МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Бердянський державний педагогічний університет

Факультет філології та соціальних комунікацій

Кафедра української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства

Літати небом. Жити на Землі.

Геопоетичні стратегії сучасних літературознавчих досліджень

Матеріали

Міжнародної наукової конференції

Бердянськ – 2023 рік

УДК 821.161.2:371.315 (043.2)

Редакційна колегія:

Новик О.П., доктор філологічних наук, професор кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства, Бердянський державний педагогічний університет; **Харлан О.Д.**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства, Бердянський державний педагогічний університет

Друкується за рішенням вченої ради
факультету філології та соціальних комунікацій
Бердянського державного педагогічного університету
(протокол № 1 від 12.08.2023 р.)

С 43 «Літати небом. Жити на Землі. Геопоетичні стратегії сучасних літературознавчих досліджень»: матеріали міжнародної наукової конференції (28–29.09.2023 р.) / [ред.кол.О. П. Новик, О.Д. Харлан]. Бердянськ : БДПУ, 2023. 368 с.

У збірнику вміщено матеріали доповідей і повідомлень міжнародної наукової конференції, що відбулася на базі факультету філології та соціальних комунікації Бердянського державного педагогічного університету. Конференцію було присвячено питанням геопоетики в культурі, літературознавстві; проблематика доповідей спирається на потреби наукового літературознавства та практики викладання літератури у контексті геопоетичних концепцій.

Матеріали збірки можуть бути використані вчителями та студентами-філологами, викладачами, аспірантами, а також усіма, хто цікавиться сучасними проблемами дослідження літератури.

УДК 821.161.2:371.315 (043.2)
За зміст статей і правильність цитування відповідальність несуть автори
© Бердянський державний педагогічний університет, 2023
© Автори статей, 2023

ЗМІСТ

Бабійчук Т.В.	**ФУНКЦІЇ ТОПОНІМІВ У ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА**	13
Балабуха Н. В.	**«НАД ДАХОМ ДОМУ – НЕБА ДАХ…»: «СУМНІ» МІСЬКІ ПЕЙЗАЖІ ПОЛЯ ВЕРЛЕНА**	17
Белімова Т.В.	**ПАМ'ЯТЬ ПРО ВІЙНУ В ПОЕЗІЇ: АНГЛОМОВНИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТИ**	21
Богданова М.М.	**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПЕРІОДУ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ: ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ НА ДРУГОМУ (МАГІСТЕРСЬКОМУ) РІВНІ ВИЩОЇ ОСВІТИ**	25
Боговін О.В.	**СЕРЕДНЬОВІЧНЕ ВІДРОДЖЕННЯ В АНГЛІЇ: ГЕОПОЕТИЧНИЙ АСПЕКТ**	28
Бондаренко Г.Д.	**ОБРАЗ МОРЯ У МОДЕРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**	31
Бондарева О.Є.	**МІСТО МАРІЇ: МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ 2022–2023 РОКІВ**	34
Борзенко О.І.	**НОВА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА В АСПЕКТІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОБУТУ**	39
Борисенко К.Г.	**МІСТА-СИМВОЛИ В ОПОЗИЦІЇ «ЗЕМНЕ – НЕБЕСНЕ» В УКРАЇНСЬКИХ БОГОСЛОВСЬКО-ПОЛЕМІЧНИХ ТРАКТАТАХ БАРОКОВОЇ ДОБИ**	43
Борисюк І.В.	**ТОПОГРАФІЯ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ «ВБИВСТВО П'ЯНОЇ ПІОНЕРКИ» СЕРГІЯ ОКСЕНИКА**	47

Братко В.М., Василенко Г.В.	**ГЕОПОЕТИЧНІ ОБРАЗИ АНГЛОМОВНОГО ТУРИСТИЧНОГО ДИСКУРСУ**	51
Бугрій А.С.	**“IMAGINARY HOMELANDS” САЛМАНА РУШДІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ДВА РОКИ, ВІСІМ МІСЯЦІВ І ДВАДЦЯТЬ ВІСІМ НОЧЕЙ»)**	55
Будний В.В.	**ЛІТЕРАТУРНЕ ЗОБРАЖЕННЯ ЗНАМЕННИХ КУЛЬТУРНИХ ТА ІСТОРИЧНИХ МІСЦЕВОСТЕЙ: ПОЕТИКА, ЕСТЕТИКА Й ПОЛІТИКА**	58
Василенко Г.В.	**ГЕОПОЕТИЧНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ В АНГЛОМОВНОМУ ВИРАЖЕННІ**	62
Вєльчєва К.О.	**СНОВИДІННЯ ЯК ПРОСТІР ВЗАЄМОДІЇ НЕБЕСНОГО І ЗЕМНОГО СВІТІВ У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ ПОЕМІ «ПЕРЛИНА»**	66
Вісич О.А.	**СВІЙ/ЧУЖИЙ У ПРОСТОРІ КРИМСЬКОГО РОМАНУ АНАСТАСІЇ ЛЕВКОВОЇ «ЗА ПЕРЕКОПОМ Є ЗЕМЛЯ»**	69
Вусик Г.Л	**ВПЛИВ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ НА МІГРАЦІЙНУ ГЕОПОЕТИКУ**	73
Ганошенко Ю.А.	**ГЕОПОЕТИКА ІМПЕРІЇ: ПСИХОГЕОГРАФІЧНИЙ СТЕРЕОТИП У ФЕНТЕЗІЙНОМУ ЦИКЛІ РОБЕРТА М. ВЕҐНЕРА «ОПОВІСТКИ З МЕЕКХАНСЬКОГО ПРИКОРДОННЯ»**	77
Гарніцька А. В.,	**ВІЙНА В ЕКОДИСКУРСІ ПОЕЗІЇ ІРИНИ ШУВАЛОВОЇ**	80

Гірняк М. О.	**ГЕОПОЕТИКА РОМАНУ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «БЕЗСЛІДНИЙ ЛУКАС»: ВІД СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТА ГЕОПОЛІТИЧНИХ СТЕРЕОТИПІВ ДО ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ КОДІВ**	84
Глазкова І.Я., Хатунцева С.М.	**ГЕОПОЕТИЧНІ ВІЗІЇ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ КРАЄЗНАВЦЯ – ОЛЕКСІЯ ОГУЛЬЧАНСЬКОГО**	88
Головань Т.П.,	**МАЛІ МІСТА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ШТРИХИ ДО ПРОБЛЕМИ**	92
Горбань О.	**ЛІТЕРАТУРНИЙ ТУРИЗМ: ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**	96
Горбач Н. В.	**ОКУПАЦІЙНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ Г. ГУСЕЙНОВА «ОДІССЕЯ ШКІПЕРА ТА ЧУГАЙСТРА»**	99
Горнятко-Шумилович А.	***LOCUS AMOENUS — LOCUS HORRIDUS*: ГУЦУЛЬСЬКИЙ ТЕКСТ ВАСИЛЯ ТКАЧУКА**	103
Гурдуз А.І.	**ГЕОПОЕТИЧНА ВЕКТОРНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ФЕНТЕЗІ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ XXI СТ.**	106
Даниленко Л.В.	**ВІДВОРОТ-ЗІЛЛЯ ВІД СРСР ПО-ГАЛИЦЬКИ У КНИЗІ ІЛЬКА ЛЕМКА «ЛЬВІВ ПОНАД УСЕ»**	110
Демчук О.А.	**ТОПОС АМЕРИКИ Й ОБРАЗ *ІНШОГО* В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ МАХНА**	114
Дуброва О.В.	**URBAN LANDSCAPESIN W. WHITMAN'S AND B.-I. ANTONYCH'S POETRY**	118
Загребіна А.В.	**ЕКСПРЕСИВНІ МОВНІ ОДИНИЦІ ЯК ДОМІНАНТНІ КОМПОНЕНТИ ЗОБРАЖЕННЯ ПРИРОДИ ДАЛЕКИХ ЗЕМЕЛЬ (НА ПРИКЛАДІ МАРИНІСТИЧНОЇ ЗБІРКИ**	

	ПОВІСТЕЙ «ЗЕМЛЯ ГЕОРГІЯ» АНТОНА САНЧЕНКА)	121
Зарва В.А.	**ГЕОПОЕТИКА: ІСТОРІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОНЯТТЯ, СТАНОВЛЕННЯ, НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ**	124
Замбжицька Марта	**МІСЦЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «ТІНІ ЗНИКОМІ»**	128
Землянська А.В.	**ДУХ АНГЛІЇ В МАЛІЙ ПРОЗІ ОЛЬГИ ДЕРКАЧОВОЇ (ЗА ЗБІРКОЮ «ПАЛЬТО БРИТАНСЬКОЇ КОРОЛЕВИ»)**	131
Зубрицька М.О.	**ЛАНДШАФТ, ПАМ'ЯТЬ, ОБРАЗ: КРАЄВИД ЯК МАРКЕР НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ XIX СТОЛІТТЯ**	135
Івашків-Ващук О.В.	**ЛАНДШАФТНІ КОНЦЕПТИ В ІДИЛІЯХ ТЕОКРІТА: ЛЕКСИЧНИЙ ТА СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТИ**	138
Ісаєв І. Р.	**ОБРАЗИ СЕЛА ТА МІСТА В НОВЕЛАХ ІВАННИ ЧОРНОБРИВЕЦЬ ПРО ГОЛОДОМОР 1932–1933 РР.**	142
Ісапчук Ю.В.	**ГЕОПОЕТИКА ЦИКЛУ «ВИДИ СМЕРТІ»: ІНҐЕБОРҐ БАХМАН ТА КАРТОГРАФУВАННЯ ПРОСТОРУ**	147
Качак Х. І.	**КАРТОГРАФІЯ ЯК МЕДІЙНИЙ ФЕНОМЕН У ЛІТЕРАТУРНОМУ РЕПОРТАЖІ**	149
Кізілова Д.О.	**УРБАНІСТИЧНІ ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКИХ МІСТ ЯК ЕЛЕМЕНТ ГІБРИДНОЇ ВІЙНИ**	152
Ковальчук Н. В	**МРІЇ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ПРО МОРЕ І ПОДОРОЖІ В ХУДОЖНІЙ БІОГРАФІЇ ВАЛЕРІЇ ВРУБЛЕВСЬКОЇ «ШАРІТКА З**	

	РУНГУ»	154
Козлова А. О.	**ТОПОС АВАЛОНУ КРІЗЬ ВІКИ: «СМЕРТЬ АРТУРА» Т. МЕЛОРІ, ЖИВОПИС ПРЕРАФАЕЛІТІВ, «ТУМАНИ АВАЛОНУ» М. ЗІММЕР БРЕДЛІ**	158
Косінова О.М	**ФРАНЦУЗЬКИЙ СИМВОЛІЗМ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ**	160
Кочерга С. О.	**ХУДОЖНЯ ТОПОГРАФІЯ В АВТОРСЬКИХ КАРТИНАХ СВІТУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ІВАНА ТРУША: БІНАРНИЙ ЕФЕКТ**	164
Кулешір М.М.	**ЗОБРАЖЕННЯ ДЕПОРТАЦІЇ ЕТНІЧНИХ ГРУП У ПОПУЛЯРНІЙ ПІСНІ**	168
Лесняк Ю. В.	**ПЕРЕЛАМАНИЙ ГОЛОС У «ПІЗНІЙ» ПРОЗІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ «ІВАН ІВАНОВИЧ», «З ЛАБОРАТОРІЇ», «РЕВІЗОР»)**	172
Ліпич В.М.	**ДІАЛЕКТНА ЛЕКСИКА ЯК ЗАСІБ ВІДТВОРЕННЯ МІСЦЕВОГО КОЛОРИТУ В РОМАНІ В. ЛИСА «СОЛО ДЛЯ СОЛОМІЇ»**	176
Лихацька В.М.	**ГЕОПОЕТИКА АНГЛІЙСЬКОЇ ТА АМЕРИКАНСЬКОЇ ПРОВІНЦІЙ В РОМАНІ Д. ЛОДЖА «АКАДЕМІЧНИЙ ОБМІН»**	180
Лях Т.О.	**УРБАНІСТИЧНИЙ ПЕЙЗАЖ В ОНТОЛОГІЧНІЙ ПОЕТИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ НОВЕЛІСТИКИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**	183
Матвєєва О.О.	**НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ПОДОРОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ «ПОДОРОЖНІХ» ТЕКСТІВ ПАНАСА МИРНОГО)**	187

Марценішко В.О.	**СЕРЕДНЬОВІЧНІ ТОПОСИ У ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ ТЕКСТІВ СТІВЕНА КІНГА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ШУКАЧ. ТЕМНА ВЕЖА І»)**	191
Матасова Ю.Р.,	**КРИЗА ТА ПРАКТИКИ ОРГАНІЧНОГО ОПОВІДАННЯ В ЛІТЕРАТУРІ Й МУЗИЦІ АМЕРИКАНСЬКИХ АВТОРОК**	195
Матусяк Г. І.	**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ МАРШРУТИ У КНИЗІ АЛЕНА ДЕ БОТТОНА «МИСТЕЦТВО ПОДОРОЖІ»**	199
Мельніков А.Г.	**ВІЗУАЛЬНЕ ВІДОБРАЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ УРБАНІСТИЧНИХ ПЕЙЗАЖІВ ЧАСІВ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ**	203
Мчеделадзе Іване	**РАДЯНСЬКА ТА ПОСТРАДЯНСЬКА ПОЛІТИКА ПАМ'ЯТІ: ЛЕСЯ УКРАЇНКА ЯК МІСЦЕ ПАМ'ЯТІ ПРО УКРАЇНУ В ГРУЗІЇ**	206
Миронюк Л. В.	**ГЕОПОЕТИЧНИЙ СЕГМЕНТ У ЗБІРЦІ ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО «МАДОННА ПЕРЕХРЕСТЬ»**	210
Мітракова О.О.	**ВИМІР ЖИТТЯ ТА ВИМІР ІСНУВАННЯ. ГЕОПОЕТИКА СЕЛА І МІСТА**	214
Напрягло В., Шульженко А.	**ПРОРОСІЙСЬКІ НАРАТИВИ ЯК ЗАСІБ ПРОПАГАНДИ ТА ЇХ РІЗНОВИДИ**	216
Ніколаєнко В. М.	**ЛОКУС В'ЯЗНИЦІ В РОМАНІ Т. Й О. ЛИТОВЧЕНКІВ «КНИГА ЖАХІТТЯ. 1932–1938»**	221
Новик Г.О.	**ГЕОПОЛІТИКА В РОМАНІ ТОМАСА МАЙН РІДА «БІЛИЙ ВОЖДЬ»**	225

Новик О.П.	**ІСТОРИЧНІ ГАБІТУСИ ПРИАЗОВ'Я: ХУДОЖНЄ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПОВСЯКДЕННОСТІ**	227
Орманжи В.Є.	**КИЇВ 1930-Х РР. ЯК ТРАВМОПРОСТІР (ЗА РОМАНОМ Т. ТА О. ЛИТОВЧЕНКІВ «КНИГА ЖАХІТТЯ. 1932–1938)**	229
Павлик Н. В.	**МОВНІ ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЧАСОПРОСТОРУ ЕПІСТОЛЯРНОГО ТЕКСТУ**	232
Петренко-Цеунова О. І.	**НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕЙЗАЖ У ПОЕЗІЇ «ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ»**	235
Приходько А.Б.	**ГЕОПОЕТИЧНА МОДЕЛЬ КОЛОНІАЛЬНОГО СВІТУ В РОМАНІ ДЖИН РІС «АНТУАНЕТТА»**	238
Резніченко Ю.О.	**МУТАЦІЇ СПІВІСНУВАННЯ ЛЮДИНИ Й ЛАНДШАФТУ В ПОВІСТІ «ЧОРМЕТ» М. КАМИША**	242
Рижикова О. М	**ПОВІСТЬ ФЕДОРА ОДРАЧА «ЩЕБЕТУН» В АСПЕКТІ ГЕОПОЕТИКИ**	246
Романова О.В.	**ОСОБЛИВОСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ АНТРОПОЛОГІЧНОГО ЕЛЕМЕНТУ У ФРАНКОМОВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ МАНДРІВ. РЕТРОСПЕКЦІЯ.**	250
Сапожникова Г.М.	**УРБАНІСТИЧНИЙ ПЕЙЗАЖ ЯК ТЛО ПОЕТИЧНОЇ ЗБІРКИ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ПСАЛОМ АВІАЦІЇ»**	254
Скорина Л.В., Іванченко С. В.	**РЕЦЕПТИВНІ АСПЕКТИ МОДЕЛЮВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ОБРАЗУ МІСТА: ЧЕРКАСИ ОЧИМА УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ**	256
Смирський К.В., Боговін О.В.	**ЗЕМЛЯ У НЕБЕЗПЕЦІ:**	

	ГЕОПОЕТИЧНИЙ АСПЕКТ У ПІСНІ МАЙКЛА ДЖЕКСОНА “EARTHSONG”	260
Ставнича О. М.	**СОЦІОМІФІЧНІ ТОПОСИ ВИЗВОЛЬНИХ ЗМАГАНЬ 1917–1921 рр. У СУЧАСНОМУ ПРОЗОПИСІ**	264
Соболь В.О.	**ANIMUS MEMINISSE HORRET**	268
Табакова Г.І.	**ГЕОПОЕТИЧНИЙ ОБРАЗ ЛОНДОНА В ПОСТАПОКАЛІПТИЧНОМУ РОМАНІ ДЖ. БАЛЛАРДА «ЗЕМЛЯ, ЩО ПОТОНУЛА»**	272
Тверітінова Т.І.,	**ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РОМАНІСТИКИ Д. БРАУНА: МІЖ ТРЕВЕЛОГОМ І ТУРИСТИЧНИМ ПУТІВНИКОМ**	274
Тхорук Р.Л.	**МІГРАНТСЬКА ДОЛЯ: ЗДОБУТИ, ОСВОЇТИ Й ПІДКОРИТИ ПРОСТІР (ЗА РОМАНОМ МАРИНИ ЛЕВИЦЬКОЇ «КОРОТКА ІСТОРІЯ ТРАКТОРІВ ПО-УКРАЇНСЬКИ»)**	278
Федоренко О. Б.	**«НЕСКОРЕНІ ПАВЛОГРАДЦІ»: ПОДВИГ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ, ОСПІВАНИЙ ДМИТРОМ ФЕДОРЕНКОМ**	282
Федоряка Л.Д.	**ЛОКУСИ МІСТА У «ЛОНДОНСЬКОМУ» ПАМФЛЕТІ ТОМАСА НЕША «ПІРС БЕЗГРОШОВИЙ»: СПЕЦИФІКА, СМИСЛ, СТРАТЕГІЇ**	286
Федько О.Ю.	**УНІВЕРСАЛІЯ ЧИСТОГО ПОЛЯ У КУЛЬТУРОСОФІЇ ОДНОЙМЕННОГО РОМАНУ Л. ГОРЛАЧА**	293
Філоненко С. О.	**ФРОНТ, ТИЛ, ОКУПАЦІЯ: ВОЄННІ ЛАНДШАФТИ УКРАЇНСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО ДЕТЕКТИВУ**	296
Харлан О.Д.	**«ІМЕНА МІСТ»: ЛІТЕРАТУРНА**	

	РЕТРОСПЕКТИВА І ПЕРСПЕКТИВА В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ	299
Хоменко Г.І.	**«АМАДОКА» СОФІЇ АНДРУХОВИЧ: ТЕКСТ ЯК МЕЛАНХОЛІЙНЕ МАПУВАННЯ**	305
Челецька М.М.	**ФОТОГРАФІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ГЕОПОЕТИКИ У ЖІНОЧИХ ТРАВЕЛОГАХ (Софія Яблонська vs. Стася Клюфас)**	309
Чорний І.В.	**ТОПОЕКФРАЗИС У ПОВІСТІ ЛАДИ ЛУЗІНОЇ «ПРИНЦЕСА МРІЯ»**	314
Чхатарашвілі Софіо	**ЕКЗОТИЗАЦІЯ ГРУЗІЇ, ЯК ЧУЖОГО, В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**	317
Школа В.М.	**МЕМУАРНА СКЛАДОВА РОМАНУ «ЛЕКСИКОН ІНТИМНИХ МІСТ. ДОВІЛЬНИЙ ПОСІБНИК З ГЕОПОЕТИКИ ТА КОСМОПОЛІТИКИ» ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА**	319
Школа Г.М.	**СТИЛІСТИЧНАХАРАКТЕРИСТИКА ТОПОНІМІКОНУ ПОВІСТІ ІГОРЯ КУРУСА «ЗНАЙТИ АТЛАНТИДУ. ПОДОРОЖ У БЕЗОДНЮ»**	322
Штейнбук Ф.М.	**КОРЕЛЯЦІЯ ТОПОСІВ МІСТА ТА МОСТУ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА**	325
Шуміло С.М.	**НОВІША ІСТОРІЯ УКРАЇНИ У ВІРШАХ ТА ПЕРЕКЛАДАХ: РОЗДУМИ НАД ЗБІРКОЮ ПОЕЗІЙ («Poetid'Ucraina» acura di AlessandroAchillie Yaryna Grusha. Milano: Mondadori, 2022)**	329
Шумська І. Б	**ВІДОБРАЖЕННЯ ДИНАМІЧНОГО ПРОСТОРУ В ХУДОЖНЬОМУ РЕПОРТАЖІ П. СТЕХА «НАД**	

	ПРІРВОЮ В ІРЖІ»	333
Юрова І.Ю.	**ПОСЕРЕД ВЕЛИКОГО НІДЕ (ТОПОС НОВЕЛ І. КОСТЕЦЬКОГО)**	337
Янковська Ж. О.	**ПОЕТИЧНА ПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ Л. КОСТЕНКО «МАРУСЯ ЧУРАЙ»**	340
Янцелевич О.С.	**ПРОБЛЕМИ МІГРАЦІЇ В РОМАНАХ ТЕТЯНИ БЕЛІМОВОЇ**	344
Kaitlyn Culliton	**“THROUGH THE FOREST I HAVE GONE”: THE FOREST AND THE GREEN WORLD IN *A MIDSUMMER NIGHT’S DREAM***	352
Signe Lury	**THE ECCENTRIC NARRATOR: THE PLACE OF *DRIVE YOUR PLOW OVER THE BONES OF THE DEAD* IN THE ENVIRONMENTALIST AND ANIMAL RIGHTS MOVEMENTS**	362
Jonathan Hay	**ARBOREAL LONDON: *DOCTOR WHO*’S VENTURES *INTHE FOREST OF THE NIGHT***	363
Iryna Shymanovych	**LITERARY TOURISM AS AN EFFECTIVE METHOD OF LEARNING ENGLISH**	364

Бабійчук Т.В. ,
кандидат педагогічних наук,
Бердичівський педагогічний фаховий коледж

ФУНКЦІЇ ТОПОНІМІВ У ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА (МАТЕРІАЛИ ДЛЯ СТУДЕНТСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ)

Представимо роботу викладача зі студентами – потенційними учасниками науково-практичної конференції, присвяченої Володимиру Даниленку – одному з найзатребуваніших сучасних українських письменників.

Після опрацювання в аудиторії роману «**Клітка для вивільги**» (позакласне читання) одразу пропонуємо двом відповідальним студентам, які уважно самостійно прочитали твір, виступити на конференції (тема «Функції топонімів у творах Володимира Даниленка»), мотивуємо їхню участь і даємо завдання:виписати визначення топонімів (різні джерела), мету їхнього використання, їхні види; ще раз прочитати роман і записати на окремих листках топоніми, зазначивши сторінку в книзі і причину (на думку студентів) їхнього (топонімів) використання. На виконання завдання визначаємо конкретний час (наприклад, 7 днів).

Перша консультація передбачає ретельно підготовлену викладачем товариську заохочувальну предметну цілеспрямовану бесіду (фрагмент бесіди 1 подаємо). Після консультації студенти починають складати проспект виступу (термін виконання – до 7 днів).

Наступна консультація вимагає ретельного аналізу тексту, запропонованого студентами. Це надзвичайно важливий момент під час підготовки до конференції, коли студентам тема сподобалася, адже працювати над нею, звичайно, цікаво;коли з’являються власні судження через спостереження; коли, зрештою, підвищується самооцінка майбутніх доповідачів. Рекомендуємо знайти статті в інтернеті, що могли б допомогти при написанні виступу, познайомитися з кількома з них (фрагмент бесіди 2 подаємо).

Остаточну редакцію виступу бажано прочитати перед одногрупниками в очікуванні їхньої оцінки і конструктивних зауважень (фрагменти виступу подаємо).

Фрагмент бесіди 1: 1.Прочитайте виписані топоніми. 2.Скільки їх? 3.Які топоніми з'являються у романі найчастіше? 4.Як ви думаєте, чому? 5.Коли автор використовує топоніми? 6.Уявіть, що письменник ігнорує топоніми. Прочитайте епізоди, у яких відсутні топоніми (викладач пропонує уривки тексту, з яких вилучено топоніми).7.Що втрачає текст? автор? читач?

Фрагмент бесіди 2: 1.З якою метою, на ваш погляд, використано топоніми (епізоди: Аліна Іванюк а) на конкурсі ім.Лятошинського, б) співає в Латвії)? 2.Чи актуальною є ваша дослідницька розвідка сьогодні, у час боротьби проти рузкава міра? Аргументуйте відповідь. 3.Чи може мати ваша робота продовження? 4.Яке? 5.Що було найважчим при підготовці виступу? 6.Чи може бути посильною наукова праця для вас? для ваших товаришів? Поясніть. якщо так, 7.Чи допомогли вам статті з інтернету на аналогічні теми? 8.Як?

Фрагменти виступу«Функції топонімів у творах Володимира Даниленка»

Функція локалізації місця подій.Так, автор постійно наголошує, де саме відбулася подія, яка не тільки органічно входить у сюжет твору, а насамперед допомагає увиразнити ідею роману.

Наприклад, у селищі *Скоморохи* живуть військові – льотчики з різних рузьких містечок і сіл. Інколи офіцери з родинами неохоче приходять у гарнізонний будинок культури, де виступає Аліна Іванюк, що має унікальний божественний голос. Після виступу імітують захоплення і розбігаються. Саме в Скоморохах ці ж елітні командири разом зі своїми дружинами влаштовують бойкот геніальній співачці, називаючи її дисиденткою. У Скоморохах зримим стає рузкій мір, який хоче поглинути Україну, зокрема через лінгвоцид.Автор попереджає, що в селищі під українським старовинним містом Житомиром пустив щупальця чужий, духовно убогий світ, який поглинає, калічить, знищує все рідне.

Найчастіше автор використовує топонім *Туровець*. Це назва рідного села, що його в романі опоетизовано. Володимир

Даниленко замислюється над питанням талантів з народу, з тієї глибинки, яка насправді є потужним цілющим джерелом для культурного розвою України. У творі читач знайомиться ще з низкою мальовничих і чомусь неповторних сіл, що лежать обабіч Житомира, – Лука, Млинище, Піски, Озерне, Кодня, Новогуйвинськ, Старий Солотвин, Ягнятин, Левків. Кожне із сіл має свою родзинку. На жаль, сьогодні стають неперспективними колись багатолюдні села, пересихають наші джерела, отож чи можна буде говорити про абсолютну успішність міст?

Житомир і вулиці, бульвари, сквери. Недалеко від *Житнього базару* в Житомирі жив Борис Тен, який всіляко допомагав Аліні Іванюк поступити в Київську консерваторію, у сквері на *Театральній* відбулося знайомство Аліни з Аделіною Цибульською, яка згодом запише на бобіни незрівнянний голос співачки з Туровця. На *Михайлівській* тусується кавова богема Житомира. На *Смоленському кладовищі* похований відомий мовознавець Євген Кудрицький.

Житомир і райони. *Мальованка* славилася кримінальними типами, *Смоківка* мала цивільний аеродром, на хуторі *Бровари* жив політично неблагонадійний Борис Тен.

Функція характеротворення. Виписуючи образ Бориса Тена, автор подає два епізоди з його життя, які не тільки розповідають про ув’язнення відомого перекладача, але й красномовно свідчать про його силу духу, благородство і віру в перемогу добра.

В епізоді з професором Євгеном Комарницьким використано такі топоніми, як *Литва, Балтійське море, Москва, Луб’янка,Сибір, Татарська протока, бухта Сизиман, урочище Мурашки*. Професор Комарницький, зірка психології, приречений на смерть Генріхом Ягодою (професор мав за нещастя побачити ката у хвилинуслабкости), дає урок іншим в’язням. Борис Тен не тільки запам’ятав слова професора «У людини завжди є вибір, навіть коли його нема» [1, 143], але й у похмуру добу брежнєвської стагнації продовжує творити українську культуру, а не, причаївшись десь у затишку, мовчить, щоб убезпечити своє життя від цинічних і підлих служителів совєцького порядку.

В епізоді, що розповідає про романтичне і миттєве, як спалах, кохання вишневоокої красуні з Ворзеля Ганни Томей і поета з Кубані Петруся Ходжія в концтаборі, автор працює з такими топонімами, як *Київ, Ворзель, Кубань, хутір Журавський, Кисловодськ, Москва, Сибір, Колима.* Борис Тен, який болісно пережив страшну смерть закоханих, інтуїтивно передчуває трагічний кінець кохання Аліни Іванюк і Максима Корсакова, тому дає закоханим мудру думку, що справжнє кохання може тривати мить, а світло від нього довго огортатиме серця і закоханих, і їхніх сучасників, а може, і нащадків.

Володимир Даниленко наголошує, що Борис Тен мав феноменальний мовний слух. Так, познайомившись з Грицьком Чубаєм, одразу зазначає, що вимова в останнього не галицька: « – Я з *Березини*. Це між *Дубном* і *Радивиловом*. – То ми звами земляки. А я з *Дермані*, під *Здолбуновим*»[1, 129]. Як бачимо, за допомогою топонімів автор і додає суттєві штрихи до творення образу Бориса Тена-діалектолога, поліглота, і знайомить читача зі сміливим львівським поетом, який не побоявся приїхати до дисидента Євгена Концевича.

Функція емоційно-експресивна. Спочатку професійна артистка і водночас трохи упереджена до села Аделіна Цибульська, ще не чуючи голос Аліни, кепкує: «*Туровець*… Це навіть не *Турку*, не *Турин* і не *Труханськ*. І, тим більше, не *Токіо*» (мовляв, що може бути талановитого в цій дірі, у якомусь Туровці)[1, 76]. Така іронія вражає Аліну, але сильна жінка починає своїм співом заперечувати слова знаменитої вчительки-вокалістки.

Борис Тен припрошує гостю до столу, жартуючи: «Шампанське, Аліно, п'ють у *Шампані*, ром – у Римі, кахетинське – у *Кахетії*, коньяк – у *Коньяку*, а я вас пригощу доброю коднянською наливкою. Тим більше, що *Кодня* недалеко від *Туровця*» [1, 71].

Свій гумористичний есей «О Житній ринок!» Ґеньо Бакалець починає каскадом топонімів, які налаштовують читача на сміх: «Чи можна уявити *Париж* без *Монмартру, Одесу* без *Дерибасівської* або *Київ* без *Хрещатика*? А як, скажіть, уявити *Житомир* без його душі – *Житнього ринку*?» [1, 80].

Література

1. Даниленко В. Грози над Туровцем: Родинні хроніки. Львів: Піраміда, 2014. 370 с.

Балабуха Н. В.,
старший викладач,
Волинський національний університет
імені Лесі Українки

«НАД ДАХОМ ДОМУ – НЕБА ДАХ…»: «СУМНІ» МІСЬКІ ПЕЙЗАЖІ ПОЛЯ ВЕРЛЕНА

Феномен міста становить інтерес для багатьох письменників і поетів. Образ міста у художніх творах може бути культурно-історичним фоном для розвитку подій, одним із персонажів. Урбаністичний образ включає різні елементи (мешканці міста, архітектура, міський пейзаж, особливий спосіб соціальних зв'язків, культура тощо). У літературі місто – об'єкт естетичного переживання і одночасно суб'єкт естетичної дії. Маркування образу міста залежить від того, чиїми очима дивимося на об'єкт, чиї асоціації. Місто має широкий спектр інтерпретацій. Місто «не є просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя», «… ставлення до міста стало лакмусом позиції митця, а дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом» [2, 210].

«Паризький текст» у французькій літературі (і не тільки) – «художня реалізація образу міста» (В. Сокир), сукупність творів, присвячених Парижу; втілений у літературі, живописі, музиці, архітектурі; має багатовікову історію. «Паризький текст» є складовою «міського тексту» та «паризького міфу» (А. Рубан). Розглядається у дослідженнях Н. Рудикової, Ю. Марініної, О. Скуратівської, М. Гололобова, О. Козорог та інших. Ґрунтовно вивчала «паризький текст» французької літератури порубіжжя у своїй дисертації А. Рубан: цілісне сприйняття міста, його тіла й духу, осмислення міста як локусу, який визначає свідомість людини, сформовано у XVIII–XIX ст.; «моральний характер столиці», влада грошей, спокуси міста, кар'єра молодої людини в Парижі (поєдинок людини і міста), мінливість

цінностей (вибір героя) – основні теми творів XIX ст.; сентименталізм і романтизм осмислюють взаємовідносини між містом і людиною, пейзаж (і міський) відображає стан героя; література фіксує небезпечний вплив міста на душу людини, яка втрачає зв'язок із природою; у Бальзака – реалістичний образ міста, побудований на контрастах; життя Франції показано через життя в Парижі; місто інтерпретують Золя, Доде, Гонкури, Пруст тощо; людина самотня у міському просторі; бодлерівська традиція змалювання сутінкового міста, відчуття fin de siècle, продовжена Верленом, на межі століть стає провідною – це «інтелектуально-чуттєве сприйняття міста», література модернізму презентує місто як проєкцію духовного й емоційного стану особистості, результат досвіду осмислення міста. Міський пейзаж творить настрій персонажа (ліричного героя) і навпаки. В імпресіонізмі та символізмі образ міста формується на основі суб'єктивного враження (міський пейзаж – «каталогізація вражень», сугестивний образ, символіка підкреслює двоїсту природу міста).

Твори П. Верлена – одна зі сторінок «паризького тексту» французької літератури. Верленівський Париж досліджували М.-К. Банкар, Ж. Зайє, О. Надаль, П. Птіфіс, в Україні – частково А. Рубан. Міський пейзаж у Верлена завжди суб'єктивно пережитий. Місто – не об'єктивний образ, а опис вражень (зорових, чуттєвих, через колір, запах, звучання), асоціацій, зумовлених індивідуальним стилем митця, його світобаченням. Образ Парижа складався у контексті взаємодії імпресіонізму і символізму. Відзначають сугестивність, імпресіоністичність лірики поета (фіксація миттєвих і мінливих вражень, внутрішнього стану особистості, нечіткі контури образів, гра кольорів і звуків, музичність (яскраво в «Так тихо серце плаче…»)), оригінальне бачення міського пейзажу ліричним героєм. Модерністський конфлікт двох світів проявляється у боротьбі земного (прагматичного, буденного, тілесного) і небесного (наскрізний образ-символ *блакиті* у Верлена), високого і низького. Пошуки нових форм проявляються у назвах поетичних збірок і циклів, що тяжіють до жанрів живопису, музики, драми. Поезії властива живописність (назви циклів: «Офорти», «Сумні пейзажі», «Бельгійські краєвиди»,

«Акварелі»). Поет малює словом сумні пейзажі Парижа: *Цей краєвид – твоєї, мандрівнику, долі образ*… [1, 90]. У віршах Верлена – життя міста вечірнього, нічного, у сутінки, осінньої пори, під час дощу. Сутінки, вітер, дощ, листя (осінній листок), блакить – наскрізні образи-символи. Поет «малює» мазками, як художники-імпресіоністи: контури будинків (*видіння ажурове* в «Нічному ефекті»), фігур (постаті-привиди в «Сентиментальній розмові») розмиті, ніби розчиняються в повітрі, створюючи враження мінливості світу, швидкоплинності миті (показова назва вірша «Нічний ефект» у перекладах М. Лукаша, Г. Кочура, «Нічні видива» – у І. Світличного).

У Верлена пейзаж (і міський) – завжди «пейзаж душі», наповнений печаллю, тугою, неясною тривогою, самотністю. У «Нічних видивах» поєднані об'єктивне (нічне місто) і суб'єктивне (навіяний П. Брейгелем Старшим трагічний образ готичного міста в уяві поета). Біль скрізь: зверху (*дощ у ночі, імлисте тло небесне, порізаний горизонт, пощерблені шпилі*) і знизу (*круки потрошать трупи* повішених, *зажерливі вовки*, *жах, незмірний хаос*). Імпресіоністичні деталі міського пейзажу: *небесне тло – імлисте, готичний контур міста, пощерблені шпилі, нічний химерно-дивний танець* (у Г. Кочура *джига небувала*) повішених, *тремтливе листя-осип* (*злякані листочки* у Г. Кочура), *бліді острожники, злива заливна*; доповнюють образ звуки: дощ, танець, злива. Цей біль нескінченний, як і двобій між людьми (суспільством) і природою (*схрестилися в двобої списи конвойників і зливи заливної*). «Порушуються межі між простором (об'єктивним і суб'єктивним, уявним) і часом (минулим, теперішнім, майбутнім)». Реально-містичний пейзаж навіює сумний настрій, приховані смисли.

Міські пейзажі створені у поезіях П. Верлена: «Паризьке крокі», «Нічний ефект», «Осіння пісня», «Сентиментальна розмова», «Вже пройшла зима – широко й розлого…», «Так тихо серце плаче…», вірші циклу «Бельгійські краєвиди», «Streets», «Каспар Гаузер співає», «Над дахом дому – неба дах…» тощо.

У творах із ранніх збірок образ міста уже набув трагічного забарвлення (епітети, метафори, образи-символи допомагають створити міський пейзаж: *чорні доми, гострі дахи, димарі-амбразури, сірів небозвід, вітер стогнав, квилив з гіркоти, вогкі*

канави, відчайно нявчали бродячі коти – «Паризьке крокі»; *зимний парк, самотній і сумний, очі мертві, уста змарніли, зір погас* – «Сентиментальна розмова»), але ще звучить надія, ліричний герой ще прагне щастя: *Навіть хмурий наш, хворий наш Париж Молодим сонцям радо розкриває Тисячні обійми червінькових криш. В мене ж на душі цілий рік весніє… Мрія коло мрії райдужно ясніє… Це блакитне небо – лиш вінець лазурі… Це моя весна, це кінець зажурі, Це велике свято здійснених надій* [1, 74]. В інших поезіях місто – *шалена карусель, дешевий балаган, лукава суєта (люди дволикі), еліта вбога; Ох, який сморід, Гамір і шум! Вгонить у сум Хмурий цей город. Як же терпіть?* [1,92].

У «Сентиментальній розмові» (переклад Г. Кочура) у діалозі між постатями-привидами звучить розчарування: – *Блакить небес, надії молоді! –У чорних небесах нема надій* [1, 64]. «На зміну піднесеному пафосу й надії приходить викривальна туга за так і не здійсненним прекрасним…» (І. Гарін). Вірш «У корчмах шум і гам, на тротуарах твань…» (переклад І. Світличного) побудований на опозиції двох світів [3, 384]. У творі змальований образ міста бруду, пороку і страждання, відчуженості людей, які сліпо підкоряються долі, бояться змінити своє життя, не бачать майбутнього (*іржавий омнібус, що в пітьму втуплює вирлаті сліпаки,* символізує людство). Місто тривожне, назріває соціальний конфлікт, який неминуче веде до катастрофи, до загибелі світу. Одночасно це місто (світ), в якому живе і творить Поет (останній рядок вірша).

Поезія «Над дахом дому – неба дах…» (переклад М. Лукаша) композиційно теж побудована на опозиціях: *Над дахом дому – неба дах: Блакить, роздолля!*; *У небі дзвін… гуде тремтливо, А на тополі ворон-птах Квилить тужливо;* природний світ (*струнка тополя, ворон-птах*) – міський (*шум життя, довілля, втіхи*). Філософські узагальнення передані у формі риторичних запитань [1, 122].

Париж – джерело натхнення для багатьох митців. «Це загадкове і неповторне місто, наділене власною душею», «його мінливе й величне обличчя» (О. Козорог) стало частиною європейської культури.

Література

1. Верлен Поль. Поезії. Харків : Фоліо, 2014. 190 с.
2. Павличко С. Теорія літератури. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
3. Світличний Іван. У мене тільки слово. Поезії. Поеми. Переклади. Харків, 1994.

Белімова Т.В.,
кандидат філологічних наук, доцент,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

ПАМ'ЯТЬ ПРО ВІЙНУ В ПОЕЗІЇ: АНГЛОМОВНИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТИ

У своєму ґрунтовному дослідженні про природу травми К. Карут припускає, що вивчення катастрофічного досвіду «<…> надає доступ до нового типу історичної події, до виникнення історії катастроф, що вимагає зсуву у розумінні, а також безпрецедентних дій та реакцій» [5, 14]. Водночас такі студії увиразнюють загальне розуміння про «<…>місце (механізм?) історичної пам'яті» [5, 13], що бере участь у трансформації травми у своєрідний *«пам'ятник» / «місце пам'яті» / «меморіал»*. Сучасну українську поезію про війну можна розглядати як такий механізм, що переводить катастрофічне перепроживання російського повномасштабного вторгнення в площину словесного проговорення. Поетичні тексти про війну 2022-2023 рр. постають миттєво – як своєрідна мистецька рефлексія і фіксація нової воєнної реальності (ідеться про відмінні жанрові та тематичні пласти – від окопної лірики та поетичного репортажу із фронту до філософської медитації на тему життя та смерті). Водночас новітня українська поезія війни не лише сприяє ословесненню травми, а й ретельно занотовує окремі пам'ятні фрагменти, які поступово наповнюють сторінки національного архіву. Ідеться про *«фаму»* – військову славу полеглих, відображену в мистецтві у трикомпонентній структурі: «<…> видатні справи, пам'ять про них і пам'ять нащадків» [1, 45]. Кластер пам'яті про тих, хто не повернувся з поля бою,

поклавши життя за Батьківщину, але хто назавжди лишився живим для нащадків завдяки поетичному слову, уможливлює компаративний аспект поданої розвідки. Ідеться про зіставлення текстів англомовної та української поезію, що постали із бажання створити своєрідний поетичний пам'ятник воїну, «сприяти славі цієї людини серед сучасників і обезсмертити його ім'я для нащадків» [1, 45]. Із такого погляду можна вести мову про поезію британців Вілфреда Оуена, Герберта Ріда, Зіґфріда Сассуна, Едмунда Бландена, Кіта Дуґласа, Сідні Кіза, Генрі Ріда та про поетичну рефлексію сучасних українських авторів Ігоря Астапенка, Бориса Гуменюка, Тані Власової, Галини Крук, Дмитра Мамчура, Івана Мартищенка, Наталки Слободянюк. Такий порівняльний аспект іще не був об'єктом аналізу в українському літературознавстві, проте відображення пам'яті про *«фаму»* у військовій ліриці Українських Січових Стрільців докладно проаналізували у своїх студіях М. Ільницький [2], О. Кузьменко [3; 4], І. Роздольська [6].

Пам'ять про війну в англійській поезії ХХ ст. можна умовно розмежувати на два тематичні цикли. Ідеться про катастрофічний досвід І та ІІ світових війн, зафіксований у слові, позначений *сумом та тугою*, передчуттям несподіваної та передчасної *смерті*, оплакуванням *загиблих побратимів*, відмінний у лексиці, що відображає інший час із його реаліями. Коли вести мову про І світову війну, то дослідницьку увагу привертаються твори В. Оуена («Марні зусилля», «Хорал приреченій молоді», «Снилося солдату»), Г. Ріда («Щасливий воїн»), З. Сассуна («Як придушити спогади війни»). Поетичні рядки В. Оуена корелюють із голосами втраченого покоління, у них гіркота та неприйняття марної втрати багатьох молодих життів: «What passing-bells for these who die as cattle? / – Only the monstrous anger of the guns./ Only the stuttering rifles' rapid rattle / Can patter out their hasty orisons. / No mockeries now for them; no prayers nor bells; / Nor any voice of mourning save the choirs». Пізніше схожі мотиви та гостре заперечення безглуздої загибелі цілої генерації бачимо у воєнній ліриці поетів «WWII» – Е. Бландена «Пастух та інші вірші про мир та війну», К. Дуґласа «Спросіть мене, коли я помру», «Vergissmeinnicht (Незабудка)», С. Кіза «Поет війни», Г. Ріда «Назва елементів»

В українській поезії XX-XXI ст. пам’ять про війну має кілька вимірів, що зумовлено важкими історичними обставинами, у яких випало формуватися нашій нації. Ідеться про українську поетичну рефлексію І та ІІ світових війн, що сформувала образ *воїна-повстанця, воїна-месника, воїна-визволителя та воїна-оборонця рідної землі*. Це поезія Українських Січових Стрільців – Петра Карманського, Левка Лепкого, Григорія Труха, Степана Чарнецького; це й поетичні тексти, що повстали з-під пера українських радянських письменників під час окупації та визволення України від німецько-нацистських військ 1941-1943 рр. – Миколи Бажана, Андрія Малишка, Максима Рильського, Володимира Сосюри, Павла Тичини, а також українських шістдесятників – Ліни Костенко та Василя Симоненка. У 2022-2023 рр. виник новітній мистецький відбиток російсько-української війни. Сучасні українські поети долучили власні голоси до пам’яті про війну в її поетичних вимірах, розширили її тематичне та образне тло. Так, у художньому світі Н. Слободянюк з’являється образ *месниці, оборониці рідного краю*: «Королева кришталева / ходить у броні. /Королева з міста Лева / зараз на війні./Комусь квіти, в когось свято /і життя без меж./А вона із автоматом / в вихорі пожеж». Нового осмислення набуває й традиційний образ українського воїна. Т. Власова зосереджує увагу на буденних, не-героїчних рисах наших оборонців, наголошує на тому, що українці – мирна нація, яка не готувалася до війни: «Я не кіборг – я вчитель історії. /багато читав про війни. / Тут таких, як я, – тисяч сто. / І їм дуже хочеться бути вільними». Нові реалі російсько-української війни відображені в поетичному архіві І. Астапенко «Штаб», Б Гуменюка «Почуття провини», Г. Крук «Перехресний, як рима, вогонь», Д. Мамчура «Все, що ти можеш, хіба що молитись», І. Мартищенка «Коли закінчиться війна» та багатьох інших українських поетів.

Спільними рисами, що об’єднують англійський та українській поетичні воєнні меморіали, виступають і часові рамки двох світових воєн, і мотиви оплакування полеглих

побратимів та вічної слави для тих, хто не повернувся з поля бою, і нова лексика, що означує невидимі часові кордони й розмежовує представників наступних генерацій. Водночас вимір англомовної поезіє засвідчує антивоєнний гуманістичний посил, скерований у самісіньку суть безглуздої та немилосердної війни, котра щоразу розгортається поза берегами Британських островів, і відтак англійські солдати гинуть далеко за межами власної Батьківщини. Український поетичний вимір, що репрезентує пам'ять про війну / війни XX-XXI ст., окрім окреслених спільних рис, щоразу повертається до теми захисту рідної землі від напасників, коли перемога набуває не абстрактного значення подолання світового зла в особі чергового диктатора та режиму, який він очолює, а цілком конкретного відвоювання та звільнення власних територій від окупантів. Відтак і розширюється семантика образу воїна, ментально пов'язаного з рідною землею: це вже не лише солдат (людина зі зброєю), котрий опинився на фронті, це й захисник, і месник, й оборонець рідного краю, що, як і античний Антей, надихається силою Землі, належної його народу.

Література

1. Ассман Ал. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті ; пер. із нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2014. 440 с.

2. Ільницький М. Над рікою часу: західноукраїнська поезія 20–30-х років. Харків: Фоліо, 1999. 640 с.

3. Кузьменко О. Внесок ОУН–УПА у фольклоризацію стрілецьких пісень. Визвольний шлях. 1998. N 10. С. 1210–1216.

4. Кузьменко О. Стрілецькі пісні (аспекти фольклоризму, фольклоризації і фольклорності): автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07/ЛНУ ім. І. Франка. Львів, 2000. 19 с.

5. Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів. Інтерв'ю провела К. Карут. Переклад з англ. К. Диси. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2022. 496 с.

6. Роздольська І. Літературний феномен Українських Січових Стрільців: функціонування та структура покоління: монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2020. 444 с.

Богданова М.М.,
кандидат філологічних наук, доцент
Бердянський державний
педагогічний університет

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПЕРІОДУ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ: ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ НА ДРУГОМУ (МАГІСТЕРСЬКОМУ) РІВНІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Курс «Методика викладання української літератури у ЗВО» належить до обов'язкової компоненти «Освітньо-професійної програми «Філологія», розробленої відповідно до стандарту вищої освіти за спеціальністю 035 Філологія галузі знань 03 Гуманітарні науки для другого (магістерського) рівня вищої освіти (наказ Міністерства освіти і науки України від 20.06.2019 р. №871). На вивчення курсу «Методика викладання української літератури у ЗВО» передбачено в програмі чотири кредити.

Під час вивчення дисципліни майбутні фахівці мають ознайомитися зі змістом освіти у закладах вищої освіти, інформацією щодо наукових основ створення навчальних планів, програм та методичних посібників; набути вміння планування освітнього процесу в закладах вищої освіти, створення програмно-методичного забезпечення курсів з історії української літератури; критично аналізувати, оцінювати та синтезувати нові ідеї, застосовувати інноваційні методи навчання, розробляти та реалізовувати проєкти, зокрема й власні дослідження.

В умовах війни стала зрозумілою роль викладача української мови та літератури у формуванні патріотичної свідомості молодого покоління. У м. Бердянську (Запорізька обл.) до дня народження Тараса Шевченка вчителька української мови та літератури Бердянської СШ № 16 Олена Володимирівна Нюкало висловила протест окупаційним військам рф. Її підтримали учні та місцеве населення. Саме тому на окупованих територіях України педагоги української мови та літератури стали найбільш вразливою категорією населення.

Ураховуючи значення діяльності українського

філолога, переосмисленню підлягає література Другої світової війни, вивчення якої передбачено в курсі «Історія української літератури 40-50-х рр. ХХ ст.» на першому (бакалаврському) рівні. Магістрантам під час проходження практики було запропоновано за допомогою методу проєктів опрацювати таку тему: «Специфіка літературного процесу часів Другої світової війни». У методичних рекомендаціях наголошено на цілісності цього явища. Зважаючи на певну роздрібненість цього процесу в переважній більшості наукових та методичних джерел, майбутнім викладачам можемо запропонувати опрацювання таких наукових та публіцистичних праць, як-от: Віктор Петров *«Українські культурні діячі Української РСР 1920–1940»* [3], *«Антифашистські мітинги представників українського народу»*[1], *«Орвелл, Бажан і Шевченко – три історії про письменників на радіо у воєнний час»* [2], Тарас Салига *«Муза і меч»* [4]. Самостійне опрацювання зазначених джерел передбачає пригадування відомих фактів та базових понять про літературу Другої світової війни; опанування інформації у зв'язку з причинно-наслідковими факторами; застосування інформації у зв'язку із сучасною ситуацією, викликаною російською агресією.

Структурувати інформацію можна за допомогою запитань, розроблених на основі алгоритму таксономії Блума, які побудовані так, що магістранти мали можливість повторити вже набуті знання під час навчання за бакалаврською програмою та засвоїти нові, скоригувати власне бачення на історію української літератури часів Другої світової війни.

Перелік запропонованих запитань: Як Ви розумієте визначення «ліквідовані», «уніфіковані» письменники (Віктор Петров)? Кого Віктор Петров називає «ліквідованими»? Кого з представників літературного процесу Віктор Петров називає «уніфікованими»? Чи можна однозначно назвати митців, які залишилися на території радянської України, «уніфікованими»? Чи всі вони змогли пристосуватися до російсько-більшовицького режиму однаково? Як ви розумієте визначення «теорія малих справ»? Назвіть творців радянської літератури? Як склалося життя митців материкової України в роки війни? У кого з митців материкової України чи діаспори був спільний

шлях протягом 20-30-х рр.? Як ви розумієте слова Віктора Петрова, який, як ніхто, знав про методи влади при встановленні своєї диктатури: *«Писати і саме писати за директивними вказівками центральних органів партії стало обов'язком письменника, ухилитися від якого він не міг. «Хочу» не існувало. Існувало тільки «мусиш». Праця письменника стала суспільно обов'язковою, чи, краще сказати, партійно або ж державно обов'язковою, підпорядкованою центру справою»*? До якої групи, на вашу думку, належав сам Віктор Петров? Як склалося життя Віктора Петрова? Хто належав до мистецького угрупування МУР? Із яких причин митці в часи Другої світової емігрували з території України? Назвіть хвилі еміграції в Україні? Кого ви знаєте з представників діаспори? Назвіть тематику творів митців-емігрантів? Зіставте погляди письменників радянської України і представників діаспори на Другу світову. Проаналізуйте вплив «вісниківців» на творчість митців діаспори та поетів упівців? Як ви думаєте, хто з митців першої політичної хвилі еміграції став з'єднувальним містком із другою хвилею? Окресліть взаємозв'язок політичних поглядів, переконань представників першої хвилі політичної еміграції з поетами Опору. Проаналізуйте тематику поезії Опору. Оцініть значення творчості митців діаспори і «нескорених» поетів для розвитку літературного процесу часів Другої світової війни. Як ви думаєте, чи вдалося зробити внесок у розвиток українського літературного процесу митцям, що змирилися з радянською системою? Чи виправдалася «теорія малих справ»? Обґрунтуйте свою відповідь фактами, підкріплюючи висловлюваннями науковців.

Відповідно до таксономії Блума, нами передбачено зв'язок між рівнями запитань і відповідями, оскільки враховано певну ієрархію. Запропоновані запитання передбачають різний рівень складності і відповідно – рівень мислення. За вивченою темою студентам варто запропонувати створити індивідуальні або групові проєкти у формі презентацій, написання наукових тез, створення профілю письменника, написання рецензій на обраний художній твір, створення постеру, колажу тощо.

Отже, на сучасному етапі підготовки магістрів-філологів значну увагу приділено формуванню професійних якостей, умінь

та навичок, необхідних для виконання у подальшому професійних обов'язків. Певного уточнення потребує творчість митців, пов'язаних з Другою світовою війною. На основі вже набутих знань здобувачі другого (магістерського) рівня мають можливість синтезувати і диференціювати інформацію, знайти відповіді на запитання, покликані сучасністю, відстоювати власну позицію, створити свій проєкт.

Література

1. Антифашистські мітинги представників українського народу. *Енциклопедія сучасної України*. URL: https://esu.com.ua/article-42921
2. Орвелл, Бажан і Шевченко – три історії про письменників на радіо у воєнний час. 13.02.2023 р., 23:29. Програма Час інтерв'ю, Ведуча Олена Гусейнова. URL:http://www.nrcu.gov.ua/news.html?newsID=100725
3. Петров В. Українські культурні діячі Української РСР 1920–1940. Жертви більшовицького терору. Нью Йорк: Пролог, 1959. 80 с.
4. Салига Т. Муза і меч. *Салига Т.Ю. «Вокатив» (Літературно-публіцистичні статті)*. Львів, 2002. С. 75–110.

Боговін О.В.
кандидат філологічних наук, доцент
Бердянський державний педагогічний університет

СЕРЕДНЬОВІЧНЕ ВІДРОДЖЕННЯ В АНГЛІЇ: ГЕОПОЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Середньовічне відродження в Англії, історично пов'язане з правлінням королеви Вікторії (1837-1901), – малодосліджене явище як в українській так і загалом в пострадянській англістиці, в останні роки викликає посилений інтерес з боку дослідників-гуманітаріїв.

Причиною «повернення до Середньовіччя» серед іншого стала поява нового погляду на світ, згідно з яким корінь всіх бід тогочасного англійського суспільства зародився в епоху Ренесансу, який дав поштовх егоїстичним устремлінням людей,

спонукав інтерес «язичницької» античної культури, які призвели до падіння авторитету християнської церкви, кризи віри і моралі. Натомість ідеал бачився в середньовіччі, яке сприймалося у контрасті до сучасності. З цим пов'язаний сплеск інтересу до середньовічних сюжетів про короля Артура і лицарів Круглого Столу у англійському суспільстві XIX століття.

Починаючи з епохи романтизму, історики почали надавати великої ваги причинно-наслідковим зв'язкам подій та явищ, а собі за задачу поставили пояснення сучасності і створення суспільних ідеалів для виховання, наслідування і поведінки. Епоха Середньовіччя все більше асоціювалася з ідеальною епохою стабільності та порядку, сприймалася в якості ностальгічної мрії. Зрозуміла у своїй патріархальності звичність минулого контрастувала із загрозливою непередбачуваністю невідомого майбутнього.

Один із перших дослідників Середньовічного відродження американський мистецтвознавець К. Кларк [1], ще в першій половині XX століття запропонував концепцію, згідно з якою до Середньовічного відродження входять Готичне та Артурівське, яке є пізнім проявом Готичного відродження і своєрідною реакцією на Промислову революцію у Великобританії тих часів. Концепція К. Кларка на сьогодні є загальновизнаною і набула досить широкого розповсюдження в світі[1].

К. Кларк, досліджуючи Готичне відродження, виділяв три напрямки його розвитку: ескапістський, археологічний та релігійний. Під ескапізмом мається на увазі тенденція посиленої уваги до містичних елементів та меланхолійних настроїв у англійському суспільстві XVIII століття, яка, на думку К. Кларка, мала «літературний імпульс» [1, 224] та стимулювала романтичну уяву. У цей час широкої популярності набули літературні твори, що апелювали до емоційної сфери та певним чином стосувалися подій «сивої» давнини Середньовіччя: готичні романи А. Радкліф та Г. Уолпола, поезія Оссіана

1 Саме ця концепція покладена в основу ґрунтовних досліджень феномену Артурівського відродження іншої американської мистецтвознавиці Д. Н. Манкофф, у науковому доробку якої дисертація "The Arthurian Revival in Victorian Painting" (1982) та монографія "The Return of King Arthur: The Legend Through Victorian Eyes" (1995).

(Дж. Макферсона), «цвинтарна поезія» Дж. Томпсона, Т. Грея та Е. Юнга.

Археологічний напрям проявився у формі руїн, які почали досліджувати та обговорювати як в модній періодиці, так і в науковій літературі, і, навіть, створювати і використовувати як елемент ландшафтного дизайну. Таким чином, «(…) ескапістська фаза стимулювала уяву, а археологічна забезпечувала відповідний матеріал для її розвитку» [2].

Релігійний напрям властивий зрілому Готичному відродженню. У цей час було побудовано велику кількість християнських храмів у готичному стилі. «Готика» проникла в усі сфери людського життя і втілювала форму найвищого духовного розвитку на початку XIX століття. Таким чином, готичний стиль підготував платформу для становлення Артурівського відродження у 1840-х рр.

Маніфестом Артурівського відродження став дизайн інтер'єру Нового королівського палацу у Вестмінстері, втіленого за бажанням королівського подружжя у середньовічному дусі, який провістив початок нової культурної епохи. Перша фаза Артурівського Відродження, так само як і Готичне відродження, мала виразну «ландшафтно-інтер'єрну» складову і знайшла своє відображення у циклі фресок В. Дайса у Королівській кімнаті Робінг Рум (Queen's Robing Room) у Новому Вестмінстерському палаці (1834), які демонстрували іконографію лицарських цінностей середньовічних легенд: вірність, дружба, благочестя та пропагувалися як чесноти сучасності.

Особливе місце у популяризації епохи Середньовіччя належить принцу Альберту, який, обіймаючи посаду голови Комісії мистецтв, докладав максимум зусиль для розвитку культури у імперії. Чоловік королеви намагався власним прикладом пропагувати шляхетну лицарську поведінку. Розпочавши гру у лицаря та Прекрасну Даму, (з образами яких виразно асоціювалося королівське подружжя), яку підтримали інші представники влади в країні, принц Альберт відновив призабуті традиції, трансформувавши їх у нових історичних умовах. Так, відродження інтересу до образу легендарного короля Артура і середньовічного лицарства у Вікторіанську

епоху набуло політичних рис і допомогло об’єднати націю навколо нової державної ідеології, яка працює і до сьогодні.

Література

1. Clark K. The Gothic Revival, 3 ed. New York 1974.
2. Mancoff D.N. The Arthurian Revival in Victorian Painting. Illinois 1982. 823 p.

Бондаренко Г.Д.,
студентка факультету неофілології,
Варшавський університет

ОБРАЗ МОРЯ У МОДЕРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Література, як частина світової мистецької спадщини, містить в собі архетипічні образи, функція, значення та використання яких різняться в залежності від низки суспільних факторів. Одним з найбільш значущих архетипів в геопоетиці є море, крізь призму якого можна передати безмежну кількість смислів.

Модерна література кинула виклик занадто об’єктивному реалізму та постійно втікаючому від реальності романтизму. Вона прагне створити нову естетичну картину дійсності – варіативну, багатовимірну, метафізичну, а часто навіть абсурдну. Доповідь покликана визначити роль образу моря у вирі нового модерністичного бачення світу й змалюванні його реальності та дослідити творчу взаємодію автора з даним архетипом.

Актуальність дослідження виникає із тенденцій розвитку літератури, її пластичності та нахилу до відповіді на еволюцію суспільства. Образ моря, глибоко закорінений у культуру та використовуваний від самих її початків, завжди залишається актуальним для авторів і читачів, оскільки втілює в собі різні аспекти людського життя та є об’єктом художньо-естетичного захоплення. Зміна образу моря та його пристосування до модерністичної епохи є відображенням нового світу у мистецтві та літературі зокрема.

Для відповіді на поставлене питання були проаналізовані наступні знакові модерні твори української та зарубіжної літератури: роман-буря Анастасії Нікуліної «Сіль для моря або Білий кит», мемуарний роман Юрія Яновського «Майстер корабля», повість-притча Ернеста Гемінґвея «Старий і море», повість-казка Туве Янсон «Тато і море», оповідання Лесі Українки «Над морем», експериментальний роман Вірджинії Вульф «Хвилі» та психологічні новели Луїджі Піранделло «Подорож» і «Сонце та море». Для розбору творів були застосовані психоаналітичний та феноменологічний методи. Особлива увага приділялася ролі образу моря, його впливу на інші елементи в тексті та гармонійність їх поєднання і взаємопроникнення.

Для психоаналітичного аналізу був обраний символістський метод Жака Лакана, який полягає у визнанні символізації рушійною силою структуризації реальності та її перетворення на текст. Розкодування символічного порядку, свідомо та несвідомо накладеного автором під впливом культурного середовища, дозволяє відкрити дійсність, яка є одночасно об’єктом тривоги та натхнення, та відчуття автора, пов’язані із зустріччю з нею.

З феноменологічної точки зору Романа Інґардена літературний твір варто читати, розглядаючи його як одночасно артистичний та естетичний об’єкт. У артистичності літературознавець вбачає структуру та схематичність, властиву кожному твору. Естетичність натомість є неповторною та народжується з індивідуального досвіду автора та читача. Останній є, по суті, співавтором, який на власний розсуд конкретизує артистичну складову тексту та надає їй певного сенсу.

У людській свідомості море завжди викликало контроверсійні почуття та асоціації. Його описували як джерело життя, духовну таємницю, позачасовість та несвідомість, ворожість та небезпеку. У літературі архетип моряще з давніх часів фігурував у легендах та міфахкультур, які мали безпосередній зв’язок із морем, наприклад, «Одіссея» Гомера чи ісландська сага про Еріка Рудого. У них море асоціювалося із пригодами та подорожжю.

Близько XVI століття з активним розвитком технологій та економічних можливостей, які відкривало море, його також почали розглядати як джерело матеріального блага та утвердження національної ідентичності. Згодом почали з'являтися перші піратські романи, просочені ідеями волі, насолоди від життя, жаги до збагачення та вседозволеності. У кінці XVIII на початку XIX століття романтичні творці розвинули цю тему далі, надаючи морю титул царства незайманої природи та притулку від уявних загроз цивілізації. Море стало шляхом класичної для романтизму втечі від щоденної рутини до омріяного емпіричного світу. Воно стало концентрацією трансцендентної сили природи, співіснуючи поряд з якою, людина пізнає власну самотність та відчуженість.

Творці мариністичної літератури кінця XIX-початку XX ст. у певному сенсі парадоксально наслідували романтичні ідеї своїх попередників, опираючись на їх досвід. До прикладу, модерніст Джозеф Конрад черпав натхнення з «Трудівників моря» Віктора Гюго та книг Леопольда Мак-Клінтока про пошуки загублених кораблів. Англійський дослідник та письменник Семюель Бейкер у своїй статті «Written on the Water: British Romanticism and the Maritime Empire of Culture» зазначає, що «*…морські метафори, а також специфічний морський світ, населений поетами-романтиками, становлять основу їх роздумів про культуру та імперію*» [3, 15]. У пізнішій статті про русалів та русалок у модерній літературі «The Forsaken Merman» він говорить про функціональність морської метафори для медіації між культурою та природою людського суспільства.

Модерна мариністична література увібрала в себе найкращі цінності та концепти літератури минулих епох, зробивши величезний поступ у їх новому сприйнятті та перетравленні, що, звісно ж, зумовлено трансформацією суспільства, самої літератури та її функції. При чому вони, ці образи, символи та концепти, які плекалися роками, не змінилися, оскільки, за Гастоном Бахелардом, не мають ні майбутнього, ні минулого. «*Поетичний образ не підлягає натиску, не є відлунням минулого… У своїй свіжості, у своїй активності поетичний образ має власне буття, власну динаміку*» [1,360]. Усі художні твори певною мірою базуються на давніх архетипах,

продовжуючи їх на новий лад. Отже, це означає, що архетип моря, який використовувався у різних формах та значеннях, весь час залишався однаковим, ніби перебуваючи у вакуумній бульбашці, змінювався лише людський погляд на нього та спосіб його експлуатації для створення нової картини світу.

Працюючи з вище згаданими текстами, ми разом зі слухачами прочинемо дверцята до того, як саме море послужило модерністичному письменникові на його шляху до входження в модерністичну фазу духовного розвитку суспільства. Ми побачимо, як воно стало одним з персонажів роману «Сіль для моря або Білий кит» та яким чином є містком між людиною та культурою у «Майстрі корабля», як змагається з непереможним людським духом у «Старому та морі»,як несе в собі одночасно початок і кінець у новелах Луїджі Піранделла, як наче дзеркало відбиває розвиток особистості у «Хвилях» Вірджинії Вульф, як втілює у собі людські мрії та амбіції у повісті «Тато і море» Туве Янсон та пізнаємо його імпресіоністичний малюнок в оповіданні над «Над морем» Лесі Українки.

Література

1. Bachelard G. Wyobraźnia poetycka: wybór pism / wyboru dokonał Henryk Chudak, Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1975. 439 c.
2. Burzynska A., Markowski M.P. Teoria literatury XX wieku. Kraków: Znak, 2006. 595 c.
3. Slabbert T. Maritime metaphorics in modernist literature: theses.Oxfort:Somerville College University of Oxford,2021. 331 c.

Бондарева О.Є.,
доктор філологічних наук, професор,
Київський університет імені Бориса Грінченка

МІСТО МАРІЇ: МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ 2022-2023 РОКІВ

Один із сюжетів нового етапу російської агресії проти України – осада та знищення українського Маріуполя – покликав до життя чимало сучасних українських п’єс, автори яких

здебільшого не були безпосередніми свідками або учасниками подій, але не змогли залишитися осторонь рефлексування про них. Так, п'єс, у яких трагедія Маріуполя осмислюється фрагментарно, у контексті інших подій війни, сьогодні вже оприлюднено понад десяток, і приблизно стільки ж є драматургічних текстів, які повністю присвячено маріупольським подіям навесні 2022 року. Два з них – "Закрите небо" Неди Нежданої та "Маріупольську драму" Олександра Гавроша – я докладно проаналізувала у нещодавніх публікаціях, приділивши належну увагу саме дискурсу Маріуполя [1, 2]. Зараз спробую запропонувати об'ємнішу презентативну картину.

Найперше драматургами фіксуються та інтерпретуються злочини росіян проти людства, скоєні у Маріуполі: прицільне знищення пологового будинку з породіллями та новонародженими немовлятами ("Садити яблуні" І. Гарець, "Маріупольська драма" О. Гавроша, "Закрите небо" Н. Нежданої), скидання потужних 50-тонних авіабомб на споруду Маріупольського драмтеатру, яка стала прихистком для двох тисяч цивільних містян ("Маріупольська драма" О. Гавроша, "День розбомбленого театру" Л. та І. Липовських, "Уламки і пазли" О. Мацюпи), боротьба за Азовсталь ("Трубач" І. Гончарової), узагальнений літопис трагічних подій обложного Маріуполя ("Десять кілометрів" І. Феофанової, "Місто Марії: щоденники облоги" А. Бондаренка, "Обличчя кольору війна" О.Гнатюка, "Марафон "російська рулетка" К. Пенькової, "Просто неба" А. Приходкіної). Також є тексти, які, поза конкретикою злочинів, розгортають топос ущент знищеного українського Міста, і лише наявність біля нього моря та контекст його оточення дозволяють говорити, що йдеться саме про Маріуполь ("Пригадати Майбутнє" О. Вітра, "Море залишиться" О. Михайлова): у таких творах небагато топографічно впізнаваної конкретики, натомість відчутно більше притчово-параболічних елементів.

Українські драматурги активно долучаються до розбиття міфів російської пропаганди, якими багато років – ще від звільнення окупованого Маріуполя 2014 р. – свідомо демонізувався батальйон Азов та здійснювалися спроби перекинути саме на азовців скоєні росіянами злочини проти

містян. Наприклад, О. Гаврош приділяє чималу увагу тому, як людям у Маріупольському театрі допомагали саме азовці та місцеві територіальники і натомість як росіяни постійно намагалися влучити саме у скупчення мирних містян. І. Гончарова відтворює перебування азовців разом із цивільними маріупольцями у підвалі Азовсталі напередодні того, як українські захисники Маріуполя отримали наказ припинити спротив та здатися – із начебто відповідними гарантіями української влади про можливість екстракції.

Важливо, що сучасна драматургія на документальній основі фіксує екстремальні індивідуальні людські досвіди тих маріупольців, кому вдалося вижити та переїхати в українські міста і села: так, Н. Неждана записує розповіді маріупольців у Чернівцях, А. Бондаренко будує п'єсу на основі інтерв'ю з двома сестрами, яким вдалося евакуюватися, К. Пенькова записує великий монолог жінки, з якою разом проживала у шелтері за кордоном, і на основі його вибудовує свій твір, О. Гаврош фіксує ледь не 90 годин розповідей акторів Маріупольського драмтеатру та інших внутрішніх біженців з Маріуполя, яким пощастило доїхати до Рівного. У таких свідченнях, окрім індивідуальних переживань і трагедій, фіксується унікальний матеріал, який засвідчує здатність українців в ситуаціях ексцесу швидко перетворюватися на спільноту, просякнуту людською емпатією, взаємною допомогою, талантом швидкої самоорганізації. Важливо, що це бачать як відмінну рису українців навіть ті драматурги, хто до 24 лютого 2022 року не приділяв належної уваги екзистенційному характеру війни Росії проти України і толерував російські наративи та/або російську культуру: відтепер для них усе змінилося, а відмінності українців від росіян фіксуються у текстах п'єс не лише на рівні авторської інтенції в цілому, але і у сотнях дрібних деталей, реплік, рефлексій.

У п'єсах маріупольського дискурсу пропрацьовуються задавнені родові травми, які тепер наново переживаються не лише дорослими, але й наймолодшими українцями – зокрема, стигмати голоду ("Маріупольська драма" О. Гавроша, "Десять кілометрів" І. Феофанової).

Маріуполь також осмислюється драматургами як наочне мірило масштабів Апокаліпсису:по-перше, у різних українських контекстах – Києва і Бучі (“То Сни під час війни” Н. Блок), ще трьох українських міст, з яких доводиться тікати скривдженим жінкам (“Зелені коридори” Н. Ворожбит), каскаду розбомблених українських населених пунктів (“Частини нашого тіла” Алекс Вуд), Харкова і Попасної під постійними російськими бомбами (“Онкорашка” І. Гарець), Києва під ракетними атаками та Херсона під окупацією (“Словник емоцій воєнного часу” О. Астасьєвої), розстріляних житлових будинків у Києві, Харкові, Бучі (“Чи зможуть українці говорити з росіянами” О. Князєвої), Охтирки і Харкова, де люди живуть лише під землею (“Садити яблуні” І. Гарець), окупованого Бердянська та різних українських міст під російськими ракетами (“How are you” В.Карабаня); по-друге – у вимірах жостокої статистики (А. Бондаренко відстань між Львовом і Маріуполем вимірює вже не у 1250 кілометрів, а у “*1250 трупів мирних мешканців, і це лише за офіційною статистикою на сьогоднішній день, яка завжди все применшує, аби не дражнити Апокаліпсис, не дивитися йому в очі*” – “Синдром уцілілого”; О. Астасьєва порівнює кількість загиблих мирних мешканців Маріуполя – 22 тисячі лише за офіційною статистикою – із населенням ірландського міста Уексфорд, де вона ховається від війни, адже там мешкає саме стільки людей – “Словник емоцій воєнного часу”) або “пунктів неповернення” – тобто, того, чого росіянам ніколи не можна буде пробачити: “*Пункти неповернення перетворюються на клітку з безкінечною кількістю днищ, які схлопують живі світи безкінечну кількість разів. Ракети, які летять на Київ, замордовані люди у Бучі, стертий з лиця землі Маріуполь, висохле тіло котика на дитячому ліжку покинутої квартири*” (“Фокус-покус” Л. Тимошенко).

В опрацюванні дискурсу Маріуполя, так само як і дискурсу нової фази війни в цілому, драматурги вдаються до зміщення наративних модусів, надаючи слово найбеззахиснішим нараторам – дітям (“Десять кілометрів” І. Феофанової) і тваринкам – або тим, кого покинули їхні люди, або тим, хто переживає трагедію міста разом зі своїми людьми (“Нас (не) кинули” К. Багаєвої). А, наприклад, О. Гаврош створює цілу

панораму моря різних тваринок усередині споруди Маріупольського театру, яких люди взяли з собою, аби зберегти їхні життя.

Частина творів інтенційно пишеться як арттерапія (“Закрите небо” Н. Нежданӧї, “Маріуполь #надія_на_світанок” М. Пінчук, “Обличчя кольору війна” О. Гнатюка).

Фіксуємо і численні знаки перемоги життя над смертю у драматургії маріупольського дискурсу: цвітіння дерев у майже мертвому місті (“Цвітіння” О. Мацюпи), щеня, якого знаходить Хлопчик, втративши батьків та поховавши свою вівчарку Айду (“Десять кілометрів” І. Феофанової”), птахи, які в’ють гнізда під обстрілами і співають пісню новонародженого Міста (“Пригадати майбутнє” О. Вітра).

І, оскільки йдеться про драматургію, то трагедія Маріуполя нерідко осмислюється через посередництво коду театру та в його семіотичних категоріях (“Маріупольська драма” О. Гавроша, “День розбомбленого театру” Л. та І. Липовських, “Трубач” І. Гончарової).

Думаю, що це лише початок осмислення сучасною українською драмою трагедії міста Маріуполь, адже відкриваються нові й нові сторінки злочинів у цьому, колись прекрасному українському місті, якому у XXI столітті двічі довелося пережити російську окупацію – як репетицію 2014 р. і як Апокаліпсис 2022-2023 рр.

Література

1. Бондарева О. “Закрите небо” Неди Нежданӧї: війна, пам’ять, травматичний жіночий досвід, усвідомлена деколоніальність. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2023. № 21. С. 14-25.
2. Бондарева О. Маріупольська драма: меморативні практики, свідчення, ідентичність, театральний код. *Вісник МДУ. Серія: Філологія*. 2023. Вип. 28. С. 32–57.

Борзенко О. І.,
доктор філологічних наук, професор,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

НОВА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА В АСПЕКТІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОБУТУ

Нова література виростала «знизу» і в чужій державі могла розраховувати лише на власні сили й можливості: авторські ініціативи й підтримку читачів, котрі потребували української книжки і визначали на неї суспільний запит. У процесі художньої комунікації усталились оптимальні форми літературного побуту. Важливе у зв'язку з цим питання «як бути письменником?» у нашому контексті годиться доповнити іншим, не менш важливим – «як бути читачем?», адже саме читацька сторона виявилась найбільш причетною до вироблення конфігурації літературного побутування.

Щодо явищ позаминулого століття корисно робити корективи на значну часову й культурну відстань: літературний побут тоді дуже відрізнявся від теперішнього, хоча в окремих випадках можна помітити віддалені збіги: наприклад, порівнюючи приватний альбом з акаунтом у соцмережах. Хай там як, а функціонування словесних текстів «тоді» значно відрізнялося від «тепер». Звичним було їхнє поширення в рукописних списках, що важко уявити в наші дні. Цінувалися володіння стилем, гарний почерк, навички виразного читання – це надавало суспільно значущих переваг. Освічена людина частіше покладалася на власну пам'ять, знала чимало літературних творів і нерідко їх цитувала. Друкована книжка не завжди була доступною, тож читачі дбайливо зберігали і старанно поповнювали свої рукописні колекції. В. Науменко розповів про власника кількох рукописних альбомів А. Іщенка із Золотоноші, канцеляриста, а точніше «копіїста», як він сам себе означував. Він неабияк дорожив своїми літературними скарбами, недарма супроводив їх жартівливим підписом-оберегом: «Хто

оції псалми может украсти, то будеть он сто год свині з усього світу із усім своїм нащадком пасти» [2, 488].

Поряд з альбомами, що нагадували літературні збірники, сформовані за смаком свого упорядника, існували альбоми іншого типу. У їхньому центрі перебувала особа власника або власниці, представлена у спілкуванні з певним дружнім колом. Альбоми становили своєрідні літописи приватного життя людини й відображали соціальний профіль її особистості. Записи належали як власнику (власниці) альбому, так і друзям чи просто знайомим. Це були привітання й побажання, популярні літературні твори або уривки з них, як правило, адаптовані до певної конкретної події чи ситуації. Зміст складали також поетичні експромти дописувачів різної якості, а ще їхні малюнки, що ілюстрували словесні тексти. Траплялися й народні пісні, прислів'я, прикмети, побутові поради, коментарі щодо погоди, лікарські й кулінарні рецепти. Наприклад, альбом відомого фольклориста М. Максимовича містив записи українською й російською мовами, набагато менше було французької й латини: «Склад альбому – вірші і проза, оригінальні або перекладні, виписки, підписи, навіть рецепти» [4, 153].

Альбом, світський салон і дружнє товариство надавали можливості для втілення творчих амбіцій численних аматорів – захоплених «читачів, які взялися за перо». Траплялося, що написаний для альбому або «на нагоду» текст здобував неочікуваний успіх, відривався від конкретної побутової ситуації та знаходив свого видавця. Альбомна поезія підтримувала зв'язки з народною творчістю, звідки позичала яскраві образи та мотиви. Діяв також і зворотній зв'язок: авторські поезії альбомного ґатунку з часом могли ставати народними.

Альбом поєднував людей, які могли навіть не знати решти дописувачів: у ролі посередника між усіма причетними до альбому виступав його власник або власниця. Інакшими за характером комунікації були об'єднання, учасники яких знали одне одного та мали спільні або близькі літературні інтереси.

Один із таких гуртків збирав прихильників українського слова, котрі урізноманітнювали дозвілля виконанням народних пісень. До «співочого товариства» входили письменники Петро, Марта і Степан Писаревські, П. Кореницький, М. Петренко. Харківський університет також зумів згуртувати здібних і діяльних людей, викладачів та студентів. Персональний склад цього наукового й водночас літературного кола змінювався: викладачі час від часу одержували нові службові призначення, а студенти ставали випускниками й полишали університет.До цього товариства належали поети-романтики Л. Боровиковський, О. Шпигоцький, І. Срезневський, М. Костомаров, А. Метлинський, О. Корсун та інші. Університет генерував нові форми літературного побуту, що були пов’язані з підготовкою та виданням літературно-наукових журналів і збірників. Магістранти й молоді викладачі для обговорення творчих проектів збиралися не в самому університеті, адже це була російська імперська установа, а зазвичай деінде і приватно. Місцем харківських зібрань були «магістерські квартири», у яких проживали університетські вихованці, котрі готувалися до наукової та викладацької праці [3, 125]. Не всі випускники прагнули робити службову кар’єру. Деякі з них осідали по селах, як-от вихованець словесного відділення Д. Запара, котрий, проживаючи у власному маєтку, встигав надсилати статті до періодичних видань, записував народні пісні, збирав історичні документи, упорядкував українсько-російський словник [1]. Окремі поміщицькі маєтки виконували роль справжніх культурних осередків, що притягували місцеве дворянство: там на прийняттях переважно салонного типу обговорювали різні новини, серед них і літературні.

Висока здатність українців до самоорганізації виявила себе у випадку з Кирило-Мефодіївським братством, яке ставило перед собою політичні завдання. Братчики збирались у вузькому колі хай і з не надто суворою, та все ж таки конспірацією. Учасниками були вихідці з київського науково-літературного середовища: М. Костомаров, М. Гулак, В. Білозерський,

П. Куліш, Т. Шевченко, О. Маркович та ін. Змовники мали атрибутику «для втаємничених» (спеціальні персні й іконки на честь святих Кирила і Мефодія). Дехто, як свідчить їхнє листування, порівнював свою діяльність в ім'я України мало не з апостольським покликанням.

Українська література першої половини XIX ст. залежала від зростання суспільного запиту на національний культурний продукт, алев силу обставин могла функціонувати переважно в тих формах, які були можливими в умовах імперського культурного домінування. Найпомітнішу роль відігравали товариства любителів українського слова, що заповнювали своє дозвілля читанням і обговоренням популярних творів. Науково-літературні гуртки так самотрималися приватного спілкування, а журнали і збірники, які вони видавали, залишалися гібридними, російсько-українськими й не мали комерційного характеру.

Це вимушене «перебування в тіні», поширення творів у рукописах та альбомах, своєрідне занурення літератури в побут мало не лише негативні наслідки, оскільки також дозволяло до пори до часу приховувати зростання національного змісту української літератури та уникати прямих її переслідувань. Усе змінило Кирило-Мефодіївське братство. Воно запропонувало нову політичну якість літературного руху. Поліцейські репресії проти товариства означали фактичне визнання імперією серйозності українських національних намірів. Замість «не помічати» відтоді наперед вийшло «обмежувати й переслідувати».

Література

1. Де-Пуле М. Харьковский университет и Д. И. Каченовский: Культурный очерк и воспоминания из 40-х годов. *Вестник Европы*. 1874. №1, С. 75-115.
2. Науменко В. Рукописный альбом Андрея Ищенка. *Киевская старина*. 1889. №2. С. 488–495.
3. Неслуховский Ф. Из моих воспоминаний. *Исторический вестник.* 1890. №11. С. 116-153.
4. Пономарев С. Альбом М. А. Максимовича. *Киевская старина.* 1882. №1. С. 152–173.

Борисенко К.Г.,
кандидат філологічних наук, доцент,
Інститут філософії імені Г.С. Сковороди НАН України (м. Київ),
відповідальний секретар журналу «Філософська думка»

МІСТА-СИМВОЛИ В ОПОЗИЦІЇ «ЗЕМНЕ — НЕБЕСНЕ» В УКРАЇНСЬКИХ БОГОСЛОВСЬКО-ПОЛЕМІЧНИХ ТРАКТАТАХ БАРОКОВОЇ ДОБИ

Як відомо, однією з провідних рис культури бароко є парадоксальність. Відтак чи не найяскравішою опозицією є «земне — небесне», а одним із провідних топосів— мандрівка. Д. Чижевський зазначає: «Людина бароко або втікає до усамітнення з своїм Богом, або, навпаки, кидається в вир політичної боротьби (а політика бароко — політика широких всесвітніх плямів та жадань), перепливає океани шукаючи нових колоній, береться до планів поліпшити стан усього людства, чи то політичною, чи то церковною, науковою, мовною (проєкти штучних мов) чи якою іншою реформою. В ідеалі обидва для людини бароко можливі шляхи ведуть до тієї самої мети: через "світ" (природу, науку, політику і т.д.) людина приходить завше до того самого — до Бога. Хто надто довго залишився у світі, той *лише* заблукав у ньому» [2, 242].

Зрозуміло, що найяскравіше в нашій літературі топос мандрів оприявнюється в паломницькій літературі, проте є він і в богословсько-полемічних трактатах. Про це вже йшлося в статті [1]. Однак згадки про міста-символи, екзотичні країни, подорожі до сакральних місць чи, навпаки, тих, які асоціюються зі втіленням пекла, є потужним аргументом для наших барокових авторів. При цьому варто завважити, що доволі часто вони набувають цілком несподіваної інтерпретації. Для українських барокових авторів мандрівка земним життя, зокрема містами, які мають сакральне значення для християн – це шлях до Бога; і головне: не зійти з правильного шляху. Причетність до святих місць, особливо шанованих у тій чи іншій церковній традиції, є одним із важливих аргументів у полеміці православних і католицьких українських богословів.

Так, із тексту Іоаникія Ґалятовського «Stary Kościoł…» ми дізнаємося про оригінальне тлумачення життя Антонія в католицькій традиції, адже архімандрит Єлецький змушений спростовувати тезу Миколая Ціховського, викладену в творі «Tribunal SS.», про те, що святий упокоївся в Римі. Для цього Ґалятовський використовує легенду із Патерика 1661 року про те, що при спробі наблизитися до келії з мощами Антонія усіх палив вогонь.

Його опонент, єзуїт Теофіл Рутка, в трактаті-відповіді «Goliat swoim mieczem porazony…», обстоюючи думку про те, що мощі Антонія зберігаються в Римі, править про те, що автор «Tribunalu…» спирався на розповіді «ludźi godnych». Однак при цьому Теофіл не вказує на джерела, а доводить думку, проводячи паралель з історією св. Кирила, просвітетеля слов'ян. Автор «Goliatu…» править про те, що «Mogł w Rzymieleżeć S. Cyrillus Apostoł Słowenski. A czemu ż zynie S. Antoni? Cożtuzłego? Apostoł niebryzdźełsię Slowienski Rzymemwięc z Fundator życia zakonnego niemiał sięim bryzdźić. Brzydki iest Rzym G. Ktorygo do Chrystusa, Ducha Chrystusowego, y głowyna źiemy Chrystusowey prowadźi, a podoba musie Turecki Stambuł, choćiaże...y Chrystusa y Ducha Chrystusowego z Bostwa wyrzućiwszy do Antichrista y piekła wrota otwerta» [5, 168]. Відтак маємо «конклюзію», строго витриману в річищі барокової риторики, коли Ґалятовського раптом названо «симпатиком» Стамбулу. З огляду на те, що Україна під ту пору потерпала від набігів татар, такий хід мав створити неприємний алюзійний образ. Дотепність богослова-єзуїта базується на «заміщенні понять», адже географічно Константинополь, до якого постійно апелює православний автор, і Стамбул — одне й те само місто, однак у символічному сенсі Константинополь і Стамбул — дві різні цивілізації. Рутка тонко проводить думку про те, що взорування на реальний Рим триматиме Україну в колі християнських народів та забезпечуватиме захист;натомість апелювати до фактично неіснуючого Константинополя — це кинути Україну «nafundus z nowego Magometanom Panstwa». Варто згадати, що падіння Константинополя на другий день Трійці подавалось у католицькій полеміці як Божа кара православним за те, що вони «неправильно» тлумачать

сходження Св. Духа. Такі закиди зокрема висловлював П. Бойма у трактаті «Stara wiara», а Лазар Баранович (який безпосередньо заохотив до дискусії і Іоаникія Ґалятовського, й Інокентія Ґізеля) у своїй відповіді «Nowa miara…»вдавася до традиційної відповіді про те, що Бог карає тих, кого любить, у такий спосіб даючи змогу довести свою непохитність у вірі ще за земного життя: «Zàwsze Bog tutych karze/ ktorych nà wiechny żywot gotuie» [3, 94], і краще заплатити туркам золотом у житті земному, ніж потім бути покараним за неспокутанийгріх у небесній обителі. З огляду на це, випробування турецькою навалою мислиться як бажане випробування на шляху до Горнього Єрусалима

Натомість Теофіл фактично надає нового сенсу образу занепалого Константинополя. І таке тлумачення тісно пов’язане з тогочасними українськими реаліями.

Тут важливо також звернути увагу ще на один посутній момент. За середньовіччя Константинополь починають називати другим Єрусалимом, за основу беручи легенду про св. Єлену, яка перенесла до цього міста Ісусового хреста. Однак уже митрополит Іларіон у «Слові про Закон і Благодать» починає проводити певні паралелі між Єрусалимом і Києвом; а за барокової доби, після відновлення православної церковної ієрархії Київської митрополії єрусалимським патріархом Феофаном ІІІ у 1620 р., міфологема «Київ — другий Єрусалим» набуває неабиякої популярності. Тож Рутка вибудовує своєрідний ланцюг асоціацій: Єрусалим упав — Константинополь, який назвав себе другим Єрусалимом, упав — тож і на вас, православні українці,за те, що ви називаєте себе другим Єрусалимом і взоруєте на Константинополь, чекає доля тих двох міст, і ви впадете під натиском невірних. Відтак урятувати вас може лише прийняття Риму й католицизму як єдино правильної християнської віри.

Та повертаючись до сюжету про Антонія, зазначмо, що, вочевидь, православний і католицькі автори правлять про різних Св. Антоніїв. Ґалятовський – про Антонія Печерського (бо згадки про великий вогонь – це його історія), а Ціховський і Рутка – про Антонія Великого (вони наполягають на похованні у Римі, а це аж ніяк не могло стосуватися києво-руського святого,

життя якого припускали хіба що мандрівку в молодому віці на Афон). Говорять вони про «засновника чернечого життя» – але ж обидва святі є його засновниками, от лише Антоній Великий – загалом, а Антоній Печерський – на київських землях. Згаданий факт, мабуть, найяскравіше ілюструє те, як елементарна недомовленість чи небажання з'ясувати певні речі призводила до серйозного розбрату в християнському світі. Однак цього разу причетність чи непричетність до Риму в обидвох випадках була важливим аргументом, адже для католиків правила за доказ того, що давні святі, зокрема Антоній Великий, шанували апостольську столицю; а для православних вона була черговим приводом із легкістю спростувати «вигадки» супротивників.

Отже, на прикладі трактатів Іоаникія Ґалятовського, Теофіла Рутки, Лазаря Барановича можемо зазначити, що згадка про міста Рим, Константинополь, Єрусалим, Київ, окрім усталеного символічного значення – католицька, православна Церкви, спасіння, хрещення України, – набуває нових сенсів. Зокрема католицький автор, виходячи з популярної під ту пору міфологеми «Київ – другий Єрусалим» вибудовує вервечку «Єрусалим — Константинополь» і вказує на те, що взорування лише на ці міста приведе до занепаду Руси-України, а її люд втратить можливість спастися. При цьому він акцентує увагу на тому, що Константинополь тепер є Стамбулом, ворожим до християн. Завважмо також, що він вирішує це в суто історичному (земному) сенсі. Лише мандрівка до Риму набуває в нього символічного значення шляху до спасіння. Натомість православні автори тлумачать символіку міст у метафоричному (небесному) сенсі: завоювання Константинополя турками постає як Боже випробування на шляхудо Горнього Єрусалима. А Рим бачиться їм земним містом, до того ж призвідцею до помилок.

Література

1. Борисенко К.Г. Теми часу й мандрів як втілення ванітативного мотиву в полемічному трактаті Дмитра Туптала (св. Димитрія Ростовського) "Розыск о раскольнической брынской вѣрѣ". *Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб*. Випуск 10. Донецьк: ДонНУ, 2006. С. 445–451.

2. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. Тернопіль: Феміна, 1994. 480 с.

3. Baranowicz J. Nowa miara starey wiary. Nowogrod-Siewierski, 1676. 354 s.

4. Galatowsky I. Stary Kościoł zachodninovemu kosciołowi rzymskiemu pochodzenie Ducha S. Od Ojcasamiego, nieod Syna pokazuje… Nowogrod-Siewierski, 1678. 213 s.

5. Rutka Th. Goliat swoim mieczem porazony… Lublin, 1689. 171 s.

Борисюк І.В.,
кандидатка філологічних наук,
Національний університет «Києво-Могилянська академія»

ТОПОГРАФІЯ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ «ВБИВСТВО П'ЯНОЇ ПІОНЕРКИ» СЕРГІЯ ОКСЕНИКА

Світлій пам'яті Сергія Семеновича Іванюка (Сергія Оксеника)

В романі Сергія Оксеника ми маємо справу з актуалізацією міського тексту, що загалом властиве сучасній українській прозі, – йдеться про рідне місто автора, Миколаїв та його присілок Варварівку (в романі – Варварку). Простір тут постає у взаємонакладанні географічного та історичного первнів, міського і сільського побуту, літературного та фольклорного елементів. Проте, усупереч жанровим очікуванням, до яких підштовхує співвіднесеність подій із дитинством головного героя, в постаті якого прочитуються автобіографічні елементи, роман не містить ані натяку на властиву таким текстам ностальгію, – більше того, простір у романі постає чужим і ворожим щодо людей, які його населяють. В такому ключі навіть кліматичні особливості українського степу, до яких належать сильні колючі вітри і ожеледиця взимку, фігурують в одному з найдраматичніших епізодів роману, – ідеться про невдалу спробу дітей перейти наплавний міст через Південний Буг по дорозі зі школи додому. Цей епізод можна проінтерпретувати з огляду на центральну для роману ідею бездомності, невкоріненості, що, з одного боку підкреслюється характерним для радянських часів затиранням пам'яті місць і ландшафтів, а з другого – відсутністю приватного простору, що викривлює родинні і соціальні стосунки. Апогеєм такої невкоріненості й

безпам'ятства стає історія всиновленого Саньки, який почувається чужим у прийомній родині, але так само чужим є для власних біологічних батьків.

