: Перун, 2005. — 1728 с.
5. Голобородько Я. Нобеліатка з Баната / Я. Голобородько // *Кур'єр Кривбасу*. — 2010. — №242-243 (січень-лютий). — С. 334 – 342.
6. Карут К. Литература и травма [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://urokiistorii.ru/article/52661>
7. Лэнгле А. Травма и смысл. Против утраты человеческого достоинства [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.webaholics.at/userfile/-doc/Trauma-Lesebuch-russ.pdf>.
8. Мюллер Г. Гойдалка дихання / Г. Мюллер / Пер. із нім. Н. В. Сняданко. – Харків: Фоліо, 2011. – 286 с.
9. Штомпка П. [електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki>.
10. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*/ C. Caruth. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. – 168 p.
11. Müller Herta. *Atemschaukel. Roman*. – München: Hanser Verlag, 2009. –304 s.

## ГОТИКО-ФРЕНЕТИЧНИЙ РОМАН В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ГЕНЕЗА, РОЗВИТОК, ПЕРСПЕКТИВИ

*У статті досліджуються генеза та художні особливості жанру готико-френетичного роману. Автор спирається на критичні роботи письменників С. Т. Колріджа та Е. Глінера, теоретичні дослідження стосовно жанру готико-френетичного роману в сучасному літературознавстві. В роботі розглядаються також поняття готики в параметрах окультизму, до яких автор апелює, використовуючи праці дослідниці Х. Пастух. Особлива увага спрямована на походження термінів «френезія» і «френетичний». Аналіз основних категорій готичного роману відбувається крізь призму творчості англійських письменників-предромантиків М. Г. Льюїса, Ч. Р. Метьюріна, А. Радкліфф, Г. Уолпола. Окремо висвітлюється сучасна інтерпретація роману у вищезгаданому жанровому різновиді, що допомагає виокремити основні характерні риси роману, серед яких домінує просторова організація твору як одна з головних особливостей сюжету та ідеологія самої готики.*

**Ключові слова:** М. Г. Льюїс, Ч. Р. Метьюрін, А. Радкліфф, Г. Уолпол, готичний роман, готика, френезія, готико-френетичний роман, традиції, новаторство

*В работе исследуется зарождение жанра и художественные особенности жанра готико-френетического романа. Автор опирается на критические отзывы таких писателей, как С. Т. Колридж и Э. Глинер, теоретические исследования касательно жанра готико-френетического романа в современном литературоведении. В исследовании рассматривается также понятие готики в параметрах оккультизма, к которым апеллирует автор, используя труды исследовательницы жанра готико-френетического романа К. Пастух. Отдельное внимание уделяется происхождению терминов «френезия» и «френетический». Анализ основных категорий готического романа происходит сквозь призму творчества писателей-предромантиков. Отдельной темой исследуется современная интерпретация романа в вышеупомянутой жанровой разновидности, что помогает определить основные характерные черты романа, среди которых доминирует пространственная организация произведения как одна из главных особенностей сюжета и идеология готики в целом.*

**Ключевые слова:** М. Г. Льюис, Ч. Р. Метьюрин, А. Радклифф, Г. Уолпол, готический роман, готика, френезия, готико-френетический роман, традиции, новаторство

*In this research we learn genesis of the genre and the art features of a gothic novel. Author used reviews of S. T. Coleridge, A. Gliner and theoretical aspect of gothic novel in modern literary criticism. The study deals with the concept of Gothic in the parameters of occultism, to which the author appeals, using the works of a researcher of the genre of the Gothic-Frensic novel K. Shepherd. A special attention is paid to the origin of the terms "frenesia" and "phrenetic". Analysis of the main categories of the Gothic novel takes place through the prism of creativity of pre-romantic writers. A separate topic explores the modern interpretation of the novel in the above genre, which helps determine the main characteristics of the novel, among which the spatial organization of the work dominates, as one of the main features of the plot and the ideology of Gothic in general.*

*The work uses research of Ch. Pastuch, that show the presence of motives of horror and the presence of realism, which is shown through the violence. In this aspect, the aesthetics of Gothic are expressed by catharsis.*

*S. Nodier and his frenetic school helped to understand the modern interpretation of the Gothic novel. Studies K. Denisyuk contributed to the definition of characteristic features of the Gothic novel, where attention was paid to the features of the structure of the plot. Examples were such works as "Monk" by M. Lewis and "Melmoth the Wanderer" by C. Meturin. The author of the article also draws attention to the architectural and psychological space of the hero. This space forms the philosophical motif of the genre, namely, the inability of the hero to resist and total submission to the fate. The question of classical understanding of good and evil is considered, which implies the appearance of a new view in religious and philosophical issues with the help of a fragile world in which fantastic and infernal forces are present.*

**Keywords:** *M. G. Lewis, C. Maturin, A. Radcliffe, H. Walpole, gothic, frenesia, gothic novel, gothic-phrenetical novel, traditions, innovation*

Історично склалося, що зародження готики припало на XVIII століття і на таку країну, як Англія. У той час в англійському суспільстві розвивалися ідеї Просвітництва. Не слід забувати про могутній вплив англіканської церкви на суспільно-політичне та культурне життя країни, хоча церква і не порівнювала себе із просвітниками, проте відповідала ідеалам віротерпимості. Готичний роман з'явився як жанр літератури романтизму на тлі захоплення предромантиками лицарським і бароковим романом.

Досліджували готичний роман як жанр літератури такі західноєвропейські літературознавці, як Монтегю Саммерс, Едіт Біркхед, Ейно Райло, Едмунд Бьорк. Зародження і розвиток готичного роману встановлені від появи «Замку Отранто» Г. Уолпола в 1764 році до публікації «Мельмота-блукальця» Ч. Метьюріна у 1820 році. Але чітко визначити межі домінування цього жанру досить складно.

Засновником жанру готичного роману вважається Горас Уолпол. У цей період в межах цього жанру починають працювати такі письменники, як Летиція Барбальд, Софія Лі, Анна Радкліфф, Мері Шеллі, Чарлз Роберт Метьюрін.

Досліджуючи поняття «готики», зіштовхуємося із різнобічними поглядами на розвиток цього явища в європейській літературі. Загальноприйнято вважати готику одним із напрямів живопису та архітектури Середньовіччя.

З лінгвістичного погляду слово «готика» має корінь «гот», який позначав раніше одного із лідерів німецьких племен, що вдерлися до Європи у IVст. н.е. і відібрали землі в Римській імперії. Виходячи з цього, за часів Середньовіччя слово «готичний» вважалось синонімом до слова «варварський». Імовірно йшлося про кінець епохи панування цивілізації в історії людства [8]. Варто означити поняття готики в параметрах окультизму. Як зауважує Х. Пастух, «оригінальною появою у вікторіанському періоді були окультисти, які вважали, що реалізм своєю толерантністю індустріалізації позбавляє людину чуттєвості, збіднює її віддаленням від природи і є перешкодою у вивченні складності внутрішнього буття» [7, 11]. Тому для відродження готики письменники-окультисти пропонували матеріалізацію надприродних сил, створення нових психологічних проблем, поглиблення в науковість окультизму тощо. Проте дослідники готико-

френетичного роману схилилися до класичної версії побудови роману і наявності локусу несамовитості, не визнаючи окультні видозміни жанру.

Щодо терміну «френетичний» то, на думку Х. Пастух, він походить від французького слова «френезія» і означає «шалений». Відповідно, френетична література є «шаленою, насиченою мотивами жаху, злочину, божевілля, а також натуралізму, з яким описані сцени насилля» [7]. Історією готико-френетичного роману цікавилися М. Уїлер, Д. Сесіл, К.Тіллотсон. Із вітчизняних досліджень популярними є праці Т. Гундорової, С. Павличко, Х. Пастух. Уперше про готику як про літературний жанр заговорили в ХХ столітті Е. Біркхед («Історія жаху: Дослідження готичного роману», 1921), Д. Варма («Готичне полум'я», 1957) та П. Хейнінг («Великобританська розповідь жаху», 1972). Поняття френезії було виокремлено при аналізі основних категорій в естетиці готики; на думку письменників-передромантиків, жах міг викликати сильні почуття, приносячи при цьому істинну естетичну насолоду. Книга Е. Глінера «La Litterature frenetique» першою висвітлила явище френетичної літератури. Термін «френетична школа» був введений у 1821 році Ш. Нодьє. Автор з'ясував це поняття як таке, що є схожим із поняттям «несамовитої словесності». Проте сам Е. Глінер зауважував, що поняття «френетичний» охоплює набагато ширший спектр явищ словесності [10].

Сучасної інтерпретації готичний роман набув завдяки увазі до середньовічної готики та до одвічної боротьби добра і зла, Бога та диявола. Представниками раннього готичного роману є Д. Дефо, Г. Філдінг та С.Річардсон. У романах репрезентована картина світу, звільнена від життєвої правдоподібності, де наявна фантастика, похмурий і трагічний колорит, напружена атмосфера та втручання в життя героїв інфернальних сил. Елементи просвітницької прози поєднувалися з принципами романтизму. Від доби Просвітництва готичний роман набув логічного розвитку сюжету та дидактику, яка полягала в тому, що гріх завжди буде покараний. Тоді як від романтизму роман запозичив фантастику, надприродні явища та містифікацію буденності. Як зазначає дослідник готики А. Вулліс, «фантастичне в романі таємниць і жахів – естетична реакція на злочини, яку дозволяє собі воля індивідуума, що забув про інтереси цілого» [2, 154]. «Герой, засліплений егоїзмом, відрікається від людських і Божих законів, прирікаючи себе тим самим на пекло. Інфернальне породжує страх, який відкривається герою в моменти осяяння, коли ілюзія влади людини над природою і світом розсіюється», – доповнює Т. Приданнікова [8, 10]. Характерним для такого роману є і те, що зав'язка, як правило, починається далеко в минулому. І до цієї зав'язки додаються і другорядні таємниці, що тісно з нею пов'язані. В кінці всі злочини будуть покарані, перемагає любов, як спостерігається у «Замку Отранто» Г. Уолпола та в «Удольфських таємницях» А. Радкліфф.

Українська дослідниця Х. Денисюк виділяє такі характерні риси готичного роману:

1) «Сюжет роману, зазвичай, є таємницею. Чи то це нерозкритий злочин, чи таємниче зникнення, чи позбавлення спадщини та вбивство. Для готичного роману характерним є поєднання декількох тем. Розкриття цієї загадки відкладається до самого фіналу. Окрім того, центральними є образи замку, в'язниці, монастиря. Оповідь розгортається в атмосфері постійної напруги, загроз безпеці і честі героя. Нервова напруга посилюється інтер'єром, темними коридорами, забороненими приміщеннями.

2) У ранніх готичних романах головним героєм була дівчина, яка врешті-решт в кінці твору винагороджувалася подружнім щастям, була добродісною і скромною протягом всього твору. Проте була дещо дивакуватою, що проявлялося в її любові до самотніх прогулянок темним лісом. Крім того, дівчина була інфантильною та аж занадто сентиментальною і в кульмінаційних моментах неприємною.

3) Сам сюжет вимагав присутності злочинця, який би притягував до себе увагу читачів. У пізніх готичних романах він отримував повноту влади і був центральною фігурою у творі» [3, 35].

Однією з головних особливостей сюжету готичного роману є просторова організація твору. Людина обмежена у свободі рамками фатуму, на тлі цього відбувається психічний розлад, що є передумовою фізичного та психологічного насильства, переслідування (як це спостерігається в романах «Еліксири сатани» Е. Т. А. Гофмана, «Чернець» М. Льюїса, «Мельмот-блукалець» Ч. Метьюріна).

Мотив замкненості є одним з основних у просторовій будові готичного роману. Чи то це внутрішня замкненість героя, зумовлена тиском рамок суспільства, чи будівля, у якій відбуваються головні таємничі події, чи перебування в полоні. Через таке замкнення автор показує загальне відчуження людини від світу. Архітектурний і психологічний простір героя формують філософський мотив жанру – нездатність героя до протистояння, повна підвладність фатуму [1]. Вартим уваги є й те, що ідеологія готики полягає в особливому типі мислення, яке ставить під питання класичне розуміння сил добра і зла, яке має на меті переосмислення релігійних і філософських переконань, за допомогою проєкції нестійкого світу, в якому присутні фантастичні та інфернальні сили [6].

Окрему увагу привертає мотив втечі з монастиря. Х. Денисюк на прикладі роману Ч. Метьюріна «Мельмот-блукалець» трактує «саму будівлю як «клітку-пастку», яка тримає героя, що мріє про свободу» [5, 161]. Із цього можна зробити висновок, що деформація характеру головного персонажу твору відбувається під час перебування у стінах монастиря.

Популярним у готичному романі є і образ Вічного Жида як уособлення ще одного локусу несамовитості. Цей образ впливає на долю головних героїв: ченця Амброзіо в М. Г. Льюїса та послушника Медарда в Е. Т. А. Гофмана.

Отже, у часовому просторі романів Г. Уолпола «Замок Отранто» та Ч. Метьюріна «Мельмот-блукалець», М. Льюїса «Чернець» та Е. Т. А. Гофмана «Еліксири сатани» сформувався жанр готичної поетики, що розвивався від

поетики «приємного страху» («Таємниці Удольфо» А. Радкліфф) до романтичної френезії (романи М. Льюїса та Ч. Метьюріна). Згодом романтизм поступається реалізму, з'являється новий тип роману, що є синтезом готики, романтизму і реалізму, як, наприклад, романи Емілі Бронте «Буреверхи» та Енн Бронте «Незнайомка з Відлфел-Холлу» [4].

