

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Бердянський державний педагогічний університет
Факультет філології та соціальних комунікацій
Кафедра української та зарубіжної літератури і порівняльного
літературознавства

**СПІВИ ЗЕМЛІ:
БІОЛОГІЯ ТА ЕКОЛОГІЯ
В ЛІТЕРАТУРІ ТА КУЛЬТУРІ**

Матеріали
Міжнародної наукової конференції

Бердянськ, 2022 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 12.08.2022 р.)*

С 43 «Співи Землі: біологія та екологія в літературі та культурі»: матеріали міжнародної наукової конференції (22–23.09.2022 р.) / [ред.кол.О. П. Новик, О.Д. Харлан]. Бердянськ: БДПУ, 2022. 285 с.

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

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, 2022

© Автори статей, 2022

Зміст

Астапова В. А.	ФЛОРА І ФАУНА ПОТТЕРІАНИ: КЛАСИФІКАЦІЯ ВИДІВ ТА ЇХНІ ФУНКЦІЇ У ТВОРАХ	10
Белімова Т. В.	РОСЛИННИЙ ОРНАМЕНТ У РОМАНІ ДЖОАН ГАРРІС «ОЖИНОВЕ ВИНО»	14
Богдан В. В., Полуляхов А.	THE ROLE OF HEREDITY IN THE FORMATION OF A PERSON'S CHARACTER (BASED ON WILKIE COLLINS' NOVEL <i>NO NAME</i>)	18
Боговін О. В.	THE PRE-RAPHAELITE HERBARIUM: SEMANTICS AND FUNCTIONS	21
Бондарева О. Є.	СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ДРАМА ПРО ВІЙНУ: «КОТЯЧІ» СЮЖЕТИ І НОВА ПОЕТИКА	23
Борзенко О. І.	«ПОЕЗІЯ ЗЕМЛІ» ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ	27
Будний В. В.	НАРАТОРИ-ТВАРИНИ ТА ЇХНІ ОПОВІДІ: ФОРМИ ВИКЛАДУ, ОДИВНЕНІ ПЕРСПЕКТИВИ І ФІЛОСОФІЯ ІНАКШОСТІ	31
Варецька С. О.	«РАВЛИК ЦЕ ПРОГРЕС» - ПОЛІТИЧНА ПРОГРАМА ГҮОНТЕРА ГРАССА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «ЗІ ЩОДЕННИКА РАВЛИКА»)	35
Вєльчєва К. О.	LOCUS AMOENUS В АРСЕНАЛІ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО МИТЦЯ: ПОЕМА «THE PARLEMENT OF THE THRE AGES»	39
Вещикова О. С.	СОБАЧЕ СЕРЦЕ VS КОТЯЧИЙ МОЗОК: НАРАТИВНА ПЕРСПЕКТИВА У ТВОРАХ	42

КАРЕЛА ЧАПЕКА

Гагара Т. В.

**ФІЗИОЛОГІЯ VS ФАТАЛІЗМ
У РОМАНІ «ДОКИ СВІТЛО
НЕ ЗГАСНЕ НАЗАВЖДИ» МАКСА
КІДРУКА**

47

Ганошенко Ю. А.

**ПОМСТА ТВАРИН ЧИ
ЕКОТЕРОРИЗМ: РУЙНУВАННЯ
ТРАДИЦІЙНИХ СВІТОГЛЯДНИХ
СХЕМ ЗАСОБАМИ ЖАНРУ
МІСТИЧНОГО СІЛЬСЬКОГО
ДЕТЕКТИВУ В РОМАНІ «ВЕДИ
СВІЙ ПЛУГ ПОНАД КІСТКАМИ
МЕРТВИХ» ОЛЬГИ ТОКАРЧУК**

51

Глотов О. Л.

**МІСЦЕ РОСЛИННОГО СВІТУ
У ХУДОЖНІЙ ДІЙСНОСТІ**

55

Годік К. О.

**ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ
ЕКОЛОГІЧНОГО СПОСОБУ
ЖИТТЯ В РОМАНАХ
В. ВИННИЧЕНКА «ЛЕПРОЗОРІЙ»
ТА «НОВА ЗАПОВІДЬ»**

60

Головань Т. П.

**ФІЛОСОФІЯ ЛІСУ У ТВОРЧОСТІ
ПЕТРА СОРОКИ**

64

Горбань О.

**ФУНКЦІОНАЛЬНЕ
НАВАНТАЖЕННЯ КВІТІВ
У ТВОРАХ ЛУЇЗИ МЕЙ ОЛКОТТ
І ФРЕНСІС ЕЛІЗИ БЕРНЕТТ**

68

Горбач Н. В.

**ЗООМОРФНИЙ АЛЕГОРИЗМ
РОМАНУ «МАУС»
А. ШПІГЕЛЬМАНА: ЛЮДСЬКЕ,
НАДТО ЛЮДСЬКЕ**

72

Григорчук Ю. М.

**ПРИРОДА ЯК МАРКЕР
САКРАЛЬНОГО ТОПОСУ
В ПОЕЗІЯХ Г. СКОВОРОДИ**

78

Groes Sebastian

CLIMATE CHANGE FICTION AND

	THE POSSIBILITY OF A PLANETARY IMAGINATION	82
Даниленко Л. В.	ЯК ТІНІ ЗАЛИШАЮТЬ СЛІДИ: ПАМ'ЯТЬ У РОМАНІ М. КРИЖАНІВСЬКОЇ «ТІНІ»	87
Девдюк І. В.	ФЛОРИСТИЧНА ОБРАЗНІСТЬ РОМАНУ “КОХАНЕЦЬ ЛЕДІ ЧАТЕРЛЕЙ” Д. Г. ЛОУРЕНСА	91
Деркачова О. С.	«ЦІ КВІТИ ВМІЛИ СПІВАТИ...»: КВІТИ І ВІЙНА У КНИЗІ «ВІЙНА, ЩО ЗМІНИЛА РОНДО» РОМАНИ РОМАНИШИН ТА АНДРІЯ ЛЕСІВА	95
Дуброва О. В.	PHILOSOPHICAL UNDERSTANDING OF THE HARMONY OF NATURE AND A PERSON IN W. WHITMAN'S AND V.-I. ANTONYCH'S WORKS	99
Жаркова Р. Є.	ЕКОЛОГІЧНА ПОЕТИКА ЖІНОЧОГО ПИСЬМА	103
Жигун С. В.	КВІТКОВИЙ СЛОВНИК ОКСАНИ ЛЯТУРИНСЬКОЇ: АВТОРКА І ТРАДИЦІЯ	107
Зарва В. А.	ОСОБЛИВОСТІ АНІМАЛІСТИЧНОГО КОНТЕКСТУ ТВОРЧОСТІ ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА	111
Кірсєва М. В.	ЕКОКРИТИКА ЯК НАПРЯМ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ	115
Коваленко Я. С.	ПРИРОДА ПОТОЙБІЧНОГО СВІТУ В РОМАНІ МАКСА КІДРУКА «НЕ ОЗИРАЙСЯ І МОВЧИ»	119
Козлова А. О.	БЕСТІАРІЇ В АРТУРІАНІ: РІЗНОВИДИ ТА ФУНКЦІЇ	122
Комаров С. А.	КОНЦЕПЦІЯ ПРИРОДИ В ОПОВІДАННІ Д. Г. ЛОУРЕНСА «ENGLAND, MY ENGLAND»	125

Корнелюк Б. В.	ЗНАХОДЯЧИ СЕНСИ У КАПУСТІ: ДОСВІД ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ХРОНІКИ У МОНОВИСТАВІ «РІЧАРД ПІСЛЯ РІЧАРДА»	130
Курилова Ю. Р.	ОБРАЗ ДЕРЕВА В РОМАНІ «ДЕРЕВО БОДХІ» П. ЯЦЕНКА: СИМВОЛІКА, ФІЛОСОФСЬКИЙ КОНТЕКСТ	135
Лановик З.Б., Лановик М.Б.	«МІСТЕРІЯ ЗІЛЛЯ» ІГОРЯ КАЛИНЦЯ	139
Левицька О. С.	«Є ТАМ НЕ ТІЛЬКИ КВІТИ, АЛЕ Й ПОЕМА ПРО КВІТИ»: ФЛОРИСТИЧНІ МОТИВИ РОМАНІВ-БІОГРАФІЙ ПРО МАЛЯРІВ В ІНТЕРМЕДІАЛЬНОМУ АСПЕКТІ	143
Лихацька В. М.	«МАГІЧНА СИЛА ПРИРОДИ»: ОСОБИСТІСНИЙ РОЗВИТОК ЯК СКЛАДОВА СОТТАГЕСКОРЕ ЗА РОМАНОМ «ТАЄМНИЙ САД» ФРЕНСІС БЕРНЕТ	147
Лісовська І. В.	АНІМАЛІЗМ ЯК ПРИЙОМ СТВОРЕННЯ ТРАГІКОМІЧНИХ ОБРАЗІВ У ПРОЗІ ОЛДОСА ГАКСЛІ	154
Луцій С. І.	ТАЙГА В РОМАНІ І. БАГРЯНОГО “ТИГРОЛОВИ”	158
Матасова Ю. Р.	«GOOD LORD WILLING AND THE CREEK DON'T RISE»: ПОЛІТИКА ПРИРОДНОЇ ІНТРОСПЕКЦІЇ У МУЗИЧНО- ЛІРИЧНІЙ ОПОВІДІ ТОРІ ЕЙМОС	162
Маценка С. П.	ЖАНР <i>NATURE WRITING</i>	