Простір в романі С. Оксеника багатошаровий, негомогенний з топографічної, історичної, соціальної і навіть лінгвістичної точки зору. З огляду на топографію важливою є напруга між водою і сушею, заселеним та незаселеним, приватним та комунальним. Річка тут постає в багатьох контекстах, від побутового до загрозливого, вона ж стає частиною детективного сюжету через порізані перемети Агента. Південний Буг, що відділяє власне Миколаїв від Варварки, є ще й межею між міським і сільським побутом; не менш важливою є присутність моря в кількох годинах їзди. Проте центральною сюжетотворчою опозицією є протистояння між заселеним і незаселеним простором. Ідеться не тільки про зрозумілу і звичну опозицію природа / культура, а й про опозицію між місцями, придатними чи непридатними для заселення. Зримим утіленням такого розшарування простору є поляна, що маркується в романі як табуйоване місце, куди батьки забороняють ходити дітям. Поляна з такими її атрибутами, як вогнище, алкоголь і страшні історії є для дітей як символом свободи, так і символом притягальності дорослого життя: «*…мама поляни боїться, як міліції. Навіть дужче. Поляна для неї – це страшніше, ніж «вулиця», куриво та погана поведінка разом. Адже вона, поляна, все перелічене поєднує*» [1, 6]. Це вкрите пісками місце, на якому ростуть колючки, що їх ніде більше у Варварці нема. Разом із тим, поляна – прокляте місце, де під час війни загинуло багато людей. Однак, хоч поляна як незаселене місце і протистоїть обжитому простору Варварки, проте як в топографічному, так і в історичному плані вони утворюють єдність. Це – піски, де не можна було селитися, де, як каже баба Ганя, немає правди, де чужа земля, де багато крові пролито. Саме тому в селі відбуваються всілякі дивні речі: гинуть або тікають собаки, нечиста сила приходить у снах або видіннях і лякає дітей, з людьми трапляються дивні нещасні випадки. Таким чином заселене і прокляте місце взаємонакладаються.

Негомогенність простору підкреслено також напругою між історією та колективною пам'яттю. Офіційний

інституалізований історичний наратив, проте, теж не демонструє когерентності – це видно на прикладі потрактування постаті Сталіна, що постає і як той, хто «*виграв войну*» і «*привів наш народ до перемоги*» [1, 10], і як той, хто «*захопив усю владу і почав знищувати найкращих революціонерів*» [1, 8]. Однак найдраматичніший розрив стосується затертої колективної пам'яті: власне, поляна як всіяне пісками місце з дивоглядними колючками і відсутністю зафіксованих знаків про минуле є найнаочнішим втіленням цього розриву. Палімпсестна природа пам'яті виявляється в тому, що вона в романі не завжди вербалізована і постає як сукупність розрізнених знаків-репрезентацій, а не як цілісний наратив. Навіть хронологічно найближчі події Другої Світової в романі постають не як зрозуміла сукупність локальних комеморативних практик, а як уривчаста, пунктирна оповідь, що ґрунтується на драматично неповній, а подеколи спотвореній офіційній політичній версії подій, адже у Варварці на місці імовірної масової загибелі людей у війну немає жодного пам'ятного знака. Іще більш фрагментарною є пам'ять про визвольну боротьбу з радянським режимом на заході України – натяком на розгортання драматичної історії всиновлення Саньки є лише слова Агента, що називає хлопця бандерівським ублюдком. Прикметно, що Санькина історія про рідних батьків, що відбувають заслання в Казахстані, звучить для Вовки геть неправдоподібно; саме тому єдиною найближчою моделлю, що дозволяє якимось чином осмислити розрив між радянським пропагандистським наративом і реальністю, стає для нього літературний текст – «Гайдамаки» Шевченка, що на нього посилається і Санька. Іще більш віддаленим хронологічно, а отже, примарним, залишається в українському південному ландшафті татарський слід. По дорозі до моря Вовчина родина натрапляє на татарську криницю – Вовчин батько називає її чумацькою. Викорінення пам'яті стосується також і географічних назв: село Кам'янка раніше мало татарську назву Ончикрак, що під впливом української перетворилося на Чимирнак. Важливо, що така репресована пам'ять стає підґрунтям для конкретизації образу ворога: коли Ревмір пригадує оповідку про сержанта міліції, якого хтось колись заарканив і тягнув за машиною, він робить

висновок, що це були татари, оскільки бандерівців на півдні нема. Не менш репрезентативною є оповідь про бабу Хвеську, якій татари нібито від'їли частину ноги, коли вона намагалась утекти з їхнього полону. Анахронічність цих татарських історій засвідчує їхню фольклорну природу.

Власне, за відсутністю виразних наративів про минуле, які б охоплювали як комунікативну пам'ять, так і культурну, єдиним механізмом фіксації і осмислення цих репресованих, затертих спогадів стають фольклорні матриці. Роман Оксеника блискуче ілюструє драматичну зустріч традиційної фольклорної стихії і постфольклору, представленого усними оповідками і так званими піонерськими страшилками. Цей драматизм підсилюється також комунікативним розривом – традиційна магія зберігає свою дієвість, але втрачає мову, якою спільнота продукує наративи і фіксує колективну пам'ять. Саме як безсловесний, але магічно потужний, описує Вовка традиційний обряд викачування яйцем: «Заходити будь-кому до кімнати вона заборонила, а з порога я не зміг розчути жодного слова. Тільки якесь бурмотіння, шипіння, клацання язиком. Щось зовсім не схоже не людську мову» [1, 104]. Містична Марія Іванівна, що повідомляє Ревмірові про вбивство Свєтки, теж виступає радше як свідок злочину, а не носій пам'яті – історія викриття вбивства, в якій задіяна померла відьма, має стосунок до теперішнього, а не минулого. Проте і баба Ганя, і Марія Іванівна дуже чітко артикулюють закорінені у фольклорному середовищі приписи, що мають справу з порушенням заборони і відбивають традиційні моральні та поведінкові норми, – приписи, що стосуються поводження зі злом, яке є наслідком або незнання, або переступу. Натомість постфольклор дає гнучкіші і варіативніші моделі для осмислення невимовного досвіду, яким є смерть – озвучені на поляні історії про зелену руку, червоне одіяло та пиріжки з людськими нігтями є ніби прологом для історії Свєткіного вбивства. Ба більше, сам наратив убивства вибудовується відповідно до цих постфольклорних матриць, зберігаючи характерні для жанру піонерського фольклору риси сенсаційності, неправдоподібності й іронічної дистанційованості. Справді-бо, що може бути більш

неправдоподібним, ніж історія про вбивство п’яної піонерки у радянській країні, найліпшому з усіх можливих світів?

Література

1. Оксеник С. Вбивство п’яної піонерки : роман. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. 352 с.

Братко В.М., Василенко Г.В.,
студентка міжнародного туризму та економіки,
кандидат філологічних наук, доцент,
Національний університет «Запорізька політехніка»

ГЕОПОЕТИЧНІ ОБРАЗИ АНГЛОМОВНОГО ТУРИСТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Відпочинок, прагнення щасливих і приємних вражень від нього, споглядання краси природи й архітектури, відвідування нових міст, країн, екзотичних островів, пізнання інших культур – це мрії кожного з нас і здійснити ці мрії допомагає туризм. Ідеягедонізму знаходить своє позитивне і корисне втілення в мові туризму, якій для створення образу місця притаманно вживання естетичних, емоційно забарвлених мовностилістичних засобів позитивного змісту у формі порівнянь, метафор, атрибутивних словосполучень тощо. Мова туризму має свій дискурс, виконує ряд належних саме їй функцій та застосовує властиві їй техніки впливу на свідомість споживача.

Англомовний туристичний дискурс це – вид комунікативної події, що окрім тексту включає екстралінгвальні фактори його продукування та сприйняття. сукупність різноманітних текстів, які є продуктом мовленнєвої діяльності і які функціонують у туристичній сфері (брошури, журнали-травелоги, екскурсії, проспекти, путівники тощо). Геопоетичні образи туристичного дискурсу поєднують у собі природно-географічний і художній чинники. Сукупність особливостей мови туризму створює картину прекрасної реальності, образ райського місця, затишного куточка, куди запрошують усіх бажаючих відкривати нові світи, відновлювати сили, знаходити спокій і щастя. Метою цієї розвідки є прагнення висвітлити стилістичні особливості

поширених геопоетичних образів англомовного туристичного дискурсу. Матеріалами дослідження послужили тексти англомовних туристичних брошур, путівників і журналів.

Одним із поширених образів є образ райського куточка, яким може бути морське узбережжя, затишне мальовниче село або величні гори. Сильний ефект у змалюванні образу мають словосполучення в ролі суб'єкта в реченні, оскільки відразу привертають увагу та збуджують уяву красою звучання і змісту. У таких випадках доволі частим є вживання сильних експресивних прикметників, складних ад'єктивних форм, що складає малюнок привабливо яскравого і бажаного місця. Наведемо для ілюстрації зразок опису пляжного відпочинку: *Amazing, out-of-this-worldbeaches, fantastic sea colours and the oh-solaid-back life welcome you to a singular experience of repose and calmness beyond all your dream sand expectations* [5].

Окрім образу моря, доволі популярним є також образ великого міста, що має свої переваги для обранця: клімат, архітектура, їжа, люди, стиль життя. Наприклад, таким є одне з міст Бразилії, в якому людина почувається безпечно і щасливо: *Salvador is a city with plenty of upsides. It has* ***a balmy climate*** *and* ***gorgeous colonial architecture,*** *not to mention* ***the best food*** *in Brazil* [4]. У наведеному прикладі знову спостерігаємо вживання ад'єктивних описових форм та вживання вищого ступеня порівняння, що відображає визначальну рису мови туризму, яку називають ад'єктивованою.

Зображені тревел-райтерами картини подорожей відображають одну з тенденцій часу – повернутися до природи – *get back to nature*, щоб відчути себе її часткою, набратися сили, отримати досвід справжнього й автентичного земного буття. Таким бажаним краєм для когось може стати національний парк неподалік від екватора на узбережжі Замбезі, де мандрівник живе в дикій природі, слухає її звуки і голоси, чує небезпеку, розуміє красу і силу природи і в такий спосіб досягає очищення душі: *This primeval place is where you can examine your own limitations – its raucous beauty and savagery renders individual cares insignificant. Paradise is in the chugging cacophony of hippo, wailing hyena, soft elephant snuffles and eerie sound of lion outside your tent, the giant Nile crocodiles, the up-close breath of danger. In*

its simplest form, it is life, death and magnificence – a cleansing of the soul [4].

Вживання художніх означень з адвербіальними інтенсифікаторами змісту сприяють унікальності образу місця відпочинку. Контраст у картині зображення додає вишуканої привабливості об'єкту: *Two islands, Ano and Kato, comprise the Koufonissia island complex and what makes this little slice of heaven genuinely remarkable is the unbeatable casualness of life together with the breath-taking natural beauty*[5].

Серед кольорів переважають природні кольори планети, де найбільше відтінків синього і зеленого. Колористика зазвичай поєднана з топонімікою місця, що при застосуванні художніх засобів зображення, зокрема порівнянь і особливо метафори сприяє створенню образу казкового райського місця. Таким є, на наш погляд, зображення узбережжя Гоа: *Goa's beaches are it scrowning glory. In reality the coastline is one long, palm-fringed delight – the powdery sands – usually silver, occasionally dusted golden – only interrupted from time to time by inlets, estuaries or headlands. Whether secluded and peaceful or broad and lively, they exist for all to enjoy for none are private* [2, 3].

У творенні геопоетичного образу важливу роль відіграють власні імена. Багатство ономастикону зумовлено, власне, специфікою туристичних текстів, які включають велику кількість найменувань туристичних об'єктів.Найпоширенішими в ономастиконі туристичних путівників є реаліоніми (імена колись і тепер існуючих об'єктів). Це зумовлено тим, що туристичні путівники спрямовані переважно на рекреаційну, розважальну і пізнавальну активність споживачів. Задля ілюстрації даної тези наведемо приклад: ***Mamallapuram Dance Festival*** *is an annual event that takes place over a month in December-January. The monuments provide a sumptuous backdrop to performances of classical Indian dances such as* ***Bharatanatyam, Kuchipudi, Kathakali, Mohini Attam, Odissi, Kathak,*** *etc., which are performed by well-known artistes of India during the weekends* [3, 6].

Важлива роль у створенні образу туристичного місця також відводиться синтаксису. Майже кожний описовий текст має паралельні синтаксичні структури, альтернативні форми речень,

семантика яких відображає розмаїття визначних місць країни або регіону, пізнавальних можливостей для відвідувачів, надаючи туристам інформацію про багатство вибору туристичних послуг і розваг. Поширеними є складні речення з паралельними структурами, дієприкметниковими або дієприслівниковими зворотами, однорідними членами речення: *From the haunting, primeval star kness of Wadi Rum, to the teeming center of urban Amman; from the majestic ruins of by gone civilizations to the time less splendor of the Dead sea, Jordan is unveiled as a unique estination offering breath taking and mysterious sights, high standard accommodation, exquisite cuisine and countless activities that can provide visitors with inspiration, motivation, and rejuvenation* [1, 16].

Отже, стилістичні особливості геопоетичних образів англомовного туристичного дискурсу включають вживання різноманітнихад'єктивних описових форм, порівнянь, метафор, суперлативів, ключових туристичних слів, власних імен та синтаксичних структур, які виконують інформативну, декоративну, описову, текстотвірну, прагматичну емоційно-експресивну й оцінну функції. Особливий ефект привабливості зображення, можливості задоволення, переживання радості і щастя досягається завдяки комплексу вжитих стилістичних засобів, де найвиразнішими є художні означення, експресивні порівняння і метафори.

Література

1. Discovering Jordan, the Land of Adventures [Travel brochure of Jordan]. Plaza Tours. 31 p.
2. Incredible India. Goa. India Tourism Frakfurt. 6 p.
3. Incredible India. Rajasthan. India Tourism Frakfurt. 10 p.
4. Traveller. URL.: https://www.smh.com.au/traveller/inspiration/most-beautiful-places-on-earth-seven-paradises-that-are-heaven-on-earth-20180409-h0yjip.html
5. World Travel. URL.:https://www.wtravelmagazine.com/greek-island-hopping-guide/

Бугрій А.С.,
кандидат філологічних наук,
Навчально-науковий інститут філології
Київського національного університету ім. Т. Шевченка

“IMAGINARY HOMELANDS” САЛМАНА РУШДІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ДВА РОКИ, ВІСІМ МІСЯЦІВ І ДВАДЦЯТЬ ВІСІМ НОЧЕЙ»)

Творчість Ахмеда Салмана Рушді, бомбейського письменника, який народився і виріс в Англії, загальновизнана у постколоніальному та світовому літературознавстві, спричинила появу великої кількості критичних і теоретичних праць, що ґрунтуються на його ідеях. Майстерні та водночас шокуючі романи митця грайливо поєднують магічний реалізм із пронизливими соціальними та політичними коментарями. За свої сорок років кар'єри «видатний романіст» «нескінченного оповідання» [3] неодноразово ставав об'єктом пильної уваги та дискусій, отримуючи як захоплені похвали, так і поблажливі рецензії, але, зрештою, його книги говорять самі за себе. Письменник втілює у своєму житті та творчості загадку постколоніального автора, який пише в традиціях індо-англійської літератури, водночас апелюючи до традицій та смаків світової, особливо західної, аудиторії. Осуд і підтримка, пов'язані з винесеним йому смертним вироком, демонструють непросту щоденну боротьбу постколоніаліста за те, щоб урівноважити суперечливі вимоги конфліктуючих культур. Він не лише бореться із зовнішніми труднощами, але й долає внутрішні конфлікти колоніальної ідентичності, постійно перебуваючи в ролі аутсайдера, шукаючи власну легітимність у межах однієї чи багатьох культур: *“I like in New York much of what I like in Bombay, the crowd of stories, the sense of many different narratives intersecting, joining, conflicting, crowd in gin one another. The stories of the whole world are here, becoming New York stories on New York streets, enriching American (and everyone’s) literature as they get written”* [1]. С. Рушді неодноразово звертається до питань ідентичності, що позначилися на його

власному житті: хто такий мігрант? Як людина може вижити між культурами? Що означають ідеї Дому, культури, релігії, нації? Описуючи Схід із Заходу, віниз легкістю погоджується з неоднозначністю своєї культурної та національної приналежності, визнаючи суперечливість своєї ідентичності як мігранта.

У романі «Два роки, вісім місяців і двадцять вісім ночей» письменник відкидає британську колоніальну версію Індії, конструюючи новий світ і нове зображення історії, намагаючись представити їх із більшою правдивістю. Присвячений персонажам, які подібно до С. Рушді здійснили подорож з Індії до Англії, Америки чи іншого континенту, роман досліджує спроби героїв усвідомити свій власний досвід. Усі вони – Рафаель Ієронім Манезес, Джеррі, Магда Манезес, Чарльз, Джеронімо, Дунія та Ібн Рушд – дізнаються, що їхні ідентичності не так легко встановити, визначити чи виокремити, як здається на перший погляд. Усе починається в Бомбеї, космополітичному місті, в якому змішувалися мови, культури, стилі та мода, іде С. Рушді народився і ріс до чотирнадцяти років. Тож його оповідачі буквально наповнені поліморфним складом міста. Відразу кілька мов і культурних ідентичностей ведуть свою боротьбу всередині персонажів,які розповідають про свій світ читачеві, так само запекло, як вони воюють між собою всередині самого письменника:*“After long years a way their hometown was a shock to the eyes, as if an a lien city…”;“The feeling hat ‘you can’t go home again’ because the home your remember is no longer what it was a pretty universal human feeling. Bombay has changed a great deal from “my” Bombay because people have died, moved away, grown, become different, and favorite places have disappeared, and the city has grown and shifted its focal points”* [2].

Вагомість і актуальність роману як постколоніального тексту зумовлена переплетінням у ньому трьох основних проблем: витворення історії, ідентичності нації та окремої людини. У межах цих трьох взаємопов'язаних тем постають

труднощі у визначенні свого особистого чи національного походження, проблеми у визначенні власної особистої та національної історії, а також неможливість віднайти особисту «справжню» ідентичність. Упродовж усієї оповіді С. Рушді оспівує проблеми постколоніальної ідентичності, гібридності, множинності та мультикультуралізму, описує ґрунт націоналізму та антинаціоналізму, і цей поділ відображає множинність, дилеми і конфлікт політичних та релігійних ідеологій у країні. *“I just wanted to portray a conflict in which no side is completely virtuous….”* Але і ті персонажі, що мігрують, і ті, що залишаються в Індії, переконуються, що вони можуть бути чимось більшим, аніж просто чимось одним.

С. Рушді ніколи не був письменником однієї країни, культури чи мови. Він звертається до різних континентів і культур, майстерно перетворюючи мову на один із інструментів деколонізації. Письменник використовує гінді, урду та інші регіональні мови, англіфікуючи їх без жодних коментарів чи приміток; змішує слова різного походження і намагається зробити їх досконалими (*Dunia, Duniazat, D'Niza, Mr. Airagaira)*; «чаклує» з мовами, щоб віднайти власний голос для розповіді своїх гібридних історій.

Гібридність і невизначеність є важливими аспектами його творчості. Від роману до роману С. Рушді знаходить нові відтінки власного голосу в оповідачах і персонажах, які перетворюють англійську на свій діалект, естетизуючи світ, плутаючи його, перетворюючи на гіпертекст або спокушаючи читачів своїми історіями. “*Unbeknownst to them, they are all descended from Dunia, a princess of the jinn and they will play a role in an epic war between light and dark, spanning a thousand and one nights- or two years, eight months, and twenty-eight nights”* [2].

Здається, що вся творчість С. Рушді – це спроба відповісти на культурний виклик, що стоїть перед суспільством,адже складна крос-культурна динаміка, яку репрезентує постать мігранта, вимагає від нього демонтажу старих парадигм конструювання та репрезентації ідентичності. Синхронізуючи

національну та особисту історію, письменник розповідає про колоніальне минуле Індії та постколоніальне сьогодення, описує долю письменників у діаспорі, які намагаються відновити зв'язок зі своєю батьківщиною – “imaginary Homelands.”

Література

1. Rushdie S. Is India forgetting its own narrative of openness? *India Today*. 2023,5 March [online]. URL: https://www.indiatoday.in/india-today-insight/story/salman-rushdie-is-india-forgetting-its-own-narrative-of-openness-2342910-2023-03-05
2. Rushdie S. Two Years, Eight Months, And Twenty-Eight Nights. Random House Trade Paperbacks, 2015, 304 p.
3. Towers R. Always the Outsider. *The New York Times*. 1991. 2nd June [online]. URL: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-imaginary.html?_r=1&oref=slogin

Будний В.В.,
кандидат філологічних наук, доцент,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ЛІТЕРАТУРНЕ ЗОБРАЖЕННЯ ЗНАМЕННИХ КУЛЬТУРНИХ ТА ІСТОРИЧНИХ МІСЦЕВОСТЕЙ: ПОЕТИКА, ЕСТЕТИКА Й ПОЛІТИКА

Чим відрізняється літературний образ загальновідомої місцевості від пейзажних та інших просторових зображень? Хіба Київ у «Хмарах» І. Нечуя-Левицького чи в «Дні для прийдешнього» П. Загребельного не є фікціональним так само, як Сонгород у «Красі і силі» В. Винниченка або Чортопіль у «Рекреаціях» Ю. Андруховича?

На перший погляд, засадничих відмінностей немає:незалежно від тематики й референції літературне образотворенняполягає в зумисне неповному означенні тематичного предмета за допомогою (1) окремих суміжних (синекдохічних, за О. Потебнею) його ознак або (2) різнорідних ознак, метафорично перенесених на нього з інших предметів.

Наприклад, у Шевченковій строфі «Меж горами старий Дніпро, / Неначе в молоці дитина,/ Красується, любується / На всю Україну» [4, 120] перший рядок означує предмет стислою вказівкою на довкілля, вибудовуючи зорову перспективу, а наступні рядки, приписуючи предмету непритаманні йому ознаки, переносять просторовий образ в абстрактну площину духових категорій і переживань. Через те, що тематичний предмет (Дніпро) та його означення не збігаються, персоніфікований образ річки можна сприйняти в *буквальному* прочитанні, поетично уявляючи її як міфологічну істоту, яка вабить своєю красою і втішається на всю країну. Можна, відштовхуючись від *метафоричних* значень образу, уявляти Дніпро у вранішньому тумані чи весняному цвітінні (згадка про молоко навіює враження кольору, а порівняння з немовлям натякає на часові прикмети – світанок або весну). І буквальний, і переносний смисли, поєднуючись із просторовою гіперболою (ріка пишається на всю країну), переводять текстовий образ із відчуттєвого в духовий план, спрямовуючи нашу уяву на широке *символічне* витлумачення: йдеться про вічну юність прадавньої ріки, час над якою не владний; Україна леліє Дніпро, як матір своє дитя; ця велика ріка символізує віру в незнищенність нації, в постійне оновлення життя. Читач легко заповнює вільний простір між темою та означенням, вибудовуючи цілісний образ і розшифровуючи його естетичні коди.

І все ж зображення відомого простору, хоча й діє, як і решта фікціональних образів, у сфері творчої уяви, має ту особливість, що до його сприйняття приєднується geniusloci – культурно-історична інформація, якузнаний топонім викликає з глибин читацького досвіду. Взаємодія між полюсами естетичної дистанції відбувається в такий спосіб, що сприйняття *відомої* місцевості в *новому* освітленні провокує уяву до співтворчості, і читач *занурюється* в зображений часопростір попри усвідомлення його мистецької *умовності*.

Тематизована місцевість може отримати історичне, психологічне, політичне чи будь-яке інше означення. Скажімо, оповідання І. Франка «Яндруси» дає змогу сучасному читачеві помилуватися краєвидом львівського середмістяпершої чверті XIX ст.: «Вже вийшли на перевал цитадельної гори, вихилилися

з-за її гребеня, і понижче їх стіп розсипався весь Львів півмісяцем на дні долини. Левик на міській ратуші блискотить і горить у останньому промінні заходового сонця, бернардинський годинник видзвонює сьому годину, мулярі б'ють у дошки на «фаєрант» десь коло св. Миколая, напівпрозорий блакитнуватий туман стелеться над містом і зливається в віддаленню з темною зеленню ліска на Високім замку…» [3, 224-225]. Місто окреслене тут кількома впізнаваними, хоч і дивно зміненими в історичній перспективі штрихами: ратуша, на вежі якої вже не виблискує гербовий лев; годинник колишнього бернардинського монастиря, що хоча й працює, та не дзвонить; мулярі, яких і тепер часто можна зустріти, але вони вже не оголошують закінчення робочого дня ударами об дошку Високий замок, й донині залісненій, ще й увінчаний телевежею... Деталі історичної екзотики навіюють атмосферу минувшини навіть читачеві незнайомому з львівською топонімією.

Образ може мати психологічне забарвлення, як-от Париж у новелі Фр.С. Фіцджеральда «Повернення до Вавілона», бачений очима Чарльза Вейлса, який прибув до міста після дворічної розлуки. А в романі І. Багряного «Тигролови» Україна є для матері Сірчихи простором недосяжним для ока, щемливим спогадом.

У сакральному освітленні змальовано Київ у романі «Чорна рада» («Святий город сіяв, як той Єрусалим» [2, 56]. А в Шевченка постає дзеркальний образ України земної й небесної: «...над Стіксом, у раю, / Неначе над Дніпром широким, / В гаю – предвічному гаю, / Поставлю хаточку, садочок / Кругом хатини насажу…» [4, 373]. Безумовно, образ Батьківщини є архетипним у тому розумінні, що надихав чимало поколінь перед нами і надихатиме ще багато поколінь після нас жити і працювати для того, щоб омріяна країна збулася.

Одивнення простору в химерному оповіданні О. Ірванця «Львівська брама» випромінює гірку політичну іронію – тут оповідач опиняється у Львові, вийшовши на кінцевій зупинці однієї з гілок київського метрополітену, а потім повертається назад із заяложеною та спрофанованою «національною ідеєю», яку повинен утопити в Дніпрі.

Процеси декомунізації звільняють нашу землю і свідомість од ідеологічних тенет колоніального часу. По-новому прочитуються і тексти класиків. Болем і люттю відлунюють у серцях сучасників рядки столітньої давності про серце Приазов'я, сьогодні окуповане, але нескорене: «Такий собі маленький, такий собі чистенький, такий собі – Бердянськ. Місто... Отак собі на березі Азовського моря притулився й сидить. Спереду в нього море, ззаду в нього невеличкі гори, колишній крутуватий берег моря Суражського, а він між морем та горою вдень зеленими кучерями акацій шумить, а вночі електрикою виблискує... Тихий такий, невеличкий...» [1, 132]. Наче мартиролог звучать у сучасних віршах назви українських міст-мучеників, знищених разом з їхніми мешканцями: «поезія померла її закатували в Бучі» (Елла Євтушенко); «Довгі пояснення і надмірні, і марні, / поки згустки пекла викашлює Марік, / поки нічний вогонь розшматовує Харків» (Катерина Калитко).

Літературне мапування суспільних просторів не лише означує географічні координати зображеного світу, а й оповиває місцевість ореолом культурної значущості, естетичної унікальності. Так змальовано міські квартали під горами і над водами Борисфена у промінні ранішнього і вечірнього сонця в «Описі Києва» Ф. Прокоповича, села й містечка Черкащини в Шевченкових «Гайдамаках», середньовічний Париж у «Соборі Паризької Богоматері» В. Гюґо, повноводу Міссісіпі у «Пригодах Гакльберрі Фінна» Марка Твена, Кримську Яйлу, карпатські полонини й сонячний Капрі у новелах М. Коцюбинського, вулиці Дубліна в «Уліссі» Дж. Джойса, причорноморські степи у «Вершниках» Ю. Яновського…

Такі образи конкретних обшарів здатні творити власні літературні традиції, набуваючи статусу «вічних образів». Пригадаймо інтертекст Савур-могили, мережаний у народній думі «Втеча трьох братів з городаОзова», пісні «Ой Морозе-Морозенку», оповіданні Ганни Барвінок «Молотники» (1888), поетичній легенді М. Чернявського «Савур-Могила» (1910), поезії Яра Славутича «Савур-могила» (1941) й, нарешті, думі Тараса Компаніченка «Про Савур-могилу» (2014), яка оспівує оборонців рідної землі від новітньої московської навали.

Отже, літературна імагологія суспільного простору висвітлює культурні коди і концепційно та комунікативно вагомі образи, за допомогою яких спільнота конструює, підтримує і захищає свою ідентичність.

Література

1. Вишня О.Твори: В 4 т.Київ: Дніпро, 1988. Т. 2. 461 с.
2. Куліш П. Твори: В 2 т. Київ: Наукова думка, 1994. Т. 1. 750 с.
3. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1979. Т. 17. 503 с.
4. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. Київ: Наук. думка, 2003. Т. 2. 621 с.

Василенко Г.В.,
кандидат філологічних наук, доцент
Національний університет «Запорізька політехніка»

ГЕОПОЕТИЧНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ В АНГЛОМОВНОМУ ВИРАЖЕННІ

Художній світ української лірики рясніє образами рідної природи, які в органічному поєднанні з ліричними переживаннями передають настрої і почуття,дають уявлення про місцевий ландшафт, уклад і побут, відображають картину світу українського автора. Українські символи несуть у собі вкорінений у язичництві, генетично закодований світогляд, а тому найпоширенішими є рослинні образи. Відтворення образів українського геопоетичного простору в перекладі сприяє відтворенню унікальності і неповторності образу джерельної культури в контексті мови і культури перекладу.

Геопоетичний простір – це художній світ образів нашої планети Землі, в якому гармонійно поєднано глобальне і локальне, загальне й індивідуальне. Маємо на меті відстежити і з’ясувати особливості відтворення в англомовному перекладі втілених у жанрі ліричної поезії образів українського геопоетичного простору та на основі зіставного аналізу паралельних текстів виявити перекладацькі трансформації.

Розглянемо далі зразок пейзажної лірики Ліни Костенко і його переклад, виконаний М. Найданом: *Спинюся я // і довго буду слухать, // як бродить серпень по землі моїй… // Ще* ***над Дніпром*** *клубочиться задуха, // ще пахне* ***степом*** *сизий деревій. // Та* ***верби*** *похилилися додолу, //* ***червоні ружі*** *зблідли на виду, // бо вже погналось* ***перекотиполе*** *// за літом – // по гарячому сліду… – I stop / and for a long time will listen // how August wanders throughout my land…// Oppressive heat still rolls above* ***the Dnipro River,*** *// dove-colored yarrow smells of* ***the steppe****. //And* ***willows*** *stooped to the ground, //* ***red hollyhocks*** *turned pale at sight, // for already* ***the rolling-flax*** *chased after // summer –// along the burning trail* [2, 340-341].

Першотвір і переклад відбиває метаморфози сезонного міфу в рідному краї ліричної героїні. Символ українського ландшафту *Дніпро* відтворено комбінованою реномінацією у формі транскрипції з гіперонімом: *the Dnipro River*. Лексема *степ* має подібний за звучанням і семантикою еквівалент у перекладі: *the steppe*. Рослинні символи ландшафту в поетичній картині твору, верби і червоні ружі, відтворено калькуванням. Символ приходу осені *перекотиполе*, що є важливим елементом у структурі макрообразу, зазнав прагматичної адаптації в перекладі, що виявилось у створенні неологізму: за аналогією до англійського *rolling-stone* (перекотиполе про людину) утворено *rolling-flax* (льон, що котиться). Анімізація природи виражена метафорою, що відображено в англомовні версії і що дозволяє отримати естетичне задоволення від сприйняття образу.

Загальною тенденцією поезії другої половини XX ст. є поширене застосування ономастикону. В емігрантській ліриці Яра Славутича присутні паралелі між Америкою і Україною, що позначилося вживанням топонімів у змалюванні образів природи: *Димує Торо, ніби Чатир-Даг* [5, 40] *–And Toro vapors like the Chatyrdag* [4, 51]; його ліричний герой на океанському побережжі *З-над сосон чує рідний шум тополі, // А знизу – плескіт чорноморських хвиль* [5, 40] *– He hears the Black Sea pound the shores below him, // Above, the wind-swept poplars of Ukraine* [4, 51]. Образ степу є ключовим у поезіїавтора та актуалізується через часте вживання однойменної лексеми та численних рослинних номінацій, образів і подій, асоціативно

пов'язаних зі степом: *Пісню хоробрим шуми, ковило! // Далеч ячала, і сонце пекло* [5, 54]. *–Brazen esparto grass, sing to the brave! // So brands the burning, so distances rave* [4, 27]. Тут спостерігаємо розгортання образу: *ковила* виражена описовим перифразом *brazen esparto grass* (бронзова трава еспарта). Стихія вогню в оригіналі виражена простим реченням: *сонце пекло*. Для його відтворення інтерпретатор знаходить ситуативний відповідник: *so brands the burning* (так вигоряла / залишала відбиток у пам'яті суха трава).

У вітчизняній поезії другої половини XX ст. і, зокрема в ліриці Ліни Костенко, з'являється мотив катастрофи: духовної, екологічної, техногенної. Її лірична героїня глибоко переживає події сучасного їй буття, драматичні колізії добра і зла, замислюється над сенсом людського існування. Для прикладу розглянемо один із творів, який в перекладі М. Найдана ввійшов до антології східноєвропейської поезії 80-тих, що побачила світ під назвою 'Shifting Borders': *Страшний калейдоскоп: // в цю мить десь хтось загинув. // В цю мить. В цю саму мить. У кожну із хвилин. // Розбився корабель. Горять Галапогоси. // І сходить над* ***Дніпром*** *гірка зоря-полин. // Десь вибух. Десь вулкан. Руйновище.* ***Заглада. // Хтось цілиться****. Хтось впав. Хтось просить: // «Не стріляй!»// Не знає вже казок Шехерезада. // Над Рейном не співає Лореляй* [1, 47]. *–A terrifying kaleidoscope: // at this moment someone somewhere died. // At this moment. At this very moment. Each of every minute. // A ship has broken apart. The Galapagos Islands burn. // And the bitter star-worm wooded scends above* ***the river Dnieper.****// Somewhere an explosion. Somewhere a volcano. Ruin.* ***Destruction. // Someone gets better****. Someone falls. Someone begs: "Don't shoot!"// He doesn't know the tales of Sheherezade. // Lorelei doesn't sing above the Rhine* [3, 375].

Трагічне сприйняття всесвіту виражено тут в алегоричному образі *страшний калейдоскоп – a terrifying kaleidoscope,* який розгалужується на низку похідних образів, символічно пов'язаних із різними культурами. Символом батьківщини ліричної героїні є *Дніпро*, географічна реалія, яку в перекладі відтворено комбінованою реномінацією у формі транскрипції з гіперонімом *the river Dnieper.* Асоціативний образ Чорнобиля,

гірка зоря-полин, відтворено денотативно-образною калькою *the bitter star-wormwood*. З метою експлікації цього образу перекладач додав примітку про Біблійну зорю-полин, яка українською звучить «чорнобиль», так само, як і назва міста. Діалектизм з негативною конотацією замінено універсалізмом: *загладa – destruction.* Компонент змісту *Хтось цілиться* відтворено семантично невідповідним оказіоналізмом *Someone gets better*, що не порушує гармонії образу, а додає елемент контрасту в перекладі. Інтерпретатор наслідує стилістику автора у відтворенні поетичного синтаксису, зокрема називних односкладних речень, які в англомовній версії увиразнюють змінну динаміку і трагізм зображення.

Драматизм інтерпретації всесвіту через вживання контрастних образів життя і смерті в експресивній формі благословення досягає найбільшої сили в кінці вірша: *Летить комета. Бавиться дитя. // Цвітуть обличчя, острахом не стерті. // Благословенна кожна мить життя // на цих всесвітніх косовицях смерті!* [1, 47] *–A comet flies. A child plays. // Faces bloom, not effaced by fear. // Blessed is every minute of life// on these universal scythes of death!* [3, 375]. При відтворені мікрообразів фінальних рядків вірша вжито засіб калькування. У перекладі мікрообразу останнього рядка застосована гіпо-гіперонімічна трансформація: *косовиці – коси смерті*, що у стилістичному плані не змінює враження.

Отже, відтворені в перекладі образи зазнають певних трансформацій, а саме часткової екзотизації, універсалізації;відтворені художні деталі сприяють передачі локального колориту. В цілому, геопоетичний простір української лірики в англомовній інтерпретації є художнім відображенням української картини світу в контексті культури перекладу.

Література

1. Костенко Ліна. Сад нетанучих скульптур: Вірші. Поема-балада. Драматичні поеми. Київ: Рад. письменник, 1987. 202 с.
2. Сто років юності: антологія української поезії XX ст. в англомовних перекладах / [упорядкув. О. Лучук і М. Найдан]. Львів: Літопис, 2000. 874 с.

3. Shifting Borders. East European Poetries of the Eighties: [compiled and edited by Walter Cummins/ Ukraine, compiled by Larissa M.L.Z. Onyshkevych]. London and Toronto: Associated UniversityPress, 1993. P. 363-400.
4. Slavutych Yar. Oasis: Selected Poems. New York: Vantage Press, inc., 1959. 64 p.
5. Slavutych Yar. Oasis. Ukrainian Poems. Edmonton, Alberta: Slavuta Publishers, Ltd., 1960. 64 p.

Вєльчєва К.О.,
кандидат філологічних наук,
Університет імені Альфреда Нобеля,
м. Дніпро

СНОВИДІННЯ ЯК ПРОСТІР ВЗАЄМОДІЇ НЕБЕСНОГО І ЗЕМНОГО СВІТІВ У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ ПОЕМІ «ПЕРЛИНА»

Англійська алегорична поема «Перлина», створена в XIV ст. невідомим автором, є елегією на смерть маленької дитини і водночас теологічним трактатом про спасіння душі. Поема відрізняється складною формою: у ній поєднані алітерація і рима, важливу роль грають лексичні повтори. «Перлина» належить до жанрової традиції видіння-сну (dream vision), вкрай популярної в Англії того часу: у такій формі написані анонімні «Накопичувач і Марнотрат» і «Спір трьох віків», «Книга про герцогиню», «Дім Слави», «Пташиний парламент» і пролог до «Легенди про добрих жінок» Джеффрі Чосера, «Видіння про Петра Орача» Вільяма Ленґленда.

Характерними рисами цих поем є розповідь від особи самого сновидця та опис обставин, що передують засинанню, – разом із згадкою про завершення сну і міркування про його значення він утворює обрамлення цього сновидіння. Розповідачеві могли бути приписані певні власні риси автора. Так, у Чосера постає поет-сновидець на ім’я Джеффрі, у «Видінні про Петра Орача» цю роль виконує такий собі Вілл, що замість молитов занадто захоплюється складанням віршів. Звичайно, не варто очікувати, що ці образи достовірно

відображають особистості авторів. І Чосер, і Ленґленд користуються однаковим художнім прийомом, довіряючи розповідь «наївному» розповідачеві: сновидці в їх поемах позбавлені глибокого розуміння події або проблеми, дивляться на неї під неналежним кутом зору, що дозволяє розгорнути бесіду між сновидцем та іншими дієвими особами. При цьому події сну найчастіше пов'язані з питаннями, які цікавлять або бентежать розповідача наяву.

Поема, що знаходиться у фокусі нашої уваги, відкривається описом чудової найціннішої перлини, яка впала в садову траву, і безмежної журби її власника з приводу непоправної втрати. Ця алегорія передає горе розповідача – невтішного батька, який приходить на могилу доньки. Перлина для середньовічної свідомості символізує чистоту, мотив якої пронизує всю поему. Крім того, було висловлено припущення, що якщо в поеми є автобіографічна основа, то справжня донька поета могла мати ім'я Margarita, Margery (що походить від грецького слова «перлина») [2, 23–24].

У стані відчаю розповідач засинає на могилі: «*Я впав на квітковий покров, / Не знали пахощі пощад – / І раптом сон мене зборов / Понад перлиною без вад*» [2, 189-191] (тут і далі цитується переклад Олени О'Лір, виконаний з перекладу поеми на сучасну англійську мову авторства Дж.Р.Р. Толкіна). Уві сні йому відкривається незнана місцевість, пейзаж якої і може бути описаний у звичних категоріях, і одночасно дивує людське сприйняття. Розповідачеві відкриваються ліс із дерев зі сріблястим листям і синіми стовбурами, кришталеві скелі, перлини під ногами замість піску, стрімка ріка, дно якої вкрите дорогоцінним камінням. Навколо співали яскраві птахи, а плоди розточували такі пахощі, що сновидець наситився одним лише запахом. У всьому сновидець відзначає незрівнянну красу і невимовну дивовижність. Цей опис нагадує земний рай, яким він поставав у середньовічній уяві. Такі тексти, як «Про блаженство смерті» Амвросія Медіоланського, Апокаліпсис Павла, «Страждання Перпетуї і Феліцити», породжують традицію розміщувати подібний locus amoenus перед входом до Небесного Єрусалиму [1, 156-157]. Саме так побудовано потойбічний ландшафт у сновидінні в поемі «Перлина».

Принади місцевості, куди потрапив сновидець, настільки захоплюють його, що тимчасово позбавляють земних страждань: «*Мій сум розвіяли, зрадів / Мій дух, і біль не дошкуля. / Я в щасті, як над плином брів, / Сягнув ще вищого щабля: / Що далі йду вздовж берегів, / То більша радість окриля*» [2, 195]. Та помітивши на іншому березі дівчинку в білому розшитому перлами вбранні, він упізнає її в щасливому екстазі, на зміну якому одразу повертається біль, а потім страх, що вона зникне, немов примара. У просторі свого сновидіння до раю потрапляє людина зі своїми земними почуттями і особистою трагедією, перенесеними з реальності наяву, але зустрінута Перлина стає інакшою. Вона має царственний вигляд і володіє вищою мудрістю, до якої намагається долучити сновидця. Розповідач хоче бачити в Перлині ту саму маленьку дівчинку («*На землі / Й двох років ти не прожила*» [2, 219]) та прагне возз'єднатися з нею. Але насправді перед ним постає не тіло, а душа, яка через свою непорочність потрапила на небеса: «*Та нареченою обрав / Мене Всевишній поміж дів / І, мов царицю, увінчав / Вінцем, щоб у віках зорів*» [2, 215].

Образ сновидця є варіантом «наївного» розповідача, який підходить до життєвої події та до явленого уві сні одкровення з обмеженою міркою. Перлина дорікає йому за скорботу, за віру лише своїм очам: «*Як скарб оплакуєш ти свій / Утрачений, то це мана / Терзає розум твій сліпий*» [2, 205], адже її душа тепер у блаженстві, і батько мусить навчитися прийняттю всього, що дається Богом, та радіти Його милості. Тим не менш, поет наголошує, наскільки людині важко позбутися земного – відмовитися від своїх почуттів, цінностей, досвіду, вад. Сновидець має змогу здаля насолодитись видінням Небесного Єрусалиму і процесії на чолі з Агнцем, у складі якої іде Перлина, але видіння розвіюється, коли він, підкоряючись імпульсу, кидається через річку до своєї найдорожчої. На цьому сон переривається, і розповідач прокидається у тузі, але, згадавши урок, намагається відтепер прийняти волю Божу і втішатися загробною долею Перлини.

Подорож до раю пов'язує «Перлину» з багатою релігійною візіонерською традицією. Автор включає в художню ткань поеми сакральні топоси, пристосовуючи цю топіку для роздумів

над індивідуальним переживанням трагічної події та, ширше, над проблемою обмеженості людського розуміння Божого задуму.

У сновидчому вимірі очікування розповідача спростовуються. Йому відкривається, що мала дитина без заслуг удостоєна найвищої пошани на небесах, що горе у житті земному перетворюється на радість у вічному житті. Він проходить три етапи – невідання, одкровення уві сні та змінений під його впливом внутрішній стан. Такі три етапи у релігійних видіннях Кетрін Л. Лінч порівнює з процесом ініціації та услід за антропологами називає перехідну стадію – долучення до нового знання, яке далі породить зміну, – лімінальною [3, 47]. У поемі «Перлина» сновидіння стає лімінальним простором і виконує таке призначення, оприявнюючи хибність людських уявлень і цінностей, коли вони зіштовхуються з проявами вищої реальності.

Література

1. Делюмо Ж. У пошуках раю. З фран. пер. Борисюк З.П. Київ: Юніверс, 2013. 264 с.
2. Толкін Дж.Р.Р. Сер Ґавейн і Зелений Лицар, а також Перлина і Сер Орфео / за редакцією Крістофера Толкіна; переклала з англійської Олена О'Лір. Львів: Видавництво «Астролябія», 2021. 336 с.
3. Lynch K.L. The High Medieval Dream Vision: Poetry, Philosophy, and Literary Form. Stanford, California: Stanford University Press, 1988. 263 с.

Вісич О. А.
докторка філологічних наук,
Національний університет «Острозька академія»

СВІЙ/ЧУЖИЙ У ПРОСТОРІ КРИМСЬКОГО РОМАНУ АНАСТАСІЇ ЛЕВКОВОЇ «ЗА ПЕРЕКОПОМ Є ЗЕМЛЯ»

Крим як культурно-історичний простір тривалий час цікавив українських письменників, які з різною естетично-ідейною метою перетворювали його на простір художній. Активізація звертання до кримської теми відбулась наприкінці XIX-початку XX ст. переважно в малій прозі (Леся Українка,

М. Коцюбинський, А. Чайковський). Уже тут ми можемо побачити імагологічний інтерес українських авторів до світу кримських татар, що проявився на тематичному й образному рівні та зумовив багатошарову палітру творів. Продовження цієї тенденції спостерігаємо і в пізніший час, зокрема у жанрі історичного роману, де нерідко автори звертались до періоду протистояння українського народу з Кримським ханством («Людолови» З. Тулуб, «Мальви» Р. Іваничука). Розвиток Криму як туристично-курортної зони за радянських часів також вплинув на інтеграцію цього топосу в романістику. Спорадично він стає частиною загального простору у прозових текстах М. Хвильового, В. Підмогильного, П. Панча, М. Чернявського, О. Вишні та багатьох інших, де образ кримських татар маргіналізується, а етнічна проблематика поступається соціальній.

У XXI ст. кримська тема стала актуальноюі набула нових сенсів. Знаковим є вихід 2014 р. перекладу роману британської авторки Л. Хайд «Омріяний край» (оригінальний твір видано 2008 р.), який присвячений депортації кримських татар, непростому процесу повернення на рідну землю та болісній адаптації до нових реалій. 2018 р. вийшов роман А. Куркова «Сірі бджоли», який сам автор називає першим, у якому описується анексований Крим. Крім того,заслуговує уваги роман письменниці з Криму С.Тараторіної «Дім солі» (2023), де оповідь про окупацію півострова побудовано як альтернативну історію на межі фентезі та антиутопії. А. Курков справедливо констатує, що про Крим в Україні пишуть недостатньо: «Не знаю чому так. Можливо письменники погано знають, що там відбувається» [2], –міркуєвінв одному з інтерв'ю. На цьому фоні зрозумілим є резонанс, який викликала поява роману А. Левкової, культуртрегерки, журналістки, членкині ПЕН-клубу, кураторки численних книжкових акцій та конкурсів, у тому числі «Кримський інжир / Qirim inciri», авторки книг «Старшокласниця. Першокурсниця» (2017), «Ашик Омер» (2020) та ін. Її роман «За Перекопом є земля» викликав чималий інтерес, що підтверджує запуск третього накладу протягом трьох місяців після його виходу, а також численні публічні презентації та обговорення книги.

Критикині В. Агеєва та Б. Романцова називають цей твір чи не першим великим романом про Крим. Пошуки жанрового визначення породили ще кілька визначень: «інтелектуальний», «етнографічний», «історичний» роман (Р. Семків), «художній протокол» (К. Подоляк), «путівник по Криму» (А. Алієв).Б. Романцова серед розмаїття жанрових ознак у творі домінантним визначає «роман дорослішання»[1], що справедливо з огляду на один з векторів проблематики твору – стосунки головної героїні з батьками. Оповідачку, яка мешкає з родиною у Бахчисараї, з раннього дитинства оточують кримські татари, чию культуру та мову вона з легкістю та органічно пізнає. Натомість у вузькому сімейному колі формується протистояння свій/чужий. Дитячі травми (батько допускав насилля під час виховання доньки) заклали підвалини до розколу. Та все ж ключовою причинною для внутрішнього дистанціювання героїні є нкведистське минуле її діда, яким так пишався його зять і яке стає тягарем для молодої кримчанки.Турбулентний час особистісної ідентифікації збігся з хисткими умовами утвердження української державності у Криму, тож оповідачка швидко усвідомлює порочність злочинної слави свого пращура. Відтак основу сюжету складає історія становлення головної героїні, яка, за задумом авторки, до фіналу залишається безіменною, щоб потім таки набути своє ім’я, а разом з ним й самість.

Власне авторське визначення жанру– «кримський роман» – є чудовою грою, топографічною за природою, завдяки якій курортно-санаторне кліше постає лише туманною алюзією. Любовна колізія, звісно, у тексті наявна, але вона далека від типових відпочинкових інтриг. Відтак жанр скоріше окреслює те, чого в романі не буде, як і майже не буде легендарного південного берега. Аби убезпечитись від стереотипного зображення «листівкового», туристичного Криму, головні події у тексті сконцентровані подалі від моря – у Бахчисараї та Сімферополі, які, своєю чергою, зображені з картографічною точністю. Бахчисарайський топос сприяє природній реалізації етнографічного компонента тексту: описи українських та кримськотатарських весільних обрядів, які досліджувала героїня, ставши членкинею дискусійного клубу, вплітання фрагментів

народних пісень, родинних історій, які дівчина збирає, компенсуючи відсутність власної.

Кримськотатарської мови й реалій в романі багато, утім,чимглибше занурення у цю культуру, тим більше інтенсифікується ідентичнісна тривожність оповідачки: хто **вона**, у порівнянні з **ними,** чи має право бути серед **них.** А. Левкова переконливо показує, як це бути українцем/українкою (на цей статус, правда, героїня також довго не наважується) у Криму, в проросійському пострадянському оточенні. Ксенофобські та шовіністичні закиди цього оточення щодо неповноцінності як української, так і кримськотатарської культур парадоксально ефективно вплинули на формування внутрішнього опору героїні й сприяли активному пошуку демократичних сил у динамічному кримському суспільно-громадському середовищі. Важливим у цьому контексті стає простір музею: як Ханського палацу в Бахчисараї, де працює подруга героїні Аліє і який став не тільки експозиційною площею, але центром кримськотатарської культури, так і Сімферопольського музею (йдеться, вочевидь, про Кримський республіканський краєзнавчий музей). Якщо перший є територією автентичності й відродження, то другий – консервації та муміфікації.

Ще одним значимим топосом у романі є Київ, як концентр моделі всієї материкової України, що допомагає розкрити непростий шлях громадянського поступу низки персонажів. Героїня стає свідком ключових політичних подій, що більшою або меншою мірою стосувались мешканців Криму: від досить далекої для неї Помаранчевої революції до Революції Гідності – оповідачка стає її учасницею і поступово зміцнює координати власного самовизначення, долаючи комплекс самозванки. Читач спостерігає, як разом з головною героїнею розвивається і суспільно-політична система півострова: болісно, повільно, але послідовно. І тим сильнішим є шок від появи зовнішнього ворога-окупанта та початку процесів, руйнівних щодо демократії та свободи багатонаціонального населення Криму. З одного боку, оповідачкафіксує все частіші зіткнення з сексотами, шовіністами, агенти ФСБ, що донедавна служили в СБУ і тепер ніби унаочнюють злочинне минуле її дідуся-НКВДиста. З іншого

боку, здавалось би у цілком несприятливій ситуації гуртується коло однодумців, з якого згодом вийдуть майбутні герої України, як, наприклад, вічно скептичний до всього українського Боря, який загинув, захищаючи Батьківщину під Лисичанськом.

У решті решт головна героїня роману позбувається внутрішніх сумнівів і комплексів, усвідомлюючи власне право на екзистенційний вибір національної ідентичності. Розв'язка з ймовірним українським походженням героїні, виглядає опціональною як для авторки, так і для самої героїні: відмовившись дізнаватись деталі родинної справи, вона утверджує право на самовизначення незалежно від етнічного походження. А. Левкова тонко виписує цей один з можливих ідентифікаційних маршрутів: від **чужого** до **себе** через **іншого.** Адже в умовах насаджування безпам'ятства традицій кримськотатарської культури стали рятівною моделлю для героїні у пошуках власного імені.

Література

1. Книгарня «Є». Великий кримський роман: презентація книги «За Перекопом є земля», 2023. *YouTube*. URL: http://surl.li/jwcfo (07.08.2023).
2. Курков А. «Донбасу зараз у книжках багато, а Криму немає»: інтерв'ю [спілкувався] Дем'яненко Я. *Lifestyle 24*. URL: http://surl.li/jwbyd/ (07.08.2023).
3. Левкова А. За Перекопом є земля. Кримський роман. Київ: Лабораторія, 2023. 392 с.

Вусик Г.Л.,
кандидатка філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

ВПЛИВ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ НА МІГРАЦІЙНУ ГЕОПОЕТИКУ

Актуальність. До Першої світової війни виникли декілька наукових напрямків: «геополітика», «геоекономіка», «геосоціологія», «геостратегія», «геопсихологія», «геопоетика», де терміноелемент «гео» означає «географічний».

У XXI столітті найбільший розвиток отримала «геопоетика» як дисципліна, яка формується на межі географічної, літературознавчої та психологічної наук.

Ми розглядаємо геопоетику не тільки як науку щодо написання текстів про подорожі в особливо в екстремальних географічних умовах, а й досліджуємо культурне тяжіння і структуризацію людського простору під час вимушених міграційних процесів.

Збройна агресія росії змусила мільйони українців з 2014 року покинути свої домівки, тому розвиток сучасної української поетики у взаємозв'язку з проблемами вимушеної міграції передбачають широку дискусію.

Аналізуючи сучасну геопоетику, молоде покоління зможе краще зрозуміти свою історію й по-новому, реалістичніше й об'єктивніше, поглянути на сучасний стан вимушеної міграції під час російсько-української війни.

Мета. Дослідити вплив повномасштабної війни на міграційну геопоетику.

Міграційний рух належить до тих феноменів, який супроводжував людство від самих початків його існування. Однією з його характерних рис сьогодення стала масовість.

Соціолінгвістична довідка:

-Переміщення в середині країни відбувається хвилями залежно від наявності бойових дій;

-переміщення ВПО найчастіше пов'язане із намаганням убезпечити найбільш вразливих членів родин (вагітних жінок, жінок з малими дітьми) шляхом вивезення їх за кордон;

- частина людей, які перебувають у зоні активних бойових дій, вимушені покидати дім уже вдруге, починаючи з 2014 року;

- наразі немає точних даних про кількість примусово вивезених людей з тимчасово окупованих регіонів України після початку повномасштабного вторгнення.

Трагічні події в Україні надихають людей творити. Вимушена міграція сьогодні постає в картинах, книгах, поезії думок і вражень. Сучасна геопоетика – це міркування над динамікою душевного стану. Нехай прізвища поетів невідомі широкому загалу, однак вірші чіпляють за живе, бо це відбувається з кожним українцем, наприклад:

Чорний будинокз чорними вікнами,
Більше не стати їм знову привітними,
Будуть нові, та не буде вже їх,
На свіжі рани ляга тихо сніг...[5].

(Юлія Дмитренко-Деспоташвілі «З вірою в Україну»)

Ти не вір, що шепочуть вітри…
Вір, що це лиш часова розлука…[6].

(Ірина Галишко «Вдома чекають»)

Ранок починається не з кави,
Дзвоню до тих, кого люблю.
Дзвоню спитать у них: як справи?
І Господа тихесенько молю[7].

(Вікторія Ковтун «Ранок починається не з кави»

Тримайся, нене, стій заради діток,
Заради волі, правди, мирних днів.
Ти не одна, розкиданих по світу
мільйони в тебе дочок і синів![8].

(Наталія Паснак (Мельник) «Тримайся, моя рідна Україно!»)

Мені із дому передали дім,
Котячі вуса, квіти з підвіконня.
Дім плакав, що в розлуці ми із ним.
Не плач, мій доме. Стрінемось в Херсоні.
Він плакав, що довкола бур'яни,
Паркан упав, орнамент вицвів грецький,
Що все мене чекаєвін з війни.
Не плач, мій доме, стрінемось в Донецьку.
Він згадував дитячі голоси,
Він мовчки плакав і мовчанням мучив,
Не дорікав, нічого не просив.
Не плач, мій доме, стрінемось у Бучі.
Він плакав, що його уже нема,
Що тільки злива на фундамент хлюпа,
Що день і ніч навколо лиш пітьма.
Не плач, я повернуся в Маріуполь[9].

(Людмила Горова «Мені із дому передали дім»)

Посилення вимушеної міграції українців є однією з ознак сьогодення. Сучасні поети-мігранти у своїх творах підкреслюють, що тимчасово вимушені жити на чужині, і мріють про повернення додому.

Висновки. Тенденції розвитку сучасної української геопоетики у взаємозв'язку з вимушеною міграцією передбачають широку дискусію й наполегливе дослідження творів сучасних представників українського літературного процесу.

Сучасна геопоезія має значний вплив на формування світоглядних позицій молоді, а також розуміння, що де б ти не був, але обов'язково прийде час, коли ти захочеш повернутися на Батьківщину, і збагнеш, що вона найдорожча, найтепліша, найрідніша.

Перспективи подальших досліджень. Дослідження класифікації і типізації геомісць у творчості окремих сучасних поетів.

Література

1. Вусик А., Павлик Н., Олійник Е. Лінгвістична інтеграція біженців: стан і перспективи ефективної адаптації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія: збірник наукових праць. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 48. Т. 2. С. 33–37.

2. Вусик Г., Павлик Н., Олійник Е. Теоретико-методологічне осмислення проблем міграційної політики щодо вимушено переміщених осіб у сучасному міжнародному просторі. *Наукові праці Кам'янець-Подільсько гонаціонального університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський: «Аксіома», 2019. Вип. 50. С. 20–26.

3. Кочан І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: посібник. Київ: Знання, 2008. 423 с.

4. Романишин В. Геопоетика як художня топографія та теоретична рефлексія над літературним часопростором. *Проблеми гуманітарних наук*. *Вип. 28. Філологія*. Київ, 2011. С. 242–253.

5. https://probapera.org/publication/13/59074/chornyj-budynok-z-chornymy-viknamy.html

6. https://www.facebook.com/slav.pcu/posts/2606786609451422/?locale=ms_MY

7. https://minus.lviv.ua/minus/artist/%D0%A2%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%A1.%D0%92./rec/50144/

8. https://viddana.com/ne-zdajsya-moya-ridna-ukrayino-ne-smij-vklonytys-lyutij-syli-zla-prosimo-ukrayintsi-vsogo-svitu-prosimo-v-boga-proshhennya-shhodnya/
9. https://www.facebook.com/nathali13meyer/posts/2368202703355277/?locale=ms_MY

Ганошенко Ю.А.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький державний медико-фармацевтичний університет

ГЕОПОЕТИКА ІМПЕРІЇ: ПСИХОГЕОГРАФІЧНИЙ СТЕРЕОТИП У ФЕНТЕЗІЙНОМУ ЦИКЛІ РОБЕРТА М. ВЕҐНЕРА «ОПОВІСТКИ З МЕЕКХАНСЬКОГО ПРИКОРДОННЯ»

Фентезі внаслідок своєї особливої мета жанрової природи постійно балансує на межі фантастичного та реалістичного в способах зображення. Специфічна реалістичність полягає у письменницькій стратегії побудови світу (лор), яка, попри фантастичні припущення (наявність магії як функційної сили, розширене представлення нелюдського типу істот міфологічної генези), має відповідати аперцепції читача: діють закони фізики, люди й міфічні істоти мають впізнавані психологічні та поведінкові патерни, соціальна структура в загальних рисах відтворюєісноючі моделі, географія тяжіє до звичних форм кліматичного та біологічного різноманіття. Відомий у цьому сенсі вислів Дж.Р.Толкіна про те, що не важко вигадати зелене сонце, але важко вигадати світ, у якому таке сонце було би природним, який також увиразнює проблему потрібного для успішної читацької рецепції реалістичної складової письма. Саме з огляду на останнє набуває особливої ваги інтермедіальність презентації фентезі – важливим елементом структурування текстової дійсності стає наявність мапи фікційного світу (див., зокрема, [1]), яка дає можливість візуалізувати сюжетику твору та матеріалізує геопоетичну його складову. Тому, попри значний ескапістський ефект фентезі, лор твору завжди так чи інакше має нерозривні зв’язки з поза

текстовою реальністю, що й дає, зрештою, авторам широкий спектр засобів поєднання розважального компоненту з філософсько-ідеологічним (зазвичай імпліцитним) у єдиній структурі тексту.

Незакінчений поки що цикл Роберта М. Веґнера (Robert M. Wegner) «Оповістки з меекханського прикордоння» (Opowieści z meekhańskieg opogranicza) демонструє подібний підхід до конструювання фікційного світу Меекханської Імперії. Загалом цикл здобув визнання як у Польщі, так і за її межами, здобувши низку премій у царині літературної фантастики. Однією з причин такої популярності є структурна неоднорідність циклу – автор вправно поєднує ознаки різних під жанрів фентезі, використовуючи їхні особливості для створення загального ефекту складного де центрованого багатокомпонентного розгортання подій: темне фентезі як загальна домінанта твору (фізіологічність, жорстокість окремих сцен, «сіра» мораль персонажів, відсутність «ідеального героя») комбінується з елементами героїчного (наприклад, у частинах «Північ») та епічного (зокрема у частині «Кожен мертвий сон») фентезі, авантюрного міського фентезі (частина «Захід»), янг-едалт фентезі («Пам'ять усіх слів») чи ромфанту («Схід»).

Особливо важливу роль у розгортанні смислів відіграє геопоетика: експансивна сила імперії, що потребує постійного свого розширення та підкорення інших народів, найбільш динамічно оприявнюється на прикордонні, де плинні фронтити дають необмежені можливості генерування подій і зображення різних характерів, деконструюючи загальний принцип центричності та ієрархічності імперії. Не менш важливим є й невидимий кордон між світом людей та інших рас зі світом богів, який теж втрачає свою цілісність, що й визначає розгортання деяких сюжетних ліній.

Географія стає визначальною складовою вже на етапі домінування частин: перша книга має підзаголовок «Північ – Південь», друга – «Схід – Захід», де зазначені координати стають не лише різноманітними геопросторовими моделями з кліматичними особливостями (Північ – гори і холод, Південь – пустеля, Схід – степ, Захід – море й місто-порт), але й специфічними психологічними параметрами конструювання

персонажів. Така просторова модель дала змогу Роберту М. Веґнеру індивідуально інтерпретувати інваріантний мотивний фонд фентезі: мандрівка – усі персонажі постійно перебувають у русі; чарівного артефакту й випадкового набуття магічних сил; місії – майже перед кожним з центральних персонажів стоїть певне завдання, зумовлене зовнішніми силами; обраності й випробувань як становлення ідентичності героя, характерне для підліткового фентезі; мотив втрати і набуття – щоб досягти мети герої повинні змінюватися через травму втрати.

Створення розрізнених географічно й ідеологічно персонажів на прикордонні імперії для більшого зв'язку з позатекстовою реальністю демонструє широке використання психогеографічних стереотипів, що входять до структури характеру персонажа, багато в чому визначають його світогляд, наприклад, Кайлін, хоча й виховувалася в сім'ї народу верданно, все одно зберігає специфічні спадкові риси чистокровної меекханки. Так, персонажі північного циклу (Гірська Варта і, особливо, фантастичні раси) мають багато спільного з серіями про Конана-варвара та стереотипними уявленнями про стоїчну беземоційну північноєвропейську культуру, демонструючи психогеографічний паралелізм до умов життя. Південна гілка оповіді позірно близька до стереотипного сприйняття ісламської культури і берберської цивілізації. Східна сюжетика відображає культурне сприйняття західним світом кочових народів та (зовсім частково) козацької культури. Західний наратив натомість міцно вплетений у стереотип зверхності європейської цивілізації торговельних міст.

Проте стереотип для автора – лише засіб сфокусувати увагу читача на умовно впізнаваній культурній схемі, однак складний багатокомпонентний і різноспрямований сюжет значною мірою переакцентовує геопсихологічний стереотип, робить його підґрунтям для побудови конфліктних схем між імперією та колонізованими народами, що її населяють, підкреслення крихкості фронтирів. Проте головним чином геопоетика стає відправною точкою внутрішнього перетворення персонажа, коли зміна ландшафту визначає і кризу ідентичності, формує стійку потребу до долання власних внутрішніх кордонів.

Література

1. Офіційна мапа Меекханської Імперії. URL: http://meekhan.com/wp-content/uploads/2015/04/Meekhan-mapa-lrg.jpg (15.08.2023).

Гарніцька А. В.,
магістрантка
Національного університету «Острозька академія»

ВІЙНА В ЕКОДИСКУРСІ ПОЕЗІЇ ІРИНИ ШУВАЛОВОЇ

Проблема взаємодії природи й культури посідає значне місце в наукових розвідках різних галузей. У літературознавстві це питання часто розглядають крізь призму екокритики – напряму в літературній критиці, що полягає в аналізі тексту з позиції екоцентризму. Внесок у розвиток зелених студій здійснили Лінн Уайт, Кіт Томас, Керолін Мерчант, Дана Філліпс тощо. На ранніх етапах основним об'єктом екокритики були твори про дику природу й місце людини в ній. Сьогодні цей напрям набуває популярности з акцентом на екологічних проблемах і катаклізмах, спричинених людською діяльністю. Зокрема в низці досліджень екокритично розглянуто тему війни: Емма Карлсон «Ecocriticism, Pandemics, and War: Samuel Beckett for the Modern Age», 2021; Соран Мамнд Абдуллаг і Маулуд Ібрагім Гасан «The Relationship Between Ecocriticism and War», 2023; Олена Бондарева «Драматургічний дискурс війни в оптиці українських "котячих сюжетів": екокритика, ментальні матриці, "кототерапія", тотемний код», 2023 тощо. Природу в ліриці української поетеси Ірини Шувалової можна вважати повноцінним компонентом. Авторка часто змальовує конфлікт довкілля й людини, зокрема в поетичній збірці «каміньсадліс» і віршах, написаних після 24 лютого. Саме тому вважаємо за належне простежити, як крізь призму екокритики поетеса відображає тему війни.

Одна з виразних особливостей лірики Ірини Шувалової – заглиблення в низку екзистенційних тем. Олена Капленко

засадничим у поезії авторки вважає мотив кінечности людського існування [2, 77]. Його послідовно продовжує мотив пам'яти, який є провідним у збірці поетеси «каміньсадліс». Про це пише Валерія Андрієнко, а також зазначає, що в книзі авторка повністю стирає часові межі, натомість оживлює пам'ять завдяки провідникам: камінню, воді, рослинам, глині тощо [1]. Пам'ять поетеса нерідко зображує як таку, що пов'язує людину та її спогади за допомогою рослинности. У вірші «чи вдасться ввійти в котресь із міст…», написаному після повномасштабного вторгнення, лірична героїня прагне будь-що пам'ятати своє місто, що потерпає від війни, просить утримати її спогади за допомогою реп'яхів [4]. Авторка вдається до ідеї персональної пам'яти, наголошуючи, що в кожного з нас своя історія війни. У поезії «пам'ять» її порівняно з димом невидимих пожеж, що розвішують люди між своїми будинками. Пам'ять у поетеси пливе між домами, її надмірна густота повністю затоплює місто, і ним блукають померлі. Окрім того, авторка наголошує на важливості помічати війну, пам'ятати про неї [3, 111]. Проте пережитий досвід інколи стає небажаним для ліричних героїв. Спогади про минуле нестерпно відлунюють їм крізь їхні тіла-мушлі. Якщо в одних поезіях кров є символом війни й убивства, то в інших це – спосіб заявити, що ти живий. Тому в другому вірші циклу «кров» вона «*шелестить*» ліричній героїні, завдяки чому «*в усьому сплячому тілі ходить / життя украдливим тихим кроком*». Поетеса зображує героїв, які лежать на дні холодної ями, намагаючись зробити війну чужою та далекою в часі, проте кров постійно нагадує їм про їхнє пережите [3, 93].

Пам'ять є рушієм нескінченної повторюваности подій у світі. Поетеса зазначає: «*кожна історія / рано чи пізно / приміряє на себе війну*» [3, 25], що суголосне ідеї мітологійного уроборосa. Війна в авторки – нескінченне море, у якому лежать мертві й водою якого вмивають свої обличчя ще живі. Смерть, що настає внаслідок пострілу ворога, зображена як «*брунатна тиша / що заливає море густим гранатом*» [3, 222]. Вода в поезіях «каміньсадлісу» утілює ідею вічности, з'єднує світ живих і мертвих. Вона ж репрезентує мотив природної циклічности, уміщує в собі минуле, теперішнє й майбутнє. Життя людини в умовах війни прирівняно до рослини, яку хтось

зриває, а з плоті «*крапає соком стеблина*». Авторка тут же наголошує, що «*тіло лишається колом*», а за смертю згодом проросте нове життя [3, 91].

Ріст – природний процес – також стає засадничим для осмислення війни. Зокрема вона в уявлені поетеси – «*велика теплиця, в якій вирощують порожнечу на продаж*» [3, 175]. Вибухи прирівняно до вогнів, що проростають, цвіту та квітів. У третьому вірші циклу «сараєво» авторка змальовує поле в горбиках. Замість рослин із землі «*прокльовуються*» хрести – символ людей, які загинули під час війни. Саму ж війну поетеса зображує як маленьку дівчинку, яка садить свій сад. Героїня авторки – зовсім юного віку, що утверджує ідею неусвідомленості людиною власних бажань щодо загарбання чужих земель. Дівчинка подекуди кидає в землю пригорщі насіння, що свідчить про людську байдужість щодо забраних життів, які могли би ще проростати у світі живих. А зменшено-пестливі форми підтверджують ідею війни як дитячу гру, наслідки якої не цікаві нікому, натомість процес приносить насолоду [3, 263]. Вірші авторки про сьогоднішню війну також репрезентують процес природного росту як інструмент для прописування трагедії. Зокрема, осмислюючи один із наслідків – людські втрати, – героїня запитує: «*…чи вдасться / зростити собі тіло у саду / межи смородин флоксів і ожини*». Окрім того, зруйновану інфраструктуру вона також хоче заново зростити [«чи вдасться ввійти в котресь із міст…», 4].

Відповідальність за війну та її наслідки авторка покладає насамперед на людей: «*діри де ми цвітемо / родять вогонь і пустку*» [3, 49]. У ліриці натрапляємо на мотив окультурення людини – віддалення від свого природного начала. А замість того, аби жити в гармонії з довкіллям, – ліричні герої часто вибирають як сенс свого існування руйнацію та вбивства. Поетеса зображує цей аспект як процес людської еволюції. Окультурена людина в «каміньсадлісі» прагне привласнити собі все навколишнє середовище, насаджуючи на природу «культурне обличчя». Проте спроби перетворити війну в «природний» процес – марні. Хоч авторка наділяє її природним способом існуванням, але у віршах вона зображена як така, що також позбавлена природної суті. Досвід війни віддаляє людину

від довкілля або й узагалі умертвляє залишки «природного». Зокрема куля, що влучає в ліву повіку героїні, прирівняна до мертвої бджоли [3, 91], а в нещодавньому циклі поезій авторки «діри» війна перетворює людину на «*стільники полишені бджолами*» і на «*поточене шашелем дерево*» [4]. Проте наслідки війни відбиваються також і на природі. Людська діяльність спричиняє страх у довкілля, змушує його бути постійно готовим до нових людських недбальств. Зрештою, поетеса наголошує на безглуздості війни в сучасному світі. Адже вона приносить із собою «*червоні квіти ненависті*», смерть і розруху. Окрім того, авторка говорить, що «*земля на смак абсолютно однакова обабіч лінії фронту / коли маєш її повен рот*» [3, 175].

Як бачимо, дискурс війни в лірициі Ірини Шувалової відображений за допомогою природних образів і понять (море, сад, квіти), а також вмонтований у природні процеси (циклічність і ріст). Причиною розгортання воєн, за переконаннями авторки, є сама людина, точніше – її еволюційне віддалення від світу природи. Наслідки війни поширюються не лише на її фізичне існування, але й змушують навколишнє середовище перебувати у страху, очікуючи нових посягань людини на нього. Сам же факт воєнних дій і його результатів є неусвідомлюваним для тих, хто його спричиняє, і породжує небажаний досвід для тих, хто від нього потерпає. Завдяки наскрізному мотиву пам’яти та відсутности часу Ірині Шуваловій удається зобразити війну як універсальне явище. Окрім того, авторка вдається до протиставлення війни як катастрофи у світі людини та у світі природи.

Література

1. Андрієнко В. Мотив пам’яті в збірці «каміньсадліс» Ірини Шувалової. *Освіта і наука*. Київ: НПУ ім. М. Драгоманова, 2021. № 1. URL: http://surl.li/jxqqe (31.07.2023).

2. Капленко О. Екзистенційні мотиви в поезії Ірини Шувалової. *Література та культура Полісся. Серія «Філологічні науки»*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2019. № 12. С. 73–81.

3. Шувалова І. Каміньсадліс. Львів: Видавництво Старого Лева, 2020. 288 с.

4. Iryna Shuvalova. *Facebook*. URL: http://surl.li/jxqqq (31.07.2023).

Гірняк М. О.,
кандидат філологічних наук,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ГЕОПОЕТИКА РОМАНУ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «БЕЗСЛІДНИЙ ЛУКАС»: ВІД СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТА ГЕОПОЛІТИЧНИХ СТЕРЕОТИПІВ ДО ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ КОДІВ

Творчість П. Загребельного, насамперед, його історична проза, належить до найкращих зразків української літератури другої половини XX століття, однак романи письменника про сучасність менше відомі читачеві. Хоча в романі «Безслідний Лукас» (1989) можна простежити вплив радянської ідеології, поетика тексту (мандри персонажів, намір головного героя винайти спосіб конденсування розумової енергії та підвищити розумовий потенціал людства) дає підстави простежити у творі жанрові ознаки подорожньої, науково-фантастичної та інтелектуальної прози, забезпечуючи різні коди відчитування роману.

Мета запропонованої студії – з'ясувати, як просторові координати твору та їх авторська інтерпретація, обумовлена панівними у 1980-х рр. соціокультурними та геополітичними стереотипами, визначають інтелектуальну перспективу наближення до тексту.

Теоретико-методологічною базою дослідження стали праці: К. Вайта, який наполягав, що геопоетика ґрунтується на фундаментальній єдності науки, поезії та філософії і передбачає «відкриті» взаємини людини із землею та космосом [5]; Е. Соудже, який, крім емпіричного «Першопростору» і створеного у свідомості людей через соціокультурні норми «Другопростору», розрізняв «Третьопростір» як «Інший спосіб просторового усвідомлення… подвійний спосіб думати про простір» [4, 10]; Е. Прієто, який наголошував на важливості «відчуття місця» і стратегічній ролі літературних репрезентацій просторовості [3, 13-15]; С. П. Мослунда, який інтерпретував «місце» як одну з найголовніших «подій» у творі і вважав, що кожну «дію», принаймні частково, формує «подія місця» [2, 30].

«Подіями» в романі «Безслідний Лукас» стають просторові точки на різних континентах світу. Лукас, який прагне дослідити енергетичний потенціал глини з тих теренів, де розвивалися древні цивілізації (Близький і Середній Схід, Єгипет, Індія, Китай), і Пат, яка хоче здійснити навколосвітню подорож, мандрують не лише рідною країною США (Нью-Йорк і Ньюпорт, Нью-Гейвен і Стенфорд, Сан-Франциско і Санта-Барбара, Каліфорнія і Пенсильванія), а й землями Гренландії та Ісландії, Об'єднаного Королівства та Радянського Союзу, Японії та Китаю, Індії і Таїланду, Австралії та Нової Зеландії, Лівійської пустелі та пустелі Калахарі, Кенії та Ботсвани, Єгипту, Йорданії та Лівану.

Згадані місця є не лише конкретними позначками на географічній карті, а й «Другопростором» чи навіть «Третьопростором» зі своїми природними та соціокультурними формами й асоціаціями. Єгиптяни здавна обожнювали сонце і Ніл із його розливами, що приносили врожаї. У пустелях найбільшою цінністю є не дорогі напої, а чиста вода. У Гренландії головне вміння – не плавати, а міцно триматися на ногах, щоб не впасти у холодну воду океану. Особливо «культивований» простір визначає специфічну «культуру» [див.: 5]. Тому Лукас вирішив поїхати на Близький і Середній Схід не лише фізиком, а й філологом, істориком, філософом і культурологом одночасно. Він замислюється, чому саме з глини споруджували єгипетські піраміди і шумерські храми, ліпили ідолів і навіть людину (чи голем) або як мистецтво муміфікації пов'язане зі світоглядом древніх єгиптян.

«Місця» у романі мають виразний «культурний і топографічний профіль» [3, 22], а іноді навіть несуть у собі «сліди і спогади інших місць» [2, 36]. Майже в кожному американському штаті з'явилися «вавілони, персеполі, пальміри, рими, афіни», названі так переселенцями «в марних сподіваннях позичити величі й слави у далеких часів» [1, 17]. Діалог культур і епох спонукає автора поставити питання, чому нащадки переважають предків кількістю знань, але поступаються їм у розумі; чи не є піраміди не так похованням, як вічним нагадуванням людині про її смертність і свідченням нерозривності поколінь.

«Вічна ворожнеча» [1, 216] між західною і східною цивілізаціями, яку відчувають персонажі-американці під час мандрів, представлена у творі крізь призму геополітичних стереотипів. Лукас і Пат не сприймають того, що Америка розробляє і використовує хімічну та біологічну зброю, вибухові речовини та зброю масового нищення чи наповнює світ своїми автоматами і ракетами, військовими базами і боєприпасами. Персонажів не влаштовують амбіції США та американські цінності: солдатів у державі в шістнадцять разів більше, ніж учителів чи лікарів; панує соціальна нерівність (закриті яхт-клуби для мільйонерів та нужденні квартали бідноти); естрадні зірки виспівують про «нейтронну бомбу» і «ядерний дощ» [1, 169]; учені проводять експерименти над людським мозком, щоб контролювати поведінку своїх громадян. Пат і Лукас не можуть погодитися, що їхня країна прагне домінувати на культурній карті світу (тоді як Схід дав світові мудреців, які випередили європейських титанів Відродження), іноді «забуває» важливі факти минулого (допомога поляків у боротьбі за американську незалежність) або не здатна зробити належні висновки з історичних подій (кількість жертв у Хіросімі та В'єтнамі). Водночас автор у романі залишає простір для сумніву: з одного боку, Америка надто дбає про свій вплив на міжнародній арені, а з іншого – завжди готова до війни, щоб у разі потреби себе захистити.

Апелювання до текстів культури пов'язане з інтелектуальним кодом відчитування твору. У романі часто з'являються біблійні інтертексти, відсилання до «текстів пірамід» і шумерської міфології, думок східних мудреців, античних та українських філософів і письменників. Події та геополітична ситуація у світі, власні чи чужі вчинки та переконання викликають у персонажів асоціації з відомими творами Гомера, Й. В. Ґете, Е. По, Ф. Достоєвського, Дж. Конрада, Дж. Селінджера. Відповідне асоціативне поле автор створює з допомогою цитат (В. Блейк, Т. С. Еліот), очевидних алюзій (В. Текерей) або ледве вловимих ремінісценцій (Джек Лондон, Дж. Орвелл).

Науковий дискурс роману «Безслідний Лукас» формують численні цитати з монографій чи опублікованих у міжнародних

журналах статей у галузі психології, біології, антропології, фізики, хімії, геології, детальне висвітлення концепцій різних учених, а також мова твору, насичена термінами та конструкціями, характерними для наукового стилю. Інтелектуальний код відчитування роману забезпечують філософські рефлексії персонажів із приводу низки складних для розв'язання питань: «що таке розум і чи потрібні світові очевидні істини?»; «чи відповідальні вчені за наслідки використання власних винаходів і чи не варто людству встановити межі для пізнавання світу?»; «чому людина не може існувати без земного магнетизму і що відбувається з нею після смерті?».

Просторові координати роману «Безслідний Лукас» П. Загребельного охоплюють різні континенти. Країни і міста зображені у творі як природні ландшафти і водночас як тексти культури, як місця зі своєю історією, звичаями і світоглядом. Автор не уникає у романі геополітичних стереотипів, спровокованих ідеологією доби, але через інтертекстуальні коди, науковий дискурс та філософські рефлексії персонажів пропонує інтелектуальну перспективу відчитування роману.

Література

1. Загребельний П. Безслідний Лукас: Роман. Київ: Радянський письменник, 1989. 391 с.
2. Moslund S. P. The Presencing of Place in Literature: Toward an Embodied Topopoetic Mode of Reading. In: *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies* / ed. by Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave; Macmillan, 2011. P. 29-43.
3. Prieto E. Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond. In: *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies* / ed. by Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave; Macmillan, 2011. P. 13-27.
4. Soja E.W. Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Cambridge (Mass.): Blackwell, 1996. 348 p.

White K. An Outline of Geopoetics [online]. URL: https://www.institut-geopoetique.org/en/articles-en/37-an-outline-of-geopoetics (27.07.2023).

Глазкова І.Я.
доктор педагогічних наук, професор,
декан факультету філології та соціальних комунікацій
Бердянського державного педагогічного університету
м. Бердянськ, Україна
Хатунцева С.М.
доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри біології, здоров'я людини та фізичної реабілітації
Бердянського державного педагогічного університету
м. Бердянськ, Україна

ГЕОПОЕТИЧНІ ВІЗІЇ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ КРАЄЗНАВЦЯ - ОЛЕКСІЯ ОГУЛЬЧАНСЬКОГО

Важливим компонентом геопоетичного простору Північного Приазов'я є творчій спадок краєзнавця О.Я. Огульчанського. Саме з його творів ми дізнаємося про життя та захоплення людей, їхні наукові відкриття, звичаї та традиції нашого регіону. Актуальність цієї праці зумовлена значним зацікавленням геопоетичною проблематикою в суспільстві.

Мета статті – простежити художню реалізацію геопоетичних візій у творчому доробку О.Я. Огульчанського.

Педагоги, біологи, краєзнавці, філологи та інші фахівці досліджують культурне тяжіння і структуризацію людського простору [1; 2]. Геопоетику розглядають як міжнародний еколого-етичний рух (Кеннет Уайт), напрям міждисциплінарних досліджень (Олег Шаблій), наукову дисципліну, яка досліджує культурне тяжіння і структуризацію людського простору (Ігор Сід), плідну дослідницьку стратегію (Олена Юферева), «поетику землі – реабілітацію земної творчості, не зведеної до репродукції і редуплікації» (Олександр Корабльов), спосіб взаємодії людини з територіями і ландшафтами, універсальний творчий проект тощо [4]. Простежимо художню реалізацію геопоетичних візій у творчому доробку О.Я. Огульчанського.

Олексій Якович Огульчанський народився 30 березня 1912, м. Луганськ в сім'ї тесляра. Дитинство минало на берегах тихопливної річки Луганки та в чарівних гаях Дінця. Тут майбутній краєзнавець набирався тепла від материнської пісні, від мудрого батьківського слова. У 1929 році Олексій

Огульчанський закінчив Луганську трудову школу-семирічку. Свою подальшу долю він пов’язав із Бердянськом. Згодом, після закінчення Бердянського вчительського інституту, деякий час працював у районній газеті, був науковим співробітником краєзнавчого музею. Все своє вміння й захоплення краєзнавця Олексій Якович Огульчанський віддавав вихованцям гуртка юних дослідників при Бердянському Будинку піонерів. У холод і спеку, бурі й зливи уздовж морського узбережжя водив він своїх вихованців. В тих походах гартувались його юні друзі, народжувались герої майбутніх книг [3]. І як же треба було любити невгамовних та щиросердечних хлопчиків і дівчаток, щоб чверть століття віддавати їм своє здоров'я, досвід, знання! [3]. О.Я. Огульчанський брав активну участь у всіх заходах, які проводили натуралісти міста Бердянська, зокрема «У птахолюбів свято». Великий мандрівник та краєзнавець О.Я. Огульчанський вчив учасників гуртка примудростям науково-дослідної справи безпосередньо на лоні природи, кожного разу обираючи нові маршрути, використовуючи силу слова. За активної участі Олексія Яковича у Бердянському краєзнавчому музеї був створений відділ природи. Крім того, Олексій Огульчанський був відомий і як талановитий таксидерміст, тобто майстер з виготовлення опудал. Практично вся зоологічна колекція Бердянського краєзнавчого музею створена його руками [3]. Він все життя захоплювався дослідницькою справою і прищепив інтерес до неї багатьом своїм вихованцям за допомогою книги. І ще такий факт: влітку 1940 року на крутому Азовському березі гуртківці-краєзнавці знайшли унікальний палеонтологічний скарб – єдиний у світі виявлений і згодом відкопаний скам’янілий скелет південного слона [3]. Перші нариси О. Огульчанський опублікував у двадцятирічному віці в журналі "Всесвіт". Після того систематично виступав у пресі. Перша книга – нарис "Записки краєзнавця" - побачила світ 1955 року. Це окрилило молодого літератора, і майже з кожного походу він повертався з новими сюжетами [3].

До творчої спадщини О.Я. Огульчанського належить хужожні твори: Вітрів Кут: Повість. Київ: Молодь, 1959. 60 с.; Пленники леванта. Запорожье: Книжно-газетное изд-во, 1960. 52 с.; Таємниця Сухої балки: Повість. К.: Дитвидав, 1961. 82 с.;

Острів сріблястих чайок. Київ: Молодь, 1962. 60 с.; У нетрях Джубаю: Повість. Київ: Веселка, 1964. 63 с.; Країна інкурів. Як ми шукали скарб: Повісті: Для серед шкіл. віку. Київ: Веселка, 1971. 199 с.; Хоробрий птах. Лисеня: Маленькі оповідання про розбійницю руду. Південна зоря. 1072. 28 березня. С. 4.; Бухта Солодкого коріння: Повість. Київ: Молодь, 1973. 110 с.; Як сплять дельфіни: Повість: Для серед. шкіл. віку. Київ: Молодь, 1979. 69 с.; Вітрів Кут. Скіфське джерело. Як сплять дельфіни: Повісті. Дніпропетровськ: Промінь, 1982. 158 с.

Цінними для нашого дослідження є науково-популярні видання О.Я. Огульчанського:

1. Нариси. Всесвіт. Харків. 1938.

2. Записки краєзнавця: Нарис. Київ: Молодь, 1955. 159 с.

3. Юні слідопити: Нарис. 1958.

3. Кіносценарій телефільму «Билиці Азовського моря». Запорізька телестудія. 1975.

4. Северное Приазовье: Путеводитель / М.Ф. Кривошей, А.Я. Огульчанский, А.В. Иванченко. Днепропетровск: Промінь, 1976.

4. По морю Азовскому: Путеводитель / А.Я. Огульчанский, В.И. Михайличенко. Днепропетровск: Промінь, 1977. 48 с.

5. Заповедники Приазовья: Путеводитель / Огульчанский А.Я., Иванченко А.В., Федоренко Н.Я. Днепропетровск: Промінь, 1978. 64 с.

4. Северное Приазовье: Путеводитель. 2-е изд., доп. / М.Ф. Кривошей, А.Я. Огульчанский, А.В. Иванченко. Днепропетровск: Промінь, 1982. 63 с.

7. По морю Азовскому: Путеводитель. 2-е изд., доп. / А.Я. Огульчанский, В.И. Михайличенко. Днепропетровск: Промінь, 1983. 63 с.

11. Знахідка на все життя. Бухта Солодкого коріння. Країна інкурів: Повісті: Для серед шкіл. віку / Рецензент та автор післямови Б.Й. Чалий. Київ: Веселка, 1982. 254 с.

12. Капітанський кашкет: Оповідання. *Веселка. Антологія української літератури для дітей*: у 3 томах. Т.3. / Упор. Б.Й. Чайковський. Київ: Веселка, 1985. 675 с. С. 445–448.

13. Скарб Солоного лиману: Повісті: Для серед шкіл. віку. Київ: Веселка, 1986. 198 с.

14. В нетрях Джубаю: Оповідання. Дніпропетровськ: Промінь, 1989. 168 с.

Геопоетичні нариси прослідковуалися також в статтях, які краєзнавець публікував у масмедіа:

1) Огульчанський О. Відкрився музей: [Художній музей ім. Й.І. Бродського]. *Червоне Запоріжжя.* 1947. 19 листопада.

2). Огульчанський О.Я. Степовий університет. *Запорізька правда.* 1972. 29 березня. С. 3.

У 1977 році побачив світ краєзнавчий нарис «По морю Азовському». Остання повість письменника – «Степова принцеса».

В кожній повісті стільки пригод і надзвичайних відкриттів, що мимоволі думаєш: чи не вигадав їх автор? Виявляється що ні. В основу покладено справжні події, що трапилися з О. Огульчанським і його юними друзями, дослідниками і захисниками природи Приазов'я [3]. Герої книг, веселі і допитливі дітлахи, невтомні шукачі пригод, розгадують немало степових і морських таємниць. Вони цікавляться поведінкою тварин і птахів, знайомляться з життям і працею вчених-орнітологів, науковців-дельфінологів. Його пригодницькими повістями зачитувалося не одне покоління українських дітлахів. Адже кожен рядок, написаний цим письменником, дихає любов’ю до рідної землі та непідробним захопленням скарбами, які вона щедро відкривала йому. ("Скарб Солоного лиману") [3]. Таким чином, геопоетичні нариси в творах О.Я. Огульчанського, варто розглядати в краєзнавчому, літературно-художньому та літературознавчому аспектах. Відтворюючи неспокійний вир буденних турбот школярів, автор вчить дітей бути дбайливими господарями на рідній землі [3]. Відтак, геопоетика в творах О.Я. Огульчанського демонструє інтерпретаційний, проєктувальний зв’язок людини із землею, ландшафтом, рідним краєм.

Отже, художня реалізація геопоетичних візій у творчому доробку О.Я. Огульчанського має прояв у системі композиційних, стилістичних і художніх засобів, за допомогою яких краєзнавець відтворює географічні образи, просторові уявлення.

Література

1.Glazkova I., Khatuntseva S., Vaseiko Y., Shymanovych I., & Yaroshchuk L. Future teachers' training to application of cognitive barrier s in professional activities during the Covid-19 pandemic *Amazonia Investiga*, 1 (50), (2022), 66–78. URL: https://doi.org/10.34069/AI/2022.50.02.7

2.Glazkova. I., Khatuntseva S., Yaroshchuk L. Professional Pedagogical Culture: Historical Culturological Aspect. *Revista Române ascăpentru Educaţie Multidimensională,* 12 (3), (2020), 144–162. URL: https://publons.com/publon/36911847/

3. Шукач скарбів Приазов'я: До 110 річчя від дня народження Олексія Яковича Огульчанського, українського письменника, краєзнавця / Інформаційно-методичний матеріал. Укладач Г. О. Михайлова. Запорізька обласна бібліотека для дітей "Юний читач". Запоріжжя, 2022. 32 с.

4.Просалова В.А., Григошкіна Я.В. Геопоетика versus геополітика: кілька спостережень над альтернативною пропозицією. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика.* Спецвипуск. 2022. С. 112–117.

Головань Т.П.,
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

МАЛІ МІСТА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ШТРИХИ ДО ПРОБЛЕМИ

У межах порушеної теми спробую відповісти на запитання: «Чи є в українській літературі стале уявлення про мале місто?». Сформулюю інакше: «Чи може українська література бути джерелом якоїсь певної концепції містечка, коли окремі твори прояснюють і конкретизують її аспекти?».

Спиратимуся на таке визначення міста: це просторово зафіксовані соціальні зв'язки. Так, коли профіль міста – масове виробництво товарів та послуг і відповідно – компактне проживання (соціальні зв'язки), то це оформлено в тісній або багатоповерховій забудові, щільному розташуванні установ, середовищ для праці та дозвілля, насиченому транспортному сполученні. Просторово зафіксовані зв'язки постають як ряд інститутів, що забезпечують спільне проживання, тобто виконують соціальні функції.

Кожне місто поєднує низку соціальних функцій. У великих містах функцій багато, вони швидко з'являються і швидко зникають, відповідно – великіміста динамічніта відкриті. У малих містах соціальних функцій менше, у час змін вони більше загрожені. Тому соціальна система містечок орієнтована на самозбереження, вони інертніші.

В українській літературі можна виокремити такі способи уявлювання малих міст.

Мале місто як простір співіснування соціальних функцій. І. Нечуй-Левицький зобразив Богуслав («Рибалка Панас Круть») як простір співіснування тісного та неохайного єврейського містечка, що химерно прикріпилося на одному березі Росі, та причепуреного українського села з садками, городами та квітниками, що «розсипалося, як череда», на другому. Євреї та українці втілюють у своїх субпросторах різні соціальні функції. Тіснота штетла– це вихолощена практичність і ощадність торговців. Розлогість і зелень міщанських садиб – природний ареал ремісників і хліборобів, яким потрібен простір для праці та вираження естетичних почуттів. Міський простір Богуслава немовби розділений навпіл.

Однак в обширі містечка є ще один складник – природний ландшафт з річкою, чарівна природа Надросся, яка пробуджує в оповідача «ласку й любов до всього»і в такий спосіб об'єднує міські субпростори. Прикметно, що й Панас Круть, зрештою, обирає ремесло, пов'язане з річкою, і в ній-таки знаходить своє останнє пристановище.