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234 – 407.
2. Вулис А. В. В мире приключений: Поэтика жанра / А. В. Вулис. – М. : Наука, 1986. – 384 с.
3. Денисюк Х. Готичний роман «приємного страху» («Таємниці замку Удольфо» Анни Радкліфф) / Х. Денисюк // Наукові записки ТНПУ; [за ред. проф. М.Ткачука]. – Тернопіль: ТНПУ, 2006. – С. 194 – 203.
4. Денисюк Х. Два англійські романи готико-френетичної поетики (порівняльний аспект) / Х. Денисюк. // Слово і час. – 2007. – № 1. – С. 75 – 86.
5. Денисюк Х. Локус несамовитості у готичному романі / Х. Денисюк // Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006 – 2007. – С. 157 – 164.
6. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. - № 22. – С. 35-45.
7. Пастух Х. Еволюція готичної поетики і роман «Буреверхи» Емілії Бронте / Х. Пастух. – Автореф. дис. ...канд. філол. наук за спец.: 10.01.06 – теорія літератури. – Львів, 2009. – 24 с.
8. Приданникова Т. Готический роман – что это такое? / Т. Приданникова // Голос Магнитогорской молодежи, 1991. – № 3. – С. 4 – 5.
9. Сафрански Р. Гофман / Пер. с нем. В. Д. Балакина / Р. Сафрански. – М. : Наука, 2005. – 228 с.
10. Френетический роман во Франции: автор – издатель – читатель (Рец. на кн.: Glinoeer A. La Litterature frenetique. – Р., 2009). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/118/d37.html>
11. Coleridge S.T. General Character of the Gothic Literature and Art // Raysor TH.M. Coleridge's Miscellaneous Criticism. - Cambridge, 1936. – 380 p.
12. Gotischer Roman // Brockhaus Enzyklopadie: In 24 Bd., volligneubearb. – Mannheim: Brockhaus, 1989. – Bd. 9. Got-Нерр. – S. 7 –11.

82-343.09:159.9

*Ольга Осельська,*

*Юлія Вишницька*

### ТЕРАПЕВТИЧНІ ТЕКСТИ КРІЗЬ ПРИЗМУ МІФОЛОГЕМ

*У статті проаналізовано образи-медіатори в текстах художньої літератури, вплив якої на читача вважають терапевтичним. Дослідження терапевтичних текстів пов'язане з теорією терапевтичної метафори. Джерелом такого впливу часто виступає*



сакральний міф, що оприявлюється у творах міфологемами. У художньому тексті міфологеми відтворюють глибинні, приховані смисли й моделюють нові, унікальні характеристики ідіостилю автора. У прозі Михайла Коцюбинського та Галини Пагутяк міфологеми вікна, дверей маніфестують межу, наділяються характеристиками об'єктів зовнішнього або внутрішнього світів. В оповіданнях Михайла Коцюбинського «Цвіт яблуні» і «Він іде!» вікно є нерегламентованим входом для хтонічних істот, порталом, через який здійснюється зв'язок з інфернальним світом, а у світі уяви, мрії, мистецтва – синергійним образом, де комбінуються звук, колір, дотик, запах. Двері виконують функцію тимчасового сховку й ілюзорного захисту від світу реального буття, над яким нависає смерть. У «Книзі снів і пробуджень» Галини Пагутяк вікна й двері обмінюються своїми функціями: двері – відчинені, а вікна – заграбовані, а також відіграють роль медіаторів між реальним світом і «антисвітом». Як образи-символи «Вікно» і «Двері» розгортають свої амбівалентні символічні спектри, а як образи-медіатори вони виступають провідниками в потойбічний світ, відокремлюють реальний та ірреальний світи.

**Ключові слова:** Михайло Коцюбинський, міфологема, медіатор, образ, Галина Пагутяк, терапевтичний текст

*В статтє проанализованы образы-медиаторы в текстах художественной литературы, влияние которой на читателя считают терапевтическим. Исследование терапевтических текстов связано с теорией терапевтической метафоры. Источником такого влияния часто выступает сакральный миф, который реализуется в текстах мифологемами. В художественном произведении мифологема отображают глубинные смыслы и моделируют новые, уникальные характеристики идиостиля автора. В прозе Михаила Коцюбинского и Галины Пагутяк мифологема окна и дверей, манифестируя границу, наделены характеристиками объектов внешнего или внутреннего миров. В рассказах Михаила Коцюбинского «Цвет яблони» и «Он идёт!» окно является нерегламентированным входом для хтонических существ, порталом, через который происходит связь с инфернальным миром, а в мире воображения, мечтаний, искусства – синергетическим образом, где комбинируются звук, цвет, прикосновение, запах. Дверь выполняет функцию временного тайника и иллюзорной защиты от мира реального бытия, над которым довлеет смерть. В «Книге снов и пробуждений» Галины Пагутяк окно и дверь обмениваются своими функциями: дверь – открыта, а окно – закрыто, а также играют роль медиаторов между реальным миром и «антимиром». Как образы-символы «Окно» и «Дверь» разворачивают свои амбивалентные символические спектры, а как образы-медиаторы они выступают проводниками в потусторонний мир, отделяют реальность от ирреальности.*

**Ключевые слова:** Михаил Коцюбинский, мифологема, медиатор, обра.; Галина Пагутяк, терапевтический текст

*In this article analyze image-mediators in the texts of fiction, and its influence on the reader is considered to be therapeutic. The research of therapeutic texts is connected with the theory of therapeutic metaphor. The sacral myth, which presented as mythologemes in the textes is often relieved as a source of such influence. Mythologemes reproduce deep, hidden meanings and model new, unique characteristics of the author's idiostyle in the literary text . In the prose of Mykhailo Kotsiubynsky and Galyna Pagutyak, the mythologemes of window and doors manifest the boundary, they endowed with characteristics of outer or inner world's objects. In short novels of Mykhailo Kotsiubynsky «Apple blossom» and «He Comes!» the window is an unregulated entry for chthonic beings, the portal through which the connection with the infernal world is carried out, and in the world of imagination, dreams, art - in a synergistic way, where the sound, color, touch and smell are combined. Doors perform the function of a temporary cover and illusory protection from the world of current time, over which the death hang over. In «The book of dreams and awakens» Galina Pagutyak, windows and doors exchange their*

*functions: the doors are open, and the windows are locked up, and they also play the role of mediators between the real world and the «anti-world». As a character-images «Window» and «Doors» unfold their ambivalent symbolic spectra, but as mediator-character they act as leaders in the other world, separating real and unreal worlds.*

**Keywords:** Mykhailo Kotsiubynsky, mythologeme, mediator, image, Galyna Pagutyak, therapeutic text

Актуальність теми зумовлена сучасними дослідженнями у сфері гуманітаристики, пов'язаними з вивченням різних типів текстів, що мають сугестивний вплив на людину, як терапевтичний, так і патогенний. Джерелом такого впливу часто виступає сакральний міф, що оприявлюється в художніх текстах зокрема образами-міфологемами, і профанний міф, змодельований із «порожніх» образів-«однородок», яскравим прикладом чого є патогенні тексти сучасної реклами.

Матеріалом дослідження обрано твори класичної і сучасної української літератури – проза Михайла Коцюбинського і Галини Пагутяк – як зразки терапевтичних текстів. Об'єкт дослідження – образи-міфологеми. Мета роботи – дослідити текстові механізми творення терапевтичного впливу на реципієнта в художньому дискурсі. Теоретичною основою дослідження є праця української школи міфопоетики Наталії Слухай «Сугестія і комунікація: лінгвістичне програмування поведінки людини» [9] та дослідження Жана Бодріяра «Фатальні стратегії» [1].

Слово «терапія» в перекладі з грецької означає «турбота, догляд, лікування». М. Рубакін став першим, хто спробував описати та проаналізувати особливості терапевтичного впливу читання, що проявляється в трансформації негативного в позитивне: коли певні образи, почуття, думки, бажання, що засвоюються за допомогою книжок, компенсують брак власних уявлень, замінюють тривожні думки і почуття [8]. Дослідження терапевтичних текстів (тих, що мають позитивну, життєствердну інтенцію: фольклорних, релігійних, міфологічних, художніх тощо) пов'язане, зауважує Наталія Слухай, із теорією терапевтичної метафори, котра «демонструє один із важливих ресурсів універсальних можливостей аналогового мислення людини» [9, 68]. Дослідниця виокремлює чотири фази формування терапевтичної метафори: перша – етап «трансдериваційного пошуку», тобто «встановлення ізоморфізму життєвої й метафоричної ситуації», що відкриває «доступ до каналового ключа» [9, 70 – 71] і допомагає «людині у використанні особистісних ресурсів для такого збагачення моделі світу, якого вона потребує, щоб зуміти дати раду проблемі, що турбує» [2, 21]; друга – бачення виходу із ситуації; третя – «пошук зв'язної стратегії»; четверта – «перетворення ситуації», що призводить до ефективного рішення.

У книзі «Культура і вибух» Юрій Лотман, описуючи феномен мистецтва, виокремлює спільну рису сюжетів групи «пізнання людини»: вони переносять людину в ситуацію свободи й досліджують обрану нею в цій свободі поведінку [4, 236]. Семіотик зазначає, що жодна реальна ситуація не

може вичерпати всієї суми можливих варіантів дій, поведінки людини, що потенційно закладені в ній [4, 236]. На подібну телепортацію у світ свободи здатне лише мистецтво, саме воно дозволяє людині приміряти на себе можливості вчинків/дій, тобто програвати запропоновані мистецтвом (літературним текстом) сценарії. Юрій Лотман використовує для опису таких необмежених варіантних можливостей питання-інтенцію «If» [4, 237]. Резюмуючи, вчений висхідною точкою семіозису називає не окрему модель, а семіотичний простір, у якому елементи перебувають у найрізноманітніших відносинах один з одним: вони можуть виступати як смисли, що зіштовхуються, коливаються у просторі між повною тотожністю й абсолютною недотичністю, створюючи об'ємний смисл, котрий досягається повною мірою тільки з відношення усіх елементів між собою і кожного з них як частини до цілого [4, 266 – 267].

На художню літературу покладено чи не найважливішу місію – зцілювати й відтворювати, тому саме її тексти можна вважати найефективнішою та наймасовішою терапевтичною зброєю. Терапевтичні тексти моделюється здебільшого за допомогою образів–міфологем. Міфологеми ж, своєю чергою, пов'язані з архетипами. Розмежовуючи поняття міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика та простежуючи історію їх інтерпретації, М. та С. Мишаничі потрактовують архетипи К. Г. Юнга як «міфологеми, складові міфу» [6, 20]. На нашу думку, міфологеми приховують у собі архетипи, унаочнюють, овиявлюють колективне позасвідоме (неусвідомлене), виступаючи спресованими мовними етнокодами, що при розшифруванні проходять процес відтворення закладеної інформації: коли мова культури трансформується на індивідуально-авторське художнє мовлення. У художньому тексті міфологеми відтворюють древні, захвані смисли й моделюють нові, унікальні характеристики, що складають особливість ідіостилю автора.

Термінологічну невизначеність і багатовекторність інтерпретацій міфу/міфологеми/архетипу можна пояснити тим, що, зберігаючись протягом тисячоліть, вони постійно вимагають нових тлумачень [7, 8]: «архетип є посудиною, яку ніколи не можна ні спорожнити, ні наповнити. Сам по собі він існує лише потенційно, і, набуваючи вигляду якоїсь матерії, він уже не те, чим був перед цим» [7, 8]. Про генетичний зв'язок міфу й підсвідомості/архетипів розмірковує І. Зварич: «тіло міфу, власне, й конструюється, породжується, коло за колом, з інваріантних словесних смислових структур, і це є єдино адекватним способом словесної “розмітки” світу» [3, 7]. Семіотизувати текст здатні міфологеми. Міфологема, консервуючи свою античну компоненту, а з нею й первинний «смісловий денотат», продукує нові семантичні значення – «розширює, обмежує, надає нових обертонів, нових звучань і нюансів Слову, маркуючи і появу, і втрату смислів» [5, 11]. Т. Михед пояснює це здатністю античної компоненти зберігати «свій канонічний статус» у чужому тексті.

Міфологема виступає як втілення архетипу в художньому тексті, одночасно становлячи енергетичний потенціал розгортання художнього образу, його змістовне ядро. Причому комплекс архетип-міфологема існує в сфері психіки людини, а міфологема-художній образ – у структурі художнього тексту. Отже, у вузькому значенні міфологема – розгорнутий образ архетипу, логічно структурований архетип. Як перероблені форми архетипів, міфологеми – продукти уяви й інтелектуальної інтуїції – виражають безпосередній і нерозривний зв'язок образу і форми. У творі міфологеми безпосередньо створюють полотно тексту, реалізуючи себе в системі символів та інших поетичних категорій.

У малій прозі М. Коцюбинського («Цвіт яблуні», «Ранок у лісі») та Галини Пагутяк («Книга снів і пробуджень») провідне місце посідають образи-медіатори між світами: міфологеми вікна, дверей. Образи, які маніфестують межу, тобто належать одразу до двох просторів, відповідно до «відкритості/закритості» наділяються характеристиками об'єктів зовнішнього або внутрішнього світів. І тому вони пов'язані як зі світом космосу, так і зі світом потойбіччя. Вікно – символ ідеї проникнення, потенційних можливостей; свідомості, світлоносності; отвору, через який здійснюється зв'язок людини із зовнішнім, з потойбічним світом; символ надії, чекання. Вікно відіграло значну роль як деталь людського житла (функції освітлення, вентиляції, спостереження тощо). Символіка вікна пов'язана з давніми віруваннями праукраїнців, відображені в замовляннях, обрядах, піснях тощо. Вікно сакралізовувалося, бо уявлялося чарівним отвором, що уможливило контакт зі світом.

В етюді М. Коцюбинського «Цвіт яблуні» вікно є «оком Усесвіту»: *«За чорними вікнами лежить світ, затоплений ніччю, а моя хата здається мені каютою корабля, що пливе десь у невідомому чорному морі разом зі мною, з моєю тугою і моїм жахом. <...> У вікна дивиться ніч, без кінця довгі, глибокі, чорні простори»* [10, 96]. Нічний хронотоп відкриває шлюзи потойбіччя – і вікно стає нерегламентованим входом для хтонічних істот, порталом, через який здійснюється зв'язок з інфернальним світом. Чорний колоратив перетворює вікно на медіатор між світами: *«Я прислухаюся. <...> Мені здається, що зараз станеться щось незвичайне: проникне крізь вікно якась істота з великими чорними крилами, просунеться по хаті тінь або хтось раптом скрикне — й обірветься життя»* [10, 96]. Ніч породжує і звуковий образ-медіатор: *«калатало нічного сторожа»*, що поєднує часові виміри, зміщуючи минуле, теперішнє і майбутнє: *«Скільки віків будить воно нічну тишу своїм дерев'яним язиком <...> Воно завжди викликає у мене настрій, почуття зв'язку з далеким минулим, із життям моїх пращурів»* [10, 96]. І одночасно це нічне калатало, звуки якого долинали через прочинене вікно, перетворюється на космічний оберіг: *«<...> серед тиші й безглуздя обіцяє боронити спокій твого сну...»* [10, 96 – 97]. Хтонічний, ірреальний звуковий символ набуває ознак тераморфного чудовиська: *«<...> глухе калатало, немов перебої серця незримого велетня...»* [10, 97]. Отож у світі

уяви, міфологізованого світу мрій, мистецтва (епізод розпочатого оповідачем роману, у якому Христина опиняється в часопросторі абсолютного щастя) вікно є синергійним образом: його створюють звук, колір, дотик, запах: *«Вона відчиняє вікно своєї хати... Ціле морі дерев у цвіту... м'якими червоними хвилями котиться навкруги... Тільки запахи душать груди та тріпочеться оддаль глухе калатало <...>»* [10, 97]. А «цвіт яблуні» стає втіленням гармонії, часопростором абсолютного щастя, символом цілісності, земних бажань, безсмертя.