	У НОВІТНІЙ НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: УЛЬРІКЕ ДРЕСНЕР, МАРІОН ПОШМАН	166
Мітракова О. О.	ФЛОРИСТИЧНІ КОНЦЕПТИ ОНОМАСТИКИ У РОМАНАХ Ф.С. ФІЦДЖЕРАЛЬДА: ВІД ЖИТТЄДАЙНОГО ДО ВБИВЧОГО	170
Moore Matthew	“THE PLASTICITY OF LIVING FORMS”: ECOLOGICAL ENTANGLEMENTS, ANTHROPOCENTRIC DAMAGE AND “SLOW VIOLENCE” IN H.G. WELLS’S FICTION	173
Москвітіна Д. А.	«...ДОКИ НА ДУНСІНАНСЬКИЙ ПАГОРОК ВИСОКИЙ НЕ ЗРУШИТЬ ЛІС БІРНАМСЬКИЙ...»: ДЕРЕВА-КОМБАТАНТИ В БРИТАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ	178
Ніколаєнко В. М.	МОТИВ ПОЛЮВАННЯ НА ЛЮДИНУ В РОМАНІ Т. І О. ЛИТОВЧЕНКІВ «КНИГА ЖАХІТТЯ. 1932–1938»	183
Ніколаєнко К. І.	ЧЕШИРСЬКИЙ ПРОТИ БЕЗІМЕННОГО: ОБРАЗ КОТА У ПОВІСТЯХ ЛЬЮЇСА КЕРРОЛА «АЛІСА У ДИВОКРАЇ» ТА НІЛА ГЕЙМАНА «КОРАЛІНА»	187
Новик О. П.	«ПОЗА МЕЖАМИ КРАСИ» : ПРИРОДА ЯК СКЛАДОВА ПОВСЯКДЕННОСТІ БАРОКОВОГО ТВОРУ	191
Павлик Н. В.	ФУНКЦІЙНІ МОЖЛИВОСТІ ПЕЙЗАЖНОГО ОПИСУ В ПРОЗІ РОМАНА ІВАНИЧУКА	193

Павлюк О. О., Волгіна О. О.	КВІТИ ПРОТИ ЗЛА У ТВОРІ-КАЗЦІ MORICA DRUONHA TISTOU LES POUCES VERTS	197
Петренко-Цеунова О. І.	ОПОЗИЦІЯ ПРИРОДИ І КУЛЬТУРИ В «КИЇВСЬКОМУ ТЕКСТІ» ДОБИ БАРОКО	201
Райбедюк Г. Б.	НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНА СЕМАНТИКА ФЛОРИСТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ ЛІРИКИ ІРИНИ КАЛИНЕЦЬ	205
Скидан Я. А.	ЗООМОРФНІ ТА ФІТОМОРФНІ МЕТАФОРИ СЛОВА В ПОЕЗІЇ П. МОВЧАНА	209
Сморжевська О. О.	СОНЯШНИК: НОВЕ ОСМИСЛЕННЯ СТАРОГО СИМВОЛУ	213
Соболь В. О.	РОСЛИННИЙ І ТВАРИННИЙ СВІТ ТУРЕЧЧИНИ: СВІТ ОЧИМА ЗАСЛАНЦІВ	217
Табакова Г. І.	ПОМСТА ПРИРОДИ: ЕКОПРОБЛЕМАТИКА В ПАРАДИГМІ ПОСТАПОКАЛІПСИСУ	221
Федоренко О. Б.	ВОЇНИ-ВОВКИ В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ ХХ СТОЛІТТЯ	224
Федоряка Л. Д.	РОЛЬ АНІМАЛІЗМІВ У ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ ПАМФЛЕТУ ТОМАСА НЕСА «ПІРС БЕЗГРОШОВИЙ»	227
Філоненко С. О.	ПЕС ПАТРОН, КІТ СТЕПАН І ВСІ- ВСІ-ВСІ: АНІМАЛІСТИЧНІ ОБРАЗИ В СУЧАСНІЙ ПОПУЛЯРНІЙ КУЛЬТУРІ	235
Харлан О. Д.	КВІТКОВА НОМЕНОСФЕРА: ПОЕТИКА ЗАГОЛОВКІВ	238

Цюп'як І. К.	СУЧАСНИХ РОМАНІВ РОСЛИННИЙ СВІТ У ПОЕЗІЯХ ЗБІРКИ «ВІНОЧОК КВІТІВ РІЗНОБАРВНИЙ» КОСТЯНТИНА ДУБА	241
Чорний І. В.	ОЛЮДНЕННЯ ТВАРИНИ У ПОВІСТІ-КАЗЦІ ЛЮДВІКА ЄЖИ КЕРНА «ФЕРДИНАНД НЕЙМОВІРНИЙ»	244
Швець А. І.	«ПРИРОДА МАЙЖЕ ВСЕ ЗАПОВІДАЄ, АКЦІЮЄ»: ПЕЙЗАЖНЕ ТЛО ВІЙНИ В НОВЕЛАХ НАТАЛІЇ КОБРИНСЬКОЇ	248
Шиманович І. В., Халабузар О. А.	ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ АНІМАЛІЗМІВ (НА МАТЕРІАЛІ «КЕЛЬТИКА» Р. ХОЛДСТОКА)	254
Школа В. М.	КАЗКА «ЯЛИНКА» Г. К. АНДЕРСЕНА ЯК ПРЕТЕКСТ ОПОВІДАННЯ «СОСОНКА» ОЛЕНИ ПЧІЛКИ	258
Школа Г. М.	ЗООНІМИ ЯК ЕЛЕМЕНТ СЕМАНТИЧНОЇ СТРУКТУРИ МОВИ РОМАНІВ АЛЬФРЕДА ШКЛЯРСЬКОГО СЕРІЇ «ПРИГОДИ ТОМЕКА ВІЛЬМОВСЬКОГО»	262
Юносова В. О.	ФОРМИ РОДОВОГО ВІДМІНКА ІМЕННИКІВ – НАЗВ РОСЛИН У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ	268
Юхимук Я. В.	РЕКОНТЕКСТУАЛІЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ СИМВОЛІВ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ДРАЧА	272
Янковська Ж. О.	«ЯКУ МАМА ДОЛЮ МАЛА, ТАКУ Й МЕНІ ДАЛА»: ПІСНЕТВОРЧІСТЬ ЯК ГЕНЕТИЧНИЙ КОД УКРАЇНЦІВ (ЗА РОМАНОМ С. ПУШИКА	276

Янцелевич О. С.

**«СТРАЖ-ГОРА»)
СВІТ ЛЮДСЬКОГО Й
ТВАРИННОГО У РОМАНІ ТЕТЯНИ
БЕЛІМОВОЇ «ВИНУВАТІ ЛЮДИ»:
ТИПОЛОГІЯ КОНФЛІКТУ**

281

Астапова В. А.,
Бердянський державний педагогічний університет

ФЛОРА І ФАУНА ПОТТЕРІАНИ: КЛАСИФІКАЦІЯ ВИДІВ ТА ЇХНІ ФУНКЦІЇ У ТВОРАХ

Цикл книжок Джоан Роулінг про Хлопчика-Який-Вжив вражає різноманіттю тваринного та рослинного світів. Зображена магична реальність цілком змодельована авторкою, що робить її цікавою для дослідження. Актуальність роботи зумовлена популярністю творів Джоан Роулінг, а також недостатньою увагою, яка приділяється вивченню функцій флори та фауни в творах письменниці. Тож, метою цього дослідження є розглянути флору та фауну, проаналізувати та класифікувати рослини та тварин, яких можна зустріти в фентезійному світі письменниці.

У серії книг про Гаррі Поттера представники тваринного світу мають різні форми та походять з різних сфер існування. Оксана Марчук в своєму дослідженні [1] пропонує наступну класифікацію тварин фентезійного світу Роулінг:

- 1) тварини, які мають аналоги у реальному світі;
- 2) тварини наділені магичними здібностями;
- 3) тварини запозичені з міфології;
- 4) напівлюди-напівтварини;
- 5) чарівні, магичні тварини.

До першої категорії належать такі реальні тварини як сови, коти, собаки, жаби, змії, щури. Зважаючи на те, що в творах Роулінг тісно переплітаються світ чарівників та світ людей, змальовування реалістичних тварин має важливе значення. Можна прослідкувати, що такі тварини часто виступають в ролі домашніх улюбленців: «*Students may also bring an owl OR a cat OR a toad*» [3, 53]. Також реальні тварини є емблемами факультетів Гогвортсу: «*Turning the envelope over his hand trembling, Harry saw a purple wax seal bearing a coat of arms; a lion, an eagle, a badger and a snake surrounding a large letter 'H'*» [3, 30]. Звернемо увагу на те, що в цьому випадку авторка використовує тварин у ролі символів. Так хоробрий та благородний лев став емблемою для грифіндорців, орел – для

розумних студентів з Рейвенкло, працюючим хаффлпафцям дістався борсук, а хитрим слізеринцям – змія. Однак, нерідко авторка наділяє звичайних тварин магічними здібностями. Таким чином, чарівники у світі Роулінг використовують сов як листонош: «...*there was an owl rapping its claw on the window, a newspaper held in its beak*» [3, 49].

Оскільки жанр фентезі заснований на поєднанні мотивів казки та міфології, Джоан Роулінг репрезентує фауну власного вигаданого світу, використовуючи в своїх творах міфічних істот. Авторка дотримується жанрових канонів, населяючи свій магічний світ такими істотами як дракони, ельфи, гобліни, гноми, але дещо трансформує їх функції. Тому, дракони більше не охороняють принцес, ельфи допомагають чарівникам з хатніми клопотами, гноми перетворилися на садових шкідників, а гобліни працюють в банку. Однак, зустрічаються і традиційні використання міфічних істот. Наприклад, у першій книзі серії бачимо алюзію на міф про Цербера: «*They were looking straight into the eyes of monstrous dog, a dog which filled the whole space between ceiling and floor. It had three heads*» [3, 119]. Слід зазначити, що письменниця не просто черпає натхнення зі світових міфів, але й наділяє міфічних істот певним символізмом: єдиноріг – чистота та непорочність, яку знищує Волдеморт; сфінкс – мудрість, яку мають проявити учасники Турніру; фенікс – тріумф вічного життя, віра; василіск – зло та підступність Тома Редла. Крім того, існує категорія міфічних істот, яких можна вважати напівлюдьми-напівтваринами, – кентаври, русалки, вовкулаки: «*And into the clearing came – was it a man, or a horse? To the waist, a man, with red hair and beard, but below that was a horse's gleaming chestnut body with a long, reddish tail*» [3, 184].