Мале місто як простір послідовної зміни соціальних функцій. Таким постає містечко Тараща в повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченка. Оповідач розпізнає в ньому три культурні шари, або соціальні функції, зафіксовані в ландшафті. Однак вони представлені різною мірою, різним чином та розведені в часі. Фактично – це єврейське містечко. Історично –поселення зі слідами колишньої козацької держави («Стоит на пригорке себе над тухлым болотом старая, темная деревянная церковь, так называемая козацкая»). Імперська, тобто російська, культура представлена лише юридично – у гучній назві «город». Культурним вираженням цього статусу могла б стати відповідна імперська

храмова архітектура, якої в Таращі немає. Тому оповідач іронізує над статусом міста: «Тараща — город! Не понимаю, зачем дали такое громкое название этой грязной жидовской слободе». Культурні шари ідуть один за одним, залишаючи сліди в теперішньому. Місто немовби не має постійної основи, крім назви.

Мале місто як простір консервації одної соціальної функції. В. Домонтович у «Болотяній Лукрозі» описує Баришівку як колишнє сотенне містечко, що зберегло незмінний спосіб життя упродовж століть – чинбарське ремесло. Ця функція ледь не єдина, бо перейшла з минулого в сучасність як завмерлий варіант ремісничого бароко: «<…> Як барочна церква Благовіщення, так і чинбарський промисел баришівчан засвідчували, що з 17 віку тут змінилося небагато. Інерція віків затримувала цеховий лад, за якого окреме село було окремим цехом» [3, 292]. Ідентичність Баришівки – це консервація однієї соціальної функції.

Остап Вишня у «Вишневих кримських усмішках», описуючи Ялту, оголює той самий принцип ідентичності. Курортне місто незмінне, бо становить систему полювання за грошима відпочивальників і туристів:

«А в очах у кожного тубільця так і стрибає, так і миготить зажерливість…

І очі ті так і просвердлюють твою кишеню:

– Чи варт з тобою хоч балакати? Скільки там у тебе є?!»[2, 53].

Мале місто як простір зниклих соціальних функцій. Ю. Андрухович у «Лексиконі інтимних міст» з-поміжкультурної спадщини Острога звертає увагу на втрачене єврейськемістечко. Причому ідеться не лише про монументальні знаки культури, адже збереглася синагога, а про сліди живої присутності, про сам спосіб життя: «Враження таке, ніби опинився поза містом – пустир історичного центру. <…>

Де будинки? Де хоча б халупи? Де бідні й багаті? Де ятки, де варштати, де корчми? Вистачає вбити – і все розсипається на невидимі спінозівські атоми: топографічна діра, від штетлу тільки шари пилюки на лопушинні та споришах»[1, 315].

Оповідач роману С. Жадана «Anarchyinthe UKR», шукаючи в Гуляйполі слідів махновської республіки як живої атмосфери,нотує схоже відчуття. Гуляйпільці давно живуть відособленою колективною пам'яттю, збагненною для тих, хто розділяє їхні щоденні клопоти: «<…> там, де для тебе знаходиться історія й ідеологічні переконання, для більшості з них ховається джерело приватного підприємництва і неусвідомлених до кінця докорів сумління» [4, 40]. Анархічна традиція в Гуляйполі – це радше порожнеча, історичний ландшафт, який може оживити лише уява: «<…> вони [туристи. – Т.Г.] ніколи не звертають уваги на речі прості й невибагливі <…>, вони фотографують фасади, не розуміючи, що куди цікавіше фотографувати порожнечу» [4, 39].

Мале місто як вічний (природний) простір. Оповідач О. Лишеги (оповідання «Гілки. Бобри») – митець із Тисмениці, що вирізає дерев'яні скульптури. Дерево для роботи шукає сам, підбираючи викинуті або зрізані гілки. Ця звичка вкорінена в інтимному зв'язку з місцевим ландшафтом, з умінням підмічати незвичне і приймати його як дар. Тисменицькі місцини він трактує як вічний простір, а соціальні функції – як щось мінливе: «<….> колись на місці смердючої калабані стояв млин, вода зі Стримби жолобом на колесо, а звідти вже спадала у Ворону, коло неї стояла жидівська корчма, а ще давніше там, де млин, стояла дерев'яна церква Солом'яна (для селян) – аж поки нібито з вини паламаря не згоріла»[5, 26].

Інший бік ідентичності Тисмениці постає у світлі того факту, що в містечку свого часу мешкав Якоб Фройд, батько Зигмунда Фройда. Для нащадка цієї родини Тисмениця – безіменне галицьке місто. Оповідача це непокоїть: «Чи знає він, що його прадід жив у Тисмениці, а не в ніякім анонімнім містечку в глухій габсбурзькій Галичині, невідомо де і як.. <….> Але так само, як і тоді, тече, звивається Ворона під Великим Мостом.. Все лишилося на тому ж місці, як і за прадіда»[5, 23]. Важливо, що цей вічний ландшафт іменований і місто постає, зокрема,і як мережа назв – ойконімів та гідронімів, тобто як символічний лад мови.

Отже, українські письменники уявляють мале містояк поділений (соціальні функції співіснують), транзитний

(послідовно змінюють одна одну), законсервований (одна інертна функція) або порожній (функції згаслі) простір. Через таку «інертно-переривчасту» особливість простору ідентичність містечок більше залежить від природного ландшафту та його символіки, закріпленої в назвах.

Література

1. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Чернівці: Meridian Czernowitz, 2021. 436 с.
2. Вишня Остап. Вишневі усмішки кримські. Харків : Держ. вид-во України, 1925. 144 с.
3. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. Київ: Критика, 2000. 416 с.
4. Жадан С. Anarchyin the Ukr. Луганський щоденник. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2014. 236 с.
5. Лишега О. Високі жовті квіти: проза. Львів; Дрогобич: Коло, 2021. 136 с.

Олена ГОРБАНЬ,
студентка БДПУ,
асистент вчителя,
ліцей «Тріумф» П`ятихатської міської ради

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТУРИЗМ: ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Якщо «географія» у перекладі з грецької означає землеопис, то геопоетика – це об`єднання, моделювання простору, поєднання географічного ландшафту з культурним. Літературний туризм є особливою формою вивчення художнього письменства і ґрунтується на ознайомленні читачів із місцями, пов’язаними з народженням письменника, його перебуванням на певних територіях і в населених пунктах, з місцями, що описуються в художніх творах, з маршрутами літературних персонажів. «Поціновувачам літератури будь-якого жанру: класики, детективів чи популярного Young Adult (підліткової літератури), завжди цікаво відвідати батьківщину улюбленого автора чи персонажа. Деякі книгомани долають значні відстані,

щоб пройти слідами улюбленого героя/героїні або наживо побачити прекрасні краєвиди, що змальовані на сторінках книги» [1, с. 124]. Дослідники виділять такі форми літературного туризму: екскурсійна, розважальна, освітня.

Для вивчення історії національної літератури важливим є ознайомленням з топографічною історією Тараса Шевченка. Моринці, Кирилівка (Шевченкове), Качанівка, Біла Церква, Переяслав, Київ, Канів, Березова Рудка, Яготин, Батурин, Звенигородка, Умань – неповний перелік міст і сіл в Україні, які пов`язані з життям і творчістю Тараса Шевченка.

Перший «Кобзар» Т. Шевченка виходить друком у Петербурзі в 1840 р. Збірка містила 8 творів: «Думи мої», «Перебендя», «Катерина», «Тополя», «Нащо мені чорні брови», «Іван Підкова», «До Основ'яненка», «Тарасова ніч». «Невеличка книжечка, але значіння її для української літератури, а навіть для історії нашого народу, дуже велике. Вона людям очі розкрила, вона навчила, хто вони і яких батьків вони діти» [1, с. 15]. «Йому радили понехаїти хлопську, мертву мову і писати як великий «малоросс» Гоголь, – по росийськи» [1, с. 19], – зауважував Б. Лепкий. У передмові до твору «Гайдамаки» поет відповість на такі заклики:

Спасибі за раду!
Теплий кожух, тільки шкода,
Не на мене шитий,
А розумне ваше слово
Брехнею підбите.

Пройде близько 15 років, перш ніж Тарас Шевченко повернеться у рідний край. Влітку 1843 року він їде «у Чернігівщину й Полтавщину, щоб побувати у своїх давніх і нових знайомих» [1, с. 29]. Далі – Хортиця, Київ і, врешті решт, рідна Кирилівка. У Яготині, у князя Рєпніна, поет заприятелював з його донькою – Варварою. Саме тут, в Україні, було написано найбільше творів.

1845–1847 роки – розквіт поезії Тараса Шевченка. У 1845 році митець вдруге приїздить в Україну. У грудні 1845 року, під час перебування у м. Переяслав, у корінного переяславця лікаря А. Козачковського, Шевченком був написаний безсмертний «Заповіт». Про це місто, його пам`ятки, свого товариша

А. Козачковського поет згадає у своїх творах (повістях «Художник» і «Близнецы»), малюнках, листуванні, поезіях. Нині у м. Переяслав можна відвідати музей «Заповіту» (заснований у 2008 р.), розташований у будинку лікаря (побудований у 1820 р.), де відтворені меморіальні кімнати, які допомагають відвідувачам відчути атмосферу життя і побуту міста, а також обставини, в яких творив великий Кобзар під час перебування у повіті. В експозиції музею (12 залів) відтворено історію краю козацького періоду з погляду Т. Шевченка, розповідається про обставини його перебування на Переяславщині.

Атмосфера міста і навколишніх сіл настільки надихала письменника, що протягом трьох місяців він створює велику кількість всесвітньовідомих шедеврів. Це поеми «Наймичка» (13 листопада 1845 року), «Кавказ» (18 листопада), «І мертвим, і живим…» (14 грудня), «Холодний яр» (17 грудня), «Давидові псалми» (19 грудня), «Маленькій Мар`яні» (20 грудня), «Минають дні…» (21 грудня), «Три літа» (22 грудня, В`юнище) і 25 грудня у с. В`юнищі, тяжко хворіючи, твір, який починається словами: «Як умру, то поховайте…».

1847 році в Києві відбувся перший арешт Шевченка тривалістю 10 років. Перебував він у засланні в Оренбурзі, Орській фортеці, був на Аральському морі. Йому заборонили писати, однак митець все одно продовжує творити, листуватися з друзями, навіть у таких надскладних умовах. Зокрема виходять твори «Та не дай, Господи, нікому…», «У Бога за дверима лежала сокира…», «Добро, у кого є господа…» та ін.

Отже, місце народження і перебування письменника є важливим для розуміння його художньої спадщини, формує розуміння причин появи окремих творів, тем і мотивів. Музей «Заповіту» в Переяславі моделює історико-мистецький простір перебування Тараса Шевченка у цій місцевості, допомагає в інтерпретації текстів, написаних у той період.

Література

1. Вітрук Н.О. Літературний туризм як перспективний напрямок культурно-пізнавального туризму на Рівненщині. *Студентський вісник Національного університету водного університету та природокористування*. Вип. 2 (14). 2020. С. 123–125.

2. Лепкий Б. Про життя і твори Тараса Шевченка. Київ-Ляйпціг: Українська накладня, 1918. 100 с.

Горбач Н. В.,
кандидат філологічних наук, доцент,
Запорізький національний університет

ОКУПАЦІЙНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ Г. ГУСЕЙНОВА «ОДІССЕЯ ШКІПЕРА ТА ЧУГАЙСТРА»

Журналіст, редактор, видавець, письменник, краєзнавець, дослідник історії літератури – це все професійні й творчі іпостасі Григорія Гусейнова. Його діяльність споріднює бажання поновити в пам'яті чи повернути з небуття все те, що стосується історії і культури українського Півдня – Атлантиди, за збереження якої він бореться. М. Слабошпицький, окреслюючи літературну біографію Гусейнова-письменника, вважав, що степ – «не лише велетенська арена, на якій відбуваються події, що про них розповідає Гусейнов. Степ – це й активна дійова особа його творів та всієї української історії» [2, 181].

Саме зі степом географічно пов'язаний і твір «Одіссея Шкіпера та Чугайстра. Окупаційний роман», що вийшов друком 2015 року. Авторське жанрове визначення роману як *окупаційного* (це другий твір в українській літературі, в якому проблемно-тематична зорієнтованість на показ окупаційного періоду винесена в підзаголовок твору – після збірки новел Є. Гуцала «Співуча колиска з верболозу. Окупаційні фрески») зумовило його відхід від канонічно-героїчних сценаріїв війни, які воліли не помічати цілої низки питань, пов'язаних із виживанням / проживанням власних громадян на окупованих територіях.

Тобто при тому, що майже 9% території і понад 44% населення СРСР опинилося під владою німців та їх союзників, проблема окупації була темою дражливою. О. Стяжкіна, аналізуючи міф «Великої Вітчизняної війни», головною причиною замовчування проблем окупаційного періоду вважає неспівпадання офіційного і приватних наративів: «Історії про «поганих своїх», «добрих чужих», про тортури, що їх зазнавали

не тільки від гестапо, але й від сусідів, спогади про страх, безпорадність, про тягар персонального вибору, про зраду, про неготовність померти, про голод, безнадію, безправ'я та несправедливість, про життя, яке тривало, не вписувались в ідеологічний порядок роздумів про «всенародний опір окупанту», здавались «неправильними» і навіть небезпечними, а тому, залишаючись у родинному колі, у пам'яті, у незаданих питаннях, все ж витіснялись на периферію свідомості» [3, 74]. Саме з подібним масивом *не-знання* про окупацію і покликаний працювати роман Г. Гусейнова.

Топосом твору виступає неназване автором місто на Херсонщині, населення якого «…складали різночинці всіляких мастей, торгівці золотою херсонською пшеницею, повітові лікарі й землеміри… Пролетарям та селянству в місті відводилася ледь примітна роль на рівні статистичної похибки, хоча їхні тіні під впливом подій у столицях по-своєму моделювали епоху» [1, 13]. Крім соціального, у романі змодельованої етнічний склад міста, яке постаєтериторією мирного співжиття українців, євреїв, асирійців, болгар, ромів тощо. Показово, що й просторовими маркерами міста поряд із дерев'яною козацькою Миколаївською церквою, скіфською могилою виступають Синагогальна вулиця та старий єврейський цвинтар.

З точки зору розгортання окупаційного режиму,у творі можна виділити чотири часові періоди: передчуття окупації, її початок і завершення, очікування радянської влади.

Попри те, що населення провінційного містечка бачило на «кожній шпальті рулади про перемоги» [1, 22], воно безпомильно визначає насування війни, коли до нестачі продовольства додалися й інші негаразди: «на пошті від цивільного населення припинили приймати телеграми, родичі начальників та міліціонери, переодягнувшись у цивільне, потайки вибираються із сім'ями та всім хатнім манаттям за Дніпро, контору НКВС кілька разів підпалювали невідомі (у підвалі сидять арештовані, й начальник таким чином намагається їх задавити чадом)… Завели комендантську годину…» [1, 22] тощо. Відчуття ж невідворотності окупації з'являється тоді, коли місто заполонили біженці і військові частини, що відступають: «Здавалося, через місто прямувала вся існуюча червона армія…

Розповідали, що ще більше зустрічалося вбитих і кинутих серед поля» [1, 78]

Накреслюючи художній сценарій початку і кінця окупації, Г. Гусейнов приділяє увагу національному досвіду її переживання. В очікуванні нового життя, в якому «віднині і назавжди треба забути про совєти, Сталіна, комсомол, політінформацію» [1, 109], євреї відкривають дві перукарні; роми (у романі –цигани) організовують театр і показують вистави для представників управи й німецького командування. Але досить швидко ставлення німецької влади до представників цих національних спільнот змінилося. Першими жертвами політики нацизму стали мешканці єврейських колоній, які опинилися в гетто. Про масштаби людських жертв свідчить така деталь: переганяючи євреїв з гетто до райцентру Софіївки, лише за день було вбито близько тисячі осіб, неспроможних здолати дорогу. Подібно складалася доля й міських мешканців. Якщо геноцид євреїв набуває все ширшого висвітлення в українській літературі, то геноцид ромів залишається темою мало висвітлюваною вітчизняним письменством. Тому звертання Г. Гусейнова до трагедії ромів, яких «поголовно розстріляли в Болгарському урвищі» [1, 230] є важливим із погляду акцентування національних вимірів Голокосту в творі.

Найбільшими були сподівання української частини населення, яка пов’язувала з приходом нової влади відродження національного життя: на короткий час було створено українську управу, повернуто жовто-блакитний прапор, поновлено діяльність «Просвіти», капели бандуристів, запрацювали церкви, навчальні заклади, театр і кіноклуби. Але толерування ідеї державної незалежності України також тривало недовго й обернулося репресіями проти національно свідомих членів суспільства, які плекали надію «дочекатися військового змішання з обох сторін (сталінської та гітлерівської) і тоді рішуче подбати про свою державу» [1, 162]. Зміна окупаційної політики і ставлення населення до окупантів проглядається в рекрутуванні остарбайтерів: якщо перший поїзд був набраний достроково з добровольців, то для відправки наступних влаштовувалися облави: «окупаційна влада повністю зняла з себе маску: не ховаючись за плутані обіцянки раю, вона без

зайвих церемоній заганяла молодь до Німеччини» [1, 267]. Розгром «Просвіти», міської управи, страти активістів переконують головного героя роману Шкіпера в необхідності спротиву новій владі так само, як і радянській, бо «дві імперії зробили їх заручниками» [1, 317].

Спільність долі представників будь-якої національності на окупованій території підкреслено епізодом: «Приблизно через годину, як пройшла перша колона (євреї – Н. Г.), мешканці Ленінської вулиці побачили нову групу приречених – близько півсотні дівчат-українок, яких вели в той же бік і невдовзі там само розстріляли» [1, 197].

Ставлення радянської влади до населення з окупованих територій змушує багатьох жителів південного міста шукати порятунку за межами держави. Серед добровільних вигнанців опиняються Шкіпер та його мати, утверджуючи думку, висловлену в романі: «Кажуть же, звільнишся сам – будеш вільним, звільнять тебе – будеш рабом» [1, 414]. Тривала мандрівка, поневіряння світом, символом якої є назва давньогрецького епосу, на жаль, не приводять героя додому, але відкривають для нього інший світ.

Отже, окупаційний простір роману Г. Гусейнова «Одіссея Шкіпера та Чугайстра» виписано з урахуванням національних особливостей переживання німецького вторгнення на територію Південної України. Нелінійність цього досвіду свідчить про руйнування автором усталених стереотипів про ІІ Світову війну й показ окупаційного періоду не з точки зору офіційного наративу, а з погляду свідків і жертв окупації.

Література

1. Гусейнов Г. Одіссея Шкіпера та Чугайстра: окупаційний роман. Київ : Ярославів Вал, 2015. 416 с.
2. Слабошпицький М. З мрії про хату, повну книжок. Кілька уваг до літературної біографії Григорія Гусейнова. *Київ*. 2011. № 1. С. 178–182.
3. Стяжкіна О. Дискурс окупації як механізм осмислення російської агресії проти України. *Нові сторінки історії Донбасу*. 2016. Кн. 25. С. 71–99.

Горнятко-Шумилович А.,
доктор філологічних наук, проф. УАМ,
Університет імені Адама Міцкевича в Познані

LOCUS AMOENUS — LOCUS HORRIDUS: ГУЦУЛЬСЬКИЙ ТЕКСТ ВАСИЛЯ ТКАЧУКА

Василь Ткачук (1916-1944) у своєму короткому, але бурхливому житті й блискучій письменницькій кар'єрі залишився вірний змалюванню життя карпатських горян. У своїх чотирьох прижиттєвих збірках (*Сині чічки*, 1935, *Золоті дзвінки*, 1936, *Зимова мелодія*, 1938, *Весна*, 1940), а також у ряді творів, що публікувались лише в галицьких часописах 30-х років (*За невістку Яковихи*, *Гуляла Маруся*, *Підпал*, *До Бразилії*, З*абухтувавси...*, *Такий звичай*, *Віно, Рубають верби* та ін.), новеліст майстерно віддзеркалив життя і побут гуцулів і мешканців Покуття, і тим самим зробив вагомий внесок у розвиток одного з різновидів української регіональної літератури – гуцульського тексту.

Локальний текст, за Олександрою Салій [5, 242], утворює цілісну єдність тоді, коли його визначають смислові коди. У випадку гуцульського тексту мова йде про п'ять кодів, зокрема: історичний, міфологічний, релігійно-філософський, соціально-побутовий та просторово-пейзажний, що можуть накладатися і взаємодіяти один із одним у межах одного твору. Окрім цього, у гуцульському тексті як складному надтекстовому утворенні, повторюються спільні сюжетні мотиви, що дозволило дослідникам виокремити три домінантні напрями його дослідження: проблематику добра і зла, одвічну проблему еросу й танатосу, урешті, дискурс містичного, який проявляється в образах релігійної та міфологічної сфер. Зазначені вище домінанти дослідження локального тексту доцільно застосувати і при аналізі новелістики В. Ткачука як зразка гуцульського тексту. Це дозволить простежити у ній наявність топосів *locus amoenus* і *locus horridus,* що взаємопереплітаються, увиразнюючи неповторність гуцульського тексту цього загубленого таланту 30-х років XX ст.

І. Гуцульщина Василя Ткачука як *locus amoenus.* В. Ткачук, уродженець села Іллінці Снятинського району, опоетизовує свою „малу батьківщину”. У творах прозаїка помітна, зокрема романтизація й ідеалізація етнографічного краєвиду Гуцульщини, яка в унікальних авторських метафорах й оригінальних порівняннях явиться читачам міфічною аркадією. Поруч прямого використання В. Ткачуком концептів природи для віддзеркалення органічного світу, в якому живуть карпатські горяни у всій сукупності і зв’язках, окремі природні концепти реалізуються в його “малій прозі” і на психологічному рівні – як виразники душевного стану героїв (любові-зради – *Буря*, *Невістка*, *Зів’ялі листочки*; радості-щастя – *Грішник*, *Шкільник*, *Літо*, *Черешні*, *Золоті дзвінки*; туги-печалі – *Близнюки*, *Віддай ниву*, *Юркова весна*, *Флояра грає*) або конкретного етапу життєвого циклу, на якому вони перебувають (народження – *Такий звичай;* вінчання – *У сусіди весілля;* смерті – *Перекиньчик*, *За штрикою*, *Повінь*, *Тіні*, *Останні гони*, *Сині чічки*, *Свічка потахла*). В. Ткачук, так само як і інші письменники, у творчості яких присутня гуцульська тематика, навмисне не резигнує з ідеалізації Гуцульщини, звертаючись, між іншим, до міфологічних джерел, оскільки саме таким способом ініціює роздуми про складні морально-філософські категорії добра і зла, сенс життя і смерті, віру в Бога. У творах Гуцулика, попри відсутність фолькорних персонажів, активно задіяних у сюжети новел, повторюються натяки на присутність нечистої сили (щезників, мольфарів, опирів, відьом, чарівниць, потерчат та ін.), в яку гуцули вірять, якої остерігаються і, яка має вплив на їхнє щоденне життя.

Унікальний гуцульський „дух народу” відображений і за допомогою карпатського говору, що його використовує В. Ткачук у своїх новелах, і який став для письменника важливим чинником художнього текстотворення. Таким способом новеліст увиразнює автентничність своїх історій, укотре підтверджуючи, що він – залюблений у свій край гуцул-автохтон із чітко усвідомленою етнічною ідентичністю. Тут суттєво підкреслити, що, за Луїзою Оляндер [3], у широкому значенні гуцульський текст – це невід’ємна частина „всеукраїнського гіпертексту”, одним зі стрижнів якого є національна ознака. Услід за сказаним,

гуцульський текст В. Ткачука доцільно розглядати ще і як віддзеркалення української національної ідентичності його автора [1].

ІІ. Гуцульщина Василя Ткачука як *locus horridus.* Погляд на Гуцулію із перспективи автохтона зумовив у В. Ткачука не лише її ідеалізацію, але показ "правдивого" життя „ізсередини". Новеліст крізь змалювання злиденного побуту горян (крайньої бідності – *Нещасні*, *Жниво*, *Зимова мельодія*, *Близнюки*; малоземелля – *Мати Земля*, *Діточа земля*, *Дитяче віно*, *Віддай ниву*), міжлюдських непростих стосунків (розірваність сімейних зв'язків – *Невістка*, *Буря, Зів'ялі листочки*; порушення законів – *Злодій*, *За штрикою*, *Прибаг, Клопіт*, *Бог гнівавбиси, Пструги*, *У сусіди весілля*, *Аби не дати*), внутрішнього сум'яття героїв (*Флояра грає, Юркова весна*), братовбивчої боротьби (*Перекиньчик*, *Тіні*), а посередньо і визвольних змагань (*Зелені свята*, *Неня-Лесиха*, *Тато й одинак*, *Плуг заскреготав*, *Не плач, мамо!*), досить достовірно відобразив суспільно-політичну атмосферу гуцульського краю першої третини ХХ ст. З цієї перспективи образ Гуцульщини деекзотизується і деідеалізується, а твори В. Ткачука не так асоціюються з ідилічною природою і колоритним побутом гуцулів, як увиразнюють темну сторону згорьованого нуждою, братовбивчими сутичками і визвольними змаганнями краю.

У своїй "малій прозі" В. Ткачук презентує два погляди на гуцульське життя – романтично міфологізований і „деекзотизований", які сукупно створюють об'єктивну картину Гуцулії, дають повноцінне уявлення про взаємодію внутрішнього світу гуцула із реаліями зовнішнього світу. Гуцульський текст Гуцулика, який поєднує в собі елементи *locus amoenus* і *locus horridus,* цілком вписується у традицію українського локального тексту першої третини ХХ століття і загалом регіональної літератури в Україні.

Література

1. Горнятко-Шумилович А. Василь Ткачук – виразник української етнонаціональної ідентичності. *Acta Universitatis Wratislaviensis Slavica Wratislaviensia*, 2023. Т. 178. [в друку].

2. Горнятко-Шумилович А. Натурфілософія як феномен художнього світу Василя Ткачука. *IX Міжнародний конгрес україністів.*

Літературознавство. Збірник наукових статей (До 100-річчя Національної академії наук України), гол. ред. С. Пирожков, А. Загородній, Г. Скрипник; НАН України; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, Київ: Видавництво ІМФЕ, 2018. С. 21–36.
3. Оляндер Л. Волинський текст в українській та польській літературах (XIX-XX ст.). Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2008. 250 с.
4. Салій О. Гуцульщина як locus amoenus. Засновки до вивчення гуцульського тексту. *Українське літературознавство.* 2018. Випуск 83. С. 65–67.
5. Салій О. Ще раз про поняття гуцульського тексту в українському літературознавстві. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2015. Вип. 62. С. 237–246.

Гурдуз А.І.,
кандидат філологічних наук, доцент,
Миколаїв

ГЕОПОЕТИЧНА ВЕКТОРНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ФЕНТЕЗІ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ XXI СТ.

На відміну від радикальних трансформацій на ідейно-тематичному і структурному рівнях українського фентезі 2000–2020 рр., його геопоетична площина не зазнає настільки помітних змін, а її основні координати визначені переважно питаннями вітчизняної традиції, адаптації світових тенденцій метажанру й екстралітературними факторами національного сьогодення. Геопоетика вітчизняного фентезі перших десятиліть XXI ст. у цілому чи в доробку персоналій не ставала об’єктом вивчення ні автономно, ні в компаративному ракурсі, хоча про високі перспективи дослідження цього кластера для панорамного бачення художнього рівня хоча б одного з субжанрів свідчить досвід комплексного розроблення аспектів фентезійної геопоетики: мікротопосів (лабіринт, бібліотека тощо), топосів (місто, пейзажний спектр у метажанрі тощо), теоретичного обґрунтування типології окремих реальних чи ірреальних локусів [напр., див.: 2].

Метою пропонованої розвідки є визначити ключові прояви геопоетичної векторності українського фентезі перших десятиліть XXI ст.

З огляду на важливість (і часом матричність) для розвитку нового українського фентезі етноматеріалу (С. Філоненко, Г. Улюра, В. і Д. Капранови) значна роль у метажанрі XXI ст. протофентезійних текстів – у першу чергу, «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського і «Лісової пісні» Лесі Українки, тому пантеїстичну пророблені карпатського антуражу й відповідних стилізацій варто вважати прикметою сучасного вітчизняного метажанру («Гонихмарник» Д. Корній, «Фортеця для серця» О. Печорної й ін.), залучаючи сюди й близьку художню оптику презентування чорнобильських лісів із привнесеними елементами інших міфологій (напр., у «Дзеркалі Єдинорога» Л. Таран). Означений маркер національної традиції не виводить, однак, художній корпус із такими включеннями з формату найпотужнішого нині міського субжанру [3, 457–458], топосність якого в українському кластері відносно стабільна, впізнавана й географічно розширюється: до узвичаєного київського і львівського текстів додаються одеський, миколаївський тощо. Топографічній точності й деталізації зображення реальних міст сприяє все популярніша рецепція фентезійниками національних соціально-культурних порухів сучасності (репрезентативний приклад – відображення Революції Гідності на київському Майдані 2013–2014 рр. у «Домі, у котрому заблукав час» В. Гранецької, А. Нікуліної й М. Однорог); міста отримують олюднені характеристики й оцінки автономно і в зіставленні. У цьому ж контексті відбувається осмислення фентезійною прозою історичних і суспільно-політичних подій минулого й сучасного, причому найоригінальніше тут, природно, імагологічне бачення: репресій у СРСР і ГУЛАГу – в «Напівжитті» С. Ґрін, Революції Гідності – в «Empire ‘V’» В. Пелевіна тощо. Водночас події міського хронотопу частіше слугують обставинами початку квесту (М. Ряполова, Я. Каторож) чи описом однієї з граней світу, що вібрує (Л. Баграт, Н. Очкур, Д. Корній, А. Рогашко, Н. Ліщинська), – аналогічно до «таємничих» Лондона в поттеріані Дж. К. Ролінґ чи «Домі дивних дітей» Р. Ріґґза, Нью-

Йорка в «Гені» С. Павлоу, Парижа в «Я, Франкенштейні» реж. С. Бітті тощо.

У переживанні вітчизняним фентезі 2010–2020 рр. істернізації – системного інтересу до східних культур найчутливіший також міський субжанр. Одним з основних шляхів утілення істернізації тут стає інтертекстуальність переважно рівня лексики на позначення топонімів, побуту, одягу, прийомів духовних практик і культури загалом (В. Гранецька, Д. Корній та ін.).

Для українського метажанру XXI ст. (як і для східнослов'янського загалом) така тенденція закономірно є другим кроком стосовно зарубіжного мистецького досвіду після вестернізації, адже творці раннього вітчизняного фентезі перебували під потужним впливом західних колег і вийти за межі канону змогли одиниці. Тенденцію східного повороту простежуємо і в північноамериканському та західноєвропейському фентезі 2010–2020 рр. (С. Кінг, Х. Векер, С. Ґрем-Сміт, Б. Вінтерс [детальніше див.: 1, 35]), однак тут фронтальна зацікавленість культурою й філософією Сходу викликана віднайденням прийнятної екзотики, втомленістю власних матриць, провалом пов'язаних із певними концептами національних сподівань (Б. Харрис). Традиційна топосність у західних текстах зберігається, а жанровий антураж поповнений елементами східних культур. Вихід на східний вектор, окрім іншого, відкриває для західної й української аудиторії нові горизонти в оновленні комбінаторики сучасної міфології, зокрема в крос-варіаціях.

Реалізована частіше за посередництвом топонімів, антропонімікону (наприклад, «Холодний» яр у «Відунському соколі» А. Закордонця, ім'я одної з героїнь у його ж «Багряному соколі» – Квітка), зображуваних традицій національна маркованість неурбаністичного фентезійного світу як українського у творах XXI ст. помітних змін у перипетійну площину не вносить і є переважно емблематичною, хоча має вирішальне значення на рівні пафосу, підтекстного трактування зображуваних подій. Особливо помітно це в моделюванні молодшого покоління фентезійників – Я. Каторож, А. Закордонця й ін. Вілповідно у випадках таких прозорих

авторських асоціацій (переважно історичного ґатунку, але не в альтернативній історії) вилаштовування систем світів частіше бачимо не традиційне для метажанру вертикальне, а горизонтальне, адже тип другої моделі простіший для уявлення реципієнта і більш наближений до реальності (характерний для слов'янського субжанру в цілому – А. Сапковського, О. Шеїна й ін.).

Розвиваючись органічно світовим тенденціям, українське фентезі XXI ст. засвоює трансформовану до тернарності парадигму метажанру «добро – (умовно нейтральна) змінна – зло», але закономірно повільніше і, на відміну від західного типу, не виробляє ще геопоетично типових констант для середньої ланки цієї парадигми, зосереджуючись переважно на абстрактно етичній площині. У геопоетичному сенсі на початковому етапі (у доробку одиничних авторів – Г. Л. Олді, М. і С. Дяченків, М. Кідрука) перебуває вітчизняне розроблення умовних топосів віртуалізації.

У такий спосіб, наскрізне прочитання репрезентативної української фентезійної прози перших десятиліть XXI ст. дозволяє говорити про ряд тематичних векторів вираження її геопоетики. Згідно з традицією вітчизняної літератури першим таким вектором бачимо карпатський антураж, у більшості випадків належний, тим не менше, міському фентезі. Урбаністичний субжанр розвивається найшвидше й у зв'язку з рецепцією соціально значимих подій і явищ мотивує часом топографічну точність високої деталізації найбільших міст країни. Ключова зміна культурного тяжіння українського письменника у 2010–2020-х рр. від вестернізації до істернізації також реалізується передовсім у межах фентезійної урбаністики (з прийомами часового зміщення) й може бути кваліфікована як геопоетичний вектор сучасного вітчизняного фентезі. Набір засобів для маркування зображуваних подій як таких, що тривають на (прото)українських землях, складає третій базовий вектор аналізованої геопоетики. Наведені положення можуть бути уточнені і розгорнуті в масштабному й перспективному дослідженні геопоетичних проявів сучасного українського фентезійного роману, що сприятиме формуванню панорамного баченню його розвитку, зокрема в компаративному аспекті.

Література

1. Гурдуз А. І. Стратегії Сета Ґрема-Сміта і Бена Вінтерса в мешап-трансформуванні романів Джейн Остін і Льва Толстого. *Закарпатські філологічні студії* / гол. ред. Зимомря І. М.; Ужгород. нац. ун-т. Ужгород: Вид. дім «Гельветика», 2022. № 21. Т. 1. С. 32–38. DOI: https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.21.1.5.
2. Канчура Є. Дім на перехресті світів у літературі фентезі: відкриття шляху до індивідуації. *Сучасні літературознавчі студії:* зб. наук. пр. / гол. ред. Н. О. Висоцька. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2016. Вип. 13: Феномен дому в літературознавчій перспективі. С. 256–264.
3. Ekman S. Urban Fantasy: A Literature of the Unseen. *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2016. Vol. 27. No 3 (97). P. 452–469.

Даниленко Л. В.
доцент кафедри гуманітарної освіти
Львівського національного
університету природокористування

ВІДВОРОТ-ЗІЛЛЯ ВІД СРСР ПО-ГАЛИЦЬКИ У КНИЗІ ІЛЬКА ЛЕМКА «ЛЬВІВ ПОНАД УСЕ»

Один із найпопулярніших образів міста в сучасній українськійлітературі – Львів. Його давня історія, культурна специфіка, архітектурна дивовижність, європейська атмосфера стали прекрасним матеріалом для створення захоплюючих сюжетів і колоритних образів. Уже сміливо можна говорити про бібліотеку «львівських текстів». Вона налічує досить багато творів, серед яких романи про пам'ять Ю. Винничука «Танґо смерті» (2012), А. Куркова «Львівська гастроль Джимі Хендрікса» (2012), А. Павловського «Імперія Корського» (2020); ретродетективи А. Кокотюхи «Адвокат з Личаківської» (2015), «Привид з Валової» (2015), «Коханка з площі Ринок» (2016); історичні драми Н. Гурницької «Мелодія кави в тональності кардамону» (2013), «Мелодія кави в тональності сподівання» (2016), «Багряний колір вічності» (2019); мелодрами Г. Вдовиченко «Бора» (2011), «Пів'яблука» (2013), «Інші пів'яблука» (2013) та ін. Львів абсолютно різний у художньому баченні авторів, скільки про нього не пиши, щоразу постає в

нових образах. Як зазначив Ю. Андрухович, Львів – це «„місто-порт”, „місто-перехрестя”, „місто-цирк”, „місто-дурисвіт”, „місто-кат”, „місто-жертва”„місто-патріот”„місто-дисидент”, „місто-цвинтар”, „місто-симулякр” і „місто-фантазм”» [1, 261].

У сучасній прозі привертає увагу тема радянського минулого Львова. Досвід життя за часів СРСР надто складний для українців, позаяк тоді довелося боротися проти комуністичного вихолощування національної самобутності та насаджування моделі радянського суспільства. Навіть у колоніальному становищі Львів вперто зберігав свою харизму і духовну стійкість. Непримиренністю місто насичували *«близькість до західних кордонів, вплив Європи, і, зокрема, Польщі»; «родинні зв’язки галичан зі Штатами і Канадою»; «нетривале, порівняно зі східними територіями України, перебування у складі тоталітарного совка»; «міцні традиції сімейні, моральні, релігійні, україномільські»*[2, 167]. Як і вся Галичина місто залишалося *«регіном вільнодумства»*, [2, 167].

Львів мав своє умовне **«відворот-зілля» від московського тиску**. Це особливі явища і процеси, пов’язані з музикою, літературою, релігією тощо. Про них розповідається в багатьох художніх творах, зокрема,в книзі спогадів І. Лемка «Львів понад усе» (2007). І. Лемко – письменник, дослідник історії рідного йому Львова, музикант. Книга «Львів понад усе» вперше вийшла 2003 р., перевидавалась у 2007 і 2017 роках і не втрачає популярності досі.

Змалювання світу у тексті відбувається через реакцію пам’яті як здатності людини відтворювати минуле. Авторську ідею цікаво розглядати через проекцію ностальгії за юністю, антиностальгії за радянським, постколоніальної і посттоталітарної пам’яті. Привертають увагу образи-протести, насамперед, **радіо, гіпі, рок-музика**.

Радіо. Слухання радіо як вагомої частини життя в СРСР пов’язано з різними емоціями. Один з розділів книги І. Лемка має назву «Радіонастольгія», що точно характеризує специфіку часу. Автор вказує на приємні враження від можливості користуватися радіоприймачем, особливо, якщо той діставався по блату і вважався престижним: *«Зелене око „Латвії” (індикатор налаштування) звужувало і розширювало свої зіниці*

відповідно до точності налаштування на ту чи іншу станцію. Я любив торкатися цього зеленого світлого ока, яке на дотик завжди було теплим»[2, 56]. Меланхолійні спогади, відтворені за допомогою тактильних і зорових художніх деталей, вдало поєднані з гострою іронією. Йдеться про спротив заборонам слухати хвилі закордонних країн, адже *«там були „ворожі" станції»* [2, 56]. І. Лемко детально розповідає про програми польського радіо «Молодіжна студія ритм», чеського «Чеський Розглас», угорської та румунської служби «Радіо Свобода», на яких львів'яни слухали закордонну музику, а також про програми «Бі-Бі-Сі», «Голос Америки», «Радіо Свобода», з яких дізнавалися про українських дисидентів та мордовські табори. Така ілюстрація минулого підтверджує, що без західних радіостанцій *«не було б розвалу СРСР, усієї соціалістичної системи і краху комуністичної ідеології»* [2, 62].

Гіпі. Явище гіпі у Львові зображено детально, точно за такими складовими: хто такі гіпі, які вони та як боролася з ними тоталітарна система. У художньо-публіцистичних роздумах І. Лемка усе це проглядається в динаміці яскравих візуальних картин з героями/антигероями на основі бінарних характеристик: «*На початку шістдесятих дружинники з довгими ножицями в руках хапали на вулиці „стиляг" і тут же різали їхні вузькі (16 сантиметрів унизу) штани, а в середині шістдесятих, хапаючи на вулиці „патлатих", обрізали їхнє волосся»* [2, 138]. Авторська позиція щодо гіпі щира, приязна, що помітно в асоціативних образах: *«Гіпі – це любов, мир і квіти»* [2, 197]. Іронічно підкреслено контролювання молодіжного дозвілля спеціальними «народними дружинниками»: не дозволялися танцювальні рухи, які *«хоч трохи відрізнялись від танго чи фокстроту»* [2, 138], перевірявся репертуар естрадного оркестру. У контексті посттоталітарних спогадів обов'язково повідомляється про креативний протест: *«Музиканти свої найбільш „коронні", найбільш ударні номери тримали на закінчення танців і коли вони оголошували: „А зараз шейк!", всі у залі дружно шаленіли, а розгублені дружинники не знали, кого хапати»* [2, 139].

Рок-музика. Оскільки І. Лемко музикант, учасник львівського рок-гурту 1970-х рр. «Супер Вуйки», то музиці в його книзі надато дуже багато уваги. Тут спогади сформовані на

знакових образах-деталях (гітари; магнітофони; закордонні тверді платівки, привезені родичами з Польщі, і гнучкі платівки, записані підпільно), на образах-явищах (бітломанія – не тільки сама музика, але й мода та рух), на подіях (шкільні концерти самостійно створених вокально-інструментальних груп, танці з «живою» музикою у львівських клубах, традиції прослуховування музики у Святому Саду, *«абсолютно фантастичному і нерадянському місці»* [2, 200]). Музика для молоді була вираженням протесту проти сірості життя й способом претендувати на свободу. Роздуми-спогади І. Лемка емоційні та переконливі: *«Ми насправді жили музикою, мріяли про неї і, затамувавши подих, розпаковували нові альбоми не тільки своїх улюбленців, а й будь-яких цікавих виконавців»* [2, 195]. Історія популярності «Вуйків» насичена яскравими подіями, характеристикою репертуару, іронічними зауваженнями, ліричними роздумами про значення гурту в умовах всеохопного контролю влади: *«Можливо, „Вуйки" додали молоді хоча б трохи тої волелюбності, яка так потрібна була їй… Так вже сталося, що ідеологія, імідж, спосіб мислення і поведінка важили для цієї рок-групи більше, ніж сама музика»* [2, 205].

Специфіка художнього мислення І. Лемка розкриває сутність протесту в радянському Львові. Образи цього протесту (радіо, гіпі, музика) привабливі і зрозумілі. У подальшому літературознавчому дослідженні творів про радянське минуле на увагу заслуговують також інші образу часу (як відворот-зілля від СРСР по-галицьки), а саме: релігія, дисиденти, поезія, футбол, мода.

Література

1. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики. Київ: Meriadian-Gzernowits, Майстер книг, 2011. 480 с.
2. Лемко І. Львів понад усе. Спогади львів'янина другої половини двадцятого століття : вид. 3-тє. Львів. Апріорі, 2017. 240 с.

Демчук О.А.,
аспірантка катедри української мови і літератури,
Національний університет «Острозька академія»

ТОПОС АМЕРИКИ Й ОБРАЗ *ІНШОГО* В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ МАХНА

Сучасне літературознавство тяжіє до вивчення питань простору в контексті геопоетики як чинника впливу на самоідентифікацію індивіда, у тому числі й етнічну, формування аксіологічної системи й світоглядних орієнтирів особистості, оскільки топос об'єднує творення людського буття в межах певної культури й колективних правил. Із початком глобалізаційних процесів у соціумі гостріше постало питання розуміння й диференціації *свого* й *чужого*, самопізнання й відкриття етнічних, культурних, історичних, географічних тощо кордонів *іншого* за допомогою інтелектуального кочівництва й мандрів. Таким чином, актуальності набула імагологія, котра вивчає функціювання етнотипів у межах топосів, їх взаємодію, спільності й відмінності, репрезентацію в текстах. У центрі досліджень опиняються письменники, творчість котрих має геопоетичні й імагопоетичні тенденції. До таких авторів маємо всі підстави віднести й Василя Махна.

Науково-методологічною базою цієї розвідки стали праці як іноземних дослідників (Кеннет Вайт, Зигмунд Бауман, Гастон Башляр, Манфред Беллер, Джоеп Лірсен, Даніель-Анрі Пажо та інші), так і вітчизняних (Василь Будний, Тамара Гундорова, Микола Ільницький, Світлана Кочерга, Ярослав Поліщук, Богдан Рубчак та інші). Українські науковці (Тарас Антипович, Руслан Гром'як, Йоханан Петровський-Штерн, Марія Ревакович) частково порушували питання простору й зображення етнообразів у текстах Василя Махна, проте не зосереджували увагу на візіях Америки й образах *іншого* у віршах автора, що й робить дослідження актуальним. Мета й завдання роботи – проаналізувати рецепцію американських топосів у текстах Василя Махна й за допомогою імагологічного методу дослідити репрезентацію гетерообразів у межах американського простору.

Ліричний герой поезій письменника – *homo viator*, котрий перебуває в постійному пошуку себе шляхом пізнання культур

іншого, що суголосно мандрівному штибу життя Василя Махна. Американський простір теж не випадково фігурує в текстах автора, оскільки вже з 2000 року поет переїхав у Нью-Йорк. Зміна країни змусила дослідників дискутувати щодо етноідентичності письменника та її впливу на репрезентацію етнотипів у текстах. Утім більшість науковців (Андрій Дрозда, Тамара Гундорова, Світлана Кочерга, Богдан Рубчак) наголошують на ментальній приналежності поета до українського етносу, позаяк важлива внутрішня ідентифікація індивіда й мова текстів автора, а Василь Махно зараховує себе до українських письменників. Відповідно образ американця в поезіях письменника є гетерообразом.

Як і сам Василь Махно, так і його ліричні герої знаходяться в перманентному пошуку самоідентичності, перебуваючи в стані екзистенційної бездомності, оскільки в *своєму* українському оточенні ліричного героя сприймають як чужинця («*ніколи не був він нашим*» [4, 308]), що болісно відгукується в авторській рецепції, а в межах американських топосів ліричний герой почуває себе відчужено настільки, що простір здається позбавленим повітря: «*ось дорога – Long Island Rail Road / це повітря мені забиває рот*» [4, 373]. *Чужий* простір, у якому опиняється індивід через зміну місця проживання й стан внутрішнього бездомів'я, стає для нього «порожнечею – своєрідним антипростором» [5, 93]. Мотив відчуженості й загубленості пронизує й об'єднує американський надтекст Василя Махна: «*ця країна чужа – вона корабель між двох океанів / до правого борту прилипла рослина нью-йорк*» [4, 120]. Топос Нью-Йорка найчастіше фігурує в поезіях письменника, оскільки, як пише Тамара Гундорова, «Махно знає і бачить Нью-Йорк як чужинець. Водночас він, подібно до інших нюйоркчан <...>, почувається у місті вдома, вкорінюється в Нью-Йорк, освоює його локуси та ландшафти, будує свій дім буття» [2, 4]. Відповідно репрезентація американського простору переплетена з бажанням пізнати його семантику: «*тутешній ландшафт – мов яструб – в сизій імлі; щоденник слів / укладений за абеткою мови; решта: приготування кави – запис витрат / споглядання пагорбів – і риб-летунів, що голкою часу зшивають*

дні – / постійне бажання мовчати – рибою смерті лежати на дні» [4, 74].

Пізнання американського топосу відбувається в тому числі за допомогою взаємодії з етнотипами, які функціюють у його межах. Екзистенційне відчуження від простору впливає на сприйняття образів *іншого* в ньому. Зачасту американський етнотип репрезентовано метушливо, незатишно, байдуже, трохи анархічно й деструктивно: «*"Учора – кажу – повертав на Ґрілі наліво / й водійка якій мабуть дах від спеки нагріло / на швидкості мчалась услід як шалена хортиця / і з лівого боку черкнула сріблясту обшивку / потрощивши дзеркало бампер відхилену шибку / й ударом погнуло передню ресорну ключицю"*» [3, 55]. Водночас у конструюванні декораційних імаго автор не вдається виключно до чорно-білого відображення образу американця, позаяк внутрішня конфронтація ліричного героя з простором й етносом змінюється час від часу на прийняття *іншого* й себе серед *іншого*, ніби на деякий час *чужий* раніше простір починає відчуватись *своїм*: «*в відпочинкових кріслах – він й вона / і чайка поруч чистить дзьоб одна / балачки про життя до пандемії / про оперний сезон і мексиканський пляж*» [3, 57], «*сусід вертається додому з двома псами / вони щасливі як і їх господар / набігались ротвейлери вздовж поля / я прилаштовую для літа світ і столик*» [3, 131]. Однак ліричний герой продовжує шукати представників *свого* етнотипу як прихисток серед *чужого* («*шукаючи співвітчизників між вітражами грубого скла / потрапляєш у задзеркалля – і чуєш good luck / хтось комусь каже – і наша спільна плавба / нікого тут не цікавить і віра твоя слаба*» [4, 120]), оскільки кочівникові завжди «властиве не лише проникливе вдивляння в Іншого, а й загострене відчуття власного етнічного "я"» [1, 62]. Таким чином, американський простір, як й етнотип американця, усе ще залишається протилежним самообразу письменника й українському просторові, залишається *іншим*.

Образ американця не єдиний гетероімідж, що фігурує в межах топосу США, позаяк американським топосам характерна мультикультурність у зв’язку з явищами міграції й глобалізації. Проте автор під час репрезентації інших етнообразів таких, як китайський, мексиканський тощо, вдається до стереотипної

репрезентації цих гетероіміджів: «*вони ґелґотять як пекінські гуси / ну от Пекінська опера задурно / коли вибирають у рибній крамниці заморожену чи свіжу рибу / рибу китайці купують щодень*» [4, 173], «*вантажники носять фрукти залежно від попиту й цін / і кавуни смугасті схожі на тигрів з боків / а гарбузи галувинські – на голлівудських дів / вантажники-мексиканці – на олімпійських борців*» [4, 93], «*хасиди – мов чорна смородина – обліпили гілля синагог*» [4, 93].

Отже, лейтмотивом американського надтексту Василя Махна в репрезентації топосів є екзистенційне бездомів'я, відчуття внутрішнього відчуження, що впливає на репрезентацію американських локусів і гетерообразів у них. Простір стає метафізичним відтворенням стану загубленості ліричного героя. Індивід, котрий почуває себе чужинцем поміж етнотипів американців, намагається знайти ментальний прихисток у пошуку *свого* серед *іншого*. Утім репрезентація гетероіміджу американців не набуває стереотипних рис, коли ж декораційне імаго гетерообразів інших націй побудоване на стереотипних імагемах.

Література

1. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і час*. 2007. № 3. С. 52–63.

2. Гундорова Т. Василь Махно, або Як стати американським поетом. *В. Махно. Поет, океан і риба : вибрані вірші (1993–2018)*. Харків : Фоліо, 2019. С. 3–14.

3. Махно В. Одновітрильний дім. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 144 с.

4. Махно В. Поет, океан і риба : вибрані вірші (1993–2018). Харків : Фоліо, 2019. 496 с.

5. Рубчак Б. Кам'яні баби чи Світовид? *Світовид*. 1996. № 11 (23). С. 89–100.

Дуброва О.В.,
кандидат філологічних нак, доцент,
Бердянський державний
педагогічний університет

URBAN LANDSCAPESIN W. WHITMAN'S AND B.-I.ANTONYCH'S POETRY

The works of W. Whitman and B.-I. Antonych were the product of a transitional era, a consequence of the poets' reception of both objective and subjective reality. Therefore, the analysis of the archetypal elements in the works of these poets allows us to uncover the multidimensionality of their literary worlds.

It is worth noting that there are many recurring symbols, primarily archetypal, in the poetry of American and Ukrainian poets, such as the Road, Song, Water, Earth, and Grass. However in this thesis we focus on the archetypal element of the City, which carries a diverse semantic significance in the works of W. Whitman and B.-I. Antonych. The poets felt an organic connection with the City, therefore this archetype existed for them as a kind of criterion of their values: the depicting and changing of the urban landscapes took place in parallel with the changes of poets' feelings and mood.

In the system of archetypes and symbols that developed throughout the history of culture, the City occupied a special place. However, the onset of the era of mechanization, progress, and the triumph of "iron monsters," which marked the beginning of the 20th century, led to the destruction of these ancient, archaic myths regarding the sanctity of the City: its primordial Cosmos was disrupted, and it, in turn, could no longer fulfill its historical security function.

However, after analyzing the peculiarities of the representation of the City archetype in W. Whitman's and B.-I. Antonych's works and having clarified the main reasons for the peculiar functioning of this archetype in the poetic space, we conclude that the main thing for the writers was the consecutive construction of the city as a space of mythologizing, where American and Ukrainian poets successfully overcame the limits of reality, giving their City flexible and changing characteristics.

Walt Whitman's City and Bohdan-Ihor Antonych's City existed in binary opposition of Cosmos and Chaos. For the American poet, this archetype had only positive connotations (universal harmony, an ideal utopian society), but for the Ukrainian poet, the archetype of the City became an embodiment of Chaos, whose "pavements, walls, and bricks prose" [1, 59] tormented him relentlessly. Antonych endowed the urban environment with overtly negative characteristics, which entailed the destruction of the previous, archaic-historical perception of the City. He presented a vision of the city characterized by lifeless stone landscapes, with hidden turmoil and poverty behind them.

In Antonych's City, its primary historically formed characteristics were absent such as the sacred center, the world axis, the sphere of world-building. There was a simple accumulation of individual objects and things that had lost their connections. In his works, the so-called "Anticity" emerged, which disrupted the boundaries of space and time, departing from the real temporal Cosmos, transforming into a "prehistoric," "stone wilderness" while simultaneously being the "end-of-the-world" City, an Apocalypse, a city "after-history," where all sacred and human connections were shattered.

Walt Whitman's City was distinctly bright, sunny, joyful, and filled with vitality. The color paradigm of Whitman's city was yellow-hot and vibrant, instilling hope and strength for further harmonious existence.The archetype of the City in Walt Whitman's works was marked by the category of "eternity": in the semiotic space of the poet, the streets of the city and its inhabitants were "permanent," "eternal," and "immortal."

In the poems of the American poet where the image of the City ("my city," as Whitman himself noted) appeared, there was often a transition from the philosophical sphere to the existential, depicting social events. Whitman's heightened attention to the ordinary inhabitants of American cities was striking, and they were the true creators of contemporary history for the poet. And the life of each of them became his own life.

Hence, the urban motifs that saturated Walt Whitman's poetry became the human "factor" of the City, symbolizing the ordinary everyday life of the common people in America. The poet's detailed depiction of the life of an ordinary person aimed to convey that each

“little” individual is an integral part of the city, the nation, and therefore, the country as a whole.

On the other hand, Bohdan-Ihor Antonych's City is characterized by the absence of a rich color palette (the color mimicry of the city is black and its shades). However, the negative perception of the City in Antonych's works later gave way to a positive one – enlightenment occured, and the image of the ideal City emerged. It becomes the “otherworldly Tsargorod – Tsargorod above the bay,” characterized by heavenly attributes.

A similar pathos-optimistic image of the City is also found in the works of Walt Whitman. As a construct of creative imagination, the image of the City eventually emerged as a utopian City: “I create inseparable cities, where they shall place their hands on each other's shoulders, / Cities full of loving comrades, / Full of brave comrades” [4, 54].

Thus, while existing in the real chronotope, the lyrical heroes of these poets simultaneously immerse themselves in an imaginary space, which becomes an internal reflection of the authors themselves. Therefore, in portraying the archetype of the City, Walt Whitman and Bohdan-Ihor Antonych transcended the boundaries of time and space, achieved through elements such as dreams (Walt Whitman) and memories, immersion in the past (Bohdan-Ihor Antonych).

Література

1. Антонич Богдан-Ігор. Велика гармонія (Модерністична поезія XX ст.). 2-ге вид., допов. і переробл. Київ, 2003. 350 с.
2. Дуброва О.В. Творчі паралелі: Волт Вітмен та Богдан-Ігор Антонич: монографія. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2012. 167 с.
3. Новикова М. Міфосвіт Антонича. *Сучасність*. 1992. №9. С. 83–93.
4. Уїтмен Уолт. Листя трави./ Пер. з англ. Київ, 1969. 150 с.

Загребіна А.В.,
аспірантка,
Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

ЕКСПРЕСИВНІ МОВНІ ОДИНИЦІ ЯК ДОМІНАНТНІ КОМПОНЕНТИ ЗОБРАЖЕННЯ ПРИРОДИ ДАЛЕКИХ ЗЕМЕЛЬ (НА ПРИКЛАДІ МАРИНІСТИЧНОЇ ЗБІРКИ ПОВІСТЕЙ «ЗЕМЛЯ ГЕОРГІЯ» АНТОНА САНЧЕНКА)

Експресивні одиниці як продукт лінгвального й екстралінгвального симбіозу небезпідставно функціонують у текстах переважно художньо-публіцистичного дискурсу й постають цікавим об’єктом дослідження. Автори вдаються до використання і творення експресем задля реалізації очевидних і прихованих інтенцій. Занурюючи реципієнта в світ твору, автор, як правило, робить спроби вплинути на емоційну, інтелектуальну й вольову сфери читача. Експресивні одиниці дозволяють не тільки інтенсифікувати зображене, оприявнити образ самого автора, а й почасти змінити емоційний стан реципієнта, його думки, ставлення до ситуацій і подій.

Категорію експресивності досліджують у різних аспектах, серед яких лінгвістичний, лінгвостилістичний і психолінгвістичний займають передову позицію. Українські та зарубіжні мовознавці презентували чимало робіт, у яких ґрунтовно й послідовно описано явище експресивності, можливі варіанти співвіднесеності таких понять, як «експресія», «експресивність» і «емоційність». Від перших теоретичних положень Ш. Баллі про афективні засоби мови й до сучасного обґрунтування комунікативно-прагматичної, сугестивної функцій експресем минуло багато часу, але й досі категорія експресивності належить до дискусійних питань лінгвістики. Орієнтуючись на розвідки українських дослідників, таких як Н. Бойко [1], Ж. Колоїз [2], Н. Кондратенко [3], А. Мойсієнко [4], укотре засвідчуємо, що експресивність у текстовому просторі виявляє свою силу у великій кількості мовних засобів, прийомів, знаків.

Мариністична збірка повістей «Земля Георгія» Антона Санченка вибудувана на опозиціях «своє/чуже»,

«близьке/далеке», що дозволяють авторові продемонструвати проблему культурної розбіжності й подібності, а також наголосити на непереможності українського характеру. Книга заснована на досвіді бувалого мореплавця, якому доля щедро дарує нові й нові випробування, і вирізняється, безумовно, вдалим поєднанням автобіографічних і вигаданих подій. На нашу думку, експресивні мовні одиниці постають домінантними трансляторами інтенцій автора, допомагаючи, наприклад, відтворити стихійність Чорного і Червоного морів, зобразити чарівність острова Сокотра або незвичайні події на Маврикії, перенести читача в порт Поті й показати минуле й теперішнє Грузії. Експресеми репрезентують лінгвокреатив автора, його здатність нівелювати стереотипне бачення дійсності. За описом природи далеких земель насправді приховано багатовікове життя людей, їхні звички й традиції, особливості мислення. Автор схильний до порівнянь. Описуючи історичні події у Сакартвело, А. Санченко непомітно переходить, наприклад, до історії заснування Херсона. Експресивні мовні одиниці почасти створюють комічно-іронічний ефект, інтенсифікують думку автора, презентують нову інформацію для читачів, реалізуючи прийом діалогічності.

Експресивні одиниці, які функціонують у збірці повістей як домінантні компоненти зображення природи далеких земель, ми класифікували відповідно до мовних рівнів (лексико-фразеологічний і синтаксичний) та визначили їхнє функційне навантаження.

1. Експресивні лексичні одиниці.

У мариністичній збірці повістей «Земля Георгія» спостерігаємо вдалу кореляцію розмовної і професійно-виробничої лексики. Розмовно-просторічні лексеми «заражають» експресією увесь текстовий простір і виявляють потужний потенціал до експліцитного відтворення гумористично-іронічного підтексту. Наприклад, перебування на острові Сокотра автор описує за допомогою чималої кількості дієслівних розмовних лексем (*видиратися, стовбичити, чкурнути, нашкерити, витріщатися* тощо), а місто Батумі характеризує промовистим прикметником *чортове*. Варто також відзначити, що зображення острова Сокотра сформовано на контрасті

стилістично нейтральних і поетичних лексичних одиниць. У такий спосіб автор прагне показати, як стримано описано Сокотру в енциклопедії і яким постає цей острів на думку оповідача. Ми бачимо зіткнення об'єктивної та суб'єктивної модальностей.

2. Фразеологічні одиниці.

Фразеологізми, яким притаманна потужна інгерентна експресивність, завжди вдало активізують увагу читачів, реалізуючи когнітивну, експресивну, образотворчу, оцінну, персуазивну та інші функції мови. А. Санченко звертається до переважно народно-розмовних фразем. Аналізуючи зображення далеких земель у тексті, ми помітили, що автор неодноразово використовує фраземи з лексичним компонентом на позначення частин людського тіла (*висунути носа, очі на лоба лізуть, дати по зубах* тощо). У цьому чітко можна простежити вплив національно-мовної картини світу. На особливу увагу заслуговують також трансформовані фразеологізми. У контексті *«Саме португальці, здається, і відкрили Сокотру для європейців. І добре, що лише для моряків, а не для туристів. Страшно уявити, що станеться з тими пляжами, на які* ***не ступала нога Хейєрдала****...»* [5, 22] зазнає модифікації (субституція) фразеологізм *нога людська не ступала*. Згадуючи прізвище норвезького мандрівника й письменника, автор укотре робить акцент на непорушному спокої острова Сокотра. Актуалізують поняття інтертексту, виконують описово-оцінну, розважальну функції також такі експресеми, як прецедентні одиниці: *«Про порт Поті моряки колись склали пісню, яка починається зі слів:* ***Чорт придумав цеє Поті / І збудував на болоті****»* [5, 30].

3. Одиниці синтаксичної експресивності.

До яскравих репрезентантів синтаксичної експресивності, що дозволяють автору відтворити провідні інтенції, належать такі засоби, як парцеляція, ампліфікація, риторичні питання, порівняльні конструкції. Ампліфікування одиниць, що, як правило, об'єднані одним концептом, реалізує можливість повноцінно описати те, яким постає та чи інша територія. Неодноразово автор звертається до використання лексем, що відтворюють візуальний контраст і схильні породжувати різні емоції: *«Порт Поті взимку – це* ***мряка, сирість та мандарини****»*

[5, 30]. Парцельовані конструкції, до складу яких може входити навіть обсценна лексика, забезпечують стилістичний ефект живомовності, ритмізують оповідь і допомагають автору вказати на головні моменти під час зображення країн і народів: *«В Грузії ж нічого не приховували. Бо свій маленький бізнес – то природне право будь якої людини від народження.* ***Як дихати. Як пити. Як сцяти з причала у воду****»* [5, 196].

Отже, експресеми різних мовних рівнів не просто інтенсифікують зображуване, а забезпечують повноцінне й гармонійне занурення реципієнта в ідейно-змістові глибини твору.

Література

1. Бойко Н. Типи лексичної експресивності в українській літературній мові. *Мовознавство.* 2002. № 2-3. С. 10–12.
2. Колоїз Ж. Афоризми Ліни Костенко як транслятори загальнолюдських цінностей і національних пріоритетів. *Філологічні студії.* 2014. Вип. 11. С. 210 –232.
3. Кондратенко Н. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу: моногр. Київ: Вид. дім Д. Бураго, 2012. 328 с.
4. Мойсієнко А. До питання про експресивність. Стилістика української мови: зб. наук. пр. Київ: КДПІ, 1990. С. 25–28.
5. Санченко А. Земля Георгія: повісті. Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. 420 с.

Зарва В. А.,
доктор філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

ГЕОПОЕТИКА: ІСТОРІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОНЯТТЯ, СТАНОВЛЕННЯ, НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ

Відомо, що геопоетика (грецьке «земля» + «що виробляє, творить, творчий») виникла у середині 80-х років ХХ століття як міждисциплінарна, або трансдисциплінарна наука на помежів'ї географії, краєзнавства, мистецтвознавства, літературознавства, психології, антропології, культурології, етнології, лінгвістики та ін. У 2015 році О. Корабльов, протиставляючи геополітиці

геопоетику, зазначав, що обидві науки вивчають світовий простір, але якщо перша використовує знання для досягнення політичних цілей, то друга – «для людської життєтворчості» [1, 300].

До сьогодні популярний і багатозначний термін «геопоетика» має різні визначення, причому як широкі, так і вузькі. Магдалена Маршалек, Сільвія Зассе, Сузі Франк, Міранда Якіша, Рената Макарська, Аннете Вербергер, Сандро Дзанетті, Крістін Копп, Харша Рам, Заза Шатірішвілі, Маттіас Шварц, Торбен Філіппта ін. дослідники підтримують вузьке розуміння геопоетики як поетики географічних образів у літературі та мистецтві, тобто як один із розділів поетики. У Берліні в 2010 році побачив світ перший науковий збірник, присвячений геопоетиці, де укладачами виступили Сільвія Зассе і Магдалена Маршалек. Широке тлумачення дефініції «геопоетика» передбачає і характер творчості, і світоглядну позицію, і напрям наукових поглядів, напрям сучасного гуманітарного дискурсу. Геопоетичний аналіз художнього твору простежує, як у тексті втілюються геопоетичний образ світу і досвід зустрічі людини і простору.

Найбільш відомою працею з геопоетики стала монографія «Геопоетика» (1992) поета і мислителя, лінгвіста Кеннета Вайта (Kenneth White), якого часто називають засновником геопоетики, тобто просторової критики. Він є автором книги «Альбатросова скеля. Вступ до геопоетики» («Plateau De L'albatros: Introduction à la géopoétique», 1994). У 1989 році в Парижі Кеннет Вайт заснував Міжнародний інститут геопоетики, який мав свої центри в різних країнах, зокрема в 1995 році в Единбурзі (Шотландія) було створено Бернсом Нічем центр геопоетики, який пропонує інтернет-ресурс для вивчення і розвитку геопоетики. Розкриваючи сутність геопоетичного підходу, Кеннет Вайт писав «про нову духовну картографію, про нове сприйняття життя, що звільнилося, нарешті, від ідеологій, релігій, соціальних міфів і т.і., і, відповідно, про пошук мови, здатної виразити це нове буття у світі, відразу уточнюю, що йдеться саме про відносини зі світом, з його енергіями, ритмами, формами, а не тільки про підпорядкування Природі, не тільки про «вростання в ґрунт». Я говорю про нескінченно

поновлюваний пошук – від одного місця до іншого, від однієї дороги до іншої – поетичної мови, що лежить, або, точніше, рухається поміж усталених способів інтерпретування. Отже, йдеться про зрушення в самій манері мислити, а не про зарозуміле заперечення або нескінченне аналітичне розщеплення... Але головне – не визначення, а воля, порив до життя і до відкриття світу, спрямованість до руху" [4]. Вчений не пропонує чіткого визначення, але представляє геопоетику як міжнародний еколого-етичний рух з містичним бекграундом, протиставляючи геопоетику агресивній геополітиці. Славісти з Лозанни і Сорбонни Едуард Надточий, Анн Кольдефі-Фокар, Анастасія де ля Фортель виокремили негативну геопоетику з її концептами, яка, на погляд українських літературознавців, «викликає апофатичну реакцію, відбиває травматичний досвід, адже виявляє зв'язок людини з локусами руїни, загрози життю» [3, 115].

До розробки поняття «геопоетика» зверталися такі українські літературознавці, як Т. Бовсунівська, Я.В. Григошкіна, В.А. Просалова, О. Шаблійта ін. Так, Т. Бовсунівськау статті «Просторова критика у постнекласичну добу» (2018) розглядає такі напрями, як психогеографія, географія, геокритика, культурна географія, когнітивна мапа. Науковці В.А. Просалова, Я.В. Григошкіна у статті «Геопоетика versus геополітика: кілька спостережень над альтернативною пропозицією» (2022) виокремили особливості двох тлумачень терміну «геопоетика»: літературно-художнє (як система зображально-виражальних засобів, за допомогою яких у художньому тексті відтворено просторові уявлення, географічні образи) і літературознавче (як розділ поетики, що аналізує систему літературних засобів утілення ландшафтних образів, просторових відношень і пов'язаних із ними міфів). Наголошується, що Олег Шаблій визначає геопоетику як напрям міждисциплінарних досліджень, Василь Голованов – як особливий метод письма, що відтворює простір у слові, Олександр Корабльов – як «поетику землі – реабілітацію земної творчості, не зведеної до репродукції і редуплікації», Олена Карпенко, Наталя Любимова – як спосіб прочитання літературних просторів та ін.

На початку XXI століття спостерігається приклад знову наближення геопоетики до геополітики, коли український письменник Юрій Андрухович надрукував цикл полемічно «загострених» художніх есе під заголовком «Геопоетика», який формував у читача певні політичні вподобання. Роман «Лексикон інтимних міст» (2012) Ю.І. Андруховича мав амбітний задум: містить сто одинадцять розповідей про різні міста світу, у яких письменник особисто перебуваяк мандрівник або які навіть і не відвідував. Сам митець наголошував, що це «довільний посібник із геопоетики та космополітики», який не вирізняється точністю маршрутів. Його роману властива, на погляд дослідника, «фіксація у процесі дотику до Іншого, відмінності власного погляду від усталеного в суспільстві на світ іншої країни або власної» [2, 51]. Ю.І. Андрухович запропонував власний термін «фіктивне краєзнавство».

Геопоетичні дослідження, коли література розглядається у взаємодії з географічним простором, геопоетична проблематика в художніх творах, роль геопоетичних образів у становленні територіальної ідентичності, аналіз геопоетичного змісту, геопоетичних регіональних моделей локальних текстів української літератури продовжують залишатися в літературознавстві актуальними, модними, а наукова зацікавленість з роками тільки зростає.

Література

1. Кораблев А.А. К вопросу о движении и продвижении понятия «геопоэтика». *Филологические исследования:* сборник научных работ. Вып. 14. Київ, 2015. С. 297–304.
2. Кропивко І.В. Досвід мандрівного мислення й чуттєвого сприйняття навколишнього світу в постмодерністському тексті-подорожі українських і польських письменників. *Наукові праці.* Серія: Філологія. Літературознавство. Миколаїв, 2018. Т. 316. Вип. 304. С. 51–56.
3. Просалова В.А., Григошкіна Я. В. Геопоетика versus геополітика: кілька спостережень над альтернативною пропозицією. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського.*Серія: Філологія. Журналістика. 2022. С. 112–117.
4. White Kenneth. Elements of Geopoetics.*Edinburg Review.* 1992.№88. P.163–180.

Марта Замбжицька
кандидат гуманітарних наук,
Кафедра україністики
Варшавський університет

МІСЦЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «ТІНІ ЗНИКОМІ»

Як вказували структуралісти та семіотики культури, простір є суттєвим елементом композиційно-сюжетної структури твору. У прозі Валерія Шевчука він відіграє ключову роль, оскільки пов'язаний з категоріями ідентичності та індивідуальної й колективної пам'яті. Прозу Шевчука можна вважати елітарним проектом відновлення української культурної тожсамості [2, 8] або охарактеризувати її як «місце пам'яті», оскільки Ельжбета Рибіцька вважає, що література може не тільки стосуватися місць пам'яті, але сама бути таким «місцем».Тоді її треба розглядати в контексті етичного обов'язку «пригадувати те, що було забутим і придушеним» [1, 31–32]. Сьогодні, коли російський агресор знову намагається заперечити українську ідентичність і право на самовизначення, зроблена Шевчуком спроба зміцнити національне самовизначення на базі культурної традиції, тісно пов'язаної з конкретним географічним простором, видається надзвичайно цінною та актуальною.

Ідеї реконструкції культурної пам'яті підпорядковуються художні та наративні стратегії письменника, а разом з ними й побудова просторової структури творів. Простір в романах Шевчука набуває аксіологічного навантаження, функціонує як «знакове місце»), часто зображене за допомогою топосів міста, дому та саду [4, 45–49].

У романі «*Тіні зникомі*» місцями, пов'язаними з реконструкцією пам'яті та ідентичності, є родинний дім героя та географічний простір колишньої Гетьманщини, зокрема міста Чернігів, Ніжин, Полтава, Миргород. У мотиві повернення головного героя до рідної домівки автор зашифровує апологію повернення до культурно-національного коріння [3, 81], а в історії його родини зображає панораму життя українського народу [6, 195]. З поняттям дому пов'язані у творі наступні

значення: вкоріненість, ідентичність, усвідомлення свого походження та культурно-національної приналежності.

Сюжет роману побудований на мотиві мандрівки, що починається, коли головний герой повертається додому та починає відкривати минуле своєї родини. Подорож у дослівному розумінні, тобто пересування територією колишньої Гетьманщини, має символічний вимір, оскільки Теодор не тільки повертається на батьківщину, а згодом пізнає минуле свого роду, але також, відвідуючи такі міста, як Чернігів, Ніжин, Полтава, Миргород, усвідомлює історичне значення цієї території тапочинає розуміти, наскільки вонапроникнута пам'яттю козаччини:

„Їхав я, як казав, на Чернігів, далі – Ніжин, звідти на Пирятин, Лубни та Миргород. (...) тільки в'їжджаєш у Малоросію з боку Великоросії чи Білорусі, як відразу ж помічаєш разючу зміну в усьому: в норовах людей, обличчях, одежі, манері будівництва, а головне – у формах церковних споруд. (...) Ця культура мені була незнайома, але в ній прочувалося щось своє, рідне – ніби завмерла в глибині пам'яті мелодія співаної в дитинстві пісні." [7, 210].

Сюжет роману розгортається на початку XIX століття, головний герой, а також оповідач Теодор Темницький – нащадок колишнього поліського дворянського роду та офіцер російської армії, який усе життя провів у Петербурзі. Як представник своєї епохита соціального становища, він використовує імперську топографічну термінологію, називає Україну Малоросією. Одначе пересування територією викликає рух свідомості, а поступове збагнення архітектурних, ландшафтних та культурних відмінностей змушує героя визнати несправедливість та хибність сформованих в імперській столиці переконань:

«Те саме побачив і в Ніжині, також колись полковому місті, де в осередді згуртувалося з десяток церков тієї ж таки будови (...) З немалою цікавістю розглядав і місцевий люд, (...) повільні, поважні рухи, вуса із звислими кінцями, глибокий спокій та іронічна зосередженість в очах – ось нащадки тих, котрі творили колись ті архітектурні дива» [7, 211].

На миргородському базарі герой зустрічає кобзаря, який повідомляє, що українська традиція і пам'ять залишаються живі,

але є недоступні для тих, хто – як Теодор – добровільно зрікся власного коріння. З цього моменту починається визначальна для твору метафорична подорож углибину пам’яті – Теодор починає досліджувати родинну історію, яка невід’ємно пов’язана з землею, якувіками населяв рід Темницьких і з якою була пов’язана доля його представників. Досліджуючи історію своїх предків, герой дізнається, що вони були полковниками Запорозького війська, співпрацівниками Івана Мазепи, учасниками товариств, щоборолися за відновлення автономії Гетьманщини, інавіть змовниками, які прагнули повалити панування Катерини ІІ. Він також усвідомлює нерозривний зв'язок кожної окремої людини з долею всієї культурної спільноти.

Цей процес пізнання можна визначити як «подорож ідентичності», оскільки її метою є не лише отримання знань про долю предків, а й визначення власного місця в ланцюжку історичних подій: «Досліджуючи родове дерево Темницьких, герой приходить до усвідомлення, що пізнання роду невіддільне від пізнання свого народу й Батьківщини, адже роди формують народність, яка живе на своїй (...) землі» [5, 140]. Доказом еволюції свідомості героя може бути те, що Валерій Шевчук зробив його прототипом анонімного автора «Історії Русів» — пам’ятки української літератури XVIII ст. У цьому, а також в інших своїх творах, Шевчук вибудовує багатовимірну панораму української історії, яка нерозривно пов’язана з конкретним географічним простором.

Література

1. Rybicka E. Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki). w: Teksty Drugie 2008, 1-2. s. 19–32.
2. Городнюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти. Київ, 2006. с. 213.
3. Корогодський Р. У пошуках внутрішньої людини. Київ 2002. s. 197.
4. Косарева Г. Сакральні виміри прози Валерія Шевчука (на матеріалі романів На полі смиренному, Три листки за вікном. [в]: „Наукові праці. Філологія, літературознавство”, 244, 212/ 2013, Миколаїв. с. 45-49.

5. Приліпко І. Художній синкретизм твору Валерія Шевчука Тіні зникомі. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*, Житомир 2010. С. 138–143.
6. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука. Київ 2001. С. 244.
7. Шевчук В.Тіні зникомі. Київ 2002 С. 304.

Землянська А.В.,
кандидат філологічних наук, доцент
Таврійський державний агротехнологічний
університет імені Дмитра Моторного

ДУХ АНГЛІЇ В МАЛІЙ ПРОЗІ ОЛЬГИ ДЕРКАЧОВОЇ (ЗА ЗБІРКОЮ «ПАЛЬТО БРИТАНСЬКОЇ КОРОЛЕВИ»)

Ольга Деркачова – сучасна українська письменниця з м. Івано-Франківськ. Її авторський стиль вирізняється особливою емоційною насиченістю, елементами магічного реалізму, глибоким висвітленням внутрішнього світу ліричних героїнь тощо.

Окрему увагу дослідники приділяють часопросторовій організації прози мисткині, зокрема розмежуванню «свого» / «чужого» простору. Їх студії зосереджується на маркуванні письменницею просторових площин за допомогою олфакторних, смакових, тактильних та ін. образів, розмежуванні у творах жіночого («свого») та чоловічого («чужого») просторів, які співіснують ніби паралельно [2; 3 та ін.]. При цьому наявні дослідження хронотопу творів письменниці не торкаються імагологічних аспектів: національних духовних основ творчості авторки та елементів інших культур, що проступають у її текстах.

Якщо брати прозову творчість О. Деркачової в цілому, то навряд чи можна говорити про якийсь конкретний образ чи наскрізний мотив. Це радше алюзії на чужі культурні традиції, їхній вплив на поетику художнього тексту письменниці, найбільш відчутним серед яких є «дух» Англії. Вважаємо, це

слово точніше передає внутрішній зв'язок прози мисткині з англійською культурою та ментальністю.

Очевидно, на творчості О. Деркачової позначилось її зацікавлення як науковиці літературною казкою Великобританії, що передбачало не лише оволодіння англійською мовою на відповідному рівні, щоб читати художні тексти в оригіналі, а й вивчення духовних основ, особливостей менталітету, історії держави. Уперше цей вплив англійської культури стає помітним у другій прозовій збірці О. Деркачової «За лондонським часом» (2008). Книга отримала назву за однойменним оповіданням, що увійшло до видання. Коханий ліричної героїні знаходиться у Лондоні, і вже навіть електронні листи не здатні втримати їх стосунки (на заваді стають різні культурні й географічні світи, в яких вони перебувають, та ще й ґендерні особливості сприйняття реальності). Та достатньо однієї дрібнички, прояву особливої уваги – і відстань вмить зникає. Два життєві світи персонажів перетинаються.

І все ж, у прозі О. Деркачової, якщо брати саме часопросторовий аспект, цей «лондонський» час, на нашу думку, радше співвідноситься з «особливим» чаюванням персонажів англійського класика Льюїса Керолла, коли часові межі порушуються, минуле стає реальнішим за теперішнє, а майбутнє залишається невизначеним, ілюзорним; учинки й слова головних героїнь творів видаються позбавленими здорового глузду, а реальність, що їх оточує, сповнена метаморфоз і знаків.

За цим самим принципом організована оповідь і в збірці «Пальто британської королеви» (2021). Читачі бачать світ очима мухи Галі, що розуміється на імперативах Канта й картинах Босха («Галя з верхньої полички»), відчувають разом з ліричною героїнею любовні доторки й подихи вітрів («Вітри»), спостерігають за процесом народження людини («Невідворотність метелика») тощо. При цьому в одному з творів подане пряме відсилання до керролівської «Аліси…». Розповідаючи про бомбардування Лондона часів Другої світової війни та свій пережитий дитячий досвід переховування в метро, головна героїня твору «Труба» зізнається, що з дитинства любила читати книги Льюїса Керрола: «*Ця книга з мого мирного життя. Коли жила бабуся, коли дід влаштовував five o'clock*

tea, коли тато підкидав мене, його Алісу, майже до неба, коли мама дзвінко сміялася»[1, 8]. Саме тому доля її привела до метро, де від небезпеки загинути розтоптаною натовпом її врятував чоловік на ім'я Чарльз Доджсон (знову алюзія на Керрола. – *А.З.*), її майбутній чоловік. Тоді поруч із ним було їй було затишно, як колись у знайомому з книжок світі: «*Навколо крики. Плач, десь на землі вибухи. А він тримає мене. І між нами томик Шекспіра…*» [1, 10]. У натовпі тоді загинула мати героїні. Але сама історія, розповідаючи про далеку в часі й просторі жахливу подію, має світлу тональність і залишає по собі відчуття надії та сподівання на перемогу життя.

Англія, зокрема Лондон як її столиця, постає у збірці «Пальто британської королеви» свого роду метафорою простору, що є втіленням спокою, стабільності, у тому числі й внутрішньої, аристократизму духу. Це ті якості, які суголосні українському народові, але які поки що недоступні в повсякденному існуванні головних персонажів малої прози О. Деркачової.

Травматичний досвід втрати близької людини (насамперед через війну) або отримання нею інвалідності, її зради або байдужості не дають героїням творів відчувати себе комфортно навіть в урбаністичних пейзажах Лондона. Наприклад, головна героїня оповідання «Вишневі дощі» зізнається, що насолоджується дощовою погодою у Львові. Вона вважає, що саме дощ, будинки, бруківка – єдине, що залишається незмінним у цьому світі, а люди й інші об'єкти зникають з плином часу. Її коханий втратив ноги на війні, відтак кожен день є їх спільною боротьбою за життя, передусім внутрішньою боротьбою. Тож жінка сумує за «*сірою буденністю*», яку називає «*стабільністю*». Сестра коханого, Мар'яна, яка втратила у цій війні чоловіка, втекла до Лондона, подалі від дому, де була щаслива, і сина, який їй нагадував про померлого. Але навіть така далека відстань не дала їй сподіваного відчуття заспокоєння і стабільності, адже «*дощ там якийсь непевний*» [1, 164]. У випадку обох героїнь твору слова «усе без змін» уже звучать як вирок, а не жадане відчуття спокою.

Після оповідання «Труба», яке відкриває збірку, розповіді про російсько-українську війну та її вплив на долі персонажів

сприймаються як справжній виклик, який герої О. Деркачової успішно долають, хоча часто ціною самопожертви й утрат. Сила духу, внутрішній аристократизм ліричних героїнь авторки, які очікують на повернення коханих, допомагають їм адаптуватись до нових умов «мирного» життя тощо, розкриваються в малій прозі письменниці через метафору британської корони. Так, наприклад, повія торгує своїм тілом, але й вона має відчуття гідності, тож не дивно, що їй уявляється, як вона гуляє Лондоном і зустрічає королеву, в якої є схоже пальто, про щось із нею розмовляє («Пальто британської королеви»). Вона усвідомлює своє місце тут і зараз, але поза роботою є такою самою людиною, гідною поваги, як і монарша особа. Тож має право на власні щирі почуття, а відтак дозволяє собі не брати гроші з клієнта, в якого закохалася.

Персонажі О. Деркачової, справжні «аристократи духу», проявляють галантність і стриманість, живуть ідеалами, а не сірою буденністю, не бояться мріяти й боротися за свої мрії. Вони є живими людьми в повноті своїх відчуттів, а не бездушними істотами, що керуються меркантильними інтересами. Власне, в анотації до книги йдеться саме про це: оповідання не про королеву чи її пальто, не про Англію взагалі, а про «надію, що хтось галантно розкриє парасольку або накине на змерзлі плечі пальто тому, хто потребуватиме» [1]. І в цій людяності, готовності підтримати українці не менш благородні, ніж, наприклад, представники британської корони.

Отже, образ Англії, алюзії на англійську культуру слугують у малій прозі О. Деркачової свого роду маркером європейських загальнолюдських цінностей, мірилом стабільності й внутрішнього спокою, яких прагнуть українці та яких вони варті.

Література

1. Деркачова О. Пальто британської королеви: оповідання. Брустурів: Дискурсус, 2021. 176 с.
2. Землянський А.М. Опозиція «свій / чужий» як просторова домінанта малої прози О. Деркачової. *Humanitarian paradigm.* 2018. С. 100–108.
3. Коваленко А. Формування «свого / чужого» простору як засіб психологізації оповіді у збірці О. Деркачової «За лондонським

часом». *Українські студії в європейському контексті*. 2020. №1. С. 90–95.

Зубрицька М.О.,
кандидат філологічних наук,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ЛАНДШАФТ, ПАМ'ЯТЬ, ОБРАЗ:КРАЄВИД ЯК МАРКЕР НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ХІХ СТОЛІТТЯ

Українська поезія ХІХ століття всупереч жорсткій політиці переслідування української мови та культури, зуміла подолати просторову розрізненість України з її виразними локальними ідентичностями та сформувати консолідаційну модель національної ідентичності. Українські поети ХІХ століття часто використовують образ краєвидів як маркер національної ідентичності, який відіграє особливу роль у конструюванні єдиного духовного простору та формуванні спільних почуттів. Образи краєвидів у текстах Тараса Шевченка та українських поетів-романтиків можна розглядати як реперну точку емоційної напруги при навігаціїколективної рецепції [1]. Образна символізація краєвиду давала змогу поетам із різник куточків розділеної України активувати пам'ять про минуле, що взаємодіє з теперішнім, і моделювати образ нового майбутнього. Текстуальні стратегії просторової поетики дозволяли українським поетам деконструювати межі та кордони і водночас символічно перемарковувати простір України через його детериторизацію та ретериторизацію. Зокрема, образи краєвиду в українському поетичному дискурсі ХІХ століття маркують символічний простір і надають йому комунікативної значущості, визначають типові елементи ландшафтного репертуару, корелюють з мотивами пам'яті, формують семантичну когерентність відповідно до тодішньої культурницької місії формування єдиного духовного простору. Образи краєвидів, як легко впізнавана, поетична (ре)візія уявної просторової дійсності органічно проникала в народну уяву, і ставала вербалізованим

символом єдності понад реальними географічними кордонами. На цю особливість поетичних краєвидів “націоналізувати” територію звернув увагу Е.Д. Сміт, наголошуючи, що романтизм перетворив території в поетичні ландшафти і зробив символічні ландшафти важливим елементом просторової уяви про націю [2].

Теоретично-методологічною основою для аналізу поетичних репрезентацій українського краєвиду в поезії XIX століття та обґрунтування їхньої ролі в артикуляції і конструюванні колективної уяви про національну ідентичність обрано ключові концепти теорій “просторового повороту” (“spatial turn”) та “емоційного повороту” (“emotional turn”). Особливу увагу зосереджено на таких теоретичних ідеях чільного представника геокритики Б. Вестфаля: концепція відкритості простору для мистецьких і культурних трансформацій і актуалізацій; геокритична інтерпретація літератури простору та ландшафту, і зокрема, його термін “ідентичнісна сутність” місця (“identitarianes sence” of place)”; теза про перформативну здатність художніх репрезентацій простору, місця та місцевості змінювати уяву та уявлення реципієнтів [3]. Геопоетичні терміни та концепти органічно доповнюють такі терміни та поняття теорій “емоційного повороту”, як: мапування глибинних емоцій, термін “емоційні спільноти” та “мова почуттів”[4]. Для аналізу уявної читацької спільноти у текстах українських поетів XIX століття використано концепцію уявного читача Вольфґанґа Ізера [5].

Поетизація простору та місця уможливлюють конфігурацію ідей спів-присутності різних геокультурних топосів у читацькій уяві і створюють рецепційну можливість стереоскопічного уявлення про єдиний духовний простір. Українські поети XIX століття у своїх текстах зуміли образно описати та уявно картографувати ментальну мапу України без кордонів через концептуалізацію художніх образів краєвидів, які формують публічну уяву про спільний простір і водночас укорінюють і розвивають спільні почуття пов’язаності та прив’язаності до місця. Яскравою ілюстрацією такого впливу образу краєвидів на уявну читацьку спільноту є “Садок вишневий коло хати” і “Село на нашій Україні” Т. Шевченка, образ степу в українських поетів-романтиків тощо. Колективна рецепція символічної

поетизації сакральних місць та емоційної експресії глибинного відчуття духу простору, які закодовані у текстах позаминулого століття, стали важливим фактором формування і структурування колективної пам'яті та колективної ідентичності за допомогою художніх текстів. Пам'ять у текстах багатьох українських авторів XIX століття нагадує складне мереживо з витончених узорів минулих подій, які лише нагадують події реальні, що приховані та призабуті задля їхнього художнього преображення, а тому можливі та саме тому художні, бо в життєвому світі та життєвому досвіді великих авторів палімпсестна гра минулого, його забуття та його відлуння витворює симфонію індивідуальних і колективних почуттів.

Образи краєвидів у поетичних репрезентаціях XIX століття візуалізують єдиний український простір і розвивають колективну оптику його сприйняття, укорінюють у культурній свідомості українців "національні" картини пейзажів і стають моделлю для геоісторичних інтерпретацій, де реальне й уявне перехрещуються і створюють нічим не обмежений "третій простір", в якому все є водночас реальним і уявним. На думку Е. Соджі, автора книги "Третій простір", у "третьому просторі" все зливається в одне ціле: суб'єктивність і об'єктивність, абстрактне та конкретне, реальне й уявне, знане і незнане, свідоме та підсвідоме, повсякдення та історія, що не має кінця. Ідея "третього простору" Е. Соджі перегукуються з "теорією третього простору" Г. Бгабги, яка руйнує фіксованість і центрованість колоніального дискурсу культури і пропонує новий формат комунікування з плинними та відкритими культурними символами і знаками.

Більшості текстів українського письменства XIX – початку XX століття притаманна особлива поетика, що враховує колективного читача і розраховує на певний діапазон його емоційних установок і практик. У XIX столітті не лише повільно відбувалася еволюція читацьких смаків і вподобань, а й змінювалася культурна картографія читацьких аудиторій, життєвий світ яких із уявним світом текстів єднали реперні точки емоційної напруги. Ландшафтні поетичні репрезентації XIX століття стали моделлю для ментальних карт України та її території, які уможливлювали через уяву окреслити унікальність

українських краєвидів та поетично описати історію українців, як народ зі своєю драматичною історією та унікальною культурою.

Література

1. Dibrova V. Sharing a Code: The National Poet and His Readers. *Harvard Ukrainian Studies,*Vol. 32–33. 2011–2014. P. 209–214.
2. Smith A. Ethno-symbolism and Nationalism: A Cultural Approach. New York, Routledge, 2009. 192 p.
3. Westphal B.The Plausible World. A Geocritical Approach to Space, Place, and Maps.New York, Palgrave Macmillan, 2013. 206 p.
4. Reddy W. The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions. Cambridge, Cambridge University Press, 2008. 396 p.
5. Iser W.The Implied Reader. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press. 1974. 303 p.

Івашків-Ващук О. В.
кандидатка філологічних наук
Український католицький університет,
м. Львів

ЛАНДШАФТНІ КОНЦЕПТИ В ІДИЛІЯХ ТЕОКРІТА: ЛЕКСИЧНИЙ ТА СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Теокріт – автор тридцяти ідилій з буколічними, урбаністичними, міфологічними та любовними сюжетами. Лексичний склад цих творів визначається двома макроконцептами: ПРИРОДА і ЛЮДИНА, адже центральними художніми елементами Теокрітових ідилій є зображення картин природи та змалювання різносторонніх характерів людей. Ландшафтні концепти, що є предметом цього дослідження, репрезентують неживу природу, зокрема водний і земний простори. Ключовими серед них слід вважати концепти ***джерело, море, печера, гора, гай, ліс***. Питаннями природи як ментальної одиниці людського мислення займалося чимало дослідників, серед яких важливе місце посідають українські вчені, зокрема Л. Лисиченко, І. Богданова, Н. Буравльова, І. Дишлюк, Т. Скорбач, К. Голобородько, Н. Станкевич, О. Таран, В. Лемська та ін. Чимало сучасних лінгвістичних праць

присвячено розгляду окремих концептів, лексико-семантичних і тематичних груп: *земля* (О. Слюніна, Т. Скорбач, Н. Лобур, С. Шуляк), *вода* (О. Савчин, Т. Бадмаєва, Т. Космеда, Г. Огаркова, Г. Шаповалов), *пейзаж* (Г. Пасічник), *сад* (І. Мурдза) тощо.

Загалом просторові концепти відіграють вагому роль в ідіостилі будь-якого художнього твору, адже вони "зумовлюють конкретну організацію контексту, інформують про візуальні картини, тло подій, створюючи детальні зорові образи" [1, 36]. Ландшафтні концепти у буколічних творах створюють так звані loca amoena (з лат. «приємні місця»), що є художним описом природного оточення, в якому відбуваються певні події, це «місце поетичного та інтелектуального натхнення» [3, 11]. У Теокріта такі «приємні місця» були там, де перебували пастухи, де вони розмовляли або мріяли про своїх коханих, де відбувалися пастуші змагання тощо. Наприклад, грот німф у лісі біля джерела чи морський берег або ж пасовище з поодинокими деревами.

Ландшафтні концепти водного простору, котрі беруть участь у створенні loca amoena, зокрема концепт ***джерело***, представлений низкою іменникових лексем: ἡ κράνα (10 слововживань), ἡ παγά й ἡ πῖδαξ, наприклад: ἔνθ᾽ ὕδατος ψυχρῶ κρᾶναι δύο[1] (V: 47) – *два джерела із холодною водою*[2]; ἱερὸν ὕδωρ / Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε (VII: 136–137) – *священна вода, витікаючи із печери Німф, шуміла*. У цих мікроконтекстах з допомогою порівняно невеликого лексичного наповнення Теокріт створив тактильні, звукові та зорові образи. Персонажі Теокрітових ідилій пастухи проводили багато часу біля джерел під деревами: в час обіднього відпочинку влаштовували змагання у співах, там вони мріяли про своїх коханих, а також часто там і ночували. Сенсорні образи складають ось такі ідилічні картини: ἐπὶ κράναν δέ τιν᾽ ἄμφω / ἑζόμενοι θέρεος μέσῳ ἄματι τοιάδ᾽ ἄειδον (VI: 3–4) – *сівши біля джерела, заспівали посеред літнього дня* та ἁδὺ δὲ τῶ θέρεος παρ᾽ ὕδωρ ῥέον αἰθριοκοιτεῖν (VIII: 78) – *солодко влітку спати на відкритому повітрі біля води, що тече.* Отже, є асоціація джерела з прохолодою у спеку, обіднім відпочинком та розвагами пастухів.