В образку «Він іде!» вікно як отвір для світла й повітря стає ще й провідником анімо-аніматичних істот, на кшталт «стоокої тривоги» [10, 144]. Цей образ актуалізується у світі видінь сліпої провидиці Естерки, яка передбачила смерть своїх дітей, а потому виплакала очі за ними [10, 145]. «Стоока тривога» матеріалізується в тексті новели «Він іде!» червоними дзвонами, які «побігли по місту з вискоком і реготом <...> Щось велике, стоніге, гаряче» [10, 147] набуває обрисів «червоних дзвонів, що мчать навздогін, б'ють в саме серце, скачуть й регочуть, як божевільні...» [10, 147]. Страх, тривога, зненависть, уособлюючись в «червоних дзвонах», перетворюються на жахливих створінь, що простягають криваві руки «од дзвіниці і жадібно тріпочуть довгими пальцями понад домами» [10, 147].

Двері є прикордонним просторовим образом, що представляє разом із порогом міфопоетичний символ обрїю, точку межі між світлом і мороком, між «своїм» і «чужим» простором. Двері як отвір для входу і виходу відносяться до межі помешкання, забезпечуючи його зв'язок із зовнішнім світом (відкриті двері) і захист від нього (зачинені двері). У міфологічному контексті двері перш за все служать об'єктом захисних дій. Двері – символ межі між родинним та зовнішнім загальнолюдським світом. Через двері приходить добро, але може проникнути й зло. Тому двері виступають оберегом від злих сил, котрі, перебуваючи і зовнішньому ворожому світі, намагаються потрапити до оселі. Двері – незмінні учасники найважливіших моментів родинного життя: коли господиня пече хліб, дверима не можна «рипатись»; коли помирає хтось з хатніх, двері необхідно відчинити навстіж, аби душа покійного вільно відійшла до кращого світу; у дверях зустрічають бажаних гостей і до дверей їх проводжають. Двері у «Цвіті яблуні» виконують функцію тимчасового сховку й удаваного захисту від світу реального буття, над яким нависає смерть: *«Я щільно причинив двері од свого кабінету»* [10, 96]. Таку ж роль відіграє й образ свічки. Свічка – як символ вогню, сонця, життя, долі, духовної енергії, чистоти серця, тепла і любові до Бога, добровільної жертви, віри у приналежність до Божественного першопочатку, молитви віруючої людини – додає впевненості й сили, щоб утримати життя. На противагу лампі, *«яка починає чадіти й гаснути. Я чую, що тріщить гніт, і бачу, як блимає світло — то підіймається, то падає, мов груди моєї дитини»* [10, 97] (а відтак – породжує забобони: *«Я з жахом вдивляюся у сю боротьбу світла з життям, і мені здається, що в той мент,*

як воно погасне, одлетить душа моєї Оленки» [10, 97]), свічка символізує вічність, безкінечність і одночасно – сум.

Реалізація міфологічного сценарію кінця у «Книзі снів і пробуджень» Галини Пагутяк залежить також від атрибутів дому. У зараженому божевіллям світі вікна й двері обмінюються своїми функціями: двері – навиворіт – відчинені, а вікна – заграбовані. Загерметизований, «вирахований до квадратного сантиметра» простір і «час, що нас не гідний, але вже триває кілька поколінь», і є тим світом, який очікує на загибель. Неправильні атрибути дому передвіщають його руйнацію й настання після людської ери «ери комах»: «Мухи в павутинні, бджоли, які збирають отруту, кліщі, що живляться теплою кров'ю <...>». Розривання цього причинно-наслідкового зв'язку можливе шляхом перебирання на себе функцій здичавілих вікон та дверей: «<...> я ще можу бути дверима для своєї дитини. І вікном, розчиненим навстіж. Нема більш нічого, крім цих дверей і вікна, але без них немає Дому» [12, 136]. Образами-медіаторами в повісті «Захід сонця в Урожі» є двері й вікна, що допомагають нечисті: стають регламентованим входом для інфернальної сили й таким чином підіграють їй: двері самостійно відчиняються, а вікна – ні, заважаючи жертві втекти від опира. Нерегламентованим виходом виступає вікно і в повісті «Записки Білого Пташка»: «Він (господар – Ю. В.) вийшов через вікно, бо двері замкнені або замуровані». Такий самий артефактний знак зустрічаємо у світі міфосну: «Ми забарикадували двері, але йому весь час снилося, що треба вилазити через вікно з шостого поверху, а немає мотузьяної драбини» [12, 70, 73]. Вікно (його синекдохою в «Спаленому листі» є образ «тонкої шибки», а метонімічним – «очі») також відіграє роль медіатора між реальним світом й «антисвітом» [12, 232]. Міфологема дому є домінантною й при побудові міфосценарію віднаходження Раю в «Книзі снів і пробуджень»: диференційований образ дому – символу життя – експлікується в зімкнених світах «старим, уже прирученим, зігрітим», побудованим із любов'ю домом, що хоче віддавати любов і тепло господареві («Коли заходиш туди, він аж ніби зітхає від задоволення» [12, 194 – 195]), домом зі сну «для життя», «домом (якому – Ю. В.) більше подобалося бути деревом у величезному саду», будинком, де «є стрих, на якому зберігаються всякі дивні речі: листи, газети, одяг, скриньки <...>, дерев'яний лев із відламаним хвостом<...>, рамка від картини з бронзовою табличкою <...>, рожева скляна ваза з тріщиною, сани, у які запрягали коня <...>, гобелен із краєвидом австралійського міста XIX століття» тощо [12, 161]. Атрибут правильного дому (того, що не є «лише притулком, лише вежею із слонової кості, лише фортецею») – «килимок-гобелен, обшитий по краях ліловою атласною стрічкою», – у світі сну перетворюється на хронотоп із райським локусом – «будинок із вирізаними лезом дверима». «Тканий дім» для героїні «Книги...» існує лише у світах міфологізованого минулого, абсолютного щастя й сну. Наявність обов'язкового атрибуту дому – дверей – не стає перепусткою до задзеркалля, хоча, як розмірковує мандрівниця зімкненими часопросторами, «як є вікно,

то існує кімната, а значить, дім». Функції медіатора між світами й провідника до світу абсолютного щастя переймає від своїх атрибутів дім: саме через дім-дерево, як через двері, можна переміститися у квітучий сад Зеленого острова [12, 161, 189, 195]. Так, у текстах Галини Пагутяк спостерігаємо порушену функціональність атрибутів дому (розбиті вікна, розчахнуті двері, зачинені, замуrowані, загратовані вікна й двері, у міфоснах – нерегламентовані вхід/вихід (через вікно) для людей і регламентований вхід/вихід через вікно – для істот інфернального світу; огорожа, що не охороняє) як передвісники загибелі людської ери й настання ери комах; атрибутивні образи як медіатори між реальним світом і «антисвітом» (через низку метонімічно-синеκдохічних метаморфоз: вікно – шибка – очі – антисвіт); атрибутизація анімо-антропоморфного світу (людина – двері, вікна як символ спасіння світу).

Таким чином, у творах М. Коцюбинського та Галини Пагутяк терапевтичними інструментами є ключові образи-міфологеми. Як образи-символи «Вікно» і «Двері» розгортають свої амбівалентні символічні спектри, а як образи-медіатори – виступають порталами, провідниками в потойбічний світ, відокремлюють реальний та ірреальний світи.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бодріяр Ж. Фатальні стратегії / Жан Бодріяр ; пер. з фр. Л. Кононовича. – Львів : Кальварія, 2010. – 192 с.
2. Гордон Д. Терапевтические метафоры. Оказание помощи другим посредством зеркала / Д. Гордон. – СПб. : Белый кролик, 1995. – 196 с.
3. Зварич І. М. Архетип і основа художньої традиції : конспект лекції / І.М. Зварич; Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці : Рута, 2005. – 47 с.
4. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис : Изд. гр. «Прогресс», 1992. – 272 с.
5. Михед Т. В. Пуриганський дискурс в літературі американського романтизму : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.04 / Тетяна Василівна Михед; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2007. – 40 с.
6. Мишанич М. Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: історія інтерпретації і розмежування понять : доп. на V Міжнар. конгресі українців (м. Чернівці, 26–29 серп. 2002 р.) / Мотря Мишанич, Степан Мишанич ; Міжнар. асоц. українців, Донец. нац. ун-т. – Донецьк : Норд-Прес, 2002. – 58 с.
7. Нямцу А. Е. Архетипические модели в современном литературном контексте : учеб. пособие / А. Е. Нямцу ; Чернов. гос. ун-т им. Ю. Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». – Черновцы : Рута, 2006. – 72 с.
8. Рубакин Н.А. Психология читателя и книги: краткое введение в библиологическую психологию / Н.А. Рубакин. – М. : Книга, 1977. – 262 с.
9. Слухай Н. В. Суггестия и коммуникация: лингвистическое программирование поведения человека : учебно-методическое пособие / Н. В. Слухай. – Киев : Изд.-полиграф. центр «Киев. ун-т», 2012. – 319 с.

Список джерел ілюстративного матеріалу:

10. Коцюбинський М.М. Вибрані твори : Оповідання, новели, повісті : Для серед. та ст. шк. віку / М. Коцюбинський; упоряд. передм. та приміт. Ю.Б. Кузнецова, Н.В. Левчик. – К. : Генеза, 2004. – 368 с. : іл. – (Нова шк. б-ка).

11. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі / Галина Пагутяк. – 2-ге вид., переробл. і доп. – Львів : ЛА «Піраміда», 2007. – 368 с.
12. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка. Вибране: Романи та повісті / Галина Пагутяк. – Львів : ЛА «Піраміда», 2013. – 292 с.



821.111-34.09:2-187.5

Сидоренко Оксана

### МЕТАМОРФОЗА ЯК КЛЮЧОВИЙ ТЕКСТОВИЙ ПРИЙОМ КАЗКИ ТОМАСА ЕНСТІ «ВСЕ НАВПАКИ»

*У статті розглянуто багатофункціональність метаморфози на прикладі казки Томаса Енсті «Все навпаки». Метаморфоза постає як сюжето- та текстотвірним елементом, так і художнім засобом. Текстотвірні функції метаморфози полягають у її здатності актуалізувати текстову категорію когезії. Сюжетотвірна роль метаморфози виштовхується в назву твору й розгортається світоглядними перевтіленнями головного героя казки. Як художній засіб метаморфоза представлена в тексті поряд із метафорою, епітетом, гіперболою тощо й реалізує нетипові для жанру фантастики суб'єкт-суб'єктні відносини. Описано п'ятикомпонентну структуру метаморфози. Відокремлено вхідний та вихідний образи перетворення, розкрито зміст кризової та критичної ситуацій, предикат перетворення у творі.*

**Ключові слова:** метаморфоза; когезія; художній засіб; образ; фантастика

*В статье рассмотрена многофункциональность метаморфозы на примере сказки Томаса Энсти «Все наоборот». Метаморфоза исследована как сюжето- и текстообразующий элемент и как художественный прием. Текстообразующие функции метаморфозы состоят в ее способности актуализировать текстовую категорию когезии. Сюжетообразующая роль метаморфозы выталкивается в название произведения и разворачивается мировоззренческими превращениями главного героя сказки. Как художественный прием метаморфоза представлена в тексте наряду с метафорой, эпитетом, гиперболой и др. тропами и реализует нетипичные для жанра фантастики субъект-субъектные отношения. Описана пятикомпонентная структура метаморфозы. Определены входной и выходной образы превращения, раскрыто содержание кризисной и критической ситуаций, предикат превращения в произведении.*

**Ключевые слова:** метаморфоза; когезия; художественный прием; образ; фантастика

*The article describes the multifunctionality of metamorphosis on the example of “Vice Versa” by F. Anstey. Metamorphosis appears as a plot-forming and text-forming elements, as well as literary device. The text-based functions of metamorphosis consist in its ability to actualize the textual category of cohesive. The plot-forming role of metamorphosis translates into the name of the work and unfolds by the world-view changes in the character of main hero of the fairytale. Metamorphosis as a literary device is represented in the text along with a metaphor, epithet, hyperbola, etc., and implements subject-subject relations which are not typical for the genre of science fiction. It was proposed that structure of metamorphosis includes five components. The input and output images of the transformation, the content of crisis and critical situations, the predicate of transformation were found in the text.*

**Key words:** metamorphosis; cohesion; literary device; image; fantasy

Розквіт фантастики як жанру прийшовся на кінець ХІХ — початок ХХ ст., коли набула своєї популярності так звана масова література. На межі століть до цього жанру зверталися неоромантики Роберт Луїс Стівенсон,

Артур Конан Дойл, символіст Моріс Метерлінк та інші. Також серед них виокремлюються письменники, які працювали лише в жанрі фантастики, серед них і Томас Енсті.

У літературознавчому словнику термін «фантастика» пояснюється як «щось химерне, неймовірне, вигадане, створене уявою, показане в дуже перебільшеному або надзвичайному вигляді» [7, 442]. Слід зауважити, що фантастика — це не тільки жанр художньої літератури, а й художній засіб, який автор зазвичай використовує для того, щоб підкреслити або звернути увагу читача на персонажа чи подію. Метою запропонованої статті є дослідження метаморфози як художнього прийому в фантастичному творі, на прикладі казки Томаса Енсті «Все навпаки» (альтернативна назва — «Урок батькам»). Але саме в назві «Все навпаки» прочитується семантика зміни, підтверджуючи те, що оповідь базується на перетворенні. Сюжет казки вибудовується навколо батька і сина, котрі на тиждень обмінялися тілами. Батько, містер Бултітуд, завжди байдуже ставився до своїх дітей та їхніх бажань, але після того, як йому довелося побувати в тілі свого сина та відчути всі утиски, створені ним власноруч, відбулася і його світоглядна метаморфоза.