Для більшої правдоподібності вигаданого світу автори фентезі часто вдаються до авторських неологізмів. Тварини з останньої групи – *тестрали, нізли, карликові пухи, руйноскики та нюхлери* – є цілковитою вигадкою авторки і не мають аналогів у творах інших письменників, а тому створюють автентичний магічний світ. Велика увага у фентезійному світі Роулінг приділяється *патронусам* (лат. *patronus* – «захисник») – магічній сутності, що здебільшого набуває форми тварин, та

анімагам (лат. *animal* — «тварина», *magus* — «маг»). Підкреслимо, що авторка не дає своїм персонажам вибору, якою твариною обертається, тож анімалістична форма чарівників часто відображає їх характер. Таким чином, підступний та боязливий Пітер Петрігрю проживає життя у формі щура, а вірний та відданий друзям Сиріус Блек лякає перехожих, перетворюючись на великого чорного собаку.

Казково-міфологічне у творах жанру фентезі часто межує з філософсько-психологічною проблематикою. Джоан Роулінг дає нам змогу подивитися на проблеми дійсного світу крізь призму фантастичного, торкається найгостріших соціальних питань сучасності. Проаналізувавши тексти книжок, можна стверджувати, що рабство домових ельфів доцільно співвіднести з расовою нерівністю, а неприязнь чарівників до вовкулак прирівнює їх до людей, хворих на ВІЛ: «*Lupin made toward him, looking concerned, but Ron gasped, 'Get away from me, werewolf!'*» [5, 343]. Важливим аспектом є ставлення персонажів до представників фауни чарівного світу. Емпатія до тварин є одною із моральних ознак, які Дж. Роулінг використовує в серії про Гаррі Поттера, щоб спрямувати симпатію читача до різних персонажів [2]. Ми бачимо Гегріда, який піклується про всіх тварин без винятку; Гаррі виявляє повагу до менших створінь, а Герміона бореться за права домових ельфів. У той же час поведінка Драко Малфоя на уроках по догляду за магічними створіннями тільки підтверджує його розбещеність та егоїзм.

Щодо класифікації рослин, то їх теж можна поділити на ті, що існують в реальному світі та ті, що були вигадані авторкою. Деревина широко використовується у виготовленні чарівних паличок, а рослини знайшли своє застосування в зіллеварінні. Деякі реальні рослини, наприклад, мандрагору, Джоан Роулінг наділяє магічними властивостями: «*'Mandrake, or Mandragora, is a powerful restorative,' said Hermione, sounding as usual as though she had swallowed the textbook. 'It is used to return people who have been transfigured or cursed, to their original state.'*», «*'The cry of the Mandrake is fatal to anyone who hears it'*» [4, 72]. Найяскравішим представником магічної флори можна вважати Войовничу Вербу, яка згадується в кількох книгах серії та відіграє важливу роль для оповідання: «*...they had chased*

Scabbers into the shadow of the Whomping Willow and its branches were creaking as though in a high wind, whipping backward and forward to stop them going nearer» [5, 335]. Студенти вивчають рослини в оранжереях на уроках Травології та інколи відвідують Заборонений ліс в якості покарання. З огляду на велику кількість представників флори, які згадуються в кожній книзі серії, можна зробити висновок, що авторка провела ґрунтовне дослідження в сфері ботаніки.

Отже, проаналізувавши творчий здобуток британської письменниці, можемо стверджувати, що світ, створений Джоан Роулінг, налічує велику кількість представників фауни та флори. У своєму дослідженні тваринного світу ми дотримувалися класифікації О. Марчук, а відтак розглянули п'ять основних груп. Рослинний світ ми умовно поділили на дві категорії. Розбираючи функції, можемо зазначити, що вони відіграють важливу роль в розгортанні сюжету, допомагають краще схарактеризувати деяких персонажів, порушують важливі соціальні питання, а також відтворюють правдоподібність магічного світу.

Література

1. Марчук О.В. Таксономія денотативного простору тематичної групи лексики «тваринний світ» у романі «Гаррі Поттер». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. Випуск 46. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2018. С. 141-144.
2. *Critical Perspectives on Harry Potter* / edited by Elizabeth E. Heilman. 2nd ed., 2003. 354 p.
3. Rowling J. K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London : Bloomsbury, 1997. 223 p.
4. Rowling J. K. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury. London : Bloomsbury, 1998. 251 p.
5. Rowling, J. K. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury London : Bloomsbury, 1999. 435 p.

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

РОСЛИННИЙ ОРНАМЕНТ У РОМАНІ ДЖОАН ГАРРІС «ОЖИНОВЕ ВИНО»

Подане дослідження пов'язане із *memory studies*, основні категорії якого апробовано під час студій сучасної британської літератури, де досить часто художньо осмислюються проблеми *амнезії* та *пригадування*, що формують нову суспільну ідентичність. Ідеться, зокрема, про творчість таких митців, як Кейт Аткинсон (романи «За лаштунками в музеї», 1995, «Життя за життям», 2013), Кадзуо Ішігуро (романи «Художник хиткого світу», 1986, «Залишок дня», 1989), Гіларі Мантел (романи «Вулфголл», 2009, «Везить тіла», 2012) та інших. Серед них чільне місце по праву належить Джоан Гарріс (Joanne Harris, 1964). Творчість цієї авторки поки що маловідома широкому читацькому загалові в Україні, водночас уже отримала визнання у світі англomовної літератури. Зокрема, роман «Шоколад» («Chocolat», 1999), що отримав статус міжнародного бестселера й був екранізований (2000), приніс письменниці славу й популярність завдяки темі пам'яті та переоцінці світоглядних орієнтирів, а також формуванню нової колективної ідентичності. Об'єктом мого дослідження став наступний роман Джоан Гарріс «Ожинове вино» («Blackberry Wine», 2000), що тематично й образно наче продовжив основні наративи «Шоколаду», навіть за місце дії авторка так само обрала провінційне французьке селище Ланскнесу-Танн, вигадане раніше й оживлене в уже другому тексті. «Ожинове вино» можна прочитати як певне дзеркальне відображення «Шоколаду»: проблеми світоглядного характеру, що їх переживає Віана Роше, головна героїня попередньої історії, перенесено на Джей Макінтоша (популярний сорт яблук письменниця навмисне зашифрує у прізвищі свого героя), центрального персонажа наступної оповіді. Така зміна гендеру дала змогу письменниці розширити коло власних спостережень і пошуків, пов'язаних із спогадами і впливом пам'яті на формування щасливого чи нещасливого життя. Джей Макінтош хоч і відчуває, як і Віана Роше, тягар власної пам'яті та намагається пережити

травми минулого, не має ані рішучості, ані твердого життєвого плану, притаманних згаданій персонажці. Джей – інфантильний й меланхолійний письменник-невдаха, котрий не здатен подолати виклики минулого. Єдиним вагомим і рішучим кроком, що його робить героєм у своєму прагненні подолати виклики пам'яті, є придбання ферми за випадково побаченим оголошенням, що втілює ідеали Джо – наставника і духовного гуру тринадцятирічного Джея. Садівництво – таємна пристрасть Джея-письменника і предмет обожнення його вчителя й порадики Джо – становить певний камінь спотикання, адже у світі респектабельних професій вирощування картоплі чи помідорів, виготовлення вина й наливок не належить до пріоритетних занять. Напевно, саме конфлікт між внутрішніми прагненнями і приписами та настановами соціуму провокує роздвоєність і непевність Джея, навіює певні стани, що межують із клінічною депресією. Відтак спогади, примусове пригадування і перепроживання травматичних подій минулого має нарешті дати силу й снагу позбутися тягаря суспільної думки і зробити крок до власного ідеалу («<...> постає сила спогаду, що цілком вільно обробляє наявний закарбований матеріал <...> спогад допомагає не стільки заживити, скільки вгамувати ці рани» [1; с. 144]).

У центрі оповіді «Ожинового вина» – на рівні із проблемами екзистенційного пошуку, що їх переживає Джей Макінтош – також перебувають розмаїті рослини, вірніше садові культури і найрізноманітніші похідні від них, а також процеси садово-городнього циклу. У творі рослини – це знаки, що активізують силу спогадів, провокують пригадування й перепроживання минулого (Джей згадує свою ініціацію у світ флори під керівництвом Джо під час того, як поряється у власному, нещодавно придбаному садку). Ці атрибути пам'яті виконують роль рослинного орнаменту, що обрамлює основну оповідь і перекидає своєрідні містки до попередніх фрагментів біографії героя (друга сюжетна лінія твору). Головним компонентом цього рослинного візерунку є, звісно ж, ожинове вино, яке перебирає на себе роль наратора («Вино вміє говорити. Усі про це знають <...> Воно промовляє. Воно черевомовить. У нього мільйони голосів» [2; с. 9]). Рослинний орнамент не просто виконує роль оповідного елементу, а виступає своєрідним каталізатором, що запускає