Ще одним важливим локусом водного простору є ***море***, а разом з ним і морське узбережжя. На позначення моря Теокріт використовував традиційні лексеми, що й раніше зустрічались у грецькій літературі. Це синонімічні іменники ἡ θάλασσα (8), ὁ πόντος (6), ἡ ἅλς (5) і ὁ πέλαγος (2). Саме на березі моря сидів кіклоп Поліфем та оспівував свою кохану морську німфу: ὁ δὲ τὰν Γαλάτειαν ἀείδων αὐτόθ' ἐπ' ἀιόνος κατετάκετο φυκιοέσσας ἐξ ἀοῦς (XI: 13-15) – *а він, вихваляючи Галатею, сохнув, хоч там досить морської трави на краю побережнім рано-вранці*.

До ландшафтного коду ідилій Теокріта входять також концепти земного простору. Одним із елементів творення locus amoenus є також концепт ***печера*** – τό ἄντρον (9) і ἡ σπῆλυγξ, що неодмінно увиразнює пасторальний ландшафт. Саме печери були часто житлом пастухів, там жив і міфічний кіклоп Поліфем (ідилія XI), кохана пастуха Амарілліс (ідилія III), пастух Меналк (ідилія IX). Вважалося, що у гротах живуть німфи, тому там селяни встановлювали їм вівтарі (ідилія VII). Ось наприклад, типовий опис печери, яка є улюбленим місцем пастухів: κἠγὼ καλὸν ἄντρον ἐνοικέω / κοίλαις ἐν πέτραισιν (IX: 15-16) – *я живу у гарній печері в глибині скель*.

Прикликаючи свою кохану німфу із морських глибин, Поліфем оспівав всі переваги проживання у печері: ἅδιον ἐν τὤντρῳ παρ' ἐμὶν τὰν νύκτα διαξεῖς. / ἐντὶ δάφναι τηνεῖ, ἐντὶ ῥαδιναὶ κυπάρισσοι, / ἔστι μέλας κισσός, ἔστ' ἄμπελος ἀ γλυκύκαρπος, / ἔστι ψυχρὸν ὕδωρ, τό μοι ἀ πολυδένδρεος Αἴτνα λευκᾶς ἐκ χιόνος ποτὸν ἀμβρόσιον προΐητι (XI: 44-48) – *Ніч приємніше зі мною в печері провести можеш. Лаври ростуть там, побачиш також і струнκі кипариси, плющ темнолистий росте, ще й лоза із плодом солодким, води холодні там б'ють, а деревами Етна багата трунок божественний з білого снігу тобі подарує*. Можливо, тут варто вбачати алюзію на самого Теокріта, який теж шукав переваги життя в сільській місцевості Сицилії, а не в місті [4, 186].

На території Греції та Сицилії, де відбуваються події ідилій, досить гориста місцевість, тому не дивно зустріти у творах Теокріта так багато відповідної лексики. Образи гір можуть набувати символічного значення, адже маючи міцну основу на землі, вони тягнуться до самого неба. Гори часто символізують

непокірність, непохитність, викликають захоплення, як і давньогрецькі титани, що повстали проти богів та долі [2, 51]. Невисокі підвищення позначають пагорби – ὁ λόφος і τό γεώλοφον (2). Більшої висоти є скелі – ἡ πέτρα (13) і гори – τό ὄρος (12), *дор.* τό ὦρος (13), *іон.* τό οὖρος (2). Контекстуальним партнером концепту ***гора*** нерідко виступає концепт ***ліс***: οὔρεα καὶ δρυμούς (XIII: 68) – *гори й ліси*, παντοίην ἐν ὄρει θηεύμενοι ἄγριον ὕλην (XXII: 36) – *довго розглядаючись в горах у диких лісах*. Поняття скупчення дерев виражено п'ятьма лексемами. Домінантами цього лексичного ряду є τό ἄλσος зі значеннями "священний гай" (2) і "ліс" (7) та ἡ ὕλη – ліс, чагарник (6). Часто вживається й лексема ὁ δρυμός, первісним значенням якої є "дубовий гай", однак у Теокріта це слово радше означає "ліс, хаща" (6). Іменники τό ἄλσος, ὁ δρυμός та ἡ ὕλη дуже близькі за значенням, однак їх не варто вважати абсолютними синонімами. Різницю між цими ландшафтними утвореннями чітко видно у прикладі: ὁ βουκόλος ὔμμιν ἐγὼ Δάφνις οὐκέτ᾽ ἂν᾽ ὕλαν, / οὐκέτ᾽ ἀνὰ δρυμώς, οὐκ ἄλσεα (I: 116-117) – *Не буде Дафніс, ваш пастух, [бродити] ні чагарниками, / ні дрімучими лісами, на гаями*. Тінь від дерев в обідню спеку була особливо цінною для пастухів, тому такі місця також є loca amoena в буколічних ідиліях.

Визначаючи основні концепти ландшафтного коду буколічних ідилій Теокріта, а саме такі просторові концепти водного та земного просторів, як *джерело, море, печера, гора, гай, ліс*, досліджено їхню роль у творенні loca amoena – «приємих місць». Крім того, ландшафтні концепти зазвичай розкривають найбільший свій потенціал не поодиноко, а в групі. Так у Теокріта з'явились пасторальні описи природи, які відображають основні сенсорні образи та є безпосереднім виразником ідіостилю поета.

[1] Цитати з оригіналу за виданням Edmonds, John M. *Greek Bucolic Poets (Theocritus, Bion, Moschus)*. Edited with a translation. Cambridge, MA: Harvard UP, 1912 (Loeb Classical library).
[2] Тут і далі переклад уривків авторки.

Література

1. Голоюх Л. Вербалізація концептів простору в романах Й. Строцюка. *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. Сер.: Філологічні науки. Мовознавство*. 2011. Вип. 1. С. 35–38.
2. Табакова Г. І. Концепт "природа" в структурі художнього світу ліричної прози. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2014. Вип. II. С. 45–55.
3. Gutzwiller K. The Herdsman in Greek Thought. In *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Ed. by M.Fantuzzi and Th. Papanghelis. Brill 2006. pp. 1-24.
4. Hartwell K. Nature in Theocritus. *Classical Journal*. No. 17. 1921/22. pp. 181–190.

Ісаєв І. Р.,
аспірант,
Запорізький національний університет

ОБРАЗИ СЕЛА ТА МІСТА В НОВЕЛАХ ІВАННИ ЧОРНОБРИВЕЦЬ ПРО ГОЛОДОМОР 1932–1933 РР.

Тема Голодомору 1932–1933 рр. стала об'єктом художньої рецепції значної кількости письменників різних літературних періодів, течій та напрямів. Висвітлення геноциду в літературних творах, наукових розвідках та публіцистиці ХХ століття в окупованій Совєтською Росією Україні здебільшого не було можливим, а будь-які спроби артикулювати цю проблему в культурній та політичній площинах зумовлювали репресії українських громадських діячів. Більш сприятливі умови для осмислення теми геноциду мали представники української еміграції. Діаспора справила неоціненний вплив на українську культуру й державотворчі процеси, стала однією з рушійних сил у відновленні незалежности, формуванні національної тожсамости та збереженні забутого чи забороненого до проговорювання, як-от тема геноциду українського народу.

Іванна Чорнобривець (Олександра Сулима-Блохина) є однією з плеяди діаспорних письменників, які зверталися до теми Голодомору. У її новелах «Страшна весна» (1957) та «В обіймах голодного міста» (1963), що мають спільних героїв і поєднані сюжетно, відтворено події 1932–1933 рр. Одарка та

члени її родини є центральними образами дилогії, але важливою частиною образної системи є також село та місто – традиційна для української літератури протиставна чи зіставна пара. Ці простори не мають чітко означених географічних відповідників і набувають узагальнювального, архетипного характеру в системах геопоетики [див. 3, 15].

Новела «Страшна весна» розкриває образ села під час Голодомору. Оскільки твір є частиною авторської збірки «З потоку життя» (1963), то село в ньому є складником узагальненого образу села, який є в новелах з розділу «О, країно моя, заплакана…». У творах «Дивний вершник», «Хрестик», «Червона перина», «Оселедець» відтворено події Першої світової війни, російсько-української війни 1917–1921 рр., совєтську окупацію та підпільну боротьбу українців проти російських загарбників у 20-х рр. ХХ ст. У невеликій кількості ретроспективних епізодів, що стосуються життя українців до бурхливих подій поч. ХХ ст., село змальовується як доволі сталий, звичний та відносно затишний простір для людей. Однак реальність і спогади контрастують одне з одним, повсякдення селян безповоротно змінюється: «*Піняві хвилі бурхливого хаосу підмивали устояне патріярхальне життя українського села*» [2, 37]. Персонажі твору охоплені новими турботами: чоловік журиться за своїми синами, яких забрано в армії різних таборів; селяни захищають поважаного ними священника від комуністки Хіврі («Дивний вершник»); проводиться антирелігійна пропаганда («Хрестик»); учителька Зіна, донька священника, ледь знаходить місце роботи, приховує своє походження та постійно живе напівголодна («Червона перина») тощо.

Авторка подає мальовничу картину весняної природи: *«Весна. Блакить неба відбирала очі. Сліпуче сонце теплими променями ласкаво цілувало холодну і вологу землю. ... Сірими трикутниками вертались із вирію гуси і глухо ґелґотали вгорі. Земля парувала»* [2, 56]. Але квітування природи контрастує з життям людини, у кожній сільській хаті вирує голод: опухлий від недоїдання дід Панас хоче засівати землю, проте нічим, його син Іван мовчки журиться, невістка Одарка шкребе кормові кінські буряки на юшку, найстарша чотирнадцятирічна донька Івана та Одарки Настя без свідомости й стогне на лежанці в

тифозній агонії, менші Семен та Маринка плачуть та просять хліба й соли, а до того розсильний сільради вимагає здати ще сто пудів збіжжя. У надії знайти хоч найменший шанс на прожиття родини, Іван вирішує піти на Донбас у шахти: «*Там і хліб на пайок дають, олію цукор, картоплю… Старатимусь якнайскорше вас туди забрати…*» [2, 58].

Пишучи твір наприкінці 50-х рр., письменниця не уникає такої гострої теми як канібалізм під час Голодомору. У частині, де Одарка, відправивши чоловіка в дорогу, йде шукати зілля для їжі й заходить на обійстя своєї куми Хведори, перед читачем постає страшна картина – головна героїня бачить куму, яказбожевіла від голоду, й із жахом усвідомлює, що та поїла своїх дітей. Доведені до відчаю виснажені селяни, з тяжкими психічними розладами, вдавалися до вимушеного несвідомого канібалізму. Художня реконструкція такої ситуації, на час публікації новели, була здатна актуалізувати серед демократичного суспільства розслідування геноциду й дослідження його правових та соціально-психологічних аспектів.

Темна та моторошна хата Хведори, із двору якої відкривається апокаліптична сільська панорама, символізує кожен із сільських будинків: «*Пустка кругом, і по цей, і по той бік вулиці. Нікогісінько ніде. Он аж там димиться з бовдуря, та ось тут через п'яту хату. Так ото зрідка лишилось сусідів. А інші? Вимерли, або покидали свої голодні, непривітні хати й пішли світ-заочі*» [2, 59]. Разом із селянами вмирає саме село. Для того, щоб деталізуватитрагедію геноциду, авторка концентрується на історії однієї родини в одному селі, та читач розуміє, що таких історій мільйони, а їхній масштаб жахаючий.

Незважаючи на катастрофічне становище українського села, жителів продовжували обдирати, забираючи останнє. Виснажені Одарка та її вцілілі діти йдуть зі своєї землі після того, як хату родини забирають у власність совєтської влади. Єдине, що бере із собою жінка, – жменьку землі з рідного дому. Земля є символом міцного зв'язку місця й людини, родової тяглости. Інші селяни, як і родина Одарки, також були вимушені покинути рідні місця: «*Всіх, кому принесли повістки тиждень тому, чекала та ж сама доля. З молитвою, цілуючи стіни й пороги*

своїх прадідівських кутків, залишали пухлі люди свої подвір'я» [2, 62].

Вимирання села передане в епізоді прощання живих із мертвими на цвинтарі: «*В кінці села біля кладовища, на шляху до міста, сиділо кілька родин, інші прощалися з покійними. Зайшла й Одарка на цвинтар. А там «дух» такий негарний. Сонечко пригрівало. На великих «братських» могилах, набитих щільно мертвими взимі, тепер осідав ґрунт. Покійники лежали на півтори чверті від поверхні, ледве притрушені землею. Від ям тхнуло. Близько годі підійти!*» [2, 62]. Попрощавшись із покійними дітьми, а потім і зі знайденим на своїй нивці мертвим свекром, Одарка з ефемерними сподіваннями вирушає в дорогу, що пролягає до міста.

Образ міста під час геноциду відтворено в новелі з промовистою назвою «В обіймах голодного міста». Одарці в місті здається усе «*живим, пульсуючим і не таким сумним і мертвим, як у покинутому рідному селі*» [2, 64]. Одразу ж створюється опозиція «рідний – нерідний». Місто, попри його меншу жаскість, для жінки є чужим – інший плин життя, інший склад населення та звички. Однак, «*пухлі люди зустрічалися і тут, бо годі було знайти якийсь закуток на Великій Україні, де б весна 1933 року не давала себе відчути гострим голодом. Але назовні у міста нічого не змінилось. Дзеленчав трамвай, вантажні авта, переганяючи одне одного, оглушували різкими сиренами. Спортові ланки фізкультурників поспішали за місто. Вертались з екскурсії школярі. Їхали підводи з вугіллям. Хатні господині з кошиками перебігали з однієї вулиці на другу*» [2, 64]. У новелі голод у місті зображено не так одноплощинно, як у селі, адже родини партійних працівників,заможніші містяни не тільки ситі, але й викидають залишки їжі на смітники, де їх потім збирають голодні. Такі фрагменти підкреслюють нерівномірність розподілу продовольства між селом та містом, що свідчить про штучність масового голоду, його геноцидний характер з метою знищити українське село як колиску української нації.

Варто зауважити, що демографічні підрахунки вказують на зростання смертності й серед жителів міста, хоча не таке значне порівняно з селом. Так, група дослідників на чолі з Н. Левчук

зазначає, що «прямі втрати сільського населення досягають 3,6 млн. осіб, що становить 92,7% від загального обсягу надлишкусмертей в УСРР у 1932–1934 рр. Втрати через надсмертність у містах республіки становлять 287,6 тис. осіб, що у 12,7 раза менше, ніж у селах» [1, 100–101].

Одарка в намаганні зорієнтуватися в місті, приєднується до інших голодних, передусім селян, безпритульних, транзитних пасажирів тощо: «*Одинаки і цілими родинами. Всі хотіли їсти і терпеливо на щось чекали*» [2, 66]. Щоб здобути хліба, жінка стає в довгу чергу, залишивши своїх хворих дітей біля «сусідки». Однак згодом, принісши дочці та синові жадану їжу, мати дізнається про смерть меншої. Хлопчик злякався, що його вкинуть в одну яму до мертвих, та втік. Пізніше жінка знаходить і цю дитину мертвою. «*Безцільно тепер бродила по непривітному місту самітня Одарка. Мала велику родину, а тепер – одна на світі*» [2, 71], – резюмує авторка життєвий фінал своєї героїні.

Образи села та міста в дилогії Іванни Чорнобривець про Голодомор доповнюють один одного. Дорога із села до міста є своєрідним символом плину тогочасного життя з багатьма перешкодами. Чільні ідеї, проблеми, образи й мотиви демонструють значну травматичну зміну національної ідентичности. Вивершенням дилогії є зустріч Одарки зі своїм чоловіком. Іван оповідає про те, що їхнє село тепер називається не Рогачівка, а «Первомайськоє», у ньому живуть самі приїжджі рязанці. По суті, українське село перестає існувати, адже таким його робило не географічне розташування, а люди. Цей простір залишився існувати лише в площинах пам’яти.

Література

1. Левчук Н., Боряк Т., Воловина К, Рудницький О., Ковбасюк А. Втрати міського й сільського населення України внаслідок Голодомору в 1932–1934 рр.: нові оцінки. *Український історичний журнал.* 2015. № 4. С. 84–112.

2. Чорнобривець І. З потоку життя. Мюнхен, 1963. 164 с.

3. Шаблій О. До основ геопоетики (на основі текстів Тараса Шевченка). *Часопис соціально-економічної географії.* 2014. Вип. 17 (2). С. 10–17.

Ісапчук Ю.В.
кандидатка філологічних наук,
Чернівецький національний
університет імені Юрія Федьковича

ГЕОПОЕТИКА ЦИКЛУ «ВИДИ СМЕРТІ»: ІНҐЕБОРҐ БАХМАН ТА КАРТОГРАФУВАННЯ ПРОСТОРУ

Розвідка присвячена проблематиці картографування простору у творчості австрійської письменниці Інґеборґ Бахман (1926–1973). Зокрема дослідницька оптика фокусується на трьох текстах авторки із незавершеного циклу «Види смерті»: «Маліна», «Книжка Франци» та «Реквієм за Фанні Ґольдман».

«Маліна» (1971), єдиний завершений роман із письменницького прозового проєкту, розглядається як віденський роман, в якому досить детально описано топографію міста. Осібно авторка звертає увагу на його середмістя та знакові визначні місця, що пов’язані з історією та культурою Австрії (палац Бельведер, Штадтпарк, площі Гоймаркт та Ам Гоф). Центральні персонажі роману переміщуються лабіринтом місцевих вулиць, формуючи віденську карту І. Бахман, що насамперед локалізується у Третьому районі столиці як основному місці дії. Так, варта уваги вулиця Унґарґассе, де мешкають жіноче Я і Маліна (будинок номер 6) та Іван (будинок номер 9). Зазначений локус ототожнюється з утопічним хронотопом з вставної легенди «Таємниці принцеси Каґранської» і позначається виразом *«моє королівство, мій краю на Унґарґассе»* [1, 269] та відсилає до бахманівського поняття «Дім Австрія» як власної моделі осмислення традиційного габсбурзького міфу [2]. Іншою важливою локацією для авторської геопоетики вважається вулиця Беатріксґассе, 26 (розташовується поблизу Унґарґассе) – початкове і безпечне помешкання жіночого Я та фактично перша віденська адреса письменниці. Один з найемоційніших і композиційно ключових моментів «Маліни» варто пов’язувати з епізодом автопоїздки з перерахуванням ключових місць у топографії міста (Набережна Франца-Йозефа, канал Дунаю, Шоттерінґ, Бурґтеатр, ратуша та парламент), що якнайвдаліше передає почуття закоханої жінки у першому розділі «Щаслива з Іваном».

Незавершений роман «Книжка Франци» демонструє на рівні форми свою просторову специфіку, позаяк назви двох з трьох розділів фіксують конкретні локації тесту. Перший розділ «Повернення на батьківщину до Galicien» відсилає до Каринтії (місця народження протагоністки), третій «Єгипетська темрява» – до пустелі Північної Африки (місця її перебування). Варто наголосити на ментальному зв'язку для центрального персонажа Франци фіктивного австрійського локусу Galicien та існуючого суданського міста Ваді Халфа. І. Бахман переконливо презентує картографію місцевості на межі трьох країн (Австрія, Словенія та Італія), що позначає симптоматичними для себе поняттями «потрійний стик країн» та «тримовний кут» [3, 152]. Так, виразно простежуються топографічні особливості півдня Каринтії в районі долини річки Ґайль та географічних реалій поблизу (Маріа Ґайль, Чіновіц, Вармбад, Ціллербад, Ціллербах, Доброва, Мюлльнерн, Тарвіс). Звертає на себе увагу Відень як інший ключовий локус роману, що протиставляється фіктивному селу Galicien на рівні бінарної опозиції «метрополія» та «провінція». На відміну від образу австрійської столиці у «Маліні» Відень у «Книжці Франци» не пропонує чітко окреслених маршрутів переміщень центральних персонажів та відповідних столичних «чекпойнтів». Його пропонується сприймати в контексті хронотопу Австрії середини XX ст., що урівноважується епізодичним локусом британської метрополії.

Роман-фрагмент «Реквієм для Фанні Ґольдман» окреслює передусім повоєнний Відень і на противагу до вище згаданих текстів з «Видів смерті» переінакшує сприйняття категорії центру, зважаючи на столичне походження протагоністки. Підкреслюється роль Бурґтору (зовнішні фортечні ворота) як одного з символів геопоетики міста та межового локусу Фанні Ґольдман, що визначає хід її подальшого життя. Просторова характеристика роману дещо розширяється за рахунок уведення у текст персонажів-вихідців з регіонів (містечко Маттерсбурґ у федеративній землі Бурґенланд, каринтійська столиця Клаґенфурт) поряд зі згадкою Штирії (місто Леобен) з негативною конотацією вульгарності та обмеженості її мешканців проти вишуканості віденців старих часів. Визначальним географічним пунктом можна вважати

туристично привабливу історичну область Зальцкаммерґут (Вольфґанґзее), де відбувається знайомство центральних персонажів.

У підсумку варто стверджувати, що літературна мапа незавершеного циклу «Види смерті» покликається на топографію Відня та Каринтії, що відповідає початковому задуму авторки та унаочнює її тезу: *«Коли я пишу про Відень, я цілком впевнена. Тільки тоді. Про Відень або австрійську провінцію»* [4, 141]. Крім фікційного локусу Galicien І. Бахман послуговується справжніми географічними реаліями, виходячи почасти за картографічні межі Австрії та Європи.

Література

1. Бахман І. Маліна; пер. з нім. Л. Цибенко. Львів, 2003. 271 с.
2. Ісапчук Ю. Інґеборґ Бахман та «Дім Австрія»: долання кордонів у прозі авторки. *Наукові праці: науковий журнал.* Миколаїв, 2017. Т. 301. Вип. 289. С. 24-29.
3. Bachmann I. «Todesarten»-Projekt: Kritische Ausg. in 4 Bd. / Hrsg. M. Albrecht und D. Göttsche unter Leitung von R. Pichl. München; Zürich: Piper-Verl., 1995. Bd. 2. Das Buch Franza. 502 S.
4. Bachmann I. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews / Hrsg. Ch. Koschel, I. von Weidenbaum. München: Piper-Verl., 1983. 164 S.

Качак Х. І.
аспірантка, асистентка кафедри німецької філології
Львівський національний університет імені Івана Франка

КАРТОГРАФІЯ ЯК МЕДІЙНИЙ ФЕНОМЕН У ЛІТЕРАТУРНОМУ РЕПОРТАЖІ

Один із найбільш виразних мотивів літературних репортажів – це мотив подорожі, дороги до раніше невідомих або добре знайомих географічних об’єктів. Ця картографічна складова виявляється у двох формах: у тексті, який діє медійно та вербально картографує місцевість, а також у картах, що інтегруються у текст як інший медіум.

Вплив карти та її складових на наративну структуру тексту дослідила критикиня, літературознавиця, авторка книг і статей з

наратології, художньої літератури та кіберкультури Марі-Лор Раян: «карти справді можна намалювати для аналізу певних аспектів наративних текстів, але вони також можуть становити невід'ємну частину тексту» [4, 335]. Оскільки зв'язок наративу та карт не обмежується формуванням суто ментальних образів, своє дослідження «Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology» М.-Л. Раян присвятила дизайну та використанню конкретних візуальних карт [4].

Для аналізу наративної картографії дослідниця обирає наступне визначення карти: «карта — це візуалізація просторових даних; її мета — допомогти користувачам зрозуміти просторові відносини. Отже, щоб бути застосовним до наративу, поняття карти передбачає просторовий вимір текстів» [4, 335]. Класифікація М.-Л. Раян розрізняє карти **географічного контексту**, створені істориками літератури, щоб показати відношення між текстами та їхньою географією, як, наприклад, «Атлас літератури» за редакцією Малькольма Бредбері [4, 337]. Наступними у поділі є **карти текстового світу**, які «бувають кількох форм: розроблені автором як частина інтерфейсу тексту; створені ілюстратором на замовлення; додані редакторами; спонтанно намальовані читачами або створені критиками для підтримки своїх інтерпретацій» [4, 338]. Серед них виділяють: внутрішні, інтерналізовані та зовнішні карти. У той час як карти текстового світу спрямовують уяву в міметично представлену географію, **карти текстового простору** мають допомогти читачам знайти свій шлях, орієнтуючись на взаємозв'язки між різними елементами тексту [4, 345].

Карти просторової форми відображають мережі взаємозв'язків, які стають видимими, коли розглядати текст з позиції, що виходить за межі часу і включає загальний огляд [4, 351]. **Сюжетні карти** передбачають графічне зображення оповідної дії, серед нихтеж розрізняють внутнішню та зовнішню карти [4, 352]. Подібний розподіл зустрічаємо і у Йорґа Дьорінґа [1, 247].

Важливі висновки про функціонування літературної географії, топографічної та геомедійної літератури, зробила Анніка Ріхтеріх у праці «Geomediale Fiktionen» [3]. Вона наголошує на двох течіях у історії досліджень літературної

географії. З одного боку – локалізація письменників: «фіксувалися місця народження, проживання та роботи, досліджувалися літературно-регіональні особливості та агломерації літературної творчості з метою біографічного чи міжособистісного порівняння». З іншого боку – літературні простори, серед яких є ландшафти, міста та країни, які були відкалібровані на картах реально-просторових географій або вперше створені графічно за допомогою карт вигаданих регіонів» [3, 32].

Видана Робертом Штокгаммером 2007 року праця «Kartierung der Erde: Macht und Lust in Karten und Literatur» [5] описує не тільки способи введення карти у літературний текст, а й звертає увагу на сам літературний опис, його спорідненість або віддаленість від картографічних методів репрезентації, які можуть стосуватися не лише сцени, але й, у контексті тематичної картографії, живих істот, які там знаходяться. Такий підхід близький до досліджуваної нами другої форми фігурування карти у літературному репортажі, де автор картографує місцевість завдяки медійності тексту. Картографія через літературний текст може спонукати читача створити зовнішні карти текстового світу, але, ймовірно, такі візуалізації будуть відрізнятися одна від одної і змінюватися, залежно від рівня усвідомленості реципієнтом тексту.

Одним із прикладів використання картографії в літературі є літературний репортаж Карла-Маркуса Ґауса «Ліс історії – У Ґотше́/Кочев'є». Розроблена автором у тексті система місць у просторі не тільки допомагає читачеві краще орієнтуватися в описаному світі, але й дає йому змогу створити уявну карту місцевості –зовнішню карту текстового світу,за М.-Л. Раян. Вона слугує своєрідним медіумом для передачі історичного і культурного аспекту життя готшейських німців. Подібного ефекту допомагають досягти посилання у тексті на вказівки навігаційної системи автомобіля (повороти, з'їзди, назви вулиць, зупинки), розміри місцевості, географічні напрямки,переданий за допомогою часу метраж, який потрібен для досягнення точки Б, вирушивши з точки А.

Література

1. Döring J. Zur Geschichte der Literaturkarte (1907-2008). *Mediengeographie. Theorie –Analyse – Diskussion* / Hg.J. Döring, T. Thielmann, Bielefeld: transcript Verlag, 2009. S. 247-289.
2. Piatti B. 20. Literaturgeographie und Literaturkartographie. *Handbuch Literatur & Raum* / Hg. J. Dünne,A. Mahler. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015.S. 227–239.
3. Richterich A. Geomediale Fiktionen: Map Mashups – zur Renaissance der literarischen Kartographie in der digitalen Literatur. Bielefeld: transcript Verlag, 2014. 488 s.
4. Ryan M.-L. Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology.*What Is Narratology?: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*/ ed. by T. Kindt, H.-H. Müller. Berlin, New York: De Gruyter, 2003. S. 333-364.
5. Stockhammer R. Kartierung der Erde: Macht und Lust in Karten und Literatur. Paderborn: Brill Deutschland, 2007. 232 s.

Кізілова Д. О.,
студентка,
Бердянський державний
педагогічний університет

УРБАНІСТИЧНІ ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКИХ МІСТ ЯК ЕЛЕМЕНТ ГІБРИДНОЇ ВІЙНИ

Будь-яка війна у будь-які часи – це явище, яке загрожує існуванню певної країни чи одразу декількох держав. Так би мовити, “класичний варіант” ведення війн виражається як фізичне знищення збройних формувань противника та заразом будь-якого спротиву. Проте наразі експерти виділяють новий вид агресії – гібридна війна.

Євген Магда, український політолог, журналіст та історик у своїй книзі “Гібридна війна: вижити і перемогти” наводить таке визначення: “Гібридна війна — це прагнення однієї держави нав’язати іншій (іншим) свою політичну волю шляхом комплексу заходів політичного, економічного, інформаційного характеру і без оголошення війни відповідно до норм міжнародного права” [1, 4]. Такий вид агресії зосереджено не стільки на окупації території, скільки на намаганні підірвати

апарат управління противника зсередини, завдати шкоди інфраструктурі, звести нанівець волю до опору.

Отже, згідно із цим твердженням, гібридна війна полягає у створенні умов, за яких держава не зможе функціонувати належним чином і буде вимушена здатися та так чи інакше погодитися на вимоги агресора. У випадку російсько-української війни виокремлюються усі ці складові: інформаційна війна проти українського народу, економічний тиск як на нашу країну, так і на союзників, спроби повалення конституційного устрою (підтримка сепаратистів на Сході, повномасштабне вторгнення та, врешті-решт, організація замахів на представників влади). Проте придушити рух опору агресору не вдасться навіть попри урбаністичні проблеми українських міст, що виникли як наслідок ворожих дій.

Архітектор та співзасновник проекту Urbanyna Максим Головко у розмові із журналісткою ГО “Заборона Медіа” Анастасією Оприщенко до таких проблем міста відносить містобудівну політику [2]. росія веде проти України гібридну війну, що має спрямування на руйнування інфраструктури, зокрема і цивільної. У такому випадку, за словами Головка, стали незручними багатоповерхівки, де користування ліфтом унеможливилося під час блекаутів. На дорогу до укриття із, наприклад, двадцятого поверху займає більше часу, оскільки користування ліфтом також стає небезпечним.

Водо- та електропостачання також є однією із цілей ворога у гібридній війні: «Наприклад, можуть ударити в одне місто і, оскільки система пов’язана, сусіднє теж відчує наслідки. Існує проблема надмірної централізації всього — це результат радянських часів, коли будують одну велику станцію, яка живитиме [потреби] пів країни. На жаль, з точки зору ризикового менеджменту це не завжди оптимальне рішення», — повідомляє Забороні урбаніст та засновник компанії ReStart Ukraine Олександр Шевченко [2].

Дефіцит електроенергії, що виник у результаті регулярних обстрілів російськими військами енергетичних об’єктів України призвів не тільки до зниження якості життя населення, а й до зростання кількості летальних ДТП з пішоходами: з 10-го до 23 жовтня 2022 року на вулицях українських міст загинув 51

пішохід, з них 38 — у темний час доби. Загалом кількість ДТП із загиблими пішоходами в цейперіод зросла на 25% [2].

Подолання урбаністичних проблем міста під час гібридної війни у тому вигляді, який вона має зараз, на жаль, неможливе повною мірою. Тож, доцільним є майбутня відбудова країни у відповідності із вже наявним досвідом.

Література

1. Магда Є. Гібридна війна: вижити і перемогти. Харків: Видавництво “Віват”, 2015. 304 с.

2. Оприщенко А. Жити в Києві було складно і до війни, але тепер стало ще гірше. Які урбаністичні проблеми викрило вторгнення та чи можна їх вирішити? URL :__https://zaborona.com/zhyty-v-kyyevi-bulo-skladno-i-do-vijny-ale-teper-stalo-shhe-girshe-yaki-urbanistychni-problemy/

Ковальчук Н. В.,
аспірантка кафедри української літератури,
Волинський національний університет імені Лесі Українки

МРІЇ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ПРО МОРЕ І ПОДОРОЖІ В ХУДОЖНІЙ БІОГРАФІЇ ВАЛЕРІЇ ВРУБЛЕВСЬКОЇ «ШАРІТКА З РУНГУ»

Постановка проблеми. Постать О. Кобилянської, розвиток її літературної праці неодноразово цікавила літературознавців – В. Агеєву, Т. Гундорову, С. Кирилюк, Б. Мельничука та ін., а також письменників, біографів-дослідників, серед яких чільне місце посідає В. Врублевська. Вона у своєму художньо-біографічному романі «Шарітка з Рунгу» показала формування світогляду буковинської письменниці, а також місце в ньому мрій про море та подорожі.

Мета дослідження полягає в простеженні розкриття образу О. Кобилянської в творі В. Врублевської «Шарітка з Рунгу». Увагу зосереджено на епізодах, пов’язаних із мріями “гірської орлиці” про море, на важливості цих мрій в житті письменниці та майстерній подачі цих моментів у літературній біографії - одного з джерел дослідження життєпису відомої особистості.

Результати дослідження. Біографічний жанр вважається одним із найдавніших та найпопулярніших жанрів в історії літератури. Розвитку біографії як жанру сприяв інтерес до характеру людини та її діяльності. Вибір героїв таких творів – один із найвідповідальніших і найвиваженіших кроків під час написання біографії, оскільки від цього залежить актуальність і важливість написаного.

В. Врублевська зробила спробу розкрити образ О. Кобилянської, обравши для цього жанр художньої біографії, якій характерна белетризованість, психологізація образів персонажів, авторський суб'єктивізм тощо.

У «Шарітці з Рунгу» авторка зауважила низку важливих тем і проблем, котрими переймалася О. Кобилянська. Серед них емансипація, стосунки з навколишнім середовищем, письменницька діяльність, особистісний розвиток та ін. До останнього відноситься бажання подорожувати, щоб дізнатися більше про світ, дослідити його та вивчити, а згодом і писати про нього.

О. Кобилянська з юності мріяла про поїздку до моря, уявляла, яке воно, писала твори, де згадувала про нього, вкладала туди сенс чогось незвіданого і бажаного. Наприклад, в нарисі «Через море», де показана відсутність комунікування між чоловіком і жінкою – «*двох світів з пафосом відчайдушного змагання його/її за своє "я", за "високу скалу на другім березі моря"*» [4, 234]. Дослідниця Р. Жаркова пише, що політ двох мев, тобто чайок, через море у творі – це «*два розуміння життя, що трансформуються у літературну творчість: він – то завжди сила, рівновага, прямолінійність, невтомність, далекоглядність, висота, гострота зору. А вона – нерівність, несинхронність, позапросторовість і позачасовість, заглиблення у власну сутність, романтичне сприйняття світу*» [4, 235].

В. Врублевська згадала про це в моменті, коли описувала знайомство письменниці з моряком Міллером, який за допомогою мандрів хотів пізнати світ: «*Впевнено, дуже гарною німецькою мовою він розповідав про подорожі, про людей, про море… Особливо багато про море! Бурхливе й лагідне, про колір води, про висоту хвиль. Море! Вона його побачить! Перед нею цілісіньке життя!*» [1, 31].

Проте сподівання молодої Ольги виявилися марними: через фінансові складнощі, хвороби рідних, власні проблеми зі здоров'ям та згодом війну письменниця так і не змогла побачити море. Вона розуміла цю неспроможність побувати там, тому з радістю слухала історії мандрівників про омріяну місцевість, зокрема розповіді молодого інтелігента Артура Нізнера, яким захоплювалася через часті мандрівки, про що пише В. Врублевська: «*Її залюбленість в Артура Нізнера була не така, як в інших. Вона стосувалася його способу буття. Його постійних мандрів у світ і повернень до людей, які його не розуміли. Вона його дуже розуміла. Бо сама була такою ж мандрівницею, якби могла. Його стривожена душа, що не знаходила собі спокою, бо вимагала дії, бодай – руху, була Ользі дуже близька*» [1, 307].

Часом О. Кобилянська відчуває роздратованість і відчуття несправедливості від того, що хтось з її оточення може вирватися в її омріяні місця, жити тим життям, яким би вона воліла жити, вважає себе ув'язненою в горах тісного Кимпулунгу[1]. Про це В. Врублевська згадує зі спілкування Ольги із Софією Окуневською, яка відвідала омріяне море своєї подруги: «*Я бачила море! Воно прекрасне! Я тільки його побачила і зразу полюбила. Воно любить легше, ніж гори*» [1, 343]. Буковинська письменниця болісно сприйняла цю подію: «*Не те, щоб вона ординарно заздрила Зосі. О ні! Це була не заздрість. Це було почуття несправедливості. […] Вона плакала, бо Зося бачила море, а вона ніколи, ніколи його не бачитиме*» [1, 343].

З особливою ніжністю згадує Кобилянська про свою молодшу подругу Христину Алчевську, з якою письменницю єднала любов до моря, літератури, спільність поглядів. Вони довго листувалися, перший лист зі світлиною Х. Алчевська своїй подрузі відправила з з-під Чорного моря – Ялти, про що О. Кобилянська пише в спогадах про Христину[3], де лагідно називає її Мевою, тобто чайкою.

Впродовж років тривалої дружби подруги ділилися літературними здобутками, хоч, за словами О. Кобилянської, їхнє «*листування було більш приятельським, ніж літературним*» [3, 305], читали тексти одна одної. Свій вірш

«Лебеді білі над морем летіли» (1907) Х. Алчевська присвятила О. Кобилянській.

В. Врублевська скористалася листуванням подруг, і вмістила у свій роман декілька цитат, серед яких і фраза зі згадкою моря: «*Згадуй мене ти, біла моя Мево, згадуй. Там, над морем. Я так все хотіла бачити його ціле життя…, і бачу з жалем душі, що ніколи його не побачу*» [1, 487].

Художньо-біографічний роман «Шарітка з Рунгу» В. Врублевська закінчує словами: «*Вона знала – мрії не завжди сповнюються: вона так і не побачила море…*» [1, 510]. Проте зрештою О. Кобилянська таки отримала згадку про море, нею став мініатюрний сувенір-подарунок – пляшка з морською водою, камінчиками, мушнями та піском, яку надіслала приятелька авторки Лея Прункул з Констанци[2], яка знала про заповітну мрію Кобилянської.

Висновок. Художньо-біографічна література дає можливість простежити розвиток світогляду видатної особи і з'ясувати джерела мотивів творчості. Роман В. Врублевської «Шарітка з Рунгу» – спроба художнього переосмислення входження Ольги Кобилянської в українську літературу, показати чим захоплювалася письменниця, про що мріяла і писала, про море зокрема.

Література

1. Врублевська В. Шарітка з Рунгу. Київ: Академія, 2007. 512 с.
2. Кирилюк С. Кобилянська від А до Я. Львів: Видавництво Старого Лева, 2022. 72 с.
3. Кобилянська О. Слова зворушеного серця: Щоденники; Автобіографії; Листи; Статті та спогади. Київ: Дніпро, 1982. 359 с.
4. Жаркова Р. Самотній політ через море: шлях жіночого письма до літературного (чоловічого) канону (на матеріалі нарису Ольги Кобилянської «Через море»). *Житомирські літературознавчі студії*. 2013. Вип. 7. С. 232-239

Козлова А. О.,
магістрантка 1 курсу,
Бердянського державного педагогічного університету

ТОПОС АВАЛОНУ КРІЗЬ ВІКИ: «СМЕРТЬ АРТУРА» Т. МЕЛОРІ, ЖИВОПИС ПРЕРАФАЕЛІТІВ, «ТУМАНИ АВАЛОНУ» М. ЗІММЕР БРЕДЛІ

Авалон – чарівне місце з давніх легенд кельтського народу, чиє існування й досі бентежить багатьох дослідників. Міфічний острів, згадка про який вперше була помічена у «Історії королів Британії» середньовічного письменника Гальфріда Монмутського. Відтоді значення цього образу не раз видозмінювалось через трансформацію у літературах різних часів та культур.

З часів кельтських легенд образ Авалону використовували незліченну кількість разів у найрізноманітніших інтерпретаціях. Найбільш відомим твором артурівського циклу вважається «Смерть Артура» Томаса Мелорі. У своєму зібранні XV століття Т. Мелорі фактично популяризував топос Авалону. У «Смерті Артура» вперше була представлена ідея, що Авалон – місце, куди забрали пораненого у битві Артура доживати останні години. У XIX столітті цю ідею вже у живописі втілили представники Братства прерафаелітів, а саме – Едвард Берн-Джонс на картині «Останній сон Артура в Авалоні» (1881р). Доволі ж контрастно інтерпретувала артурівські легенди у своїх книгах циклу «Тумани Авалону» американська письменниця XX століття Меріон Зіммер Бредлі.

Мета нашого дослідження полягає у тому, щоб простежити зміни топосу Авалону у творах представників літератури та культури різних віків: Томас Мелорі, Братство прерафаелітів, Меріон Зіммер Бредлі; віднайти взаємозв’язки та відмінності у зображенні образу.

Актуальність цієї роботи зумовлена відсутністю попередніх спроб простежити трансформацію образу Авалону крізь століття у поєднанні саме цих представників літературно-культурного простору.

Згідно з легендами про лицарів Круглого столу, Авалон був прихистком для воїнів, котрим потрібен був час на зцілення. Згодом острів почали ще називати місцем душ полеглих героїв або місцем сховку. Також острів часто постає як домівка Леді Озера. Сер Томас Мелорі у «Смерті Артура» розвинув думку про Авалон як прихисток, зробивши його останнім прихистком для смертельно пораненого короля.

Саме цей епізод з останньої книги зібрання зображує на своєму полотні представник прерафаелітів Едвард Берн-Джонс. На картині відтворено останні хвилини життя короля Артура, котрий лежить на ліжку під наглядом королев, що живуть на острові. Природа Авалону на картині зображена доволі насиченими кольорами, навколо ми можемо спостерігати велику кількість квітів. Це передає магічність та заспокійливий ефект цього місця.

У своєму циклі романів Меріон Зіммер Бредлі зосередилася на жіночих образах артурівських легенд, що надає відчуття контрастності порівняно зі звичними нам оповідями. У своїх книгах письменниця розповідає історію з точки зору Моргани, котра виступає у ролі жриці Авалону. Моргана називає Авалон: *«the true Holy Isle in the dark world behind our own, that Island of Avalon where, now, few but I could go» [2, 8]* (справжній Священний острів у темному світі позаду нашого, на той острів Авалон, куди тепер мало хто, крім мене, міг потрапити). (Тут і далі переклад наш – А. К.).

Таким чином, Авалон може виступати багатозначним образом. Із кожною інтерпретацією він набуває нових конотацій. Наприклад, Томас Мелорі виділив значення острова як прихистку, Е. Берн-Джонс підкреслив його магічне спрямування, а М. Зіммер Бредлі наголосила на його утаємниченості як Священного острова.

Література

1. Malory Th. Le Morte Darthur: novel. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2006. 912 p.

2. Zimmer Bradley M. The Mists of Avalon: novel. New York: The Mists of Avalon, 2018. 1009 p.

Косінова О.М.,
кандидат філологічних наук,
Чернігівський обласний інститут
післядипломної педагогічної освіти
імені К. Д. Ушинського

ФРАНЦУЗЬКИЙ СИМВОЛІЗМ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

XIX століття характеризувалося появою стильової течії символізму. 18 вересня 1886 року в паризькій «Фігаро» побачила світ стаття Жана Мореаса «Маніфест символізму», у якій з'явився новий термін, нова назва літературно-мистецького напряму, що об'єднав творчість Поля Верлена, Артюра Рембо, Стефана Маллярме, Шарля Кро, Трістана Корб'єра, Жюля Лафорга, Теодора де Візева. У той же час Стефан Маллярме звертає увагу на два типи мовлення «двоїстий стан слова – необроблене і безпосереднє, з однієї сторони, і «сутністне – з іншого». На його думку, вибрати «сутнісне слово» (слово, що через натяк, навіювання, сугестію розкриває сутність речей, яку не можна пізнати за допомогою раціонального підходу) – вибрати поезію, про спорідненість якої з музикою твердять символісти. У мові символістів відбуваються великі зміни, вона стає більш експресивною, письменник-символіст прагне максимальної звучності і виразності; підбір слів та побудова фраз мотивується насамперед музикальністю (часто за рахунок чіткості думки). Моріс Баррес в есе «La Sensation en littérature: la folie de Baudelaire» пояснював: поезія, що спирається на фізичні почуття (дотику чи запахів) є суб'єктивною та інтуїтивною, виробляє свою систему співвідносностей («sensations associées»).

Діяльність у галузі перекладу відома українська поетеса Леся Українка розпочала ще в юнацькі роки під керівництвом своєї матері – Олени Пчілки. Також на становлення перекладацького таланту поетеси впливало молоде угруповання «Плеяда» (1888 р.). Леся Українка зазначала, що серед киян починає ширитись європеїзм; вони починають учити європейські мови і активно цікавитись європейською літературою. Як доказом цього твердження було свідчення про бажання видати цілу серію перекладів найкращих творів..

Добра обізнаність Лесі Українки з поезією французького символізму відображена у її листах, спогадах про неї, працях численних дослідників її творчості М. Зерова, В. Петрова, Р. Кухара, М. Євшана, О. Білецького та ін. У листі до Ф. Петрушенка (липень 1911 р.) Відомо, що поетеса «цікавилась перекладами поезій Поля Верлена та Еміля Вергарна, зробленими українськими поетами, особливо М. Вороним та О. Коваленком» [5, 227]. Поетичної майстерності Леся Українка вчилася і у французького письменника В. Гюго. Можна висловити припущення, що «новаціями Поля Верлена щодо віршової техніки Леся Українка скористалась у створенні виразної мелодійності образу Мавки, для якої музика і кохання є єдино можливими джерелами життя» [5, 228]. Розвиваючи у драмі-феєрії «Лісова пісня» символістську ідею про повернення до єдності людського та стихійного через музику та кохання, Леся Українка створює в українській поезії засобами української мови пісенні, мелодійні партії своїх героїв» [5, 228].

Перекладацькі погляди видатного поета П. Тичини почали формуватися ще у ранні роки його життя під впливом музичного виховання та знайомства з провідними українськими поетами і письменниками, зокрема з М. Коцюбинським. Крім того, існує твердження, що після початку Першої світової війни, коли П. Тичина як студент Київського комерційного інституту їхав у Саратов, куди перевели його інститут, захворівши в дорозі, потрапив у гості до перекладача та поета В. Самійленка, який, як вважається, підштовхнув митця до перекладацької діяльності та вивчення інших мов [3, 956].

О. Крушинська, аналізуючи відтворення особливостей дискурсу французького символізму на основі творів П. Верлена у перекладі П. Тичини, зазначає, що перекладач звертається до французької поезії у 1920-х роках, відтворюючи творчу манеру П. Беранже, А. Ле Браза, П. Верлена [3, 957]. Переклади поетичних творів П. Верлена, здійснені П. Тичиною, засвідчують намагання поета засвоїти звукописну техніку французького митця з намаганням творчо опрацювати її та долучити до своєї. Автор використовує у цільовому тексті музичні ефекти, наділені сугестивною силою звуків. Дослідниця наголошує, що

досягнення за допомогою фонологічних засобів сугестивності першотвору – це один з перекладацьких принципів П. Тичини [3, 957]. Крім того, перекладач поєднує мовні ресурси романтичної та неромантичної, народно-пісенної традицій української поезії задля передачі елементів, характерних для символістичної мелодики творів П. Верлена. На думку дослідників, яскрава евфонічність творів французького символіста покладена в основу дискурсу символізму української поезії.

До питання впливу символістської поезії на творчість Миколи Вороного вже звертались дослідники його поетичної спадщини (О. Білецький, Г. Вервес, С. Павличко). У роботі Миколи Вороного «До статті О.І. Білецького про мене» [1], говорячи про становлення своєї поетичної творчості, автор називає Поля Верлена серед поетів, теми, образи, віршова техніка яких найбільше вплинула на нього ще в молоді роки, починаючи з періоду співпраці з Іваном Франком у львівському журналі «Життя і слово»: «з'являються у моїй творчості далі мотиви дисгармонійної поезії – це переважно поезія французького символізму, з котрим я запізнався ще у Львові (Бодлер, П. Верлен, Мореас та ін.), але котрим захопився…особливо П. Верленом (якого я студіював у французькому оригіналі, живучи в 1902 у Харкові)» [1, 598]. Цікаво, що Вороний знаходив деяку схожість власної долі, власної особистості з особистістю французького поета, вбачав певну спорідненість з верленівським світовідчуванням: «З Верленом зближувала мене естетика страждання, що шукала виходу у поезії… і в вині!» [1, 601].

Музикальність верленівської поезії, пріоритетне значення звукового оформлення вірша виявились співзвучними власному поетичному обдаруванню Миколи Вороного: «Я починав не так од образу, як од звука» [1, 605]. Верленівські новації у віршуванні, за словами поета, утілились у цілому ряді його віршів: «Мавзолей», «Тіні», «Надходить вечір», «Молитва», «Fiat!», «Рубіни», «Лілеї», циклів «Гротески», «Інфанті» та ін. До свідомих або й несвідомих запозичень, ремінісценцій з верленівської поетики, належать вірші, побудовані з точно розрахованого сполучення кількох різних розмірів, що є подібними до верленівського верлібру, комбінування повторів і

рефренів, частовживане у Верлена, повторення того ж самого слова замість рими, широке використання алітерацій, римування на асонансах, дієслівні рими, притаманний верленівській поезії enjambement, до цього часу маловживаний українськими поетами: «Тоді, як лишаюсь я сам / В ті хвилини святого спокою, / Коли наді мною / Розкривається небо, мов храм, – / І там…» («Fiat!»). «Нічого, нічого!… Ні цвіту буйного, / Ні променя сонця, ні усміху з неба, / Ні сну чарівного!.. Нічого, нічого / Не треба!» («Нічого») та ін. [5, 229-230].

Отже, переклади творів французьких символістів, стали своєрідним засобом самовираження українського красного письменства (напр. у творчості Лесі Українки, Павла Тичини, Миколи Вороного та ін.), адже творчі пошуки засобів відтворення алітерацій, асонансів, ритмів, внутрішніх рим та фоносемантичних символів, що їх використовували поети-символісти давали можливості розвитку символістського дискурсу української поезії.

Література

1. Білецький О. Микола Вороний. *Літературно-критичні статті*. Київ: Дніпро, 1990. С. 596–624.
2. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури. Київ : 1963. 232 с.
3. Захарчук В. Перекладацька діяльність П. Тичини. *Молодий вчений*. №11 (75), листопад 2019.
4. Каспрук А. Леся Українка: літературний портрет.. 2-е вид. Київ, 1963. С. 12–54.
5. Крушинська О. Переклади поезій французького символізму та формування дискурсу символізму і українській поезії на межі XIX–XX століть.: Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. Вип. 25, 2014. С. 219–231.

Кочерга С. О.,
доктор філологічних наук,
Національний університет «Острозька академія»

ХУДОЖНЯ ТОПОГРАФІЯ В АВТОРСЬКИХ КАРТИНАХ СВІТУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ІВАНА ТРУША: БІНАРНИЙ ЕФЕКТ

Модерна доба суттєво збагатила геопоетичний досвід українських митців. Їхній художній світ поповнили нові географічні локуси, які переставали бути абстрактними категоріями, а простором з конкретними природно-ландшафтними особливостями та культурною специфікою. Однак лише в другій половині ХХ ст. з'явилася низка дисциплін геокритичного спрямування, які заохочували розмаїття підходів до вивчення простору, картин світу, і всі вони взаємокоригують один одного.

У сучасних практиках все частіше звертаються до осмислення інтерпретації просторових характеристик представниками різних видів мистецтв. Таке зіставлення дозволяє поглибити розуміння національного та міжнаціонального метанаративу, характерних для певної епохи. Разом з тим воно розширює горизонти інтермедіального аналізу репрезентації просторових концептів. Таким чином осмислення індивідуальних топографічних мап митців відкриває нові аспекти пізнання, актуальність яких у сучасному глобалізованому світі вкрай важлива. Як зазначає М. Шульгун, «*синтез подорожі й метадискурсу стає органічним і розкриває нові можливості інтерпретації динамічної картини світу і процесу її художньої рецепції*» [2, 89].

Мета дослідження полягає у зіставленні художньої інтерпретації топосів Криму, Італії та Єгипту у творчості письменниці Лесі Українки та художника Івана Труша за допомогою геопоетичної, імагологічної та інтермедіальної методологій.

Кін. XIX–поч. XX ст. став помітною віхою у тривалому процесі, який З. Бауман назвав рухом «*від паломника до туриста*». На ту пору подорожі не були масовим явищем, а відкриття невідомих раніше країн було можливим переважно для

представників елітарних кіл, серед яких варто виділити митців, котрі повсякчас прагнули нових імагологічних вражень, що слугували імпульсами творчої наснаги. В Україні серед лідерів арт-травелу важливе місце посідали письменниця Леся Українка та художник І. Труш, які деякий час щиро товаришували, але через конфлікти світоглядного характеру втратили приязнь. Обидвоє своєю творчістю уособлюють модерні шукання український митців у річищі європейських тенденцій. Особливо жадібною до подорожей зарекомендувала себе поетеса, яка мріяла про «щасливіші часи», коли вона поїде в Європу «*туристкою*», а не «*пацієнткою*». У листі до Л.М. Драгоманової-Шишманової 28.05.1896 вона зізнавалась: *«…се у мене idéefixe – попасти в подоріжжя навколо світа, що поробиш – страсть!*» [1, 419]. Однак зазвичай її мандрівні маршрути були продиктовані рекомендаціями лікарів. Натомість І. Труш мав можливість вести триб життя типового європейця, починаючи зі студентських літ, які проводив у Кракові, Відні, Мюнхені. Та в молодості його повсякчас вабив до себе мальовничий південь, утаємничений схід. Відтак і Леся Українка, і І. Труш, здійснюючи свої приватні плани, черпали нові мотиви для мистецької праці. Прикметно, що маршрути їхніх подорожей нерідко збігалися, адже популярні на той час рекреативні зони зазвичай були центрами пізнання пластів культури, які мали у світовій думці репутацію унікальних.

Є підстави вважати, що Крим очима Лесі Українки спонукав І. Труша до поїздки на Південне узбережжя півострова. Загалом письменниця провела в Криму три роки у період з 1890 по 1908 рр. І. Труш мандрував кримським краєм тричі, і завше восени (1901, 1903, 1904). Основні маршрути митців – від Севастополя через Алупку до Ялти/Алушти.Етнічну своєрідність краю обоє гостро відчули завдяки поїздкам до Бахчисараю. Творчим слідом перебування в Криму для Лесі Українки стали її поетичні цикли «Кримські спогади», «Кримські відгуки», оповідання «Над морем». Ці твори переконливо демонструють динаміку формування модерністського стилю авторки. І. Труш зробив під час подорожі численні етюди на пленері, до яких повертався і в роботах наступних десятиліть. Найяскравіше доробок митця вказаного ареалу репрезентують такі картини, як «Крим»

«Кекенеїз», «Місячна ніч у Криму», «Морський берег», «Скелястий берег», «Кримський пейзаж», «Кипариси над морем», «Генуезька фортеця», «Мечеть» та ін. Саме в Криму маляр вдосконалює особливості ландшафтноїкомпозиції та мариністики. Дослідник його творчості Юрій Ямаш небезпідставно стверджує: «*…мозаїчна гра барвами за допомогою вібризму свідчить про причетність Трушевих робіт до імпресіонізму*» [3, 87].

Італія, на відміну від Криму, на ту пору вже мала сталу культову репутацію, що приваблювала мандрівників з усього світу. Перебування у «вічному» місті Римі (1902) стало вінцем художньої освіти І. Труша. Його перші римські етюди величну архітектуру, наприклад, Колізей, передають доволі шаблонно. Натомість, почерпнувши історичні відомості, він емоційно сприйняв шлях доКапенської брами, що відбилось в роботі з оригінальною композицією «Вія Апія». 1908 р. для пленеру він вибирає міфічну Венецію, і передає свої безпосередні враження у низці робіт, які відомі під назвою «Венеція», «Острів Лідо», цикл «Італійські краєвиди». На цей раз у своїх пейзажах з сугестією гармонії, спокою він досяг справжнього ефекту віддзеркалення архітектури у морському плесі.

Леся Українка приїжджала до Італії у пошуках рекреаційної зони (1901–1902, 1903). На жаль, плани про спільну подорож країною з І. Трушем не здійснилися. Сан-Ремо, де вона провела найбільше часу, відображено тільки в листах. Справжній хист мариністки поетеса проявила в циклі «З подорожньої книжки». Італійський досвід авторка сповна використала в драматургійній творчості («В катакомбах», «Руфін і Прісцілла»). Блискуча сильветка Венеції з парадом скульптур на тлі розкішної природи наявна в драмі «У пущі», цей урбаністичний краєвид є прикладом її зрілого таланту візуалізації.

Єгипетський текст обох митців відзначається складною семіосферою зі слідами комунікації різних культур. Труш і Леся Українка перебували в Єгипті в одному хронологічному відтинку: художник – навесні 2012 р., Леся Українка тричі виїжджала в цей край зцілення, аби провести зиму (1909, 1911, 1912). Переважно проводила час у курортному Гелуані. Маршрут Труша, хоч і продиктований іншими цілями, також

засвідчує прагнення уникати туристичної суєти столиці та відкрити для себе призабуті села, багаті на історичні пам'ятки (Саккарі поблизу Мемфіса, Гізе). Леся Українка, як і Труш, була захоплена єгипетською архітектурою пам'яті (піраміди, гробниці), що особливо панорамно відображено в драмі «В дому роботи, країні неволі», центральний топос якого – Мемфіс. Глибоке проникнення в єгипетську цивілізацію засвідчує її праця «Стародавня історія східних народів». Науковці вважають творчість поетеси є зразком «*інтелектуального осмислення культури Арабського Сходу*» (О. Козлітіна). Однак відомі тексти «Ра-Менеїс», «Сфінкс», «Напис в руїні», «Ізраїль в Єгипті» написані до її лікування в екзотичній країні. Безпосередній контакт з Єгиптом радше зумовив ірраціональне осягання духу цього краю за допомогою авторської міфософії, що втілює цикл «Весна в Єгипті». Тогочасний відбиток життя єгиптян знайшов часткове відображення в незакінченому оповіданні Лесі Українки «Екбаль-ганем».

Отже, Леся Українка та І. Труш збагатили географічні дискурси національного мистецтва й літератури. Засобами вербальної майстерності та малярства вони змалювали низку топосів Криму, Італії, Єгипту, а інколи навіть ті самі локуси. У своїх роботах художник і письменниця приділяли увагу як ландшафтам, так і флористичній своєрідності краю, його історико-культурним надбанням, міфософській аурі. Безпосередні подорожні враження вплинули на техніку та ідіостилі митців, які розвивалися у річищі модерністських траєкторій.

Чимало реципієнтів-українців, котрі на той час не могли вільно мандрувати, завдяки авторським картинам світу визнаних митців складали уявлення про невідомі простори, їхню імагологічну самобутність і таким чином поглиблювали національну самосвідомість.

Література

1. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 11. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2021. 600 с.
2. Шульгун М. Сучасна література подорожей: метажанр, типологія, імагологічний аспект. Київ, 2016. 416 с.

3. Ямаш Ю.В. Труш малює Крим: Кримські сонети Міцкевича у творчості Івана Труша. Львів, : 2018. 194 с.

Кулешір М.М.,
викладач,
Київський національний лінгвістичний університет

ЗОБРАЖЕННЯ ДЕПОРТАЦІЇ ЕТНІЧНИХ ГРУП У ПОПУЛЯРНІЙ ПІСНІ

У 2016 році Україна посіла перше місце у міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення». Перемогу здобула Джамала − молода українська співачка кримсько-татарського походження, справжнє ім'я якої Сусана Джамаладінова. А у 2023 році за версією британського видання *The Guardian* композиція «1944» посіла третю позицію у рейтингу пісень-переможців за всю історію «Євробачення»[1].

Пісня «1944» написана двома мовами: англійською та кримськотатарською. Вперше на «Євробаченні» звучала композиція з використанням кримськотатарської мови. Композиція присвячена трагічній сторінці в історії кримськотатарського народу, яка пов'язана з депортацією кримських татар у травні 1944 року. Власне, в той історичний період наприкінці ІІ Світової війни з Кримського півострова було депортовано фактично всіх представників етнічних народів, які населяли Крим: кримські татари, німці, італійці, греки, турки, вірмени, болгари. На півострові проводився спеціально для депортацій перепис населення, аби точно знати, в якому помешканні хто проживає. На світанку 18 травня представники НКВС з'являлися в оселях киримли [2]. Кримці мали кілька хвилин на збори. За ці лічені крихти часу люди могли взяти хіба що свої документи. Кримці залишали все, що вони плекали все своє життя: дім, город, сад, виноградники. Прощалися з кримським сонцем і морем − своєю улюбленою батьківщиною, де жили з діда-прадіда, підтримуючи споконвічні традиції та етнічну культуру. Обривався налагоджений уклад життя, втрачався дім і батьківщина. Починалося невідоме − зі

зловісного стуку в двері на світанку травневого ранку і безапеляційних суворих вказівок сотрудніков режиму у чорному обмундируванні.

Перевозили кримців у товарних вагонах за тисячі кілометрів до Узбекістану, Казахстану, Сибіру. Під час виснажливої подорожі, що тривала більше тижня,люди хворіли, страждали від спраги, голоду. Кілька сотень кримських татар загинули в дорозі. Багато кримців, коли вже прибули на місце призначення, зіткнулися з жахливими труднощами, які поставили їх в умови не життя, а буквально виживання. Режим спеціального поселення був суворий та ригідний.

Рідна Батьківщина залишилася в минулому, у пам'яті, спогадах, мові, традиціях, піснях. Кримські татари дбайливо оберігали свій етнічний культурний спадок. Своїм дітям, які народилися у спецпоселенні, вони невтомно розповідали про далекий милий Крим. Кримці бережно і акуратно плекали свої етнічні традиції та мову на чужині, щоб зберегти свою національну ідентичність.

Природно, що кримські татари прагнули повернутися у свій рідний Крим. Депортовані кримці прагнули відновити втрачений дім та спосіб життя. Проте повернутися було непросто. А для багатьох кримців повернення було неможливе через вік або стан здоров'я. Бувало також, що окремі кримські татари одружувалися з місцевими, осідали там і вже не поверталися. Репатріація була офіційно дозволена аж у 1970-80-х роках. Однак і тут було не все так прозоро і чітко. Кримським татарам, які поверталися з депортації, було дозволено селитися на півночі Криму, або в інших частинах півострова, але не на південному березі − регіоні, що відомий своїм сприятливим кліматом, а також виходом у Чорне море, власне, там і мешкали в основному кримці до 1944 року. Також репатріанти зіткнулися з тим, що їхнє житло було зайняте іншими людьми − росіянами, яких переселили на півострів у тому ж таки 1944 році. Тобто для репатріантів Крим на момент їхнього повернення був уже іншим −зросійщеним як на рівні мови, так і на рівні населення, так і на рівні культури. Відбулася перверзія – кримці, які раніше були господарями, стали чужими на своїй рідній кримській землі, бо

там, поки вони обживали простори середньоазійського спецпоселення, вже прижилися переселенці-росіяни.

У пісні «1944» Джамала, яка є автором слів та музики, співає про події 18-20 травня 1944 року. *«When strangers are coming... // They come to your house, // They kill you all // and say // We're not guilty // notguilty. //»* Так розпочинається композиція і, власне, так розпочинався довгий шлях кримських татар у вигнання і ще довша історія їхнього повернення до рідного дому. Слова в цих рядках точно відображають депортаційні події 1944 року. Незнайомці приходять у дім і забирають усіх мешканців на етап. Здійснення депортації прирівнюється до смерті людини. Позбавлення людини рідного дому та батьківщини посутньо означає позбавлення її ідентичності, що метафорично, а нерідко й буквально реалістично, призводить до загибелі. Авторка-виконавиця є продовжувачкою та спадкоємницею роду кримських татар, що потрапили під прес радянської тоталітарної депортаційної машини. У тексті пісні прочитується, що виконавці депортаційної операції могли мати різні переконання. Працівники тих сумнозвісних радянських каральних «органів» могли навіть співчувати кримцям, яких відправляли на чужину. Вони лише виконували наказ і намагалися виправдатися тим, що *«we're not guilty» − «ми не винні»*.

Наступні рядки не менш драматичні. Тут тема смерті набуває подальшого розвитку, а також звучить пронизливий заклик зупинити протиправні протилюдські злочинні дії. Власне, текст такий інтенсивний, що слова та месидж екстраполюються з подій 1944 року на події 2014 року в Україні, а також події 2022 року. Тобто в тексті композиції «1944»оприявнюється травма ІІ Світової війни, а також травма російсько-української війни.

«Where is your mind? // Humanity cries. // You think you are gods. //But every one dies. //Don't swallow my soul. //Our souls. //Ви думаєте, що ви боги. //Але всі помирають. //Не ковтайте мою душу.// Наші душі.//» В цих рядках йдеться про те, що тоталітарний режим грунтується на ідеях обожнювання влади, а також, як наслідок, тотального підкорення та служіння владі. Особистість, окрема людина та її цінності не мають ваги у тоталітарному суспільстві. Людина сприймається як гвинтик імперської системи. Власне, ідентичність стає категорією, яка

набуває небезпечних ознак та загрозливого потенціалу у вимірах тоталітарної системи. Люди мають бути безликими, слухняними, аби виконувати вказівки та забезпечувати функціонування тоталітарного режиму. Пропаганда живить існування та процвітання тоталітаризму. Ідентичність, навпаки, загрожує тоталітаризму, підточує його. Тому поглинання ідентичності, знищення душі індивідуальної та колективної − неодмінна іманентна обов'язкова функція тоталітаризму.

«Yaşliğimatoyalmadim//Menbuyerdeyaşalmadim//Я не змогла провести там свою молодість, // Бо ви відібрали у мене мою землю. //» Ці рядки написано кримськотатарською мовою, що звучить особливо емоційно та символічно − наче сам кримськотатарський народ проговорює свою травму й актуалізує свою трагічну історію. Власне, ці рядки виконавиця-авторка написала під впливом народної кримськотатарської пісні «Еу, güzel Qirim» («Гей, гарний Крим» − пер. Кулешір М.М.), яка вважається народною. Багато кримців провели найкращі роки свого життя на чужині у складних умовах. Їхня молодість минула далеко від рідної землі. Вони тужили десятиліттями за рідною батьківщиною, яку у них було брутально забрано через хибну параноїдальну ідеологію тоталітарної системи.

*«We could build a future // Where people are free // to live and love. // The happiest time. // Our time. // Ми могли б побудувати майбутнє // Де люди вільні // жити і любити. // Найщасливіший час. // Наш час. //»*В цих рядках втілено мету людей, які сповідують цінності гуманного суспільства, у якому пріоретизовано розвиток, гармонійність стосунків, збалансованість міжособистісної та міжнародної взаємодії, дбайливе ставлення до довкілля. Також у цих рядках звучить смуток та жаль з приводу того, що хибні пріоритети антигуманної тоталітарної системи перешкоджають актуалізації та легалізації гуманістичного аксіологічного коду.

Отже, у тексті пісні «1944» репрезентовано період історії кримськотатарського етносу, під час якого цей народ зазнав колективної травми, що виникла внаслідок насильного розриву географічного та фізичного зв'язку з батьківщиною та рідною домівкою, що спричинило травматичний вплив на психоемоційному та ментальному рівні, а також позначилося на

побутовій, мовній, традиційній та культурній сфері, що загалом можна окреслити як ідентичність. Потужний месидж композиції «1944» застерігає перед злочинами проти людства та особистості, що відбувалися впродовж «катастрофічного» 20 століття і продовжують фактично повторюватися у 21 столітті. Відгомін та наслідки травм, завданих тоталітарною системою, знаходять вираження у літературі, мистецтві, культурному спадку, що є також ефективною формою психотерапії, що допомагає прорефлексувати травматичний досвід та інтегрувати його як органічну частину індивідуального та колективного буття.

Література

1.Petridis A. All 69 Eurovision song contest winners – ranked! *The Guardian.* 2023, 11 May. [online]. URL: https://www.theguardian.com/music/2023/may/11/all-69-eurovision-song-contest-winners-ranked (09.08.2023)

2.Мараєв В. Депортація. Сталінський злочин проти кримських татар. *Український інтерес.* 2023, 18 травня.[online].URL: https://uain.press/articles/deportatsiya-stalinskij-zlochin-proti-krimskih-tatar-122511(09.08.2023).

Лесняк Ю. В.,
аспірант,
Львівський національний унверситет імені івана Франка

ПЕРЕЛАМАНИЙ ГОЛОС У «ПІЗНІЙ» ПРОЗІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ «ІВАН ІВАНОВИЧ», «З ЛАБОРАТОРІЇ», «РЕВІЗОР»)

Серед науковців, які зосереджували увагу на пізньому періоді творчості Миколи Хвильового, можна згадати Юрія Безхутрого, Вікторію Зенгву, Ірину Цюп'як та ін. Поява нової редакції п'ятитомного видання творів письменника в свою чергу уможливлює змогу скласти дещо точніше уявлення про його творчий і мисленнєвий процес наприкінці 20-х років та у останні роки життя.

Об'єктом аналізу цього дослідження буде проза Миколи Хвильового періоду 27-30-х років, в якій помітний відчутний злам у, висловлюючись словами самого письменника, «настроях тридцятих років». Цей злам дає підстави дуже умовно назвати цей період творчості «пізнім». Розмежуванняя прозової творчості Миколи Хвильового на ранню та пізню у цьому випадку базується на низці подій, зокрема і на обставинах особистого життя письменника, літературних і політичних цькуваннях у другій половині 20-х років, які свідомо чи несвідомо відобразилися на стильовому та ідейному планах його творчості.

У вступі до праці «Голос і більш нічого» Младен Долар зауважує: «*…зазвичай ми чуємо значення і пропускаємо повз вуха голос, ми «погано чуємо [голос]», бо він вкритий значенням*» [2, 11]. Відтак, звучання голосу саме по собі репрезентує окрему дійсність, а у випадку літературного твору художні образи, які передають особливості звучання голосу, створюють окремий простір значень.

Проза Миколи Хвильового першої половини 20-х років рясніє яскравими, часто лейтмотивними образами людського голосу, крику, реготу, а також образами голосів тварин та різноманітних звуків, що на загальному рівнів створює атмосферу емоційного піднесення та напруги, у якій живуть персонажі, передає настрій постреволюційних часів, коли різні очікування від нового часу накладаються на загальне тривожне відчуття невідомості. Ця суміш часто провокує імпульсивні рішення та вчинки, які погано узгоджуються з картиною світу більш поміркованих, заглиблених у побут персонажів. Таким чином, центральних персонажів прози Хвильового можна вважати романтиками і бунтівниками (Мар'яна з новели «Заулок», Вівдя з новели «Кімната ч.2», анарх з «Повісті про санаторійну зону» та ін.), тобто їхня роль в соціумі позначена певною символічністю і час, у якому вони живуть, можна назвати динамічним часом, часом змін.

Забігаючи наперед, можна зазначити, що цей перелом у творчості на сюжетному рівні окреслюється тим, що персонажі пізніх творів письменника поступово позбуваються рис романтичності. Грубо кажучи, їм доводиться прийняти той ритм

життя і ті умови, які диктує соціум. Позбуваючись рис романтичності, персонажі Хвильового позбуваються і можливості змінювати дійсність. Відтак у поетиці пізньої прози екзальтованість та «божевільна віра» в життя змінюється розчаруванням та іронією, а на перший план виходять пристосуванці.

Персонажі повісті «Іван Іванович» є типовими пристовуванцями. У площині голосів та звуків ця повість контрастує з «Повістю про санаторійну зону»: якщо голоси, крики, вигуки персонажів останньої маркують екзистенційний та психологічний конфлікт з дійсністю, то у «Івані Івановичі» патетизм подібних художніх образів, викликаючи комічний ефект, дисонує з приземленістю персонажів та зі страхом втратити комфортне життя. Людина цього нового часу повинна бути істотою, яка постійно перебуває у побутовій боротьбі за «місце під сонцем», відтак і діапазон її емоційних переживань звужується, стає більш примітивним: «*Перетворення на Івана Івановича – віртуозного пристосуванця, зацькованого страхом втрати своїх привілеїв, – є третім, мабуть найтрагічнішим, виходом героя письменника (поряд із самогубством та божевіллям) в умовах радянської системи»*, зауважує дослідниця Вікторія Зенгва [3, 49].

Ще цікавішою є гра зі словом «голос» у іншому епізоді твору, де показано момент одноголосного голосування на зібранні «партячейки»: *«[Іван Іванович] певний, що можна спокійно трохи поспати, бо, по-перше, в потрібний момент (коли голосують одноголосно) Марфа Галактіонівна легенько штовхне його під бік*» [5, 48]. Хвильовий виводить формулу, яка довгий час визначала життя радянського суспільства: голос індивіда означає дуже мало і надзвичайно легко змішати його з «одноголосним» шумом загалу, де кожен окремий голос, розчиняючись у інших голосах, також втрачає свою індивідуальність, значення і вплив.

У новелі «З лабораторії» також можна знайти низку спільних рис з «Повістю про санаторійну зону», зокрема те, що кожен з цих текстів композиційно є твором у творі, на початку якого «автор» декларує намір описати настрій часу, в якому сам він живе. На рівні образів голосу можна відзначити подібність

тихого негарного сміху Майї та Спиридонової. Також гучний регіт, вигуки тощо Спиридонової, які на стильовому рівні мають на меті створити атмосферу психоемоційної нестабільності, резонують, наприклад, з криком і реготом санаторійного дурня з «Повісті про санаторійну зону». Водночас, вже на рівні нюансів цих образів у кожному з творів можна простежити, як атмосфера духовної напруги і екзальтації з «Повісті про санаторійну зону» переламується у «З лабораторії» у щось малозрозуміле і комічне. Показова незавершеність «З лабораторії» і те, що «автор» залишається незадоволений написаним уривком, стає виразним натяком на те, що моделі «нового» життя унеможливлюють появу твору з ідейною та психологічною проблематикою рівня «Повісті про санаторійну зону» на цьому етапі розвитку дійсності.

У «Ревізорі», як і у «Івані Івановичі» тема пристосуванства, «маленької людини» осмислюється на новий радянський лад. У цьому контексті голос «ревізора», який звучить то по-наставницьки, то ображено, то зверхньо, актуалізує подібність цього персонажа з дитиною, яка не є самостійним суб'єктом і змушена підкорятися умовним «дорослим». Поведінка ревізора зі своїм начальником стає свідченням того, що постреволюційна дійсність сутнісно мало чим відрізняється від дореволюційної. Також низка образів побутових звуків, наприклад, спів пташок і крик півня на світанку, галас селян на палубі та ін., створює картину стабільного побуту, у якому не залишилось місця для післяреволюційного хаосу (що можна сказати і про побут героїв у «Івані Івановичі»), тож це додатково засвідчує кінець ери хвильовівських романтиків, яких у «Ревізорі» репрезентує Леся.

Отож, можна стверджувати, що Хвильовий, зображаючи різні аспекти життя людини другої половини 20-х років – родинний, кар'єрний, політичний тощо, зокрема і з допомогою художніх образів голосу, які резонують з більш ранніми творами письменника, передає зміну суспільних настроїв, побутовий і світоглядний злам, а також показує послідовнутрагедію сутнісного перетворення вчорашніх романтиків або на розчарованих та безпорадних людей, або на пристосуванців. У проаналізованих вище творах, на рівні художніх образів голосу можна зауважити резонанс з більш ранніми творами

письменника (насамперед, з «Повістю про санаторійну зону»), однак перелам у смислах, якими наповнене їхнє «звучання», репрезентує розчарування у дійсності, яке переживав сам Микола Хвильовий та яке, проникаючи у його прозу, фіксує крах ідеалів та цінностей, якими жило покоління майбутнього Розстріляного Відродження.

Література:

1. Безхутрий Ю.М. Хвильовий: проблеми інтерпретації. Харків : Фоліо, 2003. 495 с.
2. Долар М. Голос і більш нічого. Київ : Комубук, 2022. 304 с.
3. Зенгва В. О. Місце «Івана Івановича» в мегатексті М. Хвильового. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка.* №1 (212). 2011. С. 43–51.
4. Хвильовий М. Повне зібрання творів у п'яти томах. Том 3. Осінь. Київ : Смолоскип, 2019. 360 с.
5. Хвильовий М. Повне зібрання творів у п'яти томах. Том 4. Твори 1927 – 1930-ті. Київ : Смолоскип, 2019. 424 с.

Ліпич В.М.,
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний
педагогічний університет

ДІАЛЕКТНА ЛЕКСИКА ЯК ЗАСІБ ВІДТВОРЕННЯ МІСЦЕВОГО КОЛОРИТУ В РОМАНІ В. ЛИСА «СОЛО ДЛЯ СОЛОМІЇ»

Народ безперервно творить свою мову, яка залежно від його історії може мати більш або менш виявлені місцеві відмінності. З розвитком культури мова народу набуває особливого вияву – літературної мови, яка весь час живиться джерелами народних говорів. Тому глибоке знання народної мови, зокрема, хоча б одного з її діалектів, має виняткове значення і для творчого володіння літературною мовою. «Діалект – той складник національної мови, у якому чи не в первозданному вигляді збереглися психологічні та культурні особливості певного етнічного угрупування, в усій повноті виражається дух нації, що, власне, і є її самобутністю. Саме цим,

напевне, можна пояснити тенденцію в усьому світі до пошанування діалектів, і, відповідно, посилюється інтерес мовознавців до проблем, пов'язаних з діалектами» [2, 102].

Діалект – це різновид національної мови, якому властива відносна структурна близькість і який є засобом спілкування людей, об'єднаних спільністю території, а також елементів матеріальної і духовної культури, культурних традицій, самосвідомості. Варто зазначити, що багато вчених порушували питання класифікації діалектизмів, зокрема С. Бевзенко, В. Горпинич, А. Грищенко, С. Єрмоленко, В. Мойсієнко, О. Пономарів, В. Чабаненко тощо. У пропонованій науковій роботі ми послуговуємося класифікацією О. Пономарева, згідно з якою виділяють такі групи діалектизмів: лексичні, етнографічні та фонетичні. Лексичними діалектизмами вважаються слова говору, що називають поняття, для позначення яких використовуються інші назви, наприклад*: бараболя – «картопля», тайстра – «торба».* Етнографічні діалектизми – це назви місцевих реалій, невідомих або невикористовуваних за межами певного говору, як-от: *каптур – «очіпок», каварма – «страва з баранини*. Фонетичними діалектизмами є слова, відмінні від літературних за звуковим складом, наприклад: *«вчорась», «ниньки»* [4, 201–205].

Основними чинниками, які зумовлюють формування діалектної лексики, є неоднакові географічні місця й умови проживання носіїв мови, зумовлене ними культивування різновидів господарської діяльності, міжмовне контактування, яке спричинює запозичення лексичних одиниць із сусідніх мов, та діалектний словотвір.

Використання в художній літературі регіональних діалектизмів є досить-таки популярною формою відтворення місцевого колориту того чи того регіону. Діалектні слова в художній мові досить часто вживають із чітким стилістичним навантаженням, коли автор має на меті відтворити місцевий колорит, типізувати характери представників різних суспільних верств, дати мовну характеристику персонажам тощо.

У класичній і сучасній українській літературі є чимало письменників, у творах яких виразно відображено діалектне мовне обличчя краю. Володимир Лис – волинянин – у романі

«Століття Якова» вдало використав чимало волинсько-поліських діалектизмів не тільки в діалогах героїв, але й в авторському мовленні, зображав не абстрактне сільське, а локалізоване на теренах його батьківщини життя, знавцем і учасником, якого він є. Для мовознавчих студій доробок письменника цікавий вживанням справжнього західнополіського діалекту, який і досі активно вживають на території Західного Полісся. Дослідження індивідуального лексикону Володимира Лиса дало можливість визначити у ньому велику кількість діалектизмів, але їх часте використання не є недоліком романів, а навпаки – передає точність і багатство волинської говірки, а отже й робить характер иперсонажів яскравими й неповторними. Мова творів Володимира Лиса не є штучно «олітературнена» або ж, навпаки, якось ненатурально «осучаснена», а, так би мовити, природна – така, що не викликає відторгнення. «Для мене мова – це не тільки мій робочий інструмент, а наче ніжний паросток, дитя, яке треба ростити й оберігати. Вважаю, що діалекти – це своєрідні, дуже важливі обереги української мови. Доки вони живуть, доти мова живе, розвивається й збагачується», – зазначає сам Володимир Лис [3].

Метою нашої роботи є характеристика діалектної лексики в романі В. Лиса «Соло для Соломії». Для досягнення визначеної мети використовували описовий та контекстуальний методи лінгвістичного аналізу.

Цінність роману «Соло для Соломії» полягає в тому, що він є історією цілого життя однієї жінки, якій довелося жити в неповторний час у неповторному місці – на Волині. Аналізуючи твір, зауважуємо, що невід'ємними компонентами його творчості є діалектизми. Письменник докладно відтворює волинський колорит і влучно описує побут волинян, використовуючи діалектні слова, які належать до північного наріччя. Вживання діалектизмів у мові досліджувано готвору обумовлене або зображенням реалій, що пов'язані з тією територією, яку описує автор, або відтворенням усного мовлення персонажів. Діалектизми в романі В. Лиса «Соло для Соломії» виконують також художньо-зображальну функцію, адже досить часто вживаються зі стилістичною метою, коли автор хоче відтворити місцевий колорит, типізувати характери

представників різних суспільних верств, датимовну характеристику персонажів тощо.

В. Лис уживає етнографічні діалектизми, що називаю тьодяг, наприклад: «На його подвір'я ступає стара і вже трохи згорблена жінка, зодягнута в чорну спідницю і жіночу ***маринарку***» [3, 139] (*маринарка – камізелька*); «А тодівже сказала – нащо панітака добра, нащо, то ж вельми дорога ***шальоха***...» [3, 110] (*шальоха – хустка*). Описуючи побут волинян, письменник використовує такі діалектизми: «Після того вдягала, проходжувалася подвір'ям і знову ховала до ***куфера***» [3, 78] (*куфер – скриня для одягу*); «То дістань там ***шкалика***, налийсобі настойки» [3, 44] *(шкалик – пляшка*); «Щедрий вечір, котрий ставив віночок до свята Маланки, привів до хати Троцюків, по-вуличному Зозуликів, ***перебиранців***» [3, 11] (*перебиранці – ряджені*). В. Лис передає говіркові особливості, автетичність мовлення героїв, використовуючи фонетичні діалектизми, наприклад: «Думка про те, що вони обоє з цим дженджуристим паничем програли, али чого приходить ***цея*** незрозуміла думка?» [3, 80]. «Він давно вже не п'є молока, бо ж одне розстройство од того, швидкий нападає, та то Олька так вимовляє, а він каже по-їхньому, загорєнськи – ***шмидкий***» [3, 131]; «***Їденя*** остався, все ***їдно*** не жилець на цьому світі» [3, 213];«– Я того… ***Їден*** свій спосіб попробую…» [3, 217]. Діалектизми правдиво передають особливості усно-розмовного мовлення персонажів. Фонетичну специфіку волинських говірок, яку відтворив автор, прослідковуємо майже в усіх репліках персонажів.

Отже, мовотворчість Володимира Лиса, відомого українського прозаїка, ґрунтується на естетично спрямованому слововживанні, що передбачає максимальне використання здатності слова до семантичного ускладнення й відповідного наповнення його певним смислом. Використання діалектних слів у мові творів В. Лиса є одним із цікавих і маловивчених явищ у сучасному українському мовознавстві. У романі «Соло для Соломії» діалектизми вживаються переважно зі стилістичною метою, є яскравим художнім засобом відтворення ефекту місцевого колориту, увиразнення зображення життя волинян, індивідуалізації мовлення персонажів, їхніх характерів, звичок,

стилю поведінки, відбиття історичної епохи, показу зміни душевного стану героїв, відтворення певних декоративних картин тощо.

Література

1. Бевзенко С.П. Українська діалектологія: навч. посіб. Київ: Вища школа, 1980. 244 с.

2. Гуйванюк Н., Руснак Н. Діалектний текст як лінгво-когнітивна одиниця. *Українськамова.* 2003. № 2 (7). С. 102–107.

3. Лис В. Соло для Соломії: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб СімейногоДозвілля», 2019. 368 с.

4. Сучасна українська мова: підручник / за ред. О.Д. Пономарева. 4-те вид. Київ: Либідь, 2008. 488 с.

Лихацька В.М.
магістрантка 1 курсу
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

ГЕОПОЕТИКА АНГЛІЙСЬКОЇ ТА АМЕРИКАНСЬКОЇ ПРОВІНЦІЙ В РОМАНІ Д. ЛОДЖА «АКАДЕМІЧНИЙ ОБМІН»

Категорія простору і його особливості завжди відрізнялися низкою дискусій в літературознавстві серед різних методологічних напрямків. На сьогодні однією із популярних міждисциплінарних течій є геопоетика, яка посідає чільне місце в сучасних філологічних студіях.

Як нова течія, геопоетика почала свій розвиток ще до Першої Світової, коли в науковому дискурсі почали з’являтися терміни з префіксом гео-: геополітика, геометод, геостратегія, геопсихологія тощо. Як новітню міжлисциплінарну методику геопоетику розглядає французький учений Кеннот Вайт, зокрема, як написання текстів про подорожі, особливо в екстремальних географічних умовах, стверджуючи, що геопоетика протистоїть геополітиці [3, 10-11]. Перші джерела для формування геотекстуальних засад були помічені в романі Джеймса Джойса «Портрет митця замолоду», де головний герой змальовує різні просторові контексти, в яких він може знайти

себе. Він складає список всіх важливих у його житті міст навпаки, так що поняття середовища передує ідентичності, усвідомивши свою індивідуальну єдність [3, 10]. Загалом, геопоетику розглядають, як окремий літературознавчий напрямок, що формується інтенсивно в останнє десятиріччя на межі з географією, психологією та літературою, де авторська лабораторія розкриває простір із його культурними, етнологічними, історичними особливостями. Проблематику новітньої методології досліджувало чимало вчених, зокрема іноземні та українські, наприклад, Кеннот Вайт, Ізабель Штенген, Франсуа Фулатьє [2], Ігор Сидоренко, Олег Шаблій, Віра Просалова та інші.

Актуальність нашого дослідження зумовлена недостатньою кількістю наукових розвідок роману Девіда Лоджа «Академічний обмін» в об'єктиві геопоетичної оптики, а **метою** — аналіз американської та англійської провінцій в романі.

Автором відомого роману «Академічний обмін» є Девід Лодж, який у своєму робочому житті має кар'єру письменника, літературного критика, сценариста, драматурга, він лауреат премії Букера за твір «Гарна робота».

Роман «Академічний обмін» вийшов у 1984 році, здобувши чимало позитивних відгуків. Це друга книга із серії «Трилогія університетського містечка», яка вирізняється своїми покликаннями на артурівські сюжети, інтертекстуальними виходами, сатиричним змалюванням академічного світу.

Твір починається з приїзду головного героя, Персі Мак Ґрайла в місто Руммідж, яке знаходиться у Великій Британії, для участі в науковій конференції. Геопростір академічного світу характеризується певними особливостями, зокрема атмосферою наукової культури. Наприклад, в самому Румміджі, як провінційному містечку, процес проведення семінару може бути нудним, або навіть «стоїчним», особливо, для досвідчених вчених [3, 6]. Відразу ж у вільний час Персі вирішив прогулятися містом разом із другом. Вони прогулюються мальовничим оглядовим майданчиком з видом на локальний виш та на густий, таємний ліс, а згодом – ці два місця, переплітаючись у єдине ціле, змінюють почергово акценти, де урбаністичний простір і природа взаємодіють в унісон [3, 75].

Після сюжетних подій, які були пов'язаніз любовною лінією, відбувається багаторазова зміна різних просторів. Одним із найцікавіших є змалювання американського. Головний герой опиняється в сонячному Лос-Анджелесі, де завжди спекотно і панує атмосфера літа, і, водночас, відбудеться науковий семінар з літературних жанрів. Геопоетиці долини Голлівуду притаманна культурна матриця курортного, індустріального містечка. Академічне життя посідає вторинне місце у геотекстуальному просторі, але, не зважаючи на це, воно відіграє важливу роль у змалюванні образу міста: всі вчені перебувають на важливій науковій події, а після неї – відпочивають, вивчають місто і всі його культурні особливості. Особливо цікавим є вплетіння в геотекст моря, яке є важливою частиною Лос-Анджелесу [3, 552].

Отже, до Першої Світової війни почала зароджуватися така міждисциплінарна наука, як геопоетика, що межує з географією, літературою, психологією. Французький вчений Кеннот Вайт розглядав модерну методологію як написання текстів про подорожі, що протистояла геополітиці, а перші джерела формування були виявлені у романі Джеймса Джойса «Портрет митця замолоду». Не оминув геопоетичний аспект увагою і письменник Девід Лодж, який у романі «Академічний обмін» за допомогою сатири, інтертекстуальних включень змальовує просторові особливості міст Великої Британії та Америки — Румміджу та Лос-Анджелесу, де перша локація – це гармонійне поєднання академічного життя із природою, яка переплітається з повсякденням, а друга акцентує на перевазі розважальної складової міста, його культурних особливостях порівняно з академічною атмосферою.

Література

1. Шаблій О. До основ геопоетики (на основі текстів Тараса Шевченка). *Часопис соціально-економічної географії*. 2014. № 17. С. 10–17.

2. Geopoetics – A Scientific Approach. Accueil. URL: https://www.institut-geopoetique.org/en/founding-texts/140-geopoetics-a-scientific-approach (дата звернення: 20.07.2023).

3. Lodge D. Small World: An Academic Romance. Лондон : Penguin Books, 1995. 352 с.

Лях Т.О.,
кандидат філологічних наук,
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

УРБАНІСТИЧНИЙ ПЕЙЗАЖ В ОНТОЛОГІЧНІЙ ПОЕТИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ НОВЕЛІСТИКИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Українська новела кінця ХХ – початку ХХІ століть формувалася і функціонувала в різні культурно-соціальні епохи, відтак, письменники намагалися осмислити людське буття поетичною мовою у перехідну добу. Така тенденція спонукає до вивчення онтологічної поетики української новели кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Онтологічна поетика – «принцип герменевтики, спрямований на виявлення у художньому тексті, в його сюжетних зв'язках, деталях, мотивах та вчинках персонажів "іншої реальності", на розкриття втілених у метафорико-символічній, сюжетно-образній структурі твору зв'язків особистісного буття автора з буттям всесвіту» [4, 54]. Першочерговими для онтологічної поетики є фундаментальні категорії простору і часу, які водночас є базовими для філософської онтології, адже вони визначають основні форми буття людини. У художньому творі час і простір також є векторами свідомості суб'єкта.

Метою пропонованого дослідження є вивчення урбаністичного пейзажу української новели кінця ХХ – початку ХХІ століть у контексті онтологічної поетики. Урбаністичний пейзажнасамперед відображає в новелістиці окресленого періоду буття людини, адже простір визначає «присутність людини у світі» (М. Гайдеггер).

У новелі В. Назаренка «Механічне яйце» візія міста сповнена онтологічним сенсом: місто відображає ізоляцію людини від дійсності, трагізмії світовідчування. Відтак в уяві ліричного суб'єкта воно постає велетенським механічним яйцем: *«уявіть, що межі міста округлі, як межі курячого яйця. <…> я стояв посеред лугу зовсім близенько біля цього яйця. Там,*

усередині, все гуло й клекотіло, як вулканічна магма, там сидів механічний зародок. Дорога з лугу стрімко звивалася вгору і крізь шкаралупу входила всередину яйця»[5, 65].

Цей візуальний образ цікаво поєднує архетипову символіку яйця, з якого, за народними уявленнями, «вийшов рід людський, а іноді з нього народжується герой-деміург (напівбог)» [1, 613], і постмодерністську концепцію механізованого світу. В. Назаренко творить світ у яйці, де людина втрачає духовні сенси свого буття, натомість існує в певних заданих схемах: *«В цій точці я б заклав храм, не дотичний до жодних світових релігій. Винайшов би молитви, не схожі на молитви Заходу і Сходу. Настінний розпис складався б із макро- і мікрочастин, з малесеньких механізмів і велетенських людей, з велетенських комах і дрібних людей-грішників... Музика, яка б лунала тут, – була б синтезом музики... Я поставив би отут храм. Але він стояв би порожній. Такого віросповідання не існує»* [5, 66].

Візія міста має онтологічне наповнення в новелах В. Ґабора. У новелі «Вакуум» автор малює міський пейзаж, кам'яниці, вулиці Львова крізь призму сприйняття персонажа, котрий має таке ж ім'я – Рудий Лев. У цьому персонажеві, з його дивацтвом, відчитується натяк на образ юродивого, а отже його судження претендують на істинність. Рудому Леву відкрилася одна із таїн людського буття – *«філософія вакууму»*, тобто, філософія самотності людини, що артикулюється у нескінченних тирадах персонажа. Його мовлення автор моделює відповідно до постмодерністського світовідчування, у якому сплітаються абсурдність людського існування з іронічним до неї ставленням. Так, кумедні історії дивакуватого Лева, у яких він пародіює своїх сусідів, викликають сміх, проте вони передають онтологічний сенс самотності, його та інших містян. Рудий Лев, мов актор на сцені, розказує і показує цілий калейдоскоп людських облич, які потерпають від вакууму. Це й пані Кравчукова, котра прагне слави відомої письменниці, але насправді пише *«черезвакуум»*, *«це для неї маленька ілюзійна фортеця, де знаходить тепло»* [2, 70-71], і Ґеньо, котрий втікає на природу *«через те, що його мучить вакуум міста»*, або ж пані Фіфа, що постійно заповнює свій вакуум новими шатами, чи пан Лесь, котрий *«проганяє*

вакуум роботою, а пані Лесева – турботами про чоловіка» [2, 73].