Метаморфоза (від гр. *metamorphosis* — перетворення) інколи виступає синонімом до слова трансформація. Тобто це перетворення однієї форми на іншу, що супроводжується набуттям нових функцій, іншого зовнішнього вигляду.

Як зазначає М. Качмар у своїй розвідці «Метаморфоза в українських чарівних казках (за матеріалами «Галицьких народних казок» в упорядкуванні Івана Франка та «Народных южнорусских сказок» Івана Рудченка)», перетворення в казкових текстах є шляхом досягнення певної мети або ж трактується як негативний вплив злотворців [4, 137]. Хоча твір Томаса Енсті — це казка літературна, перетворення головного героя також відбулося через негативний вплив злотворця. Якщо ж у казках зазвичай існує антагоніст, який робить усе можливе, щоб зупинити протагоніста, то в казці «Все навпаки» цією силою виступає сам головний герой. Адже перетворення відбулося в результаті того, що містер Бултітуд, тримаючи в руці чарівний камінь, сказав, що хотів би опинитися на місці свого сина, хоча насправді цього не бажав: «*It is so fatally easy to say more than we mean in the desire to make as strong an impression as possible*» [10, 20].

Метаморфоза – явище складне й багатогранне [6]. У літературознавстві метаморфозу досліджують як художній засіб [1; 4], як функціональний текстовий засіб [4; 5; 8]. У структурно-семіотичній поетиці вона вважається тропом, поряд із метафорою, порівнянням і антитезою [9]. У лінгвопоетиці метаморфоза розглядається як стилістична фігура [3]. Р. Крохмальний запропонував п'ятикомпонентну структуру метаморфози: вихідний та вхідний образи, кризову і критичну ситуації, предикати перетворення [4, 15]. Науковець стверджує, що саме в кризовій ситуації відбувається диференціація антагоністів, а їхнє зіткнення за відповідних обставин

призводить до метаморфози [4, 41]. Під кризовою ситуацією розуміємо мотивацію метаморфози, зіштовхування різних сторін, обставин, загострення яких веде або може призвести до певних змін у сприйнятті об'єктів навколишнього середовища, уявлень про світ [1].

У казці «Все навпаки» зіткнення двох сторін — це зіткнення двох точок зору на світ: батька і сина. Містер Бултітуд вважав, що думки його сина Діка не заслуговують на увагу і що тільки він, містер Бултітуд, знає, як буде краще для сина. Ми спостерігаємо це під час розмови сина та батька, коли містер Бултітуд зауважує, що його дратують звички Діка: *«you would try to break yourself of that habit of breathing hard. The society of a grampus (for it's no less) delights no one and offends many—including me—and for Heaven's sake, Dick, don't kick the leg of the table in that way; you know it simply maddens me. What do you do it for? Why can't you learn to sit at table like a gentleman?»* [10, 25]. На початку твору містер Бултітуд — це чоловік п'ятдесяти років, владний та трішки пихатий. Також автор зазначає, що головний герой не відчуває батьківської любові до своїх дітей, а тільки відповідальність за них, тому автор проводить аналогію з почуттями Франкенштейна до свого монстра: *«He was one of those nervous and fidgety persons who cannot understand their own children, looking on them as objectionable monsters whose next movements are uncertain — much as Frankenstein must have felt towards his monster»* [10, 6]. Особливо напружені стосунки в нього з Діком, старшим сином. Це відчувається в його незадоволенні тим фактом, що Дік на канікулах перебуває вдома. Тому містер Бултітуд неодноразово звертався до впливових засобів масової інформації з пропозицією скоротити шкільні канікули.

Критичною ситуацією, за якої відбувається перетворення, є суперечка між батьком і сином, що виникла в результаті прохання Діка змінити таку огидну йому школу. Але містер Бултітуд вважав доречнішим прислухатися до рекомендацій свого знайомого, ніж до скарг сина, тому категорично відмовив Діку: *«So you will just make up your mind to stay at Crichton House as long as I think proper to keep you there, and there's an end of that!»* [10, 18]

Вихідним образом у тексті казки є саме перетворення містера Бултітуда на Діка. Варто зазначити, що в казках, за М. Кочмар, характерним перетворенням є перетворення на звіра або на певний об'єкт зі світу живої, одухотвореної природи [4]. Тому перетворення однієї людини на іншу вважається нетиповим.

Також важливо звернути увагу на функції метаморфози. Якщо розглядати метаморфозу як літературний прийом, то однією з основних її функцій є сюжетотвірна. У казці Т. Енсті “Все навпаки” відбувається подвійна трансформація: підлітка на дорослого і навпаки, тобто йдеться перш за все про світоглядну метаморфозу.

Текстотвірна функція метаморфози реалізується через такі категорії тексту, як когезія і когерентність. Когезія — це особливий вид зв'язку, що забезпечує континуум, тобто логічну послідовність, темпоральну і/або просторову взаємозалежність окремих повідомлень, фактів, дій [2, 75].

Засоби когезії виявляються при локалізації перетворюваного, перетвореного, предиката та каузатора метаморфози [8, 72]. У лінгвістиці тексту метаморфозу класифікують за місцем розташування у творі: проста, або локалізована (зосереджується в одному текстовому відрізку), та складна, або дисперсна (розпорошена по всьому тексту). Якщо йдеться про просту метаморфозу, то нею актуалізується текстова категорія когезії.

За приклад розглянемо уривок із казки Томаса Енсті «Все навпаки»: «*For Dick, after some seconds of half-frightened open-mouthed staring, had suddenly burst into a violent fit of almost hysterical giggling, which he seemed trying vainly to suppress*» [10, 20]. У цьому фрагменті можемо виокремити перетворюване (“half-frightened” – трішки наляканий) та перетворене (“violent” – несамовитий), що є контекстуальними антонімами. Предикатом перетворення виступає дієслово “burst into” (спалахнув).

Казка Тосама Енсті має підзаголовок «Урок батькам», тому дуже важливим є результат цього перетворення. Наприкінці твору, після того як містер Бултітуд опинився в своєму тілі, ми можемо побачити зміни, що відбулися з ним. Хоча головний герой залишився таким же авторитарним, зухвалим та пихатим, яким і був до перетворення. Це відображено в його діях, вчинених ним після повернення: звільнив людей, що, на його думку, не проявили до нього поваги, адже були свідками вчинків Діка, коли той знаходився в тілі свого батька. Але змінилося ставлення містера Бултітуда до власних дітей. Перш за все він змінив свою думку про них: «*In his daughter Barbara, as she wished him good-night (knowing nothing, of course, of the escape), he had suddenly become aware of a girlish freshness and grace he had never looked for or cared to see before. Roly after this, too, had a claim upon him he could never wish to forget, and even with the graceless Dick there was a warmer and more natural feeling on both sides — a strange result, no doubt, of such unfilial behaviour; but so it was*» [10, 283]. Тобто містер Бултітуд зміг побачити в дітях ті риси, про які й не підозрював раніше: «*Mr. Bultitude would never after this consider his family as a set of troublesome and thankless incumbrances; thanks to Dick's offices during the interregnum, they would henceforth throw off their reserve and constraint in their father's presence, and in so doing, open his eyes to qualities of which he had hitherto been in contented ignorance*» [10, 283].

Таким чином, метаморфоза в казці постає не тільки сюжето- та текстотвірним елементом, а й художнім засобом. Текстотвірні функції метаморфози полягають в її здатності актуалізувати текстову категорію когезії. Сюжетотвірна роль метаморфози виштовхується в назву твору й розгортається світоглядними перевтіленнями головного героя казки. Як художній засіб метаморфоза представлена в тексті поряд із метафорою, епітетом, гіперболою тощо й реалізує нетипові для жанру фантастики суб'єкт-суб'єктні відносини.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Волкова С. В. Метаморфоза як художній прийом формування міфолорно-авторських образів у сучасних англомовних амеріндіанських прозових текста / С. В. Волкова // Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Серія : філологічна. – 2016. – Вип. 62. – С. 67–70.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / Илья Романович Гальперин. – М. : Книжный дом “ЛИБРОКОМ”, 2009. – 144 с.
3. Дикарева Л. Ю. Метаморфоза как фигура превращения: лингвосомиотический аспект (на примере художественной прозы Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова) / Л. Ю. Дикарева // Мова. – 2003. – № 8. – С. 78–82.
4. Качмар М. Метаморфоза в українських чарівних казках (за матеріалами «Галицьких народних казок» в упорядкуванні Івана Франка та «Народных южнорусских сказок» Івана Рудченка) / М. Качмар // Вісник Львівського університету. Серія : Філологічна. – 2011. – Вип. 55. – С. 136–150.
5. Крохмальний Р. О. Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу) : [монографія] / Р. О. Крохмальний. – Л. : Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – 420 с.
6. Крохмальний Р. О. Проблема дослідження метаморфози на рівні семантичного коду / Р. О. Крохмальний // Вісник Львівського університету. Серія : філологічна. – 2004. – Вип. 35. – С. 37–48.
7. Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературних термінів. – К. : Радянська школа, 1971. – 485 с.
8. Москвичова О. А. Метаморфоза у віршованих текстах англійської поезії ХІХ–ХХ століть: лінгвосомиотичний та лінгвокогнітивний аспекти : дис. ... кандидата філол. наук : 10.02.04 / О. А. Москвичова. – Херсон, 2014. – 200 с.
9. Якобсон Р. В поисках сущности языка / Р Якобсон // Семиотика : Антология / [сост. Ю. С. Степанов]. – М. : Академический проект; Е. : Деловая книга, 2001. – С. 111–126.
10. Anstey T. G. Vice Versa: A Lesson to Fathers – London : Lowe & Brydone Printers Limited, 1962. – 286 p.

### ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ВТІЛЕННЯ РОМАНУ О. ВАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ»

*Стаття присвячена огляду теорії інтермедіальності та дослідженню втілення роману Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея» в сучасному кінематографі.*

*Освоєння літературного тексту творами інших видів мистецтва проходить за двома основними напрямками: освоєння досвіду попередника, коли твір іншого виду мистецтва свідомо відтворюється в структурі літературного тексту, й освоєння художніх відкриттів сучасності в інших галузях мистецтва. Але предметом літературознавства, як і раніше, залишається «художність», «літературність», тобто те, «що робить даний твір літературним твором», про що не можна забувати, звертаючись до такого міждисциплінарного методу аналізу як інтермедіальність.*

*Автори статті порівнюють роман Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея» з його кіноінтерпретацією – фільмом Олівера Паркера «Доріан Грей» 2009 р. та роблять висновки щодо відповідності кінокартини її першоджерелу. Роман Оскара Вайльда стараннями Олівера Паркера був перетворений в атмосферний містико-еротичний трилер. «Вайльдівське» і «паркерівське» з'єднуються в переконливу цілісну кінокартину, гідну назви «Доріан Грей».*

**Ключові слова:** інтермедіальність, інтермедіальний аналіз, роман, фільм, екранізація, інтерпретація, Оскар Вайльд, Олівер Паркер, Доріан Грей, образ, порівняльна характеристика образу.

*Статья посвящена обзору теории понятия интермедиальности, а также исследованию воплощения текста в кинематографе, в частности романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея».*

*Освоение литературного текста произведениями других видов искусства проходит по двум основным направлениям: освоение опыта предшественника, когда произведение другого вида искусства сознательно воспроизводится в структуре литературного текста; и освоения художественных открытий современности в других областях искусства. Но предметом литературоведения попрежнему остается «художественность», «литературность», то есть то, «что делает данное произведение литературным произведением», о чем нельзя забывать, обращаясь к такому методу междисциплинарного анализа как интермедиальность.*

*Авторы статьи сравнивают роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» с его киноинтерпретацией - фильмом Оливера Паркера «Дориан Грей» 2009 г. и делают выводы о соответствии кинокартины ее первоисточнику. Роман Оскара Уайльда стараниями Оливера Паркера был превращен в атмосферный мистико-эротический триллер. «Уальдовское» и «паркеровское» соединяются в убедительную целостную кинокартину, достойную названия «Дориан Грей».*

**Ключевые слова:** интермедиальность, интермедиальный анализ, роман, фильм, экранизация, интерпретация, Оскар Уайльд, Оливер Паркер, Дориан Грей, образ, сравнительная характеристика образа.

*The article is devoted to the review of the theory of the concept of intermedia and the study of the embodiment of the text in cinematography, in particular Oscar Wilde's "Portrait of Dorian Gray."*

*Problems of synthesis and dialogue of arts caused a special interest of the authors of the ancient aesthetic. Like representatives of the following eras, they were interested in the emergence and functioning of various synthetic forms and genres based on literature (literature-music, literature-painting, literature-architecture, etc.). Later, the question of various syntheses became key in the aesthetics of romanticism.*

*The development of the literary text of works of other types of art takes place in two main directions: the development of the predecessor's experience, when the work of another type of art is deliberately reproduced in the structure of the literary text; and mastering the artistic discoveries of modern times in other branches of art. But the subject of literary criticism remains the "artistic", "literary", that is, "that makes this work a literary work", something that can not be forgotten, referring to such an interdisciplinary method of analysis as intermedia.*

*The authors compares Oscar Wilde's "Portrait of Dorian Gray" with his film interpretation - Oliver Parker's "Dorian Gray" (2009) and makes conclusions about the film's relevance to its original source. The novel, Oscar Wilde, by the efforts of Oliver Parker was transformed into an atmospheric mystic-erotic thriller. "Wald`s» and «Parker`s" is connecting to motion picture convincing holistic worthy of the name "Dorian Gray".*

**Key words:** *intermedia, novel, film, Oscar Wilde, Oliver Parker, Dorian Gray, image, comparative characteristics of the image.*

Інтермедіальність як теорія і метод аналізу сформувалася і активно розвивалася в останні десятиріччя двадцятого століття. Однак як історичне явище, як етап розвитку взаємного впливу між різними видами мистецтва, інтермедіальність можна спостерігати вже в дев'ятнадцятому столітті. Як будь-який вид чи форма знання, мистецтво та література мають свою специфіку, яка полягає, головним чином, в тому, що вони покликані передати доступними їм засобами індивідуальну картину світу митця. Таким чином, акт творіння твору мистецтва, так само як і твір, сприймається як висловлювання (частина висловлювання), або, користуючись іншою термінологією, акт комунікації.