процеси пам'яті. Таким першим, можливо навіть несвідомим прагненням повернути минуле стала оповідь у книжці «Три літа з Джо Хміль-яблуком», де Джей Макінтош спробував пригадати всі дивовижні рослини, а також рецепти страв і напоїв, що їх колись бачив і куштував у Кірбі – місті свого дитинства та юнацьких років. У своїй автобіографічній історії Джей прагне повернути побутову магію, якої його колись навчив Джо Кокс (знову письменниця зашифрує у прізвищі героя сорт яблук) або Джо Хміль-Яблуко (так іменує себе сам герой), суть якої полягала у дивовижному поєднанні цілющих рослин із намовляннями та клаптями червоної тканини. Знищення цілого району Пог-Гіллу у Нижньому Кірбі заради майбутнього процвітання містечка (заплановано зведення нового району) призвело до особистої трагедії в житті Джея, адже там було його місце сили. Зруйновані оселя Джо в Нижньому Краї і його дивовижний садок із городом – це і є той простір, де Джей почувався на правду собою, надихався й наснажувався. Втрата цього місця рівнозначна втраті чогось більшого, ніж просто позбавлення певної ділянки землі. Болюче розставання із наставником, травматичне прощання з Джилі – першим Джеєвим коханням – накладають незримий відбиток на всю його подальшу долю. Герой «Ожинового вина» прагне реваншу, бажає повернути минуле, бо пам'ять не лише тримає зв'язок з умовним архівом, де акумулюється досвід, знання й спогади, а й також впливає на теперішнє, коли «<...> починає випромінюватися і власна руйнівна енергія спогаду» [1; с. 144]. Однією зі спроб повернути минуле й пережити заново всі його головні моменти є й підсвідоме проектування особистості Джо в новому будинку в Ланскне-су-Танн. Джей видає бажане за дійсне, коли налаштовує старий приймач на ретро-хвилю і спілкується з примарним товаришем юнацьких років, уявляючи, що той міг би сказати чи порадити. У своєму новому маєтку із великим занедбаним садом й неозорими угіддями Джей потребує не лише знань і настанов геніального садівника Джо, а і його запасу рідкісного насіння. Несподівано така посилка з насінням із минулого прибуває до Ланскне-су-Танна, що також можна пояснити лише побутовою магією або магією рослинного світу.

Рослинний орнамент відіграє вирішальну роль і в любовному трикутнику, у центрі якого мимохідь опиняється Джей Макінтош.

Керрі О'Ніл – літературна агентка і багаторічна подруга Джея – не розуміє й не поділяє його захоплення дивовижними рослинами, навколо яких розбудовував колись свій всесвіт Джо Хміль-Яблуко. Цей одивлений всесвіт живої магії рослин назавжди закарбувався у естві Джея, манить його і вимагає відтворення. Керрі ж бажає слави жінки, котра перебуває поруч із геніальним письменником. Натомість Маріза д'Апі, нове кохання Джея в Ланскне-су-Танні, захоплена вирощуванням винограду і загалом землеробством. Обрис нової коханої незбагненим чином збігається із образом Джилі, першим юнацьким захопленням Джея (ідеться про той самий типаж тонкої вроди), посилює бажання героя і певним чином послаблює його тугу за минулим, яке неможливо воскресити. У цьому неоголошеному двобої побутова магія рослин переважає над високомудрою і перспективною літературною кар'єрою, що, здавалося б неможливим з огляду на комерціалізацію сучасного життя.

Отже, спогади, що переплітаються із рослинним орнаментом, а інколи й постають унаслідок з'яви різних рослин як реакція мозку на подразник, покликані не стільки запобігати забуванню (природний процес людської пам'яті, із яким бореться Джей Макінтош), скільки перепроживанню й подоланню травм минулого. Рослинний орнамент, наче міст, поєднує два часові пласти, які інакше б ніяк не змогли перетнутися, й основним компонентом, що зміцнює його, є побутова магія. Саме вона сплітає «особливі» рослини, що їх колись селекціонував Джо, а Джей має селекціонувати і далі за правом учнівського наступництва, у міцний мотуз, котрий єднає минуле й майбутнє.

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. Гарріс Дж. Ожинове вино. Роман. Харків: КСД, 2021. 381 с.

Bohdan Valerii,
PhD in Philology,
Berdyansk State Pedagogical University
Poluliakhov Artem,
Berdyansk State Pedagogical University

**THE ROLE OF HEREDITY IN THE FORMATION
OF A PERSON'S CHARACTER (BASED ON WILKIE
COLLINS' NOVEL *NO NAME*)**

“Mom’s smile, but dad’s character” – similar statements everyone has heard more than once. Children can be similar to or unlike their parents not only in appearance but also in the way they behave. Therefore, humanity has always been interested in whether character traits are inherited, as well as whether the environment affects personality development. These questions were especially acute when it came to mental illnesses.

Today, the scientific and technological revolution continues in the world. Biology and ecology have become one of central areas of knowledge in the science of nature. This was facilitated by scientific discoveries of an epochal scale – deciphering the genetic code, gene synthesis, and others. In the 1950s, the dominant role of genetics was clearly defined. It was placed at the forefront of modern natural science by the creation of the doctrine of the essence of genetic information.

And these topical scientific events, directly related to the existence of a human, could not but be reflected in prose fiction. Thus, Wilkie Collins, always keenly interested in the life of contemporary science and followed its discoveries, raised in his novel the question that could not but excite the intelligentsia who widely discussed the latest hypotheses regarding the processes of heredity. Thus, illegitimacy is a major theme of the novel.

This is an action-packed novel with a detailed social motivation for all the events that take place. We are talking about how, due to the most difficult combination of unfavourable circumstances, two daughters of a very rich and respected person, having lost both parents almost simultaneously, face the stunning fact of the “illegality” of their birth, since their parents were not married officially. Declared, according to the laws of those days, “no one’s

children” – people without rights and even without a name – they could not inherit the parental fortune. As a result of the disaster, all the money and land of Mr Vanstone (Norah and Magdalen’s father) go to his older brother and worst enemy Michael and his son, and the girls are thrown out of the door of the house where they were born and raised, deprived of any means of subsistence.

The social and critical motives in the novel are extremely strong. At the same time, there is one more theme in the book that excited the author, who kept pace with the scientific thought of his era and sometimes even outstripped it.

Siblings are very different from each other. Magdalen Collins, the younger of the two orphaned sisters, is ready to do anything to take revenge and win back her inheritance, no matter what it costs her. Using her dramatic talent and assisted by wily swindler Captain Wragge, Magdalen plots to regain her rightful inheritance. Her elder sister Nora does not have any idea what her younger sister can be capable of. Nora only passively endures the blows of fate. But if one is the bearer of Evil, then the other one – of Good, how to solve the equation, in which Magdalen and her hated cousin Vanstone – Mike’s son – can be on the same side?

W. Collins’ novel by raises the questions that are being discussed today both in the scientific literature and even in the general press around the world: What does our character depend on? Are character traits inherited? Does the environment affect personality development? These questions were especially acute when it came to mental illnesses. A few centuries ago, it was believed that character is a manifestation of the struggle between God and the devil in the soul of each person. Then, with the development of natural sciences, people found the relationship between character and heredity. And the more the human genome is studied, the more obvious this connection becomes.

Today, genetics has come close to explaining the phenomenon depicted in chapter one of the novel and developed in subsequent chapters – the complete dissimilarity of two siblings, both external and internal (due to the splitting of traits in offspring, in the language of modern geneticists). Collins wanted to explain this phenomenon, but he did not look for its causes in the area where they actually lie.

He rejected their religious interpretation, but, at the same time, could not decisively break with the Christian myth: Evil – Good.

It is hardly worth saying that a person's character is completely programmed at the genetic level. But the more scientists investigate the connection between genes and a character, the more parallels they find. A new experimental branch of psychology has already appeared – biopsychology, which studies the connection between the features of the body and human behaviour. It is possible that it will develop the field of genopsychology, which will study the influence of genes on character.

The issues raised in the novel *No Name* sound surprisingly relevant today.

Bibliography

1. Ивашева Валентина. «Век биологии» и литература. *Вопросы литературы. Сер.: Жизнь. Искусство. критика.* 1977. № 8. URL: <https://voplit.ru/article/vek-biologii-i-literatura/> (29.06.2022).
2. Collins Wilkie. *No Name*. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1438/1438-h/1438-h.htm> (29.06.2022).

Olha Bohovin,
Berdyansk State Pedagogical University

THE PRE-RAPHAELITE HERBARIUM: SEMANTICS AND FUNCTIONS

D. G. Rossetti's debut painting “The Girlhood of Mary Virgin” (1849), the first work signed with the letters P.R.B. (cryptogram of Pre-Raphaelite Brother-hood), which were unknown to anyone at that time and which is considered to be the first painting written in the manner of the Pre-Raphaelites, devoted to biblical themes. Despite the significant amount of iconographic symbolism (a lily flower is a symbol of purity, three flowers – the trinity of God, a red cape on the window – a shroud, seven palm leaves and a branch of thervine with seven thorns – the seven joys and seven sorrows of the Virgin Mary), the picture is quite simple and corresponds to the canons of the image of the subject, as well as to the Victorian idea of girlish virtue, which meant a rather closed way of life under the constant supervision of the mother. At the same time, the young Mary in the painting embroiders a lily from nature, not from a sketch, as the embroiderers of those times did, which corresponds to the main slogan of the Pre-Raphaelites “correspondence to Nature”, and from this point of view the picture acquires a slightly different meaning: Mary appears as the mystical patroness of the Pre-Raphaelites, and their art, accordingly, is sanctified by celestial grace.

Accusations of the Pre-Raphaelites were coming from all sides: they were accused of retrogradeness and archaism, absurdity of composition, ignorance of the laws of perspective and light and shade, distorting beauty and high morality. Having found themselves in a situation of rejection of their work by the public, pressure, and sometimes hostile attitude of the society, the Pre-Raphaelites gained the desired fame: everyone talked about them, and the Pre-Raphaelite movement acquired clear features of underground art. In that way they obtained absolute freedom of creativity and found themselves at the bottom financially, so the young rebels were forced to evolve.

The popularity of the “neglected” brought new young and talented members to their circle. Including such artists as Charles Allston Collins (1828–1873), Arthur Hughes (1831–1915) and Walter Howell Deverell (1827–1854). These artists were not

members of the brotherhood, but they were the first to be “drawn” by the powerful energy of the Pre-Raphaelites into their orbit, into a narrower circle.