Дивакуватість і комічність Лева, його постійне говоріння є своєрідним опором самотності, а також намаганням віднайти спосіб виходу із власного вакууму. Таку відчуженість персонажа посилює міський пейзаж, який автор малює крізь призму настрою персонажа: *«Вулиці стискали у тісні лещата глухі, німі, чорні, сірі, жовті, бурі стіни кам'яниць, і Рудий Лев бився між ними, шукаючи виходу на простір. Та навкруги були тільки стіни: високі, грізні, холодні, байдужі»*[2, 74].

Отже, місто в новелі також сприймається як вакуум, який огортає людей, що в ньому проживають, а також відображає внутрішній стан Рудого Лева. Адже вакуум у сприйнятті персонажа виражено через локальні форми (місто з його кам'яницями стискає) та екзистенційно-емоційні (відчуття самотності і жалю). Відтак, семантика простору міста в новелі набуває онтологічного виміру, місто віддзеркалює буття людини, її приреченість у жорстокому для неї світі, з якого вона щоразу прагне знайти вихід: *«...Лев плентався додому, і чим ближче підходив до своєї кам'яниці, тим впевненішою ставала його думка, що завтра він неодмінно вирветься з вакууму міста, але треба йому вибрати іншу вулицю, іншу дорогу»* [2, 75].

У новелі образ міста з його кам'яницями і вулицями відображає онтологічну візію безконечних страждань людини: *«А ось і вершина гори, на яку вивела вулиця. Рудий Лев спинився, і лице його скривилося від болю. Між стінами будинків вулиця стрімко бігла вниз, але їй не було видно ні кінця, ні краю, а сонце стояло уже високо в небі»* [2, 75]. Таке світовідчуття персонажа В. Ґабора суголосне екзистенційному філософуванню XX століття з його усвідомленням трагізму людського існування, приреченості людини на самотність (наприклад, метафоричний образ Сізіфа у філософуванні А. Камю).

Місто, у якому паралельно співіснують різні часові пласти, малює М. Зарічний у новелі «Квантове перейменування». З одного боку, першоособованарація надає творові ліричного ореолу, проте форма спогадів, насичення тканини тексту науковими термінами, фактами, навіть реальними постатями науковців, а також детальний атмосферний опис міста Львова,

роблять мандрівку в часі ліричного суб'єкта подібною не на галюцинацію, що притаманно сюрреалістичній поетиці, а на реальну подію, якій надано наукове науковепояснення: відкриття британських фізиків про те, що *«перейменовуючи систему, можна змінювати її стан»; і що «ефект ренейменгу теоретично може проявитися і в макросвіті...»* [3, 52].На цьому тлі пригода ліричного суб'єкта, котрий дорогою додому випадково випив кави із одним із найвидатніших математиків ХХ століття Стефаном Банахом, створює в новелі ефект багатовимірності світу, і звичне для персонажа місто виглядає *«як вінтажна знимка»*, що є цілком реальним із точки зору квантової фізики.

Отже, урбаністичний пейзаж в українській новелі кінця ХХ – початку ХХІ століть є маркером буття людини у світі, зокрема,відображає внутрішню, психологічну ізоляцію індивіда, з якої він прагне знайти вихід (новели «Механічне яйце» В. Назаренка, «Вакуум» В. Ґабора); відкриває новий паралельний світ (новела «Квантове перейменування» М. Зарічного). Це дає підстави розглядати урбаністичний пейзаж як елемент онтологічної поетики новели, проєкцією свідомості персонажа, що стає ключем не лише до сприйняття художнього твору, а й філософського дискурсу української новелістики означеного періоду.

Література

1. Войтович В. Українська міфологія. К.: Либідь, 2002. 664 с.
2. Ґабор В. Книга екзотичних снів та реальних подій: новели. 3-тє вид. Львів: ЛА «Піраміда», 2009. 160 с.
3. Зарічний М. net.лінне, або Життя математика в неті: сюрреалістичні оповідання, нотатки та всяка всячина. Львів: ЛА «Піраміда», 2019. 140 с.
4. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-укладач Ю.І. Ковалів. Т. 2. Київ, 2007. 624 с.
5. Назаренко В. Механічне яйце: новели. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. 180 с.

Матвєєва О.О.,
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ)

НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ПОДОРОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ «ПОДОРОЖНІХ» ТЕКСТІВ ПАНАСА МИРНОГО)

Проблеми національної ідентичності, специфіки всього національного неминуче актуалізують письменники-мандрівники під час своїх подорожей. У цьому контексті слід згадати щоденникові записи, «Подорожні нотатки» (1871), нарис «Подоріжжя од Полтави до Гадячого» (1872), а також оповідання «Серед степів» (перша назва «День у дорозі»; 1903) Панаса Мирного, в яких автор не лише визначав теми, образи, ідеї, творчі задуми, які згодом спроєктував на художньо-образну площину, а й репрезентував власне описи самої подорожі, цікавився особливостями українського характеру та ідентичності. Симптоматично, що автор зосереджується не лише на короткому описі географічних локацій, українських сіл й міст (демографічні показники, кліматичні особливості, соціальний зріз населення, походження назви, легенди або народні перекази та ін.), а й, водночас, осмислює національний менталітет мешканців, звертає увагу на специфіку їхнього побуту, звичаї і традиції, практичну діяльність або розвиток ремесел (соління й сушіння слив, виготовлення наливок, виноробство, садівництво, городництво, гончарство, щетинництво, виготовлення возів, різних знарядь праці), спостерігаючи мальовничі пейзажі чи й подекуди не дуже привабливі краєвиди (слід згадати описи мандрівником бідних сіл з «корчмами-наймичками») якоїсь місцевості чи населеного пункту. Зокрема в нарисі «Подоріжжя од Полтави до Гадячого» Мирний означував мету мандрівки селами й містечками Полтавської губернії: «*мав я умову думку роздивитися народний побут, познайомитися з народною таємною думкою, якою він живе; з його "слушним часом", яким він себе тішить і береже задля свого сина або онука*; *з його вдачами й невдачами; з його злигоднями і щасною долею*» [2, 11]. Слід зазначити, що діаріуш Мирного має деякі **жанрові риси травелогу**, адже письменник описує в нотатках подорожі, фіксує

враження й емоції від мандрівок, з художньою переконливістю зображує побачені пейзажі, репрезентує окремі замальовки та ін.: «Учора я так наїздився по Хоролу на човні… Воздух чистий, дишеться рівно і легко... серце б'ється весело. Уїхали ми в очерети. По ту і по ту руку, як стіна, очерет, над нами небо, під нами вода... Човен пішов тихо-рівно поміж лататтям, де, як каша кипить, головастики, або пуголовки. І скільки їх? Тисячі тисяч... Виїхали на чисте плесо. Вода чиста, чиста, без ряски, латаття повикидало своє широке листя і колишеться воно так тихо та рівно, що аж любо дивиться» (14.07.1870 р.). До того ж, письменник не забуває про вишневі садки біля сільських хат, що надає його подорожнім нотаткам національного колориту: «Зелені луки з пишними квітками стали їй за основу; поодинокі купи зеленого дерева порозкидалися темним затканням; *над річкою село з білими хатками та вишневими садками облягало її узорчатою лиштвою,* а чиста річка оторочує синьою гальонкою» [3, 321]. В цьому контексті Мирний актуалізує засадничий **образ «світової краси»**, який визначають мальовничі пейзажі української природи: «*Доводилося вам їздити пізньої весни чи раннього літа по Україні?* Міряли ви її безмірні шляхи зелених та рівних степів […]? Ваше тіло щипає привітний холодок, ваші очі веселить *краса світовая,* вашу душу чарує його щастя... Ви почуваєте, що *ви – частина того світу*» [3, 312–313].

Передусім у «подорожніх» текстах письменник характеризує **національні ознаки різних народних типів**: селян (колишні кріпаки-«маштаки», вільне козацтво, «шалапуди-розкольники», євреї-шинкарі) й міських мешканців (чиновники, зросіщене панство, ремісники, покоївки, наймити, «люди ночі» – халамидники й повії-боски). В цьому контексті з'являється узагальнений **образ українського сільського господаря** (так званого «недотепи», «пропащої сили»): «*По наших селах українських багато є таких господарів, тихих, добрих, працьовитих, котрі цілий вік свій у роботі та у роботі*, руки та ноги спочинку не мають, спина не розгинається ніколи, і не дивлячись на їх каторжну працю, тяжку, облиту і потом і кров'ю, все доля їм не служить, не дбає… *Багато є таких господарів по наших селах, безталанних, безщасних.* Люди зовуть їх недотепами... Недотепність їх та, що вони не вміють з людьми

поводитися, коло багатих лазити, бідними гордувати, вони до всіх однакові… Краще вони недотепні через те, що чесні, прямі, неповинні ні в чому, як діти, і, як діти цікаві. *При других постановах з їх би вийшли хороші люди, чесні робітники*» [1, 58]. У «Подоріжжі…» письменник акцентує на органічному зв'язку мешканців українського села з природою, позитивному впливові природного середовища на формування особистості селянина. Крім того, в «подорожніх» текстах письменник фокусується на дуже важливій проблемі, яка впливала на національне життя того періоду, – боротьбі й виживанні селян в часи кріпацтва, а також на безробітті й безземеллі – «голодній волі» – колишніх кріпаків в добу емансипації (після реформи 1861 року). В цьому контексті автор актуалізує **образ переселенців**, проблему пошуку селянами кращої долі за межами України, зокрема вимушене переселення на Кубань в 1860-х рр. («Подоріжжя…») й Амур («Серед степів»). Слід лише згадати репрезентативний діалог між селянином Якимом й інтелігентом-мандрівником, зокрема рефлексії подорожнього: *«"Переселенці! – б'є у вашу голову. – Серед цього краю розкішного, серед цього достатку безмірного народилися переселенці? Чого їм тут недоставало? Чого їм ще кращого треба? Якого добра вони шукають на світі?"<…> Краю міїї родино моя! Багато по тобі пройшло-потопталося літ і віків, багато розлилося сліз та горя, посіялося кісток та крові; та не занехаяло це твоєї пишної краси, твого безмірного достатку. Зате занехаяло твоїх базталанних дітеї: несуть вони, босі иґолі, свою голодну волю на чужу чужину*» [3, 317; 3, 321]. До того ж, у «подорожніх» текстах письменник фіксує життєві історії, розказані машталірами, які втілює в художній творчості (розповідь про народного месника, котру Мирний поклав в основу роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»).

Жителів міста 2-ої половини XIX ст. Мирний (будучи прибічником народницьких ідей, народолюбцем) ідентифікує як **«ненародні елементи»**, які, «не маючи освіти, постановленої на народній основі», почали морально деградувати й втрачати «*народні типічні ознаки; стали з них глузувати, як з мужиччини, нехтувати – як лишню вагу на своїх плечах», «виродилися у перевертнів», їхня «мова стала пародією московської мови»,* а в

національному одязі *«дроп, сукна та ситці виперли з одежі сірячину, китайку, полотно»*. Вдаючись до натуралістичних деталей, письменник зображує душу, внутрішній світ, особистісні й етичні якості «городянського» типу людей, схильних до девіантної моделі поведінки: «Гній, калюка невилазна; *страта честі, правди, віри на слово; ошукування одного одним, хвастощі сим і до сього всього – п'яництво й п'яництво*. Гірке заливне п'яництво! П'ють не тільки чоловіки, жінки, – п'ють дівчата, діти. Чоловік несе од жінки до Гершка свою зароблену плату; жінка урве з свого убогого хазяйства – й теж несе; наймит або наймичка – й казати нічого. Все п'є, все заливає очі й не соромиться одно одного. Батько не соромиться дітей підняти п'яний бучу у хаті, побити вікна, миски, ложки, лави, скалічити свою жінку; жінка – п'яна валятися у рові; дочка – пригортати при батькові чи матері москаля; син – часом побити того й другу…» [2, 14].

У «подорожній» літературі Мирний висловлює концептуальні думки про «позитивні» науки, зокрема психологію та етнографію («Подоріжжя…»), а також звертає увагу на ідеї соціал-дарвінізму («День у дорозі»), що має важливе значення для аналізу філософських ідей письменника та його поглядів на національне питання.

Література

1. Панас Мирний. Незавершена проза / Ред. С. Д. Зубков. Київ: Наукова думка. 1970. Т. 4. С. 54–85.
2. Панас Мирний. Твори в п'яти томах / Ред. А. Т. Сингаївська. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1960. Т. 2. С. 7–33.
3. Панас Мирний. Твори. Повісті та оповідання / Ред. С. Д. Зубков. Київ: Наукова думка. 1968. Т. 1. С. 312–334.

Марценішко В.О.,
кандидат філологічних наук,
Черкаський національний університет
імені Богдана Хмельницького

СЕРЕДНЬОВІЧНІ ТОПОСИ У ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ ТЕКСТІВ СТІВЕНА КІНГА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ШУКАЧ. ТЕМНА ВЕЖА І»)

У сучасних прозових творах досить поширеною є активна практика використання різноманітних стилістичних компонентів агіографічної літератури, зокрема, цитування Святого Письма, біблійні алюзії, середньовічні топоси. Термін «топос», уведений у широкий оббіг Е.Р. Курціусом, нині позначає передовсім «вічні» теми і мотиви, тобто стійкі формули [2]. Одним із найбільш поширених у світовій літературі середньовічних топосів є усталений художній модус письма – топос «перевернутого світу». У художній структурі роману С. Кінга «Шукач» знаходимо наслідування топіко-семантичної моделі «перевернутого світу» на рівні стилістики, композиції, жанру.

Дія першої книги «Шукач» із циклу «Темна вежа» відбувається в неназваному паралельному світі, дуже схожому на наший, але де все постає чужим і незрозумілим, оскільки цей світ опинився на межі апокаліпсису. Фактично всі есхатологічні міфології, констатуючи наближення загибелі людства, спираються на топос «перевернутого світу»: «верх» і «низ», «право» й «ліво», «добро» й «зло» міняються місцями, світ перевертається. Змінюються звичні, усталені поняття, те, що здається добром, може виявитися злом, і навпаки. Тому лейтмотивом роману є ствердження того, що світ зрушив із місця. *«Але щось відбувалося і відбувається досі. У моєму власному часі. «Світ зрушив з місця» – так ми завжди казали. Та тепер він рухається ще швидше. Щось сталося з часом. Він втрачає непорушність»* [1, 157], – стверджує Роланд, головний персонаж роману «Темна вежа», і це не просто метафора – час поводиться так, як йому заманеться, полюси зміщуються. Відповідно, завданням стрільця Роланда (*«останнього шукача пригод у цьому світі. Останнього хрестоносця»* [1, с. 219]) є пошук осердя всесвіту – Темної вежі й зупинка її падіння.

Пошук Вежі ускладнюється тим, що перевернутий світ є своєрідною пасткою для людини, яка може помилитися у виборі, переплутати добро й зло, істину й обман.

У романі С. Кінга семантика перевертання відображається на соціальному, символічному й містичному рівнях. Упродовж твору розгортаються такі топічні мотиви: «знаки» природи як передвісники драматичних змін (руйнівна посуха влітку перед занепадом; народження тварин-мутантів, що швидко стає нормою; поява людей-тахінів); відхилення від традиційної ієрархічної структури; виникнення нових правил поведінки й моральних чеснот [1, 131]); культ руйнування, спустошення [1, 125]).

Зображення кризи міста Гілеаду характеризується поєднанням топосу «перевернутого світу» з апокаліптичними мотивами. У романі озвучено багато згадок про різноманітні знамення (фантастичні явища, дивні знаки, чудеса), також акцентується увага на біблійних пророцтвах як провіщенні майбутніх катаклізмів. Наприклад, в уста проповідниці вкладено досить популярну в такі періоди думку про неминучий прихід Страшного Суду як покарання за гріхи: *«І він повернеться* (Лукавий – В. М.), *коли настане кінець світу… а він наближається, дорогі мої брати й сестри, невже ви не відчуваєте?»* [1, 71]; *«Це він прийде в подобі Антихриста, багряного царя з залитими кров'ю очима, щоб повести людей у палаючу безодню пекла, до кривавого кінця всіх грішників – довічних мук, коли на небосхилі зійде сліпуча зоря Полин, а душі дітей малих буде роз'їдати жовч, лона жіночі народжуватимуть потвор, а всі діяння рук людських перетворяться на кров…»* [1, 71]; *«після Армагеддону він* (Господь – В. М.) *вижене тих, хто не розкаявся, із храмів своїх у вогненну геєну за краєм світу»* [1, 73]. Поява Людини в чорному, головного антагоніста роману, подається також у руслі апокаліптичних пророцтв: *«Невидимий вітер тріпав поли його сутани з каптуром. Одна рука стискала посох, а друга була простягнута в знущальному жесті привітання. Здавалося, що це пророк стоїть під цим неспокійним небом на виступі скелі – пророк кінця світу, а голос його – це глас Єремії. – Стрільцю! Пророцтва древніх збуваються – і про це чудово дбаєш*

ти» [1, с. 163]. Для створення збірного образу забобонного міщанства як елемент їхньої світоглядної характеристики письменник обирає мотив неприродних, аномальних явищ, що є однією із частин топосу «перевернутого світу». Такі драматичні зміни усталеного образу життя й очікування інших незвичних подій констатує житель міста Талл: *«Настають Останні Часи, містере. Ви ж знаєте, що каже Біблія. Діти не слухатимуться батьків, і чума уразить багатьох. Варто тільки послухати, що говорить священиця, і знатимете це»* [1, 63]. Світ стрільця так утратив свою цілісність, реальність, що тепер тут послуговуються лише чутками, переказами: *«Точно сказати не можу, містере. Там нема нічого, крім чортового зілля та ще, може, демонів. Подейкують, що на тому боці бувають періоди чарівного персня, але, мабуть, брешуть»* [1, 63]; *«Так говорив мій батько. Він розповідав, що там гори. А інші казали, навпаки – океан. Зелений океан, у якому повно монстрів. А ще подейкували, що там край світу. Що там нічого, крім світла, від якого людина сліпне, і Божого образу з відкритим ротом, який поглине усякого, хто наважиться підійти»* [1, 64]. Трансформація означеного топосу відбувається на рівні зображення ситуативно обумовленої активності персонажів (найбільше Роланда), їхніх висловлювань, форми непрямої мови.

Повстання, як і дії заколотників, для Роланда-очевидця позбавлене раціонального пояснення, сприймається як перевертання з ніг на голову життєвого ладу. Однією з важливих ознак такого перевертання стає зміна ставлення до стрільців, яких *«мусили поважати й боятися, бо ж вони були стражами»* [1, 168], захисниками світла. Поступово в суспільстві пошана до них витісняється зневагою, а потім і ненавистю [1, 168]. Як наслідок, відбувається руйнація споконвічної основи внутрішньої й зовнішньої гармонії. *«Він* (Гілеад – В.М.) *був прекрасний. Там були поля й ліси, річки й ранкові туману. Але це тільки поверхова краса. Моя мати казала, що справжня краса – це порядок, любов і світло»* [1, 158].

На противагу до нинішнього перевернутого світу, у спогадах Роланда постає образ ідеальної країни Гілеад, що функціонально пов’язана з топосом Аркадії, locus amoenus (місцем насолоди): *«Мій край носив біблійну назву. Новий Ханаан – так він*

називається. Край молока й меду. У біблійному Ханаані ріс такий великий виноград, що чоловікам доводилося перевозити його на тачках. Ми аж такий великий не вирощували, але край був справді чудовий» [1, 158]. Невипадково цей топос пов'язаний із дитинством, адже *«дитинство постає як утопічний світ блаженства й щастя, радості й насолоди від пізнання життя як такого, незважаючи на різні непорозуміння, незгоди, легкі розчарування»* [3]. Важливим складником топосу є батьківський дім стрільця, де він народився й сформувався як особистість, почувався захищеним і розпочав свій шлях до Вежі. Ідилічні спогади подані в тексті спорадично, адже сімейні, патріархальні стосунки давно зруйновані. У новому, «перевернутому» світі поняття сім'ї, любові, дружби знецінюються й зникають. Символічно занепад ідилічного світогляду, відмирання усіх моральних принципів подано в описі занепалого родового маєтку [1, 159].

Отже, топос «перевернутого світу» є найбільш представленим у розвитку художнього змісту роману С. Кінга «Шукач. Темна вежа І». Складна, багатоелементна структура цього топосу визначає сюжетні колізії роману, проявляється через різноманітні мотиви й типи (зовнішні прояви й духовні перевертання). Передумовою для значної топізації дискурсу постало використання літературного канону, Святого Письма й мандрівного сюжету.

Література

1. Кінг С. Шукач. Темна вежа І / пер. з англ. О. Любенко. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвіля», 2007. 240 с.
2. Курціус Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя / пер. з нім. А. Онишка. Київ: Літопис, 2007. 752 с.
3. Харлан О. Топос Аркадії в українській і польській прозі міжвоєнного двадцятиліття; [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2014_2_2. (1.06.19).

Матасова Ю.Р.,
кандидат філологічних наук, доцент

КРИЗА ТА ПРАКТИКИ ОРГАНІЧНОГО ОПОВІДАННЯ В ЛІТЕРАТУРІ Й МУЗИЦІ АМЕРИКАНСЬКИХ АВТОРОК

У тексті 1977 року “Power and Danger: Works of a Common Woman” Едрієнн Річ констатує: “[…] as long as our language is inadequate, […] our process may be “revolutionary” but not transformative” [5]. У тексті 1985 року “She Unnames Them” Урсула Ле Ґуїн вкладає у вуста Єви, яка полишає Сад, перед тим «роз-іменувавши» усіх істот включно із собою, наступні резолюції: “My words must be as slow, as new, as single, as tentative as the steps I took going down the path away from the house, between the dark-branched, tall dancers motionless against the winter shining” [4]. У тексті 2017 року “Bang” з альбому *Native Invader*, котрий з'являється у висліді перемоги Дональда Трампа на президентських виборах 2016 року (або ж у висліді того, що визначається як “native invasion”), Торі Еймос співвідносить «вибух» так званої міграційної кризи та, загалом, кризу, що її переживають демократії, із великим вибухом, з якого розпочинається Всесвіт; посилаючись на тезу астрофізика Карла Сагана про те, що усі ми створені із зоряного пилу, нараторка треку виконує дію з універсального узгодження: “Immigrants that's who we all are / Cause we're all made of stars” [1]. У тексті 2022 року “Thing at Hand” Ані Ді Франко маніфестує: “I defy being described / I am not my body, I am not my mind / Yes, you can point right at me / And still there's nothing there / And whatever you call me / I don't care” [2]. Ці тексти, у пов'язаний спосіб, утверджують тяглість феміністського розмірковування-дії; Річ називає цю традицію «поезією жіночого виживання», долучаючи до неї Хуану де ла Крус, Луїз Лабе, жінок-трубадурок, Емілі Дікінсон, Елізабет Берретт Браунінг, Г. Д. [5]. У цій студії овна доповнюється авторками цитованих текстів. Есей Ле Ґуїн та пісні Еймос і ДіФранко виявляють спільне: працюючи у царині мови, репрезентацій, політик ідентичності, вони також працюють довкола кризи. Тексти постулюють споріднені

способи (спів)існування у кризі — зокрема, за допомогою органічного та у площині органічного.

В есеї Ле Ґуїн неназвана Єва — ключова учасниця «відпочаткової» ситуації (принаймні для спільноти, узвичаєної в християнській міфології) — реагує на кризу співжиття за патріархальним законом шляхом методичного повернення усіх не-людських істот у стан непоіменованості, шляхом дії з повернення Адамові та «Батькові» «подарунку» [4], користування яким надалі стає загрозливим або ж заважає вільному існуванню. У процесі Єва демонструє ерудованість та виваженість: віддає належне «Настоятелеві Свіфту» [4], який намагався поіменувати коней, користуючись їхньою власною мовою; згадує «поета, якого називають Еліотом» [4], та його поважний внесок у неперсічну справу поіменування котів, відсилаючи уважного читача до вірша «Назвати кота» з «Практичного котознавства, писаного Старим Опосумом» – додаючи до Еліотівського гумористичного посилання на Платона, Єва припускає, що головним об'єктом задумливого котячого погляду є Ідеальна, а отже, Платонівська, Миша; зрештою, пригадуючи Ліннеєву класифікацію рослин і тварин, вона не лише вчиняє роз-класифікування, а й зводить «високі» класифікуючі ознаки до бляшанок, при'вязаних до хвостів одомашнених істот. Вертаючи істот у непоіменованість, Єва вчиняє із собою так само: результатом є зняття бінарного протиставлення «суб'єкт-об'єкт»; Єва констатує, що відтепер не почуває межі між собою та ними – вони пов'язані взаємним страхом, а також взаємним потягом, і ця взаємність розчиняє розрізнення між «мисливцем» та «здобиччю», «їдцем» та «їжею» [4]. Слід зауважити, що вона спокійно задоволена як тими, хто легко прощається із раніше наданими іменами, виявляючи «ідеальну байдужість» [4], так і тими, хто воліє залишити імена — втім, останнім до душі саме індивідуальні, а не видові позначення. Цю групу складають «вербально обдаровані особини» – собаки, деякі папуги, нерозлучники, круки та бео священні [4]. Коти, звісно, ніколи не мали жодних імен, окрім самообраних [4]. Для опису прощання з іменами Єва ретельно й успішно відшукує мову, яка би суголосила істотам. Йдучи з дому, вона прямує яскраво освітленою зимовою стежкою серед

дерев — «високих танцівниць із темними вітами» [4], які ніби мовчазно вітають Єву.

Альбом Торі Еймос *Native Invader*, і зокрема пісня “Bang”, є реакцією на мультикризу. Ця реакція позначена роботою із природним — зверненням до природного як до топосу і як до інструменту. «Вибуховими» актами, що мають місце у треці “Bang”, є утвердження не-ієрархічності (“Immigrants that's who we all are”), еротизація конвенційно раціонального наукового дискурсу (“Bang went the universe / Hydrogen lusting for Helium's burst”), наполягання на взаємообумовленості життя-смерті, у тому числі й у життєствердній практиці оповідання (“A mighty Sun's Dance of Death / Exploding Super Nova / One story's end / Seeds another to begin”), опирання агресії шляхом пере-творення у співдії з органічним, яке також означає ре-гуманізацію (“Bang the world now traumatized / By a cluster of hostile humans who side / With their warlords of hate / So we must out-create / With the Backbone of Night / To Rehumanize”), й, зрештою, емансипаторне утвердження не-дихотомічного (спів)існування думки-тіла (“We all / Are Molecular Machines / Goals and dreams / All I wanna be / Is the very best / Machine I can be”) [1].

Ані Ді Франко уперше виступила із піснею “Thing at Hand” 2022 року, і до сьогодні трек існує лише у живій версії. У пісні ДіФранко прямолінійно звертається до кризи політик ідентичності — тобто кризи того, що слугувало підвалиною усієї її творчості. Нараторка (а, радше і найперше, сама авторка) не констатує кризового стану – вона озвучує свій спосіб (спів)існування у кризі. Спершу лунає подяка жабам-бикам, цвіркунам, цикадам, гагарам та вчителям музики за красу, що нею сповнені [2] (а чи не усі перераховані істоти задіяні у природному навчанні музиці?), подяку отримують також сосни, вітер, океан, серцевий ритм, весняні бруньки, що йдуть в ріст, космос, пустота та енергія — вони навчають плину [2]. Це навчання увиразнює неістотність номінативного самовизначення: “They remind me I don't need to be anything / I don't need a look / I don't need a brand / They remind me I don't need to be anything / I don't need to know what to say / I don't need to know where I stand” [2]. Проявлене дією, яка покликана співчуттям, самовизначення набуває сенсу: “I just need to show

up for the thing at hand / I'm just trying to show up for the thing at hand / I just want to show up for the thing at hand" [2].

Слідуючи закликові Едрієнн Річ, три авторки вдаються до практики роз-іменування кризи: вони не працюють із кризою у термінах наявної мови. Натомість вони витворюють, або принаймні намацують шляхи альтернативного позначення проблем, масштаб і болючість яких фактично свідчать про неспроможність «старої» мови, знаходячи продуктивність у співдіяльності із органічним. У цьому сенсі вони — для яких політики ідентичності відігравали надважливу роль — творчо працюють у тому річищі, в якому нині плідно розгортаються анти-ідентитарні моделі політик ідентичності, котрі «мають соматичне життя, афект, час, або простір за організаційні концепти» [3]. Не заперечуючи, не забороняючи й не позбавляючи — тобто не діючи в «революційний» спосіб — Ле Ґуїн, Еймос та ДіФранко продовжують трансформувати.

Література

1. Amos T. "Bang". *Native Invader*. Decca. 2017.
2. DiFranco A. "Thing at Hand". URL: https://www.youtube.com/watch?v=iTb7Om6syak
3. Heyes C. "Identity Politics". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* / ред. Zalta N. 2020. URL: https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/identity-politics/
4. LeGuin U. K. "She Unnames Them". *The New Yorker*. 21 January 1985. URL: https://www.newyorker.com/magazine/1985/01/21/she-unnames-them
5. Rich A. "Power and Danger: Works of a Common Woman". *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: Norton, 1995. Електронна книга.

Матусяк Г. І.
кандидат філологічних наук,
Херсонський державний аграрно-економічний університет

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ МАРШРУТИ У КНИЗІ АЛЕНА ДЕ БОТТОНА «МИСТЕЦТВО ПОДОРОЖІ»

У книзі «Мистецтво подорожі» Ален де Боттон пропонує контраверсійну візію мандрів, залучаючи до уявного полілогу провідників – митців різних країн та епох, твори яких складають інтертексти його філософських нарисів. Аналізуючи власний подорожній досвід і враження, відтворені у світовій літературній та образотворчій спадщині, автор шукає відповідь на питання, яке здебільшого залишається поза увагою: «Чому вирушати в дорогу?». Характеристики запропонованих автором подорожніх нарисів цілком відповідають дефініції, поданій у «Літературознавчій енциклопедії»: у них спостерігаємо «порушення жанрових канонів оповіді, застосовується вільний добір та групування матеріалу, <…> прийоми калейдоскопічного показу подій, колажу» [2, 230].

У першому розділі книги «Про очікування» Ален де Боттон звертається до роману Ж.-К. Гюїсманса «Навпаки», намагаючись зрозуміти відповідність уявної подорожі реальній: його головний герой, уявляючи мандрівку до Лондона, дійшов песимістичних висновків щодо різниці між очікуваннями і справжніми враженнями від місця призначення. Герцог Дез Есент, надихнувшись творами Ч. Діккенса, вирішив поїхати до Лондона. Утім, відвідавши в Парижі англійські заклади харчування й поринувши в мрії про Британію, герой усвідомив, що нічого кращого в Лондоні він не знайде, тому, розчарований, повернувся додому і більше ніколи не подорожував: «Він подумав про те, якою виснажливою була б справжня поїздка до Лондона, як би йому довелося бігти на вокзал, сваритися з провідником, сідати у потяг, терпіти незручне ліжко, вистоювати в чергах, <…> зіпсувавши цим власні мріяння» [1, 14]. А. де Боттон убачає спільне з герцогом Дез Есентом у своєму песимістичному налаштуванні щодо дійсності мандрів, яка

поступається очікуванням, описуючи свою подорож до Барбадосу.

У розділі «Подорожні місця» провідниками мандрівки А. де Боттона стали Шарль Бодлер і Едвард Гоппер. Автор книги акцентує Бодлерову «приязнь до жаги подорожей», яка завше викликала бажання залишати свою країну й вирушати до нових країв, посилаючись на поетичний доробок француза. А. де Боттон, зокрема, підкреслює «його пожиттєвий потяг до причалів, доків, залізничних вокзалів, поїздів, кораблів та готельних номерів; те, що він почувався затишніше в непостійних подорожніх місцях, аніж у власному помешканні» [1, 34]. Поділяючи Бодлерове захоплення величчю кораблів дальнього плавання, письменник рефлексує над власним досвідом споглядання відльотів і посадок літаків в аеропорту, вказуючи на особливе «психологічне задоволення» і магію перетворення, яку можна спостерігати під час зльоту велетенського лайнера у повітря.

У «Подорожніх місцях» А. де Боттон використовує інтермедіальну стратегію, звертаючись до образотворчого мистецтва Е. Гоппера, який у віці 24 років відкрив для себе творчість Бодлера у Парижі й залишався вірний симпатії до його поезії до кінця життя. У цьому вбачаємо генетичну спорідненість мотивів, використовуваних американським художником і французьким поетом, адже «у них був спільний інтерес до самоти, до міського життя, до сучасності, до розрадності ночі й до подорожніх місць» [1, 44]. А. де Боттон перераховує назви полотен Е. Гоппера, згруповуючи їх за п’ятьма видами подорожніх місць: готелі, дороги та автозаправки, їдальні та кафетерії, види з поїздів, інтер’єри поїздів та рухомого складу. Автор розмірковує над їх привабливістю не лише для художника, а й для самого себе, усвідомлюючи сприятливість таких місць для осмислення важливих речей і свіжого погляду на звичну реальність, оскільки вони «пропонують нам обстановку, яка є альтернативою нав’язаним нормам та правилам» [1, 51].

У розділі «Мотиви» А. де Боттон залучає до уявного діалогу Гюстава Флобера, рефлексуючи над категорією екзотичності. Французький письменник ще з молоду мріяв залишити Руан і стати погоничем верблюдів у Єгипті, зачарований магією і

незбагненною романтикою Сходу. Уже в ранній творчості Г. Флобера оприявнюються орієнтальні мотиви, зокрема, в оповіданні «Записки божевільного» головний герой, у якому А. де Боттон убачає автобіографічні маркери, сповнений пристрасті до цього краю. Таким же сентиментом до Сходу пройняті його «Лють та безсилля», «Листопад» та ін. Г. Флобер «очікував від Сходу розради від заможної посередності та обивательства» й ототожнював слова «щастя», «краса» і «схід». Описуючи своє перебування в Амстердамі, А. де Боттон намагається збагнути привабливість екзотичного, спираючись на свої спостереження за містом і осмислюючи досвід Г. Флобера. Він доходить висновку, що «екзотичний» чар чужини полягає виключно в простій ідеї новизни та зміни: у верблюдах – замість звичних коней, у скромних парадних дверях – замість звичних колон. Але може бути й глибша насолода: чужоземні речі приваблюють нас не лише інакшістю, а й тоншою узгодженістю з нашою особистістю та поглядами, ніж усе те, що ми можемо знайти вдома» [1, 64]. Пристрасть Г. Флобера до Єгипту автор пояснює тим, що він був абсолютною протилежністю того, що оточувало поета у Франції – на етичному й естетичному рівнях.

Александр фон Гумбольдт став віртуальним провідником для авторової подорожі, описаної в четвертому розділі «Про допитливість». Видатний мандрівник і дослідник завжди відчував жагу відвідувати незвідані іншими місця. Замислюючись над його потребою пізнавати світ у різних напрямках і цікавість до всього, А. де Боттон усвідомлює, що така допитливість не є природною для більшості людей, тому звична туристична подорож, що передбачає одночасний інтерес до великої кількості не пов’язаних між собою речей, навряд чи може захопити пересічного мандрівника.

У п’ятому розділі «Пейзаж», у якому йдеться про подорож до Озерного краю, уявним співрозмовником А. де Боттона стає Вільям Вордсворт, який оспівав цю місцину у своїй поезії. А. де Боттон підкреслює, що його творчість мала потужний вплив на західну філософію, оскільки плекала ідею про те, що природа «була незамінним ліком від душевних ран, завданих міським життям» [1, 115]. В. Вордсворт прагнув занурити читача у світ, який може стати цілющим, якщо звертати увагу на тварин і

птахів, дерева і квіти. Він був упевнений у тім, що природа допомагає досягти гармонії й виробити опірність на зло. Досвід перебування А. де Боттона в Озерному краї не був таким оптимістичним, а терапевтичний ефект довколишніх пейзажів виявився короткотривалим.

До філософських розмов А. де Боттона у шостому розділі долучаються Едмунд Берк і Йов, оскільки в ньому мова йде про подорож на Синай. Автору видається природним думати про Бога в горах, які були створені могутньою силою. А. де Боттон залучає біблійні інтертексти, розмірковуючи над величчю пейзажу. В останніх розділах книги, подорож у яких супроводжують Вінсент ван Гог і Ксав'є де Местр, письменник радить «перш ніж вирушати у далекі мандри, спробувати помітити те, чого ми раніше не зауважували поруч» [1, 205].

Таким чином, подорожні нариси А. де Боттона є самобутнім зразком цього жанрового різновиду саме завдяки інтермедіальним інтертекстам, що створюють ефект багатоголосся, надають оповіді часово-просторової багатовимірності. Залучаючи до оповіді цитати, алюзії й ремінісценції з творів, які належать різним епохам і культурам, авторові вдалося досягти виняткової смислової об'ємності й місткості в інтерпретації подорожі, що допомагає читачеві позбутися стереотипів, побачити звичні речі інакшими через налаштовану ним оптику.

Література

1. Де Боттон А. Мистецтво подорожі. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. 208 с.
2. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.

Мельніков А. Г.,
Бердянський державний
педагогічний університет

ВІЗУАЛЬНЕ ВІДОБРАЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ УРБАНІСТИЧНИХ ПЕЙЗАЖІВ ЧАСІВ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ

На момент написання цієї роботи пройшло приблизно півтора роки від початку повномасштабного вторгнення російської федерації на територію України. За цей час змінилося багато речей: від зростання частки функціонування української мови в нашому суспільстві до зовнішньої політики і офіційного державного порядку денного. Об'єктом дослідження виступають урбаністичний пейзаж та те, як він змінився під впливом війни.

Мета цієї роботи – проаналізувати зміни у міських пейзажах населених пунктів України.

Основний вплив на зміни ландшафтів українських міст, селищ мають власне бойові дії на фронті та ракетні і артилерійські обстріли в тилу країни. Переважна частина міст України тим чи іншим способом були пошкоджені внаслідок війни. Післявоєнне відновлення країни включатиме в себе цілий комплекс заходів, не тільки покращення воєнної інфраструктури. Найочевиднішою статтею витрат стануть відшкодування збитків, нанесених агресорами інфраструктурі України: житловій, освітній, медичній, енергетичній. Якщо загальна цифра за місяць від повномасштабного вторгнення (станом на 24.03.22. – А. М.) складала 63 мільярди доларів [3], то вже через рік аналітики Кабміну, ООН, Світового банку та Єврокомісії нарахували збитки в розмірі 411 мільярдів [8]. Ще, наприклад, не менше важливою часткою, на яку підуть кошти буде розмінування територій, оскільки Україна на даний момент — найбільш замінована країна в світі [7]. Заміновані міста досі являються великою проблемою навіть на деокупованих територіях. Враховуючи інтенсивність бойових дій на сході та півдні, а також ракетних ударів, ці фактори сильно впливають на урбаністичний пейзаж багатьох міст нашої країни.

Варто відзначити, що деякі будинки в столиці України, пошкоджені на початку вторгнення, вже відновлені [4].

Зміну міських пейзажів характеризують появи нових елементів у деяких прифронтових містах та в Києві. Ними стали протитанкові «їжаки», що усіяли населенні пункти від самого початку вторгнення. Вони мимоволі мають неабиякий вплив на атмосферу урбаністичних пейзажів, але, на нашу думку, варто виокремити деякі неймовірні деталі. Наприклад, Софія Бондар, архітекторка з Києва перетворює на лавочки і велопарковки бойовий інвентар, що став непотрібний з відходом окупаційних військ з півночі [2]. Ще ці їжаки використовувалися цікавим чином на Новий рік: у Львові новорічну ялинку було прикрашено «їжаком» [6].

Говорячи про воєнний інвентар, необхідно згадати про родзинку столиці – виставку згорілої техніки росії, презентовану на Михайлівській площі [10]. Серед експонатів – системи протиповітряної оборони, танки, машини піхоти. Більшість з них була використана під час Північного наступу агресора на початку війни. До того ж можна згадати День Незалежності 2023 року, під час якого відбувся «парад» знищеної російської техніки на Хрещатику [5]. Із метою безпеки масових заходів тоді не проводилося, але це не завадило людям відвідати виставку.

Важливим аспектом візуального перетворення під час війни стали дороговкази, автобусні зупинки, стели та все, що так чи інакше пов’язане з орієнтуванням на місцевості. Наприклад, у м. Тернопіль комунальні служби зняли знаки, що вказують на населенні пункти [11], а з часом це демонтовані чи зафарбовані знаки почали повертати [9].

Крім беззаперечно практичної і безпекової функції (дезорієнтування ворога) хотілось би виділити реакцію пересічних українців на ці нові ознаки міських пейзажів. Одним з найпопулярніших прикладів став дороговказ з трьома різними напрямками. Але є нюанс – кожна стрілка, хоч і показує в іншу сторону, має один і той самий підтекст «На х*й». Він з’явився на третій день вторгнення в Сумській області, і став мемом. Що цікаво, в травні того ж року «Укравтодор» продав цей знак на аукціоні [1]. Подібні дороговкази і білборди стали популярним явищем по всій країні, особливо в областях, де безпосередньо

були російські війська. Втім, сюжет і настрій на них часто відрізнявся: дороговказ з усіма стрілками на Гаагу, «В последний путь РОССИЯ», «Русский солдат, иди нах*й!», «Русские фашисты, будьте прокляты!», «Русский военный корабль, ну шо, ты дошёл?», «Вань, а твоя мама уже знает, что ты убиваешь украинцев?», «Не становись убийцей. Уходи! Оставайся человеком». Можна прослідкувати не лише агресію та іронію по відношенню до російської армії, а й заклики до складання зброї окупантами.

Отже, вплив повномасштабного вторгнення на урбаністику та урбаністичні пейзажі України має часто депресивний та гнітючий характер. Водночас креативність, почуття гумору та незламність українців перетворює навіть страшні речі і події в народну творчість, що навіки закріпить за Україною її національну ідею та ідентичність.

Література

1. Барсукова О. "До Росії нах*й": легендарний дорожній знак виставили на аукціон. URL : https://life.pravda.com.ua/society/2022/05/24/248787/
2. Григораш А. Киянка перетворює протитанкові їжаки на велопарковки та лавочки. URL : https://bzh.life/ua/lyudi/kiyanka-peretvoryue-protitankovi-yizhaki-na-veloparkovki-ta-lavochki-foto/
3. Київська школа Економіки. Прямі збитки, нанесені інфраструктурі України в ході війни. URL : https://kse.ua/ua/about-the-school/news/zbitki-naneseni-infrastrukturi-ukrayini-v-hodi-viyni-skladayut-mayzhe-63-mlrd
4. Мигаль М. У Києві відновлено зруйнований ракетою будинок. URL : https://glavcom.ua/kyiv/news/u-kijevi-vidnovleno-zrujnovanij-raketoju-budinok-foto--888166.html
5. Нужненко С. «Парад» знищеної російської техніки до Дня Незалежності України на Хрещатику. URL :https://www.radiosvoboda.org/a/parad-znyshchenoyi-rosiyskoyi-tekhniky-do-dnya-nezalezhnosti-ukrayiny/32563535.html
6. Осадча Я. Із сітки, з протитанковим їжаком та на уламку ракети: які ялинки встановили у містах України. URL : https://life.pravda.com.ua/society/2022/12/20/251927/
7. Сампсон Є., Гранадос С. Україна тепер – найзамінованіша країна. URL : https://www.washingtonpost.com/world/2023/07/22/ukraine-is-now-most-mined-country-it-will-take-decades-make-safe/

8. Укрінформ. Збитки цивільної інфраструктури України за рік війни. URL : https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3689778-zbitki-civilnoi-infrastrukturi-ukraini-za-rik-vijni.html
9. Фук Р. На Тернопільщині встановлюють дорожні знаки, зняті на початку повномасштабної війни. URL : https://teren.in.ua/news/na-ternopilshchini-vstanovlyuyut-dorozhni-znaki-znyati-na-pochatku-povnomasshtabnoyi-viyni-foto_394523.html
10. Ченс М. Україна виставила на огляд знищену російську зброю. URL :https://edition.cnn.com/videos/world/2022/06/01/ukraine-russia-weaponry-on-display-chance-lok-intl-hnk-vpx.cnn
11. Чепіль О. На Тернопільщині зніматимуть знаки, що вказують на населені пункти URL : https://teren.in.ua/news/na-ternopilshchini-znimatimut-znaki-shcho-vkazuyut-na-naseleni-punkti_389420.html?fbclid=IwAR1l2L--tsAK5DiZ4ED96u3vY19DMYfjJEazUBZDDvGTNjsYJ3q7DpiZBXc

Мчеделадзе Іване
доктор філології,
Тбіліський державний університет імені Іване Джавахішвілі
Факультет гуманітарних наук
Центр україністики ім. професора Отара Баканідзе

РАДЯНСЬКА ТА ПОСТРАДЯНСЬКА ПОЛІТИКА ПАМ'ЯТІ: ЛЕСЯ УКРАЇНКА ЯК МІСЦЕ ПАМ'ЯТІ ПРО УКРАЇНУ В ГРУЗІЇ

Серед українських письменників із погляду загального визнання у культурній пам'яті грузинського суспільства вирізняється Леся Українка. Головною причиною є грузинська частина її біографії (тобто факт тривалого перебування та смерті в Грузії).

Як підтверджують останні дослідження (*маю на увазі монографію Тамари Гундорової «Леся Українка. Книги Сивілли», Харків, 2023*) Леся Українка справедливо вважається символом модерністської культури в Україні та модерної України в цілому. Звучить парадоксально, але, незважаючи на безпрецедентне визнання, справжня Леся Українка досі невідома в Грузії.

У грузинській культурній ментальності вкорінився стереотип, що іноземні письменники, які жили або подорожували Кавказом/Грузією, присвячували цій країні вірші, поеми тощо. Так утвердилася дискурсивна конструкція естетизації Кавказу та Грузії в європейській і російській літературі. Однак Леся Українка не йде традиційним шляхом. Не дивлячись на десятирічного перебування (час від часу) і літературної діяльності в цій країні, у своїй творчості вона не присвячує Грузії жодного рядка. А в грузинському суспільстві завжди було бажання й очікування, що українська поетеса напише патетичні рядки про Грузію... Так почалося дослідження творчості і життя поетеси та її уявного зв'язку з Грузією. Усі концепції щодо її зв'язку з грузинським світом засновані лише на побажаннях та припущеннях грузинських учених *[Отар Баканідзе. «Нащадок Прометея». Тбілісі. Видавництво ТДУ, 2014; також «Українська література», том II. Тбілісі. Видавництво ТДУ, 1997, стр. 399-485].*

Вивчення емпіричних матеріалів показує, що образ Лесі Українки став і місцем, і символом пам'яті про Україну в Грузії; до того ж Леся Українка разом з культовим поетом Давидом Гурамішвілі, який жив і помер в Україні, стає символом непорушної дружби між Грузією та Україною (у радянський період) і партнерства в пострадянський/постколоніальний період, такою собі «скрипом» у міжнаціональних відносинах. Її творчості були присвячені праці як відомих, так і маловідомих вчених, літературна критика та публіцистика були наповнені статтями та публікаціями, що презентують українську поетесу та її любов до Грузії; а також безпрецедентна кількість та масштаби перекладів як у радянський, так і в пострадянський періоди. Лесі Українці присвячено десятки віршів грузинських поетів. Зрештою, Леся Українка досягла найвищого символічного визнання, властивого ще радянській культурі – у Грузії

проходили її річниці та ювілеї, що увінчалися відкриттям її будинку-музею та бюсту в Сурамі, де вона померла.

Увічнення образу поетеси продовжується також в аспекті обміну пострадянськими транснаціональними реверансами. Святкуються її ювілеї, видається академічна наукова література (монографія проф. Отара Баканідзе та великий нарис у другому томі «Української літератури»), проводяться наукові конференції «Леся Українка і Грузія». Початком сучасної наукової рецепції її творчості в Грузії я вважаю Міжнародну наукову конференцію, присвячену 100-річчю від дня смерті Лесі Українки (Міжнародна наукова конференція присвячена до 100 річниці від дня смерті Лесі Українки), що пройшла спільно з відомими українськими вченими 1-2 серпня 2013 року в Грузії, на якій грузинські й українські вчені представили зовсім новий тип досліджень про творчість Лесі Українки та її зв'язки з Грузією (див.: напр. Грицик Л.В. Леся Українка і Грузія: парадигма міжлітературних взаємин // також: Кочерга, С.О. Грузинський надтекст у драматичній поемі Лесі Українки...).

Таким чином, емпіричною базою мого дослідження є грузинська академічна та наукова література, пов'язана з Лесею Українкою, газетні статті, збірки перекладів, вірші, присвячені Лесі. Із комеморативної точки зору цікавим є дослідження символічного середовища пам'яті – урбаністичного простору (пам'ятники, музеї, вулиця її імені та ін.). У доповіді також уперше буде проаналізовано невідомі архівні матеріали, що стосуються цієї проблеми.

Теоретико-методологічною базою я визначив, з одного боку, праці та концепції визнаних теоретиків дослідження пам'яті – П'єра Нора, Яна та Алейду Ассман, а з іншого боку – роботи відомих грузинських і зарубіжних дослідників радянської та пострадянської пам'яті – Сергія Румянцева, Ніно Чиковані, Гіоргія Маісурадзе, Стівена Джонса, Малхаза Торія, Іраклія Чхаїдзе. Такий підхід виявляє процес формування образу Лесі

Українки як місця та символу культурної пам'яті про Україну в Грузії. Дослідження також має показати, як формувалося, змінювалося та трансформувалося ставлення до Лесі Українки в Грузії, як образ поетеси відбивався у побудові дискурсивної конструкції «Грузія-Україна».

Отже, у доповіді будуть розглянуті теоретичні концепції та поняття культурної пам'яті, а також застосування цих понять до Лесі Українки, і відповідно до практик організації культурної пам'яті про Україну в Грузії. Циркуляція знань про українську поетесу в Грузії має бути узагальнена. Тому роль її образу виступить у динаміці процесів спочатку «гальванізації» (Д. Наливайко) радянської імперської політики «дружби народів», потім обміну пострадянськими реверансами (С. Румянцев) взаємин між націями та державами.

Література:

Місця пам'яті та символічне середовище грузинської національної ідентичності // Укладачі збірки Стівен Джонс та Малхаз Торія. Тбілісі: Державний університет Іллі, 2023.

Рум'янцев Сергій. Урочисті заходи для народу: транснаціональна пам'ять на Південному Кавказі. *Поза межами. Конфлікти та співробітництво на Південному Кавказі. Heinrich Böll Stiftung South Caucasus*, 2017.

Майсурадзе Георгій**.** Політика пам'яті у незалежній Грузії (основні аспекти). *Heinrich Böll Stiftung South Caucasus,* 2022.

Картвелішвілі Маквала. Л. Українка в грузинському живописі та літературі. *Літературні взаємозв'язки. Збірник III.* Тбілісі «Мецнієреба», 1972.

Баканідзе, Отар. Українська література, Том II, Тбілісі видавництво ТДУ, 1997, стор. 399-485.

Баканідзе, Отар**.** «Нащадок Прометея», Тбілісі видавництво ТДУ, 2014.

Мушкудіані, Олександр**.** З історії українсько-грузинських літературно-культурних взаємин XIX початку XX ст. Київ: Наукова думка. 1986.

Миронюк Л. В.,
старший викладач
кафедри українознавства тазагальної мовної підготовки
Національний університет «Запорізька політехніка»

ГЕОПОЕТИЧНИЙ СЕГМЕНТ У ЗБІРЦІ ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО «МАДОННА ПЕРЕХРЕСТЬ»

Поезія Л. Костенко – це багатогранний художній світ, азбірка «Мадонна перехресть» – одна із особистих сторінок розгорнутої книги душі поетки, де, уважно перечитуючи кожен вірш, вдумливий реципієнт зануриться не лише глибину її мистецької майстерності, а й діапазон геопоетичного світовідчуття авторки. Геопоетика (етимологія терміна: з грецької «гео» (γη) – «походить із землі» та «поетика» (ποιητική)– практика створення художнього твору) – це новий напрям у сфері сучасних літературознавчих розвідок, що вивчають феномен оприявлення простору в художньому слові. До формування теоретичних і методологічних підвалин, які наразі перебувають на стадії формування, уже долучились закордонні (Джоан Брандт, Федеріко Італіано, Мохаммед Хашас, Ерік Шелленбергер-Дідеріх) і вітчизняні (Ігор Бондар-Терещенко, Юрій Кисельов, Віра Романишина, Олег Шаблій) науковці. Погоджуємося з думкою Ф. Італіано, що вивчення літературного тексту під кутом зору геопоетики задовольняє прагнення дослідників зрозуміти та докладно проаналізувати його територіальний, географічний та геоекологічний вимір [4]. Геопоетичний аспект поезії Л. Костенко, видатної української письменниці, наразі ще не був предметом уваги сучасних наукових пошуків.

Мета цієї роботи – дослідити геопоетичні сегменти, що домінують у віршах, які ввійшли до збірки Ліни Костенко «Мадонна перехресть».

Цікавими геопоетичними сегментами досліджуваних творів насамперед є конкретні геотопоси. Саме вони,на думку О. Шаблія, складають елементи (і компоненти) вивчення геопоетики. Науковець, зауважує, що «предметом дослідження реальних об’єктів є системно-змістова і системно-структурна

організація поетичних творів, а конкретними об’єктами – є елементи цієї структури і зв’язки (формальні і змістовні) між ними» [3, 11].

Поезії Лвни Костенко, що ввійшли до збірки «Мадонна перехресть», присвяченої доньці – Оксані Пахльовській, є глибоко особистими. Авторка, як зауважено в анотації до книги, «ніби запрошує на вогник земного дому всіх подорожніх на шляхах і перехрестях буття...» [1, 4]. Добірка віршів містить геотопоси, що репрезентують візії художнього світу авторки, яка сприймає довкілля крізь призму власного світовідчуття. Загалом маркування поетичного простору топонімами є однією з прикметних ознак ідеостилю Л. Костенко. Так, на оприявлені в її поезії територіальні локуси нашої держави, причому різних історичних періодів, звернула увагу й художниця О. Павлова та позначила місця, згадані у творах, на мапі України [2]. Художні візії поетки сягають широких просторів планети Земля та Всесвіту, відтак у її ліричних віршах чимало геопоетичних топосів і локусів, оповитих експресією. Тож, до збірки «Мадонна перехресть» увійшли й такі поезії, де навіть заголовки містять власні назви, що вказуютьна географічні об’єкти (острів, річка, гори) України («Труханів острів» [1, 78], «Вінграновський над Россю» [1, 53]) й інших країн світу («Сидить диявол десь у Гіндукуші» [1, 9], «На мосту над Сеною» [1, 85]),«В Енн-Арборі…» [1, 86]), а також вигадані – на позначення територіальних локусів, як от: «Держава Куґель-Муґель» [1, 8], «Люди з Табулена» [1, 87]. Так, поетичними маркерами щемливих миттєвостей дитинства мисткині (тобто певного часового проміжку) є місця, оповиті ореолом спогадів, зокрема Труханів острів з однойменного твору і «Напровесні дрейфуючий Дніпро» [1, 78], де «Дитячий спорт – хто далі переплигне» [1, 78], «І ні думки про якийсь там страх» [1, 78], «І голос мами, тоскний голос мами. / І мій дзвінкий, розхристаний: – Та йду!» [1, 78]. А ось річка Рось у вірші «Вінграновський над Россю» є геотопосом художнього оприявлення культурологічних пошуків Л. Костенко. У ліричному творі авторка репрезентує постать Миколи Вінграновського (прізвище згадується лише в заголовку), пам’ятник якому стоїть на березі річки Рось. Образ відомого українського митця Л. Костенко змальовує крізь

призму власного відчуття простору й часу: «А все так само. В лузі ходить кінь. / І Рось як Рось, як річка, а не Лета. / І дощ іде. Шукає той курінь. / І сонце встало. Жде того поета» [1, 53]. З грецької міфології знаємо, що Лета – це ріка забуття в Аїді. Тож порівняння «Рось як Рось, як річка, а не Лета» [1, 53] містить глибокий філософський підтекст, який зрозумілий реципієнту без додаткових тлумачень. Відтак, номени як міфологічних топосів / локусів, так і реальних географічних об'єктів можуть стати засобами кодування певного сенсу та одним із способів маркування художнього геопростору.

Особливу увагу привертають вірші, що містять геопоетичний сегмент на позначення смуги землі, по якій ходять і їздять – дорога, шлях, траса, шосе, магістраль. Зокрема, семи «дорога» і «шлях» є невід'ємними елементами національного простору. Відтак у системі традиційних уявлень українського народу вони мають відображення в різних сферах культури й світосприйняття загалом. У збірці чимало образів, що містять такі компоненти, як от: «Над віражами карколомних *трас* / я тільки жінка з крилами Ікара» [1, 17], «Вітри були такі студені, / *дорога* теж не *магістраль*» [1, 69]. Так, у вірші «Мені снилась дорога» [1, 105] авторка створює окремий осередок поетичного тексту, де образ дороги становить квінтесенцію існування людини в просторі і часі. Її лірична героїня, мандруючи шляхами художнього світу, долає часову гравітацію між минулим – сучасним – майбутнім, має чимало зустрічей з непересічними особистостями: «Дон Піппо Лірозі, ми завжди в дорозі. / Я вперше Вас бачу. Я згадую Вас. / Ми десь розминулись… / Якби ж тільки знати… / В якому столітті ми стрінемось знов?!» [1, 91]. Відтак, геопоетичний простір поезії Л. Костенко запаралелений із культурологічним.

Порушуючи проблему ядерної безпеки світу, Ліни Костенко створює вірш «Коли ганяли голку патефони» [1, 101], де геотопоси, які відомі людству як епіцентри трагедій, вжиті для побудови містких метафоричних образів: «дзвони Хіросіми», «дзвін Чонобиля», «серце дзвону в попелі руїн», «І Фукусіму, де вже й не до дзвону». Лірична героїня твору тривожиться за майбутнє людства і, озираючись у дитинство, констатує: «змалку чула «Корневільські дзвони», / хоча й не знала, де той

Корневіль» [1, 101]. Поетка майстерно вибудовує архітектоніку твору, провівши смислову паралель між культурним набутком людства (опера французького композитора) та безвідповідальним ставленням до здобутків технічного прогресу (винахід ядерної бомби, ядерна енергетика).

Геотопоси, що слугують основою художньої образності у віршах збірки Л. Костенко «Мадонна перехресть», можна розподілити на такі групи: 1) геокосмічні («Сумної *зірки* посмішка родинна» [1, 44], «Земля всього лише у *Космосі* мачина» [1, 44], «*Кассіопея* просвіщає *зорі*» [1, 44], «*Сонце* переглянеться із плесом» [1, 68]); 2) земні (містять природні об'єкти –«Малює *степ* мені твоє обличчя» [1, 22], «*Ліси* стоять в концтаборі» [1, 59], «тиша священних *дібров*» [1, 91], «життя, як *скеля* прямовисне» [1, 97], «Той дивний чоловік, що звався Уемура, самотніх *гір* самотній паладин [1, 97];соціолокуси – «Домовичкам незатишно *у місті*» [1, 30], «*село* як привид» [1, 61]). 3) водні («колиска *моря*» [1, 9], «Розтане віск – я в *море* упаду / і захлинуся *морем*, як тобою» [1, 17], «*джерело* дзвонкове» [1, 68]).

Отже, вірші зі збірки Ліни Костенко «Мадонна перехресть» містять геопоетичні сегменти, які є засобами поетичної образності й водночас виразними маркерами географічного простору художнього світу, репрезентованого автором. У контексті досліджених творів виділяємо конкретні геотопоси, серед них: загальні назви територій – ліс, степ, дорога; локуси – місто, держава; номени реальних/ірреальних та вигаданих об'єктів. Опираючись на них, мисткиня вибудовує часопросторову структуру, наповнену філософсько-культурологічним сенсом.

Література

1. Костенко Л. В. Мадонна перехресть. Київ: Либідь, 2012. 112 с. іл.
2. Художниця створила геопоетичну карту з віршами Ліни Костенко URL:. https://localhistory.org.ua/news/khudozhnitsia-stvorila-geopoetichnu-kartu-z-virshami-lini-kostenko/
3. Шаблій О. До основ геопоетики (на основі текстів Тараса Шевченка). Часопис соціально-економічної географії. 2014. Вип. 17 (2). С. 10–17. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chseg_2014_17_4.

4. Federico Italiano Defining Geopoetics. TRANS- [Online], 6. 2008. URL:https://doi.org/10.4000/trans.299

Мітракова О.О.
PhD з філології, керівник гуртка,
Центр дитячо-юнацької творчості імені Євгенії Руднєвої,
м. Бердянськ

ВИМІР ЖИТТЯ ТА ВИМІР ІСНУВАННЯ. ГЕОПОЕТИКА СЕЛА І МІСТА

Урбанізація суспільства – це неминуче та невпинне явище сучасності, місто поглинає села та перетворюється на центр культури, економіки, політики. Та чи дійсно людина прагне до міста, мегаполісу, або це штучна необхідність, можна простежити на прикладі творів сучасної літератури. Людина є істотою соціальною, а не технологічною, природа сприяє відновленню, природа і є життя та рух. Сільська місцевість стає прихистком людини серед живого, а місто – штучне житло з механічним рухом, повністю підлаштованим під існування людей.

Героїні творів Євгенії Кузнєцової та Люко Дашвар потрапляють з виміру штучного до виміру природнього: із міста до села. Геопоетична роль міста у творах: робота, швидкість, випробування, марафон. Урбаністичне середовище виснажує і спустошує, людина зачиняє себе у кордонах декількох маршрутів та обирає власні цілі гонитви для монотонної буденності.

Недарма героїні твору «Спитайте Мієчку» Євгенії Кузнєцової, Мієчка та Лілічка, приїздять до сільської оселі бабусі і називають це місце «шелтер», тобто від shelter-прихисток, сховок, сховище, притулок. «У зарослий кущами притулок для лузерів вони приїздили завжди, коли без цього вже було не можна. Для цього не треба було трагедій — просто іноді видавалося, наче все в тумані і дороги далі не видно. Тоді настав час для шелтеру» [2].

Героїня роману Люко Дашвар «На запах м’яса» Майя Гілка, виснажена містом, опиняється на межі життя та смерті і знаходить зцілення у віддаленому від цивілізації хуторі. Геопоетика села у творі – це не тільки ідеалізовані згадки, а також виклик та випробування для тих, хто вирішив змінити міське життя на сільське. На відміну від ритму мегаполісу, заміське життя сповільнює темп, але додає фізичних випробувань та змушує людину змінювати соціальну поведінку, дотримуватися інших правил і звичаїв та не тільки грати ту чи іншу роль, а проживати її.

Задяки перепроживанню спогадів на лоні природи, сестри Мієчка та Лілічка намагаються поринути у дитинство та забути про відповідальність, яка лежить на них у місті. Майя Гілка не полишає спроб знайти свою ідентичність та відмовитися від наймень та ролей, які їй нав’язали інші. Своєрідна різка ізоляція від урбаністичного простору дозволяє героїням позбутися факторів стресу і виокремити головне серед перевантаження інформацією та ритмом. Своєрідна втеча від світу в природнє середовище наповнена масою речей-символів, які допомагають героїням обох творів знайти власну роль у дорослому житті.

Емоційний стан головних героїнь романі відновлюється у селі, вони знаходять відповіді на питання та повертаються до існування у місті. Тож простір села і міста перетинається тут зі змішуванням часу минулого й теперішнього, часу дитинства, юності і дорослого життя. Пріоритети дорослих жінок щодо вибору життєвого простору криються в дитячих переживаннях, тож саме село уможливлює зміни в житті героїнь обох творів.

Література:

1. Дашвар Люко. «На запах м’яса» https://ua-book.com/bezkoshtovni-knyhy/na-zapakh-m-iasa-liuko-dashvar/ (дата звернення 17.08.2023)
2. Кузнєцова Є. Спитайте Мієчку: роман. Львів: Видавництво Старого Лева, 2021. 272 с.

Вікторія НАПРЯГЛО,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти 4 курсу
Науковий керівник: **Анжеліка ШУЛЬЖЕНКО,**
к.філол.н., доцент
Бердянський державний педагогічний університет

ПРОРОСІЙСЬКІ НАРАТИВИ ЯК ЗАСІБ ПРОПАГАНДИ ТА ЇХ РІЗНОВИДИ

Актуальність дослідження. Так вже склалося, що війна – це не тільки бойові дії, а й ідеальна можливість для розповсюдження інформаційної пропаганди та агітації з обох сторін воєнного конфлікту. Ці, так звані, інформаційні війни, є не меншою загрозою, ніж матеріальна зброя, оскільки вражають один із чутливих та легкодоступних до маніпуляцій органів – мозок. Розгорнута з 24 лютого 2022 року проросійська пропагандистська кампанія дивує не тільки своїми масштабами та швидкістю, а й різноманітністю. Наразі кожен, хто хоч раз зіткнувся з явищем російської псевдожурналістики, може назвати з десяток методичних фраз та наративів, які звучать у кожній пропагандистській передачі.

Мета дослідження – визначити, які російські наративи за час повномасштабного вторгнення Росії в Україну, є найбільш популярними та найбільш вживаними.

Об’єкт дослідження – проросійські наративи.

Предмет дослідження – різновид найпопулярніших російських наративів за час повномасштабної російсько-української війни**.**

Методи дослідження – аналіз та опис опрацьованої інформації.

Масштабна машина російської пропаганди без прикриття була запущена ще в 2014 році і всі це дуже добре пам’ятають, адже немає людини, яка б не чула про дітей, яких «їдять» в Україні, проукраїнських радикалівнацистів, які розв’язали війну та незаконно скинули єдиного легітимного президента, та землі, що були створені виключно вождями. За 9 років війни на Донбасі та більше ніж року повномасштабного вторгнення ця

машина не тільки набрала обертів, а й почала вдосконалюватися та поповнювати свій арсенал фейків та методичних фраз-характеристик. Але тепер усі вони підлягають під більш наукове визначення – наративи.

Наратив (від лат. narrativus – оповідний) – це поняття, яке використовується в літературній критиці та культурології для опису оповідання чи розповіді, що передають послідовність подій. Наратив може виникати в різних формах мистецтва, таких як література, кіно, театр, а також у медіа, інтерактивних та соціальних платформах. Наративи відіграють значну роль у формуванні культурних цінностей та переконань, а також використовуються в історичному та політичному контексті для інтерпретації минулих подій та сучасних проблем [2].

Наразі наративи для проросійських пропагандистів є найкращим та дієвим способом для того, аби впливати не тільки на свій народ, іноземців, а й сіяти розбрат та недовіру серед українського народу, підривати їхній бойовий дух. Адже їх доволі легко створити, оперуючи неправдивими фактами, розповсюдити, використовуючи як платформи для поширенняо фіційні сайти й псевдожурналістські канали.

Можемо привести найпопулярніші та найбезглуздіші наративи російсько-української війни, які російська журналістика впроваджує по відношенню до аудиторії, і якими намагається написати історію на свій лад:

1) «України не існує». «Ми –один народ»–цей наратив російської пропаганди один із найдавніших. Путін просуває його сам принаймні з 2008-го. Під час зустрічі з тодішнім президентом США Джорджем Бушем він сказав: «Україна – це навіть не держава» [1];

2) «Українські нацисти» – теза про те, що до влади в Україні прийшли нацисти, російська пропаганда почала активно розвивати з 2014 року. Але навіть те, що 2019-го президентом України стала людина із єврейським корінням, не зупинило росіян. «Ми зіткнулися з націоналістичними угрупованнями», – казав Путін 25 лютого 2022 року [1];

3) Перекладання відповідальності: «Нас змусило НАТО» – «Військова машина НАТО наближається до наших кордонів», – каже Путін у зверненні 24 лютого 2022 року. «Нам не залишили іншої можливості для захисту», – скаржиться він [1];

4) Українські біженці шкодять тим, хто їх приймає – російська пропаганда намагається переконати європейців, що їхня влада дбає про українських біженців більше, ніж про них самих [1].

Також є декілька наративів більш раннього періоду російської пропаганди, але не менш вживаних і сьогодні, оскільки вони можуть вважатися базовими та передумовними до знищення України:

1) «Москва – третій Рим»– цей ідеологічний та теологічний концепт уперше згадується в 1523 році, коли православний чернець Філофей Псковський формулює доктрину, за якою саме Москва як осередок православ'я наслідує державні традиції християнської імперії ромеїв. За цією концепцією, Москва – остання велика православна держава й без неї світ закінчиться [4];

2) «Україна – окраїна»– московські пропагандисти часто звертаються до етимології назви України як «окраины» Росії або Польщі, намагаючись так поставити під сумнів існування цієї «держави-кордону» [4];

3) «На Украине» – використання прийменника «на» апелюють тим, що Україна це частина, яка входить до складу інших країн, а не самостійна держава. Таку 1935 році Іван Огієнко, науковець, патріот і духовний лідеру промовистій статті «В Україні, а не на Україні» писав: «В 1917-1920 роках існувала Україна як незалежна держава… Мусимо прийняти тільки вираз «в Україні», як кажемо: … в Італії …, викинувши остаточно і з нашого вжитку граматичну ознаку нашого колишнього поневолення – рабську форму «на Україні» [3];

4) «Україна Володимира Ілліча Леніна»–«Сучасна Україна цілком і повністю була створена Росією <…> водночас Ленін та його прибічники робили це досить грубо щодо самої Росії –

шляхом від'єднання в неї частини її власних історичних територій», – таку заяву зробив Путін 21 лютого 2022 року, пояснюючи необхідність визнання незалежності самопроголошених «Л/ДНР» [4];

5) «Побєдобєсіє» – намагання привласнити собі лаври переможців у Другій світовій війні. Побєдобєсіє – це ніщо інше, як сучасна версія російського антизахідного реваншизму, покликаного ретранслювати знов і знов ідеологему великої перемоги над злом, що її досягнув саме російський народ [4].

Зважаючи на те, що всі, хто підтримують кремлівські дії, позбавлені критичного мислення й споживають всю представлену інформацію, а розум українців наразі доволі вразливий, і емоції роздратування та затуманення – це саме те, чого домагаються агітатори та інші розповсюджувачі помилкових тез. Тому в більшості випадків люди, які довгий час знаходяться під системним вкидом в інформаційний простір таких наративів, починають їм довіряти та сприймати за правду, ігноруючи факти історії, дослідження та матеріали зі спростування.

Висновки. Як бачимо, російська пропаганда широко просувається як в Росії, так і за її межами, намагаючись спотворити образ України в очах усього світу. А велика кількість наративів,у свою чергу, слугує механізмом для суттєвого впливу на громадську думку, спираючись на певному описі подій, фактів та персонажів. Вони визначають, яким чином споживачі будуть сприймати та оцінювати той чи інший процес та формувати свої вподобання і вибір.

Перспективи подальших досліджень. Зважаючи на те, що майже кожного дня проросійська пропаганда спотворює історичні факти в вигідну для себе сторону, це дає можливість для розширення різновиду та створення поверхневої класифікації російських наративів, що використовуються та будуть використані за час повномасштабної війни.

Література

1.10 головних наративів російської пропаганди, що супроводжували напад на Україну. URL :https://www.rfi.fr/uk/%D0%BC%D1%96%D0%B6%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%96-%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B8/20230113-10-%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D1%85-%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2%D1%96%D0%B2-%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%97-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B8-%D1%89%D0%BE-%D1%81%D1%83%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D0%B6%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%B8-%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B0%D0%B4-%D0%BD%D0%B0-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%83 (дата звернення 20.09.2023).

2. Наратив – що це таке, суть, визначення, види, типи та приклади наративів.URL :https://termin.in.ua/naratyv/ (дата звернення 19.09.2023).

3. Як правильно говорити і писати в Україні чи на Україні?URL :https://news.donnu.edu.ua/2022/03/28/yak-pravylno-govoryty-i-pysaty-v-ukrayini-chy-na-ukrayini/#:~:text=%D0%AF%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D1%80%D1%96%D0%BA%20%D1%96%20%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%8C%20%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%BF%D1%96%D0%BB%D1%8C,%D1%80%D1%96%D1%88%D1%83%D1%87%D0%B0%3A%20%C2%AB%D0%92%20%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%96%C2%BB.] (дата звернення 20.09.2023).

4. Як розвивалася російська пропаганда. URL :https://suspilne.media/224927-ak-rozvivalasa-rosijska-propaganda/ (дата звернення 20.09.2023).

Ніколаєнко В. М.
кандидат філологічних наук
Запорізький національний університет

ЛОКУС В'ЯЗНИЦІ В РОМАНІ Т. Й О. ЛИТОВЧЕНКІВ «КНИГА ЖАХІТТЯ. 1932–1938»

Локус чи локальний топос – простір, обмежений природними або соціальними уявними чи явними межами, територія, властивості чи особливості котрої є предметом інтересу реципієнта. Тож у літературному творі локус є одним зі складників художнього інтересу митця, за допомогою якого формується просторова структура твору, або ж дослідника твору, котрий, проникаючи в специфіку авторської візії, студіює просторову будову твору через його компоненти, одним із яких є локус.

Предметом нашої розвідки є аналіз локального топосу в'язниці в романі Тимура і Олени Литовченків «Книга Жахіття. 1932–1938».

Твір письменницького дуету Т. й О. Литовченків «Книга Жахіття. 1932–1938», визнаний найкращою книгою України у 2018 році в номінації «Моя країна», на жаль, сьогодні ще залишається поза науковими інтересами літературознавчої спільноти. Тож наша розвідка буде однією зперших спроб у осмисленні не лише задекларованої теми, а й роману взагалі.

Хронотопічна будова «Книги Жахіття. 1932–1938» цілком традиційна для роману-хроніки, де активовано елементи літописання. Про це свідчать уже назви розділів, кожен із яких репрезентує історію, що відбулася в один із семи років, зазначених у заголовку роману. Так, у розділі «1932. Приречені» йдеться про організаційно-підготовчу роботу, спрямовану на упокорення українського селянства голодом, «1933. Побачення з Богом» – страшну правду про Голодомор 1932–1933; «1934. Самсон і сміття» – складність вибору між життямі честю; «1938. Гримаса Диявола Революції» – про репресії творців революції й апологетів тоталітарної влади тощо. Проте це насамперед художня історія України 1932–1938, котра складається з повістувань про окремих осіб, часто пересічних, долі яких вершать представники влади різних

рівнів. І якщо час у романі має чітку послідовність за винятком ретроспекцій, котрі переважно стосуються історичних постатей, то топос складний, позначений значною кількістю локусів, різних за своєю природою, призначенням, просторовими вимірами: площа, парк, храм Миколи Доброго на Подолі, клас, кабінет, квартира, в'язниця – міські локуси; хата, піч, подвір'я – рустикальні; соціальній приватні тощо.

Одним із найбільш художньо активованих локальних просторів у творі є в'язниця: Лук'янівська в Києві, Лефортовська в Москві й будинок тюремного ув'язнення Головного управління виправно-трудових установ ОГПУ в Харкові, адже в романі йдеться про роки укорінення диктаторського режиму, опертям якого є репресії й терор. Тож локус в'язниці в художньому просторі «Книги Жахіття. 1932–1938» постає як місце покарання всіх «винних», реалізуючи свою основну семантику й призначення, водночас набуваючи відповідного символічного змісту.

Автори окреслюють локус тюрми переважно відтворенням того, що відбувається в застінках, психофізичного стану ув'язнених й лише зрідка виринають поодинокі елементи інтер'єрних чи екстер'єрних описів, які поглиблюють гнітюче враження реципієнта. Так, чи не єдиним описом зовнішнього вигляду тюрми є скупий опис харківської в'язниці: похмура будівля пофарбована «в якийсь безпросвітний… навіть безнадійно-сірий колір» [1, 63], поданий через призму сприйняття Варі (Варвари Маслюченко), яка намагалася підтримати свого Павлушу (Павла Губенка), котрого за замах на Постишева було приреченодо страти. Акцентування уваги авторів на допитах і тортурах, які надійно приховують «безнадійно-сірого кольору стіни», дають чимало інформації про підслідних,адже види катувань обирають насамперед для досягнення мети:отримати інформацію; проте враховувалися й «уподобання»слідчого, статус жертви, її вік, масштаб провини перед системою тощо. Наприклад, отця Олександра Глаголєва методично вбивали, відбиваючи внутрішні органи; Василя Чичвянського ставили на конвеєр, коли кілька слідчих почерзі піддавали тортурам людину тривалий час, доводячи її до стану «життя і смерть, сон і неспання, нестерпний біль і непорушний

спокій» [1, 155], Косіора поливали окропом, ґвалтували в нього на очах дочку, якій «припікали розжареною… залізякою рану, залишену на місці… відрізаної… груді» [1, 192] тощо.

Інтер'єрні описи тюремних приміщень (камери, кабінету слідчого) також спорадичні й мінімізовані словесно, увага акцентується на якійсь деталі (наприклад, «голі дошки тюремних нар… вкрита пліснявою стеля… камери» [1, 168], «напхана арештантами камера» [1, 169]). Але за лексемною ощадливістю криється глибока гнітюча емоційність, котра розбурхує уяву героя (і реципієнта), який не готовий до шокуючої правди: «Він (Іван Юліанович Кулик, голова Спілки радянських письменників України – В. Н.) не міг відірвати погляду від вкритих машинописом аркушів паперу через невеличкі брунатні плямки…Невже це справді… кров підслідного?.. Василя Чечвянського…» [1, 158] або «Троє чекістів привели дівчину (16-річну дочку Косіора – В. Н.), власноруч розірвали на ній одяг. Потім повалили її на клейончатий медичний тапчан, який притягнули з кутка на середину катівні, міцно прикрутили до нього…А потім почали по черзі ґвалтувати»[1, 192].

У цьому ж обмеженому просторі реципієнт зрідка має можливість спостерігати за роздумами героїв, переважно останніми. Так, отець Олександр Глаголєв, настоятель храму Миколи Доброго, помирає зі спокійною душею, бо в нього є наступник – син. Попри глибокий сум за знищеною більшовиками церквою Миколи Доброго, священник втішений тим, що цегла з храму пішла на благо простих людей: будівництво вечірньої школи. Роздуми ж Федора Леонтійовича Сивака, помічника Косіора, – це прагматичний аналіз функціонування радянських катівень у час його роботи в ЧК Південно-Західного фронту й тоді, коли він сам «в розробці»: «У принципі нічого нового… різниця полягала тільки в тому,.. що… повною ложкою сьорбав такі ж муки, які сам колись відмірював іншим. Хіба що на допитах почали електрику використовувати – це щось новеньке…» [1, 193–194]. Однак він так і не розумів, що ні зрада батьків, ні зречення своєї першої родини, ні беззастережне служіння ідеї не могли його врятувати від статусу підслідного, «з якого вибивають зізнання» [1, 195]. Бо «Диявол Революції» ненаситний.

Уже сама лексема «в'язниця» вказує на те, що це холодне, темне, закрите приміщення, у стінах якого відбувались жахливі речі: катування, побиття, ув'язнення політв'язнів і фізичні, і моральні. А подібний стан речей поза межами «виправних» закладів свідчить про те, що вже не лише в'язниці – країна стає тюрмою, у якій локальними точками «виховного» призначення стають населені пункти (наприклад, село Катеринка, котре не впоралося з планом хлібозаготівель), а інколи й звичайне селянське житло. Так, забита хата катеринівчан Пашенків, стала тюрмою й домовиною для дітей цього роду. У ній зачинено молодших ворогів народу, мати й тітка яких зважилася на дітовбивство фізично найслабшої дитини задля порятунку сильніших («ззовні будинку пролунав настирливий стукіт… стукіт лунав вже… з іншого боку... потім ще і ще… затьмарилось спочатку одна віконце, потім друге…» [1, 42]). До речі, ця думка підтверджується ще однією реалією, що знайшла своє художнє втілення в романі. Йдеться про розташування НКВС УРСР, Київського облвиконкому, Лук'янівської в'язниці – головних інституцій влади, й Бабин та Реп'яхів Яри, розташування яких було продумано до дрібниць («пряма дорога звідти (ОГПУ, яке невдовзі перейменують у НКВС. – В. Н.) до в'язниці.., а звідти при потребі до якихось там ярів…» [1, 78]), аби витрати часу на пересування було мінімізовано.

Отже, можна говорити про трансформацію локального топосу в'язниці в романі Т. й О. Литовченків «Книга Жахіття. 1932–1938», який у творі виступає в прямому й символічному значеннях, допомагаючи авторам реалізувати творче завдання й мету, а реципієнту – глибше проникнути в таїни твору.

Література

1. Литовченки Т. і О. *Книга Жахіття. 1932–1938*. Харків : Folio, 2020. 203 с.

Новик Г.О.,
студент
Бердянський державний
педагогічний університет

ГЕОПОЛІТИКА В РОМАНІ ТОМАСА МАЙН РІДА «БІЛИЙ ВОЖДЬ»

Роман Томаса Майн Ріда «Білий вождь» (The White Chief; A Legend of North Mexico (1855)) в українській науці мало досліджений, надто ж з точки зору відтворення геополітики в творчості автора.

«Геополітика як наука – це система і сукупність знань про організацію гегемонії та контролю влади над простором, яка має політичний сенс та соціально-економічну основу, можливості та здібності до зміни та реалізації життєво важливих цінностей, інтересів і цілей» [1, 12]. В контексті геополітичного дуалізму Суші й Моря, Сходу й Заходу роль простору північної Мексики кінця 18 ст. постає як частина перерозподілу геополітичного статусу держав. На той час ендемічне поле контролюється Мексикою, але водночас це й прикордонне поле, чи навіть перехресне поле, в якому перетинаються інтереси Америки, Мексики й корінних племен індіанців.

Підзаголовок роману «Білий вождь» – «Північно-мексиканська легенда», і манера оповіді автора на початку твору налаштовує читача на романтизоване відтворення подій. Історичні події є фоном для розгортання історії однієї родини в реаліях прикордонного поля геополітичних подій американського континенту.

Маленьке мексиканське містечко Сан-Ідельфонсо, яке постає в центрі роману «Білий вождь» – це частина північної Мексики, де відбувається зміна політичних впливів, колонізація індіанців.

У романі змальовано різновиди експансії як категорії геополітики: воєнна, економічна, культурно-ідеологічна і територіальна.

Письменник детально описує місця, де відбуваються події, за тисячі миль від обох океанів. Західні окраїни Великих рівнин, гори з півночі та півдня, пустеля і поселення Нової Мексики, –

все це складові прикордонного поля. А в центрі розповіді долина Сан-Ідельфонсо, з містом, фортецею, місією ієзуїтів, поселеннями багатих володарів рудників та асієнд. Місто, від якого залишилися тільки руїни, бо земля ця була раніше землею Анаунака і належала індіанцям. Протягом розгортання подій у романі змінюються ландшафти, змінюється ставлення героїв до топосів, описаних в романі. Фортеця стає небезпечним місцем, а печера, – місцем, де Карлос почувається безпечно. Помста Білого вождя стає складовою частиною помсти вбивцям Монтесуми, бо, як стверджує письменник на початку твору, якби сакси не втрутилися, дозволили цій помсті вирувати ще півстоліття, то не було б і сліду нащадків Кортеса на цій землі [2].

Часи подій роману «Білий вождь» – це час формування кордону між новими державами. Американо-мексиканська війна 1846-1848 року оприявнила конфлікти, які змальовані в романі «Білий вождь». Цю війну в Мексиці називають Північноамериканською інтервенцією та Війною 47 року, а в США її знають як Мексиканська війна. Але проблеми геополітичного характеру зароджувалися раніше, Томас Майн Рід обрав для їх розгортання території, які були типовими, але події й герої – неординарні. Головний герой виступає бунтарем, ватажком, якого обирають індіанці, не зважаючи на те, що він «білий». Розправа з церквою, кривдниками як власної родини, так і його коханої, оприявнила культурно-ідеологічну, економічну, територіальну експансії.

Література

1. Кудряченко А.І., Рудич Ф.М., Храмов В.О. Геополітика: Підручник. Київ: МАУП, 2004. 296 с.
2. Thomas Mayne Reid. The White Chief; A Legend of North Mexico https://arheve.org/read/reid-tm/the-white-chief-a-legend-of-northern-mexico/23077 (дата звернення 23.07.2023).

Новик О.П.,
доктор філол. наук, професор
Бердянський державний педагогічний університет

ІСТОРИЧНІ ГАБІТУСИ ПРИАЗОВ'Я: ХУДОЖНЄ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПОВСЯКДЕННОСТІ

Приазов’я в художній літературі минулого часто постає як втілення опису подій і місць де відбувалися вагомі історичні події. Тож часто повсякденність у барокових художніх творах переосмислюється письменниками крізь призму численних битв, героїчних постатей в контексті різних періодів історії.

Оскільки габітус певною мірою є явищем етносоціальним, складається протягом певного часу, то доречно розглядати їх в творах певного народу, бо в історії різних народів одні й тіж події сприймалися по-різному. П. Бурдьє вважав, що сам габітус, що є продуктом історії, поєднує вплив минулого досвіду поколінь, індивідуальні сприйняття дійсності і сам сприяє створенню нових практик. Тож вчений визначає габітус як «принцип дії агентів» [1, 24]. Приазов’я, яке в свідомості барокової людини найчастіше асоціювалося з геополітичними процесами, походами козацтва, битвами і поразками, в літературі й фольклорі почало таким і відтворюватися. Спробуємо на прикладі кількох творів розглянути, якими були історичні габітуси Приазов’я в бароковій повсякденності.

Починаючи з фольклору, в якому яскраво відображено повсякденність території, де стерто межу між станом війни та миру, де люди повсякчас напоготові боронитися, постає стирання межі війни і миру як один із габітусів:

Обиватель нещасний у батьківському краї,
Зна чудово про жасні поганські зграї,
І у мирному часі находу чекає,
Він за плугом при зброї волів поганяє» [4, 66]. В думах, історичних піснях формується образ габітусів помежів’я, фронтиту, а кургани стають не культовими спорудами, а сторожовими місцями, ріки не тільки дають воду й рибу, але й стають перешкодою для ворога. Дніпро й в поезії авторській сприймається як захист, кордон:

«Слід пригадати також, що в човни вояків посадивши,
Понтові, Чорному морю, погрози ти кидав, бувало,
Й страх наганяв там. Але батьківщину свою найчастіше
Краще за мури усякі бороніш, і ворога злого,
Шлях заступивши, примушуєш геть відійти до кордонів» [3, 37].

Подібним чином в літературі номеносфера топосів Приазов'я барокових авторів обростає додатковими смислами, пов'язаними з конкретними битвами, іменами гетьманів.

Численні вірші про військо запорозьке належать перу як загальновідомих митців, так і великій кількості маловідомих, анонімних авторів. При цьому змішуються сарматський міф, хозарський міф, біблійна історія, усні перекази та враження сучасників. Прагнення простежити історичну тяглість подій в Приазов'ї відтворює процеси формування історичних габітусів. Недаремно і давні назви Меотида, Борисфен постають поруч із сучасними: Азовське море, Дніпро, Дніпро-Славута, Кінські Води, а тюркські назви змішано зі слов'янськими. Антологія «Марсове поле», де зібрано низку творів на воєнну тематику, починаючи з часів Київської Русі, також дає змогу простежити, як формувалися історичні габітуси цих територій. Битва на Калці, ріка Каяла зі «Слова о полку Ігоревім», походи князів, а згодом і гетьманів оспівувалися в літературі, формуючи уявлення про Приазов'я як землю битв і воєн, поразок і перемог, війни за землі і війни за віру, поєднання профанного та сакрального.

Тож історичними габітусами Приазовя як фронтиру, Дикого поля, воєн, баталій, численних міфів і легенд, починаючи від гомерівських скіфів та амазонок, курганів доріг та річкових порогів, що стали частиною формування історичної свідомості барокової людини, а далі впливали на подальше уявлення як національного письменства, так і інших літератур про роль і значення цього місця в історії.

Література

1. Бурдьє П. Практичний глузд / Пер. з фр. Київ: Український центр духовної культури, 2003. 503 с.

2. Марсове поле. Книжка перша. Героїчна поезія на Україні X–першої половини XVII століть. Київ: Молодь, 1988. 280 с.
3. Українська література XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 695 с.
4. Українська поезія XVII століття (перша половина). Антологія/ Редкол: І.Ф. Драч та ін.; упоряд., вступ. ст, примітки В.В. Яременко. Київ: Радянський письменник, 1988. 360 с.

Орманжи В.Є.,
аспірантка філологічного факультету,
Запорізький національний університет

КИЇВ 1930-Х РР. ЯК ТРАВМОПРОСТІР (ЗА РОМАНОМ Т. ТА О. ЛИТОВЧЕНКІВ «КНИГА ЖАХІТТЯ. 1932–1938)

Роман Т. й О. Литовченків «Книга жахіття. 1932–1938» (2017) належить до циклу текстів, у яких описано долю українського народу на тлі двадцятого століття – а що воно є переламним і надзвичайно травматичним, то кожен із творів циклу охоплює лише незначний часовий проміжок, але при цьому досить широку географію. У «Книзі жахіття» важлива роль відведена Києву як топосу ще не забутої слави: у 1920-х рр. значно більше уваги приділялося харківському культурному простору, а київський маркувався як «буржуазний», адже був осередком створення УНР. Наступне десятиліття, одне із найтрагічніших у новітній українській історії, по праву вважається суцільно травматичним для всіх представників українського народу: селян, містян, культурних чи громадських діячів. І хоча Київ у 1934 р. все ж проголошують столицею УРСР.

Композиція роману фрагментарна, внаслідок чого постає масштабна картина злочинних дій тоталітарної системи, у якій Київ – це простір формального підкорення, простір *«нормалізованої»* травми: «Спочатку треба було остаточно упокорити Україну, виморивши цілі села жорстоким голодом, і тільки після цього переносити столицю» [1, с. 70]. Зовні місто виглядає зразково радянським, але всередині його мешканці, різноманітні за походженням, релігійними та політичними вподобаннями, об’єднані прагненням зберегти свою

ідентичність. Їхній спротив зовні непомітний, він виявляється в допомозі скривдженим новим порядком, однак він свідчить про мовчазну одностайність містян у сприйнятті нової влади.

Міський простір зображений уніфікованим та нейтральним, він не має прикметних особливостей, а те, що лишилось, або стає «пам'яткою російської культури», або підлягає знищенню / заміні. Поневічення тисячолітньої культурної традиції сприймається можновладцями як обов'язковий елемент побудови радянського суспільства, а стародавні будівлі виявляються найстрашнішими ідеологічними ворогами, разом зі священниками й вірянами: «Тут же куди не плюнь – скрізь влучиш або в монастир якийсь, або в собор там, в церкву, церковку чи принаймні в капличку!.. Це ж міщанство якесь суцільне – от що це таке» [1, с. 80]. Навіть існування окремого культурного та духовного національного спадку є злочином та вимагає моментальної жорсткої реакції від будівничих нового суспільства: психологічного або фізичного знищення усіх ознак української ідентичності.

Натомість представники радянської влади формують зручний і звичний для них простір. Від колишнього Інституту шляхетних дівиць, у якому вирішено розмістити управління НКВС, зовсім недалеко до Лук'янівської в'язниці, отже, «возити туди-сюди затриманих дуже зручно. Особливо вночі…», а далі «тією ж таки вулицею Артема пролягає прямий шлях на Бабин Яр та Реп'яхів Яр. А там яму викопали, тіла звалили, присипали» [1, с. 77]. Зручність розташування локусів для представників каральних органів для звичайних містян не означає нічого хорошого – лише можливість повної безкарності. Запланованість такого розташування свідчить про плановість і репресивних заходів, які невдовзі торкнуться більшості містян, незалежно від їхнього статусу, національної приналежності чи переконань.

Простір смертельної небезпеки, утворений у серці Києва, на кілька років визначає характер топосу як переможеного й фактично колонізованого. Ні потреби, ні прагнення киян не сприймаються владою як гідні уваги, оскільки й самі містяни в баченні тоталітарної системи не належать до числа людей – це лише ґвинтики, які мають функціонувати належним чином або метафорично «йти на переробку». І через це травми (фізичне й

психологічне знищення, зубожіння, голод і терор) не можуть бути проговорені та пережиті. У результаті вони консервуються в національній пам'яті, впливаючи на неусвідомлений вибір подальшого шляху. Важливим є факт винищення й ламання інтелектуальної та мистецької еліти, котра якраз і лишає нащадкам матеріал для рефлексії.

Одним із героїв роману Т. та О. Литовченків «Книга Жахіття. 1932–1938» є П. Тичина, котрий зображений уже після своєї трансформації на «радянського поета» і після того, як Київ знов стає столицею, тобто пореволюційна Україна вже пережила жорстокі трансформації: «Спочатку треба було остаточно упокорити Україну, виморивши цілі села жорстоким голодом, і тільки після цього переносити столицю» [1, 73]. Змушений повернутися до простору, який залишає послідовним прихильником національної ідеї, поет постійно перебуває в напрузі, боячись, що «що всі кияни пам'ятають, як на одному з петлюрівських мітингів він привселюдно прочитав вірша, що завершувався дуже патріотичними (як на той час) словами:

А червону гидь
Будем, будем бить!» [1, 71].

Оскільки у творі приділяється увага лише 1930-м рр., причини внутрішнього зламу, докорінної зміни творчого стилю П. Тичини не аналізуються. Читач бачить уже сформованого митця, чи не найвидатнішого поета Радянської України, котрий фактично втрачає свою індивідуальність, намагаючись просто підлаштуватись під вимоги партії. Страх видати себе не лише словом, а навіть і думкою змушує його тікати із «древнього Києва» [1, с. 73]. Історіософське призначення топосу, здатність впливати виявляються також і в муках совісті П. Тичини, своєрідному почутті відповідальності й провини перед містом. Водночас примус до переїзду з боку влади означає великі зміни й у самому Києві – всі його принади, вікова мудрість тепер служитимуть на благо радянській владі. Натомість національна ідентичність і культурна своєрідність міста опиняються поза законом і ретельно приховуються.