Проблеми синтезу і діалогу мистецтв викликали особливий інтерес ще авторів античних естетик. Як і представники наступних епох, вони цікавилися виникненням і функціонуванням різних синтетичних форм і жанрів на основі літератури (література-музика, література-живопис, література-архітектура та ін.). Пізніше питання різних синтезів стали ключовими в естетиці романтизму. У ХХ столітті на основі багатовікового інтересу до синтезу мистецтв виникає окремий комплекс суміжних гуманітарних досліджень – інтермедіальність.

Беручи до уваги, що в розпорядженні різних видів мистецтва знаходяться різні засоби вираження, особливої уваги потребує проблема кодування і перекодування цих творів всередині різних семіотичних (знакових) систем, якими і є твори літератури, мистецтва і культури в цілому. Дана проблема розроблялася у багатьох роботах Ю.М. Лотмана з семіотики простору культури, літератури і мистецтва.

На основі формального методу, згодом активно розробленого структуралістами, складаються методи семіотичного і більш широкого

інтермедіального аналізу, під яким розуміється розгляд взаємних впливів і форм взаємодії мов різних видів мистецтва (а не досліджується знакова природа одного конкретного твору). Постає питання про пошук універсального методу аналізу будь-якого твору мистецтва внаслідок розриву між теорією, яка має чіткі філософські та методологічні обґрунтування, і практикою – через відсутність єдиних критеріїв та термінологічної системи дослідження.

Основна проблема полягає в тому, що під одними і тими ж термінологічними поняттями в різних видах мистецтва розуміються якісно різні явища: композиція картини чи музичного твору - не те ж саме, що композиція літературного тексту. У різних видах мистецтва по-різному виструнчуються час і простір, різняться засоби створення художнього образу. Проте, беручи за основу найбільш загальні визначення категорій і термінів, можна простежити, як співвідносяться їхні елементи один з одним у творах різних видів мистецтва.

Однак метод інтермедіального аналізу має свої обмеження: він не може бути застосований до будь-якого літературного твору. Інтермедіальність – як і будь-яке явище в мистецтві - явище цілісне і історичне, і аналізувати твори в подібному ключі можна, починаючи з певної епохи (в залежності від країни, друга половина XIX – початок XX століття), хоча окремі прийоми були привнесені в літературу значно раніше .

Освоєння літературного тексту творами інших видів мистецтва відбувається за двома типами: освоєння досвіду попередника, коли твір іншого виду мистецтва свідомо відтворюється в структурі літературного тексту; і освоєння художніх відкриттів сучасності в інших галузях мистецтва (музика, живопис, архітектура, скульптура, театр, кіно). Як визначає Н. Тішуніна, «інтермедіальність – це наявність у художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інші види мистецтва» [4, 153]. Але предметом літературознавства, як і раніше, залишається те, «що робить даний твір літературним твором», про що не можна забувати, звертаючись до такого міждисциплінарного методу аналізу, як інтермедіальність.

У своїй праці «Інтермедіальність у російській культурі. Від символізму до авангарду» австрійський дослідник Оге А.Ханзен-Леве, відштовхуючись від культурологічної проблеми "mutual illumination of the arts", відокремив поняття «інтертекстуальність», закріпивши визначення терміна в рамках однієї культури, як об'єднання між різними елементами мистецтва в номедійному (література, живопис і ін.) або мультимедійному (театр, кіно та ін.) тексті [5]. Такі моделі, зазвичай, мають мультимедійні презентації в системі будь-якої художньої форми, так само як і номедійні моделі, в яких встановлені ліміти інтеграції на увазі особливих умов синтезу в рамках медіазон, де існують гетерогенні медіуми, як просторові, так і тимчасові). Але до сих пір поняття "інтермедіальність" залишається семантично варіативним і термінологічно розмитим.



Під інтермедіальністю, як правило, розуміють і специфічну форму діалогу культур, що здійснюється за допомогою взаємодії художніх референцій. Подібними мистецькими референціями, за словами дослідників, є художні образи або стилістичні прийоми, які мають для кожної конкретної епохи знаковий характер.

Класичні літературні образи, що характеризуються багатоплановістю інтерпретації у художньому тексті, отримуюють своє втілення і подальший розвиток у «кінотексті» (Ю. Лотман). Хоча «словесний текст історично виявився більш зручним, аніж візуальні форми мистецтва» [2], кінооповідь містить як традиційну наративну структуру, так і нові форми оповідного мистецтва кінокадра.

Особливу семантичну насиченість системи образів і стилістичне розмаїття кінематографічного втілення демонструє роман Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея», який на сьогодні нараховує біля тридцяти екранізацій [3]. Перша з'являється в Данії в 1910 році під назвою «Dorian Grays Portræt» у версії режисера Акселя Стрьома та у виконанні образу головного героя Вальдемаром Псіландером, зіркою німого кіно.

Варто зазначити, що численні екранізації роману демонструють як максимальну наближеність до першоджерела, так і цілком оригінальну інтерпретацію естетичної доктрини О. Вайльда і системи образів тексту. Так, актуальним є повідомлення в інтернет-виданнях сучасного американського кіносценариста Девіда Бірка про підготовку до голлівудської екранізації версії тексту, в якому головну роль виконуватиме жінка (тобто продукуватиметься так звана *fem version*). Разом із тим фемінізація образу, яка спрямована на збільшення глядацького інтересу до відомого роману, не вирізняється оригінальністю. Так, у 1915 р. російський режисер Всеволод Мейерхольд запропонував втілити образ Доріана актрисі Варварі Яновій. Як зазначає оператор знімальної групи О. Левицький, Мейерхольд прагнув зосередити увагу глядача на фігурі головного героя, але ніяк не міг підібрати актора на цю роль: «Доріан Грей молодий, за визначенням Оскара Вайльда, прекрасний своєю красою, він чистий, як дитина, якої не торкнулися бруд і буденність» [1], тому, зрештою, вирішив у цій ролі спробувати саме молоду і вродливу актрису.

Важливим, на нашу думку, є факт, що це була перша кінематографічна робота відомого театрального режисера, тому особливу увагу була прикута і до відокремлення кадру, і до контрастів освітлення: «обличчя і вся фігура у напівсилуетному освітленні і лише очі освітлювалися нижнім світлом. При сучасній освітлювальній апаратурі подібний ефект для оператора нескладний, зовсім інакше було сорок років тому. Дві тоненькі вуглики, вмонтовані в азбест, освітлювали очі Янової» [1]. До того ж роль лорда Генрі зіграв сам Мейерхольд: «Всеволод Емільйович настільки увійшов у складний образ, що навіть для мене зник Мейерхольд, це був англійський аристократ лорд Генрі Воттон» [1].

На увагу заслуговує й одна з останніх екранізацій, що вийшла на екрани у Великобританії, 9 вересня 2009 р. (09.09.09), під назвою «Доріан Грей». Режисер – Олівер Паркер, сценарист – Тобі Фінлей (це був його перший сценарій). Слоган фільму: «Молодий назавжди. Проклятий навіки».

У головних ролях Бен Барнс – Доріан Грей, Колін Ферт – лорд Генрі Воттон, Бен Чаплін – Бейзіл Холлуорд, Рейчел Гард-Вуд – Сибіла Вейн.

Усім акторам, на нашу думку, незважаючи на зовнішню невідповідність уявно типовим образам, вдалось продемонструвати якнайточніше свого персонажа і передати стилістичну довершеність письма О. Вайльда. А Коліну Ферту (а також гримерам знімальної групи) вдалося впоратися навіть з тим, що наприкінці фільму лорд Генрі – значно старша за нього самого людина.

У фільм режисером було введено ще один головний образ – Емілі Воттон, задля того, щоб відобразити в картині хід часу та показати підґрунтя революції в душі Доріана Грея.



цілому, історія картини Олівера Паркера вірна першоджерелу: прекрасний юнак (Бен Барнс), який потрапив під вплив гедоніста лорда Генрі (Колін Ферт), милуючись власним портретом і боячись неминучої втрати молодості і краси, укладає угоду з Дияволом. З того моменту увесь бруд його життя, повного розпусти і злочинних пристрастей, починає бруднити і псувати полотно, залишаючи обличчя Доріана Грея вічно юним, непорочним і прекрасним.

Філософський роман Оскара Вайльда насичений довгими діалогами. Його фабула не містить достатнього для захоплюючого кіно кількості подій і перипетій. Тому Олівер Паркер і Тобі Фінлей змінили зміст роману і внесли в історію додаткові сюжетні лінії, за рахунок чого кінокартина вийшла неймовірно динамічною. У сценарій додана розповідь про те, як Доріан Грей приїжджає в Лондон, у владі якого пороку опиняється герой, і хто змушує його покаятися в гріховній поведінці. З вигаданим сценаристами «Доріана Грея» персонажем – дочкою Генрі Уоттона Емілі, пов'язані майже всі перипетії в другій половині фільму. Окремі епізоди кінострічки виникають з метафор Оскара Вайльда: наприклад, в книзі Доріан Грей лише одного разу

названий «дитя Любові і Смерті», а у фільмі цьому присвячена наскрізна містична сюжетна лінія.

«Вайльдівське» і «паркерівське» з'єднуються в переконливу цілісну кінокартину, гідну назви «Доріан Грей»: ідея про згубність естетизму, що не підкріплена красою людської душі, доноситься до глядачів без спотворень.

Роман Оскара Вайльда стараннями Олівера Паркера був перетворений в атмосферний містико-еротичний трилер. Похмурий Лондон, відтворений на екрані за рахунок поєднання урбаністичних зйомок з комп'ютерною графікою, контрастує зі сліпучою яскравістю красивих інтер'єрів. Режисер втілює образ міста не лише як тло, на якому розгортаються події, а й як повноцінного персонажа, який також впливає на характер Доріана Грея. Спритна гра з деталями (наприклад, зміна карет першими автомобілями) дозволила Оліверу Паркеру відобразити в картині хід часу, використання візуальних ефектів – наочно продемонструвати, як змінювався портрет, а майстерно підібрані костюми, декорації і музика – передати особливий «вайльдівський» настрій.

Зазначимо особливу насиченість актуальними смислами образу Доріана Грея (який, як відомо, є модерністською інтерпретацією традиційного сюжету про доктора Фауста, що бере, в свою чергу, свій початок із народних книг доби середньовіччя). Але інтермедіальний інтерес до роману О. Вайльда є значно вищий за відому трагедію Й. В. Гете: не лише біля тридцяти екранізацій, але й численні театральні інсценізації, мюзикли, балет за однойменною назвою радянського композитора Бориса Арапова у 1971 р., опери австралійського композитора Вільяма Орчарда в 1919 р., німецького композитора Ганса Шойбле у 1948 р., американського композитора Ловелла Лібермана у 1995 р., численних рокових і поп-рокових інтерпретацій (так, британська постпанк-група «Television Personalities» записала пісню під назвою "A Picture of Dorian Gray", яка входить до альбому "...And Don't the Kids Just Love It"(1981), у 1981 р. британська група «Nirvana» випустила сингл під назвою "The Picture of Dorian Gray", у 2003 р. група «The Futureheads» випустила кавер-версію цієї пісні тощо) [3].

Варто пригадати, що багатоваріантне тлумачення образу виникає не лише у кінематографі й музиці, а й у живописі, та й, зокрема, у масовому мистецтві, наприклад, у коміксах і в такому його жанровому різновиді, як *graphic classics* [6].

Такий інтерес до образу Доріана Грея, на нашу думку, пояснюється насамперед специфікою авторської інтерпретації відомого фаустівського сюжету, а саме можливості безпосередньо втілити одне із гасел теорії естетизму, що була викладена О. Вайльдом у «Занепаді мистецтва брехні»: «Життя наслідує Мистецтво значно більше, аніж Мистецтво – Життя».

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Левицкий А. Забытая страница / Александр Левицкий [Электронне видання] // Режим доступу: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/231/>
2. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Юрий Лотман [Электронне видання] // Режим доступу: [http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt\\_with-big-pictures.html#9](http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt_with-big-pictures.html#9)
3. Музей художественного текста [Электронне видання] // Режим доступу: <https://sites.google.com/site/vjmuzejpictureofdoriangray/portret-doriana-grea/interpretacia-teksta>
4. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию проф. М. С. Кагана: материалы международной научной конференции (Санкт-Петербург, 18 мая 2001 г.). Серия "Symposium". - СПб., 2001. - Вып. № 12. - С. 149-154.
5. Ханзен-Леве Оге А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. – М.: РГГУ, 2016.
6. Dorian Grey [Электронне видання] // Режим доступу: <http://www.internationalhero.co.uk/d/doriangr.htm>

821.161.2-9.09:7.02

*Людмила Ружило,  
Олеся Білоус*

## КОМІКСИ: ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ВЕРСІЇ

*Статтю присвячено дослідженню вербальних та зображальних засобів творення коміксів. Описано історію популяризації цього жанру масової літератури в Україні. Традиційно комікси, поряд із карикатурами чи шаржами, відносять до низьковартісної продукції і вважають літературою для дітей, однак сучасний стан речей, зокрема створення коміксів на нагальні теми сьогодення, їх багатожанровість, руйнують ці стереотипи. Проаналізовано образотворчі і вербальні засоби вираження в коміксах, що синтезують образотворче мистецтво і літературу. Серед зображальних засобів, що ілюструють і розширюють вербальну інформацію, надаючи їй більшої виразності і створюючи таким чином додаткові смисли, виокремлено малюнок, його форму, розміри, розташування, форму та розмір філактера, шрифт тексту. Вербальну частину коміксу представлено діалогічним мовленням як різновидом художнього діалогу. Описано особливості діалогів у коміксах, як-от: використання граматично неповних речень, коротких експресивних висловів-речень, вигуків, вказівних займенників замість особових, інфінітива замість особової форми, неправильної особової форми дієслова, граматично зайвих елементів, лексичних повторів, синонімічних рядів, авторських метафор, трансформованих фразеологічних одиниць, звертань тощо.*

**Ключові слова:** комікс; вербальні засоби; зображальні засоби; графіка; діалог; філактер

*Статья посвящена исследованию вербальных и изобразительных средств создания комиксов. Описана история популяризации этого жанра массовой литературы в Украине. Традиционно комиксы, наряду с карикатурами или шаржами, относят к низкопробной продукции и считают литературой для детей, однако появление комиксов на важные темы современности, их многожанровость разрушают эти стереотипы.*

Проанализированы изобразительные и вербальные средства выражения в комиксах, синтезирующих изобразительное искусство и литературу. Среди изобразительных средств, которые иллюстрируют и расширяют вербальную информацию, придавая ей большей выразительности и создавая таким образом дополнительные смыслы, различаем рисунок, его форму, размеры, расположение, форму и размер филактера, шрифт текста. Вербальная часть комикса представлена диалогической речью, являющуюся разновидностью художественного диалога. Описаны такие особенности диалогов, как: использование грамматически неполных предложений, коротких экспрессивных высказываний-предложений, междометий, указательных местоимений вместо личных, инфинитива вместо личной формы, неправильной личной формы глагола, грамматически лишние элементы, лексических повторов, синонимических рядов, авторских метафор, трансформированных фразеологических единиц, обращений и пр.