Inspired by new friends, the Pre-Raphaelites turned to literary subjects and in 1851 six new paintings were presented to the public: “Marianne” (1851), “The Woodcutter's Daughter” (1851) and “The Return of the Dove to the Ark” (1851) by J.E. Millet, “Valentine Rescuing Sylvia from Proteus” (1851) and “Claudio and Isabella” (1850) by W. H. Hunt, “Convent Thoughts” (1851) by C. O. Collins. The main features of the Pre-Raphaelite artistic aesthetics are quite fully represented in these paintings: faithfulness to nature even at the smallest detail (all sketches were made at plein air or in a studio from nature), the decorativeness of the drawing, the deep poetics of the depicted objects, the desire for high spirituality. A distinctive feature of the Pre-Raphaelite style is the harmonious combination of the naturalistic thoroughness of the drawing, down to the smallest details, with the complex symbolism of the depicted objects and objects in their compositional relationship. The main feature of the technique of the newly created “Brotherhood” and its supporters was the effect of “illumination”, which is especially striking in the painting by C. O. Collins. Thanks to him, the coloring of the picture acquired an attractive and sharp brightness. Such an effect was achieved through the use of a special technique: the use of white soil and the application of paints on a still wet base. At the heart of this technique is the idea of getting closer to the impression made by the Italian frescoes of the Pre-Renaissance, and also, in contrast to the academy, to give more weight to color on the canvas, to make the paintings literally “play with new colors”.

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

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ДРАМА ПРО ВІЙНУ: “КОТЯЧІ” СЮЖЕТИ І НОВА ПОЕТИКА

Усі ми спостерігаємо, як мілітаризовані зображення котів стали одним із візуальних символів нової російсько-української війни, особливо після 24 лютого 2022 року (один із найкращих прикладів – цикл Марінни Пащук “Котики ЗСУ”). Проте моя увага – до котів немілітаризованих, які стають персонажами сучасної української драми про війну.

Пітер Баррі специфіку екокритичного прочитання літературного тексту вбачає у “посиленій чутливості” до природного виміру, який раніше не отримував належної уваги [1, 303], заакцентувавши, зокрема, на “рефлексивних творах топографічного характеру”, на “локальній літературі” [1, 310]. Тобто, у центрі такого наукового пошуку опиняється літературна репрезентація світу природи або як цілісної, або як дискретної системи. Інна Сухенко звертає увагу, що для Пітера Баррі важливим є “несоціальний характер сучасних екокритичних досліджень” [4, 262]. Утім, у п’єсах про сучасну російсько-українську війну розмова драматургів із суспільством не може бути поза межами соціального.

Я говоритиму про два драматургічні тексти – “Кицька на спогад про темінь” Неди Нежданої та “Тополь М летить на кішку Брошку” Лени Лягушонкової. Обидві авторки родом із Донбасу: Неда народилася і виросла у Краматорську, Лена – у Станиці Луганській. Твір “Кицька на спогад про темінь” – це рефлексія на воєнні події 2014 року, і його авторка вже тоді усвідомлювала, що це не випадкова, а глобальна цивілізаційна війна. “Тополь М...” створено у березні 2022 року, коли його авторці вже вдалося перетнути кордон України у статусі біженки. Для мене парадоксально і незбагненно, що Лена Лягушонкова, вже раз втікши на українську територію від російської навали 2014 р., у 2019 р. бере участь у російському драматургічному фестивалі “Любімовка”, тривалий час продовжує писати російською, вже позиціонуючи себе як

українську драматургиню, – і от менше ніж за два роки їй знову доводиться тікати від війни...

Протагоністка Неди Нежданої, прийнявши рішення виїхати з окупованого Донбасу, розповідає свою біографічну історію, наповнену опором радянській системі та російським спробам гуманітарної колонізації України. Вона піклується про *свою* кішку та її діток, тож намагається перед від'їздом прилаштувати трьох кошенят, яких нещодавно народила її Есмеральда (вловлюємо алузію на гордовиту, добру і щирю героїню відомого роману Віктора Гюго). Есмеральду жорстоко вбили ополченці, вона стала однією із безневинних жертв російської агресії – так само, як і люди з проукраїнською позицією на окупованих землях. Також важливо, що підкреслюється особлива котяча порода – “волелюбні шотландці”, чим одразу розгортається прихований “шотландський” інтертекст твору. Адже політичний союз острівної Шотландії та королівської Англії був добровільним і сприяв утворенню Великої Британії, шотландці при цьому повністю зберегли свою ідентичність, мову, культуру, історію – а українські Крим і Донбас зазнали агресивних насильницьких дій з боку сусідньої держави, яка давно готувала та підживлювала на цих землях розмивання і втрату української ідентичності. Пропонуючи людям взяти кошенятко, жінка проговорює свою власну історію і укріплюється у рішенні не мати нічого спільного з агресорами і місцевими колаборантами, їхати подалі від них і розпочинати життя наново. Ми бачимо, що вона не віддає маленьких тваринок у випадкові руки, тобто, не прагне їх просто позбутися, а переживає, щоб вони жили у добрих людей. Зрештою, одне котенятко, якого ніхто не взяв, вона залишає собі як часточку свого рідного Донбасу.

Протагоністка Лени Лягушонкової міркує про *чужих* котиків: спочатку вона перебуває у підвалі будинку під час бомбардувань та ракетних атак, де поряд з нею є три чужих коти, тоді гортає ФВ-стрічку, яка виносить новини про покинутих котів із Гостомеля, Бородянки, Ірпеня, Бучі, Макарова, про волонтерів, які намагаються їх врятувати, про жахливу долю притулків тварин у цих містечках, а також про те, як місцеві старенькі пробивають дірки у будинках і квартирах, де

евакуйовані господарі залишили тварин, і через ці дірки дають їм воду та корм. Одна із “віртуальних” кицьок має ім’я Брошка, що одразу відсилає нас до російської поп-естради і до “Мадам Брошкіной” Алли Пугачьової. Парадоксально, але на дев’ятому році війни, яку Росія розв’язала в Україні, для протагоністки саме цей дискурс продовжує бути актуальним і привабливим, як і побутове життя цієї країни загалом: вона зізнається, що менше як за місяць до повномасштабної війни, яка жене її із власного дому, підписала петицію, щоб засудили двох чоловіків, що збиткувалися з kota Кузі у російському місті Омську: “Я не хочу, щоб страждали російські котики” [2]. І лише страх перед власною загибеллю від узагальненої ракети з Тополя М міняє модальність її ставлення до метрополії: відтепер вона співчуває лише російським котикам, але нарешті вже не співчуває росіянам, на трупи російських солдатів дивиться як на заспокійливе.

Якщо у Неди Нежданої образ котячої родини, по суті, є ключовим і центрує п’єсу, стаючи каркасом її драматургічної дії, то у Лени Лягушонкової відбувається розмивання “котячого” дискурсу у кілька етапів: спочатку створенням довкола котів у підвалі майже рівноцінного середовища (“В підвалі кричать: 1) три коти 2) дві собаки” 3) чотири дитини. Щури не кричать – щури місцеві” [2]); згодом – нагнітанням інформації соцмереж із гарячих точок під Києвом від згадок про окремих тваринок до відео палаючого притулку в Макарові: при цьому знакові в плані фактів геноциду українців Буча, Гостомель, Ірпінь, Бородянка, той же Макарів у тексті п’єси майже безвідносні до долі людей, хіба що у контексті безмотивної злоби від окремих дописувачів: “Моя мама в Бучі мертва. Чого ваша кішка має жити?” [2]. Люди розшукуються/згадуються не як самоцінні живі сутності (чийсь близькі, друзі, батьки, діти), а лише у прив’язці до прикладної потреби/функції – відшукати/нагодувати/забрати чийось тваринку, у нашому випадку – покинутих котиків.

Неда Неждана вибудовує свою монодраму як своєрідний психотерапевтичний сеанс прощання українки з тоталітарним та постколоніальним минулим, осягнення себе у новій деколоніальній реальності, яка для протагоністки вже вийшла з-під гніту постсовецьких знаків та кодів. Відтак вона пропонує

розмову про українську ідентичність, важливість та шляхи її збереження і продовження – не випадково у цьому творі є апелювання до наступного покоління, насамперед людського (історія дітей протагоністки), але поряд з тим йдеться і про котяче продовження роду як про перемогу життя над смертю.

Лєна Лягушонкова щедро доповнює свій мозаїчний драматургічний текст позахудожнім матеріалом різного ґатунку: подає технічні характеристики пускової ракетної установки Тополь М, її фото, пости й коментарі соціальних мереж, описи жахливих відео, фотографію дірки у стіні багатоквартирного будинку, через яку кицька Брошка отримує воду і корм, зрештою, навіть розміщує посилання на рекламу корму для котів на YouTube-каналі – і ця польська реклама настільки життєрадісна, що з нею “треба щось робити” [2].

Як бачимо, два драматургічні тексти, прив’язані до актуального дискурсу війни, використовують анімалістичні коди в різних системах координат: в одному випадку йдеться про ментальний національно забарвлений Sacrum, в якому людина і природа є єдиним цілим і тісно пов’язані, відтак будь-який сюжет виводить на розмову про ідентичність, у другому випадку бачимо ситуацію розмитого ментального локусу, в якому все живе перебуває на периферії, у розмитій і безвідносній до ідентичності системі множинних правд.

Література

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
2. Лягушонкова Л. Тополь М летить на кішку Брошку. URL: <https://docs.google.com/document/d/1-8kNY4gYov3a2d1ANMkJ4OxSEjfyIEFO/edit>
3. Неждана Н. Кицька на спогад про темінь: *Прощальний монолог Донбасу. Майдан. До і після: Антологія актуальної драми*. Київ: Світ знань, 2016. С. 225-250.
4. Сухенко І.М. Екокритичні орієнтири на сучасному етапі літературознавчих досліджень: проблема визначення. *Актуальні проблеми та перспективи дослідження літератури зарубіжних країн*. Сімферополь: Кримський Архів, 2011. С. 259-266.