На перший план виходять проєкти радянської влади, котра не цікавиться переконаннями чи бажаннями звичайних людей: «…на сьогодні вистачить переполоху: зараз же, негайно на

вокзал за квитками – і додому в Харків. Але ж до Києва все одно переїхати доведеться... неминуче» [1, 73]. Тактика служителів системи полягає в насильницьких змінах, що створюють відповідну комуністичній ідеології картинку й ілюзію докорінних змін, коли насправді йдеться лише про руйнування української ідентичності. Показовими є зображені факти насильницького руйнування церков і соборів: міську адміністрацію не зупиняють навіть людські жертви, бентежить лише, що факт недбалого виконання поставлених завдань відіб'ється на їхній кар'єрі. Тож і споруди, що зберігають у собі пам'ять про минулі покоління, стають недоречними й зайвими в нових умовах: зберігаються лише деякі, та й ті випадково.

Отже, Київ 1930-х рр. зображений у романі Т. та О. Литовченків «Книга жахіття. 1932–1938» як простір травми, що реалізується на багатьох рівнях: як культурна, оскільки пов'язана із цілеспрямованим винищенням мистецької еліти; як історична, внаслідок чого засвоюються відповідні моделі взаємодії з панівною імперією; як світоглядна, що зумовлює тривалу кризу національної ідентичності. Одним із механізмів існування в просторі травми стає її замовчування, витіснення, адже будь-який розголос був небезпечним як для окремої особистості, так і для цілої нації.

Література

1. Литовченко О., Литовченко Т. Книга Жахіття. 1932-1938. Від війни до війни. Харків : Фоліо, 2018. 203 с.

Павлик Н. В.,
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

МОВНІ ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЧАСОПРОСТОРУ ЕПІСТОЛЯРНОГО ТЕКСТУ

Спостереження над текстами різностильової і жанрової приналежності засвідчують, що хронотоп як формально-змістова категорія визначає не лише сюжетну організацію художнього

твору, а й є притаманною епістолярним текстам, у яких відтворюється реальна дійсність, що має опертя на часові і просторові характеристики. Стаття присвячена дослідженню хронотопу письменницького епістолярію в контексті його жанрової специфіки та опису мовних засобів, які формують часовий і просторовий континуум листа. Теоретичним підґрунтям для осмислення часопростору епістолярію слугують праці М. Бахтіна, Н. Копистянської, О. Олійник, Н. Доміненко, Т. Кушнірової, Т. Качак та ін.

Дослідники визначають континуум як категорію тексту, зумовлену просторово-часовою взаємодією його породження і сприйняття [1, 176]. Хронотоп епістолярного тексту потрактовуємо як формально-змістову категорію, що відображає взаємозв'язок часових та просторових характеристик і має важливе значення у змістовій, композиційно-структурній та жанрово-стилістичній організації листа [3, 14]. Часопростір епістолярію, на відміну від художньо-літературного хронотопу, є реальним, оскільки сутність листа передбачає відтворення автором передусім об'єктивної дійсності, тому в ньому простежується тісний зв'язок з простором і часом. У письменницькому епістолярії виокремлено хронотоп біографічного часу, реальний соціально-історичний хронотоп, ідилічний хронотоп і його різновиди – родинно-ідилічний та інтимно-любовний хронотоп [3]. Автор сам обирає події, відтворює факти дійсності, цим пояснюється дискретний (фрагментарний або вибірковий) характер вибудуваного ним часопростору.

Основні смислові відношення епістолярного хронотопу – це часова послідовність, просторова характеристика, причиново-наслідкові зв'язки тощо. Наприклад, у досліджуваних листах (епістолярій Михайла Коцюбинського, Остапа Вишні, Василя Стуса, Олени Теліги та ін.) зображення самої події передається безпосередньо за допомогою часових та просторових маркерів, зокрема це називання місця дії (наприклад з листування М. Коцюбинського: *Рим, Ватикан, собор Св. Петра, Венеція* та ін.), часу, коли дія відбувається, у якому напрямі рухається (наприклад: *вчора, увечері, ранок, обід, сьогодні, завтра* тощо).

Узагальнивши, можна констатувати, що часопросторові контексти в епістолярному дискурсі формуються за допомогою комплексу різнорівневих мовних одиниць, з-поміж яких виділимо найуживаніші. **Часовими маркерами** в обстежених листах виступають: 1) прислівники, які позначають час описуваних подій або містять указівку на їхню відповідність з моментом написання листа, наприклад: *учора, сьогодні, зараз, тепер, щойно* тощо; 2) лексика на позначення відрізків часу, доби, періоду, пори року, що допомагає логічно вибудувати перебіг подій у хронологічній послідовності, наприклад: *час, сторінки життя, напровесні, вранці, переддосвіта, в літі, в зимі перед великодніми святами, у страсну неділю* тощо; 3) дієслова зі значенням руху, переміщення, фізичної діяльності тощо, які експлікують динамічний, процесуальний характер хронотопних структур, наприклад: *потому сів…, поїхав, виліз, звідти написав…* та ін.

Просторова парадигма епістолярного дискурсу репрезентується передусім лексикою топонімічної семантики. У проаналізованих листах зафіксовано такі види топонімів: астіоніми (назви міст), ойконіми (назви населених місць), урбаноніми (назви внутріміських об'єктів), хороніми (назви територій, у т.ч. країн), рідше – гідроніми (назви водоймищ) та ороніми (назви гір) (у дослідженні використано класифікацію топонімів Г. Лабінської [2, 14-15]). Наприклад з епістолярію письменників: *Крим, Сімеїз, Карпати, старинна частина города – Уюп-Султан, Київ, Чехія, Совдепія* тощо. Традиційними засобами для позначення локалізації події у просторі виступають також такі мовні засоби: а) прислівники місця, б) власні імена й прізвища учасників подій, в) іменники-загальні назви з топонімічною семантикою, г) дієслова просторового значення тощо. Наприклад з обстеженого епістолярію: *звідти, додому, бездомна, потяглися на Володимирську гірку, пішли на вечір до відомого астронома Мейра…, у Віктора Платоновича, знаходиться в двох верстах від Києва…, провожу літо на селі…* тощо.

Отже, аналіз хронотопу епістолярного дискурсу доводить думку про те, що час і простір взаємодіють в одному контексті,

що має відбиття в координації використаних автором мовних ресурсів.

Література

1. Єщенко Т.А. Лінгвістичний аналіз тексту: навч. посіб. Київ: Видавничий центр “Академія”, 2009. 264 с.
2. Лабінська Г. Топоніміка: навч. посіб. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2016. 274 с.
3. Павлик Н.В. Часопростір епістолярного дискурсу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія: збірник наукових праць*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Випуск 59: Т. 3. С. 12–15. URL: http://vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v59/part_3/3.pdf (04.09.2023 р.).

Петренко-Цеунова О. І.
аспірантка кафедри літературознавства ім. В. Моренця,
старша викладачка кафедри загального і слов’янського мовознавства
Національного університету «Києво-Могилянська академія»

НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕЙЗАЖ У ПОЕЗІЇ «ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ»

Вибудовування ментальної мапи значущих просторів, що втілюють національний дім, є одним із головних напрямів нарації нації засобами літератури. Згідно із сучасним баченням, національна ідентичність є витвором інтелектуальних еліт і впроваджується через мистецтво, культурну та освітню політику. Для дослідження національного пейзажу використовується поняття «архетипний зір» як засіб забезпечення цілісності національного наративу в мистецтві, який є сконструйованою під впливом ідеологічних та естетичних чинників здатністю вбачати в подіях минувшини символічні схеми та ієрархізувати національний простір [2, 107].

Плідне використання жанру пейзажу для реалізації націєтворчих завдань бере початок у XIX ст. Доти пейзаж тлумачили як символ, наприклад, як втілення біблійної образності (Божий град, сад) або як художній паралелізм, відбиття індивідуальних переживань у станах природи («пісні

світські»). Усвідомлення нації як «уявленої спільноти» (Б. Андерсон) в українському випадку збіглося в часі з поширенням ідеї народництва, тож ключовим топосом художньої літератури стало село як джерело етики та естетики, а наддніпрянський краєвид із пшеничним полем набув іконічного статусу втілення українськості. Національний пейзаж частково позбувся рис рустикальності на початку ХХ ст., з поширенням ідей модернізму, чільною рисою якого став урбанізм. Модерністи вибудовували візуальні образи українських Харкова та Києва, проте цей проєкт перервали більшовицькі репресії.

Тим часом митці, що опинилися поза межами України після поразки визвольних змагань, продовжували вибудовувати Батьківщину словом навіть після втрати державності. У процесі наративації нації чільну роль відіграє туга за часами величі держави і спільноти. Тому історіософські візії є однією з визначальних рис поезії «празької школи». Зокрема Ю. Дараган, Ю. Клен, О. Лятуринська актуалізують середньовічний руський дискурс, оживлений і питомий у модерному звучанні. Є. Маланюк зауважує, що доти українська художня думка далі козацького шлика не заглядала, натомість «пражани» відмовляються погоджуватися з привласненням Росією теренів і спадку Русі. У своїй творчості митці цього покоління виходять за межі протиставлення між містом і селом, звертаючись до середньовічного, ренесансного й барокового періодів органічної єдності української культури, не загроженої російською асиміляцією. Археолог і митець Олег Ольжич сягає ще далі, створюючи поетичний образ української матеріальної й духовної культури у прадавні часи: «І то зовсім певно, що про нашу і на наших історичних землях!», – запевняє він, плануючи написати роман про дохристиянську добу. Ця вкоріненість у своїй землі та її минувшині ставала розрадою для вигнанців на чужині. У цьому вбачають причину, чому поразка визвольних змагань не стала для «пражан» провідним мотивом творчості: вони мали свій імпліцитний хронотоп, в обширі якого нещодавня війна – лише черговий епізод [1, 49].

Вибудовуючи свій міф України, «пражани» використовують образ степу. Є. Маланюк пише про «степів жорстоку широчінь… страшну красу отсих степів». Він має

традиційне коріння з фольклору та класики XIX ст., однак поет у циклі «Псалми степу» надає простору антропоморфних рис, вдаючись до топофобії – зображення страшних, відразливих локусів: «Лежиш скривавлена і скута… Зрадлива бранко степова!» [3, 365].

Ю. Дараган у добірці поезії «Дике поле» в журналі «Нова Україна» створює образ степу як символа волі, здобутої в бою: «Нічного степу вільний пташе, / Сам знаєш, пишне щастя наше / На вістрії шабель та пік» [3, 134]. Це ставало своєрідним ескапізмом для інтернованих вояків, утримуваних у тифозних бараках. Хоча й «облуплений, трагічний "Каліш"» [3, 147] також знаходить художнє втілення в поезіях Дарагана, його ліричного героя п'янить старовина «на старім Карловім мості» [3, 144].

Перебуваючи на чужині без змоги повернутися на Батьківщину, «пражани» міфологізують власні спогади про «золотоверхий град», який «іще ясніш і різьбленіше сниться» ліричному героєві О. Стефановича. Чільне місце в національному пейзажі авторства поетів «празької школи» посідає образ Софійського собору: у циклі «Київські леґенди» Ю. Липа звертається до літописного сюжету про будівництво храму, а Ю. Клен епіграфом до вірша «Софія» пише про загрозу знесення дев'ятсотлітньої пам'ятки.

Поетичній картині світу Олега Ольжича властива лицарська аксіологія, тому закономірними є елементи пейзажу, засновані на фортифікаційній образності. Про це свідчать зокрема назви збірок – «Підзамча», «Вежі». Ю. Кленові належить низка екзотичних історіософських візій – про Стародавній Рим, Мексику, Японію, що дають змогу ліричному героєві чіткіше збагнути своє. Найповніше це втілено у вірші «Ми», у якому поет зображує фронтирне розташування України «на гострій грані двох світів». У цій поезії автор палко говорить про те, чому український національний пейзаж різниться від західноєвропейських краєвидів, які йому випало побачити.

Отже, національний пейзаж у поезії «празької школи» має риси вертикальності, центрування простору, ієрархізації національної сфери буття, упорядковування ціннісних рядів, символізованих топосами. Структуруючи дискурс та

вибудовуючи ієрархію важливого, поети «празької школи» залучали пейзаж у формуванні національної ідентичності.

Література

1. Моренець В. Празька поетична школа. *Оксиморон: Літературознавчі статті, дослідження, есеї.* Київ: Аграр Медіа Груп, 2010. 528 с.
2. Пронкевич О. Пейзаж і національна ідентичність в іспанській літературі доби модернізму. *Магістеріум. Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 61. С. 106–111.
3. Срібні сурми. Поети празької школи / Упоряд. М. Ільницький. Київ: Смолоскип, 2009. 916 с.

Приходько А.Б.,
студентка 2 курсу, групи 2ГМЛА,
Бердянський державний педагогічний університет

ГЕОПОЕТИЧНА МОДЕЛЬ КОЛОНІАЛЬНОГО СВІТУ В РОМАНІ ДЖИН РІС «АНТУАНЕТТА»

На сучасному етапі досліджень активно розвивається «геопоетика» – науковий напрям, на межі географії, літературознавства та психології, основною особливістю якого є аналіз взаємодії особистості й оточення. Р. Уолш, авторка книги «Геопоетика модернізму» (“The Geopoetics of Modernism”) окреслювала термін «геопоетика» таким чином: ««гео» у терміні геопоетика підкреслює глобальний географічний зміст, а також її взаємодію з географічними епістемологіями в культурі загалом, а друга частина, «поетика», вказує на потенціал для експериментування, для створення суперечливих політичних позицій щодо ідей культурної, расової та національної відмінності» [2, 16].

Основоположником у дослідженні геопоетики є К. Вайт. Не менш важливими були дослідження З. Баумана, Г. Зіммеля, С. Франка, М. Якіши, Р. Макарської, А. Вербергер, С. Дзанетті та ін. Серед українських дослідників слід згадати В. Голованова, Н. Любимову, Ю. Андруховича, І. Бондаря-Терещенка та ін.

Джин Ріс (при народженні Елла Гвендолен Різ Ульямс) – письменниця-модерністка Карибського басейну. Бажаючи продовжити навчання, переїхала до Лондона, у віці шістнадцяти

років. Ріс, як і героїня її найпопулярнішої книги «Антуанетта» (або «Широке Саргасове море»), розчарувалась в Англії: «Англійці носять ножі під язиком», – писала вона у автобіографії «Посміхніться, будь ласка». Прозу Ріс називають «нечуваними криками» жінок, пасивних жертв світу чоловічого панування: «Джин описувала їхні мовчазні страждання, вона неперевершена, бо це теж її страждання. Однак недоцільно вдаватися в подальші автобіографічні подробиці» [4]. Складний текст «Широке Саргасове море» виник як спроба переосмислити особу божевільної дружини Рочестера, Берти Мейсон, у «Джейн Ейр» Шарлоти Бронте, оскільки Ріс відчувала, що спотворено образи креольських жінок і Вест-Індію у романі вікторіанки: «Чому вона вважає креольських жінок божевільними і все таке? Як шкода робити дружину Рочестера, Берту, жахливою божевільною, і я одразу подумала, що напишу історію, якою вона могла бути насправді» [5].

Аналіз «Антуанетти» був об’єктом дослідження багатьох закордонних науковців, а саме С.М. Гілберт, С. Губар, Л.Аппіньянез із працею «Голос божевільної на горищі» (“TheVoiceof the Madwomaninthe Attic”) – огляд вікторіанської літератури з погляду фемінізму. Незважаючи на це, геопоетична модель світу у творі Дж.Ріс «Антуанетта» (або «Широке Саргасове море») не є джерелом для активного вивчення українськими літературознавцями. Але цей напрямок актуальний та продуктивний, адже дія у творі поділена на два «світи»: Ямайка та Англія. Критики проводять паралелі з історичними фактами та подіями, а саме: колоніальна політика Британської імперії на Карибах. Берта – уродженка Ямайки, Рочестер – більшу частину свого життя провів у Англії. У стосунках молодого подружжя простежується конфлікт колонізатора та пригніченого. Йде протистояння двох світів: культури, традицій, норм Англії та Карибських островів.

Мета статті –дослідитигеопоетичну модель світу у творі Дж.Ріс Антуанетта» (або «Широке Саргасове море»). Окрім того, виконати завдання, які торкаються теми, але не були досліджені в українських літературознавців:

1) проаналізувати взаємодію особистості з оточенням;

2) взаємодію світу країни-колонізатора та країни, яка потерпала від колоніальної політики;

3) простежити вплив «світів» на життя та характер героїв;

На кінець XIII століття Ямайка – один із головних центрів за кількістю завезених рабів у Вест-Індії. Колонізатори прагнули змішати завезених рабів, розташувати їх за плантаціями так, щоб не допустити небезпечної концентрації африканців одного етносу. Афроамериканці-раби складали найбільш безправну частину суспільства. Раб, який народився в Вест-Індії (так званий креол), мав певні переваги перед африканцями [3, 118]. Події роману переносять читача у 1834 рік незабаром після скасування рабства на Ямайці (1833): «Рабство тепер скасували! Це ж курям на сміх! Тепер з'явився закон» [1, 5]. Між рабами-креолами та африканцями були досить складні стосунки, що простежується у романі письменниці постколоніалізму: «На незнайомих чорношкірих я не сміла й глянути. Вони нас ненавиділи і називали білими тарганами» [Там само, 4]. Африканці з підозрілістю ставилися до спадкових рабів, яких плантатори зазвичай використовували проти тільки-но привезених з Африки. У свою чергу креоли, які вже в багато в чому втратили зв'язок з африканською культурою, відчували мало спільного з людьми, які тільки-но залишили Африку. Їх розділяли як культурно-побутова специфіка, так і мова [3, 118].

Ріс хоче винести проблеми креольського існування на перший план на самому початку роману та зробити акцент на почутті відчуження Антуанетти: білі креоли не є ані частиною спільноти чорних рабів, ані визнаними європейцями: «Таргани, геть-геть! Таргани, геть-геть! Білі таргани, геть звідси! Нікому ви не потрібні!»–вигукує темношкіра дівчинка до колишніх білих господарів [1, 4].

Молодий містер Рочестер повністю знищує та розколює особистість Антуанетти, яка у подальшому перетвориться для нього на Берту: «Я не Берта, і ти це чудово знаєш, але постійно називаєш мене цим ім'ям, ніби хочеш перетворити мене на когось іншого» [Там само, 54]. Як зазначає Джин у автобіографічному щоденнику, перейменування Антуанетти в Берту, немовби «зіштовхує» Едварда з п'єдесталу «справжнього джентльмена з Англії» [Цит. за: 5]. Через стосунки Берти та

молодого Рочестера була показана політика Британської імперії: придушити зростання невдоволення серед жителів колоній, зменшити значущість їхньої самобутності. Таким чином, була також зменшена важливість особистості Антуанетти, що приводить героїню до стану божевілля: «Ти мене ненавидиш, а я ненавиджу тебе. Подивимося, у кого це виходить краще. Але спершу я знищу твою ненависть. Моя ненависть холодніша, сильніша, а твоя тебе не зігріє. Ти залишаєшся ні з чим. Я зробив те, що хотів. Ненависть поступово згасла у її погляді. Це я загасив її. Але разом із ненавистю згасла й краса. Вона перетворилася на привид. Привид при світлі дня. У ній нічого не залишилося. Лише повна безнадійність» [Там само, 63].

Проаналізувавши геопоетичну модель світу у творі Джин Ріс «Антуанетта» (або «Широке Саргасове море»), можна зробити висновок, що протистояння двох культур (вест-індійської та англійської) допомагає зрозуміти, як відмінності у соціальному становищі впливають на внутрішній стан героїв, їх особистість. Зокрема, простежуємо розпад родини представників двох культур, слабкість та безвихідь жінки у нерівному шлюбі.

Література

1. Rhys J. Wide Sargasso Sea.London:Norton & Company, 1999. 69 p.
2. Walsh R. The Geopoetics of Modernism. Gainesville:The University Press of Florida, 2015. 213 p.
3. Брайлян Є., Машевський О. Етнічний аспект британської колоніальної політики в Карибському басейні (XII–XIII ст.). Етнічна історія народів Європи. Київ, 2014. С. 116 –121.
4. Fulneczek Adrian. Jean Rhys: Głoskobietuciszonych. 2011. URL: https://zwierciadlo.pl/kultura/30336,1,jean-rhys-glos-kobiet-uciszonych.read (дата звернення 29.07.2023).
5. Lendrum Jayne. From Antoinette to Bertha: the process of 'colonising' within the marriage in Rhys's Wide Sargasso Sea. 2003. URL:https://web.archive.org/web/20130608153515/http://www.qub.ac.uk/schools/SchoolofEnglish/imperial/carib/colonising-marriage.htm (дата звернення 29.07.2023).

Резніченко Ю.О.,
доктор філософії зі спеціальності 035 Філологія,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

МУТАЦІЇ СПІВІСНУВАННЯ ЛЮДИНИ Й ЛАНДШАФТУ В ПОВІСТІ «ЧОРМЕТ» М. КАМИША

Значну частину творчого доробку М. Камиша – письменника, дослідника Чорнобильської зони відчуження, військового – присвячено висвітленню тієї реальності, яка існує сьогодні на території України, постраждалій від радіаційного забруднення внаслідок аварії на ЧАЕС 1986 р. («Оформляндія», «Київ-86», «Ряска», «Чормет» тощо). Зацікавлення М. Камиша сталкерством не випадкове, адже його батько був одним із ліквідаторів аварії. Письменник, як він сам стверджує, відчуває особистий зв'язок із цією територією, попри можливий шкідливий вплив опромінення: *«Зона як ніщо дарує внутрішню тишу, безцінну під градом новин. Тишу, глибшу за гімалайську, карпатську і тишу пакистанських пустель. З тієї тиші проростає наснага, як із закинутих човнів виростають щогли дерев і широкі паруси крон. Я народився після великих географічних відкриттів, але до колонізації космосу, тож Зона – моя терра інкогніта»* [1].

Увагу в повісті «Чормет» М. Камиша зосереджено на історіях чоловіків, одержимих збиранням радіаційно забрудненого металу, який вони здають за безцінь, адже не бачать іншого способу вижити (переважно мається на увазі можливість заробити на алкоголь). У загальній пригніченій атмосфері розповіді відчутна думка про безвихідь такого животіння біля кордону зони відчуження, а на прикладі персонажів Аліка, Гриші, Колі Дільничого, Пєті Торпєди, Чєні та ін. продемонстровано шляхи пристосування до такої постапокаліптичної дійсності.

Існування персонажів згаданого твору рутинне й передбачуване: Алік, дрімаючи і вслухаючись у гавкіт свого безіменного пса, чекає, коли йому принесуть металобрухт; хтось вишукує цей метал і носить його здавати (*«Для Чєні світ складається з "дєлов", які бувають чотирьох видів: чорне, біле,*

жовте і красне» [2, 95]); продажна міліція «намагається» карати злочинців тощо. Таку монотонність життя увиразнено й у повторюваних художніх деталях, зокрема: постатях людей, які прямують до прийому металобрухту на подвір'ї Аліка (*«Алік давно навчився розрізняти обасфальтовий скрегіт і визначати на слух, що йому тягнуть, навіть голови не повертаючи <…>»* [2, 95]); плямах крові й пилу, що назавжди в'їлися в асфальт; незмінних погрозах від дільничого щодо виправних робіт тощо.

Оскільки протагоністом «Чормету» є Алік, у розповіді найбільше розкрито саме його світогляд, який під впливом нових обставин підносить метал до ролі культу й персоніфікує його: *«Кожен шматок металу був уламком Єдиного – маленькою, але вагомою його частинкою. Як кожен опеньок з чорнобильського лісу стосувався чогось незбагненно більшого – грибних царств і підземних структур із міріадами взаємозв'язків»* [2, 88–89]. Нерідко в розповіді натрапляємо на злиття інстанцій наратора і протагоніста, що дозволяє репрезентувати внутрішній світ персонажа. Художню об'ємність образу Аліка забезпечує різноплановий інтертекст: із одного боку, у роздуми чоловіка вплетено літературні, міфологічні, релігійні, історичні, географічні та ін. алюзії (наприклад, згадки про християнську віру, Директорію, Рейх; Кабул, Кіліманджаро; Франкенштейна), а з іншого – у висловленнях Аліка наявна лайлива лексика, яка відображає його маргінальний спосіб життя. Своєрідність такого поєднання створює для потенційного читача різні рівні прочитання повісті, унаочнює неоднозначність зображеного.

Топос проживання персонажів повісті М. Камиша становлять села Залісся, Наливалівка, Термахівка, Янів та ін. Народицького району Київської області (сучасний адміністративно-територіальний поділ відрізняється від названого у творі). Понівечений радіаційним пилом простір колишнього життя (покинуті споруди, церкви, школи, будинок культури) зазнає подвійного впливу: не лише від мародерів, які безжалісно розкрадають усі приміщення, але й з боку природи, що «повертає» цьому ландшафту його первинний, доцивілізаційний вигляд: *«темні провалля здоровенних вікон і майданчик перед входом поріс тернюччям з-поміж бетонних плит»* [2, 101], *«колія поросла кущами»* [2, 102–103], село Залісся

за тридцять років *«стало джунглями»* [2, 109]. У багатьох предметних деталях відзначаємо патологічний взаємовплив цивілізаційного й природного, зокрема: *«металева Кіліманджаро»* [2, 91], *«ліани дротів»* [2, 98], *«жовтошкіра латунь»* [2, 99], *«лезо з лопасті ЧАЕС – це кинджал з ікла дракона»* [2, 146] тощо. Пейзажні акценти, у яких відтворено певні природні явища, що, попри обставини, залишилися незмінними, здебільшого лаконічні й нерідко мають відтінок іронізування над прийомами зображення природи в класичній літературі: *«коли ще не вилізло з-за обрію червоне Сонце, але поля вже вкрилися ранковим серпанком, коли цвіріньокали перші птахи і не нагнітав тривогу ліс»* [2, 105], *«Поволі спадало за обрій травневе сонце»* [2, 130]. Уважні до навколишніх реалій, персонажі повісті спостерігають стале й мінливе в них.

Модифіковане світосприйняття персонажів названого твору показове й у їхній цинічній оцінці дивного для зони явища, коли на закинутій і поросліій кущами залізниці вони бачать поїзний состав з бронетехнікою, що зійшов із рейок, а потім вирішують розібрати бойові машини на деталі (*«Перевернутий БТР на узбіччі – як гіпопотам, підстрелений транквілізатором. Ще небезпечний: може раптово прокинутися і напасти, бо людей ненавидить і здавна ганяє їх під палким африканським сонцем»* [2, 124]). Зі значною деталізацією в розповіді твору експоновано процес розрізання на частини одного з бронетранспортерів. У цій частині тексту увиразнено екстатичний стан чоловіків, їхню одержимість металом, який вони сприймають олюднено і, припускаємо, у цьому жорстокому акті знищення компенсують свій ресентимент: *«Б'єш вдруге – голова нахиляється, ледь смикається, ніби нічого і не відбулося, і тільки за третім разом туша падає на землю, а ти – швидко колеш під лапу австро-угорським ерзац-баґнетом <...>»* [2, 133] (процитований уривок ілюструє тимчасову зміну наратора як оповідь голосом Аліка). Такий скрупульозний опис розчленування персоніфікованого «створіння»-БТРа унаочнює мутації співіснування людини й природи в названому творі.

Мешканці зони відчуження, збайдужілі до радіаційних загроз їхньому існуванню, збирають метал, вирубують ліси, торгують рибою й грибами, попередньо занісши хабар до

відповідного кабінету. У зображеній постчорнобильській дійсності панують непорушні й чітко визначені закони «правопорядку», базовані на позірному жорсткому контролі й корупційних схемах: *«В село наїжджають тоновані буси, з них вискакують хлопці у формі <…> І не рухаються, поки колючий дріт не перелізе хтось із місцевих і пастка не захлопнеться»* [2, 100]; *«Він знав, як це відбувалось і скільки разів підпалювали чорнобильський ліс, аби замести сліди після того, як ще один сталкер зводив журналістів засняти нелегальну вирубку»* [2, 116]; *«Коля знав, що жодні посилені заходи і нацгвардія не здатні змінити тутешні ритми. Хіба землетрус»* [2, 116]. У цих спостереженнях персонажів твору М. Камиша вкотре констатовано безмір людської недбалості у ставленні до себе й простору свого існування.

Отже, художній світ повісті «Чормет» М. Камиша репрезентує мутації співжиття людини й ландшафту Чорнобильської зони відчуження, акцентуючи домінантний інтелектуальний і моральний регрес персонажів, що провокує їхні нові життєві орієнтири: поклоніння металу, рутинність повсякденних дій, соціальну апатію тощо. Наративний, (поза)сюжетний, образний тощо, рівні поетики твору переконливо демонструють понівечений природний простір, який, хоч і «відвойовує» свою територію, однак продовжує потерпати від рук людини.

Література

1. Базів Л. Маркіян Камиш: Зона – центр тяжіння, навколо якого ми всі обертаємося; хто потрапив на орбіту – там і залишиться. *Укрінформ*. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3233186-markian-kamis-pismennik.html (дата звернення: 13.06.2023).

2. Камиш М. Чормет. *Оформляндія. Чормет. Ряска.* Збірка. Київ: Нора-Друк, 2021. С.83–157.

Рижикова О. М.,
аспірантка,
Волинський національний університет імені Лесі Українки

ПОВІСТЬ ФЕДОРА ОДРАЧА «ЩЕБЕТУН» В АСПЕКТІ ГЕОПОЕТИКИ

Поліфункціональність та інтердисциплінарний характер геопоетики зауважено в сучасних українських студіях. Так, О. Харлан простежила особливості геопоетики в контексті сучасних літературознавчих досліджень [4]; О. Бровко окреслила моделі художнього картографування через концептуалізацію понять «карта» і «територія» на матеріалі творів «Ворошиловград» С. Жадана, «Карта і територія» М. Уельбека, «Певне судження про Візантію» В. Ч. Казимира [1]; І. Галак та І. Григоренко виокремили геопоетичний простір Полісся у творчості українських письменників, звертаючись, зокрема, й до таких текстів Федора Одрача, як нарис «Наше Полісся» (Вінніпег, 1955) та книжка оповідань «Покинута оселя» (Торонто, 1960) [2], та ін.

Наша мета – проаналізувати в аспекті геопоетики повість Федора Одрача «Щебетун».

Федір Одрач як виходець із Пінщини дуже добре знав закономірності життя поліського краю. Повість «Щебетун», створена в діаспорі, стала піснею його малій батьківщині, піснею, сповненою захоплення первозданною природою, світлим сумом за дитинством і водночас гіркого усвідомлення соціально-політичних проблем. У передмові до першого видання книги 1957 р. Б. Олександрів влучно зауважив: «“Щебетун” – надзвичайна книга, поема про Полісся, на якому автор зріс і яке знає з вийнятковою докладністю» [3, 9].

Василь Грудок – виразно автобіографічний образ. Крізь призму його світовідчуття читач сприймає поліський край із всіма його суперечностями. Після тривалої розлуки Василь знову в рідному селі, яке бачить у ньому не сина бідної Зоні, а панича, бо вибився в люди.

Категорія пам’яті допомагає реконструювати формування ідентичності героя. Спогади Василя – це насамперед екскурс у дитинство. Це ідеальний час, попри бідність і випробування, бо

поруч рідна матір, своє село, своя природа. Шукаючи «стежки свого дитинства», Василь зауважив вплив невблаганного часу: «Ні, це вже не були стежки і доріжки його дитинства! Ці справжні стежки і доріжки, ці кущі і западини залишилися в усій повноті лише в його уяві. <...>. Все змінилося, все пішло шкереберть, тільки він довгими роками леліяв у своєму серці непорушність усього того, з чим провів роки свого дитинства» [3, 28].

Світогляд поліщука заглиблений у язичницьку міфологію, що боготворить природу. Промовистим свідченням є молитва діда Кіндрата: «“Свят, свят… – молився дід Кіндрат, – ізбави м’я від нищоти мирської, схорони від ока людського, лукавого, успокой м’я плюскотом риб у Стиру, шелестом листя в Конющині, журчанням метеликів-паняночків у верболозах, над водою, овій м’я теплим вітерцем з півдня. А я Тебе й так хвалити не перестану, поки мого життя”» [3, 15].

Невипадково в той час, коли Василь провідував могилу матері, «десь у гаю озвалася зозуля. “Ку-ку, ку-ку» – неслось над гаєм, над кладовищем, неслось чимсь жалібним, нерозгаданим. Це тільки поглибило його душевні терпіння» [3, 18]. Він згадує пояснення матері про зозулю: «– Це, синочку, душечки мертвих літають зозулями та ворожать живим, скільки років їм ще жити» [3, 18]. І коли син поставив пам’ятник на могилі матері, знову закувала зозуля: «Заплющив очі й слухав. Кукання зозулі віддалювалося, слабшало. Василь знов полинув думками в минуле, знов своєю уявою почав відтворювати рисочки лиця своєї матері, йому вчувся навіть немов би її прихриплий голос, що проривався десь із-за світів. Ні, це не був її голос, це була віща німота, що мережила в його душі дивні слова.

“Не під цим дорогим пам’ятником твоя матінка, і не ущасливив ти її ним; зозулею вона літає по гаях, по лісах, над річками та лугами, а ти, сину, шукатимеш її між вітами зеленими, між квітами на лісових галявинах, в лозах за Стиром, в житах колосистих, і ти її, сину, ніде і ніколи не знайдеш» [3, 20]. Ці «дивні слова» – відповідь сакруму на невимовлене питання сина, на його каяття.

Світ природи дає можливість головному герою осягнути філософські закономірності життя: «Він чомусь почав глибше

задумуватися над людиною, над її внутрішнім світом. Щоб її збагнути, він кликав собі на допомогу Емануеля Канта, Шляєрмахера, навіть Сократа і Плятона. Але, кінець-кінцем, глибока філософія не давала йому ключа до пізнання правдивої суті людини. І тоді він почав порівнювати її до самотньої очеретини, що хибоче на вітрі, до прибережної самотньої лілеї, яку під час бурі заливає хвиля, до крихкого вапняка-каменя, який від вогкости розсипається в пісок» [3, 74–75]. Для отця Євтихія споглядання бузку має домінантне християнське тлумачення, обумовлене його освітою та служінням. Як бачимо, природа органічно перегукується з настроями, душевним станом і переконаннями персонажів.

Невипадково недосяжну Панєнку, дівчину в горобиному вінку, Василь пізнає як мрію: «– Побудуй міст через прірву, бо дорога до мене крута і небезпечна. Я мрія, Василю, ні, я більше, ніж мрія – я глибінь і широчінь безмежна! Я та, що валить тюрми і визволяє бранок, я пісня серед степів, яким нема кінця і краю!» [3, 238].

Василь тонко сприймає природу, відчуває естетичну та духовну насолоду від її осягнення. Хлопець настільки споріднений із природою, що чує її голос, розуміє її мову, він полонений її красою. Натура дарує сили, аби витримати неприязне та заздрісне ставлення односельців.

Як наголосив Б. Олександрів, «Можна говорити про тезу й антитезу, що становить у цьому творі тяглий основний мотив. Це – розкішна поліська природа, описанню якої автор приділяє багато уваги – з одного боку, і разюча бідність, темнота й забобонність місцевого селянства – з другого» [3, с. 10]. Отець Євтихій казав Василеві: «Людина завжди реаґує по-лихому, коли бачить ближнього свого в достатках» [3, с. 32]. Отець підтримує хлопця, втомленого людською обмеженістю, заздрістю й ненавистю: «“Природа вас вилікує”, – казав йому отець Євтихій. “Невже я хворий морально? Невже злоба ближніх породила в моєму серці злобу?”. Ішов між ланами ноля Круглиці: вологе повітря, насичене запахом волошок, овіяло його» [3, 60].

Порятунком для зболеної душі Василя стають також довгі розмови з дідом Кіндратом, близьким йому за світосприйняттям і мисленням; міркування діда сповнені життєвої мудрості.

Недаремно він іде жити далеко від людей, обмежуючи своє спілкуватися. Дід Кіндрат живе в гармонії з природою, його болить, як люди по-варварськи її виснажують.

Назва твору, обумовлена вмінням головного героя, має відповідник не тільки в образі Василя Грудка. Образ солов'я – концептуальний, це ніби alter ego Василя. Промовистим є такий епізод: «Василь задумався. Аж раптом десь на осокорі, побіч церкви, прорвався спів солов'я. Василь вихилив з вікна голову. "Так, сливе, там улюблене його місце. Ах, і співає ж, співає..." Василь стримав у грудях віддих і слухав. Соловей заливався переливами свого співу. Василь заплющив очі. Так, – минуле. Подих з дитячих років. Чи ж не так співали колись-колись солов'ї там, у Вішновицьких корчах, де він пас худобу? Зі сходом сонця маленький хлопчик у ликових постолах, у сивій свитині, з довгою пугою в руці жене через вигін худобу і потім наганяє її в Ошновицький брід. А там, за бродом, праворуч – Вішновицькі корчі. Там царство для солов'їв. <…>. Він без труднощів відтворював різні нюанси солов'їної пісні, він хотів з усією точністю проспівати аж "дванадцять голосів", але коли він дійшов до десятого звороту, раптом почув фальшиву ноту. <…>.

"Минулося!", – простогнав Василь. Колись у його щебеті солов'я не впізнавали людину. "Минулося!" – прорік він ще раз уголос» [3, 41].

Фінальна сцена твору містить виразні передчуття катаклізму війни. Кінцесвітнє вчувається в образі божевільного старости на ослі, що «диким голосом затягнув: "Пішет да пішет цар германський, пішет да к русскому царю...". <…>.

На західньому й східньому обріях згущувалися чорні хмари» [3, 291]. І природа символічними барвами віщує війну.

Отже, повість Федора Одрача «Щебетун» – текст, що доводить важливість гармонії з природою; текст, який показує, що у природі можна знайти відповіді чи не на всі питання; текст, у якому природа й міфологія – органічні складники поліщука; текст, що демонструє, як у локальному виражається глобальне.

Література

1. Бровко О. О. Карта-і-територія сучасної геопоетики: джерела і художня практика. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2020. № 4 (335). С. 113–120.
2. Галак І., Григоренко І. Полісся як геопоетичний простір у творчості українських письменників. *Геопоетичні студії. Науковий альманах. Terra Incognita, Terra Nova*. Острог: Видавництво НаУОА, 2021. Вип. 2. С. 12–15.
3. Одрач Федір. Щебетун. Нью-Йорк: Накладом Організації Оборони Чотирьох Свобід України, 1957. 291 с.
4. Харлан О. Д. Геопоетика в контексті сучасних літературознавчих досліджень. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. 2017. Вип. 45. С. 223–227.

Романова О.В.,
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАНУ

ОСОБЛИВОСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ АНТРОПОЛОГІЧНОГО ЕЛЕМЕНТУ У ФРАНКОМОВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ МАНДРІВ. РЕТРОСПЕКЦІЯ.

Антропологія, як наука, що знаходиться, на перший погляд досить далеко від літератури, вже неодноразово намагається довести свою необхідність у літературознавчих дослідженнях. Питання та проблеми, що виникають при спробах інтегрувати одну дисципліну з іншою стикаються зі спротивом прихильників традиційних підходів у літературознавстві. Одним з головних аргументів завжди виступає той, який доводить, що антропологія досить далека від літературознавчого аналізу, що її методологія не може слугувати повноцінним інструментом для досліджень.

Подібне ставлення, безумовно, пов'язано з тим, що під антропологією наразі розуміють кілька підходів та шкіл. Можна з упевненістю сказати, що англо-американська антропологічна школа та французька антропологія знаходяться по різні боки у своєму ставленні до одного і того самого предмету дослідження – людини взагалі, механізмів породження матеріальної культури, у вигляді літературних текстів зокрема; підхід цей у літературі буде виглядати дещо по-іншому. Ніякого зближення у аналізі

тексту, як літературознавець, американський антрополог робити не буде. Він буде шукати ознаки культур, накопичувати соціологічні спостереження. А от французька антропологія тяжіє до художньої літератури, що неодноразово було вже доведено працями того ж Клода Леві-Стросса, чи Мішеля Леріса. Тому предметом дослідження в цій розвідці є аналіз антропологічного елементу, який відображений у творах франкомовних мандрівників. Акцентуалізується вивчення особливостей цього елементу, його роль у формуванні літературного доробку, а також на виявленні впливу мандрів на становлення антропологічної концепції. Ретроспективний підхід дозволить проаналізувати еволюцію антропологічних уявлень у франкомовній літературі мандрів і зрозуміти їхнє значення у контексті сучасності

Зміна реальності мандрів змусила літературних критиків навіть говорити про зникнення цього жанру, У світі, де усе нібито відкрито, етнографія привносить нову хвилю цікавості до подорожей. Луї ван Делфт у своєму дослідженні «Антропологія та література» говорить про термін «література» та «антропологія», як про такі, що у XVIII столітті не вживалися у сучасному розумінні. Цей термін був згаданий вперше у трактаті німецького вченого Маґнуса Хундта, він визначив його у розділі «Анатомія» [4]. У французьку мову термін потрапив 1516 року і до XVII сторіччя не часто вживався у текстах з анатомії та антропології. «Література», як термін у сучасному розумінні у французькому суспільстві почав вживатися лише у XVIII столітті; «антропологія» – на початку XIX століття. Ван Делфт починає розвідку саме з XVII сторіччя, тому що у фокусі письменників цієї епохи людина є у центрі., оскільки «вивчення людини» є найпершим завданням антропології [5, 98].

У досліджені Гі Бартелемі під назвою «Літературність та антропологія у Подорожі на Схід Нерваля» зазначає, що дослідники відмічають у розповідях про подорожі на Схід у XIX сторіччі своєрідну антропологічну складову [1]. Вона полягає передусім у пошуках культурного Іншого, яке спочатку виникає у ідеологічній сфері. Тому, ще зарано говорити про «чисту» антропологію у творах дослідників Сходу, оскільки вони сповнені етноцентричними та расистськими методами

досліджень, побудованих на протиставленні цивілізаційних досягнень. Поява подібного дискурсу обумовлена потребою в «екзотиці», як естетичній категорії, яка не може бути позбавлена емоційного забарвлення, але відсутність наукового підходу не впливає на її існування.

У розвідці Мішеля Фурньє «Від подорожей до історичної антропології: питання діалогу з антропологією у дослідженнях XVII століття в Канаді» зазначається про вплив розвитку історичної науки у Франції, зокрема «Школи Аналів», етнології та літературознавства, що проявилося у пошуках спільної теоретичної бази для досліджень розвитку суспільства [3]. Одним із таких прикладів може слугувати розвідка «Дискурс відступу в сімнадцятому столітті» Бернара Бено, яка зіграла вирішальну роль у формуванні моделі дослідження Канади XVII століття. Для Бено літературний об'єкт може містити уявне та історичне; уявне досліджується на традиційних літературних підходах (тема, ідея, елементи інтертекстуальності). Історичне у Бено розглядається з точки зору антропологічної французької школи (К. Леві-Стросс, Ван Делфт)., тобто зв'язок між історичною антропологією та літературою встановлюється в рамках цих досліджень через посередництво риторичної культури.

Дослідження подорожей до Нової Франції є важливим діалогом між літературою та антропологією, який розпочинається у працях дослідників 70-х років XX століття. Перехрестя теоретичних викладок Старого та Нового Світів дозволило сформувати новий «інтелектуальний горизонт». Вплив літератури та культури Франції XVII сторіччя на мандрівника того часу є незаперечним, що дозволяє по-новому поглянути на стосунки «релігії, тіла, їжі, шлюбу, простору та мистецтва, практик, уявлень та вірувань які позначають Старий Світ», коли застосовуються методи літератури та антропології, що для канадських досліджень набуває не лише особливого культурологічного сенсу, а й дозволяє виокремити власну національну ідентичність.

Про появу особливої концепції взаємозв'язку між письмом і реальністю, яка позначилася на появі нових вимог до стилю, зокрема зазначається у розвідці «Погляд, який заважає.

Література та антропологія в перших текстах про Нову Францію» у частині під назвою «Пролегомени до вивчення перших описів пейзажів». Щоб описати екзотику ландшафту, письменники того часу закликали відмовитися від занадто важких описів та вимог риторики. Письмо мало стати тим дзеркалом, яке відображає реальність із «відвертістю та щирістю», не спотворюючи її, щоб між словами та речами можна було встановити зв'язок, між «написаним» і «прожитим», між «словом» і «реальністю» [2].

Дослідження літератури мандрів – тема надзвичайно велика, тому охопити, навіть, в межах одного дослідження різні аспекти майже не можливо. Це пов'язано не тільки з тим, що жанр мандрівної літератури постійно насичується новими ідеями, новими географічними та хронологічними реаліями, а й з тим, що ці реалії зміщують вектор сприйняття того чи іншого явища в контексті самої літератури мандрів, спричиняють появу, наприклад, теми колоніалізму чи гендерних студій. Тому слушно буде зауважити, що відкритий «фінал» подібних досліджень має бути нормою, що дозволить появу та функціонування площини транскультурного діалогу між літературою мандрів та іншими науковими дисциплінами в рамках літературознавчих студій. Ретроспективний погляд на появу антропологічних елементів у франкомовній мандрівній літературі дозволяє прослідкувати формування національного канону взаємодії антропології та літератури протягом століть.

Література

1. Barthèlemy Guy. Littérarité et anthropologie dans le Voyage en Orient de Nerval. 1996. [online]. URL: https://www.bmlisieux.com/inedits/anthropo.htm (20.07.2023).
2. Bideaux Michel. Paolo Carile. Le Regard entravé. Littérature et anthropologie dans les premiers textes sur la Nouvelle-France. In: Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, n°55, 2002. pp. 138-140.
3. Fournier Michel. Des récits de voyage à l'anthropologie historique : enjeux du dialogue avec l'anthropologie dans les études dix-septiémistes au Canada, Dix-septième siècle, 2011/3 (n° 252), p. 455-467. [online]. URL : https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2011-3-page-455.htm (20.07.2023)

4. Hundt M. Antropologium de hominis dignitate, natura et proprietatibus: de elementis, partibus et membris humani corporis. [online]. URL: https://archive.org/details/BIUSante_05586 (20.07.2023).
5. Van Delft L. Littérature et anthropologie. Presses Universitaires de France. 1993. 283p.

Сапожникова Г.М.,
кандидат філологічних наук,
Лозівська філія Харківського
автомобільно-дорожнього фахового коледжу

УРБАНІСТИЧНИЙ ПЕЙЗАЖ ЯК ТЛО ПОЕТИЧНОЇ ЗБІРКИ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ПСАЛОМ АВІАЦІЇ»

Більшість із 67 віршів збірки Сергія Жадана «Псалом авіації» (2021) так чи інакше дотична до топосу міста, його окремих локусів, що цілком логічно, адже урбаністичність – одна з характерних рис творчості цього автора. Місто постає в поетичних текстах як художній образіз просторовими означеннями ландшафту й топографії. Сергій Жадан відкриває читачеві його як невід'ємну частину себе, як органічний складник власного світогляду, подає як мовчазного слухача, свідка життєвих подій, що відбуваються зараз або стануться в майбутньому (*«...десь тут з'явиться місто, / десь тут буде написано книгу, / в якій пояснять будову / нічного неба, / а десь тут припустяться / найбільшої помилки»* [1, 121]). Це розширює художній образ, унаслідок чого місто стає не просто топосом, а «символом певного типу свідомості як автора, так і його героя» [2, 206].

Сергій Жадан ненав'язливо створює урбаністичний пейзаж художніх текстів «Псалма авіації» за допомогою локусів будинків *(«разом ми переборемо шал / цього чоловіка, / який вказує на приречені будинки»* [1, 29], «*Тихі приватні доми. Галасливі квартири*» [1, 65], *«Люди повертаються до будинків, / кинутих на зиму»* [1, 115]), вулиць *(«і вулиці наші, обжиті нами, старі, / хай освітлюють вуличні ліхтарі»* [1, 48], *«Що ж, залишмо на час / це ранкове пробудження вулиць»* [1, 130], *«Будь зі мною, музико вулиці»* [1, 139]), парків *(«коли над деревами в*

парку стояв туман» [1, 17]), лікарень *(«Це не для них трава стане важкою, / ніби жіночий голос перед дверима міської лікарні»* [1, 21], *«Небо – тихе, наче лікарня, / з якої евакуювали хворих»* [1, 56]), дворів (*«І легко від того, що понад дворами / тихнуть кроки міської сторожі»* [1, 105]), вокзалу (*«Будівничі вже прибувають на станцію, / вивантажуються з вагонів»* [1, 132], *«Потяг прибуває на ранкову платформу»* [1, 139]), автомийок(*«смерть зустрічає вас на автомийках»* [1, 32]), майстерень(*«стане сил слухати ці залізничні майстерні»* [1, 43]), їдалень (*«Довго сидять в придорожній їдальні / насторожені чоловіки»* [1, 43]), площ (*«І гірко від того, що повагом з площі / зникає вранішня прохолода»* [1, 105]), веж (*«Прийдуть ремісники під вежі»* [1, 104]), алей (*«високу траву і алею – запалену, тополину»* [1, 61]), брам *(«І щемко від того, що є ці брами, / ці міста і ці перехожі»* [1, 105], *«Розчахнуто брами всіх міст»* [1, 132]), пекарень (*«сонні жінки в домашній одежі / будуть виходити з пекарень»* [1, 104) тощо.

Елементом урбаністичного пейзажу, крім споруд, також стають дерева. У деяких поезіях збірки «Псалом авіації» згадуються конкретні породи: липа (*«Окрім лип, що несуть / сторожу свою велику»* [1, 90], *«Стоїть за липами місяць / стишено, ніби сторож»* [1, 93]), тополя [1, 61], а в інших текстах автор використовує узагальнений образ (*«І птахи на дереві / зауважують, / що почався вечір»* [1, 122], *«Зранку дерева схожі / на людей, що чекають / на листоношу»* [1, 120]).

Серед віршів збірки «Псалом авіації» вирізняється цикл із шести поезій, у якому йдеться про топос чужого міста. Так виникає протиставлення «свій/чужий простір». У чужому місті ліричний герой почувається по-різному. Передусім він пізнає цей простір, відкриває його для себе:*«Приїхавши до чужого міста на початку літа, / відчути, що його шкіра обвітрена і нагріта»*[1, 61], *«Вулиці чужого міста, як чужі книжкові полиці»*[1, 61]. Іноді ліричному героєві буває не по собі (*«В чужому місті зранку особливо гірко»*[1, 63], *«Саме в чужому місті ти без відповіді, мов без шкіри»*[1, 65]), що спонукає його замислитися про подальший шлях *(«І в чужому місті є лише два шляхи: / шлях повернення і шлях утечі»*[1, 63]). Зрештою він долає відчуженість і прагне зближення, порозуміння, дійшовши

висновку, що *«в чужому місті чужі не мають бути чужими»* [1, 66].

Отже, у збірці Сергія Жадана «Псалом авіації» урбаністичний пейзаж не лише створює ситуативне тло для розгортання поезій, а й стає носієм настрою, почуттів, а частіше – станів ліричного героя як представника міського середовища.

Література

1. Жадан С. Псалом авіації. Чернівці : Видавець Померанцев Святослав, 2021. 160 с.

2. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999. 447 с.

Скорина Л.В.,
доктор філологічних наук,
Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького
Іванченко С. В.,
аспірант,
Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького

РЕЦЕПТИВНІ АСПЕКТИ МОДЕЛЮВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ОБРАЗУ МІСТА: ЧЕРКАСИ ОЧИМА УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

В українському літературознавстві дослідження міських топосів і локусів традиційно зорієнтоване переважно на столицю й великі культурні центри (Львів, Харків, Одесу, Івано-Франківськ, Чернівці тощо). Корпус літературних творів, у яких Черкаси фігурують як «тло, топос, місце дії, декорація, подекуди як образ» (В. Фоменко), не надто презентативний, з огляду на це моделювання образу міста ще не було об’єктом системного дослідження. Це зумовлює певну актуальність пропонованої студії, у якій планується зосередити увагу на рецептивних аспектах у вивченні «міського тексту».

Конструюючи літературний образ конкретного міста, змальовуючи його «анатомію», «фізіологію» і «психологію», письменники пропонують різні рецептивні моделі, різні його візії. З одного боку, це зумовлене безкінечною мінливістю самого об’єкта спостереження. За слушним висновком Кевіна

Лінча, місто «може бути стабільним у загальних рисах упродовж деякого часу, але водночас воно *постійно змінюється в деталях*. Лише частково можна контролювати його зростання і форму. Тут немає кінцевого результату, лише безперервна послідовність фаз» [5, 2]. У літературних творах, написаних у різні історичні епохи, одне й те ж місто виглядає по-різному. Це зрозуміло й не вимагає ґрунтовніших рефлексій. Утім і в текстах, створених в один час, візії міста неоднакові. Індивідуально-авторські моделі формуються під впливом низки об'єктивних і суб'єктивних факторів. Зокрема на їх конструювання впливає характер зв'язку письменника з містом. З огляду на цей критерій розрізняємо три типи письменників-обсерваторів: 1) автор – гість, який принагідно відвідав місто й зафіксував у літературному творі свої враження, деталі урбаністичного пейзажу, знакові пам'ятки; 2) автор певний час тут мешкав (навчався, працював), місто стало для нього «рівноправним об'єктом і суб'єктом екзистенційного рефлексування» (В. Фоменко), але він себе з ним не ідентифікує; 3) автор сприймає місто як «малу батьківщину», відчуває «кровний» зв'язокіз ним. У межах кожної з цих груп можна виокремити дрібніші підгрупи. До прикладу, у першій групі диференціювальну роль відіграє «**фактор прописки**». Для мешканців мегаполісів чи великих культурних центрів Черкаси – провінційне місто, їх не приваблює «улочек скромный уют» [1, 10] (рядки з поезії Марка Вейцмана «Прибыли гости столичные»), на все вони споглядають з байдужою зверхністю. Жителі невеликих міст і селищ з більшим пієтетом ставляться до міста, його історії й архітектури.

У конструюванні «міського тексту» важливу роль відіграє «**фактор пам'яті**» – емоційне тло спогадів про місто, про пережиті радощі й труднощі, щасливі й трагічні моменти. За слушним висновком К. Лінча, у місті «усе сприймається не саме по собі, а у зв'язку з навколишнім середовищем, з ланцюжком подій, з пам'яттю про колишній досвід» [5, 1]. Так, для Олександра Гордона Черкаси – «п'янке оце місто любові-свободи» [1, 21], а для Таміли Чупак– «місто юності», «місто Щастя», «місто Мрій» [1, 87]. Емоційно-оцінні судження у цих

творах доповнюються просторовими образами (Дніпрой кручі, каштани й абрикоси, бульвар Шевченка й Хрещатик, Блакитний палац і Палац одружень), згадками про найвідоміших краян (Остафія Дашковича, Дмитра Вишневецького (Байду), Тараса Шевченка, Богдана Хмельницького, Василя Симоненка та ін.). Третій чинник можна назвати «**фактором часу**». В уяві К. Лінча місто «подібне до архітектурного об'єкта, це конструкція в просторі, причому величезного масштабу, річ, яка сприймається лише *протягом довгих проміжків часу*» [5, 1]. Людина, яка мешкає в місті роками, а то й десятиліттями, має змогу обсервувати не лише «історичний центр», а й окраїни, відчути «дух» і «душу» міста. Закономірно, що у творах письменників, чия життєва історія переплелася з долею Черкас, образ міста значно глибший, конкретніший іліричніший. Микола Негода в «Оді рідному місту» зізнається: «Я всією душею, синівською плоттю і кров'ю / Прив'язався навіки до древніх і юних Черкас» [1, 6]. Не менший пієтет помітний і в поетичних рядках Наталі Віргуш (уродженки Зборова на Тернопільщині, юність якої пройшла на Чернігівщині, а молоді й зрілі роки– у Черкасах): «Я це місто люблю. Кожна вулиця в серці моїм» [1, 12].

Найпереконливіший, найглибший багатовимірний образ міста постає у творах його уродженців, письменників, які ідентифікують себе з містом, сприймають його як «малу батьківщину». У цій ситуації спрацьовує ще один важливий чинник – назвемо його «**фактором місця**». К. Лінч переконаний, що«кожен житель має давні асоціації *з певною частиною свого міста*, його образ просякнутий спогадами та значеннями» [5, 1]. Для Артема Чеха – відомого сучасного прозаїка, який народився в Черкасах 13 червня 1985 р., таким визначальним топосом став район «Д»: «Чигиринська – широка і розбита, уздовж неї стоять заводи – бездушні омертвілі організми, цегляні атоли, де панують розруха, задуха і, врешті, смерть. Бетонні паркани, колючка, прохідні з зеленими цифрами на електронних табло, покинуті цехи, в яких відпочивають неблагополучні підлітки; чорні труби, обірвані дроти, поросли кропивою та лопухом одноколійки, обабіч яких підіймається мертво-солодкий запах

розкладених собачих туш» [2, 8]. Як іронічно зауважив прозаїк в однойменному романі у новелах,згадками про цей район «батьки досі *лякають* неслухняних дітей із центральної частини міста» [2, 8]. Така територіальна «закоріненість» і специфічний життєвий досвід сформували особливий ракурс у змалюванні міста. Черкаси А. Чеха назавжди застрягли в 1990-х – добі розрухи й кримінальних «розборок». Для головного героя повісті «Цього ви не знайдете в Яндексі» (дебютний твір прозаїка, 2007) мала батьківщина єсимволом безнадії: «Моє місто – то є глупе, як ніч, місто. /.../Живучи там, принизливо для себе усвідомлюєш, що живеш не по-справжньому, а поки що. Поки що так, а далі якось буде, і звичайно, що буде краще» [3, 137].

Трактування рідного міста як пастки, відчуття презирства до нього, страх змарнувати життя, як більшість знайомих містян, зберігаються і в наступній повісті –«Анатомічний Атлас. Важко бути жабою» (2008). Однак чим далі відсуваються дитячі й підліткові роки, тим виразніше проступають контури не реального міста Черкаси, амисленнєвого конструкту «міста-як-спогаду». У «Районі “Д”» (2019) А. Чех послідовно моделює своєрідний «черкаський текст». Не зважаючи на заявлену в заголовку топографічну прив’язку, прозаїк не звужує художню оптику – у його поле зору потрапляють центр і периферія, район «Д» і Казбет, Митниця й Соснівка... Не варто сприймати цю книжку як путівник чи науково-популярний нарис, це радше «роман у новелах», у якому історія й «душа» міста показані в нерозривній сув’язі з долями його мешканців – часто неприкаяних, химерних. У романі «Хто ти такий?» (2021) поруч із традиційними для А. Чеха маркерами «черкаського тексту» (безнадія, кримінал, провінційне люмпенізоване середовище) з’являються нові мотиви –страх втратити зв’язок із різним містом іностальгія. Після переїзду до Києва рідне місто «встигло відлущитися від нього, але до кінця не відпустило» [4, 281]. Підсумовуючи, зауважимо, що моделювання образу міста в літературі залежить від низки об’єктивних і суб’єктивних чинників, у тому числі – від характеру зв‘язку автора з містом, емоційного тла спогадів, ототожнення автора із конкретною частиною міста, що набуває символічних прикмет.

Література

1. Черкаси поетичні / уклад., літ. редактор В. Поліщук. Черкаси: ІнтролігаТОР, 2020. 99 с.
2. Чех А. Район «Д». Чернівці: Меридіан Черновіц, 2019. 320 с.
3. Чех А. Цього ви не знайдете в Яндексі. Харків: Фоліо, 2007. 224 с.
4. Чех А. Хто ти такий? Чернівці: Вид.Померанцев Святослав, 2022. 304 с.
5. LynchKevin. TheImageoftheCity. Massachusetts: The MIT Press, 1960. 194 s. URL: https://www.miguelangelmartinez.net/IMG/pdf/1960_Kevin_Lynch_The_Image_of_The_City_book.pdf (27.05.2023).

Смирський К.В.
студент факультету філології та соціальних комунікацій
Бердянський державний педагогічний університет
Науковий керівник: к. філол.н., доцент **Ольга БОГОВІН**,
Бердянський державний педагогічний університет

ЗЕМЛЯ У НЕБЕЗПЕЦІ: ГЕОПОЕТИЧНИЙ АСПЕКТ У ПІСНІ МАЙКЛА ДЖЕКСОНА “EARTHSONG”

Екологічні питання останнім часом набувають все більшої значущості. Із розвитком науково-технологічного прогресу люди дедалі частіше втручаються у природні процеси, руйнуючи гармонійну предковічну екосистему, виснажуючи корисні копалини і забруднюючи довкілля. Глобальне потепління, експлуатація морів і ґрунтів, втрата біорізноманіття, забруднення, – наслідки людського втручання. Щоб привернути увагу до цих проблем, люди творчих професій використовують засоби мистецтва, серед яких музика – одна з найбільш дієвих. Багато музикальних гуртів робили музику на екологічну тематику, це, наприклад, пісня Paul Mc Cartney – “Despite Repeated Warnings”, або гурт Linkin Park, який випустив пісню “What I`ve Done”. Але найвидатнішим хітом усіх часів, присвячених екологічним питанням безперечно є пісня “Earth Song” Майкла Джексона, яка і стала об’єктом нашого дослідження.

Варто зазначити, що творчість Майкла Джексона досліджувалася вже не одноразово. Існує чимало ґрунтовних

праць, присвячених їй, зокрема робота Стець І. М. «Репрезентація концепту love у пісенних текстах Майкла Джексона», а також праця B. Kaufmann “The Champions of Earth in Words and Song Featuring Michael Jackson and his opus anthem: Earth Song”. У нашому досліджені ми зосередилися на геопоетичному аспекті пісні “Earth Song” Майкла Джексона, який на сьогодні залишається не достатньо вивченим. Чим і зумовлена актуальність нашої роботи.

Глобальна проблематика загалом властива пісенному репертуару американського поп-співця. У творчості Майкла Джексона можна знайти багато пісень, присвячених певним широким проблемам: “Blackor White”, “They Don't Care About Us”, “Beat it”, “Heal the World”, а також “Man in the Mirror”.

“Earth Song” Майкла Джексона була його першою піснею, яка відверто обговорювала навколишнє середовище та добробут тварин [1]. “Earth Song” – це балада, яка поєднує в собі елементи блюзу, госпелу та опери [1].

В одному з інтерв’ю Майкл Джексон згадував, як йому прийшла ідея написати цю пісню:

“I remember writing “Earth Song” when I was in Austria, in a hotel. And Iwas feeling so much pain and so much suffering of the plight of the Planet Earth. And for me, this is Earth's Song, because I think nature is trying sohard to compensate for man's mismanagement of the Earth. And with theecological unbalance going on, and a lot of the problems in the environment,I think earth feels the pain, and she has wounds, and it's about some of thejoys of the planet aswell. But this is my chance to pretty much let peoplehear the voice of the planet. And this is “Earth Song.” And that's whatinspired it. And it just suddenly dropped into my lap when I was on tour inAustria” [2].

Аналізуючи пісню “Earth Song”, важливо також згадати музичний відеокліп до неї. Адже він значно доповнює, розширює сенс і зміст пісні. Разом з музикою і співом, відеокліп посилює відчуття аудиторії, які виникають від твору. Відеокліп на пісню було знято 1995 року фотографом Ніком Брандтом. Зйомки проходили в Південній Америці та Північній Америці, Європі та Африці. Першим місцем зйомок стали тропічні ліси Амазонки. Корінні жителі, які знімалися у відеокліпі – дійсно були місцевими жителями. Друге місце – військові дії в Хорватії.

Третім місцем стала Танзанія, тут були відзняті сцени незаконного браконьєрства та полювання. Під час створення “Earth Song” жодна тварина не постраждала, оскільки кадри взято з документальних архівів. Остання частина знімалася у передмісті Нью-Йорка, в місті Ворик. Там була змодельована безпечна лісова пожежа на кукурудзяному полі [1]. У 1997 році відео було номіновано на премію “Grammy”.

Майкл Джексон розпочинає пісню з питальних речень: “What about sunrise? What about rain?” [4]. Майже вся пісня складається з питальних речень. У пісні також присутні короткі речення, повтори, вигуки – все ці риторичні засоби додають емоційності, що допомагає розкрити основний мотив, зробити його більш виразним і впливовішим. Ставлячи запитання виконавець звертається до аудиторії. Адже мета цієї пісні – переконати людей у важливості та необхідності збереження краси природи, змусити їх задуматись про існуючі екологічні і соціальні проблеми і спонукати до дії, до зміни на краще ситуації, що склалася.

“Did you ever stop to notice / All the blood we've shed before?” [4], – у цих рядках автор не тільки говорить про людські війни. У відеокліпі до пісні в цьому моменті падає спиляне дерево, отже, Майкл Джексон також говорить і про кров Землі, яку пролили люди.

“What about all the peace/That you pledge your only son?”“Did you ever stop to notice/All the children dead from war?” [4],– у цих рядках Майкл Джексон звертається до дорослої аудиторії. У цій частині співець показує жорстокість та безглуздість війни, яка приносить тільки горе і руйнації.

Свою пісню Майкл Джексон адресував також і корінному населенню. У відеокліпі вони показані як жертви індустріалізації. Середовище, в якому вони жили знищують, а тварин, з якими вони співіснували багато років вбивають браконьєри заради наживи. Автор показує корінному населенню, що вони не самотні, і що є люди, які насправді розуміють, через які труднощі їм доводиться проходити.

У відеокліпі демонструється спільне горе людей, корінь якого – деструктивна діяльність людини. Спільність людської трагедії посилюється відеокліпом. У ньому всі люди, які зазнали

втрат, горя падають одночасно на коліна і починають, плачучи, гребти руками землю. Батько, який втратив дитину, починає стискати землю у руці, і це супроводжується кадром вибуху у відеокліпі. У жінки з плем'я інший кадр – повалене дерево. Таким чином ми можемо побачити причини їхнього горя. У чоловіка – це війна, яка забрала у нього дім і дитину, у жінки з плем'я – це знищення лісу. І причиною цьому всьому стало руйнування, викликане людьми.

У відеокліпі настає поворотний момент, коли земля починає трястися і здіймається сильний вітер. Земля наче «почула» благання постраждалих, і почала виправляти всю заподіяну людьми шкоду. Від сильного вітру Майкл Джексон у відеокліпі хапається обома руками за дерева. В цей момент він починає кричати "What about..." і щоразу згадувати гостру тему, де людство негативно вплинуло на флору, фауну, та призвело до загибелі ні в чому невинних людей. В пісні з'являються фонові співаки. У відповідь на слова Майкла Джексона вони кричать "What about us?". Фонові співаки можуть як схвалювати слова Майкла Джексона, так і заперечувати їх. Це створює умови для роздумів і дає змогу кожній людині замислитися над своєю поведінкою та відповісти на поставлені запитання автора. Архітектоніка пісні побудована за структурою давньогрецької трагедії. Кінець пісні "Earth Song" можна порівняти з Комосом. Майкл Джексон разом із фоновими співцями, як актор з хором на орхестрі, співає пісню-плач. Така структура найбільш підсилює емоційну виразність пісні, та дає змогу дуже коротко висловити ємний зміст. Таким чином пісня набуває глобальних масштабів.

Відеокліп посилює враження від пісні. Наприкінці нього події, показані раніше, повторюються, але у зворотному порядку: повалені дерева піднімаються на своє місце, війська загарбників відступають, чоловік, який загинув на війні, знову стає живим, дим всмоктується назад у труби, слони відрощують бивні та оживають, а з ними повертаються до життя і інші тварини. Отже, Майкл Джексон показує, що є надія, що все може змінитися на краще.

Пісні Майкла Джексона популярні і сьогодні, а цінності, закладені у них, будуть актуальні ще багато років. Пісня "Earth Song" вийшла ще у 1995 році, але проблеми, які були зачеплені в

ній, на жаль, актуальні і сьогодні. Не вщухли війни, не закінчився негативний вплив людини на Землю: все ще існує незаконна вирубка лісів, а тварини досі страждають від людських егоїстичних бажань. Своєю творчістю Майкл Джексон вплинув на культуру та надихнув інших людей на творчість. Зокрема, на сайті YouTube на каналі George Savingston було викладено відео з назвою «Пісня Землі - Майкл Джексон українською (Earth song cover)». В ньому пісню "Earth Song" було адаптовано під українські реалії повномасштабної війни.

Література

1. Стаття Вікіпедії. Earth Song. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Earth_Song#Production
2. Стаття з сайту Englishdom URL: https://www.englishdom.com/blog/pesnya-michael-jackson-earth-song/
3. Brandon Wegrowski. Deforestation in the Amazon Rainforest. Стаття з сайту Ballard Brief URL: https://ballardbrief.byu.edu/issue-briefs/deforestation-in-the-amazon-rainforest
4. Michael Jackson. Earth Song. URL: https://www.letras.com/michael-jackson/73210/
5. The Ivory Game. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ivory_Game

Ставнича О. М.,
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
м. Київ

СОЦІОМІФІЧНІ ТОПОСИ ВИЗВОЛЬНИХ ЗМАГАНЬ 1917–1921 рр. У СУЧАСНОМУ ПРОЗОПИСІ

У контексті паралельного розгортання новітньої історії, історії «тут-і-тепер», та дискурсу її осмислення, намагання рівнобіжно усвідомити й описати важковловний «суворий Present Continuous» (О. Забужко) національного буття, все більшої ваги набувають студії пам'яті, дослідження способів і методів моделювання й передавання значущого приватного і суспільного досвіду через певні соціокультурні механізми та комеморативні практики, серед яких чільне місце посідає художня література. Інтерес письменників до подій вітчизняної історії сторічної давнини обумовлений прагненням пояснити

ґенезу конфлікту «нашої Столітньої» війни (В. В'ятрович) і водночас накреслити позитивну перспективу розвитку подій, зафіксувавши у важливих символах і міфологемах обриси колективної історичної пам'яті, що є однією з базових підстав національної ідентичності.

Творення цілісного, переосмисленого в параметрах актуальної української ідеї, соціального міфу [4, 58–59] Визвольних змагань 1917–1921 рр. ґрунтується на окресленні не тільки «пантеону» діячів (уособлень культурних героїв) Української революції (як-то С. Петлюра, М. Грушевський, В. Винниченко, Є. Коновалець та ін.), а й передусім подієвого поля, що передбачає художнє моделювання значущих топосів як певне картографування «місць пам'яті» [3, 99]. Досить суттєвий корпус (що зумовлено суспільним запитом і політичною кон'юктурою) сучасних прозових творів про цей період жанрово й стилістично різнорідний, тому спираємося на тематично-хронологічний аспект і реалістично-документальний принцип відображення подій автором для виокремлення об'єкту дослідження. Зокрема, ним стали романи В. Шкляра «Чорний Ворон» (2010) і «Маруся» (2014), М. Бутченка «1918. Місто надій» (2018) і «Петлюра. Боротьба» (2019), К. Тура-Коновалова «Крути 1918» (2018), Г. Ткаченко «Політ ворона. Доля отамана» (2019), В. Вальда «Отаман» (2020). Метою обсервації було вичленування значущих в аспекті міфологічного смисломоделювання історичної реальності топосів, визначення їхньої художньої та ідейної специфіки, окреслення ідеологічних та внутрітекстових функцій.

Соціоміфічні топоси Визвольних змагань у розглянутих романах реалізуються у двох планах: узагальнено-символічному, де маємо справу із конгломератами значень (наприклад, степова вольниця, в'язниця, катівня, лінія фронту, імперія), і конкретизовано-географічному, в якому фігурують реальні топоніми, що, однак, теж наділені міфосимволічним виміром (наприклад, Київ, Софійська площа, Херсон, Гуляйполе тощо). Акцентуємо, що домінантною функцією названих топосів є «прив'язка» ідеологічних концептів / смислів до історичної соціокультурної реальності, а також встановлення кореляцій між

минулим і теперішнім (через прийом подвійного хронотопу, котрий властивий багатьом творам цього ряду).

До творення образу Української революції письменники найчастіше залучають знакові з погляду національної історії події й відповідно наділяють сакральністю місця цих подій, забарвлюючи соціоміфему пафосом героїки / віктимності. Такої міфологізації зазнали топоси Крут як символу незнищенності духу нації в безнадійному протистоянні («Крути 1918» К. Тур-Коновалова); Софійської площі як простору свободи й реалізації державотворчих спроможностей українців (епізоди проголошення Четвертого універсалу в романі «Крути 1918» й Акту Злуки УНР та ЗУНР в романі «Петлюра. Боротьба»); Холодного Яру як уособлення «козацької непокори», що «є віссю українського світу» і де досі можна відчути, «як десь у глибині пульсує серце України» [5; 244, 241]; Мотронинського монастиря на Черкащині – символу прихистку й віри («Чорний Ворон»); Теплінського лісу на Донеччині, де очолив народний рух опору всіляким окупантам і зайдам отаман Григорій Савон («Політ ворона. Доля отамана») та інші символічні місця національної пам’яті про спротив і боротьбу, з різним ступенем виразності відображені на сторінках історичних романів.

Осібне місце посідають урбаністичні топоси, зокрема Києва, священного місця української державності, містичної точки єднання Великої України. Ретельну промальовку Києва, номінованого Великим і Вічним містом, містом на семи пагорбах, подибуємо в романах М. Бутченка. Воно є і символом, і матеріальним втіленням української державності, тому здобування Києва дорівнює отриманню влади й контролю над ситуацією («Київ наш!» – переможно проголошують усі спраглі влади войовники). В романі столиці протиставлено передову, проте звукоряд опису фронту знаково подібний до київського, спільними маркерами топосів постають відчуття самотності й безнадії. У цьому ж творі натрапляємо й на любовно виписану «топографічну» закоріненість дитячих спогадів, репрезентовану топосом Полтави (історичні конотації поглиблюють семантику), і на щедро інкрустований метафорикою з інфернальним забарвленням образ окупованого більшовиками Харкова.

Топос Херсона із функцією відтворення атмосфери місця і часу використовує В. Вальд у романі «Отаман»: вересневе місто постає перед читачем об'ємним і неповторним завдяки численним історично вивіреним деталям екстер'єру, назвам вулиць, фотоательє і магазинів, колоритним епізодичним персонажам місцевих жителів, контрастивному зображенню провінційної тиші й відголоскам війни, – це, з одного боку, формування ностальгійного дискурсу за ідилічним «дореволюційним», «довоєнним» життям, а з другого, – штрихи до психологічного портрету героя-розповідача, позаяк саме крізь призму його дитячих спогадів цей Херсон 1916 року вимальовується таким, а не інакшим. Можна стверджувати, що багатоплановий, різночасовий, міфологізований образ міста стає у творі не просто тлом, а одним із головних персонажів: місто живе і змінюється, має свої таємниці, котрі, власне, становлять вісь сюжету – пошук більшовиками скарбів, що заховані в лабіринтах херсонських підземель, мапа яких була втрачена. Автор майстерно нанизує міфологеми на нитку історичної оповіді, переплітаючи факти й вигадку, відтак витворює стереоскопічний міфологізований топос сонячного, благодатного, величаво-таємничого Херсона, «південного первістка» Потьомкіна: «…у планах столицею був Херсон. А що за столиця без таємничого підземелля? <…> Подейкували, що в цих підземеллях були церкви, монастирі, а ще секретні схрони. В одному з них досі стоїть золота карета Катерини Великої, на якій вона прибула до Херсона» [2, 252]. Натомість підпорядкований радянській владі Херсон 1921 року – це той самий лабіринт, однак із хтонічною, мортальною конотацією, позаяк дія відбувається у камері допитів – «моторошному склепі глибоко під землею», а в самому місті панує насильство, голод, смерть [2, 440]. Оперує В. Вальд і окремими ідейно-образними штампами, так, наскрізний в романі топос імперії накладається на локальніший топос в'язниці, що суголосно відомій метафорі «тюрми народів» [2, 81].

Узагальнено-символічні й водночас натуралістично конкретні топоси в'язниці та катівні як характерні деталі зображуваної епохи бачимо різною мірою увиразненими в усіх аналізованих творах. Художня функція таких описів – тригерна

для мобілізації через емоційний шок опірних механізмів ідентичності реципієнта, чіткого окреслення міфологізованого й навіть демонізованого образу ворога [1, 147].

Панівний для всіх без винятків романів даної тематики – іноді проговорений, іноді латентний – топос Великої України, метаобраз, який і вбирає у себе усі вищеназвані, і формується ними. Отож основне призначення соціоміфічних топосів Визвольних змагань 1917–1921 рр. і в історіографії, і в літературі – витворення у свідомості читача віртуальної мапи України цього періоду, узгодженої із сучасною національною ідеєю. Бо саме на двох стрижневих ідеях – Славі та Слові, – на глибоке переконання історика П'єра Нора, будується нація [3, 100].

Література

1. Бутченко М. Петлюра. Боротьба : роман. Харків : КК «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 224 с.
2. Вальд В. Отаман : роман. Харків : КК «Клуб Сімейного Дозвілля», 2020. 448 с.
3. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять ; пер. із фр. А. Рєпи. Київ : ТОВ «Видавництво "КЛІО"», 2014. 272 с.
4. Ставнича О. Література – міф – суспільство: концептуалізація соціального міфу у прозі 1990 – 2000-х років : монографія. Київ : Наукова думка, 2017. 376 с.
5. Шкляр В. Треба спитати у Бога : новели, есеї, спогади. Харків : КК «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 320 с.

Соболь В.О.,
Доктор філології, професор,
Варшавський університет

ANIMUS MEMINISSE HORRET

Незітерті ще враження від вічного міста, в якому 3-7.07.2023 взяла участь у конгресі дослідників XVIII століття, спонукали до проекції античних скарбів мудрості на багатостраждальне і героїчне сьогодення. Римські письменники та оратори глибоко осмислювали проблеми війни, героїзму, безсмертя. На іншому полюсі– зради, боягузтва, підлості. **Animus meminisse horret** (як згадаю, душа тремтить від жаху), -

цими словами Еней розпочав свою розповідь про початок Троянської війни. **Animus meminisse horret…**

Упродовж липня–початку серпня 2023 року мені судилося вислухати численні розповіді людей про окупацію одного з найбільш брутально нищених рашистами українських міст – Ізюма. 342-річний вік міста є юним. І водночас зрілим у переосмисленні первісного змісту античної мудрості та увиразненні джерел сили і нескореності нашого народу.

Назву найбільшого за чисельністю населення районного центру Харківської громади міста Ізюм рашисти прочитали як «13 (тринадцять) зюм»! Ця іскорка була посмішкою крізь сльози, яку я побачила на обличчі Наталі Гармаш, 1990 року народження, медичної сестри. Мешкає за адресою: Ізюм, вул. Громадська 28 а/2. Її розповідь як ріка, лилася з вуст понад дві години. Медик від Бога, в темноті, коли зникло світло і тепло, під вибухами ракет, навчилася ставити хворим та пораненим крапельниці. Зі сльозами, з непідробним болем, з повторенням, що віднині на все дивиться іншими очима.«Боюся літаків», продовжує розповідь Наталя. Але коли перед очима зараз щодня мої хворі на двох милицях, без руки чи ноги, – то я свій страх ховаю. І тримаюся». Опинилися в пастці. Голод, холод, залякування, непевність, брак інформації – все витримала Наталя. Семирічну доньку та трьох племінників та всіх родичів у холодному підвалі розраджувала піснею, казкою, зігрівала власним серцем та мудрим словом. Тамували голод торішньою кукурудзою. Під обстрілом була дорога поміж двома окупованими селами…. Але то була дорога життя, у надзавданні кинути зерно в родючу землю, посадити город і в Шпаківці, де мешкає сестра, ів Ковалівці, де мешкає мати. «Якби півгодини раніше не втекли, то з нас би як крізь решето макарони цідили» – так Наталка додає чорного гумору, а в очах сльози.

Римський письменник Флавій Вегецій, цитуючи Піндара, слушно стверджував: **Dulce Bellum Inexpertis**, що означає: війна приємна тільки тим, хто не зазнав її. А народ сформулював ще влучніше: **Якби тому трясця, кому війна щастя**. Хто ж її кликав?–

Щойно в дні конгресу дослідників XVIII століття у Римі 3-7.07.2023 почула від колег-очевидців про декана Донецького

істфаку. Перед початком війни той на міжнародному зібранні звернувся: «Когда же вы придете, русские братья?». І вони прийшли, не брати, а кати, знищувати залізом і вогнем – **Ferro atque igni delere**! У Франка є пророчі слова, які проектують сказане за зрозуміння відточуваних століттями політтехнологій ворога: «Інквізитори, що вміли „**igne, ferro**”[2]в душу лізти»…

А яким фатальним для нас є те рашистське вміння лізти в душу, пересвідчуюся в розмові на ринку з літнім чоловіком з сумними очима та пооораним бідою лицем. «Мушу поспішати, бо ж вдома чекають з три малі онуки». «А їхня мама?» – запитую. «А вона втекла з рашистом-коханцем, коли наші у вересні Ізюм звільняли! Ми шукали її серед забитих. Ми не спали кілька тижнів. Діти очі виплакали, старшій 12 років. Найменшій тільки шість. Горя нашого було без меж…». Незручно було роз'ятрювати його травму розпитуванням. Вирішила купити в чоловіка овочів, аби не йти геть, у святій надії, що почую щось іще. І почула: «…А згодом, коли думали, що немає вже невістки серед живих, вона обізвалася раптом. Тепер вимагає, аби ми їй дівчаток до раші віддали! Не буде цього! Мої внучки – Українки».

Лідія Вікторівна Шаповалова (1952р.н.), начальник бюро праці та заробітної плати упродовж двох десятків років на ІПЗ (Ізюмський приладобудівний завод), довірила мені безцінний скарб. Ним є щоденник окупації, який писала день у день, аби мислити і не пустити відчаюв серце. Зізнається, писання врятувало, писала кожну вільну хвилину і ховала зошит від усіх, а ось зараз я тримаю його в руках. З нього еманує сила української жінки, талант її щирості, прямоти, молитовної віри в силу слова і в своїх дітей. Цей его-документ по-особливому резонував, коли читала його в День Державності 27 липня.

Окупація Ізюма тривала від 30.03.2022 до 10.09.2022[3]. Діти Лідії Вікторівни, рятуючи малих онучат, ледь встигли виїхати в світи. То ж серцем писане щоразу повторюється в її ізюмському діарії: «Ось уже 14 днів б'ють по Ізюму. Все що можна, уже знівечили. Російська орда – набагато гірше фашистів. Діти та

[2]Igni et ferro - вогнем і залізом

[3]Шостого березня 2022 були підірвані мости, щоб рашисти не зайшли в центр міста. В центр Ізюма вороги змогли дістатися лише в кінці березня.

онуки мої золоті, як би вам тяжко не було в чужині, ви не будете бачити цього пекла!.. сьогодні гірше, аніж усі попередні дні»(14.03.2022), «Рвонула бомба, шість метрів у глибину, десять вширину» (25.03.2022), «Діти та онуки мої кохані, знаю, що вам несолодко на чужині, але не чуєте вибухів, від яких земля день і ніч здригається під ногами…» (30.03.2022), «Цієї ночі думала, що наша армія нас звільняє» (13.05.2022).

А ось нотатка Лідії Вікторівни від 10 вересня 2022: « Наші солдати уже біля нас! Боже, яка радість їх побачити! Люди їм кричали: «Слава Україні! Героям слава!».

Наталя Микитівна Шилова (1948 р.н.) розповідає про той сонячний ранок 10 вересня 2022, коли під вікном пролунало «Слава Україні! Ізюм звільнено!». Молоді бійці лежали в траві поряд з її будинком. І попросили дозрілого винограду, який рясно звисав над їхніми головами. Люди ділилися з бійцями, хто чим міг. Люди (але не мер) відстояли честь міста і варті того, аби не лише Буча, а й Ізюм отримав статус міста-героя. Так, його вибороли не так звані «ждуни», не ті, хто досі «не визначився». Не «україножери», як громадянка раші К.. Службам безпеки з нею не до сміху, але сміються сусіди: вона марить думкою, як «перетягти свою хату» в рашу. Люди згадують голосну її молитву: «путін, я тебя люблю, потому не бомбі мою хату!». Силуети доби поляризувалися як ніколи. Усвідомлюємо собі: не воріженьки, а вороги.

Фотовиставка деокупованого Ізюма авторства Костянтина Ревуцького, яку нині бачить увесь світ, – заслуговує, аби бути доповненою ще й сповідями людей, які витримали жахіття. Всупереч загальновідомому **silent leges inter arma** – «під час війни мовчать закони» (Цицерон) – всі, кого мені пощастило почути,– вистояли, сповідуючи закон совісті, честі, національної гідності.

Табакова Г.І.,
кандидат філологічних наук
Бердянський державний педагогічний університет

ГЕОПОЕТИЧНИЙ ОБРАЗ ЛОНДОНА В ПОСТАПОКАЛІПТИЧНОМУ РОМАНІ ДЖ. БАЛЛАРДА «ЗЕМЛЯ, ЩО ПОТОНУЛА»

Столиця Британії є одним із найдавніших міст Європи, побудованих ще римлянами на початку нашої ери. Як поселення на березі річки, Лондон завжди переслідував привид затоплення і навіть були певні передбачення. Так, у своїй книзі «Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds», опублікованій у 1841 році, Чарльз Маккей описав велику паніку 1524 р., яка почалася після пророцтв численних віщунів і астрологів у попередньому році, що «першого дня лютого... води Темзи піднялися б до такої висоти, щоб затопити весь Лондон і змити десять тисяч будинків» [2].

Отже, ідея затоплення міста турбувала людей здавна і свідченням цьому є також література. Наприклад, у романі «Після Лондона» Річарда Джеффріса (1885) маємо картину підтопленої Англії, де Лондон перетворився на болото. Тому ідея Дж. Балларда щодо затопленої столиці Британії насправді не була новаторською. Цікавим виявилося його бачення міста в умовах затоплення й кліматичних змін на планеті в постапокаліптичному романі «The Drowned World» (1962) («Земля, що потонула» (українського перекладу текст досі не має)). До того ж, важливим вважаю дослідити геопоетичний аспект образу Лондона, адже ця тема фактично не висвітлена в українському літературознавстві, як і творчість Балларда в цілому. Існує лише спектр англомовних розвідок, присвячених творчості британського письменника, які мають справу з різними аспектами дослідження творів автора (Mirenayat A. «Psyche in Eco-Apocalypse: A Reading of Ballard’s The Drowned World», Cenk Tan «An Ecocritical Study of J.G. Ballard's Climate Fiction Novels», Tait A. «Nature reclaims her own: J. G. Ballard’s the drownedWorld» та ін.).

Роман змальовує не таке вже й далеке майбутнє, 2145 рік, коли через сонячну радіацію відбуваються глобальні кліматичні зміни й температура на планеті значно підвищується. Екваторіальні зони Землі повертаються до попереднього стану (Тріасовий період), Земля поступово йде під воду і навіть у Лондоні залишилися непокритими водою лише верхні поверхи висоток. Головні герої знаходяться у столиці Британії, але вона ледь впізнавана: «похмуре зелено-чорне листя хвощів, прибульців з тріасової епохи, і напівзатонулі білі каркаси будівель XX століття все ще відбивалися разом у темному дзеркалі води — два світи, які, мабуть, зустрілися в якійсь точці часу. Ця ілюзія моментально зникала, як тільки гігантський водяний павук розбивав маслянисту поверхню води за сто футів унизу» (Тут і далі переклад наш – *Т.Г.*) [1, 10]

Цікаво, що створюючи образ затонулого Лондона, Баллард спирався на свої спогади з Шанхая, де він народився. Перед публікацією роману автор написав статтю для «The Woman Journalist», у якій він пояснював: «Якщо поміркувати, мені здається, що образ величезного напівзатопленого міста, порослого тропічною рослинністю, який є центральною частиною «Землі, що затонула», є певним чином злиттям моїх дитячих спогадів про Шанхай і моїх останніх 10 років у Лондоні» [2]. Жаркий і вологий клімат Шанхаю – колишньої колонії Британії, химерно наклався на образ центрального міста цієї колонії – Лондон. Так одночасно реалізуються у творі геопоетична і геополітична складові. Герої згадують ще живе і процвітаюче місто, яке після затоплення майже зникло. Крім того, змінюються і самі люди. Як наслідок реакції на екстремальні зміни навколишнього середовища, викликані на Землі сонячними бурями, вони зазнають філогенетичної регресії, повертаючись власними еволюційними шляхами, щоб стати споконвічними мешканцями відродженого Тріасового саду, а простіше – аборигенами в джунглях. Автор змальовує регрес цивілізації, її повернення до джерел, що означає стирання кордонів між колишніми колоністами і колоніями. Ця ідея чудово реалізувалася у підтоплені, коли вода зрівнює усі нашарування цивілізації й відроджує колишні, реліктові форми життя.

Таким чином, у постапокаліптичному романі «The Drowned World» Дж. Баллард досліджує регрес цивілізації в умовах екстремальних змін навколишнього середовища, викликаних зміною клімату. Цей регрес відображається в поверненні до давніх еволюційних шляхів і стає символом відродження природи. Реалізація ідеї підтопленого Лондона в романі Балларда, що з'явилася завдяки дитячим спогадам письменника про підтоплення й жаркий клімат Шанхая, демонструє, як вода рівняє усі слої цивілізації і призводить до стирання кордонів між колишніми колоністами і колоніями, що відображає можливу геополітичну та екологічну трансформацію світу.

Література

1. Ballard J.G. The Drowned World. London : Penguin Books, 1974. 193 p. URL: https://www.unife.it/letterefilosofia/lm.lingue/insegnamenti/letteratura-inglese-ii/materiale-didattico/J.%20G.%20Ballard-%20The%20Drowned%20World-%201962.pdf (дата звернення: 10.09.2023)
2. Self W. Will Self on JG Ballard's «The Drowned World». URL: https://www.telegraph.co.uk/culture/books/10273413/Will-Self-on-JG-Ballards-The-Drowned-World.html (дата звернення: 11.09.2023)

Тверітінова Т.І.,
кандидат філологічних наук,
Київський університет імені Бориса Грінченка

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РОМАНІСТИКИ Д. БРАУНА: МІЖ ТРЕВЕЛОГОМ І ТУРИСТИЧНИМ ПУТІВНИКОМ

Американський письменник Ден Браун вважається одним з найпопулярніших в сучасній світовій літературі. Чільне місце в творчому доробку письменника посідає серія криптоісторичних романів, яка включає п'ять творів: «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Втрачений символ», «Інферно», «Джерело».

Попри надзвичайний читацький успіх твори Брауна спричинили хвилю дискусій в літературній критиці. В центрі уваги науковців опинилось питання так званого «феномену Дена

Брауна», проблематика, символіка та жанровий синкретизм його романів (О. Бесараб, Б. Ерман, Т. Старостенко, Р. Девіс, Б. Бауерс, Г.У. Еріксон, Г. Тейлор та ін.). Відзначаючи новаторство жанрової форми творів письменника, дослідники виділяли ознаки конспірологічного детективу (Т. Амірян), роману-андрогіну (А. Балод, О. Бесараб), інтелектуального трилеру (О. Черник), синтезу пригодницького роману, "mystery book" (Д. Бернштейн) тощо.

Втім, на нашу думку, в творах Брауна можна виокремити поширений в постмодерністській літературі метажанр подорожі, який «ґрунтується на хронотопі шляху, на переміщенні персонажа у просторі й часі, генетично постає зі спогадів» [1, 229-230]. В словнику «Української мови» поняття «подорож» подається як: «1. Поїздка або пересування пішки по місцях, віддалених від постійного місця проживання… 2. Жанр художньої або наукової літератури, що містить географічні відомості, опис вражень автора від поїздки, прогулянки і т. ін.; твір цього жанру» [2, 754].

В сучасному тревел-медіатексті розрізняють поняття тревелогу і туристичного путівника. Дослідники А. Майга, О. Александров, Ю. Полєжаєв, Н. Розінкевич та ін. відзначають притаманні тревелогу суб'єктивність, оповідь від першої особи, поєднання опису й оповіді в творі, часо-просторові межі сюжету (початок і кінець подорожі), достовірність (при наявності частки художнього вимислу). В той же час А. Бідун, М. Варикаша, Ю. Розанова та ін. зазначають, що жанр туристичного путівника не передбачає героя-оповідача, матеріал подається об'єктивно, структуровано, інформація актуальна та доповнена ілюстраціями, картами тощо.

Події в творах Брауна відбуваються в відомих містах Європи, Азії й Америки, які репрезентуються як носії духовної культури і генератори історико-культурної інформації. В такому разі автором вибудовується культурний код кожної країни (Італії, Франції, Англії, Туреччини, США), кожного міста (Рима, Флоренції, Венеції, Стамбула, Парижа, Лондона, Вашингтона, Більбао, Барселони), який вміщає ландшафтний, генетичний, матеріальний і духовно-культурний елементи. Це підтверджується топографізмом його творів, в яких пересування

героїв простежуються по карті й співпадають з відомими туристичними маршрутами. В цьому плані твори Брауна можна визначити як «романи – туристичні путівники»: розповідаючи про перебування героїв в тому або іншому місті, автор надає вичерпну характеристику про його історію, архітектуру, ландшафтно-топографічні та духовно-культурні особливості (міфи, легенди, традиції тощо). Так, в романі «Янголи і демони» репрезентується римський текст, в «Інферно» - флорентійський, венеційський, стамбульський, в «Джерелі» - іспанський (Більбао, Барселона), в «Коді да Вінчі» - паризький й лондонський, в «Утраченому символі» - вашингтонський. В кожному романі докладно описуються видатні туристичні об'єкти, відвідування яких супроводжуються аудіогідом (як в музеї Гуггенгайма в «Джерелі») чи музейним працівником (куратор Лувра в «Коді да Вінчі», хранитель музею базиліки Сан-Марко в «Інферно», директорка музею Гуггенгайма в «Джерелі» та ін.). Відповідно репрезентуються відомі культурні об'єкти (Лувр, палаццо Веккйо, собор Санта-Марія-дель-Фйоре, базиліка Сан-Марко, музей Гуггенгайма, Вестмінстерське абатство, церква Саграда Фамілія та ін.).