**Ключевые слова:** комикс; вербальные средства; изобразительные средства; графика; диалог; филактер

*The article is devoted to the study of verbal and figurative comics creation tools. The history of popularization of this genre in Ukrainian mass literature is described. Traditionally, comics, as caricatures or cartoons, are referred to low-end products and the literature for children. However, the current situation and specially modern topics of comic strips destroy these stereotypes. The visual and verbal means of expression in comics that synthesize visual arts and literature are analyzed. Figurative means illustrate and expand verbal information, give it more expressiveness and create additional meanings. The researchers distinguish such figurative means: the drawing, its shape, the size, the location, the size of the philately, font of the text. The verbal part of the comic is represented by the dialectical forms of the artist's dialect. We described the peculiarities of dialogues in comics, such as: the use of grammatically incomplete sentences, short expressive sentences, exclamations, indicative pronouns instead of personal, infinitive instead of a person's form, irregular personality of the verb, grammatically superfluous elements, lexical repetitions, synonymous series, copyright metaphors, transformed phraseological units, referrals, etc.*

**Keywords:** comics; verbal means; imaging equipment; graphics; dialogue; philacturer

Комікс у широкому розумінні цього слова – графічна варіація прозових творів, де графічна складова є основною, а літературна представлена репліками персонажів, що виводяться над картинкою у спеціальних філактерах, або «мовних бульках» (від англ. «speechballoon»), та рідше – словами автора. Загалом місце коміксу серед мистецтв досі не визначено: його відносять як до літературного, так і до графічного виду мистецтва. У Франції, наприклад, комікс визнано окремим, дев'ятим видом мистецтва, поряд із літературою, драматургією, графікою, живописом тощо. Але частина вчених упереджено ставиться до коміксу, не вважаючи цей жанр вартим дослідження. Цю точку зору поділяє й левова частка простих читачів з усього світу. Стереотипно слово «комікс» найчастіше асоціюється з чимось дитячим чи гумористичним, та сьогодні комікс включає все розмаїття жанрів традиційної літератури, починаючи від пригодницьких та комічних історій і закінчуючи історичними й філософськими повістями. Тому комікс не має аудиторії певного віку, соціального статусу чи статі, у ньому, як і в будь-якому виді мистецтв, кожен може знайти щось на свій смак [8, 99].

Через брак жанрового асортименту в Україні склалось неправильне враження про комікс [див. про це: 3]. Як правило, комікс порівнюють із карикатурами чи шаржами, які вважаються низькопробною продукцією. Проте українські видавництва наполегливо взяли за руйнування цих стереотипів. Із кожним роком українська література поповнюється сучасними українськими коміксами на різноманітну тематику, зокрема історичну.

Комікс містить у собі набір послідовних малюнків, що супроводжуються короткими висловами чи діалогами, створюючи сюжет оповіді. Як правило, усі тексти чи вислови зображуються в певних геометричних фігурах: квадрат, коло тощо. Зазвичай, таку подачу діалогів називають «мовна хмарка» або «мовна кулька». О. Колесник виокремлює такі структурні одиниці коміксу: «...кадр, аркуш, розворот, поєднані принципом монтажу» [3]. При цьому, наголошується, мова коміксів – це мовний культурний код: «Словесний текст і зображення, – пише Р. Барт у своїй праці “Риторика образу”, – знаходяться тут в компліментарних стосунках; і текст, і зображення виявляються <...> фрагментами більшої синтагми, єдність повідомлення досягається на рівні сюжету, історії» [цитата за джерелом: 2, 307].

Оскільки українські комікси ще не стали загальновідомим явищем масової культури, їх дослідженню приділяється не така увага, як зарубіжним. Серед останніх найбільш відомими, і тому найбільш вивченими науковцями, є американські, японські та європейські (здебільшого німецькі та французькі) комікси. Американські комікси – це бренд. Вони мають надзвичайний успіх: за мотивами цих історій знімають фільми, серіали і мультсеріали, що стають культовими.



Поширенню коміксів в українській літературі сприяла графічна проза Є. Проніна, В. Назарова, Д. Фадєєва, С. Захарова, І. Баранька, М. Прасолова, О. Колова, А. Данковича, О. Корешкова: письменники, беручи за основу японське аніме та американські комікси, додали до сюжетів коміксів для дорослих та дітей українського

колериту.

Історію українських коміксів починає твір «Чорнокнижник з Чорногори». Це поема Ярослава Вільшенка, опублікована в 1921 році. Окрім віршів, у книзі були ілюстрації, які візуалізували історію. Наявність ілюстрацій-оповідей дала підставу дослідникам зарахувати цю поему до жанру коміксів. Сучасні українські та україномовні комікси з'явилися в 1990-х роках із проголошенням незалежності України. Провідною темою є історія українського народу, зокрема часи козацтва. За останні 5 років індустрія коміксів в Україні зробила великий ривок: з'явилося чимало перекладів популярних американських і європейських коміксів українською мовою, було

випущено більше десяти оригінальних українських коміксів, серед яких «Даогопак», «Герой поневолі», «Звитяга. Савур-могила», «Воля» та ін.

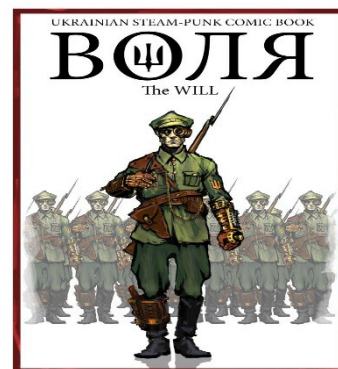


на  
«Комікс як  
історіями,

ознаки таких видів мистецтва, як література й образотворче мистецтво» [9]. Олівер Непель в одній зі своїх праць дає таке визначення: «Комікс – це своєрідне графічно-оповідне утворення, яке містить в собі складові обох вищевказаних мистецтв та усвідомлено сприймається як окреме самобутнє медійне явище. Це єдність мальованих або інших зображень, які з'являються у певній просторовій послідовності та формують у глядача певне естетичне сприймання поданої інформації» [10]. Літературознавча енциклопедія 2003 року визначила комікс як серію «чорно-білих або кольорових розважальних малюнків, що ілюструє розвиток сюжету, представлений мінімальним, здебільшого діалогічним текстом» [5].

Комікс має особливі засоби вираження, які можна поділити на образотворчі і вербальні, оскільки комікс є синтезом образотворчого мистецтва та літератури. Образотворчі засоби здатні проілюструвати вербальну інформацію, надати їй більшої образності, виразності, навіть переконливості, а в багатьох випадках, у сполученні з вербальним компонентом, – створити нові додаткові смисли [4]. Серед них: малюнок, його форма, розміри, розташування, форма та розмір філактер, шрифт тексту. Головна подія кожної сторінки зазвичай розташовується на найбільшому кадрі, чи «фреймі», а той, хто звертається до співрозмовника, розташовується зліва (за винятком такого різновиду коміксів, як манга: вони читаються у зворотному напрямку). Типовим засобом виразності в коміксах є філактер, його форма вносить додатковий зміст до промови. Наприклад, якщо стрілка «мовної бульки» виходить за рамки фрейма, це означає, що фраза промовляється персонажем, що знаходиться поза кадром, якщо ж стрілки скеровано до декількох персонажів, це означає, що репліка промовляється хором. Якщо ж фраза замкнена у філактер у формі хмаринки, це означає, що вона «звучить» у думках персонажа. Шрифт також грає важливу роль – гучність фрази або вигуку підкреслюється жирним шрифтом або написом великих літер, також крик подається у філактер, що формою нагадує зірку;

шепіт, навпаки, передається літерами нижнього регістру. Комічний елемент створюється поступовим зменшенням розміру літер – це свідчить про те, що персонаж замислюється над сказаним, промовляючи щось менш впевнено. Щоб зробити акцент на певній інтонації, можна використати подвоєння, потроєння літер чи знаків. Так, звичними для коміксів є потроєння пунктуаційних знаків у кінці речення задля посилення емоційності вигуку [8, 102].





Вербальна частина коміксу представлена діалогічним



мовленням, що є різновидом художнього діалогу. За словами Т. Мілехіної, воно знаходиться на перетині письмової й усної форм мовлення [5, 80]. Хоча діалогічне мовлення й складається з простих речень та сталих виразів, дотримання стилістичного оформлення – це кропітка праця.

Основна ознака діалогів у коміксах – використання граматично неповних речень. Н. Космацька стверджує, що у діалогічному мовленні коміксів поширене використання всіх головних функціональних типів неповних речень, речення з різними формами компенсації структурної неповноти; діалогічний масив, орієнтований на образне сприймання дії у кадрі, є особливим середовищем для функціонування неповних ситуативних речень [4, 17]. У репліках часто використовуються короткі експресивні вислови, що формують окреме речення. Як зауважує Н. Космацька, «конотативні лексеми, що входять до складу фрази, та різноманітні повтори як окремих слів чи словосполучень, так і слів-речень, що підсилюють заперечення/ствердження, передають емотивність» [4, 17]. У діалогічному мовленні використовуються вигуки, які, на думку дослідників, мають лише емоційне значення. Вигуківі одиниці характеризують певне психологічне налаштування персонажа, не називаючи емоції. Використання таких натяків ефективніше, ніж констатація факту, це створює певний образ в уяві читача, і саме тому вигук широко використовується в коміксах. У коміксних діалогах часто зустрічаються речення, які не відповідають загальноприйнятим стандартам оформлення: вживання вказівних займенників замість особових, інфінітива замість особової форми, неправильної особової форми дієслова, граматично зайвих елементів. Також до елементів, що підсилюють емоційно-експресивне мовлення, належать вказівні займенникові прикметники, лексичні повтори, синонімічні ряди, авторські метафори, трансформовані фразеологічні одиниці; типові синтаксичні позиції: звертання, означення; особливе інтонаційне оформлення діалогічного мовлення із залученням паралінгвальних засобів (жестів, міміки, символів, шрифтів). Це робиться задля наближення діалогічного мовлення до усної мови; зниження порогу зусиль, необхідних для сприйняття інформації. Такі прийоми наближують мовлення коміксу до мовлення читача, дають можливість останньому побачити у творі себе. Вони характерні взагалі для масової культури, метою якої є справдити споживацькі (читацькі) очікування.

Отже, як свідчить книжковий і видавничий ринок, Україна лише набирає обертів щодо створення й популяризації коміксів. Останнім часом цей вид мистецтва стає більш популярним серед різних вікових категорій, стереотипи (низьковартісність, карикатурність коміксів) поступаються

осмисленим сприйняттям коміксів як виду літератури, мистецтва. Завдяки україномовним коміксам ми пізнаємо історію нашої країни, а із перекладних – сучасну культуру коміксу, який давно став окремою частиною мистецтва. В Україні цей вид мистецтва не є достатньо розвинутим, проте задля задоволення попиту на таку продукцію перекладаються численні іноземні (переважно японські, американські та європейські) комікси. Проте оригінальні українські комікси мають широку аудиторію, активно співіснують із зарубіжними коміксами і класичною українською літературою, сприяють популяризації останньої: створено коміксні варіації української класики (наприклад, твори Франка, Нечуй-Левицького, Гоголя).

Незважаючи на те, що комікс з'явився досить давно, його вважають молодим видом мистецтва. Популярність коміксів зумовлено не тільки барвистістю і лаконічністю презентації сюжету, але й гнучкістю щодо тематичних пріоритетів. Комікс також необхідно розцінювати не лише як складову розважальної масової літератури, а також як народний феномен. Протягом своєї довгої історії комікс пережив багато трансформацій – від примітивних наскальних малюнків до повноцінного виду мистецтва і друкованого видання. Потенціал коміксу неможливо окреслити віковими межами (це не лише література для дітей), його функції розширюються, отожд історія коміксів триває.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вострякова Н. В. Використання коміксу у навчально-виховному процесі / Н. В. Вострякова. // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2013. – №13. – С. 8.
2. Даниленко Є. В. Дидактичні можливості коміксів у процесі навчання біології / Є. В. Даниленко. – Київ, 2010. – С.101-106.
3. Колесник О. С. Поетика графічного роману: синтез мистецтв та транспозиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук / Колесник Олена Сергіївна – Київ, 2013. – 7 с.
4. Космацька Н. В. Мова сучасного коміксу як явища масової культури / Н. В. Космацька // Мова і культура. – 2012. – Вип. 15, т. 4. – С. 15-20. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik\\_2012\\_15\\_4\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2012_15_4_5)
5. Літературознавча енциклопедія у 2 т. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.:Академія, 2007. –Т.1. – 2007. – с.508
6. Матеріали про комікси // Народна освіта. – 2002. – №9. – С. 131–142.
7. Милехина Т. А. О сочетании разговорных и книжных особенностей в художественном диалоге // Вопросы стилистики. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та. – 1988. – Вып. 22. – С. 79–87
8. Наукові записки. Серія «Філологічні науки» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя) / відп. ред. проф. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2015. – Кн. 2. – 203 с.