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

«ПОЕЗІЯ ЗЕМЛІ» ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Джона Кітса в нас перекладали неабихто: Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара, Яр Славутич та, звісно, Василь Мисик – чи не найкращий інтерпретатор відомого «кокнійського поета». Саме в перекладі Мисика органічно «зазвучав» ранній Кітсів сонет «Про коника і цвіркуна». Українська версія цього сонета від Яра Славутича хай і не така популярна, та все ж добра: хоча б своєю назвою – «Поезія землі».

Концепт «поезія землі», узятий у тематичному полі «людина і природа» з усіма його символічними літературними корелятами, з великою мірою імовірності спричинить в українського читача любі його серцю етнічні асоціації. І найперша з них – «Садок вишневий коло хати...» – як і в Кітса, романтична ідилія, але вже, звісно, на милий нам український лад.

Обидва твори – «народного поета» Шевченка та «кокнійського поета» Кітса – писалися, сказати б, із певної культурної відстані. Недарма ж бо вони оприявнюють культурно рафіновану емоцію цивілізованої людини – її філософську романтичну тугу за втраченою гармонією і простотою природної краси.

Культурний досвід Кітса, попри закиди снобістської критики, насправді неабиякий. Книжник і мрійник, як зауважив той-таки Мисик, Кітс хоч і не мав класичної освіти, а проте наполегливо компенсував цю нестачу: «Коли на шістнадцятому році він покинув школу і став учнем сільського лікаря в Едмонтоні, у нього вже був готовий повний дослівний переклад з латинської мови Вергілієвої «Енеїди» [3, 9].

Український поет Шевченко писав «Садок вишневий...» у російській тюрмі – і тоді вже не був початківцем. Роки в Академії мистецтв, тривала самоосвіта, читацькі реакції на «Кобзар» 1840 року, а особливо унікальний кирило-

мефодіївський досвід – усе здійснило неймовірний вплив на його інтелектуальне і творче зростання. Що писали в нас про Кітса, з певними корективами можна прикласти й до тогочасного Шевченка: «Простота і ясність, образна мова в самому тоні поезії – ознака його творів... Їх краса народжувалася справжністю почуття, природністю та зримістю образів, прозорістю думки» [4, 330].

Одне слово, хоч і різні, а в чомусь дуже схожі поети. Випадок Шевченка для нас, звісно, особливий, адже його творчість стала одним із потужних рушіїв національного творення. Шкільна біографія чи не кожного українського поета (поетки) минулого й позаминулого століть і досі містить шаблонно-ритуальну згадку на кшталт «у дитинстві любив/любила читати «Кобзар». Звісно, що в такому суспільному контексті «поезія землі» у версії романтика Шевченка не стала пріоритетною, хоч і вплинула на творчість багатьох послідовників та наслідувачів «великого Кобзаря».

На відміну від романтизму, реалізм скоротив важливу для «поезії землі» культурну дистанцію – «живе життя» відчутно потіснило не лише культуру, а й освячену та цензуровану нею «природу». Декларативне й агресивно-полемічне «я не співець чудовної природи...», закиди їй, цій «чудовній природі» у «холодній байдужості», промовистий висновок «де плачуть, там немає вже краси!» [1, 8] та ще й рима «природи – народи» – чи не повний комплект усього, що здатне відлякувати любителів поетичного слова.

«Поезія землі» повернула собі втрачене за часів модернізму. Це засвідчили вже ранні вірші Лесі Українки – згадати хоча б її чудовий «Бахчисарай» або сонети «Натура гине – вся в оздобах, злоті...», «Дивлюся я на смерть натури...». Молода авторка тоді зізнавалася: «Біда наших українських писателів у тому, що вони більше пишуть, ніж читають, а як і читають, то все більш своє, не хотілось би з них приклад брати» [5, 343].

«Старосвітчина, дикий смак, мрійники без крил, сентиментальна кваша» – украй вимогливий Микола Зеров у

«Prodomo» запропонував жахливу у своїй прямоті й відвертості характеристику, підносячи натомість «класичну пластику і контур строгий» [2, 66]. Звісно, його неокласичний ідеал за тодішніх умов не прижився й не міг прижитися. Однодумець Зерова Максим Рильський мусив виправдовуватися за свою «поезію землі» та «рибальські послання», а творча доля ще одного співця природи Павла Тичини після «Сонячних кларнетів» засвідчує дуже серйозні поетичні втрати.

У силу історичних обставин від другої половині минулого століття «тема природи» часами жевріла, а часами навіть активно побутувала й побутує у творчості багатьох, за визначенням Олександра Білецького, «читачів, які взялися за перо». Літературна «школа» законсервувалась на гібридному поєднанні фольклорної лірики, наслідувань поезії Шевченка та альбомного вірша. Вишні й черешні, калина, соловейки, ставки й верби, дорога край села, трави й покоси, смереки, вранішні роси, темна ніченька, сині озера, лелека, ластівка, зозуля, доля, ну і, звісно, дуже багато емоцій – просто через край.

Колоніальний стан культури унеможливив розвиток такої поезії. Якщо для Зерова навіть Микола Вороний був не що інше, як «сентиментальна кваша», то на зміну прийшов не кращий, а геть інший тип літератора – енергійного ентузіаста, у якого непереборна внутрішня мотивація «бути поетом» переважає все інше, зокрема нівелює ключове питання «як писати». Тут на додачу прихована (або не дуже) зневага до поезії-праці: мовляв, поезією треба дихати, жити, імпровізувати, а не мудрувати над нею. Тут і специфічна суміш дилетантизму й душевності, коли імідж просто хорошої щирої людини має компенсувати брак обдарування й культурного досвіду. Одне слово, великі сподівання неокласиків на ділі лишаються самодостатнім естетичним явищем – як прекрасна декларація близьких і досяжних, але не реалізованих можливостей.

Вивчення української поезії в постколоніальному аспекті є одним із важливих і перспективних завдань літературознавчої науки.

Література

1. Грабовський П. Вибрані вірші. Київ.: Молодь, 1950. 86 с.
2. Зеров М. Твори: В 2 т. Київ: Дніпро. 1990, Т.1. 853 с.
3. Мисик В. Джон Кітс (1795 – 1821). *Кітс Джон. Поезії*. Київ: Дніпро, 1968. С. 5-19.
4. Наливайко Д., Шахова К. Зарубіжна література ХІХ сторіччя: Доба романтизму. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2001. 416 с.
5. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: У 14 т. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Т.11. 600 с.

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

НАРАТОРИ-ТВАРИНИ ТА ЇХНІ ОПОВІДІ: ФОРМИ ВИКЛАДУ, ОДИВНЕНІ ПЕРСПЕКТИВИ І ФІЛОСОФІЯ ІНАКШОСТІ

Людську цікавість до невідомого й дивовижного мистецтво може задовольняти, розповідаючи **про нього**, або ж надавши слово **йому самому**. В нарації, яка перетворює загадкового Іншого на оповідача, одивнене проявляється не лише на тематичному, а й на дискурсивному рівні, особливо, коли суб'єктом першоособового викладу стає тварина. Змінюється й естетичне враження: ми чуємо голос небувалого мовця, стежимо за своєрідною логікою його мислення та плином химерної оповіді, споглядаємо світ його очима, і той світ має інший вигляд – не такий, яким ми його звикли бачити щодня.

Упродовж останнього півстоліття в анімалістичній літературі помітно збільшилася частка оповідей від імені братів наших менших. Цю тенденцію можна ясувати пристрасною постмодерною до всього екзотичного. Серед нараторів – тварини одомашнені й дикі, гризуни й плазуни, птахи й комахи. Мовлення таких оповідачів є монологічним в **екстрагомодієстетичному** викладі (напр., «Пташка-какаду Лакі» («The Lucky Galah») Трейсі Соренсен). В **інтрагомодієстетичній** ситуації зображений світ постає в подвійній перспективі, оскільки відбувається **зміна** суб'єктів викладу (авторська третьоособова розповідь уводить зоонарацію, або ж обрамлює її, як у «Небезпечних мандрах» («Watership Down») Річарда Адамса) або ж їх **чергування** (третьоособова розповідь перемежується з першоособовою, як у «Хроніках мандрівного кота» Гіро Арікави). А в «Неназваній трилогії» Анджея Заневського (повісті «Щур», «Тінь Щуролова», «Цивілізація птахів») зоонарації, перервані смертю оповідачів і доповнені третьо-, а подекуди другоособовим викладом, разом із передмовою та епілогом творять множинну перспективу, симфонічно озвучуючи щемливу тему унікальності біосфери,

часткою якої є людина, здатна у бездумному взаємопоборюванні плюндрувати природу і знищити власну цивілізацію.