Культурний текст кожного міста подається у Брауна як своєрідний name-dropping, нанизування знакових місць з коментарями в жанрі туристичного довідника. Так, наприклад, в романі «Інферно», вибудовуючи ренесансний хронотоп Флоренції, письменник виділяє: вежу палаццо Веккйо як «загальновідомий символ Флоренції» [3]; «в самому серці міського пейзажу» – гігантський купол головного флорентійського собору Санта-Марія-дель-Фйоре» [3]; бульвар Нікколо Макіавеллі – як «одну з найкрасивіших флорентійських вулиць» [3]; стежку Черкьята в садах Боболі – «одну з найбільш мирних кутків» [3]; грот Буонталенті – «найнезвичайніший куток у всьому місті» [3]; «горище, що найбільше всього вражає у світі» [3] – La soffita, що розміщено над Залом П'ятисот в палаццо Веккйо; «перший в світі громадський читальний зал» [3] – в бібліотеці Лауренціана, яку разом з вестибюлем та сходами спроєктував Мікеланджело; «одна з найзнаменитіших хрестильних купелей в світі» [3] – баптистерій Сан-Джованні, де

«більше, ніж сімсот років омивали й хрестили юних флорентійців» [3] та ін.

Використовуючи традиційні міські сигнатури, письменник зосереджує увагу на «іншому місті», що знаходиться в творах відомих митців, архітекторів, різьбярів, поетів, в діяльності відомих містян, використовує елементи духовної культури, визначає традиційні страви кожного міста, неповторні запахи, що створює міську оригінальність. В кожному творі виділяється фігура відомого митця, який пов'язаний з репрезентованим топосом: в «Інферно» – це Данте Аліг'єрі, в «Коді да Вінчі» – Леонардо да Вінчі, в «Джерелі» – Антоніо Гауді, в «Янголах і демонах» – Лоренцо Берніні. По ходу оповіді характеризуються місця, пов'язані з їхнім життям і творчістю, надаються історичні довідки про їхні твори тощо. Тож не дивно, що після виходу романів письменника туристичні фірми розробили нові маршрути «слідами героїв Брауна», як, скажімо, це спостерігається у Флоренції після виходу «Інферно» [4] чи в Римі «Янголів і демонів», з додаванням карт і фотографій.

Як вже було зазначено, туристичний путівник передбачає об'єктивність і достовірність інформації. Тревелог, на відміну від путівника, характеризується суб'єктивністю, в центрі твору – оповідач, герой подорожі, який ділиться особистими враженнями, спостереженнями, спогадами. Безперечно, сюжети романів Брауна – не нотатки героя-мандрівника, вони підпорядковані розгадуванню злочинів і конспірологічних таємниць. Але фігура протагоніста його романів – професора Гарвардського університету Роберта Ленґдона - неоднозначна. З одного боку, його, фахівця з історії мистецтв і симвології, залучають до розкриття загадкових злочинів, і в той же час, опинившись в іншому місті іншої країни, він виступає своєрідним гідом, надаючи докладну інформацію про культурні пам'ятки минулих епох. Принагідно він згадує фрагменти своїх лекцій з історії мистецтва, ділиться не тільки знаннями, а й враженнями. Так, ми дізнаємось, що він є шанувальником класичного мистецтва, Флоренція – це одне з його найулюбленіших міст, в якому він традиційно відвідував мікеланджелівського Давида на площі Синьйорії. Емоційна забарвленість змінюється на стриманість, коли Ленґдон

опиняється в музеї Гуггенгайма в Більбао, оглядаючи модерністські експонати. При цьому порушуються широкий спектр проблем – естетичних, філософських, публіцистичних.

Література

1. Літературна енциклопедія: у двох томах. Т 2. / авт..-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
2. Словник української мови : В 11 т. Ред. кол.: І.К. Білодід (гол.), А.А. Бурячок, В.О. Вінник та ін. Київ: Наукова думка, 1975. Т. 6. 832 с.
3. Браун Д. Інферно. [online]. URL: https://chitaka.com.ua/knigi/inferno/#chitat-online-chitalka (25.07.2023).
4. Нетипова Флоренція: слідами Дена Брауна. [online]. URL: https://www.poihaluznamu.com/article-netypova-florencija-slidamy-dena-brauna (27.07.2023)

Тхорук Р.Л.
кандидат філологічних наук,
Рівненський державний гуманітарний університет

МІГРАНТСЬКА ДОЛЯ : ЗДОБУТИ, ОСВОЇТИ Й ПІДКОРИТИ ПРОСТІР (ЗА РОМАНОМ МАРИНИ ЛЕВИЦЬКОЇ «КОРОТКА ІСТОРІЯ ТРАКТОРІВ ПО-УКРАЇНСЬКИ»)

Просторові координати якнайкраще описують емігрантську долю та емігрантську тему, адже зміна топографії – найочевидніший факт, інша справа, що у цієї зміни закономірно проступає іще одна значуща характеристика: культурний ландшафт стає іншим. Очікувано, що емігрант, змінивши фізично-географічні обставини, перетвориться плоттю й душею. Власне, такими є теоретичні спекуляції. Обраний для аналізу роман «Коротка історія тракторів по-українськи» авторки англійської літератури Марини Левицької демонструє значно складніший спосіб «вростання» у чужий культурний простір (з’явився по-англійськи у 2005 році; переклад Олекси Негребецького по-українськи 2021 р.).

Марина Левицька – із родини емігрантів другої хвилі, її батьки переїхали до Британії наприкінці другої світової війни. Про намір написати цей твір авторка писала, що передусім ішлося про бажання зафіксувати досвід власних батьків, зокрема, матері, зібрати свідчення про травму зацілілих у війні. Художній формат – наслідок компромісу між первісним задумом та потужним творчим потенціалом авторки. До слова, наступні твори М. Левицької – «Two caravans» та «We are all made a glue» – теж про емігрантів, які прибувають на працю до туманного Альбіону. «Український» досвід не акцентований як винятковий, але зіставлення не є наразі моїм завданням.

Роман «Коротка історія тракторів по-українськи» здобув помітне місце у списках бестселерів свого часу, однак мав кілька різких та неприхильних оцінок від українських читачів (рец. Д. Дроздовського 2006 року у «Всесвіті», зокрема). У кількох інтерв'ю М. Левицька спробувала пояснити жанрову природу тексту, обставини його появи та своє ставлення до батьківщини своїх батьків (Україна Молода, 20.02.2009). Автори ж словникових статей відзначають, що текст написаний у жанрі чорного гумору; це гумористично-саритичні новелетки. Зудар «серйозної», навіть «трагічної», травматичної теми війни, таборів, голоду й іронічного письма стосуються насамперед проблеми еміграції. Тому – думаю, передусім варто враховувати формальний аспект гіперболізації огидного, сентиментального, побутового, сексуального, що зумовлено жанром; розуміти, що слід, наприклад, у моделі «батьки сваволять, а діти потерпають» проводити операцію перевертання (так працює комічне). Все ж авторці вдається бути в міру сентиментальною, патетичною і навіть провадити ідеологічну пропаганду фемінізму. Класичні фігури діда та його молодої дружини, сварливих жінок, маминого синка, хтивого чоловіка, чоловічої солідарності, скупаря і т.і. справді впізнавані, але вони природні у такому тексті.

У романі авторка показує дві хвилі еміграції з України: після другої світової (біженці після таборів ді-пі) та робочої у 90-х рр. Молода тернополянка Валентина, прибувши у чужу країну, має намір дати добру музичну освіту своєму синові Станіславу, ради чого готова працювати у притулку, маніпулювати

чоловіками, укласти фіктивний шлюб, щоб отримати громадянство й «перетягнути» свого шлюбного чоловіка інженера Дубова до цієї країни. Натомість перша хвиля емігрантів, і родина Маєвських зокрема, – утікає від радянської влади, яка руйнує відносний добробут, принижує та використовує; німецька й радянська (комуністична) окупація урівнюються за своїм нищівним та кровожерним тиском, зображені так, щоб ми відчули наміри влади зруйнувати родину, поставити на межу виживання. Протиставлені передусім шляхи «освоїти» Британію та здобути громадянство: по закону та в обхід. Надія Маєвська задумується над тим, чи інша за суттю ця еміграція, чому вона особисто не відчуває жодного бажання допомогти цим українцям, як і більшість із її оточення. І тільки «пошукова» дослідницька складова тексту, яка змодельована як розпитування у старшої сестри та батька про минуле та спогади про померлу матір, за задумом авторки приводять героїню до шокуючого окреслення суті намірів батька: «він економічний емігрант, а не шукач політичного притулку» [1, 277]. Таким чином урівнюються морально два історично віддалених рухи, адже «вижити – значить перемогти», як каже старий Маєвський [1, 294].

Два різноспрямовані маршрути міграції представлені як паралельні лінії на карті із точками зупинок: «…Брно. Острава. Через Польщу. Краків, Перемишль. Україна» [1, 292], бо Валентина Дубова повертається на Україну. Освоєними просторами із багатою топонімікою представляються лише крайні точки: колишнє й нове місце проживання.

Культурне насилля над простором змальовується у творі через постать матері родини Маєвських. Від початку твору ми уже знаємо, що йдеться про жінку, яка стала моральною й душевною опорою свого чоловіка, бо була дбайливою господинею. Опис її кухні, саду, грядок – надто докладний; кут зору обраний так, що ми на усе дивимося очима меншої її доньки, уже народженої у вільному повоєнному світі, у час, коли немає нестач. Ось саме на цьому й акцентує донька: у містечку, де вони живуть, усякого харчу вдосталь; невсипуща праця матері у полі й саду – якась марна трата часу. «Під сходами матері була комірчина, від підлоги до стелі забита бляшанками рибних та

м’ясних консервів, банками помідорів, фруктів, овочів, торбами цукру (піску, пудри, кускового й коричневого), борошна (звичайного, содового і з висівками) …» [1, 23]. Викладач-соціолог Надія Маєвська у материному трибі життя, у побутових деталях бачить слід травми голодомору. Та, погодьмося, що, покинувши радянську Україну, жінка прагне облаштувати в англійському Пітерборо щось схоже на прадідівський хутір біля містечка Дашів, який знала у дитинстві. Тернополянка 90-х років, матір обдарованого сина, теж «накидає» своє розуміння успішного пристойного життя старому Маєвському, його донькам: харчуватися купленими й розмороженими стравами, їздити на дорогих машинах по крамницях і т.і. Вона агресивна, неохайна, брутальна, жорстока.

Зі смертю дбайливої матері культурний контроль над освоєним простором у форматі потреби садити, складати, громадити, зникає; її доньки – із іншого культурного ландшафту. Тому й відповідні топоси їх життя у романі інші: міське помешкання, судова зала, кав’ярня на Різдво, батьківська вітальня, автобан (і довгі розмови по телефону, де б вони не були).

Освоєння чужого простору батьком відбувається в інший спосіб: «притягнути» щось із колишньої батьківщини (хоча б нову дружину), писати історію свого краю (тракторів), долучаючи до універсально-загальної картини специфічно українське проживання буття. Бачимо, як батько багато розмірковує – і тоді простір згортається, стає умовним, інтелектуалізується. У його версії географія та карта вимушених мандрів – лише точки перебування, «технічно» позначені координати простору («…це Драхензее. Я там якийсь час був у таборі. Робили котли для кораблів. Людмила з Вірою приїхали сюди під кінець війни» [1, 292]).

Цікавим є іще один аспект. Батькова біографія, як і материна врешті, розказана читачам молодшою донькою. Це історії про хитрощі й кмітливість зацілілих із фіксованими, але зрідка розгорнутими описами місцевості (цвинтар, камера в’язниці, заплави біля Сули, хутір). Як тільки діти емігрантів намагаються конкретизувати й олюднити скупі свідчення, вони помиляються, фантазують, спотворюють. М. Левицька показує, що історій-

наративів про одну й ту ж подію набагато більше, бо усі вони суб'єктивні версії жахливого («…минуле брудне. Наче вигрібна яма. Не треба з ним гратися» [1, 177]). Їх часто вибудовують на основі фотографій, просто вигадують.

Роман проблематизує статус мігранта й проблему міграції. Просторові окреслення сюжетних переміщень героїв здебільшого скупі; словесно багате представлення фіксує знакові і символічні топоси (хутір, сад, кухня).

Література

1. Левицька М. Коротка історія тракторів по-українськи: Переклад з англійської Олекси Негребецького. Київ: Темпора, 2021. 308 с.

Федоренко О. Б.,
кандидат філологічних наук

«НЕСКОРЕНІ ПАВЛОГРАДЦІ»: ПОДВИГ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ, ОСПІВАНИЙ ДМИТРОМ ФЕДОРЕНКОМ

Дмитро Тимофійович Федоренко народився 5 вересня 1933 року в Україні (в м. Марганці на Дніпропетровщині) в багатодітній родині. Це про нього потім казатимуть: «Дев'ятнадцятий в сім'ї і дуже талановитий».

Д. Т. Федоренко – автор понад 400 наукових праць. Особливої популярності набули фольклорно-етнологічні та етнопедагогічні дослідження «Ой у дяка суєта» (1961), «Щедрий вечір» (1968), «Школа і освіта Запорізької Січі» (1990), «Жили собі запорожці та й на Запорожжі» (1994), «Від серця до серця» (1997), «Листи з античної України» (1997), «Таємниці ненароджених геніїв» (1997), «Первоцвіт дивослова» (1997), «Мудрість козацької доби» (1999), «Кошовий лицарів чубатих. Іван Дмитрович Сірко в українській етнопедагогіці, фольклорі та етнології» (2000).

Відмінник народної освіти України Д. Т. Федоренко був визнаний кращим освітянином 1999 р. і лауреатом премії «Малиновий дзвін душі» за книгу «Мудрість козацької доби» і

ряд підручників з української педагогіки. Дмитра Федоренка також визнано кращим освітянином 2000-го року і лауреатом премії «Залиш мені в спадщину думку найвищу». У 1954 – 1977 роках Дмитро Федоренко жив у Павлограді, де працював вихователем дитячого будинку № 1, вчителем української мови та літератури, а згодом – директором середньої школи робітничої молоді № 3.

За час роботи в Павлограді Д. Т. Федоренко підготував і прочитав одну тисячу дев'ятсот сорок лекцій, доповідей, лекторіїв,створив і дев'ять років керував літературною студією міста ім. Миколи Шутя, де випускали «Літературну сторінку», проводили «Дні поезії». Дмитро Федоренко дав путівку у життя поетесі Ганні Світличній [4].

«Доцент Криворізького державного педагогічного університету, автор книги «Нескорений Павлоград» Федоренко Дмитро Тимофійович – людина-легенда міста Павлограда. Тридцять років творчої і педагогічної діяльності віддано місту Павлограду. У 50-ті, 60-ті, 70-ті роки він відродив імена тих, хто загинув від рук фашистів. Дмитро Федоренко першим віднайшов захоронення тисячі євреїв, визначив місце розташування концтабору і оприлюднив це», – розповідає літератор Станіслав Дзюба в статті «Стежка болю й пам'яті».

Вивчаючи історію рідного краю, Д. Т. Федоренко провів кропітку роботу – зібрав фактичний документальний матеріал і створив книгу «Нескорені павлоградці: історичне та народно-педагогічне безсмертя подвигу учасників збройного повстання в місті в лютому 1943 року».

«Вони не скорилися недолі і не стали на коліна» (Замість передмови до книги про нескорених павлоградців). Дмитро Федоренко розкриває загальну картину військових дій на Україні на Дніпропетровщині, повідомляє імена героїв та їхню роль у звільненні рідного міста Павлограда і України.

«Серце і воля героя». Перший розділ книги Дмитро Федоренко присвятив «сучасному Прометею» Миколі Івановичу Сташкову, котрий керував підпільними антифашистськими організаціями, партизанськими загонами, роботою з кадрами: «Інколи здавалося, що для Миколи Івановича Сташкова порушувалися закони природи, що для всіх завжди існувало

лише 24 години на добу, а для нього – втричі більше: така неймовірна працездатність, така внутрішня сила не одного, а багатьох сердець, злитих в єдине» [1,20; 2].

Вірними побратимами М. І. Сташкова були Петро Онуфрійович Кравченко, Дмитро Гаврилович Садовниченко, Степан Силович Прибер, Павло Кононович Кабак, Володимир Якович Портянко, Іван Кирилович Лашунін. З нових позицій на основі документів, свідчень учасників тих подій Дмитро Федоренко переконливо стверджує: павлоградці піднялися на антифашистське повстання, його герої заслуговують пошани і вічної пам'яті.

Книга «Нескорені павлоградці» складається з дев'яти розділів, кожен з яких включає вісім підпунктів, що демонструють різні погляди, підходи, твердження. Важливо, що кожен розділ книги доповнений «Документальними підтвердженнями і правдивими свідченнями автора». Д. Т. Федоренко зібрав і представив у книзі багатий ілюстративний матеріал: фото героїв-підпільників та партизан; рідкісні фото листів нескорених павлоградців рідним з фашистського полону; фото листівок, що розповсюджували члени молодіжних антифашистських груп; фото пам'ятних місць Павлограда.

Завершальним акордом кожного розділу книги «Нескорені павлоградці» звучать поезії Миколи Шутя із збірки «Чистота» [5]. Патріотичні поезії та листівки-заклики до боротьби поета-павлоградця Миколи Шутя піднімали бойовий дух українського народу в роки воєнного лихоліття:

Летять літа, минають весни,
Іде, біжить нестримний час.
Для інших юність не воскресне,
Але повернеться до вас.
Повернеться крізь пекло бою,
Артилерійський грім, вогонь,
Назве визвольной вас сестрою
І передасть тепло долонь [1,214 – 215].

Розповідаючи про важливі історичні події, книга Дмитра Федоренка «Нескорені павлоградці» водночас несе чітко

виражене пізнавальне, виховне, публіцистичне та фольклористичне значення.

У 1999 р. Дмитру Федоренку присвоєно звання «Почесний громадянин м. Павлограда», а у 2003 р. його нагороджено медаллю «Захиснику Вітчизни» за книгу «Нескорені павлоградці».

Після перенесеної тяжкої хвороби мужній вчений Дмитро Федоренко продовжував створювати рукописи нових педагогічних і фольклорних праць про найсвятіші сторони менталітету України, допоки 16 листопада 2009 року серце Вчителя зупинило свій земний біг.

У 2011 році Д. Т. Федоренка посмертно нагороджено медаллю «За заслуги і досягнення у сфері єврейського відродження».

Серед нагород Дмитра Федоренка – іменна медаль Кембриджа.

Книги Дмитра Федоренка зберігаються в багатьох бібліотеках України, у бібліотеці Конгресу США, у бібліотеках Англії, Ізраїлю, Болгарії [4].

Наукова педагогічно-виховна та літературна спадщина Д. Т. Федоренка має реальне продовження в житті сучасної України. Наприклад, у місті Павлограді давно створена і працює творча організація «Літературний клуб імені Дмитра Федоренка» і при ньому «Поетична студія імені Миколи Шутя». У своїй творчості літератори-павлоградці намагаються відповідати життєвій позиції Миколи Шутя і Дмитра Федоренка.

Література

1. Федоренко Д. Т. Нескорені павлоградці : історичне і народно-педагогічне безсмертя подвигу учасників збройного повстання в місті у лютому 1943 року. Дніпропетровськ : Пороги, 2003. 496 с.

2. Федоренко Д. Т. Серце Миколи Сташкова. *Ветеран Придніпров'я*. 2006. 8.07. С. 4.

3. Федоренко Д. Т., Федоренко О. Б. Герої війни – юні козачата.*Початкова школа*. 2007. № 5. С. 63.

4. Федоренко О. Б. Добросій:Документи та матеріали про учителя, кандидата педагогічних наук, доцента, відмінника народної освіти України Дмитра ФЕДОРЕНКА. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2005. 208 с.

5. Шуть М. Чистота / упорядкування та примітки Д. Т. Федоренка. Дніпропетровськ : Промінь, 1964. 117 с.

Федоряка Л.Д.
кандидат філологічних наук, доцент
Криворізький державний педагогічний університет

ЛОКУСИ МІСТА У «ЛОНДОНСЬКОМУ» ПАМФЛЕТІ ТОМАСА НЕША «ПІРС БЕЗГРОШОВИЙ»: СПЕЦИФІКА, СМИСЛ, СТРАТЕГІЇ

Єлизаветинський письменник Томас Неш (1567-1601?) – зіткана з протиріч особистість і багатогранний митець. З одного боку, популярний автор памфлетів «на злобу дня», гострослівний сатирик, який безжально критикував суспільні проблеми, а з іншого – щирий прихильник і апологет театру, знавець англійської історії, свідомий громадянин, у викривальних сентенціях якого читалося стійке бажання змінити людську мораль. Усі популярні в той час літературні жанри були йому підвладні, різні стильові формати були ним ретельно відшліфовані, велика кількість злободенних тем була проінтерпретована. Всеосяжна художня репрезентація дійсності, яка є однією з ключових рис творчості Неша, допомагає сучасним літературознавцям максимально наблизитися до реконструювання єлизаветинських реалій і встановлення специфіки їхньої рецепції цим автором.

Ще одне протиріччя (а, можливо, трагічний парадокс), що незмінно супроводжує творчу персоналію цього письменника-сатирика, полягає в тому, що, незважаючи на очевидний професійний успіх, його коротке життя було сповнене численних негараздів, спричинених саме цим амплуа. За критичний розум і саркастичне слівце від свого друга Р. Ґріна Т. Неш отримав почесне прізвисько «англійський Ювенал», але гострий язик часто стояв на заваді його соціального благополуччя і грав із ним злі жарти. Декілька разів Неш потрапляв за ґрати через те, що вербально переходив межі дозволеного, а справжня велика біда прийшла до письменника у

1599 р., коли всі його надруковані сатиричні твори були вилучені із місць збуту і спалені. Внаслідок цього три наступні століття ім'я Неша було повністю забутим. Лише наприкінці XIX ст., завдяки неймовірним зусиллям англійського вченого Р.Б. Маккерроу з'явилося перше п'ятитомне зібрання творів письменника [8], а у дослідженнях Дж. Б. Гіббарда [7] і Ч. Ніколь [10] було з'ясовано специфіку формування його творчої особистості і встановлено поетикальні особливості викривальних творів. Вітчизняні літературознавці питому увагу приділили роману Т. Неша «Нещасливий мандрівник» [3] та сатиричній поетиці його різножанрового доробку [5]. Сьогодні центром уваги нешезнавців постають окремі сегменти його творчості – професійні колаборації, інтертекстуальні мотиви, пандемійний дискурс та військова тематика.

Попри загальну вивченість, утім, у творчій біографії Т. Неша все ще залишаються певні лакуни. Одна з них – специфіка структурування художнього простору у творах письменника. У кожному творі Неша функціонують різні просторові елементи, тому художня топоніміка його текстів напрочуд широка. Її своєрідність полягає ще і в тому, що вона кореспондується з переміщеннями країною самого автора. Приміром, свій перший памфлет «Мигдаль для папуги» він написав у Лондоні у 1599 р., у 1592 р., під час написання п'єси «Останнє бажання і заповіт Літа», Т. Неш знаходився у передмісті Лондона Кройдоні, де рятувався від чуми, а свій останній твір «Пісна їжа Неша» написав у Ярмуті у 1599 р. Із точністю встановити місцезнаходження автора під час написання цих творів вдалося тому, що Неш зазвичай сам, у передмові до читачів або у тексті твору, інформує читачів про свої приватні локації та подорожі.

До останнього часу цей аспект творчості Неша не потрапляв у поле зору дослідників. Перша розвідка, присвячена художньому простору його творів, була написана Н.М. Торкут і Л.Д. Федорякою. Увага дослідниць фокусувалася навколо Нешевої імагопозиції щодо Італії [4], з'ясувати яку виявилося можливим завдяки представленню архітектоніки італійського простору у романі письменника «Нещасливий мандрівник». Вибір матеріалу цього дослідження зумовлений тим, що дія роману більшою мірою відбувається в Італії (головний герой

твору Джек Вілтон відвідує Рим, Венецію, Флоренцію), тому італійські топоніми сприяють розумінню авторської імагопозиції або виступають інструментом критики актуальних соціальних і моральних проблем.

У цій статті зосередимо увагу на лондонському просторі. Доволі тривалий час (з 1589 р. і до пандемії чуми 1592 р.) Неш постійно жив у Лондоні, написав кілька памфлетів, у яких неодноразово згадував як про саму столицю, так і про її визначні місця. Найвідоміший зразок викривальної прози письменника – соціально-побутовий памфлет «Пірс Безгрошовий» («Pierce Penniless», 1592 р.) – один із найвідоміших «лондонських» памфлетів Неша. Для встановлення особливостей столичного простору у межах цієї розвідки будемо оперувати поняттями «топос» і «локус». «Топос міста» будемо вважати відкритим простором із зображенням певного об'єкту (місто), а «локус міста» – внутрішнім (закритим) простором у складі зовнішнього (будинки і вулиці) [1,11]. Тому Лондон називатимемо головним топосом памфлету, а певні його місця – локусами [2,164]. Визначимо, чим обумовлений авторський вибір лондонських локусів, а також встановимо їхню специфіку, семантику і художню функцію.

У структурі лондонського простору у памфлеті «Пірс Безгрошовий» особливо значимими є локуси, що не лише покликані окреслити або конкретизувати місце дії, але й спроможні привернути читацьку увагу до окремих моральних дефектів і суспільних проблем. Одним із найбільш значущих закритих локусів є *Вестмінстер* – район Лондона, назва якого з часів Короля Генріха III (з XIII ст.) і до кінця XVI ст., коли був написаний памфлет, використовувалася для скороченого позначення англійського парламенту.

Зміст памфлету «Пірс Безгрошовий» зводиться до того, що головний герой Пірс збирається передати Володареві Темряви лист, у якому розповідає про численні ганебні явища єлизаветинського суспільства. Для цього йому потрібен посильний. Саме у Вестмінстері Пірс шукав «якогось … суддю, депутата чи адвоката …, із гарним обличчям» [10, 7], але йому «в один голос сказали, що таких там немає» [9, 7].

Вестмінстер, безперечно, не є лише місцем дії – він віддзеркалює Нешеве ставлення до влади. У процитованому фрагменті серед перерахованих автором членів парламенту немає нікого «з гарним обличчям». Мова тут іде, найпевніше, не про приємну зовнішність, а про гарне *моральне* обличчя, тобто про високі моральні якості. Це пояснюється тим, що Пірс, за задумом автора, хотів віддати листа людині, яка не має нічого спільного з Володарем Темряви (Дияволом), який у тогочасному суспільстві асоціювався із моральним злом, а згадані члени парламенту, на думку Неша, в уяві простих людей саме з цим і співвідносяться, а тому й мають «погане обличчя». Підтвердженням цього є питання Пірса: «Невже посланець живе у Вестмінстері?», і відповідь, що «такого не може бути» [9, 7]. Тому йому не вдалося знайти там прийнятну кандидатуру.

Суддя, депутат і адвокат, у яких відсутнє «гарне обличчя», для Т. Неша є уособленням тогочасної влади як такої, а будинок парламенту – Вестмінстер – є, відповідно, втіленням «невирішених різнопланових проблем» [5, 129], які роздирали суспільство останньої декади XVI ст. Тож цей локус виступає механізмом критики на адресу ідеології єлизаветинської влади, на якій, на думку Неша, лежить провина за появу цих проблем.

На одній із них варто зупинитися детально. Нам видається, що, використання цього локусу у тексті викривального твору спричинене і власним авторським мотивом. Головний герой памфлету «Пірс Безгрошовий» – освічений і талановитий юнак Пірс, який, як і Неш, заробляє на життя літературною працею, але вона не може забезпечити йому гідного життя. На момент написання памфлету Неш уже три роки жив у столиці і за цей час зрозумів, що успішна професійна реалізація залежить не лише від класичної освіти (а він закінчив коледж Сент-Джонс у Кембриджі) і непересічного таланту, а й від багатьох інших чинників. Тому, щоб досягти не тільки творчих, а й матеріальних результатів, він змушений був кривити душею і дописувати у передмовах до своїх творів присвяти багатим покровителям, аби отримати від них за це грошову винагороду (у «Пірсі…» теж присутній такий вступний компліментарний сегмент). Тому у процитованому вище фрагменті міститься імпліцитний натяк на соціальну незахищеність освічених прошарків населення і

особливо літераторів, які не відчували належної підтримки з боку єлизаветинської влади. Тож у цьому розрізі локус «Вестмінстер» виступає репрезентантом соціально-економічної проблеми соціального статусу професійного письменника у пізньоренесансній Англії. Зауважимо, що у тексті «Пірса Безгрошового» автор неодноразово демонструє своє критичне бачення роботи державних інституцій, моральних якостей представників влади і самої Королеви Єлизавети.

Іншою гострою проблемою за її правління була розбещеність англійських жінок. Лондон, який ще з часів середньовіччя мав ганебну репутацію міста розпусників і повій, на початок XVI ст. налічував цілі райони, в яких розташовувались відповідного штибу розважальні заклади, а в останню декаду єлизаветинської доби мав славу міста, що відкрито веде бурхливе сексуальне життя. Біограф Лондона П. Акройд констатує, що продажні жінки у той час «зосереджувалися за межами міста, … облюбували такі райони Лондона як Саутворк і Шордіч» [6, 451]. Для інтерпретації соціальної і морально-етичної проблеми розбещеності і демонстрації власної негативної рецепції повій Т. Неш використовує відкритий топос *Лондон*, а також такі закриті соціальні локуси як будинок парламенту *Вестмінстер,* райони Лондона *Шордіч, Саутворк*, і вулицю *Турнбул-стріт*.

Акцентувати увагу на означеній проблемі Нешеві допомагають викривальні апеляції до головного міста країни: «Ну скажи мені, Лондоне, як іще можна назвати твої околиці, як не легальними будинками розпусти? Ну чого ж у нас так багато цих будинків, де жінки продають свою любов за шість пенсів (прямо біля магістрату)?!...» [9, 31]. В іншому фрагменті тексту Неш із подібним питанням звертається до будинку парламенту: «Вестмінстере, Вестмінстере, скільком твоїм жінкам доведеться відповідати в Судний день?...» [9, 31]. Тут Неш інтерпретує згадану проблему через посередництво ключового концепту його творчості – відповідальності людини за прижиттєві вчинки під час Апокаліпсису. Одним із смертних гріхів, за який жінки будуть покарані, Неш вважає торгівлю власним тілом. Автор памфлету переконаний, що серед тих жінок, які мають стосунок до влади, теж немало прихильниць легкої поведінки. У першу

чергу він натякає на Єлизавету, яка намагалася вдавати з себе королеву-незайманку, а насправді встановила при Дворі доволі розкуті стосунки з чоловіками-підлеглими. Тож Неш застосовує локус «Вестмінстер» як для того, щоб привернути увагу до такого суспільного лиха і смертного гріха як розбещеність, так і для того, щоб підказати читачам його основних фігурантів.

Для зображення масштабів проституції у єлизаветинській Англії і підсилення власної критичної рецепції жіночої розпущеності Т. Неш застосовує локуси «Шордіч», «Саутворк», «Турнбул-стріт». За його інформацією, повія живе «…у кожному другому будинку Шордіча, і коли таємно пошукати в Саутворку…». У відчаї автор резюмує: «А якщо ви підете на околиці і приведете хоча б дві дівчини, які поклянуться, що незаймані, то я побудую монастир» [9, 31], а тоді пророкує, що «нечисті дівчата із Шордіча, Саутворку, Вестмінстера і Турнбул-Стріт за свої діяння потраплять до пекла, а з ними й ті молодики, які вчащають у ці будинки…» [9, 32]. Між рядків цього вислову Неш приховує рекомендацію легковажним співвітчизницям – змінити спосіб життя і замислитися над наслідками своєї поведінки.

Результати цієї розвідки дають підстави стверджувати, що топоніміка життя і творчості Томаса Неша і специфіка їхньої взаємодії сьогодні є напрочуд продуктивним аспектом досліджень творчої біографії письменника. Життєва траєкторія Неша – замкнене коло. Він народився у східному містечку Ловестофті і за 10 років знову повернувся на схід Англії, у Великий Ярмут, де помер у 1599 р. Його життєвий і творчий шлях пролягав через Кембридж, Лондон, Кройдон – приватні авторські локуси, – міста на англійській мапі, де він плідно працював і про які обов’язково згадував у текстах. «Пірс Безгрошовий» – дуже «лондонський» памфлет: він написаний у Лондоні, який є основним топосом цього твору, а в його структурі виокремлюються чимало місцевих об’єктів, застосованих автором цілеспрямовано. Лондонські локуси виступають не лише тлом, на якому відбувається дія, а обрані зі смислом і конкретною метою – відтворити, зосередити увагу, переконати, застерегти. Соціальні локуси «Вестмінстер», «Шордіч», «Саутворк», «Турнбулл-стріт» залучені до тексту

памфлету для засудження державної політики і моральних принципів Королеви та членів парламенту, від яких залежало життя пересічних англійців і професійних письменників. Більше того, заглиблення в географічну етимологію цих локусів спроможне пролити світло на соціальні і морально-етичні проблеми єлизаветинського суспільства.

Література

1. Боклах Д.Ю. Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, хронотопу, локусів міста та їхня предметна реалізація у міському тексті художнього твору. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім.Г.С. Сковороди. Серія: Літературознавство*. №1. 2018. С. 3–25.

2. Матушкіна Д.Л. Локуси міста як складники художнього простору у романі «Свято» Є. Пашковського. *Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис.* № 3. 2018. С. 163–166.

3. Привалова Л.П. *Основные жанровые особенности модификаций английского романа последней трети XVI века:* диссертация … кандидата филологических наук: 10.01.01: МГУ им.М.В. Ломоносова. Днепропетровск, 1987. 214 с.

4. Торкут Н.М., Федоряка Л.Д. Італія та італійці в рецепції англійського ренесансного сатирика Томаса Неша: специфіка авторської імагопозиції. *Мова. Література. Фольклор*2022. . №1. С. 109–116.

5. Федоряка Л.Д. *Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика в культурному контексті англійського Ренесансу*: дис. …наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.04: ДНУ ім. Олеся Гончара, 2009. 238 с.

6. Ackroyd P. *London: The Biography*. UK: Vintage; Reprint Edition, 2001. 880 p.

7. Hibbard G. *Thomas Nashe. A Critical Introduction*. L.: Routledge and Kegan Paul, 1962. 262 p.

8. Mc Kerrow R.B. *The Works of Thomas Nashe*: in 5 vol. Oxford: Basil Blackwell, 1958-1966.

9. Nash Th. *Pierce Penniless, His Supplication to the Devil*: The Works of Thomas Nashe: in 5 vol. / [ed. from the original texts by Ronald B. McKerrow]. Oxford: Basil Blackwell. Vol. 1. 1958. 111 p.

10. Nicholl Ch. *A Cup of News: The Life of Th. Nash*. London and Boston, 1984. 342 p..

Федько О.Ю.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький державний медико-фармацевтичний університет

УНІВЕРСАЛІЯ ЧИСТОГО ПОЛЯ У КУЛЬТУРОСОФІЇ ОДНОЙМЕННОГО РОМАНУ Л. ГОРЛАЧА

Ліро-епічні полотна Л. Горлача широтою охоплених подій, глибоким психологізмом, закоріненою у національній традиції поетикою, історіософією та культурософією привертають увагу не лише читачів, а й багатьох літературознавців та критиків (В. Біляцької, Є. Генової, І. Закутної, І. Корбача, І. Кропивко, С. Маринчика, Н. Мисливець, Є. П'ятковської, М. Слабошпицького та ін.). Митець переконаний, що «національна література може вважатися повноцінною лише в тому разі, коли вона має свій потужний поетичний епос» [4], і його тексти сповнені архетипів, культурних універсалій, символів. Мета цієї розвідки – визначити домінантні значення універсалії поля у віршованому романі Л. Горлача «Чисте поле».

Специфіці топосу та його ролі у національній картині світу присвячені праці таких вчених, як М. Бахтін, М. Каган, О. Кирилюк, Ю. Кузнецов, Ю. Лотман та ін. «Простір як культурно-світоглядна категорія, – стверджує О. Кирилюк, – постає перед нами перш за все в контексті усвідомлення людиною себе як істоти, сама тілесність якої не тільки окреслює певні просторові кордони її буття в світі..., але й виступає як певна система культурних координат, за допомогою якої осмислюється просторовість світу в її світоглядних вимірах» [2, 200]. Однією з просторових констант української культурософії дослідник вважає архетип поля, який «уособлює культурні прояви діяльності як здатності до творчого породження» [3, 26]. О. Кирилюк зауважує, що просторові об'єкти прочитуються українцями не просто як частини ландшафту, а як соціальний ґрунт, і наповнюються культурософським змістом: «не тільки життя вимірюється полем ("Життя прожити – не поле перейти"), але і його гідність ("Коли ж я у полі, тоді я на волі")» [3, 27]. Символічне наповнення цього топосу випливає з його трансформації з дикого, безплідного, відкритого і доступного простору у родючу, засвоєну територію. Значення дій землероба,

який обробляє землю заради плодів, з фізичної площини переноситься на духовну: «у своїй творчій (генетивній) діяльності людина перетворює її результати (врожай, “збір винограду”) в сакральне явище, коли плоди праці підносять духовність людини до найвищих щаблів» [3, 27]. В українській культурі засіяне поле – топос творчої діяльності, реалізації вітальних сил. «Феномен “українського поля” став рідкісною в історії перемогою осілої цивілізації над натиском степу, коли степ з простору кочовища перетворився на переоране поле» [3, 26], – підкреслює О. Кирилюк. Опозиція родюче поле і дикий степ в українській культурософії – продуктивна праця, топос життя VS неконтрольований відкритий простір, «прокляття степом» (за Є. Маланюком).

Архетип поля є стрижневим елементом культурософії роману Л. Горлача «Чисте поле». Сама назва тексту і частотність використання Л. Горлачем лексеми «поле» (при поодиноких згадках степу) покликані увиразнити генетивний характер інтенцій головного персонажа та його незламний моральний кодекс. Захист українських земель та віри, плекання української самобутності та свободи – ось сфера діяльності запорозького ватажка. Назва роману апелює також до ратної традиції та лицарства. Саме у «чистому полі» сходяться у двобою супротивники, щоб «помірятися силами», з’ясувати, чия воля сильніша, цивілізація більш розвинута. «Чистеє поле, де миру нема» [1, 520] виступає простором вічного протистояння, боротьби за власні цінності, випробувань і самоутвердження. Супротивником І. Сірка у романі є російський монарх, який усіляко утискає козацькі свободи і намагається зломити ватажка. Показовою є відмова І. Сірка навіть заради звільнення опуститися на коліна, тобто визнати вищість царя і підкоритися йому. Кошовий отаман зображений як цілісна особистість з високими моральними цінностями, ідеалізований козацький лицар. Сцена смерті І. Сірка на пасіці, в оточенні бджіл сповнена душевного спокою, що випливає з чистоти сумління і усвідомлення власної правоти. Уповні використовуючи потенціал топосу пасіки та символіку образу бджоли, письменник додає релігійний елемент до зображення кошового –

«спасіння», прийняття до раю за відданість правій справі і незаплямовану честь.

Потрактування чистого поля як метафізичного топосу честі і звитяги увиразнюється у рядках «поможи нам, доле, / не осквернити наше чисте поле» [1, 495], у яких йдеться про ратну славу і лицарську гідність. Супровідною аксіологічною домінантою є мудрість, уособленням якої у романі є дружина І. Сірка зі знаковим іменем Софія. Звернені до неї слова «іще не встиг від тебе відійти, / а попіл покриває чисте поле» [1, 578] прочитуються як неминуча поразка у разі непродуманих, нерозважливих вчинків і рішень.

Топос поля показаний у романі також як простір, у якому буквально минало життя козаків. Ризиковані подорожі та походи, сутички із супротивниками, постійна небезпека переносять цей простір у помежів'я життя/смерті, «де на однім стеблі і слава, й згин» [1, 611]. Козаки не лише проливали свою кров на цій землі, а й помирали і ховали загиблих товаришів серед «чистого поля, що в себе прийма» [1, 517]. Показуючи загибель і поховання сина І. Сірка серед чистого поля, письменник підкреслює нову значеннєву грань цього топосу – «останній притулок», «місце упокоєння».

Тісний зв'язок козацького буття із топосом поля зумовлює сприйняття його українськими лицарями як рідного дому і Батьківщини загалом. Так, наприклад, письменник використовує просторові образи для розкриття переживань П. Новохрещі у рабстві на галері: через тугу за рідною землею йому «море прокляте здавалося степом» [1, 551]. Варто підкреслити, що відчуття спокою та гармонії огортають козака після звільнення не у батьківській хаті, а одразу після повернення на рідну землю: «І добре було Новохрещі удома – / у чистому полі, що снилось йому» [1, 555]. Спосіб життя козаків спричиняв зміну у світоглядно-ціннісних орієнтирах: хоча захист українських поселень був святим обов'язком, самі воїни дистанціювалися від «родинного вогнища», переносячи пов'язані з ним емоції на топос поля.

Топос поля (та й опис подій) в романі має підкреслено маскулінний характер (ратище, Батьківщина, і навіть «дім») і протиставляється традиційно жіночому простору хатньої печі,

упорядкованому всесвіту. Небезпека і постійні випробування, відкритість шляхів і відчуття свободи наповнюють топос відкритого поля множинністю можливостей до реалізації внутрішніх потенцій особистості.

Отже, у романі «Чисте поле» топос поля функціонує у значенні обробленого та плідного простору, місця свободи, творіння та досягнень, випробувань та самоствердження, ратної слави і межової ситуації (життя/смерть), утілення рідної землі і домівки, лицарського кодексу та честі.

Література

1. Горлач Л. Чисте поле. *Горлач Л. Слов'янський острів*. Київ: Дніпро, 2008. С. 477–662.

2. Кирилюк О. Універсальні параметри соціокультурної спаціальності: українська хата. *Універсальні виміри української культури*. Одеса: Друк, 2000. С. 200–213.

3. Кирилюк О. Універсально-культурні структури міфологічних підвалин масової політичної свідомості. *Універсальні виміри української культури*. Одеса: Друк, 2000. С. 24–38.

4. Коскін В. Леонід Горлач: «Пишу історію без гриму і декору». *Українська літературна газета*. 2010. № 18(24). [електронний ресурс] URL: http://litgazeta.com.ua/interviews/leonid-gorlach-pyshu-istoriyu-bez-grymu-i-dekoru-2/ (дата звернення 23.05.2023).

Філоненко С. О.,
доктор філологічних наук,
Український католицький університет (Львів)

ФРОНТ, ТИЛ, ОКУПАЦІЯ: ВОЄННІ ЛАНДШАФТИ УКРАЇНСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО ДЕТЕКТИВУ

Історичний детектив є одним із найбільш трендових жанрів як у світовій, так і в українській популярній літературі. Він дає змогу авторам проводити паралелі між епохами та шукати в минулому коріння теперішніх проблем і відповіді на актуальні питання нашого часу. Детективісти звертаються до різних епох, які стали точками біфуркації в національному минулому (Україна в складі імперій, Національно-визвольні змагання, Друга світова, Україна в складі СРСР). Великий масив творів

присвячений подіям перших десятиліть ХХ століття, коли вирішувалася доля української нації на геополітичному просторі Європи. Це пов'язано із Першою світовою війною, розпадом кілької імперій, боротьбою за Незалежність із комуністичною Росією.

Перша світова війна є потужним сюжетом літератури і мистецтва, презентована творами А. Барбюса, Е. М. Ремарка, Е. Гемінгвея, Р. Олдінгтона, Я. Гашека, Р. Кіплінга, С. Моема, Форда М. Форда, фільмами «Чотири вершники апокаліпсису», «Лоуренс Аравійський», «На Західному фронті без змін», «Прощавай, зброє», «Ескадрилья Лафает», «Остання битва», «Рани війни» та «1917». Українська література також має чималий корпус текстів на цю тему: від Осипа Туринського до Василя Стефаника і Катрі Гриневичевої.

Війна є загалом нетиповим сетінгом для дективної прози, оскільки переносить центральний конфлікт із категорії закону і порядку до масштабного міліарного зіткнення сторін. І тим не менше, навіть у класиці жанру: творах Агати Крісті Дороті Сейерс, сучасників Першої світової, – час від часу натрапляємо на відголоски воєнних подій. На межі ХХ–ХХІ століть у світі з'явилася ціла низка популярних детективних романів, сетінг яких стосується фронтів Першої світової: «Шляхи світу» Р. Годдарда, «Другий вершник» А. Беєра, «Річка пітьми» Р. Ерса, «Випробування Віллса» Ч. Тодда, «Вбивство джентльмена» К. Хуанга, «Темні хмари сяють» Д. Даунінга, «Позначка лева» С. Арруда, «Роза» Дж. Рабба тощо. Історичні детективи про Першу світову – це глобалізований субжанр (точніше формула детективу), презентований різними національними літературами. Інтерес вітчизняних письменників до подій 1914–1921 років є виправданим і зрозумілим, оскільки українська нація була залучена до воєнних дій, українці воювали на боці різних держав і світова війна та розпад імперій органічно переросли у визвольні змагання за Незалежність. Тодішня історія перегукується з теперішньою, російсько-українською війною, коли ми знову виборюємо право бути собою. З погляду детективістів, війна дає можливість загострити фоновий конфлікт, спричинений відносинами органів правопорядку і державної безпеки та криміналу, диверсантів, терористів,

колаборантів і шпигунів. Політичні і геополітичні лінії стають супутніми до власне кримінальних, посилюють мотивації персонажів, ускладнюють перипетії сюжету.

Тема Першої світової та подальших Національно-визрольних змагань яскраво презентована в кількох циклах історичних детективів, зокрема Андрія Кокотюхи, Богдана Коломійчука, Василя Добрянського, Владислава Івченка, Лори Підгірної. Романи, присвячені воєнним подіям, вирізняються специфічним ландшафтом, де вся територія розділена на фронт і тил, а дія відбувається в окупованих містах чи в містах перед окупацією. У творах «Коханка з Площі Ринок» та «Вигнанець і грішниця» Андрія Кокотюхи, «Небо над Віднем», «300 миль на Схід» Богдана Коломійчука, «Скриня для гетьмана» Василя Добрянського локації пов'язані з окупацією і запіллям, часом винесені в заголовки (Площа Ринок, Відень, Схід). Дія в цих детективах відбувається не тільки в українських містах Києві, Львові, Чернігові, але й в європейських державах – Австрії, Німеччині (Відні і Берліні), активних учасниках воєнного протистояння. Українські сищики виконують у них особливі доручення воєнної влади або працюють в імперських правоохоронних органах, як-от Адам Вістович. У повісті «Небо над Віднем» бачимо Львів улітку 2014 року напередодні російської окупації, що стане катастрофою для більшості героїв. Дирижабль «Саубха», на якому герої летять до Відня, стає символом крихкості імперії, що прямує до розпаду. У романі Андрія Кокотюхи «Коханка з Площі Ринок» адвокат Кошовий в окупованому Львові 1914 року стає заручником російської влади і змушений розплутувати вбивство коханки російського офіцера-штабіста Антона Платова – Божени Микульської. Львів зображено як арену боротьби кількох національних спільнот, місто нашпиговане агентурою і диверсантами, розділене на сфери впливу окупантів і кримінальників. У романі Андрія Кокотюхи «Вигнанець і грішниця» Платон Чечель, переслідуваний імперською владою і ставши земгусаром, розслідуючи вбивства в тиловому Чернігові, виходить на слід великої змови, де російські військові начальники розкрадають державне майно і грабують біженців. У романі Богдана Коломійчука «300 миль на Схід» Адам Вістович ретроспективно

розповідає директору віденської поліції Шоберу про свою участь у Польсько-радянській війні на стороні Пілсудського і Петлюри, де сищик був пробиратися за лінію фронту і служити коригувальником вогню для американських пілотів. У романі Василя Добрянського «Скриня для гетьмана» сищик Клим Жеграй на доручення гетьмана Скоропадського знешкоджує російських терористів у Берліні, який перебуває напередодні поразки у світовій війні, що призведен і до геополітичної поразки України.

Таким чином, європейська карта Першої світової війни слугує сетінгом для кримінальних сюжетів українських історичних детективів і дає змогу авторам не тільки поглибити конфлікти, але й порушити важливі питання національної ідентичності, соціальної справедливості, політичного майбутнього України. Простір війни позначений виразним протистоянням протилежних сторін, катастрофою як для всієї Європи, так і для української нації.

Харлан О.Д.
доктор філологічних наук, професор,
Бердянський державний педагогічний університет

«ІМЕНА МІСТ»: ЛІТЕРАТУРНА РЕТРОСПЕКТИВА І ПЕРСПЕКТИВА В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Перед фестивалем «Форум європейської культури», який пройшов у Амстердамі 31 травня – 4 червня 2023 р., нідерландський автор Арнон Ґрюнберґ звернувся до чотирьох учасниць та учасників форуму – боснійської письменниці Лани Басташич, алжирського Камеля Дауда, словенського Драґо Янчара та української Оксани Забужко – з листом, де він пропонує розмову про Європу та демократію, а також про те, наскільки вони крихкі. У листі-відповіді «Лист про Європу, війну і втечу» [1] Оксана Забужко висловлює своє бачення європейського світу, виокремлюючи найважливіші проблеми нашого часу: обіцяний Фукуямою «Кінець історії» не наступить

у близькому майбутньому; політична наївність із вірою в переконання держав – споконвічних тираній (Росії та Китаю) залишається в минулому; не можна говорити про Європу, не згадавши дві великі війни, а побічно апелюючи тільки до війни в колишній Югославії; тим більше не можна говорити про сучасну Європу, не згадавши про війну, яка точиться на її східних кордонах – російсько-українську. Важливість слова – теж серед маркерів, запропонованих Оксаною Забужко. Ця риса, на її думку, притаманна як балканському роману, породженому війною, так і власне традиції письма, що проявилася через десятиліття у записах на стіні, які робила дівчинка в с. Ягідному на Чернігівщині, маючи у світовій бібліотеці «Щоденник» Анни Франк. Оксана Забужко висловлює думку про те, що війна в Україні змінює Європу, руйнуючи історичні стіни й умовні шафи, що приховували «незручні правди», вибудовуючи новий поділ Європи – на країни з травмами Першої чи Другої світової війни, колишніх колоній і колишніх імперій.

На пасаж Арнона Ґрюнберґа «Чи Європа є чимось більшим, ніж проста географія? Якщо це більше, ніж просто географія, то як ми визначаємо цей надлишок? Чи можемо ми домовитися про цінності, не роблячи їх настільки загальними, щоб було очевидно, що вони сформульовані для того, щоб нікого не образити?» [2] Забужко відповідає: «…наостанці попрошу тебе – оскільки ти не маєш певности, чи Європа є чимсь більшим, ніж тільки географія” (тут я гублюся: географія *чого* – Європейської рівнини? Без Британських островів, зате з Уралом і Казахстаном, з Великим Степом включно? Де саме проходять географічні кордони твоєї Європи – і де, після 20-го століття, ще існує географія, безвідносна до руки картографа? Хіба радянські мапи 1985 р., з якими ввійшла в Україну російська армія в твердій вірі, що за 30 років незалежности в нас нічого не могло змінитись, не засвідчили остаточну смерть мислення епохи географічних відкриттів?..), – запам'ятай, будь ласка, кілька географічних назв» [1]. Таким чином, Оксана Забужко веде нідерландського письменника і своїх читачів до розуміння географії в її історичній ретроспективі. Вона називає чотири міста: Рим – Париж – Каносса – Маґдебург, розшифровуючи значення кожного: «Рим» у цій квадризі означає верховенство закону,

«Париж» – права людини (перша «Декларація прав людини і громадянина»!), «Каносса» – розмежування світської й духовної влади (спасибі Генріхові IV за те, що не мусимо, як росіяни, божествити своїх правителів!), а «Маґдебург» – місцеве самоврядування (хоча міста-поліси є ще давньогрецьким винаходом, але рахуймо для тяглости все ж від Маґдебурзьких прав Оттона Великого). Саме з українського самоврядування, Магдебурзького права для багатьох українських міст ще з 13 ст. авторка висновує особливості їх оборони у війні сучасній, пропонуючи таку географію війни: «**Гостомель**, у якому 24.02.2022 р. російські десантники так і не змогли взяти аеропорт і відступили, не знавши, що протистоїть їм усього-навсього місцева самооборона, **Чернігів**, місто тисячолітніх храмів зі списку Культурної спадщини ЮНЕСКО, котре росіяни від 24.02 по 1.04 рівняли з землею, як потім Маріуполь і Бахмут, але так і не змогли взяти, **Ніжин**, який місяць, мов у середньовіччі, тримав облогу (коли забракло продуктів, фермери стали обхідними шляхами привозити в місто молоко й борошно і роздавати городянам), але так і не впустив нападників, - я не можу не згадувати, що все це споконвіку були вільні міста вільних городян: Гостомель від 1614 р. Чернігів – 1622-го, Ніжин – 1625 р. Добре, що вони відстояли своє право бути вільними» [1].

Висновок листа: «Я не знаю, чи це “більше, ніж тільки географія”, бо я взагалі не знаю, що таке “тільки географія”. Я просто повторюю собі час від часу імена міст, як повторюють імена коханих людей – насолоджуючись звуком, самою його фізичною матерією, навперемінною пружністю й м'якістю приголосних, видолинками голосних: Гостомель. Чернігів. Ніжин, – і щоразу при тому внутрішньо терпну від вдячности» [1].

Тут зроблено спробу вибудувати літературну географію російсько-української війни, уточнивши її найважливіші маркери за ці майже десять років: Донецьк, Іловайськ, Київ, Маріуполь, Херсон і ще багато інших. Важливо те, що географічна мапа розшифровується літературними образами, таким чином створюючи художню історію російсько-українського протистоянні 21 ст.

«Доця» (2019) Тамари Горіха Зерня – Донецьк, «Танець смерті. Щоденник добровольця батальйону «Донбас»» (2019) та «Фуга “119” в тональності полону» (2021) Ігоря Михайлишина – Іловайськ, «Таймер війни. Довга комендантська година» (2023) Андрія Кокотюхи – Київ, «Мандрівка до потойбіччя. Маріуполь» (2022) Євгена Шишацького – Маріуполь, «Лють» (2023) Євгена Стеблівського – Одеса, Херсон, Маріуполь.

Історична ретроспектива дослідження міста, міського простору пов’язана з усвідомленням його метафізичних основ, що інтерпретуються в межах антропологічного, ексизстенційного, феноменологічного підходів.

Створення літературної географії російсько-української війни важливе для фіксування місць пам’яті на рівні урбаністичної історії. Автори формують образ міста в його і стабільні, й трагічні часи (роман Володимира Рафєєнка про війну та місто Z має назву «Довгі часи»), вибудовують міф воєнного часу, в якому знаходиться місце для будівлі та людини. Серед обов’язкових сюжетів, пов’язаних із стратегією зображення міста, які формують особливий його образ, треба назвати, по перше, сюжет про поступове руйнування міста в ході бойових дій, коли поступово із комфортного, світлого простору воно трансформується в сірий і похмурий образ зруйнованих будівель і пам’ятників (особливо це стосується творів про Маріуполь), а, по друге, сюжет про мужність захисників міста, серед яких люди різних життєвих доль. Звичайно, основний сюжет романів побудований на воєнних подіях, але образи міст в їх різних виявах доповнюють авторське зображення людських трагедій.

У романі «Доця» Тамари Горіха Зерня місто зображено в еволюції від просто місця проживанні і роботи, через точку біфуркації березня – квітня 2014 року, коли все могло вирішитися з іншим фіналом, до міста-привида, жителі якого вже позначені «маскою смерті».

Твори Ігоря Михайлишина – автобіографічні. Зміст твору «Танець смерті» – географія українського Сходу: «Артемівськ», «Попасна», «Лисичанськ», «Первомайськ», «Мар’їнка», «Іловайськ», «Червоносільське». І перша частина – «Нові Петрівці». «Фуга “119” в тональності полону» є одночасно

трагічним монологом та своєрідною енциклопедією історій, що відбувалися з полоненими в підвалах донецького СБУ та окупованому Іловайську. Фізичні та психологічні тортури, яким піддавали людей, описуються нейтрально, але з деталями й подробицями, що розкривають пекло на землі. Порятунком у ньому автор бачить побратимство і взаємодопомогу. Топонім Іловайськ, який став символом героїзму, з одного боку, зради і відступництва, з іншого, окреслює трагедію молодої людини.

У воєнно-пригодницькому трилері Андрія Кокотюхи «Довга комендантська година» йдеться про перші дні масштабного російського вторгнення в Україну. Офіцер військової розвідки Влад Хмара виконує завдання під прикриттям охоронця житлового комплексу в стратегічно важливому районі Києва. Отримавши досвід воєнних дій у трагічні місяці літа 2014 року, він залишається на службі. Київ у романі зображено у важливий для нього час оборони від ворога. Мирне місто змінює свій зовнішній вигляд (барикади, танкові «їжаки» тощо), а настрій головного персонажа стає настроєм Києва: очікувана небезпека мобілізує, змушує використати розум і силу для оборони. Тому сирени повітряної тривоги, російські ракети, що руйнують місто, ворожі танки, які хочуть туди прорватися, визначають особливий урбаністичний простір. Протистояння Хмари з російським терористом Гюрзою – не тільки боротьба за врятування Києва, але й вибудовування своєрідного маршруту з минулого в сучасне, коли порятунок столиці вирішувався в різні епохи.

Особливе місце в літературній географії війни посідає Маріуполь. Сюжет про знищення міста, фіксування різноманітних пропагандистських маніпуляцій причин такої жорстокості – основний у романах «Мандрівка до потойбіччя. Маріуполь» Євгена Шишацького та «Лють» Євгена Стеблівського. Маріуполь стає потойбіччям, поїздка туди дорівнює загибелі, а повернення трактується як чудо. Написаний на документальних фактах, роман відтворює події, свідками яких було багато бердянців: переїзди через ворожі блокпости, очікування, черги, почуття невідомості. Маріуполь зображений через спогади мирного життя і сучасні авторові часи. У творі є й образ Бердянська, куди потрапляє розповідач, коли виїжджає з

Маріуполя, до якого він так і не доїхав, затриманий на блокпостах. Образ Бердянська літа 2021 і весни 2022 побудований на протиставленні відпочинку на березі моря і безлюдного окупованого міста.

«Лють» Євгена Стеблівського – це розповідь про перші місяці війни, панорама подій під Києвом та на Півдні України. Персонажі роману – троє однокласників-одеситів, один з яких журналіст і письменник (альтер-его автора), який у справах допомоги армії потрапляє в Ірландію, другий іде добровольцем до лав ЗСУ, а третій – син дрібного бізнесмена-«ждуна», який залишається в окупації під Бородянкою. Роман побудований за принципом пазлів, з яких складається картина війни: бої учасників територіальної оборони під Києвом, майстерний винищувач танків, літній бджоляр, який наодинці знищив ворожу ДРГ в Тилігульському степу; присутній голос ворога – хлопця з Сахаліну, якого в Україну привело нерозуміння ситуації, бажання заробити. У романі використані свідчення учасників оборони «Азовсталі», отримані в режимі реального часу, – листування в месенджері одного з персонажів Віктора Рудинського з азовцем на позивний «Дар». Автор пробує передати настрій Херсона в передвоєнні дні, поєднати трагедію Маріуполя в час постійного обстрілу «Азовсталі» та опис боїв за місто.

Як бачимо, в сучасній прозі існує корпус текстів, в яких актуальна російсько-українська війна передана, в тому числі, через образи міст. Міста, що стали символами спротиву ворогу, складають особливу літературну географію воєнного часу.

Література

1. Забужко О. Лист про Європу, війну і втечу. Deutsche Welle. 2023. 29 червня. URL: https://www.dw.com/uk/oksana-zabuzko-list-do-arnona-grunberga-pro-evropu-vijnu-i-vtecu/a-66068106 (дата звернення: 27.09.2023)
2. Grunberg A. letter about the future of our continent to my fellow European swingers. Voxeurop. 2023. 29 May. URL: https://voxeurop.eu/en/arnon-grunberg-letter-about-future-europe-fellow-swingers/?fbclid=IwAR27WoGGyadgbGn6Laad7ngGhy5jojVK3yF6467Wr DMZKwkgG2u-SRxzM_Y (дата звернення: 27.09.2023)

Хоменко Г. І.,
кандидат філологічних наук,
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

«АМАДОКА» СОФІЇ АНДРУХОВИЧ: ТЕКСТ ЯК МЕЛАНХОЛІЙНЕ МАПУВАННЯ

За визначенням Джонатана Флетлі, мапування – досвід перетворення депресивної меланхолії в меланхолію естетичну, коли емоція чи афект покликані повністю втратити свою невидимість. У процесі мапування меланхолія, породжена життєвими втратами в пограничних ситуаціях (у війнах, революціях, стихійних лихах, катастрофах тощо), парадоксальним чином стає самим сенсом життя. Меланхолія виявляється локусом життєвої сили, значно потужнішої, аніж воля чи пізнання. У меланхолії втрачене входить у життя людини в найінтимніший спосіб; це місце, де самі витоки емоційного життя, у яких людина, як у дзеркалі, бачить інші обличчя, які розуміють її втрати й піддаються тій же меланхолійній стурбованості. Меланхолійне мапування, розвиває Флетлі позицію Вальтера Беньяміна, є матрицею і ядром модерної історії: тут мало скорботи й трауру за минулим, як і його віднесення до сфери небуття за принципом «нехай мертві ховають своїх мерців». Тут минуле повертається з небуття, тут відбувається спокута його провини й визволення від смерті в обіймах ангела історії – Angelus Novus, – який не просто збирає та зберігає уламки минулого, а в блискавичному осяянні надає їм образного перетворення, дистанціюючись від acedia, лінощів і втоми серця історицистів.

Слова «меланхолійна мапа» – метафора, яка в Дж. Флетлі визнана, окрім того, відгуком філософії ризоматичного мапування Жиля Дельоза й Фелікса Ґваттарі: та ж, як відомо, передбачає нестабільність, постійну змінюваність, наявність множини входів і виходів, трасуючих ліній переміщення, які необхідно нанести на мапу, а не від початку мати за орієнтир при переміщенні. Такі мапи містять нову інформацію; вони засвідчують здобуття людиною нового досвіду за нових обставин. Однак такого досвіду, який людина не дістала сама: нова мапа – наслідок нарощування або палімпсестичного переписування множини мап інших людей, найперше тих, що важливі з раннього дитинства, а пізніше мап тих, хто утворює контекст історичної епохи та соціальної формації, у яких людина проживає [4].

Текст С. Андрухович «Амадока» (2020) як реакція на втрачену романну цілісність, що дає імпульс новій естетичній цінності (тут здійснення нелінійної подорожі місцями безпам'ятства супроводжує неспокій допитування Непроникного та агональне питання про вартість таємниці позараціонального буття: «Що нам дарує туга за відповіддю?» [1, 466]), неприховано дозволяє оптику меланхолійного мапування.

Воно підпорядковане історії людини війни в Україні 2014 року, яка втратила можливість ідентичності через ретроградну амнезію та невдалу операцію на зараненому й спотвореному до цілковитого невпізнання обличчі, складне віднайдення якої стає можливим завдяки дивній книжці єврейського хлопчика Пінхаса Бірнбаума, зрадженого й убитого в час Другої світової війни. Досить об'ємна книжка в пофарбованій палітурці – зібрання різних матеріалів, серед яких переважають мапи, що відображають мандри якихось людей усіх часів. Винятково важливі в цій колекції ті, що стосуються Амадоки – найбільшого озера Європи, яке, зафіксоване в «Історії» Геродотата на одній із мап Клавдія Птоломея, у невідомий спосіб раптом зовсім зникло з мап, щоб з'явитися знову й підпорядкувати собі життя тих, чиє містечко розгорнулося на вільній від озера землі. Таким чином, передбачається меланхолійне мапування, яке відповідає явищу детериторизації, де зображення втраченого географічного простору, знайдене людиною витонченої чуттєвості, супроводжують афекти, породжені відкриттям парадоксів стратифікації та множини культурних ідентичностей.

У теоріях Флетлі та Беньяміна колекціонування взагалі й зображень зокрема розшифровується як дитячий спосіб повернення в сучасність приреченого на зникнення в минулому чи в майбутньому; воно викликане інтимним бажанням привласнити речі. Саме зображення та створення його копій виглядає імітацією ангела історії, який воскрешає померлих, переймаючись їхніми переживаннями й стражданнями, що породжує живий образ нещасних. У цьому контексті книга мап Пінхаса, книга для себе, що містить зображення Амадоки то як сльози землі, то як рваної рани землі, виглядає метафорою воскресіння в людині – дитині землі – туги за загадкою й таємницею болю, спричиненого розривом цілісності. Аналогом до нього і є спектр болів розірваного й пошрамованого тіла людини війни, як і мить передсмертного екстатичного болю барокової людини, нестримне бажання якої порвати з тілом, себто померти, виявляє більше життя, аніж бажання жити.

Так, колекціонування географічних мап / карт передбачає уникнення формульності й буденності. Це увиразнює перегляд колекції старих фото-карток. Фотозображення як фатальний згусток екзистенції людини («Краплина загуслої смоли, майже бурштин» [1, 198]) фіксує її віч-на-віч із небуттям, подобою якого є око об'єктива, що гарантує зображення «на пам'ять». Але фотокартка мерця вносить розрив у мнемонічну простоту. Спокійне й розслаблене обличчя в труні на фотокартці породжує сумнів щодо закінчення життя зі смертю: «Може, якраз у цьому криється справжнє безсмертя: мотиви й наслідки дій померлого продовжують вібрувати у мотивах і діях живих, не маючи шансу стихнути?» [1, 200].

Відтак, меланхолійне мапування визнає проблематичність окреслення простору життя і простору смерті. Скажімо, вікно в хаті померлої дозволяє зображення міста як зображення кладовища; місто – гетерогенна рифлена територія стратів і клаптиків забутих епох: *«Тут же, в самому місті, все набагато концентрованіше: шпилі та вежі, похилі площини, нашаровані одна на одну, середньовічний камінь і радянський бетон, бруківка, продірявлений асфальт, гіпсокартонний ринок на місці зруйнованої синагоги і бет-мідрашу, церква, в підвалі якої знайшли кількасот трупів, пригашених вапном і зацементованих, меандр ріки серед верболозів, вежі монастиря на горі, елегантний силует напівзруйнованої Ратуші у вічному риштуванні»* [1, 201]. Натомість цвинтар містить уявну архітектурну споруду – церкву, утворену гіллям і листям загадкового дерева – грецького горіха: дерево проросло з ядра, пройшовши крізь мертву, рифлену, пориту заглибинами й виступами шкаралупу, щоб заповнити запахом спокою простір, що очікує воскресіння.

Меланхолійне мапування в тексті є багатофокусним, так що історія воїна-чудовиська розгортається в оточенні просторових переживань багатьох людей, що надає їй крайньої скомплікованості. Скажімо, Професора переслідує трансгресивне відчуття від забудови вулиць столиці: вона породжує ефект «дзеркала в дзеркалі», з яким приходить непевність у звичному вимірі та страх через його вислизання з-під влади розуму:*«Я ж сказав, що ці будинки нагадують мені страшний сон. Я ніби опиняюсь одночасно у двох місцях, в яких ніколи не бував, але які несуть відбиток моєї провини і провини моїх рідних. Різні часи й різні місця нашаровуються один на одного, як зрощені шари тієї зруйнованої стіни, яку ми щойно бачили. Вулиці й пагорби мого рідного містечка в*

Галичині схрещуються раптом з вулицями й пагорбами Києва, це схоже на накладені одна на одну об'ємні мапи, супутникові зображення клаптів землі. Час відмотується назад, далеко, глибоко назад, коли моє фізичне існування було ще рішучим чином не передбачене, і попри це – мене не полишає відчуття, яке я ніяк не можу раціоналізувати, що туди простягається моя пам'ять, яка повинна бути функцією мого фізичного мозку» [1, 68].

Текст Софії Андрухович, повен парадоксів меланхолійного мапування, виріс, як у ньому зазначено, із втрачених листів загадкового українського вченого Віктора Петрова за приписами його ж теорії «безґрунтянства». У Мюнхені 1947 року Петров-Бер окреслює «безґрунтянство» в межах кризи класичної фізики та утвердження фізики модерної, де констатація зникнення простору співвідноситься з крахом його тривимірної версії та з появою концепцій простору багатовимірного, простору «скомплікованої складності» [2, 5]. У цьому вчений бачить роботу геґелівського закону заперечення заперечення: поворот до дискредитованого Новим часом coincidentia oppositorum Середньовіччя. Продуктивність ідеї виняткова: метафора «ментальної мапи» в есе української науковиці-мігрантки [3] у Мюнхені після 24 лютого 2022 року теж не може не сприймається за аналогію до такого «безґрунтянства».

Література

1. Андрухович С. Амадока: роман. Львів: Видавництво Старого Лева, 2021. 832 с.
2. Бер В. Сучасний образ світу. Криза клясичної фізики. *Арка.* 1947. Ч. 1. С. 2–6.
3. Гундорова Т. Корінням вверх, або Страх міграції. *Воєнний стан: антологія* / передмова В. Залужного. Чернівці: Видавець Померанцев Святослав, 2023. С. 83–88.
4. Flatley J. Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism. Cambridge, 2008. 284 p.

Челецька М. М.,
кандидат філологічних наук,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ФОТОГРАФІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ГЕОПОЕТИКИ У ЖІНОЧИХ ТРАВЕЛОГАХ (Софія Яблонська vs. Стася Клюфас)

Подорож – це маркер розуміння світу і себе в ньому. Фотографія – це знак, який фіксує простір подорожі у часі, перетворює рух, який не можливо закріпити в одному місці, в певний просторовий об'єкт пам'яті. Тому світлини з подорожей створюють особливий текст, що коментує просторові відчуття мандрівника і водночас дає змогу начебто контролювати людині час (хоч ми й усвідомлюємо, що такий контроль, як повернення лінійного часу навспак– це лише ілюзія нашої свідомості).

Ролан Барт у своїй праці «Cameralucida» зробив спробу «нотувати фотографію» як об'єкт усвідомлення того, хто знимкує, з одного боку, і з іншого – того, хто фотографується (хто є «мішенню» фотографа) та та того, хто є просто споглядачем/споживачем фотографії як мистецтва (Operator – Spectrum – Spectator [1, 20]). Емоція є точкою відліку, яка архетипізує на світлині момент Самості як критерій впізнавання. Барт пропонує дивитися на фотографію під двома лініями перетину – studium і punctum. Перша лінія погляду вловлює «фігури, вирази обличчя, жести, декорації», а друга є «елементом, що перериває (чи розчленовує» першу; це вразлива точка, мітка випадковості, яка змушує за звичним упізнаванням реальності на фото приховує своєрідну емоційну «рану» [1, 43]. Studium на світлині допомагає «розпізнати інтенції фотографа, гармонізуватися з ними, схвалити або підважувати їх»[1, 45]. Лише завдяки punctum Operator по-справжньому починає співдіяти зі своїм Spectator(ом), який вловлює деталі знимка, фіксує «більший чи менший рівень потенційності, експансивної сили» [1, 69].

Подорож – це особливий стан свідомості, який вчить мислити точками емоційного здивування – punctum. Бо саме під час мандрівки свідомість оператора та споглядача

синхронізуються, переживаючи своє перевтілення із суб'єктів, що осмислюють природу дійсності, в простих об'єктів, на які скеровано фотокамеру з метою виривання їх із часового потоку життя.

Саме тоді, коли митець усвідомлює свою причетність до світу речей, які він фотографує, і формується художня палітра травелогу як жанру. Опис світу подорожі без використання фотофактів, радше, уподібнюється щоденниковому жанру, натомість фотофіксація стає видимою причиною придивитися до авторського письма з позиції травел-продюсера, який не просто рефлексує, а режисерує нову реальність.

Власне, як приклад не можна не навести принципи роботи з реальністю подорожей, які опанувала у 1930–х роках мегапідкорювачка за допомогою фотокамери іншого (не0європейського) континенту Софія Яблонська, авторка, що показала фотографічно усьому світові «чар Мароко» і «країну рижу та опію» [5].

Образ Operatora С. Яблонської на світлинах міститься у формулі культурологічного stadium іншої культури, звичаїв народу через антропологічні особливості зафіксованих постатей, а, зокрема, з акцентом на їхньому одязі (напр., світлина «Молода арабка» [5, 42], підпис до якої міститься в її нарисі «У каварні»: «*В европейську каварню ввійшла молоденька арабка. Її чорне блискуче волосся фантазійно закручене у шовкову хустку, і кольорові тороки розсипаються по боках та обхоплюють у пушисті рамки її гарне, бронзове, ще діточе обличчя»* [5, 34]). Spectator наповнює чорно-білу світлину ритмом кольору завдяки вловленому випадковому жестові (рука на поясі), що і вказує на емоційний код punctum цієї світлини.

Образ Spectatora Яблонської – це її погляд на саму себе збоку, зафіксований у низці її автопортретів. Саме вони виявляють для стороннього спостерігача її Spectrum як стиль поведінки фотографині, її бажання (з)дивувати (незвичний поворот на світлині «С. Яблонська на сходах свого дому в Юньнані (Китай), 1934 р.», чи письмова позиція на фото «С. Яблонська з пером у руці, початок 1930-х років», чи концептуальне гаслона фото «Привіт журналу "Нова Хата", Китай, 1935 р.» [2]; про це також промовисто засвідчують

численні фотообразимисткинів одязі мешканців тих країн, у яких вона побувала, скажімо, як на світлині «С. Яблонська в китайському національному костюмі» [3]). Тому лінія-punctum на її світлинахвіртуозно приховані за жестами, які не реалізувалися(рушниця в руках як мирний декор світлини «На полюванні в Тонкіні, початок 1930-х років», біг китайського хлопчини – «Цей льо-льот не бачить мого апарату, Китай, 1930-ті», легке зворушення людей на палубі – «С. Яблонська на китайському паруснику серед залоги, середина 1930-х», дотик до руки свого чоловіка – «С. Яблонська разом із чоловіком Жаном Уденом в Юньнані (Китай), середина 1930-х», базарна суєтність – «Китайський базар, 1935 р.» [2]).

Сучасною Яблонською у XXI ст. можна назвати фотопозицію іншої експресивної мандрівниці – підкорювачки не–європейських континентів. Історія Стасі Клюфас, авторки книжки «Подих мандрів», не менш унікальна за «історію галичанки, якапобачила весь світ» [3] у тридцятих. Стася – колишня акторка Театру ім. Марії Заньковецької Анастасія Делайчук, яка закінчила акторську спеціалізацію на факультеті культури і мистецтв Львівського університету імені Івана Франка і деякий час працювала в театрі, навіть відразу знаково зіграла головну роль у виставі «Марія Заньковецька». Однак, як вона сама зізнається у своїй книжці, її після вистав щоразу манили подорожі. І спочатку це були просто мандрівки–одноденки, вікендові подорожі наприклад у Хуст. Але згодом її майбутній чоловік Ігор запропонував справжню і незвичайну пригоду – підкорити Еверест, про який вона мріяла все життя і заради якого й покинула театр. У книжці описано їхній із чоловіком, по суті, медовий місяць тривалістю в 435 днів у мандрах. Метою їхньої подорожі стають такі геолокації, як Непал, Лаос, Камбоджа, Індонезія, М’янма з поверненням в Україну через Тереччину [4, 279]. Для порівняння – С. Яблонська, за її ж свідченням, підкорила такі країни Сходу, як Індокитай, Кохінхіни, Камбоджу, Аннам, Лаос, Сіям, Тонкін і Китай [5, 239], але це ще не все – загалом «мандрівниця побувала в Марокко, Єгипті, Індокитаї, Австралії, Новій Зеландії, Океанії. П’ятнадцять років Яблонська прожила в Китаї, 1950-го повернулася до Європи, сімдесят першого загинула» [3].

Стася Клюфас свій початок подорожі зафіксувала в книжці з щоденниковою точністю: «16.10.2019 р. у Катманду», а розпал мандрівки припав на час поширення на Сході ковідної епідемії. Але головне в цій книжці все-таки не щоденниковість у викладі геофактів подорожі, а настрій авторки, яка розповідає свою історію мандрів як притчу, вкраплюючи в геопростір оригінальні вставні епізоди, фактично, новели: «Історія про те, як я стала вільною пташкою» [4, 52–55], «Жив собі та іншим на диво чоловік на ім'я Тримака» [4, 186–188], «Жила собі дівчинка, яка мріяла та тужила за своїми мріями» [4, 127–129] та ін. Але ці притчі, як і щоденникові нотатки, не претендували б на статус жанру травелогу, якби у книжці були відсутні фотоспогади. Натомість читач через QR–коди має змогу практично на кожній сторінці доторкнутися до образу мандрів, який сформувався у свідомості мандрівниці–акторки. До того ж, С. Клюфас не просто подає геолокації як вказівники – вона кожній країні як точці свого прибуття дає самостверджувальніозначники в заголовках до розділів книжки, напр. «Лаос. Ненацілена свобода», «М'янма. Карантинна свобода», «Індонезія. Втеча в рай».

Щоб зрозуміти, коли внутрішній Оператор авторки «Подиху мандрів» усвідомлює себе водночас і Spectrum, і Spectator, варто звернути увагу на punctum на світлинах до цього травелогу. У багатьох випадках авторка свідомо чи підсвідомо, описуючи себе як мандрівницю і свої відчуття часу мандрівки фактично сама на цій лінії перетину й наголошує, коментуючи власні емоції (*«Скутер дарував нам пташину швидкість, а пагода Миру – висоту зору»* [4, 58]) або безпосередньо-наївно зізнаючись у своїй любові до гір: *«Як же я сильно люблю гори. Тут часто зіштовхуюся з відчуттям, коли тіло на межі, а внутрішньої енергії більше, ніж коли-небудь…»* [4, 79]. Уже навіть із цих двох фотографій авторки на тлі гір можна зробити відповідний висновок про потенційно високий рівень «експансивної сили» сучасної мандрівниці, що через власні емоції пояснює геопростір:*«Зараз дуже чітко розумію, що розширення географії подорожей сприяє розширенню особистісних меж у розумінні досвіду, і те, що здійснена*

подорож не є пунктом моєї зупинки. Вона – паливо для руху далі» [4, 237].

Натомість, повертаючись до фотографічної геостилістики мандрівниці з тридцятих Софії Яблонської, можна вловити в її текстах раціонально стабільний рівень експансивності, яка, навпаки, через геопростір пояснює, аргументуючи, власний емоційний світ, який підкоряється волі її внутрішнього оператора, коли вона налаштована, як мисливиця за оригінальним, неповторним кадром.

Стася формулює свою мотиваційну формулу так: *«Подорож – це пошук, і дорога для мене – це не кілометри: це шлях до себе, від себе, до інших, від інших»* [5, 42]. С. Яблонська безпосередньо в «Листі до "Жіночої долі" в Коломиї» своє мотиваційне кредо сформулювала як заклик: «*Хто тільки може, приїжджайте – не пожалієте»* [5, 241]. Але в обох жінок–мандрівниць – однакова мотивація до мандрів, яка й надихає на читання їхніх травелогів.

Обидві авторки засвідчують унікальні в історії української культури випадки шаленого травел-блогерества довоєнного ХХ ст. та епідемічного ХХІ ст., які дивують і захоплюють водночас.

Література

1. Барт Р. Cameralucida. Нотування фотографії /перекл. Олени Червоник. Харків: MOKSOP, 2021. 126 с.
2. Воробкало Дз. Історія галичанки, яка побачила весь світ, або дивовижні обрії Софії Яблонської. *Фотографії старого Львова.* [online].URL: https://photo–lviv.in.ua/istoriya–halychanky–yaka–pobachyla–ves–svit–abo–dyvovyzhni–obriji–sofiji–yablonskoji (12.03.2016).
3. Гаврилів Т. Чар Марока. *Збруч.* [online]. URL: https://zbruc.eu/node/48925
4. Клюфас С. Подих мандрів, або історія про те, як я стала вільною пташкою. Кам'янець–Подільський: ТОВ «Друкарня "Рута"», 2021. 276 с.
5. Яблонська С. Листи з Парижа. Листи з Китаю : подорожні написи, новели, оповідання, есеї, інтерв'ю; упор. В. Ґабора. Львів: ЛА «Піраміда», 2018. 368 с.

Чорний І.В.,
доктор філологічних наук, професор,
Харківський національний університет внутрішніх справ

ТОПОЕКФРАЗИС У ПОВІСТІ ЛАДИ ЛУЗІНОЇ «ПРИНЦЕСА МРІЯ»

Творчість сучасної київської письменниці Лади Лузіної без перебільшень можна в цілому схарактеризувати як «урбаністичну». Мешканка Києва, вона згадує рідне місто практично в кожному своєму творі, то роблячи його місцем, де розгортаються події, то виводячи повноправним персонажем, який діє нарівні з людьми. Найвідоміший цикл творів авторки – «Київські відьми» – це справжнє освідчення у любові українській столиці. Саме Київ поряд з трьома головними героїнями – молодими киянками Дариною Чуб, Марією Ковальовою та Катериною Дображанською, яким волею долі судилося стати берегинями міста – києвицями, стає ареною безкінечного двобою Добра зі Злом і героєм, уособленим у образі Великого Батька, що опікується долями своїх нерозумних дітей, підтримуючи їх, нещадно караючи ворогів.

Аналізуючи твори циклу Лузіної, доречно використовувати порівняно новий термін, який влучно описує явища, пов’язані з поетикою урбаністичної літератури, – топоекфразис. Під цим поняттям розуміють опис у літературному творі місця дії, який несе особливе естетичне навантаження. Топоекфразис синтезує в єдине ціле різноманітні види мистецтва, відбиті митцем у художньому літературному тексті: архітектуру та мистецтво, музику, кіно і театр, фотографію тощо. Таким чином, він є чимось ширшим, більш універсальним за інтермедіальність, яку також досить плідно вивчає сучасне літературознавство.

«Києвоцентризм» є універсальною константою для творів Лузіної, які також тісно переплітаються між собою. Кордони «Київських відьом» не обмежуються простором художніх текстів, які входять до циклу (на сьогодні десять романів і повістей). До них тісно прилягають тексти нон-фікшн, де та або інша тема чи мотив, розвинуті у якійсь повісті або романі циклу

отримують ледь не наукове обґрунтування, усебічно досліджуються, популяризуючи Київ, відкриваючи українцям нові й нові грані їхньої столиці. За мотивами творів циклу і своїх науково-популярних книжок Лузіна особисто проводить тематичні краєзнавчі екскурсії Києвом, які почасти перетворюються на рекламні акції з просування книжок авторки. Кількість учасників таких перформансів обмежена. Зазвичай письменниця запрошує тринадцять екскурсантів, дотримуючись містичних традицій. Ці екскурсії потім висвітлюються у соціальних мережах і мережевих виданнях, сприяючи розвитку літературного туризму.

Тексти, що входять до циклу «Київські відьми», неоднорідні за обсягом і тематикою. Дослідники розрізняють серед них дві групи: фольклорні твори, присвячені певним українським народним святам, обрядам, традиціям, і твори культурологічні (літературно-мистецької тематики). Повість «Принцеса Мрія» (2011) належить до другої групи. У цих творах Лузіної пропагуються постаті літературно-мистецького життя Києва межі XIX – XX століть, доби Модерну. Це архітектори, художники, письменники, промисловці, меценати, які сприяли розвитку української столиці. Роблячи реконструкцію історичних характерів, авторка відтворює також і історичну атмосферу, інтер’єр, у якому живуть і діють її персонажі, що є елементами топоекфразису. Так, постаті художників Васнецова і Котарбінського пов’язані з Володимирським собором, на будівництві якого вони працювали. Події «Принцеси Мрії» розгортаються навколо так званого Шоколадного будиночка та його власника Семена Могілевцева.

Стрижнем гострого сюжету з елементами детективу стають у повісті пошуки дорогоцінної прикраси, що за легендою належала відомій французькій театральній актрисі Belle ÉpoqueСарі Бернар. Відомо, що вона тричі приїздила до Києва (1881, 1892, 1908), де її гастролі проходили з повним аншлагом. За переказами, які використала Лузіна у своїм творі, квитки на спектаклі актриси були таким дефіцитом і коштували так дорого, що небагаті студенти купляли їх у складчину, домовляючись, що кожен з учасників буде переглядати певний акт п’єси.Перипетії оповіді стають тлом для розгортання топоекфразису, де

історичний урбаністичний пейзаж відтворюється за допомогою елементів різних видів невербального мистецтва, втілених у повісті засобами художнього слова: театру, кінематографа, фотографії, живопису, архітектури, декоративно-ужиткового мистецтва (ювелірного), музики, парфумерії тощо.

Як і у більшості творів Лузіної з циклу «Київські відьми», у «Принцесі Мрії» основним елементом топоекфразису виступає архітектура – один із основних складників урбаністичного пейзажу. Авторка взагалі майже в усіх своїх книгах (як художніх, так і нон-фікшн) досить багато уваги приділяє опису відомих і маловідомих київських споруд. Вона начебто узялася замалювати більшість будов Києва, щоб зберегти пам'ять про них для майбутніх поколінь. Її улюбленими пам’ятками архітектури є, насамперед, Софія Київська, Володимирський собор, Михайлівський Золотоверхий монастир. З ними пов’язано багато цікавих історій і легенд, які використовує Лузіна у своїх текстах. Зазвичай з цими столичними старожитностями письменницю поєднує і певна особиста історія. Так, у «Принцесі Мрії» центром подій стає пам’ятка кінця XIX – початку XX століття Шоколадний будиночок. Свого часу, навчаючись у київському СПТУ № 18, Владислава Кучерова (справжнє ім’я Лади Лузіної) займалась реставраційними роботами цієї будови. Вже тоді вона захопилась цікавими інтер’єрами епохи Модерну, яка стане її улюбленим періодом історії світового мистецтва.

Цікаво, що Лузіна наділяє кожну з описуваних нею київських споруд здатністю розмовляти з однією з киевиць – Марією Ковальовою (alteregо письменниці, яка спочатку повинна була зватися Кучерова – дівоче прізвище письменниці). Таким чином урбаністичний пейзаж олюднюється, перестає бути замкненим на самому собі. Споруда розповідає людині свою історію, каже про тих цікавих людей, що були колись пов’язані з нею, ділиться своїми бідами й клопотами (невдала реставрація, необхідність негайного ремонту тощо). Ще одним художнім прийомом відтворення урбаністичного пейзажу стає в «Принцесі Мрії» традиційний панорамний показ. Спочатку погляд киевиць охоплює певний столичний район, перераховуються всі будови, на яких зупиняється око хранительок Києва, потім поступово деталі панорами укрупнюються і увага зосереджується на одній

або кількох спорудах. У «Принцесі Мрії» оповідь розпочинається з двору одного з будинків на Стрілецькій вулиці, що поблизу Софійського собору.Саме тут, як виявляється під час оповіді, жив професор Микола Макаренко, який врятував від руйнації Софійський собор.

Історія будь-якого міста, Києва включно, стверджує Лада Лузіна, складається не лише з історії його окремих будов, вулиць, площ, мостів, а, насамперед, з історій життя його видатних, відомих і пересічних мешканців. Саме вони дають місту життя, є його будівничими і охоронцями.

Софіо Чхатарашвілі
Докторка філології,
Тбіліський державний університет імені Іване Джавахішвілі
Факультет гуманітарних наук
Центр україністики ім. професора Отара Баканідзе

ЕКЗОТИЗАЦІЯ ГРУЗІЇ, ЯК ЧУЖОГО, В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Художній текст часто містить інформацію про те, що таке міжкультурні стосунки, яка рецепція тієї чи іншої держави, її нації, культурної спадщини в літературі іншої країни.

Метою доповіді є дослідження образності простору в українських художніх текстах другої половини ХХ століття на тему міст Грузії, а саме Тбілісі та інших міст.

«Кавказ» Тараса Шевченка створив образ Грузії як частини Кавказу, країни далекої, ніби за дев'ятьма горами. Цю образу, ймовірно, посилило заслання на Кавказ Миколи Гулака та Олександра Навроцького. Це мало бути синонімом далекого, таємничого, недоступного і водночас цікавого світу. У другій половині ХХ століття згадана картина кардинально змінюється. Письменницькі конференції, ювілеї, а особливо мистецько-літературні декади сприяють не лише знайомству з творчістю письменників різних національностей і культур, а й зближенню творців. Для них «за горами» вже не був Кавказ. Радянська

політика істотно зблизила держави на своєму просторі та їх населення. Легкість спілкування один з одним, письменницькі зустрічі тощо. Це зіграло велику роль у їхньому зближенні. Ці постаті присвятили Грузії багато оповідання. Ці твори різного типу: про Грузію, її культуру та природу, вірші-присвяти (грузинській творчості) тощо;

Вірші Павла Тичини «Грузія», Максима Рильського, «Грузія» «Шота Руставелі», «Давіт Гурамішвілі», «Дощ у Гагрі»; Микола Бажан, на пострадянському просторі, автор найкращого визнаного перекладу «Витязя в Тигрової шкури», стоїть в ряду таких письменників-класиків, як Павло Тичина та Максим Рильський. Його вірші_, «на дорозі Тмогві», «На могилі Важа-Пшавелі», «Руїни в Кутаїсі»,,, «Джерело життя Тбілісі», «Грузинська пісня» Дмитра Павличка, «Танцюють Грузини» Бориса Олійника, «у Ланчхуті» Івана Драчі, «Наодинці з собою, думаю про Тбілісі» Віталія Коротича та інші.

У результаті аналізу текстів стає очевидним, що Грузія більше не має образу міфічної та далекої країни. Вона стає близькою, рідною і, тим більше, дружньою країною, хоча й зберігає свій легендарний статус.

Література

1. Ратіані І. Карнавальна культура, соціальна імагологія та принципи порівняльного аналізу. *Сучасні проблеми літературознавства (Матеріали II Міжнародного симпозіуму, ч. II).* Тбілісі: Видавництво Інституту літератури, 2009.
2. Добрий день, Україно. Двомовна збірка, редактор Отар Баканідзе, Тбілісі, видавництво ТДУ, 1989.
3. Шістдесятники. Двомовна збірка, упорядкиця Софіо Чхатарашвілі, Тбілісі видавництво ТДУ, 2019.

Школа В.М.,
доктор філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

МЕМУАРНА СКЛАДОВА РОМАНУ «ЛЕКСИКОН ІНТИМНИХ МІСТ. ДОВІЛЬНИЙ ПОСІБНИК З ГЕОПОЕТИКИ ТА КОСМОПОЛІТИКИ»ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

Сучасні літературознавці спостерегли зростання в постмодерну добу питомої ваги автобіографічного письма, документалізму: «На зміну художньому узагальненню, домислу, приходить література факту [2, 237]. Цю тенденцію засвідчили деякі твори українських авторів. Автобіографізм визначає художню природу роману «Homoferiens» І. Жиленко. Елементи проговорення себе, ведення дискурсу про себе містить оповідання «Дівчатка», повісті «Інопланетянка» і «Сестро, сестро», романи «Казка про калинову сопілку» і «Польові дослідження українського сексу» О. Забужко, низка художніх текстів С. Жадана та його щоденник «Над містом майорять наші прапори». Свій досвід, здобутий у нинішній російсько-українській війні, проговорюють В. Маркус у романі «Сліди на дорозі», О. Михед у книгах «Котик, півник, шафка» і «Позивний для Йова», Артем Чех у збірці есеїв «Точка нуль» і роман «Хто ти такий?», автори антологій «Воєнний стан», «Війна 2022» та ін.

Джерелом життєвих вражень виступають мандрівки, з яких письменники черпають матеріал для творчості. Про своєю подорожньою практику оповідають М. Кідрук, К. Кулик, Б. Логвиненко, В. Махно, Л. Орітовський та ін.

Роман Ю. Андруховича «Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики» – це своєрідний шлях до себе, адже автор осмислює індивідуальний життєвий досвід, здобутий умістах, які він відвідав за сорок років, починаючи з восьмилітнього віку. Подорожній дискурс письменника має різний обсяг: лише одним абзацом подано інформацію про місто *Пассау*; по декілька абзаців присвячено *Острогу, Будапешту, Родосу*;значно обширнішівідомості про *Львів, Варшаву, Венецію, Париж, Москву* тощо. Структуру

книгистворюють 111 мозаїчних *«розділів-міст»* чи *«міст-розділів»* [1, 8]. Описи міст, які Ю. Андрухович відвідав у різні періоди свого життя, розташовані за абетковим принципом. Найчисельніше представлені міста, назва яких розпочинається на літеру Б.

За словами письменника, «Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики» – це *«автобіографія, що накладається на географію»*, де подано спогади про *«міста, які стали чимось більшим – вони стали місцями»*[1, 7]. Такими важливими просторами для автора книги є декілька *«кульмінаційних міст»*: *Нью-Йорк, Київ, Москва, Мюнхен, Львів, Прага*.

Видається, що столицю Чехії прозаїк згадує з особливим теплом і любов'ю. Вбачаючи спорідненість між празькою *Влтавою* та полтавською *Лтавою*, він з'ясовує етимологію назви *Прага*: від порогів річки Влтава, яка протікає містом (*«Тим-то і Прага, що пороги»*[1, 342]).

Топос *Праги (Золота Прага)* Ю. Андруховича – це цілісність, створена низкою локусів – її геопоетика. Вона представлена пейзажними деталями, знаковими для автора: мікрорайони *Град, Мала Страна, Моджани, Бранік, Старе місто, Йозефів,* станція *Моджани-Накладове*, вулиці *Генерала Шишки, Водічкова, Страконіцька* автомагістраль, ресторан *«Брюссель», Вишеградський* тунель, мости *Карлів, Палацького, Манеса, Карла, Легії, Чехів,* парк *Стромовка. «У кожному разі той парк надовго залишився для мене одним з раїв на землі»* [1, 340]. Атрибути цього раю мемуарист представляє речовими деталями: *цукрова вата, змрзліна (морозиво), кофола – «варіант національної кока-коли»* [1, 340], *кругове кіно, атракціони, «разом їх було близько тисячі»* [1, 341].