9. Онкович Г.В., Онкович А.Д. Комикс как средство медиаобразования / Г.В. Онкович, А.Д. Онкович [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/komiks-kak-sredstvo-mediaobrazovaniya>
10. Näpel O. Ausschwitz in Comic: Die Abbildung unvorstellbarer Zeitgeschichte / Oliver Näpel – LIT-Verlag: Münster (u.a.), 1998.

821.161.2-1.09:7

**Ярослав Малюга**  
**Анастасія Ковтун**

### **СУЧАСНА ЗОРОВА ПОЕЗІЯ: ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО ПОЧЕРКУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ІВАНА ІОВА)**

*Статтю присвячено дослідженню експериментального явища літератури — зоровій поезії. Розглянуто історію становлення фігурного віршування в українській літературі. Зосереджено увагу на унікальності художніх деталей візуальних віршів, зокрема на найменшій виражальній одиниці тексту — ігремі. Схарактеризовано каліграму як ігреду графічного рівня тексту. Досліджено авторський почерк Івана Іова у фокусі зорової поезії, що синтезує літературу й візуальні види мистецтва. У «Різдяній вірші» зорова форма тексту виконує декоративну функцію, епічна картина розгортається саме завдяки тексту, а не способу його розміщення на площині. Вірш «Ворон» як зразок саунд-поезії є грою слів і звуків, де вигуки-слова об'єднуються зображенням ворона, обрамленого овалом. Поезія «Народження, можливо, геніального вірша» схожа на рукопис закресленого вірша, змістове навантаження якого несе не сам текст, а свідоме його ігнорування. Фігурний вірш «Писанка» є ілюстрацією того, як зорова форма яйця змінює віршовий розмір. Текст «Метелика» зображено не в площині горизонтальних ліній, а по контуру метелика. Поезія «І», побудована на анафорі, є зразком лєтризму — коли художній ефект вірша досягається виділенням окремих букв чи слів.*

**Ключові слова:** візуальна поезія; зорова поезія; ігрема; каліграма; Іван Іов

*Статья посвящена исследованию экспериментального явления литературы — визуальной поэзии. Рассмотрена история развития фигурного стихосложения в украинской литературе. Сакцентировано внимание на уникальности художественных деталей визуальных стихотворений, прежде всего на наименьшей изобразительной единице текста — игреме. Охарактеризована каллиграмму как игрема графического уровня текста. Исследован авторский почерк Ивана Иова в фокусе визуальной поэзии, которая синтезирует литературу и визуальные виды искусства. В «Рождественском стихотворении» визуальная форма текста выполняет декоративную функцию, эпическая картина разворачивается именно благодаря тексту, а не способу его расположения на плоскости. Стихотворение «Ворон» как образец саунд-поэзии является игрой слов и звуков, где междометия-слова объединяются изображением ворона, обрамленного овалом. Поэзия «Рождение, возможно, гениального стихотворения» похожа на рукопись зачеркнутого произведения, смысловую загрузку которого несет не сам текст, а сознательное его игнорирование. Фигурное стихотворение «Писанка» является иллюстрацией того, как визуальная форма яйца изменяет стихотворный размер. Текст «Бабочки» изображен не в плоскости горизонтальных линий, а по контуру фигуры. Поэзия «И», построенная на анафоре, является примером лєтризма — когда*

художественный эффект стихотворения достигается выделением соответствующих букв или слов.

**Ключевые слова:** визуальная поэзия; фигурное стихотворение; играма; каллиграмма; Иван Иов

*The article is devoted to studying the experimental phenomenon of literature - visual poetry. In Ukrainian literature is considered the history of figurative versification establishment. The attention is focused on the uniqueness of the visual poems artistic details, in particular on the smallest expressive unit of the text - ihreme. Calligram is characterized as an ihreme of graphic level of the text. In the focus of visual poetry we investigated the author's handwriting of Ivan Iova, which synthesizes literature and visual art forms. In the "Christmas poems", the visual form of the text performs a decorative function, the epic picture unfolds precisely because of the text, not the method of its placement on the plane. The poem "The Raven" as an example of sound poetry is a game of words and sounds, where the exclamation words are combined with image of a crow, framed by an oval. Poetry "Birth, perhaps, of brilliant poem" is similar to the manuscript of a crossed poem, the content of which is not the text itself, but the conscious ignorance of it. The figurative poem "Easter egg" is an illustration how the visual form of egg can changes the verse size. The text "Butterfly" is depicted not in the plane of the horizontal lines, but in the butterfly contour. Poetry "And", is built on the anaphora, it is an example of litrism - when the artistic effect of the poem is achieved by the allocation of separate letters or words.*

**Key words:** visual poetry; perspective poetry; ihreme; calligram; Ivan Iov

Творчість завжди пов'язана з пошуками нових виражальних засобів і форм. Щоб вплинути на читача, здивувати, вразити його уяву, митці слова часто звертаються до художніх експериментів. В українській поезії до експериментальних явищ належать візуальні (зорові) твори. їх нерідко визначають також як фігурні вірші. Візуальна поезія — вірші, які поєднують зорові й літературні елементи в одне художнє ціле.

Фігурне віршування зародилось у давні часи. У його основу покладено таке графічне оформлення, коли рядки вірша або виділені в рядках літери складають обриси певної фігури. Таким чином поєднуються виражальні можливості звукових та візуальних мистецтв.

Особливого поширення зорова поезія набула в бароковій літературі, яка надавала формі твору особливого значення. В українському письменстві XVII — XVIII століття фігурне (курйозне) віршування використовували Л. Баранович, Д. Туптало, А. Кальнофойський, М. Довгалевський та інші. Правила складання фігурної поезії подавали підручники Києво-Могилянської академії. Найбільш повно основи зорової поезії в нашій бароковій літературі розробив І. Величковський. У збірці «Млеко» він подав приклади понад двадцяти різних фігурних віршів. На початку XX століття в новому культурному контексті українські поети продовжили традицію зорового віршування. З метою посилення впливу на читача в оформленні своїх книг вони використовували різні кольори, шрифти, знаки. Найбільш цікаві експерименти належать М. Семенкові, який видав дві збірки «поезюмаларств». У 1990-х роках почав активно відроджуватись інтерес до зорового віршування. При цьому плідно використовувався багатий бароковий досвід. Поети звертались до складання популярних у барокові часи

акровіршів, злагоджених віршів (паліндромів), віршів-лабіринтів. Найвідомішими представниками сучасної візуальної поезії є М. Мірошніченко, В. Женченко, М. Сарма-Соколовський, А. Мойсієнко, М. Саченко, М. Король, В. Трубай, М. Сорока, І. Іов. У пошуках найліпшого вираження своїх думок і почуттів поети розташовують рядки творів у вигляді різних фігур: піщого годинника, хреста, церкви, квітки, вулиці, дзвону, парасольки тощо. Митці творчо експериментують. Дехто залучає до поезій математичні або шахові знаки. Іноді не рядки, а самі літери набувають вигляду фігур. Поширюється використання ігрових прийомів — гри літер, шрифтів, площин зображення, кольорів. Практика зорового віршування в окремих випадках призводить до поєднання різних професій: нерідко авторами візуальних віршів є професійні художники-графіки. Тому не дивно, що зорова поезія потрапляє на художні виставки, де її демонструють поряд із творами малярства.

Ступінь вивченості зорової поезії сьогодні є не досить високим. Так, дослідники зорової поезії зосереджують свою увагу зокрема на унікальності художніх деталей таких текстів, зокрема іграми — найменшої виражальної одиниці тексту візуальної поезії. За Т. Грідіною, іграма — «позначення мовної одиниці як продукту мовної гри» [1, 40]. І. Матюшко зауважує, що «основу механізму створення ігрем складають, передусім, відхилення від норм уживання мовних одиниць, наслідком чого є виникнення ефекту несподіваності та протиріччя» [8]. Увагу дослідниці привернули іграми графічного рівня тексту, так звані каліграми. Каліграма — вірш у формі малюнка [7] — це графічна загадка, яка стимулює образне мислення, розвиває спостережливість і вміння концентруватися [8]. Варто зазначити, що літературознавчий термін каліграма має поняттєві відповідники: візуальна поезія, зорова поезія, візопоезія, поезомалярство, фігурна поезія, конкретна поезія. Маркером авторського ідіостилу є саме такий образ — графічна іграма. Так, за визначенням М. Сороки, текстовий символ (а це може бути літера, слово чи речення) є «елементом зорового образу завдяки специфічному його розташуванню в зображенні чи в об'єкті», а під час синтезу текстового символу та зображення виникає «автономний символ», основою якого є «дихотомія «текст-зображення» [4, 397].

Мистецький постмодерн сприяв відродженню традицій створення каліграми в поетичному контексті. Український дослідник Анатолій Мойсієнко виокремлює такі різновиди сучасної зорової поезії: силуетний вірш (Микола Сарма-Соколовський «Дзвін гетьмана Івана Мазепи», Іван Іов «Хрест», Микола Мірошніченко «Куля земна», «Хіросима»); силуетний вірш з елементами-вкрапленнями (Микола Мірошніченко «Фенікс — птах із земель руських», Микола Сарма-Соколовський «Вітряк», «Кобзарям Коліївщини», Іван Іов «Різдвяна ялинка»); контурний вірш (Микола Луговик «Запорізький курінь», Іван Лучук «Вуха», Іван Іов «Метелик»); силуетно-контурний вірш (Микола Сарма-Соколовський «Найсердечніше серце») [7, 21-22]. Основною метою автора візуальних віршів є передача

змісту за допомогою зображення, де самі слова тексту можуть не нести ніякого ідейного навантаження. Ставка робиться на візуалізацію, першосприйняття тексту, образність та асоціативне мислення реципієнта. Тож вважаємо перспективним вивчення феномену графічної ігри постмодерного тексту в контексті її смислового, образного та поняттєвого значень.

Об'єктом нашого дослідження є поезія одного з найяскравіших представників сучасної української візуальної поезії. Мета – дослідити авторський почерк Івана Іова у фокусі зорової поезії, яка синтезує літературу й візуальні види мистецтва.

Індивідуально-авторськими маркерами текстів зорової поезії є графічні елементи. Ці, зображення, які супроводжують текст, можуть мати другорядне, супровідне, додаткове значення в смисловій структурі поезії, тобто можуть виконувати тільки орнаментальну функцію, але не привносити нові смисли. Тому в таких творах графічні елементи не мають самостійного значення. Іншою реалізацією цього критерію є невідривність зорової форми від змісту, їхній тісний взаємозв'язок. Читаючи/інтерпретуючи такий зоровий вірш, неможливо від'єднати текст від зображення й впевнено визначити, які значення кожен зі структурних елементів додає в текст. Лише їхнє поєднання створює художній ефект. Тому зорову поезію умовно поділяємо на дві групи:

1) вірші, у яких текст можна прочитати без зображення і при цьому зміст повідомлення залишається повним, самодостатнім;

2) вірші, у яких зміст повідомлення без зображення можна відтворити лише частково.

Поезія Івана Іова вражає тематичним і жанровим розмаїттям.



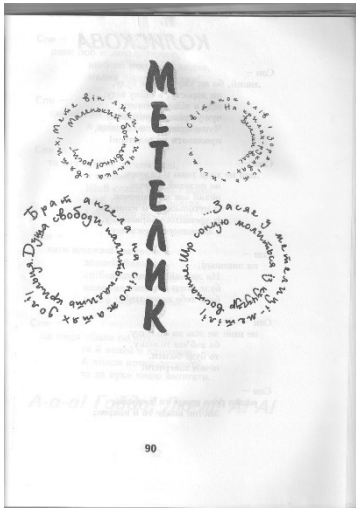
Наприклад, фігурний вірш Івана Іова «**Різдвяна вірша**» цілком можна було б записати у формі класичного вірша (катрен, чотиристопний дактиль). Автор використав навіть розділові знаки й поділ на строфи. Зорова форма цього вірша (строфи надруковані у формі опущеного гілля ялинки, а заголовок розташований на місці стовбура) виконує тільки оздоблювальну, декоративну функцію. Різдво в більшості реципієнтів справді асоціюється з ялинкою, але ті образи й символи, які автор заклав у цей друкований текст, є набагато глибшими та масштабнішими. Іван Іов розгортає цілу епічну картину саме завдяки тексту, а не способу його розміщення на площині.

Хлопчик як представник молодого покоління

*«Волі і Щастя бажає Україні», він бажає господареві «гарних приплодів худоби з обор», «благодать, що врятує від пекла», «здоров'я і многая літ».* Зображена картина наче підноситься над конкретним і досягає масштабів усезагального добра, коли бажане стає дійсним, а казкові світи стають ближчими й реальнішими.







у віршуванні Івана Іова. Ще в добу бароко «теорія і практика курйозного віршування дозволяли залучати мистецтво шрифту в літературний твір не лише для його оздоблення, а й для створення додаткових естетичних і смислових рівнів у тексті, а також для суто практичних цілей, наприклад, щоб “закодувати” ім’я автора чи особи, якій присвячується вірш. Шрифтові художні вірші – це твори, художню специфіку яких створюють вигадливі комбінації шрифтів» [11]. Шрифт для практичних цілей Іван Іов використовує найчастіше у своїх віршах-присвятах, акровіршах, мезовіршах. Вірш «І» побудований на анафорі. Так, слово «повсюди» вживається

дванадцять разів на початку суміжних рядків, і кожного разу воно надруковане іншим шрифтом. Таким чином це слово в поезії реалізується в антонімічному значенні щодо самого себе.

Отже, мистецтво	повсюди	гудки з довжелезними тілами
візуальної поезії є	повсюди	очі втрапляють у зоряні тексти
оригінальною складовою	повсюди	промені тікають за хмари
мистецтва поетичного	<b>повсюди</b>	міцні обійми смерті і життя
загалом. Зміст більшості	<b>повсюди</b>	самотність жахи і біль зорових
віршів відіграє другорядну	повсюди	чекання Страшного Суду роль,
натомість форма набуває	повсюди	ангели із крилами комет
самостійного значення,	повсюди	пам'ятаються лиш понеділки
незалежного від змісту	повсюди	прагнеться й хочеться щастя
літературного тексту. До	повсюди	збуваються безгрішні віщі сни
текстотвірних ознак	повсюди	ідуть дощі стоять морози але падає сніг
зорової поезії належить	<b>повсюди</b>	щирі молитви у поглядах
поєднання засобів різних		хто цього не помічав? мистецтв

та інтертекстуальність. На основі дослідження особливостей поєднання в зоровій поезії змісту й форми з'ясовується, що в рецепції цього літературного виду домінують естетичні емоції. Цінність української зорової поезії полягає у відкритті нових можливостей українського слова та створенні цілком своєрідної естетичної реальності, у якій злилися різноманітні види мистецтва: література, графіка, мистецтво шрифту тощо. Зорова поезія збагатила українську літературу новими формальними знахідками, розкрила перед вітчизняними митцями нові зображальні засоби.