У жанрово-стильовому спектрі зоонарацій – різнорідні **твори для дітей**, популярність яких засвідчує відсутність значної дистанції між діворою і тваринами [3, 3]; **автозоографія** – традиція (псевдо)життєписів, яку започаткували «Життєва філософія kota Мура» Гофмана та «Чорний красень» Анни Сюел і продовжують собаки Джо («Вродливий Джо» Маргарет Сондерс) і Бой («Собаче життя» Пітера Мейла), щур Фірмін (однойменний роман Сема Севиджа); квазі**щоденник** kota Таффі («Щоденник kota-вбивці» Енн Файн); позірні **мемуари**, в яких корова Мо згадує події часів громадянської війни в Іспанії («Мемуари корови» Бернардо Ачага), а ведмедиця, її дочка Тоска й онук Кнут – про циркове життя в СРСР, Східній та об'єднаній Німеччині («Мемуари білих ведмедів» Йоко Тавади); **епістолярна** проза – Малий Вовчик пише листи до любих своїх батьків (серія дитячих книжок Ієна Вайброу), лисиця Фокс – до вигаданих істот юманів («Фокс 8» Джорджа Сондерса), дельфін – до поетеси Сильвії Платт («Тільки тварини» Серідвен Дові); **еко-фікшн** – твори, що зображують тварин у природному середовищі («Блискучі білі вершини» Тенга Ронга) і в неволі («Айван, єдиний і неповторний» Кетрін Епплгейт); психологізовані **родинні повісті** про зворушливі взаємини хатніх улюбленців зі своїми опікунами («Хлопчик і пес» Данила Кіша, «Ангус» Чарльза Зібберта, «Остання сім'я в Англії» Метта Гейга, «Мистецтво перегонів під дощем» Гарта Стайна, «Життя і мета собаки» В. Брюса Кемерона); жартівливі й поважні **детективи** («Кошачі» Акіфа Пірінчі, «Бажаю, щоб ти був тут» Ріти Мей Браун, «Кітнеппінг» («Catnap») Керол Нельсон Дуглас, «Інспектор Хорс» Костянтина Сушка); **історії метаморфоз**, коли оповідач-людина перетворюється на оповідача-тварину – аксолотля («Аксолотль» Хуліо Кортасара), пса («Флюк» Джеймса Герберта), свиню («Труїзми» («Truismes» Марі Дарр'єсек), ящірку-гекона («Продавець минулого» Жозе Едуардо Агуалуса); **хімерна повість** у стилі магічного реалізму («Тімоті, або Записки жалюгідного плазуна» Верліна Клінкеборга), **фентезі** («Славетні коти Королівства» Галини Пагутяк); **антиутопія**

(«Неназвана трилогія» Анджея Занєвського, «Кіт з потонулого будинку» Г. Пагутяк); **сатирична алегорія** («Колгосп тварин» Дж. Орвелла, «У тарганів немає короля» Деніела Івена Вайсса, згаданий твір М. Дарр'єсек); філософічна **парабола** («Записки Білого Пташка» Г. Пагутяк, «Війни лондонських голубів» Патріка Ніта); твори **постколоніального** звучання («Тигр для Малгуді» Р. К. Нараяна, «Кіт Далай-лами» Девіда Мічі, «Дім для Дома» Вікторії Амеліної, згадані твори Х. Кортасара, А. Занєвського, Ж. Е. Агуалуса, С. Дові, Й. Тавади).

Ефект одивнення (до речі, це поняття В. Шкловський обґрунтував на матеріалі нарації коня в «Холстомірі» Льва Толстого) виникає вже з самої ідеї оповідати голосом безмовних створінь. Як стверджує Ф. Бацевич, «одивнення форми і змісту у тваринних і реїстичних наративах відбувається недиспозиційною оповідною інстанцією» [1, 306]. Наратор недисципозиційний, тобто невластивий, оскільки функція розповідання йому непритаманна, суперечить його природі. Насправді зоонарація – це проєкція людської уяви на світ тварин, замість яких від їхнього імені промовляє автор, застосовуючи мовні засоби і ментальні категорії, спільні для письменника й публіки. У першоособовому викладі оповідач-тварина визначає оцінні та хронотопні виміри («я-тут-тепер»), наголошуючи, як правило, на відмінності свого і людського світів [1, 289]. Наприклад, черепаха Тімоті сприймає людей як «великих м'яких хитких звірів», їхні очі – «м'які водянисті кулі, обрамлені світлим волоссям» («Тімоті, або Записки жалюгідного плазуна» Верліна Клінкеборга). Мовлення такого оповідача автор може стилістично модифікувати, аби досягнути ілюзії правдоподібності. Скажімо, мовлення голуба Равенскурта пересипане «голубиними» словами – лексичними новотворами, значення яких проявляється в контексті («Війни лондонських голубів» П. Ніка).

Образи тварин у літературі – як нараторів, так і персонажів – є гібридами тваринних властивостей і людських якостей, що справляє дивовижне, не раз комічне враження. «Вундеркіт» Маньо з повісті Валерія Шевчука «Маленьке вечірнє інтермецо» обізнаний з літературою і математикою, оскільки його господня – вчителька, а сам він полюбляє спати

на її книжках, всотуючи, мовляв, з них інформацію увісні. Тарган Числа та щур Фірмін зі згаданих творів Д. І. Вайсса і С. Севиджа споживають книжки як у буквальному, так і в переносному сенсі слова – фізіологічно й інтелектуально. Шашіль у першому розділі роману Джуліана Барнса «Історія світу в 10 1/2 розділах» викладає власну версію біблійного Світового Потопу, а кіт у романі Девіда Мічі «Кіт Далай-лами» – духовні засади буддизму.

Загалом тварини, що розмовляють, це набагато більше, ніж просто алегоричний прийом [4, 171]. Перетворюючи розповіданого об'єкта на суб'єкт розповіді, цей своєрідний нарративний троп оновлює читачеве світовідчуття і світогляд: одивнена перспектива розширює, як і будь-яка інша мистецька гра, межі творчої уяви й надихає незвичними естетичними враженнями; першоособовий виклад події як особисто пережитої історії залучає нас до співпереживання; антропоморфізація, яка ставить зоонаратора врівні з людиною, парадоксальним чином протидіє нарцисистичному антропоцентризму [2, 141]; передання функції оповіді периферійному німому Іншому актуалізує екологічні, етичні, постколоніальні й загалом екзистенційні проблеми сучасної цивілізації, поглиблюючи наше розуміння того, що означає бути людиною серед людей і решти істот, навіюючи ідею розмаїття форм життя, неповторності й самоцінності кожного створіння на цій планеті.

Література

1. Бацевич Флорій. Український одивнений художній текст: лінгвістичні виміри. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. 336 с.
2. Caracciolo Marco. Strange Narrators in Contemporary Fiction: Explorations in Readers' Engagement with Characters. University of Nebraska Press, 2016. 268 p.
3. DeMello Margo. Introduction. *Speaking for Animals: Animal Autobiographical Writing* / ed. M. DeMello. Routledge, 2013. P. 1-14.
4. Herman David. Narratology beyond the Human: Storytelling and Animal Life. Oxford University Press, 2018. 400 p.

Варецька С. О.

кандидатка філологічних наук, доцентка,
Львівський національний університет імені Івана Франка

**«РАВЛИК ЦЕ ПРОГРЕС» - ПОЛІТИЧНА ПРОГРАМА
ГЮНТЕРА ГРАССА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ
«ЗІ ЩОДЕННИКА РАВЛИКА»)**

Гюнтер Грасс, одна з найяскравіших особистостей у німецькій літературі др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст. – письменник, скульптор, графік, Нобелівський лауреат з літератури 1999 року, який активно послуговувався у своїй творчості тваринним світом. Анімалістичні образи постають лейтмотивами як у художніх творах, так і в образотворчому надбанні автора. Більшість його прозових творів містять у назві ту чи іншу тварину, як скажімо, «Собачі роки», «В ката й мишу», «Зі щоденника равлика», «Крик жерлянки», «Щуриха», «Палтус», «Ходою краба» та ін. Розмаїтий бестіарій зображений на його численних графічних та акварельних роботах, зокрема це щурі, вугри, жаби, різні риби, равлики, слимаки, кури тощо. Більшість з цих тварин мають негативну конотацію. Отож таке активне використання анімалістичної символіки зумовлене насамперед особливим світоглядом письменника, а саме відображення людських вад, хиб, недоліків за допомогою тваринного світу, образи тварин завжди пов'язані з образом людини. Зближення людського й тваринного у творчості Грасса відбувається на рівні зовнішньої форми, як скажімо скульптури птахів з жіночими тілами та ін., а також на образно-сюжетному рівні, зокрема через анімалістичні порівняння, алегорії, метафори.

В українському літературознавстві вивчення творчості Грасса відбувається вкрай фрагментарно й спорадично. Загальний огляд творчості здійснювали учені Кіра Шахова та Світлана Маценка [2; 3]. Інші дослідники здебільшого фокусують свою увагу на першому романі «Бляшаний барабан», зокрема цей твір аналізував учений Дмитро Затонський, а також дописувала на цю тему перекладачка Наталя Сняданко та ін., також є кілька досліджень, присвячених іншим творам письменника, як скажімо роман «Моє століття» аналізувала літературознавиця Євгенія Волощук, а також присутні

дослідження мовної картини автора. Проблематика анімалістичних образів у творчості німецького письменника розглядалася авторкою цієї статті раніше в науковій розвідці «Своєрідність поетики тваринного у художній творчості Гюнтера Грасса» [1]. У цьому ж дослідженні увага фокусується саме на образі равлика в творі «Зі щоденника равлика» («Aus dem Tagebucheiner Schnecke», 1972), як провідного символу прогресу згідно зі світоглядом Грасса.

Життєве кредо Грасса полягало в тому, що він мав власну чітку позицію й ніколи не стояв осторонь від політики, він завжди був серед перших, хто гостро й різко критикував владу. Твір «Зі щоденника равлика» це власне художньо оформлений життєвий досвід автора під час виборів на пост канцлера Німеччини у 1970-тих роках. Письменник зі своїми однодумцями активно брав участь у передвиборчій кампанії на чолі з Віллі Брандтом, який згодом і виборов цей пост. З жанрової точки зору цей твір можна означити як складне поєднання притчі зі щоденником, публіцистики з вкрапленнями інакомовлення, з абсолютно Грассівським поєднанням сучасного й минулого в так званій четвертий час *Vergegenkunft*. Щоденникова форма дозволяє авторові вільно пересуватися поміж подіями в часі, не дотримуватися однієї сюжетної лінії, описувати як власне життя (згадуючи і своє дитинство і юність), так і життя своїх дітей та дружини, детальніше зупинятися на своїх політичних переконаннях тощо. Окрім того улюблений прийом Грасса – це особливе переплетення документальних фактів з художньою вигадкою. Ті трансформації, які відбуваються з документальними матеріалами під пером автора завжди вражають реципієнта, вони здебільшого провокативні й спонукають до вивчення авторської інтенції.