Геопоетика передбачає як візуальне сприйняття навколишнього, так й емоційне його переживання. Картини зовнішнього світу письменник передає через призму суб'єктивних вражень, настроїв. Про сприйняття Праги героєм Ю. Андруховича, його ставлення до цього міста свідчать такі вислови: *рай на землі* [1, 340], *подобалися мені, звучить бомбастично, полюбив, «Прага потрясає ландшафтово»* [1, 338], *відчуття повсюдної радості* [1, 344]. *«Невимовно гарне*

місто, переповне вільними молодими людьми» [1, 345]. Прага, яка *«все у собі вміщала»*[1, 348], дивувала малого гостя.

Столиця Чехії – своєрідний ініціаційний простір для восьмилітнього хлопчика. Тут стало мешкали його родичі, яких він відвідав у 1968 році з матір'ю, а два роки по тому – з батьком (оповідь Ю. Андруховича про місто побудована як низка епізодів – спогадів із дитинства, особливо періоду правління О. Дубчека – «празької весни»). Незвичайність для героя твору простору Праги підкреслюється й тим, що цемістоще не відвідував ніхто з його українського дитячого оточення.

Поетика чарівних казок передбачає, що в чужому просторі герой зустрічає помічників. *«Феєю подарунків»*[1, 344] для хлопчика стала празька тета Галя – спокійна, лагідна і ледь усміхнена. Її він сприймає *«Майже буддою»*[1, 343].

Із простору Праги герой твору повернувся додому переможцем. Успішність його подорожі засвідчили речові маркери, які він демонстрував у своєму дворовому товаристві: *«ковбойські штани»із заклепками, водяний пістолет, настільна гра «Довгий, Широкий, Бистроокий»* тощо. Ці об'єкти, виділяючи його як серед однолітків, так і старших хлопчиків, дозволили посісти місце лідера.

Крім матеріальних речей, Прага дала хлопчикові натхнення для реально-фантастичних розповідей про неї. Це місто відіграло визначальну роль у становленні Андруховича-письменника. Пізніше, осмислюючи своє минуле з позицій зрілості, він констатував: *«Початок цієї книжки саме там, у літі 68-го»* [1, 347].

Західнослов'янське місто сприяло і становленню Андруховича-перекладача: *«Чеська мова, яку я тоді почав любити»* [1, 338]. *«Матінко моя, оце мова! І яка любов до всього дитинно-зменшеного!»* [1, 339]. Письменник наводить, милуючись, деякі чеські слова і подає їхні українські відповідники: *халупа – дача, брамбораки – деруни, водярня – водоочисна станція, змрзіна – морозиво тощо, зауважуючи: «Ніщо не робить його настільки смачним, як оці п'ять приголосних поспіль – «змрзл»*[1, 340].

Отже, у книзі «Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики» Ю. Андрухович розкриває свій

індивідуальний досвід знайомства з містами України, Європи, Америки. Автор ділиться враженнями, настроями й емоціями, інспірованими перебуванням у різних містах світу. Важливе місце в становленні Андруховича як прозаїка, перекладача і цілісної особистості зіграла чеська столиця, особливо періоду «празької весни».

Література

1. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики, вид. 3-тє, виправлене і доповнене, 2011. Чернівці: Meredian Czernowitz, Книги – XXI. 2016. 436 с.
2. Сірук В. Автобіографічний дискурс у просторі культурної ідентичності людини. *Studia methodologica*. Тернопіль: ТНПУ імені Володимира Гнатюка, 2014. Вип. 39. С. 237–239.

Школа Г.М,
кандидат філологічних наук,
Київський національний
лінгвістичний університет

СТИЛІСТИЧНАХАРАКТЕРИСТИКА ТОПОНІМІКОНУ ПОВІСТІ ІГОРЯ КУРУСА «ЗНАЙТИ АТЛАНТИДУ. ПОДОРОЖ У БЕЗОДНЮ»

Поєднання історичної правди (фактографічність викладу) із авторським вимислом – іманентна риса художнього тексту. Фактичний матеріал – «щось твердо встановлене, таке, що відбулося насправді, та власні імена, географічні назви, дати, кількісні показники» [1, 131]. Напис на обкладинці книги І. Куруса «Знайти Атлантиду. Подорож у безодню» містить повідомлення про те, що повість заснована на маловідомих дослідженнях прадавньої історії Північного Причорномор'я та подіях, які мали місце в житті письменника.

Фантастичні епізоди твору подано у формі сонних візій. Сновидні картинизображують перебування героїні в міфічній країні Атлантиді, яку герой твору Платон описує *«як місто-поліс, де посередині височіла гора з пам'ятником Посейдону і храмом. Сама гора була оповита водними каналами»* [2,150].

Атлантида в більшості джерел, зокрема «Словнику-довіднику учителя географії», трактується як «гіпотетичний острів у Атлантичному ок[еані] на З[ахід] від Гібралтарської прот[оки], що існував 10-12 тис. рр. тому» [3]. І. Курус є прихильником іншої гіпотези – про Причорноморську Атлантиду. Місце знаходження легендарної країни деякі дослідники визначають в околицях кримської Алушти [5]. Автор повісті поділяє думку, *«що залишком Атлантиди є острів Зміїний у Чорному морі»* [2, 57].*«Ось острів Зміїний […] Це – скеля, вкрита неглибоким шаром родючого грунту»* [2, 95]. *«Там, здається, поховали грецького героя Ахіла. І навіть там був його храм. […] А ще, кажуть, Зміїний має сильну енергетику кохання»* [2, 123]. *«Культ Ахілла на острові можна віднести до середини II тисячоліття, тобто іншого божества, ще до початку грецького періоду острова Левке [давньогрецька назва острова Зміїний, перекладається як «Білий»]. […] у ранніх греків Зміїний ще називали островом «Блаженних» в Океані мертвих. Греки боялися Понта Евксинського, а тому надавали йому божественних атрибутів»*[2, 87].

Із топосом Зміїного та прилеглих до нього територій пов’язані основні події твору. Повість І. Куруса багата топонімами – власними назвами географічних об’єктів, передає історію народу, його культуру[4, 715]. У художньому творі представлені топоніми різних видів:

✓хороніми (назви територій): *Трипілля, Кам’яна Могила, Причорномор’я, Південне Причорномор'я, Кубань, Крим;«…вирушив на Бессарабію. Південь Одещини […] Цього дня тут не було звичної спеки і задухи»* [2, 113];

✓астіоніми (назви міст)переважнооднокомпонентні (одночленні): *Одеса – «Південна Пальміра»* [2, 113], *Київ, Сарата, Кілія, Севастополь, Керч, Мелітополь, румунська Константа*; двочленну структуру мають назви *Білгород-Дністровський* та *Усть-Дунайськ*;

✓комоніми (назви поселень сільського типу): *Мирне, «У Вилкове, або як ще називають це містечко – «українську Венецію»* [2, 112];

✓ороніми (назви гір):*Карпати*[2, 41], *Кримські гори*[2, 56];

✓гідроніми: а) пелагоніми (назви морів): *Чорне море* [2, 23], *Молочний лиман* [2, 208]; б) потамоніми (назви річок): *«Зверніть увагу на кількість річок, які впадали у цьому районі в умовне Протоморе: Дунай, Південний Буг, Дністер, Дніпро»* [2, 144], *Кілійське гирло* [2, 155], *Дунайські плавні* [2, 156]*«річки Молочна, яка впадає в лиман»* [2, 209].

Хронологічно різні астроніми передають міграційні рухи населення протягом часу освоєння ареалу, наприклад, нинішній Білгород-Дністровський у різні історичні періоди населяли *«мілетинці, які 2500 років тому заклали місто Офіус, а згодом і Тіру; скіфи-орачі, римляни, готи, гуни, русичі, угри і печеніги, половці, Османська імперія, Молдовське князівство, турки, козаки, Буджацька орда, кримчаки, турки і румуни»* [2, 118]. Тому Білгород-Дністровський – це *«Величне місто Тіра, яке не раз кидало виклик Атенам, / скіфський період, древньоримська Алба-Юлія, яка стала форпостом найпотужнішої імперії, гуни, Болгарське царство, Білий град часів Київської Русі і, врешті, Аккерман»* [2, 116-117].

Надійним «джерелом для поповнення знань про народи, які давно зійшли з історичної арени, особливості матеріальної та духовної культури» постає і гідронімія [4, 98]. І. Курус подає хронологічно різні назви *Дністра*: *«Річка мала багато назв: Тірас, Тіра, Данаістр, Ністру. Кожен із народів, який проживав уздовж берегів річки, давав їй свою назву»* [2, 119]. Автор уводить у твір легенду про походження нинішньої назви: *«колись на березі річки древні люди робили позначки – рахували дні. І коли річка розлилася і замулила ці позначки, то на запитання «Хто стер дні?» хтось, показуючи на річку, відповів: «Та він дні стер!»* [2, 119]. Подумки він здійснює подорож річкою: *«Через Одещину, Молдову, Буковину, Дністровський каньйон на Тернопільщині, Івано-Франківщину, Львівщину… І ось Карпатське Підгір'я»* [2, 119]. На рідній письменникові Галичині річка розпочинає свій шлях: *«Там, за селом Розлуч, біля Вовчого, що на Львівщині, Дністер починається з джерельця і маленького потічка»* [2, 119].

До ономастичного простору твору І. Куруса входять катойконіми (назви людей за місцем проживання): *трипільці* [2, 118], *бессарабка* [2, 137]; *островитяни – «так у Вилковому*

жартівливо називають людей, які працюють на Зміїному» [2, 138]; *«Легенда свідчить, що у Посейдона, грецького бога морів, було десять синів від смертної жінки-атлантки на ім'я Клейто»* [2, 150].

Отже, повість І. Куруса «Знайти Атлантиду. Подорож у безодню» вирізняється різноманітною топонімікою (хороніми, астіоніми, комоніми, ороніми, пелагоніми, потамоніми, катойконіми). Багата географічна номенклатура – свідчення того, що прозаїк звертався до довідкових видань. Це дало йому можливість виразно і зримо представити місцевість, зокрема Білгород-Дністровщину.

Література

1. Капелюшний А.О. Стилістика й редагування: Практичний словник-довідник журналіста. Львів: ПАІС, 2002. 576 с.
2. Курус І. Знайти Атлантиду. Подорож у безодню. Харків: Фоліо, 2020. 218 с.
3. Твердохлєбов І.Т., Таракчеєв М.Р. Словник-довідник учителя географії (терміни і поняття)/ за ред. А.В. Лагутіної. [Електронний варіант]. Режим доступу: https://vdocuments.mx/-568c4d591a28ab4916a39caa.html?page=1
4. Українська мова: енциклопедія / вид. 3-є зі змінами / редкол. Русанівський В.М., Тараненко О.О., Зяблюк М.П. Київ: В-во «Українська енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 2007. 856 с.
5. Хоменко В. Атлантида була в Криму? Голос України. 14.5.2003. [Електронний варіант]. Режим доступу: http://www.golos.com.ua/article/244491

Штейнбук Ф.М.,
доктор філологічних наук,
Університет Коменського у Братиславі

КОРЕЛЯЦІЯ ТОПОСІВ МІСТА ТА МОСТУ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА

На урбаністичні уподобання Олеся Ульяненка звертали увагу чимало з тих критиків, хто присвятив свої роздуми творчості письменника, оскільки, на думку О. Пуніної, «місто майже завжди було присутнє у творах [цього] автора, герої яких,

утікаючи до нього [до міста], лише посилюють трагічність і розпач» [1, 110].

Натомість про образ мосту у творчій спадщині митця не вдалося знайти жодної згадки. Звісно, зв'язок між образом міста та мосту не такий сталий, як між образами дня та ночі, чоловіка і жінки абощо у цьому ж дусі. Однак очевидним є і те, що опис більшості таких знакових міст, як Париж, Лондон чи Венеція, уявити собі без образу мосту(-ів) просто неможливо.

Переважна частина романів Олеся Ульяненка розгортається у Києві, що так само, як й інші європейські столиці, розташований по обох берегах великої та величної річки – Дніпра, береги якого з'єднані між собою мостами. А отже, і у його творах не обійшлося без цього топосу.

Так, наприклад, у романі «Хрест на Сатурні» цей топос набуває неабиякого значення, навіть попри те, що образ мосту постає на сторінках книги тільки один раз – у фінальній сцені. Але, по-перше, фінальна сцена – це завжди найсильніша позиція у кожному творі.

По-друге, будучи пов'язаним з останніми митями життя головних героїв, образ мосту у цій сцені набуває без перебільшення телеологічного виміру, тобто становить центральну просторово-семантичну точку роману, до якої прямує історія двох молодих киян – Олега і Світлани.

І, утретє, топос мосту, використаний у цьому епізоді, актуалізує ті найважливіші сенси, які взагалі характеризують цей топос і які увиразнюють його хоч й ізоморфну, а втім надзвичайно глибоку кореляцію із топосом міста.

Зокрема, М. Гайдеґґер пише про те, що міст «не просто з'єднує береги, які вже знаходяться тут <…> Разом з берегами міст притягує до річки простори ландшафту, що лежить за ними. Він об'єднує потік, і берег, і землю <…> Міст збирає землю навколо потоку в ландшафт. Навіть там, де міст накриває потік, він все одно піднімає його до неба, вбираючи його на мить під склепінчастий проліт і потім знову випускаючи його на свободу» [4, 152]. Внаслідок цього міст надає простору обличчя, або, сказати б інакше, тілесність.

Своєю чергою, образ міста, представлений у літературній спадщині письменника, здебільшого обмежується досить

конкретним переліком ледь не сталих епітетів та метафор. Зокрема, найчастіше місто у його творах палає, як-от у повісті «Сєдой», коли «місто, що, наостанок спалахнувши вогнем, випустило гнійний дух, накопичений за ніч».

Зазвичай ця «палаюча» образність разом з іншими елементами, з яких письменник витворює похмуру атмосферу своїх творів, інтерпретується як вказівка на те, що «О. Ульяненко є одним із найпоказовіших *речників апокаліпси* в сучасній українській прозі» (курс. авт. – О. С.) [2, 23].

Втім у романі «Вогненне око» образ палаючого міста дещо уточнюється, «позаяк місто, море людських спалахів, пристрастей, пороків, вибльовуючи, набувало чогось іншого».

Отож це «інше», як здається, пов'язано із надзвичайно складною та суперечливою природою вогню. Так, П. Валері свого часу охарактеризував полум'я як «невловиму та гордовиту форму найшляхетнішого типу руйнації» [5, 143], оскільки вогонь маніфестує себе, знищуючи своє власне джерело. У певному сенсі вогонь репрезентує те, що руйнує. У ньому явище набуває форми приховування. А те, що згорає, представляє себе у найбільш вражаючій формі тільки для того, аби зникнути.

І тому, за П. Валері, полум'я є безпосереднім втіленням моменту [5, 143], адже вогонь функціонує як пам'ять, що зникає у просторі та часі. Але вогонь – це водночас і заперечення будь-якої форми, і сукупність усіх можливих, усіх потенційних форм.

І у цьому сенсі зміст вогню виразно корелює із водою, відсутність сталої форми для якої є її фундаментальною онтологічною рисою, внаслідок чого вода і набуває свого амбівалентного штибу, уособлюючи як життя, так і смерть.

Однак є між цими феноменами і суттєва відмінність. Про здатність вогню «водночас виходити із себе та залишатися у собі» писав свого часу і Станіслас Бретон [3, 100]. Звертає Бретон увагу й на зв'язок полум'я, що здіймається вгору, з певним тягарем, який пригнічує вогонь до землі. Наприклад, як у романі Олеся Ульяненка «Жінка його мрії», у якому (у романі) місто вже «лежало під попелом вічності», воно і справді буцімто назавжди поєднало у собі непоєднуване.

З іншого боку, вода, на відміну від вогню, завжди дорівнює сама собі, незалежно від того, у якому вигляді вона постає – моря,

річки чи баюри. Але, попри об'єктивне протиставлення води і вогню, крім образів, які репрезентують їхню нібито непоєднуваність, Олесь Ульяненко, наприклад, у тому ж таки романі «Жінка його мрії» пише про те, що «місто підтікало вогнями». У романі «Софія» йдеться про те, що місто «за вікнами підтікало помаранчевим світлом». А у романі «Квіти Содому» протагоністка роману Фанні Ліхтенштейн зізнається у тому, що вона, мовляв, «взагалі <…> не зна[є] свого рідного міста, що зараз у нічному небі підтікає сукроватицею реклам».

Це означає, що вологій субстанції надається вогняний штиб, а вогонь набуває плинність вологи. З іншого боку, внаслідок такого образного синтезу повинна неодмінно змінитися і функція топосу мосту. Адже якщо міст слугує не тільки для перетину потоку води, а й поєднує плин вогню, що палає по обидва боки цього потоку, то тоді те, що поєднує ці два, відмінних і схожих між собою потоки, має посідати, вочевидь, унікальне місце у світобудові. І про це, до речі, завдяки геніальній поетичній інтуїції писав ще Гійом Аполлінер у своєму славетному вірші «Міст Мірабо». Принагідно тут можна також згадати і романи Іво Андрича «Міст на Дрині», Торнтона Вайлдера «Міст короля Людовика Святого» або Річарда Баха «Міст через вічність».

Таким чином, «невідомість його, таємниця» мосту полягає у тому, що так само, як міст набуває центральної позиції стосовно двох – водяного та вогняного – потоків, подібну функцію міст виконує і щодо поєднання розірваного на частини міста, а, точніше, життя та смерті, аби са́ме у цій якості запропонувати місце, точку, яка водночас не належить до жодного із протилежних явищ – ані до річки, ані до берегів, з одного боку, і ані до Печерська, ані до Русанівки – з іншого.

Врешті-решт, не належить і ані до життя, ані до смерті, тому що падіння з мосту означає смерть, проте рух мостом, причому в обидві сторони, свідчить про життєву перспективу, на яку виявляється приреченим той, хто, на противагу падінню, обирає рух. Адже, на думку Ф. Ніцше, яку він вклав у вуста свого Заратустри, «в людині важливе те, що вона є мостом, а не метою: в людині можна любити тільки те, що вона є *переходом та загибеллю*» (курс. авт. – Ф. Н.).

Література

1. Пуніна О. Самітний геній: Олесь Ульяненко: літературний портрет. Київ: Академвидав, 2016. 288 с.
2. Соловей О. На боці світла і добра (Декілька слів про Олеся Ульяненка). *Соловей О. Оборонні бої: Статті, рецензії, есеї*. Донецьк: Видавництво БВЛ, 2013. С. 19-31.
3. Breton S. Poetique du sensible. Paris: Cerf, 1988. 168 p.
4. Heidegger M. Poetry, Language, Thought. New York: Harper and Row, 1971. 229 p.
5. Valery P. Eupalinos, L'Ame et la danse, Dialogue de 1'arbre. Paris: Gallimard, 1970. 192 p.

Шуміло С.М.,
кандидат філологічних наук,
запрошений професор
Університету для іноземців м. Сієна (Італія)

НОВІША ІСТОРІЯ УКРАЇНИ У ВІРШАХ ТА ПЕРЕКЛАДАХ: РОЗДУМИ НАД ЗБІРКОЮ ПОЕЗІЙ («Poetid'Ucraina»acuradiAlessandroAchillieYarynaGrusha.Milano: Mondadori, 2022)

«Поети України» – двомовна збірка віршів, підібраних та перекладених на італійську Алессандро Акіллі та Яриною Грушею-Поссамані. Збірка поділена на шість розділів відповідно до певного історичного періоду: від 60-х рр. XX ст. до травня 2022 р. Кожному розділові передує невеличка передмова-нарис, яка знайомить читачів із історичними обставинами розвитку поезії в Україні в той чи інший період, із поетичними угрупуваннями, особливостями творчості деяких поетів.

Перший розділ присвячений цілком Василеві Стусові, оскільки, як пишуть укладачі у передмові, саме Василь Стус, на їхній погляд, є «*ініціатором ренесансу української поезії після темних десятиліть сталінізму*» (С. 5). В. Стус названий укладачами свого роду першопрохідником, тим, хто прорвав мовчання страшних років – і був жорстоко покараний за це. Вірші Василя Стуса для укладачів – «*плоди сміливості*» (С. 7). Знаменно, що збірка відкривається віршом Василя Стуса «Сто

дзеркал» – своєрідною сповіддю про пошук себе та визнання своєї неспроможності визначитися навіть у тому, живий ти ще чи вже мертвий. Укладачі перекладають «сам на сам» як «*tuttosolo*» – зовсім один. Ми дійшли висновку, що неможливо точно передати це українське «сам на сам» із його конотацією залишеності в боротьбі сам на сам із проблемою / ворогом / тугою і, нарешті, собою. Іноді роздуми над перекладом спонукають нас глибше відчути свою мову та приховані змісти поезії. «*Tuttosolo*» не є помилковим перекладом, на наш погляд, це наче спроба італійської свідомості проникнути в українські реалії, бо переклад поезії ніколи не буває абсолютно точним, завжди – лише спроба, лише відкритість чужому світові та готовність його прийняти. Ми дуже сподіваємось, що в сьогоднішній страшній війні ми не лишаємось із ворогом «сам на сам», оскільки бачимо в європейцях це бажання зрозуміти та прийняти Україну з її болем і жагою до свободи та самостійності.

Другий розділ збірки присвячений поезії вісімдесятників. Вісімдесяті роки укладачі називають періодом стагнації, а поезію цих років, витончену та глибоку, – естетичним бунтом проти, боротьбою слова. Три головні автори цього розділу – Микола Воробйов, Василь Голобородбько та Михайло Григорів. «*Ми вирішили поєднати тексти, які ведуть між собою інтертекстуальний діалог*», – пишуть укладачі у передмові. І правда, відлунням Стусової поезії звучать трагічні рядки М. Григоріва: «*Ми… / Повнили безголосу порожнечу / Переконуючи / Себе / Кожного разу / Спочатку / Ніби ми справді реальні…*». Дійсно, ми завжди заповнюємо собою порожнечу, завжди носимо цю порожнечу в собі – такий собі спадок радянських часів – і постійно вимушені нагадувати собі, що ми реальні, що ми живі, що ми не сам на сам…

Третій розділ збірки охоплює роки на зламі вісімдесятих і дев’яностих – укладачі називають цей розділ «Великі переміни». На наш погляд, передмова до цього розділу є найбільш глибокою та цікавою – погляд Заходу на вихід українців із радянського концтабору. Період перебудови укладачі називають «*славним маршем у нове майбутнє*» (С. 35), який був перерваний катастрофою Чорнобиля. Цікавою видається думка укладачів,

що поети цього покоління як би наслідують шістдесятникам та вісімдесятникам і є по суті поколінням, яке зросло на бібліотеках своїх батьків, було, на відміну від попередніх поколінь, знайоме з іноземними літературами та закохане в класичну музику. Також університетська освіта дозволила цьому поколінню стати таким, яким воно стало, звільнитися від старих соціальних норм, які сковували культурне життя в період стагнації. І ось, ця зануреність в освіту та класичні мистецькі зразки народжує в новій літературі справжній, сильний потяг до незалежності та впевненість у собі. У цьому розділі містяться вірші Грицька Чубай, Наталки Білоцерковець, Оксани Забужко, Ігоря Римарука, Олега Лишеги, Аттили Могильного, Юрія Андруховича. Водночас, для цього шару літератури притаманні теми переживання свого минулого, пошуку себе в ньому, бо молодість цього покоління пройшла в найчистішому пошуку істини, найвідвертіших віршах та піснях під гітару ввечері, у дворі під вікнами своєї квартири, у найбільшій чесності. Про ці часи згадують із гордістю та водночас сумом, не лише тому, що молодість пройшла, але й тому, що промайнуло щось у нашому суспільному житті разом із цими роками, якісь надії на по-справжньому чесне майбутнє, на нашу спроможність побудувати нову країну, яка буде правовою, сильною, демократичною та безпечною для життя.

Четверта частина збірки – поезія незалежної, молодої України, вона названа упорядниками віршами трьох кав'ярень: київської, львівської та харківської, відповідно ідеться про кав'ярні, де збиралися літературні студії: «Купідон», «Джига» та «ЛітМузей». Цей період оцінений, передусім, як реалізація мрії багатьох поколінь українців про незалежну державу, а тому поезія цього періоду – постійна рефлексія на тему самоідентифікації. Водночас, зазначають упорядники, це час пошуку нових поетичних форм, оскільки поети молодої України є новаторами та порушниками правил. Тим не менш, поезія вісімдесятих для них очевидно є певним каноном – «*каноном виклику, каноном псалма, із котрим граються*» (С. 86).

Передмова до п'ятого розділу коротко та скупо розповідає про події 2014 р., без політичних екскурсів та пояснень, що й чому відбулося. Більше уваги в передмові присвячено аналізу

віршів та тому дивному феномену, що саме в ті часи, коли почалася війна, українська поезія стає переважно жіночою. Тут представлені вірші Ірини Шувалової, Юлії Мусаковської, ЇїКіви, Катерини Калітко, Оксани Луцишиної, але також Бориса Херсонського, Сергія Жадана, Павла Коробчука, Юрія Іздріка та ін. Найболіснішими в цьому розділі є вірші авторів, які є уродженцями Донбасу: Олександра Авербуха, ЇїКіви.Так, Олександр Авербух відверто описує досвід бою та внутрішнє здригання від його звуків і завершує вірш так: «*…Єдине, чого ми тепер прагнемо, / Це визнання нашого болю*».

Останній розділ збірки ввібрав вірші, написані після 24 лютого 2022 року – вірші війни. Поезія чомусь стала зосередженням думок для багатьох українців, терапевтичним моментом і для поетів, і для читачів. Це не означає, що жахливі події Бучі або Маріуполя, або всієї багатостраждальної України менше, ніж ми думали, і тому поети можуть про це писати. Ні. Це означає, що людина виявилася більшою та сильнішою, ніж вона сама від себе чекала, і ця сильна людина відчуває в поезії той глибинний сенс, який, як виявилося, є важливим під час найтемнішого періоду, найстрашніших випробувань.

Отже, ця збірка стала нібито поетичним підручником із новішої історії України, думається, її призначення – не так познайомити читачів із українською поезією, як – із Україною взагалі. І це завдання вона виконала, якщо додати до опису збірки, що презентації її пройшли в різних містах, у різних університетах Італії. Нас цікавить інший факт – чому через вірші? Чи випадково Україну треба познавати шляхом читання її поезії? Відповідь на це питання упорядники подають у передмові до антології: «*У сучасній українській культурі, від середини XIX століття до сьогодні, поезія завжди відігравала дуже сильну символічну роль…Тому поезія є чудовим ключем до спроби увійти у світ української культури в усій її складності» (С. V).* Дійсно, в сучасній Італії поезія не відіграє такої значної ролі у суспільстві, вона є хобі для одного, розвагою для іншого, шліфуванням філологічних здібностей для третього. Але не рупором громадянської позиції, не зброєю і не ключем, завдяки якому іноземці можуть відкрити для себе менталітет нації. Мабуть, і в Україні було б так саме, якщо б не ця постійна

боротьба за ідентичність, за мову, за свій погляд на життя, але саме життя зробило сучасну українську поезію такою величною, серйозною, відвертою та справжньою. Отже, поетичні українці, мабуть, видаються трохи дивними для інших націй, але й такими, які дозволяють пізнавати себе через красиві, витончені, вистраждані тексти.

Шумська І. Б.,
аспірантка,
Волинський національний
університет імені Лесі Українки

ВІДОБРАЖЕННЯ ДИНАМІЧНОГО ПРОСТОРУ В ХУДОЖНЬОМУ РЕПОРТАЖІ П. СТЕХА «НАД ПРІРВОЮ В ІРЖІ»

У 2017 році репортаж Павла Стеха «Над прірвою в іржі» переміг у конкурсі художнього репортажу імені Майка Йогансена «Самовидець». Текст являє собою своєрідні дорожні замітки під час окремих подорожей Україною приміськими електричками. Репортаж майстерно передає реальну дійсніть через призму суб'єктивного сприйняття автора, тому текст пронизаний безліччю порівнянь та метафор. Сам автор в одному з інтерв'ю каже: «Книжка про подорож, але водночас і про тупцювання на місці. В ній є одна із реальностей нашого суспільства, яка не надто приваблива, тому мало представлена в наших медійних просторах»[3]. П. Стех зізнавався, що певною мірою навмисне «ловив» той прошарок суспільства, який фактично «живе» в потягах. Переважно це люди, які не мають достатньо коштів, аби пересуватися в авто: пенсіонери, студенти, безробітні, або ж люди із дуже низькими доходами. Це значна частина нашого населення, отож автор ставить питання: що можуть розповісти електрички про нас самих?

Важливу роль у репортажі «Над прірвою в іржі» відіграє простір. По-перше, всі події відбуваються в однотипних місцях – електричках. По-друге, наповненість простору – це люди, а книжка насамперед про них, про що свідчить і

«перелицьований» з Людовика XIV епіграф: «*Електричка – це я*» [4, 3].

Простір приміських потягів у репортажі неоднорідний, тому він репрезентований не лише як спосіб пересування. З одного боку, П. Стех від початку оповіді акцентує увагу на непривабливості електричок: «*вікна електрички брудні й зчорнілі*» [4, 9], «*Іржа починається всередині вагону і, здається, не закінчується ніде*» [4, 15]. Неодноразово трапляються порівняння із гетто чи в'язницею: «*Електричка – це гетто на колесах*» [4, 12], «*Інколи виникає враження, ніби якимось незрозумілим чином я потрапив у вагон, що перевозить в'язнів з однієї жіночої колонії в іншу*» [4, 65]. Те, що це не лише суб'єктивна думка письменника, а й об'єктивна реальність, можемо зрозуміти із постійного застереження із гучномовців у потягах: «*Дорогі пасажири, залізничний транспорт – зона підвищеного ризику*» [4, 10]. Однак з іншого боку, після певного спостереження автор звертає увагу на протиріччя: «*Хоч як не парадоксально цезвучить, але основною характеристикою пасажирів приміських поїздів є їхня безтурботність. Причина в цьомудуже проста: для місцевих електричка є рекреаційною зоною, єдиним місцем між роботою вдома й роботою на роботі, де діє право на відпочинок*» [4, 33]. Тож цей простір, який хоч і є зоною підвищеного ризику, за певних умов може стати рекреаційною зоною, можливістю втекти від реального світу та його проблем хоча б на певний час. Така амбівалентність простору водночас вказує на його динамічність – змінюється середовище та його сприйняття: «об'єктивне протиріччя є не статичне, а динамічне відношення протилежностей, є відношенням-процесом, процесом саморуху» [5, 374].

На неоднорідність вказують також й просторові розриви: події відбуваються переважно в потязі, проте час від часу П. Стех опиняється на вокзалах, які відіграють роль темпорального прихистку (хоч насправді це незахищена зона, яка була ще більш небезпечною, аніж потяг). Розривом у просторі можемо також вважати поїздку автора до сходу. По-перше, змінюється настрій книжки – від гумористичного тексту з великою кількістю порівнянь та алюзій до опису похмурого, непривітного середовища, яке вже породжує не цікавість, а

страх. Розрив помітний і на формальному рівні – обірвані слова, які є репрезентацією емоційного стану людини: «*В Авдіївці багато дітей, як і дірявих б динк в, – і т му вжкозрзум ти, більше в м ста м йбутн ого чи м нул го*» [4, 199]. Примітно, що саме цим розділом автор завершує репортаж.

Антиномія простору пов'язана також із неоднорідністю персонажів, які зображені у книжці – непривітні контролерки, конфліктні пасажири, безхатченки, які намагаються вести себе якомога тихіше, мовчазні студенти та ін. Автор часто описує не стільки окрему людину, скільки типаж. Він рідко називає імена, переважно користується узагальненим, навіть трохи стереотипним образом – метонімічне «*леопардова кофта*» [4, 69] (зухвала жінка, яка розпочне конфлікт), «*мужчина в окулярах*» [4, 69] (суворий чоловік), «*хлопець у навушниках*» [4, 69] (людина, якій завжди буде байдуже на всі конфлікти, які відбуваються навколо нього) та ін. Тут немає головних чи другорядних героїв, усі вони однаковою мірою формують простір своєю присутністю. Амбівалентність простежується і в авторській рецепції середовища. П. Стех досить часто порівнює людину та транспорт, однак досить непослідовно. З одного боку, він ставить знак дорівнює між цими двома поняттями: «*Попри те, що надворі вже світає, розгледіти щось важко – вікна електрички брудні й зчорнілі: десь так виглядають вікна можливостей її пасажирів*» [4, 9], однак з іншого, протиставляє їх: «*Людина формує середовище, і середовище формує людину. І в цьому взаємопов'язаному процесі важко зіставити прогнилий та іржавий транспорт з розгніваними та чесними людьми*» [4, 159].

Персонажі схожі між собою, це видно насамперед у їхньому спілкуванні: «*Розмови тут зазвичай переливаються в двох напрямках: або політика, або сім'я*» [4, 34]. Автор звертає увагу на відмінність тону та настрою, коли люди говорять: якщо про політику – голосно та з обуренням, якщо про сім'ю – стишено та зі співчуттям один до одного. Ознака таких розмов – надмірна сповідальність, зокрема незнайомцю: «*Завжди залишається загадкою, де проходить та межа, за якою людина вирішує тобі довіряти й ділитися з тобою своїм безумством*» [4, 130]. П. Стех неодноразово описує епізоди, де люди діляться із ним

надто інтимними історіями свого життя. Як відомо, «норма – поняття нестале, змінюване – внаслідок переходу в іншу якість певних загальноприйнятих правил і стандартів», «…зміна ж суспільно-культурних стандартів і правил (в результаті чого, власне, і відбувається перехід від однієї до іншої якості, стану) супроводжується “переступанням” допустимих норм, меж» [2, 74]. Перебування більшості героїв репортажу на маргінесі суспільного життя спричинило деформацію сприйняття норми. Оскільки приміські потяги були рекреаційною зоною для деяких людей, можемо припустити, що відчуття комфорту провокувало людей виговорюватися, рефлексувати над тими темами, над якими в іншому місці в них просто немає часу навіть подумати.

П. Стех зробив висновок, що люди в електричках надміру подібні: «Коли дуже багато часу, роківїздити одним маршрутом, стаєш частиною спільноти. Однак це не перетворює спільність людей на колективний персонаж, колорит створює окремішність персонажів» [1].

Отож, простір у репортажі «Над прірвою в іржі» зображений як динамічний. По-перше, автор-оповідач, постійно в русі і перебуває у просторі подорожі. По-друге, опис фізичного простору (електрички) неоднорідний, адже представлений то як зона підвищеного ризику, то як рекреаційна зона. По-третє, текст демонструє постійні «розриви» у просторі – зупинки, вокзали, раптовий кінець подорожі на сході. І по-четверте, простір формують насамперед люди: власне, вони й роблять його найбільш динамічнимзавдяки амбівалентності у сприйняттіавтором героїв, а також завдяки постійній зміні персонажів, які з’являються лиш епізодично (чи то на кілька сторінок, чи то лиш в одному реченні), а значить перебувають у перманентному русі.

Література

1. Історії безвиході: у Франківську Павло Стех презентував репортажі з підміських потягів та електричок [online]. URL: http://surl.li/jxcnm

2. Лавринович Л. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа: Дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / Волинський держ. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2002. 175 с.

3. Павло Стех презентує у Харкові книжку репортажів «Над прірвою в іржі» [online].URL: http://surl.li/jxcno
4. Стех П. Над прірвою в іржі. Київ: Темпора, 2018. 204 с.
5. Ярмоленко Н. Бінарні опозиції в міфології та українському фольклорі. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2015. Вип. 21–22. С. 365-376.

Юрова І.Ю.,
кандидат філологічних наук,
Національна музична академія
ім. П.І. Чайковського (м. Київ)

ПОСЕРЕД ВЕЛИКОГО НІДЕ (ТОПОС НОВЕЛ І. КОСТЕЦЬКОГО)

І. Костецький – український письменник-емігрант, письменник-експериментатор. Для автора можливість залишитися після закінчення Другої світової війни у Західній Європі, а не повертатися до СРСР, стала ще й додатковим творчим стимулом творити так, як і європейські письменники. В авторській спадщині І. Костецького поєднуються елементи різних стилів та напрямів: неоромантизм, експресіонізм, сюрреалізм, дадаїзм, драма абсурду тощо. На тематичному рівні творчість письменника також достатньо диверсифікована, проте є певний комплекс проблем, до яких автор звертається практично у всіх своїх текстах, хай і під різним кутами. Це тема еміграції, емігрантів та пошуку самості, ідентичності у чужих землях.

Втрата Батьківщини для персонажів І. Костецького фактично дорівнює втраті себе, своєї особистості. Демонстрація внутрішньої розгубленості персонажа відбувається через мотив двійництва, трансгресивний стан та Авраамову тривогу.

Мотив двійницва є одним з найулюбленіших і для прозової, і для драматичної спадщини автора. У письменника функції цього мотиву достатньо широкі, коливаються у діапазоні авторського трактування від романтичних та неоромантичних до експресіоністичних характеристик. Проте в основі мотиву

двійництва лежить, у тому числі, мета показати «неоригінальність» персонажа. Він більше не є унікальним і єдиним у цьому світі, поруч із ним знаходиться людина, яка дублює його функції, характеристики, ім'я, посаду, походження тощо, при цьому цей двійник є носієм абсолютно протилежних моральних якостей та життєвих цінностей, антиподом, який у певних умовах може замінити головного героя – і ніхто з оточення цього не помітить.

Трансгресивний стан пов'язаний із тим, що «головні герої прозових творів І. Костецького через певні життєві обставини потрапляли у ситуацію, в якій інтерсуб'єктивна дійсність переставала діяти, у результаті чого глибинні психічні пласти їх підсвідомості змушені були впливати на перебудову світосприйняття» [3, 156].

Авраамова тривога є складовою філософії екзистенціалізму, вона витікає з відсутності Бога як найвищого критерію, а тому – загальної моралі, через що зумовлює абсолютну відповідальність людини за себе і своє життя, за навколишній світ і тих, хто її оточує. Авраамова тривога – це відчуття неспокою, покинутості, безпомічності [2, 59]. Персонаж І. Костецького, втративши себе, змушений щосекунди творити навколо себе свій всесвіт і, будучи єдиною його константою, нести відповідальність за все, що тут відбувається, щоб цей світ не завалився.

Таким чином, персонаж опиняється без внутрішнього стрижня посеред великого ніде: простору, який не дає йому опори, не пропонує прихистку, не тримає на воді. Але одночасно цей простір навколо стає провідною константою життя персонажа, оскільки саме він допомагає головному герою усвідомити себе частиною світу, реальності, дійсності.

При цьому у текстах І. Костецького ми не побачимо відомих туристичних місць, описів пейзажів, історичних довідок стосовно того або іншого міста чи регіону, не відчуємо атмосферу великих європейських міст чи маленьких містечок. Фокус погляду персонажа (і, відповідно, автора) на простір навколо доволі специфічний, уривчастий. Автора-спостерігача, автора-Бога ми не побачимо, сприйняття персонажів, топосу, речей відбувається в оптиці персонажа, виключно з його позиції.

Топос творів письменника є достатньо специфічним. Автор ніби заземляє, прив'язує свого персонажа до місця через детальний опис того, що його оточує. Ми не бачимо простору як такого, ми бачимо його найближчі елементи. Так І. Костецький активно використовує елементи шозізму у своїх творах.

У новелі «Ціна людської назви» дія відбувається навколо двох людей з однаковим іменем: Павло Палій. Для розрізнення одного автор називає «прийшлий пан», іншого – господар кімнати [1, 36]. Таким чином, кімната стає місцем зустрічі, спілкування, суперечки, протистояння двох персонажів. У тексті не вказано, ні описано ні міста, ні вулиці. Натомість кімната описується детально, у незначних дріб'язках: «Війстя під килимом – і клапоть малинового сукна на протилежній стіні, де вікно. Шкірою оббитий ослін. І канапа. Над канапою картина, густо жовтої фарби, густо й мазано» [1, 36]. При цьому додаткової функції характеристики когось із персонажів вона не несе. Детальність опису кімнати протиставляється уривчастості опису зовнішності персонажів, яка переважно подається через їхню саморефлексію.

У новелі «Шість ліхтарів і сьомий місяць» Стець Германович, намагаючись усвідомити свої стосунки з іншими людьми, зрозуміти своє ставлення до них, іде вулицею. Невизначений психологічний стан та складні стосунки з іншими людьми змальовуються на тлі чіткого маршруту: «..Він ішов головною вулицею в напрямі ратуші. Він спинився проти вітрини універсальної крамниці … На вітрині стояла картинка, малюнок новочасного темперомаза з тих, що оце поприходили з війни та полону» [1, 77]. Замість широкого пейзажу, опису чи навіть відсилки до певного міста – кілька локацій, на які падає око людини, зануреної у свої переживання, яка тільки час від часу випливає у реальність та чіпляється оком та увагою за щось, що тут бачить.

Таким чином, головний герой ряду текстів І.Костецького через еміграцію потрапляє у ситуацію, де втрачає себе. Через мотив двійництва, трансгресивний стан та Авраамову тривогу письменник змальовує розгубленість персонажа. Топос – єдине, що залишається реальним та відчутним навколо головного героя. При цьому сам простір змальовується через певні деталі,

елементи, складові, речі, які його наповнюють. Перспектива в такому топосі відсутня, світогляд обмежений та детальний.

Література

1. Костецький І. Тобі належить цілий світ. Вибрані твори. Київ: Критика, 2005. 527 с.
2. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм це гуманізм. *Психологія і суспільство*.2022. № 2 (86). С. 49-65.
3. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі ІІ половини ХХ століття. Монографія. Донецьк: Норд-Прес., 2006. 272 с.

Янковська Ж. О.
доктор філологічних наук, професор
Національний університет
«Острозька академія»
м. Острог

ПОЕТИЧНА ПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ Л. КОСТЕНКО «МАРУСЯ ЧУРАЙ»

«Маруся Чурай» Ліни Костенко – насправді епохальний твір української ліро-епічної словесності. Тому, як і інші твори, які стали класикою нашої літератури, він містить невичерпний потенціал для студіювання цілими поколіннями дослідників, оскільки за смисловими параметрами він є багатовимірним.

До творчості Ліни Костенко неодноразово зверталися у своїх працях І. Дзюба, М. Коцюбинська, В. Панченко, М. Ільницький, Т. Салига, В. Сулима, І. Кошелівець, С. Барабаш, П. Іванишин, Г. Клочек, О. Пахльовська та багато інших відомих учених. Л. Костенко належить до славної когорти «шістдесятників» і багато в чому своєю творчістюй до сьогодні береже їх ідеї, дух шістдесятництва, особливо у тому, що стосується національної історії, свободи, незалежності українського народу й держави загалом.

Визначити поетичні маркери українського національного простору у віршованому романі поетеси – *мета* цієї розвідки, яка могла б насправді бути набагато більшою, тому що простір тут «активний», «дієвий», мінливий. Його зображенню письменниця

приділяє багато уваги. Звичайно, аналізуючи топоси «Марусі Чурай», важко абстрагуватися від поняття «хронотоп», оскільки час і простір у смисловій канві твору дуже тісно пов'язані, взаємодіють між собою. Епічна форма твору дозволяє поетесі по-філософськи «проживати» та змінювати простірбуттєво, фізично та екзистенційно разом із її героїнею: від убогої оселі Чураївни до Полтави, Києва, степів, зрештою, усієї України. Можна говорити про те, що кожен розділ твору фактично переносить читача в інший простір: Полтава, тюрма, дім, степ, Україна, Київ, монастир, собор. Цікаво, що навіть такі «закриті» на перший погляд просторові лакуни, як *оселя* або *тюрма*, у романі мисляться як «відкриті» й такі, що взаємодіють з іншими топосами. Наприклад, дивлячись через заґратоване віконце у тюрмі, вона помічає на подвір'ї дітей, думкою «подорожує» у світ свого дитинства, до батьківської хати, чує, як грають сурми у всій Полтаві й знає, що це полк виходить у похід. Цілком можна погодитися із словами Р. Мариняк, що «позиція авторки загалом співзвучна з прийнятими в літературі принципами побудови авторського мікро- і макросвіту» [4, 9].

Простір тогочасної України виступає в романі як амбівалентний. По-перше, це топос проживання конкретного етносу, за цю землю віддають життя козаки, такі як Гордій Чурай, Іван Іскра та інші. З іншого боку, це«авторська модель» тогочасної України, збірний простір,що постає у творі таким багатоликим – мальовничим, стражденним, випаленим. До нього належать мікротопоси: Полтава, Київ, історичні місця, неповторна природа краю. Найбільш узагальнено й разом з тим емоційно, особистісно простір України відображено у розділі «Проща», коли головна героїня, ще переживаючи власну трагедію, розмовляючи з дяком, думками й зором ніби охоплює весь окіл:

Буває, часом сліпну від краси.
Спинюсь, не тямлю, що воно за диво, –
оці степи, це небо, ці ліси,
усе так гарно, чисто, незрадливо,
усе як є – дорога, явори.
усе моє, все зветься – Україна.
Така краса, висока і нетлінна,

що хоч спинись і з Богом говори (Костенко 1990, 98).

У розділі «Сповідь» високопоетично описано авторкою батьківське обійстя Марусі. Перебуваючи у тюрмі, героїня «згадала все, кожнісіньку дрібничку»:

Той берег наш, уролий очеретом.
І наш лелечий, наш лелечий двір,
де на гнізді з вербовим мінаретом
старий лелека молиться до зір[2, 59].

Це визначає екзистенційний зв'язок людини з природою на рівні почуттів, світогляду, навіть повір'їв, як, наприклад, у спогадах героїні про «хату нашу, і оту криничку, і над вікном гніздечко ластовине, що щастя принести було повинне» [2, 59]. Таких просторово-пейзажних описів у романі досить багато. Як написав С. Кримський, рідна природа є архетипом, що символізує «материнське родове начало» і в українській культурі «має позитивний смисл», вона «наповнюється символами життя і підноситься над пантеїстичною поетизацією зовнішнього буття тим, що є резонатором людської душі» [1, 312].

Проте у творі простір *дому* як архетипного образу також неоднозначний. Можемо говорити про наповнення цього *дому* різними цінностями, від чого він змінює своє обличчя. Скажімо, оселя, загалом обійстя, Чураїв ніби й не містить детальних описів обстави, але бачиться ніби духовно наповненим простором, який почасти включає в себе й околицю, куток: «Хати у нас, і справді-то, не хвацькі. Присілок давній, хто яку змостив» [2, 61]; «От що в нас гарне, так ото садочки» [2, 61], а на хаті живуть лелеки («де на гнізді з вербовим мінаретом старий лелека молиться до зір», «…та всі лелеки крила як розправлять! – здається, й хата в небо полетить» [2, 59], а на городі «соняхи гудуть, як тулумбас» [2, 39]. А в кінці її життя оселя нагадує пустку, є просторм самотності й смутку.

Простір буття Бобренків та Вишняків зовсім інший. У першому – гризня, сварки і важка праця суто заради збагачення. Слово «мушу» там є ключовим:

Подбати мушу про якусь копійку.
Весілля мушу справити, ая [2, 44].

У Вишняковому просторі панує «легке» багатство, здобуте завдяки владі:

Йому добро саме іде у двір.
І сад рясний, і нива хліборна.
Він не який визискувач чи звір,
він просто вміє взяти запівдарма [2, 47].

Ліна Костенко у цих лаконічних характеристиках передає не тільки бачення простору *дому* як ареалу місцезнаходження людини, а як загалом філософію життя й людських відносин, власне, екзистенційний вимір цього життєвого простору, вибудовуючи таким чином і «систему персонажів, що дають можливість відтворити духовне "двосвіття", що склалося на той час у суспільстві» [3, 155].

У «Марусі Чурай» є ще один «теплий», майже казковий простір *дому*. Це дім діда Галерника, який також за всіма ознаками відображає у творі архетип Мудрого Старого. Маруся із Грицем в дитинстві бігали у «дідову Галерникову балку». Той простір з дідовими розповідями «про Кафу, полонянок» і був для них казкою:

У нього там і зарості ожини,
і таємнича ниточка стежини,
і вулики, і в жолобі водичка,
і вплетений у верби живопліт,
і хата, як старенька рукавичка, –
в ній кіт живе, цвіркун живе і дід[2, 40].

Не менш детально виписано у романі авторкою й простір Полтави, Києва, який постійно змінюється під тиском обставин, і простір храму та степу. Цілком реально й цікаво характеризувати просторові локуси твору за архетипною формулою «Дім – Поле – Храм», введеною для аналізу в українськугуманітаристику С. Кримським слідом за «теорією архетипгих структур» німецького філософа М. Ґайдеґґера [5], який у цій своєрідній формулі передав так званий «досвід простору» як не просто образ світу буття людини, а сам світ. Кожен із цих значеннєво-змістових локусів відкритий і розпадається намікротопоси, яких в аналізованому творі Л. Костенко досить багато, мало того, вони перетинаються, стаючи почасти полісемантичними.

Література:

1. Кримський С. Б. 2008. Архетипи української культури. *Під сигнатурою Софії.* Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». Київ. С. 301–319.
2. Костенко Ліна. 1990. Маруся Чурай. Веселка. Київ. 159 с.
3. Маринюк Л. В. 2008. Специфіка жанру та стилю історичного роману у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко. *Вісник Запорізького національного університету*. № 2. С. 153–156.
4. Мариняк Р. С. Історіософія поезії Ліни Костенко. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2005. 23 с.
5. Хайдеггер М.Бытие и время. СПб.: Наука, 2002. 451 с.

Янцелевич О.С.,
аспірантка Київського національного університету
імені Тараса Григоровича Шевченка

ПРОБЛЕМИ МІГРАЦІЇ В РОМАНАХ ТЕТЯНИ БЕЛІМОВОЇ

Романи Тетяни Белімової, а це – «Вільний світ» (КСД, 2014), «Винуваті люди» (КСД, 2021), його сіквел «Чужа провина» (КСД, 2023), Біженка (фейсбук-книжка, фейсбук-роман, нон-фікшн, 2023) зображують історичні події від першої світової війни до сьогодення.

Відповідно у цих трьох романах наявні три етапи міграції, три найбільші світові війни проти московського режиму – період до першої світової війни і власне Перша світова, Друга світова і нинішня Третя українсько-російська війни.

У кожному романі письменниця порушує актуальні соціальні проблеми й проблеми міграції. Показує міграцію, як багатогранний, вимушений і складний процес, який призводить до втрати ідентичності й впливає як на конкретну особу так і на суспільство загалом.

«Винуваті люди» (1899 – 1914 рр.) –це історичний період *Belle Époque* (Прекрасної епохи), єврейські погроми (1905 р.) і загроза початку Першої світової війни. Це технічний прогрес – у Києві є «телефонічний апарат, автомобілі» [1, 26], «і трамвай (Маруся) бачила. І навіть їздила на ньому! Уяви! Такий гуркіт

страшний… Вуха закладає…», «Трамвай здоровецький, а сам собою їздить, і дядько стоїть у дверях і сюрчить у свисток, щоб пасажири знали, коли сходити…» [1, 16], і фотокартка Марусі, яку вона «дістала з кишеньки фартушка, наклеєну на рожевий картон» теж приклади розвитку.

І на цьому фоні звичайна історія кохання напівсироти Марусі й машталіра Василя. Написана за усіма канонами жіночого письма з його суб'єктивністю, фрагментарністю, властивим йому психологізмом, відвертістю й емоційністю. У географічних межах – Ставища, Києва, Білої Церкви, Санкт-Петербурга.

Питання біженців у «Винуватих людях» – це саме 1905 рік і єврейські погроми. І хоч це не основна сюжетна лінія, та вона добре транслює навислу катастрофу початку Першої світової і явну національну дискримінацію. Ці історичні події супроводжують усіх героїв роману і складають історичне тло цього любовно-історичного роману. Образ єврейки Естер, до якої у крамничку постійно ходить Маруся Ясенська, у цій крамничці «господарював мій (*уточ. моєгендлярки Естер*) покійний батечко, а до нього – *її* дід.», її родини і образ лікаря-єврея Дувіда Янкелевича – зібраний патерн усього упослідженого єврейського народу.

Родинна справа Естер, яка «народилася і виросла в Ставищі» – крамничка в Ставищі, де «юдеї становили більшу половину населення» – соціальна роль і професійна складова єврейської родини. Ознака здібностей у реалізації себе в суспільстві й рівності між юдеями, які були «крамарями, кравцями, шевцями, перукарями». В бінарній опозиції до них – православні українці, їх у Ставищі було «трохи менше» продавали на ставищанському базарі юдеям харчі й городину.

Постійна дискримінація – «православні не любили юдеїв». Авторка вдається до риторичних запитань: «… але щоб дійшло до бійні? До погрому?» До лютої ненависті – «люди можуть полювати на інших людей», до смерті ненавидіти [1, 199]. Для жіночої прози загалом характерні паузи, моменти мовчання (С. Філоненко)[7].

Соціальна несправедливість – неможливість сусідства українців і юдеїв. І хоч «без потреби ніхтоне сунув носа» одне до

одного, влада сприяла розколу й «зумисне стравлювала». Нівелювались взаємовигідні торгові стосунки й «православні забували про працелюбність і старанність юдеїв», а ті в свою чергу обзивали українців «тупими гоями», які «ніколи нічого не вчаться й тільки заздрять» [1, 132].

Усі ці чинники призвели до політичного переслідування, кризової ситуації, загострення стосунків і врешті до вимушеної міграції.

І хоч у повітрі вже явно відчувалася катастрофа Першої світової війни, юдеї мігрували не через війну. Тетяна Белімова зображує трагедію єврейського народу. Показує складність усієї ситуації зсередини. Вдається до глибокого психологізму, зображуючи зовнішні чинники, через внутрішній світ героїв.

Архетип дому, його втрата, як втрата власної ідентичності, симулякр спокійного життя в родинному домі, крамничці. Вороже налаштоване суспільство позбавляє права на життя й на можливість вижити в таких умовах. Естер каже, що нічому вже тримати, бо все розтрощено.

У тексті авторка, словами гендлярки, називає причини міграції: їй нічого втрачати, «усе, що було дорогим, знищили» і тут це фізична втрата дому. Архетипу, який не є ідеальним та «дім – це місце, де, якщо вас поб’є поліція, ви можете бути впевнені, що ваші сусіди з’являться, щоб заступитися за вас» – каже В. Амеліна в своїй англомовній статті (антологія Sirens Unsilenced).

Це постійне й риторичне «за що?»: «ми їм нічого поганого не зробили, повірте» Естер повторює це постійно, «наче мантру» і це резонує із теперішньою, ще не відрефлексованою травмою сьогодення.

Причина довіри, питання кордонів, як державних так і особистих «людство постійно плутається з кордонами» (В. Амеліна) з їхньою необхідністю у відмежуванні не формальному, а задля виживання: «я думала, що знаю цих людей» – каже Естер. І продовжує, що не зможе після всього вчиненого «тепер дивитися їм в очі» й удавати, «що нічого не сталося» [1, 202].

Естер із родиною мігрують у «нове місце», до уявного «парадизу», яким є Америка. І це при тому, що гендляра добре

володіє українською, яку вивчила, обирає невідомість і чужу мову, лишаючи могили батьків на тих, «хто лишиться й далі жити в Ставищі» [1, 203].

Бінарна опозиція поведінці й жіночі образи – Естер – Маруся. Вона жаліє гендлярку, але син Казимир «прикував її до цього місця невидимим ланцюгом» [1, 203]. І вона має жити в Ставищі з нелюбом і його сестрою, хоч і хотіла б «перетворитися на порошинку» й податися в незвідану Америку, якої ніколи не бачила на карті російської імперії [1, 203].

У «Чужій провині» – сіквелі роману «Винуватих людей» катастрофічність посилюється Першою світовою війною. Крізь яку резонують проблеми самотності (Маруся чекає Василя з війни), неможливості сімейного життя (уже дорослі Варя і Яків, Зоя і комісар Антон Бунін, батько її доньки, «учорашній супутник Троцького» з Санкт-Петербурга). Та все ж центральне місце – образ Марусі. Через її внутрішній світ зображені всі інші події й герої в тексті. Напруга зберігається до середини тексту – це чекання. Очікування звістки з фронту чи Василь живий. Фокусування, позначене «центруванням суб'єктивного, індивідуального, одиночного світу жінки її досвіду, психології, внутрішнього «Я» – є зразком «жіночого письма» – каже Т.Б. Тебешевська-Качак[6].

Зовнішнє тло, яке диктує розвиток усіх подій і життя героїв – це страшна війна, революція 1917р.: «Яке таке «світле майбутнє» досягається терором? Цього Маруся не могла збагнути» [2, 38] – риторичне запитання головної героїні. І знову міграція євреїв – Фірка викупила крамничку Естер і, як і її попередня власниця, змушена покинути її: «А ви ж куди? На кого лишаєте крамничку? — У Марусі ледь не вихопилося «крамничку Естер»[2, 38].

Варя, яка втратила сина, і Яків виїздять із Києва. Яків: «Клявся-божився їй, що поїдуть до Кам'янця разом з іншими уенерівцями тільки на літо, а прощався чи не назавжди.» До дому на Тарасівську вони повернулися тільки коли німці вибили з Києва більшовиків, та їхні будинок був пустий: «майже всі покинули свої квартири та дременули з міста, охопленого червоною чумою».

Маруся і Василь, який повернувся з австрійського полону, теж покидають Ставище. Маруся наказує Казику збирати речі. Василь «пальцем прокладає умовні маршрути» на мапі й собі не проти податися до того парадизу, як подруга його Марусі Естер. Маруся протилежно Василеві «лякалася самої думки виїхати кудись за межі України, де чужі люди й усе незнайоме» і збиралася повернутися в «свій будиночок на тракті».

Та політичне переслідування, якого було не уникнути Марусі й Василеві не давало іншого вибору: «більшовики мститимуться за смерть своїх, а за Зюзіна три шкури здеруть із місцевих. Хтось та й проговориться… І навіть попри те, що Василь і Маруся жодним чином не були причетні до розстрілу комісара, Дениса й інших червоноармійців».

І тут поряд із проблемою вибору, свободи, втратою дому, ідентичності, в ситуації духовного розлому причиною міграції стають не лише більшовицьке переслідування, а й те, що «свої» теж вкажуть і здадуть.

Реконструюючи минуле й достовірно транслюючи історичні факти, письменниця рефлексує і нинішню травму українсько-російської війни (до прикладу, маніфестація 17 березня 1917 р. на Софійському Майдані в Києві, то як Революція Гідності і Євромайдан 2013-2014 рр.).

Образ Аюра, заздрісного бурята, і комісара Ваньки Зюзіна – це перш за все спільний образ постійного ворога-росіянина українського народу, поведінка якого понад триста років незмінна й передбачувана: «Зюзін ні за що не пожалів би Марусю, бо не розумів милосердя чи доброти, а знав лише один наказ — обов’язок перед партією»[2].

І хоч «Вільний світ» був написаний пізніше (2014 р.) за два попередні романи, події в тексті охоплюють період Другої світової війни. Журба С. у своїй статті визначає цей роман, як «роман-хроніку, роман-спогад, біографічний роман, роман-пам'ять, сімейну сагу та історіософський роман» [5].

Сповідальність, як одна із рис, притаманна жіночій прозі, проглядна в назвах розділів роману: Поля, Нюся, Клава, Єфрем і т.д [5]. Внутрішній світ героїв розкритий достатньо глибоко, хоч і фрагментарно, чому допомагає «хронотоп спогаду»[7].

Художня дійсність, з її автобіографізмом, ліричністю й психологізмом, все ж більшою мірою ведеться від одного з головних героїв – Єфрема Коломійця, який втратив батька в Голодомор, був у концтаборі, став остарбайтером і ніби «пройшов ці страшні випробування» і у пошуках свого вільного світу повертається до України, де на нього чекало не краще життя: смерть сестри, переслідування керівниками КГБ.

Опозиційні Єфремові образи – Георгій (Жора) Терещенко і його дружина Тоня, яку любив Єфрем, але вона не бажала повертатися додому, а це суперечило цінностям Єфрема, тож напротивагу Тоні він обирає Олю, яка підтримує його в усьому. Жора відправляється до Австралії і повертається додому до Києва вже в похилому віці.

До проблеми міграції через війну, політичне переслідування, соціальну несправедливість у «Вільному світові» додаються ще й переїзд Єфрема й Тоні до іншої країни (Австралії), труднощі адаптації до нового середовища, суцільне розчинення в чужій країні, (яку він називає домом і хоче туди повертатися з України, бо там уже похована його кохана Тоня), культурні розбіжності, мовний бар'єр, втрата ідентичності, пошук нових соціальних зв'язків (Тоня видає свої збірки віршів), смуток, туга і самотність пов'язані з відокремленням від батьківщини.

Патовість і невирішеність проблем закордоння – це постійні думки про дім, як не пройдений гештальт. Та все ж пошуки кращого й вільного життя, економічної стабільності загострюють композицію твору й показують складний досвід мігрантів у екзилі.

Прикметна текстові автобіографічність, до якої часто звертаються авторки жіночої прози і «яка максимально передає авторський життєвий досвід», показує її «зсередини», переакцентовує із зображення зовнішньої поведінки на складний внутрішній світ» героїв [7].

«Біженка» Тетяни Белімової – це нон-фікшн, фейсбук-роман, реаліті-роман, документальна проза, частково автобіографічний роман, роман-путівник для тих, хто шукає тимчасового прихистку, на час війни в Україні, в Австрії,

книжка на основі щоденникових записів, книжка написана в середині травми авторкою-біженкою для біженців.

Передумови написання – грант на книжку від мистецької програми «Ukraine-Hilfe» від Міністерства культури та спорту Австрії (Bundes ministerium Kunst, Kultur und Sport Österreich) [9]. Це 12 історій-есеїв, два з яких, перший і останній, про Україну – каже авторка. Та зокрема історії вимушеної міграції від жінок-біженок, так як українські біженці мають жіноче обличчя, створюють нові моделі родини, де гуртуються жінки зі спільними інтересами, таке от «сестринство» (В.Амеліна) заради взаємопідтримки.

Екзистенційність цього роману полягає в бажанні усіх його героїв вижити. Формула їхнього виживання – прихисток іншої країни (Австрії). Авторка описує шляхи подолання, труднощі чужої культури, надскладні психогічні переживання через фізичні втрати дому, рідних, друзів, власної ідентичності й створює художній світ тексту таким чином, аби він був терапевтичним і підтримуючим для українок та інформаційним для іноземців, так як кожна історія одразу перекладалася німецькою.

Образи жінок-біженок у романах Тетяни Белімової – це й образи жінки-матері, найперше, сильної жінки, яка чекає чоловіка з війни, самостійно керує власним життям і несе відповідальність за дітей (історії «Біженки», Маруся «Чужа провина»), образ молодої дівчини, яка хоче кращого життя (Тоня з «Вільного світу»), жінки-берегині, яка рятує родину від політичного переслідування (єврейка Естер), образ жінки-дружини, яка не хоче нікуди їхати, та виїздить тимчасово, слухаючи чоловіка (Варя і Яків).

Ці жіночі образи «є виразниками особливостей жіночої прози, художнього мислення, світорозуміння, поглядів на проблеми, специфіки їх письма.» [6, 131]. Через жіночі образи й принципи «сповідальності, відвертості письма, психологічної авторської самохарактеристики персонажів» письменниця розкриває проблеми міграції, «складний світ жінки» [6, 131].

Література

1. Белімова Т. Винуваті люди. Харків КСД, 2021.
2. Белімова Т. Чужа провина. Харків КСД, 2023.
3. Белімова Т. Вільний світ. Харків КСД, 2014.
4. Белімова Т. Біженка. [online]. URL:https://www.facebook.com/p/%D0%91%D1%96%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%B0-Kriegsvertriebene-100088318967982/?paipv=0&eav=AfbqQ_eGCG65J8jDf_zbMBGBwRjluPWPJhaC9DkwT28ySPcqIKoWZ3YiYl2NfLEDW14&_rdr
5. Журба С. Жанрові модифікації роману «Вільний світ» Тетяни Белімової.[online]. URL: https://elibrary.kdpu.edu.ua/handle/0564/1488
6. Тебешевська-Качак Т. Художні особливості жіночої прози 80-90-х рр. XX ст. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009.
7. Філоненко С. «Інша мова жінки»: художні особливості української жіночої прози 90-х XX ст.[online]. URL:https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/810/590
8. Філоненко С. Краще там, де нас нема? – рецензія на «Вільнийсвіт» Тетяни Белімової. [online]. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/12/141201_book_2014_reader_review_belimova
9. Янцелевич О. Тетяна Белімова: Ми проживаємо унікальний період української історії, бо ми новітній екзил, на жаль. [online]. URL: http://bukvoid.com.ua/events/interview/2023/03/03/130213.html

Kaitlyn Culliton
Assistant Professor, Texas A&M International University
[Laredo, Texas, USA]

"Through the Forest I have Gone": The forest and the Green World in *A Midsummer Night's Dream*

Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* opens as Theseus announces his intent to marry the Amazon Hippolyta, whom he has conquered. Waiting for the wedding, Theseus pronounces to his betrothed that "four happy days bring in / Another moon: but, O, methinks, how slow / This old moon wanes! she lingers my desires" (*Midsummer* 1.1.3-4). Hippolytaresponds to Theseus' invocation of the moon with her own metaphors of the dreamy moonlit nights that lead up to their "solemnities," thus effectively prohibiting his "desires" and imposing the solemness of the formal occasion. His wooing and planning is interrupted by the entrance of Egeus, who is likewise prohibiting the desires of his daughter Hermia and her would-be-lover Lysander. Egeus prefers Hermia's other suitor Demetrius (who was once promised to Helena). Theseus imposes the "law of Athens" forcing Hermia to align her desires with her father's or join a nunnery. These various unfulfilled desires challenge the cohesiveness of law, order, and patriarchal control that Athens represents. In desperation, Lysander comes up with a plan to marry Hermia in secret:

> If thou lovest me then,
> Steal forth thy father's house to-morrow night;
> And in the wood, a league without the town,
> Where I did meet thee once with Helena,
> To do observance to a morn of May,
> There will I stay for thee.

The forest seems to offer a solution to the imbalances in Athens, a contrasting location where desires can be fulfilled.As Northrope Fyre explains that the "green world archetype "has analogies not only to the fertile world of ritual, but to the dream world that we create out of our own desires." It does not function "as an escape from "reality," but as the genuine form of the world that human life tries to imitate"

(Fyre 183-4).However, like the "human" world of Athens, the forest that the lovers escape to is also in a state of discord. Oberon and Titiania, the fairy king and queen are feuding over a changeling child, and in the fervor of their argument, Titania has "forsworn his bed and company" (2.1.62). After various misapplied fairy love potions, Titania and Oberon are restored to amicability and the lovers return to the world of Athens, where Hermia and Lysander and Demetirus and Helena, now restored in devotion, are married alongside Theseus and Hippolyta.

What is recently being recognized by ecocritical scholars is that the "green world" of *A Midsummer Night's Dream* is, notably, green. Titiania's oft-cited speech to Oberon acknowledging thatrecent ecological disasters—famines and "contagious fogs"—stem from their "discord," seems to speak, in an anachronistic sense, to the awareness ofecological stewardship thatwe have come to associate in our modern day with the "green" movement. While "emergent green criticism, with its pronounced contemporary slant, has been slow to flower in early modern studies," Shakespeare, and *A Midsummer Night's Dream* in particular, have proven and obvious and effective starting point (Borlik 2).The green world of *A Midsummer Night's Dream* is subject to the purposefully ambiguous temporality of the play's setting, overlying the various historical, generic, and symbolic functions of the forest space. Thinking about the historical geography of the forest as a space connected with and a perceived part of the castle-town, I suggest that Shakespeare's fairies are a response to proto-urbanization of Shakespeare's own age. The forest is not simply a space apart from the built environment, but an extension of domestic concerns of husbandry and household that are negotiated in Shakespeare's work through fairy folklore.

At the outset of the play, the "green world" operates very much as an alternative to Athens. Lysander reveals to Hermia that he has a dowager aunt who will assist them to get secretly married, and he suggests Hermia should meet him "in the wood, a league without the town, / Where I did meet thee once with Helena, / To do observance to a morn of May" (1.1.165-8). The woods, and whatever May "observances" the lovers have conducted there, are the location that clearly engendered their affection for one another. Once lost in the forest, the natural world inspires further advances. As the lovers

decide to rest until daylight, Lysander envisions a marriage bed imposed on the landscape: “One turf shall serve as pillow for us both; / One heart, one bed, two bosoms and one troth” (2.2.47-8). While Lysander swears his innocent intentions in the statement, Hermia’s plea for virtuous separation, suggests that she too feels the sexual suggestion in a shared forest “bed.”

But the natural world not only serves as a *place* where desires can be enacted, but also as an active agent in expressing and inspiring erotic intentions. Titania and Oberon’s feud over the little changeling child culminates in Oberon humiliating his wife by bewitching her with the juice of a magic love flower. Upon waking, she falls desperately in love with a tradesman named Bottom upon whom Puck has magically transfixed an asses’ head. Titania decides to wind Bottom in her arms as he sleeps entwining him like “the woodbine the sweet honeysuckle / Gently entwist; the female ivy so / Enrings the barky fingers of the elm” (4.1.41-3). Natural patterns of plant growth are refigured as erotic entwisting. Bottom’s transformation into a partially animal form is likewise fitting for this erotic space in its direct opposition to the human world perceived as rational. Under the influence of the love flower, Titania brings Bottom to her bower, observing:

> The moon methinks looks with a watery eye;
> And when she weeps, weeps every little flower,
> Lamenting some enforced chastity.
> Tie up my love's tongue bring him silently.

The forest landscape itself seems to actively grieve “enforced chastity,” reminiscent of the limited options that Hermia is given at the outset of the play. Titania’s order to tie up Bottom’s tongue suggests a forced sexual servitude, rather than the enforced chastity, cementing the deep contrast between Athens and the forest.

The play’s initial classical setting in Athens evokes a forest that likewise belongs to the ancient world. That the forest of Medieval literature was frequently portrayed “as a place of mystery, fear and danger is scarcely surprising, for such areas as these must even in England have represented landscapes of the unknown” (Saunders 3). However, the temporal ambiguity of the play allows for Shakespeare to, at times quite playfully, interject a contemporary image of the forest as it would have been familiar to himself and his early modern

audience.Theseus's first order to "stir the Athenian youth to merriment" and his promise to marry Hippolyta "with revelry," locates the play (and moreover the play within the play) as associated with the various gamesand pageantries common tothearistocratic wedding revels, whichcontemporary audiences might themselves have observed or participated.[4] The play's shift from the "normal" world of Athens to the "green" world of the fairy forest then, is more than a straightforward movement from normal to green and back again, but rather imbued with a metatheatrical significance. Harry Berger convincingly argues for the metadramatic function of such a movement to and return from the green world in early modern drama. He suggests that Renaissance drama tends to double the pattern of withdrawal and return, shuttling between normal and green worlds "so that the second world, or heterocosm, assumes the status of a green world in relation to the first world of the audience…nature is better seen as imitating art in this situation; fiction provides actuality with its model" (Berger 38). It is no wonder, then, that the characters of A Midsummer Night Dream themselves continuously struggle to disentangle the reality of their own "normal" world from the fairy world when these landscapes continuously overlap. Their universe relies on Berger's suggested doubling, a point not missed by Hermia, who recognizes "methinks I see these things with parted eye, / When everything seems double" once the lovers have returned to Athens from their encounters with the fairies (4.1.188-9).As a doubled reflection, not only of the Athenian world, but also of the world of the audience, the forest serves as a commentary on the way that contemporary audience would have recognizedand utilized the forest.

For Shakespeare's contemporaries, the forest functioned as "a forest proper is a kind of sylvan zone between civilized and wild, and thus the 'palace wood' in *A Midsummer Night's Dream* occupies a space between orderly law-governed Athens and the true wilderness beyond" (Calderwood 88). That is, the forest of *A Midsummer Night's Dream* would have been within the jurisdiction of a royal palace, based on the legal regulations of forest spaces in early modern England. Of course, these laws are anachronistic for the play's nominal setting in ancient Athens, but audience members could have

[4] Several scholars have suggested that *Midsummer* was written for the occasion of a wedding, which would make the play one of the revels that the rude mechanicals are trying to present to Theseus.

interpreted the forest both the wild and dangerous space of the literary romance tradition, and as a space connected to and controlled by the aristocratic household. As mentioned earlier, Hermia and Lysander have been to the woods at least once previously "to do observance to the morn of May." As many an aristocratic member of the audience themselves might have understood, revels and entertainments in the forest were commonplace. Theseus and Hippolyta also use the forest as a personal hunting park, as seen at the end of the play when they run across the loversasleep. The conversation they have been having before they encounter the lovers alludes to the classical setting from which these characters have been usurped—Hippolyta reminisces about previous hunts with Hercules and Camdus, and Theseus hounds are from Sparta—yet outside of these allusions, the aristocratic hunt resembles a contemporary aristocratic pastime. When they stumble across the lovers, their presence in the woods does not surprise Theseus, and he quickly assumes that, "No doubt they rose up early to observe / The rite of May, and hearing our intent, / Came here in grace our solemnity" (4.1.131-3). That these people expect to be met in the woods by other aristocrats perusing other may rites suggests a familiarity with the woods. The palace wood might be vast enough to get lost in, but it was a controlled area of wilderness intended for the private use of the aristocratic household and the privileged working community within it.

For the average member of the early modern audience who saw the play in a public theater, the forest would have been just as familiar, if not more so. As Julie Sanders suggests, "somewhat against the grain of pastoral literary poetics, perhaps…these woodland locales were also very much everyday working spaces and therefore, these attitudes and practices impacted in quite serious ways on the livelihoods of the mixed communities that lived there" (Sanders 67).In Shakespeare's play the forest is not only a place of aristocratic leisure, but a space accessible to the various working communities of the town. In the play, a group of tradesmen decide to perform a play for Theseus' wedding. Desiring a place to rehearse, Peter Quince tells his troupe to

> meet me in the palace wood, a mile without the
> town, by moonlight; there will we rehearse, for if

we meet in the city, we shall be dogged with
company, and our devices known. (2.1.).

Quince's depiction of "Athens" evokes a city space far more contemporary to Shakespeare's own time than to a classical Athens, with crowded streets and a competitive theater scene. While the actors utilize the forest for purposes of discretion, it is mainly an easily accessible space to work in. The other members of the acting troupe also exhibit familiarity with the forest; Bottom announces that they will meet "at the Duke's oak" as he exits the scene, indicating that he also knows the spot that Quince has suggested, and that forays into the forest are commonplace.

The sense that the forest is a contemporary reflection of early modern England is solidified in the metatheatrical rehearsal that follows.Upon the next entrance of the mechanicals, they quickly find a "marvelous convenient placefor our rehearsal" (3.1.2-3).In the forest, Quince defines the imagined theater for his actors saying, "This green plot shall be our / stage, this hawthorn-brake our tiring-house" (3.1.3-4). Of course, while the play was being performed, actors were on a stage complete with a tiring house. As the character of Quince asked his acting troupe to imagine the green plot and the Hawthorne brake as a stage and a tiring house, the actor playing Quince simultaneously asked an early modern audience to imagine a stage and a tiring house as a green plot and a hawthorn break. Throughout the play, the forest is a large enough for several leagues of geography in its various references, large enough for lovers to get lost in, but small enough that characters perpetually run into one another by chance—mechanicals, lovers, and fairies are all within an encounterable proximity. Somewhat in line with expectations of the pastoral genre, and somewhat reflective of the utilitarian nature of interactions with the forest in Shakespeare's own time, the forest is proliferated with human activity. The woods that the fairies occupy in the play constitute a landscape that is legally and socially connected to the early modern household and, at the same time, is physically separate from urban cityscape.

That this humans interacted and impacted the landscape was observed and observable for people living in early modern England, and is reflected in the various forest interactions in *A Midsummer Night's Dream.*During Shakespeare's lifetime, the population of

London more than doubled, due in part to the large number of people moving to urban areas—many of whom ere country transplants like himself. Between the increased need for timber and the English navy's extensive ship-building program between 1583 and 1584, many rural forested areas were dramaticallyimpacted by deforestation (Lancashire xiv). Furthermore, throughout the 1950s"the country experienced a streak of volatile weather that led to near famine conditions in many rural areas" (Borlik 3). Air quality in the cities was likewise impacted; "as the price of timber soared, people began to extract and burn sea-coal in unprecedented quantities, emitting noxioussulfur-laden fumes in towns throughout the land" (Borlik 3). Each of these climatic occurrences is directly evoked in Titania's speech from the "contagious fogs" to the famines as "the fold stands empty in the drowned field, / And crows are fatted with the murrion flock" (2.1.90, 96-7). The weather patterns referenced in Shakespeare's play are all reflective of current events that would have been readily observable by many in the early modern audience. According to Titania, they stem from the "discord" in her and Oberon's marital relationship, which mirrors the discord in its Athenian setting.

While Shakespeare's attribution of these climatic catastrophes to fairy feuds does not suggest a complete understanding of humanculpability, ecological disaster is directly related to marital discord and imbalance. Early modern notions of husbandry and its various definitions as both "the tillage or cultivation of the soil,"and also "management of the household" (OED), reveals the complex connection between household, fertility, cultivation, and identity. As Charolette Scott suggests, in the early modern imagination "to take possession of oneself through the terms of cultivation is to engage in a form of self-mastery that belongs to a moral discourse of control, production, and prosperity" (Scott 2). This moral concern with land maintenance and agricultural productivity resulted in a social preoccupation with good husbandry. As Wall notes,

In the wake of increased urbanization, specialized production,and the rise of service centers, the economy changed indelibly, enlarging to include new a "middling sort" of the population and a more affluent yeomanry. Exemplifyingthis new entrepreneurial spirit, husbandry books and domestic manuals

concernedwith the material details of household production flooded the book market. Charging that aristocratic consumption was a moral failure deteriorating the nation,these books sought to instill a work ethic in country gentry and to championEngland's true anticourtly character. (Wall 77).

What is clearly manifesting from the opening lines of *A Midsummer Night's Dream*, both in the tension in Theseus and Hippolyta's betrothal as well as in Egeus' effort to choose Hermia's suitor, is that these households are not being inadequately managed. This manifests in the parallel household of the fairy king and queen, wherein Titania has "forsworn his bed and company" and the subsequent natural world.

It is Theseus and Hyppoltya's wedding—and the anticipation of its impendingconsummation—that brings the various subplots together in the play. Oberon has come "from the farthest Steppe of India" to bless Theseus and Hippolyta's wedding and to "To give their bed joy and prosperity" (2.1.68, 73). For a play steeped in customs of summer fertility cycles, anda forest space proliferating with exuberant eroticism, the romances of the play are problematically unfruitful.At the play's outset, Theseus threatens that Hermia will either die or "live a barren sister" (1.1.72). It is worth noting that Oberon and Titania are likewise childless, the "parents and original" only of ecological disasters, such as the mistimed "summer buds" that will not flower. Titania's description of the famine,in particular, is a haunting description of what is at stake. She tells Oberon, "the plowman lost his sweat and the green corn / Hath rotted before his youth attained a beard" (2.1.94-5). Her plea, couched in the metaphors of weather patterns, points to those children who are most deeply affectedby such disasters; the ploughman's son,will not live long enough "obtain a beard" if there is nothing to feed him. The threat of barrenness pervades both landscape and household. The child in the play is the changeling boy over which Oberon and Titania fight. In folklore, changelings were children that had been swapped with a fairy child at birth for a fairy baby. Fairy babies were recognizable by physical deformity, a marked failure to thrive, and early death (Eberly). Changeling folklore could often serve as a source of comfort for grieving mothers who could imagine their own, healthy child thriving under the care of the fairies, as is

Shakespeare's Indian boy. The only pregnancy (or other figurative "ripening") is themother of the changeling child, a votress of Titania's order. Her pregnancy is described in nautical terms, she grows "big bellied with the wanton wind" like the sails of the ships seeking bringing treasures from exotic landscapes.[5]However, the child is in Titania's care because "she being mortal of that boy did die," solidifying the physical and metaphorical barren landscape in which the lovers find themselves.

It is through a bizarre and humiliating love spell that Oberon casts on Titania that the changeling boy is restored to the masculine realm and adult preoccupations: "to be a knight of his train to trace the forests wild." Titania surrenders the boy only in the depths of lust over the donkey-headed Bottom. Oberon catchesTitania as she "his hairy temples then had rounded / With a coronet of fresh and fragrant flowers," and she surrenders the boy to him (3.2.50-1). Household order and martial concord are achieved only when women are returned to the patriarchal control; as Puck says "Jack shall have Jill and nought shall go ill."Only then do the fairies fulfill their task and consecrate the bed chambers of the three couples, so that their "the issue there create / Ever shall be fortunate" (5.1.400-1).

The green space is clearly a space of desire and change, but perhaps not of the completely regenerative nature that Fry suggests. Gender scholars,in particular,have long suggested the problematic nature of the play's resolution (Nelson Garner). Demetrius is still under the influence of the love potion, and Titania has only surrendered the changeling once subjected to sexual humiliation. If the green world of the play is represented as the feminine, the landscape is left, like the women of the play, subjugated once again, and perhaps not entirely in a way that eases the mind. The ambiguous temporality of the play that allows Shakespeare to overlay archaic and contemporary readings of forest landscape also suggests the uneasiness of the play's resolution. The moon, frequently associated with the feminine, is out of cycle. As Chairi notes:

> '[f]our happy days' are supposed to 'bring in / Another moon'(1.1.2–3), Theseus and Hippolyta's wedding finally takes place theday after. Richard Wilson notes that the 'old moon'

[5]Sophie Chiari discusses the medicval idea of wind having the possibility of inseminating, although it is unclear if this idea was still held in the 16th century (33).

(1.1.4) – whichmay also be read as a derogatory allusion to Queen Elizabeth – 'isstill up in the sky on Midsummer night, and is again seen, by Puck,after midnight at the end of the second day [5.2.2]'. All this meansthat the new moon, traditionally believed to be 'beneficial for sowingcrops' and for 'human conception' as well, never actually shows up.

While there is a tenuous peace amid the lovers at the time of the wedding, there is still the sense that the full regenerative cycle of nature is has been deeply disrupted by insufficient husbandry.

Perhaps most problematically and completely, the forest represents a place of change and transformation. Thematically in the play, going "through the forest"offers a place outside of civilization where change to rigid patriarchal order is allowed and allowable (although never fully overturned). Discord can be set to right by the allowance of this mutability into the hyperrational, heteropatriarchal sphere of Athens. But this changeability also is a source of great anxiety. The associations between the feminine cyclical change are real causes of concern, particularly at a time when "mother" earth seemed to be fickle and irrational in its erratic climatic changes. The forest in *A Midsummer Night's Dream* then reflects the anxieties and concerns in the way that the natural world is being husbanded. The forest is not simply a space apart from the built environment, but an extension of household. Perhaps a product of the increasing urbanization of Shakespeare's own time, there is the sense that a continued lack of stewardship always presents the possibility of additional discord in "fairyland."

Bibliography

Berger, Harry.*Second World and Green World: Studies in Renaissance Fiction Making*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Borlick, Todd. *Ecocriticism and Early Modern English Literature: Green Pastures*. New York: Taylor & Francis, 2011.

Calderwood, James.*Harvester New Critical Introductions to Shakespeare: A Midsummer Night's Dream*. Edited by Graham Bradshaw. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992.

Chiari, Sophie. *Shakespeare's Representation of Weather, Climate and Environment: The Early Modern 'Fated Sky.'* Edinburgh University Press, 2019.

Classen, Albrecht,ed. *Rural Space in the Middle Ages and Early Modern Age: The Spatial Turn in Premodern Studies*. De Gruyter, 2012.
Eberly, Susan Schoon. "Fairies and the Folklore of Disability: Changelings, Hybrids and the Solitary Fairy." Folklore, vol. 99, no. 1, 1988, pp. 58–77.
Frye, Northrop.*Anatomy of Criticism,* 15th ed. Princeton University Press, 2000.
Lancashire, Anne.Introduction to *Gallathea and Midas* by John Lyly. London: Edward Arnold, 1969.
Nelson Garner, Shirley. "*A Midsummer Night's Dream:* 'Jack shall have Jill/ Nought shall go ill" *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* vol 9, no. 1, 1981,pp. 47-63.
Sanders, Julie. *The Cultural Geography of Early Modern Drama, 1620-1650*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
Saunders, Corinne. *The Forest of Medieval Romance: Avernus, Broceliande, Arden.*Cambridge, D.S. Brewer,1993.

Signe Lury,
Modern & Contemporary Literature M.Phil Student,
Trinity College Dublin
(Dublin, Ireland)

THE ECCENTRIC NARRATOR: THE PLACE OF *DRIVE YOUR PLOW OVER THE BONES OF THE DEAD* IN THE ENVIRONMENTALIST AND ANIMAL RIGHTS MOVEMENTS

Olga Tokarczuk's *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* (written in Polish in 2009; translated into English in 2018 by Antonia Lloyd-Jones) depicts a series of acts of vengeance by its human protagonist – Janina Duszejko – on behalf of her non-human counterparts. The novel's depiction of animal rights and environmentalist activism is not a palatable one, and does not attempt to be.

This essay argues that Tokarczuk positions humans as passive tools in service of active non-human animal agents, rejects either a solely science-based or spirituality-based approach to environmentalism, champions uselessness, and celebrates the power of a childlike worldview. Her eccentric, impassioned narrator

Duszejko is radically – and at times challengingly – anti-anthropocentric. *Drive Your Plow* highlights the value of proudly unpalatable voices, and, read alongside Tokarczuk's Nobel lecture "The Tender Narrator," exemplifies what literature can offer environmentalism and the animal rights movement: provocation, empathy, and nuance.

Works Cited

1. Pick Anat. *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press, 2011.
2. Rodrigues Luis C. "White normativity, animal advocacy and PETA's campaigns." *Ethnicities* 20, no. 1 (2020): 71-92.
3. Sun Yajun. "The Edge of 'Animal Rights.'" *Journal of Agricultural and Environmental Ethics* 31 (2018): 543-557.
4. Tokarczuk Olga. *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead*. Translated by Antonia Lloyd-Jones. USA: Riverhead Books, 2019.
5. Tokarczuk Olga. "Olga Tokarczuk's Nobel Lecture: The Tender Narrator." Culture.Pl. Published December 9, 2019, https://culture.pl/en/article/olga-tokarczuks-nobel-lecture-the-tender-narrator.

Jonathan Hay,
University of Chester

ARBOREAL LONDON: *DOCTOR WHO*'S VENTURES *IN THE FOREST OF THE NIGHT*

The 2014 *Doctor Who* episode 'In the Forest of the Night' explores ageopoetics of ancient loss, centering on the abrupt appearance of a quasi-ancient woodland that has engulfed modern-day London overnight. As the city grapples with the mysterious phenomenon, the show repositions humanity itself as an antagonistic alien invader. The episode subsequently highlights the significance of

the arboreal landscape as a powerful symbol of natural heritage, alongsideexploring the potential for reforestation efforts in an urbanized world facing ecological challenges. Via its leisurely science fictional storytelling, the episode prompts reflections on the delicate balance between human progress and the preservation of the planet's remaining woodlands, serving as a thought-provoking allegory for the real-world complexities of sustainable environmental policies and the pressing need to protect our natural resources.

Jonathan Hay is an Environmental Humanities researcher investigating the relationship between Science Fiction and Posthumanism. They gained their doctorate from the University of Chester in 2022. Jonathan is guest editor of a pair of special issues of the SF journal Hélice on Speculative Landscapes, and is Book Reviews Editor at Journal of Posthumanism. Their work has been widely featured in journals including *New York Review of Science Fiction*, *Foundation*, *Kronoscope*, *Journal of Posthuman Studies*, and *Journal of the Fantastic in the Arts*.

Iryna Shymanovych,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Berdyansk State Pedagogical University

LITERARY TOURISM AS AN EFFECTIVE METHOD OF LEARNING ENGLISH

Literary tourism refers to the practice of visiting places associated with authors, their works, or literary events. It involves exploring locations that have inspired or featured prominently in literature and sites related to famous authors' lives. This form of tourism allows enthusiasts to immerse themselves in the world of literature, gaining a deeper understanding of the stories and their cultural contexts.

Literary tourism serves as an invaluable tool for learning English, offering a multifaceted approach to language acquisition. By immersing oneself in the settings of renowned literary works, learners gain firsthand exposure to authentic language use, idiomatic

expressions, and cultural nuances. This experiential learning not only enhances vocabulary and comprehension but also fosters a deeper appreciation for the richness of the English language. Moreover, the personal connection forged with the locations and stories motivates learners, making the process of learning English both engaging and enjoyable. In essence, literary tourism transforms language acquisition into a vivid, context-rich adventure, allowing learners to absorb and internalize English in a dynamic and meaningful way.

In relation to learning English, we consider literary tourism as an effective method for several reasons:

1. **Cultural Immersion**: By visiting places mentioned in English literature, learners can experience the culture and history of English-speaking regions firsthand. This exposure enhances their understanding of the language within its cultural context. For example, strolling through the cobbled streets of Victorian London, as described by Charles Dickens, or standing amidst the rugged landscapes of the Scottish Highlands evoked in the works of Sir Walter Scott, imparts a visceral connection to the eras and environments that shaped these literary masterpieces. This firsthand experience not only deepens their cultural awareness but also allows them to grasp the language within its authentic context.
2. **Contextual Understanding**: Being in the actual settings of literary works provides learners with a tangible context for the stories. This helps them grasp nuances of language, dialects, and idiomatic expressions that may not be readily apparent in a classroom setting.
3. **Motivation and Engagement**: Literary tourism can ignite a passion for literature and language learning. When learners have a personal connection to the locations and stories, they are more likely to be motivated and engaged in the learning process. The personal connection forged through literary tourism creates a profound sense of investment in both the literature and the language itself. This tangible connection not only sparks a genuine passion for literature but also fuels a fervent desire to master the language in order to fully appreciate and engage with these literary treasures. The result is a heightened level of motivation and engagement, propelling learners towards more comprehensive and meaningful language acquisition.

4. **Authentic Language Use**: Immersion in a native English-speaking environment allows learners to observe and interact with locals, providing opportunities for authentic language use in real-life situations. Being surrounded by native English speakers in a literary tourism setting creates a natural and immersive language-learning environment. Learners have the invaluable opportunity to witness the language being used authentically in everyday interactions, from casual conversations to more formal exchanges. This exposure not only sharpens their listening comprehension but also hones their ability to communicate effectively in real-world situations.

5. **Vocabulary Enrichment**: Exposure to the rich vocabulary and descriptive language used in literature can significantly expand a learner's vocabulary. Seeing how words are employed in their original context enhances comprehension and retention. Seeing how words are employed in their original context enhances comprehension and retention. For example, a learner who visits the Brontë Parsonage Museum in Haworth, England, may be exposed to new words such as "moors," "heather," and "gorge." By seeing these words in the context of the Brontë sisters' novels, learners can gain a better understanding of their meaning and usage.

6. **Cultural Awareness**: Literary tourism fosters an appreciation for cultural diversity, as it often involves exploring various regions and their unique customs, traditions, and ways of life. Through literary tourism, learners are exposed to the rich tapestry of cultures that have shaped the narratives they encounter. Engaging with diverse locales and their distinctive customs deepens their understanding and appreciation for the multifaceted world of English-speaking communities, fostering a global perspective and a heightened cultural awareness that extends far beyond the confines of language acquisition.

7. **Inspiration for Writing and Communication:** Being in the presence of literary history can inspire learners to create their own works in English, whether it be through writing, storytelling, or other forms of expression. Surrounded by the echoes of literary greatness, learners often find themselves compelled to channel their own creativity. The palpable sense of history and artistic legacy in these settings serves as a wellspring of inspiration, motivating them to craft their own narratives, essays, or expressions in English.

8. **Interdisciplinary Learning:** Literary tourism can intersect with history, art, and various academic disciplines, providing a holistic learning experience. Exploring the historical and artistic contexts of literary landmarks allows learners to delve into a broader spectrum of knowledge. They can uncover historical events, artistic movements, and societal shifts that influenced both the literature and the settings in which they unfold. This holistic approach not only enriches their understanding of English language and literature but also provides a well-rounded education encompassing history, art, and other academic domains, offering a comprehensive and immersive learning experience.

Literary tourism has undergone a transformative evolution with the integration of digital resources. Online platforms, interactive maps, and virtual tours now allow individuals to explore literary landmarks from the comfort of their own homes. Websites and mobile applications provide a wealth of information about authors, their works, and the significance of particular locations, offering a comprehensive understanding of the cultural and historical contexts that shaped the narratives. Moreover, e-books and audiobooks enable readers to carry the essence of a literary destination with them, bridging the physical and digital realms. Social media platforms and online forums also facilitate a global community of literary travelers, where individuals can share experiences, recommendations, and insights, creating a vibrant online space for enthusiasts to connect and learn from one another. In this digital age, technology has seamlessly integrated with literary tourism, enhancing accessibility, enriching the learning experience, and expanding the global reach of this dynamic form of cultural exploration.

It can be concluded that literary tourism is a dynamic and engaging method for learning English, offering learners a multifaceted approach to language acquisition that extends beyond the confines of a classroom. It provides a rich tapestry of cultural, historical, and linguistic experiences that can greatly enhance proficiency in the English language.

Наукове видання

«ЛІТАТИ НЕБОМ. ЖИТИ НА ЗЕМЛІ. ГЕОПОЕТИЧНІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ»:

матеріали міжнародної наукової конференції

Редактори:
доктор філологічних наук, професор **Новик О. П.,**
доктор філологічних наук, професор **Харлан О. Д.**

Дизайн обкладинки:
Табакова Г.І.

Електронне видання