У своїй поезії Іван Іов відроджує традиції українського бароко й авангарду. Цей автор вражає своєю енергією слова, відвертістю світу, залишаючись яскравим національним поетом, який вбирає іншомовні впливи, акумулює й розвиває в поезії традиційне й сучасне. Незважаючи на те, що в Україні нині з'являється чимало нових і нестандартних поетичних форм, творчість Івана Іова виокремлюється і масштабністю задуму, і талановитістю її втілення.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество: монография / Т. А.Гридина; УГПУ. – Екатеринбург, 1996. – 214 с.
2. Земская Е. А. Языковая игра / Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, И. Н. Розанова // Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест / [отв. ред. Е. А. Земская.]. – М.: Наука, 1983. – С. 172–214.
3. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: навч. пос. / В. А. Кухаренко. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. – 272 с.
4. Літературна енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.
5. Маленко О. О. Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодерну): монографія / О. О. Маленко; ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – Харків, 2010. – 487 с.
6. Мартакова А. В. Мовна гра в контексті постмодерної поетики і стилістики / А. В. Мартакова // Лінгвістичні дослідження: зб. наук. праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – Харків, 2015. – Вип. 39. – 216 с.
7. Мойсієнко А. Візуальна поезія сьогодні / Мойсієнко А. К. // Традиції модерну і модерн традицій. – Ужгород: ВАТ «Паент», 2001. – С. 19-41.
8. Матюшко І.О. Актуальні проблеми філології / І.О. Матюшко. [Інтернет-ресурс]. – Режим доступу: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/fil/08nov2015/07.pdf>
9. Назаренко Т. Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою / Тетяна Назаренко. – К. : Родовід, 2005. – 204 с. 108
10. Поліщук Н. В. Зорова поезія другої половини ХХ – початку ХХІ століття / Н.В.Поліщук. [Інтернет-ресурс]. – Режим доступу: [http://elar.khnu.km.ua/jspui/bitstream/123456789/984/1/2012\\_12.pdf](http://elar.khnu.km.ua/jspui/bitstream/123456789/984/1/2012_12.pdf)
11. Ткаченко О. Слово і шрифт / О. Ткаченко // Дивослово. – 1998. – № 10. – С. 54-55.
12. Сорока М. Графіка словом / М. Сорока // Золотий гомін: Українська поезія світу / упоряд. А. Мойсієнко. – К. : Голов. спеціаліз. ред. мовами нац. меншин України, 1997. – С. 514–520.
13. Сорока М. К. Зорова поезія в українській літературі кінця ХVI–ХVIII ст. / Микола Сорока. – К. : Головна спеціалізована редакція літератури мовами національних меншин України, 1997. – 207 с.

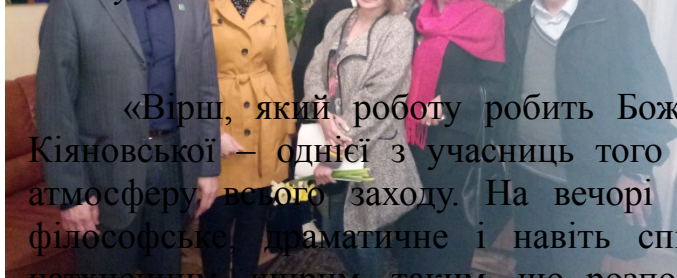
### Джерела ілюстративного матеріалу:

14. Іов І. Періодична система слів / Іван Павлович Іов. – Хмельницький: Доля, 1997. – 128 с.

## У ПОЕТИЧНІЙ СВІТЛИЦІ

### «ВІРШ, ЯКИЙ РОБОТУ РОБИТЬ БОЖУ...»

*Уже доброю традицією кафедри світової літератури стала участь у різноманітних заходах наукового та творчого характеру. Так було і 6 квітня, коли в Будинку актора відбувався вечір поезії, на якому були присутні наші студенти-магістранти, члени наукового гуртка «Мельпомена» на чолі із завідувачем кафедри професором Ковбасенком Ю.І. та професор кафедри Гальчук О.В.*



«Вірш, який роботу робить Божу» – це рядок із вірша Маріанни Кіяновської – однієї з учасниць того літературного вечора, що визначив атмосферу всього заходу. На вечорі звучало різне – ліричне, іронічне, філософське, драматичне і навіть співане – слово, яке однаково було натхненним, щирим, таким, що розповідає про своє і чуже, особисте й загальнолюдське.

Поетичну географію вечора презентували поетки з Харкова Наталія Маринчак і Інна Захарова, одесит Борис Херсонський і львів'янка Маріанна Кіяновська. Різнманітним були і їхні мистецькі голоси. Поет, перекладач, клінічний психолог і психіатр **Борис Херсонський** занурював слухачів у водну стихію своїх іронічно-постмодерністських поезій, у яких постапокаліптичні очікування веселки як знаку того, що потоп скінчився або того, що треба вчитись жити в нових умовах «на дні», сприймаються художніми посттравматичними рефлексіями. Усі пост-, як і іронія й самоіронія автора, збалансовуються ліричними одкровеннями про незнищенність надії й людського в людині.

\* \* \*

*Вхід у Місто — а виходу з цього міста нема,  
тобто є — на Голгофу, сиріч в нікуди.  
Пітьму випромінює сонце, світла ж сонця — катма!  
Жовч тече у Йордані — замість води.*

*За мить гримітиме слава, за три дні — ганьба, сміття  
змішається з квітами, з кров'ю — слина роззяв.  
Але, в принципі, усе як і завжди, таке життя,  
люди квапляться — в кожного безліч справ.*

*Місто буде зруйноване — але ще стоїть, при горі.  
Ті з юрми, що осанну співали, втомлені, розійшлись.  
Люди кажуть, Ісус із храму прогнав міняйл, гендлярів.  
Всі готуються святкувати, все у всіх, як колись.*

**Борис Херсонський**

*Із поетичної збірки «Родинний архів та інші вірші»*

Лірично-філософською, лірично-інтимною, лірично- громадянською – у таких різних іпостасях постала перед слухачами **Наталія Маринчак**. Її аллюзивна поезія з мотивами втрати свого коріння, старозавітною та пейзажною – осінньою – образністю, сучасними замовляннями («*Живи довше за мене!*», «*Поговори зі мною!*») спрямована на діалог про час, коли живеш в очікуванні, «*коли скінчатись домовини*».

***Твої пісні пахнуть сумом***

*Твої пісні пахнуть сумом,  
рутою-м'ятою  
смакують сні твої,  
у твоїх очах заховались соняшні зайці  
й маскуються під насмішкватість.  
а я –  
вірю, що в них закодована мудрість  
народу,  
який так вміє шанувати померлих,  
що євшан-зілля  
завше є присмаком його розмов  
Чомусь так спокійно,  
що видається -  
я теж люблю співати.*

***Наталія Маринчак***

Натомість харків'янка **Інна Захарова** ділиться пам'яттю душі. Її романсово-елегійній ліриці (на вечорі вона звучала і як співана поезія) близькі ахматівсько-ахмадулінські інтонації, притчовість, виразні зорові й слухові образи. Лірична героїня блукає різними епохами і просторами, Стародавній Схід сусідить із сучасністю, минуле проростає спогадами в теперішньому.

Своєрідною кульмінацією вечора стали вірші **Маріанни Кіяновської** з книги «Бабин Яр». Поетка, чия творчість, зазвичай, обертається в руслі особистісного і філософського з потужним біблійним інтертекстом, вразила слухачів новою – драматичною – гранню свого таланту. Від трагедій міфологічних вона перейшла до трагедії історичної: ліричні вірші, що прозвучали, побудовані як монологи тих, хто йшов дорогою до Бабиного Яру за «*останньою смертю*», бо «*всі попередні були не такі*». Трагедійну цілісність озвученого конструє багатоголосся ліричних персонажів, сюжетна фрагментарність, по-імпресіоністськи вихоплені деталі, численні повтори, які зцементовують лейтмотив «*Ми тут всі іудеї*».

\* \* \*

в африці акули в африці горили  
ми сиділи з юрою і папір курили  
він казав що виросте і піде на флот  
але ось фашисти й холоди от-от  
я у нього кульку попросив скляну  
він на мене зиркнув і сказав ай ну  
я тобі цієї кульки не віддам  
бо нічого доброго не дають жидам  
потім ми сварилися й билися авжеж  
він щосили врізав я щосили теж  
сидимо заюшені нас таки уб'ють  
голову і серце заливає лють  
як була облава ледве утекли  
і зайти додому не було коли  
юрі зараз легше юра зараз сам  
а у мене вдома мама і адам  
мама певно плаче а малий реве  
я поранив руку скоро заживе  
близько чути постріли потім кілька черг  
юра перекинувся дивиться уверх  
а у мене рана десь не знаю де  
кров тече по майці вдома мама жде

\* \* \*

годувала слиною кота ще не можу щоб кров'ю  
йшла лишила відчинені двері щоб вижив щоб втік  
заподіяно місту і світу життю і здоров'ю  
непоправної шкоди неначе на білому сік  
чорних ягід незмивні ці дні ці роки з місяцями  
попередня війна хоч страшна була та не така  
щось у небі та пеклі либонь помінялось місяцями  
працювала хірургом мені не здригалась рука  
а тепер я не сплю чую постріли крики із ночі  
і якісь голоси з-за стіни що насправді глуха  
марк пішов на війну я йому подивилася в очі:  
я безрукий утиль він сказав не доводь до гріха

ці облави це спосіб померти принаймні для мене  
дуже шкода усіх цих людей але в енкаведе  
поламали мою праву руку і душу а клени  
бездоганно багряні у нас під вікном як ніде  
кажуть всіх пожнуть в бабин яр а оскільки я ліза  
то полізу вперед гарне місце придумали яр  
люди наче здуріли пожитки несуть у валізах

*смерть це пупсики дар многоцінний я вірю що дар*

*\* \* \**

*я виживу і стану просто татом  
таким як мій або як тато раї  
у мене буде пряників багато  
я буду татом тато не вмирає  
мене будуть діти я і йоня  
і буде два чи три автомобілі  
і буде шрам великий на долоні  
і голубник і навіть миші білі  
і буде мама ніжна і ласкава  
із ніжними і теплими руками  
я виживу бо я не маю права  
померти тут в цій ямі сам без мами*

*\* \* \**

*я би вмерла на вулиці цій або тій що за рогом  
та конвой не дозволить здається проси не проси  
у валізі не те щоби речі збиралась в дорогу  
як збираються люди в дорогу в останні часи  
тільки ключ і листи фотографії брошка і гроші  
ну не те щоби гроші всього лише кілька банкнот  
ми бредемо по куряві літній немов по пороші  
оминаючи вирви тіла і сліди нечистот  
увірвалися в дім наказали все цінне узяти  
я взяла теплий плед трохи хліба і трохи води  
а есесівець крививсь віспаво на вбогість кімнати  
що запалася раптом в ніщо як і я назавжди  
а тепер я іду назавжди розумію і бачу  
всю приреченість нашу крізь світла щільного ясу  
я би вмерла на вулиці цій і тому я не плачу  
а лишаю валізу на бруці ім'я лиш несучу  
я рахила*

**Маріанна Кіяновська**  
*Із книги «Бабин Яр»*

Людина і світ, трагедії минулого і сьогодення, пошуки констант у змінно-хімеричному бутті – пошук відповідей на ці та інші питання об'єднав у цей вечір митців і слухачів, які вірять у силу віршів, які «роботу роблять Божу»...

**Гальчук Оксана**

## ПРО АВТОРІВ

**Білоус Олеся** – магістрантка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). Науковий керівник – Юлія Вишницька (Київ, Україна)

**Вишницька Юлія** – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

**Догадіна Вікторія** – магістрантка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Г.В. Бітківська (Київ, Україна)

**Довга Анна** – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Г.В. Бітківська (Київ, Україна)

**Ковтун Анастасія** – магістрантка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). Науковий керівник – Юлія Вишницька (Київ, Україна)

**Ліхоманова Наталя** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

**Малюга Ярослав** – учень 10 класу спеціалізованої школи І-ІІІ ступенів № 247 з поглибленим вивченням іноземних мов Деснянського р-ну м. Києва; учасниця наукового гуртка «Аналіз та інтерпретація художнього тексту» (науковий керівник – Юлія Вишницька)

**Осельська Ольга** – учениця 10 класу спеціалізованої школи І-ІІІ ступенів № 247 з поглибленим вивченням іноземних мов Деснянського р-ну (Київ, Україна); учасниця наукового гуртка «Аналіз та інтерпретація художнього тексту» (науковий керівник – Юлія Вишницька)

**Приходько Світлана** – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Г.В. Бітківська (Київ, Україна)

**Ружи́ло Людмила** – учениця 10 класу спеціалізованої школи І-ІІІ ступенів № 247 з поглибленим вивченням іноземних мов Деснянського р-ну м. Києва; учасниця наукового гуртка «Аналіз та інтерпретація художнього тексту» (науковий керівник – Юлія Вишницька)

**Сидоренко Оксана** – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна); учасниця наукового гуртка кафедри світової літератури «Буття художнього твору у світовому літературному континуумі» (науковий керівник – Юлія Вишницька)

**Ткачова Вікторія** – магістрантка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). Науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент Т. І. Тверітінова (Київ, Україна)

## **АНОНС!**

*У наступних номерах електронного видання «Manuscript» редколегія планує продовжити публікації рубрики «Через терни -- до правди». Такі публікації -- у руслі спільної наукової теми кафедр української літератури і компаративістики та світової літератури «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах».*

*Запрошуємо всіх охочих приєднатись до розробки однієї з новітніх літературознавчих концепцій!*