Назва твору одразу відсилає нас до равлика. Загальновідома теза про равлика як одну з найповільніших істот на перших же сторінках роману спростовується автором. «Він (равлик) повзе, ховається, повзе на своїй нозі далі, малює на історичному ландшафті свій швидко висихаючий слизистий слід, перемашуючи грамоти й границі, повзе поміж забудовами й руїнами, крізь наукові системи, які продуваються всіма вітрами, обабіч розкішних теорій, в обхід відступів та повз затихаючі

революції» [4, 7]. Таким чином під сумнів ставиться здатність людини чітко бачити своє майбутнє, здатність знаходити істину в нових наукових системах й радикально реформувати своє існування. Отож для Грасса образ равлика проглядається в його невпинній ході, таким чином з'являється слухна думка, що равлик символізує прогрес, яка стає провідною метафорою твору. У щоденнику переплітаються роздуми автора про його участь у передвиборчій кампанії зі щоденними турботами про свою сім'ю, на той момент у Грасса було вже четверо дітей. Тут подано багато дитячих міркувань щодо батьківських ідей. «А що таке прогрес?», запитали діти «рухатися трішки швидше за равлика. І ніколи не фінішувати, діти»[4, 7]. Отож Грасс обирає саме повільного проте невпинного равлика як того, хто не зупиняється, хто не фінішує, й хто, таким чином постійно досягає успіху. На протигагу до равлика в романі згадуються кінь чи жаба, себто тварини, які означають стрибок, інакше кажучи стрибкоподібний розвиток людства, що цілком суперечить авторській ідеї про повільний протеневпинний рух – себто прогрес.

Під час виступів перед жителями міста Шнеклінген, на гербі якого зображений равлик, оскільки «шнеке» з німецької значить равлик, письменник потрактував цього равлика саме як символ прогресу. Більше того, він вирізнув двох інакших равликів, перший – це прогресивний вуличний, той, який невпинно рухається на своїй мускулистій нозі, а другий – це консервативний равлик-відлюдник. Свою промову письменник завершив словами із закликом: «не замикатися в собі, а на зразок равлика, а залишатися вірним дорозі й спрямовувати свої щупальці в майбутнє» [4, 26]. Згідно з цією думкою, то себе Грасс також прирівнює до равлика, лиш він не впевнений яким саме равликом міг би бути. «Я не звичайний польовий слимак, не сільський слимак... Я не дрібноскладчастий равлик із закритим ротом, який липне до вологих стін й стовбурів дерев... Я – цивільний, той, що став людиною, равлик. Я подібний до равлика своїм прагненням вперед, вглибину, своєю схильністю до дому, до сповільненості й прилипання, своїм занепокоєнням та необачністю в почуттях» [4, 137]. Впродовж усього свого життя письменник багато розмірковував щодо розуміння історії,

власне його твердження полягало в тому, що офіційну історію пишуть переможці, однак з плином часу те, що намагалися приховати, все одно виповзає наверх, як скажімо історія загибелі лайнера «Вільгельм Густлофф» з цивільними на борту, де чисельність біженців перевищувала в рази чисельність загиблих на «Титаніку». Про це йдеться в романі «Ходою краба», де власне хода краба порівнюється з перебігом історії. Саме в такий спосіб з використанням анімалістичних мотивів автор демонструє свій неповторний світогляд. У щоденнику равлика історичний перебіг порівнюється з ходом цієї повільної тварини, історія не завершується, вона дописується нащадками. Ось так невпинно й без поспіху рухається людство в своєму прагненні прогресу. Важливим постає цей рух, під час якого відбувається пошук різних культурно-історичних основ сучасності, органічною частиною яких вважав себе автор. Метафора равлика втілює те, що той рухається без прагнення виграти перегони чи фінішувати, його ціль – це невпинний рух.

Література

1. Варецька С. Своєрідність поетики тваринного у художній творчості Гюнтера Грасса. *Сучасні літературознавчі студії*. Топос тварини як антропологічне дзеркало. Вип. 8, Київ: Вид. центр КНЛУ, 2011. С. 384-396.
2. Маценка С. Гюнтер Грасс, німецький митець, нобеліант, діагностик виснаженого світу. Львів : ПАІС, 2012. 58 с.
3. Шахова К. П'ять німецьких лауреатів Нобелівської премії з літератури. Київ, 2001. 206 с.
4. Grass G. *Ausdem Tagebucheiner Schnecke*. Göttingen: Steidl, 1998, 328 s.
5. Mason A. L. The Artist and Politics in Günter Grass' *Ausdem Tagebucheiner Schnecke*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. Volume 51, 1976.

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

LOCUS AMOENUS В АРСЕНАЛІ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО МИТЦЯ: ПОЕМА

«THE PARLEMENT OF THE THRE AGES»

Locus amoenus, або чарівний куточок, є одним з топосів, якими рясніє література епохи рефлексивного традиціоналізму. Термін «топос» увів до літературознавчого обігу Е.Р. Курціус, який розумів під ним *«усталені кліше, схеми вираження»* [2, 264]. Дослідник зауважив, що топоси поширилися в античній та середньовічній літературі в результаті її риторизації. Зокрема він наголосив на можливості генетичного зв'язку пейзажної замальовки в поезії з топосами місця і часу судової та величальної промов [1, 219].

Розглядаючи розвиток locus amoenus з часів Античності – а *«від епохи імперії й аж до XVI ст. воно було одним із головних мотивів усіх описів природи»* [1, 220], Курціус відзначає наявність його елементів ще в Гомера: це приємна затишна місцина з деревом або гаєм, джерелом, травою і квітами. У пасторальній поезії Феокріта оспівується ідеальний краєвид, на лоні якого можна в затінку відпочити. Цей мотив підхоплює та трансформує Вергілій. А у творчості Овідія та його наступників Курціус бачить ознаки того, що *«реторика вже опанувала поезію»*, і *«описи природи перетворюються на віртуозні заставки»*, які мають дуже мало спільного зі спогляданням природи [1, 220].

У риторизованих описах locus amoenus постає як більш або менш майстерне свідоме втілення заданих наперед умов. Ці умови, до яких входить згадування шести або семи принад краєвиду, фіксуються і в середньовічних поетиках (наприклад, Ars versificatoria Матвія Вандомського). У середньовічній літературі топос «чарівного куточку» проникає в різні жанри, у тому числі жанр алегоричного видіння-сну (dream vision). Так, в одному з найвідоміших його зразків – французькому «Романі про Троянду» – риси locus amoenus яскраво проступають в

алегоричному образі Саду насолод, а також на початку поеми, коли розповідач оспівує весняне пробудження природи. Обидві сцени подані автором як події, що відбуваються уві сні.

В англійській літературі часом розквіту видіння-сну стає друга половина XIV ст. Повідомляючи на початку твору, за яких обставин сновидцеві наснився сон, поети обирають або замкнений простір (спальня сновидця), або відкритий (на лоні природи). Першому варіанту надає перевагу Джеффри Чосер («Книга про герцогиню», «Дім Слави», «Пташиний парламент»). У «Видінні про Петра Орача» Вільяма Ленгленда, а також в анонімних поемах «Накопичувач і Марнотрат» та «Спір трьох віків», засинання відбувається на фоні ландшафту, який має ознаки *locus amoenus*. У цих трьох творах опис чарівного куточку, до якого герой потрапляє наяву, стає засобом обрамлення для змісту сновидіння.

У поемі Ленгленда сон оповиває стомленого мандрівника сонячним травневим ранком десь на Мальвернських пагорбах: він відпочиває на березі струмка, який заколисує його плескотом води. Це найлаконічніший опис, для дотримання канону авторові достатньо лише кількох штрихів. У поемі «Накопичувач і Марнотрат» розповідач після своїх блукань потрапляє до гаю, де яскраво світить сонце, буяють квіти, швидко несе свої води струмок, сновигають птахи; врешті-решт під вечір блукач засинає. Згадується і пагорб, на якому він спинився під кущем глоду.

На тлі такої схематичності пейзажної «куліси» вирізняється трактовка топосу *locus amoenus* у поемі «Спір трьох віків». Тут присутні традиційні ласкаве травневе сонце, ліс, струмок, килим з трави і квітів, птахи за своїми заняттями, побіжно згадуються і пагорби. Конкретні назви птахів наводяться і в поемі «Накопичувач і Марнотрат», але «Спір трьох віків» містить також перелік рослин і тварин. Додаючи тварин, автор міг надихатися образом Саду насолод з «Роману про Троянду», однак він переслідує власну творчу задачу, пов'язуючи тваринний світ лісу з розвитком сюжету. Розповідач опиняється в лісі не випадково: він не мандрує чи блукає, а навмисне приходить з гончаком у пошуках гарного мисливського трофею. Цим трофеєм буде красень олень. Проектуючи ієрархію

лицарської спільноти на повадки тварин, поет зображає молодшого оленя в якості зброєносця, який старанно чатує в намаганні попередити будь-яку небезпеку. Красою зрілого оленя розповідач милується, хоча в цьому захваті відчувається суто мисливський інтерес: його роги розкішні, *«і могутній, і широкий, і великий тілом, / і королівська страва, якщо вполюєш»* [3]. Після вдалого пострілу розповідач деталізує, як він розбирав тушу. І вже після надміру нутрощів та частин тіла автор «згадує» про locus amoenus: *«сонце було таким теплим»* [3], що втомлений мисливець задрімав. Уві сні він побачив, як дискутують персоніфіковані Молодість, Зрілість і Старість (тому, власне, поема і має таку назву), а потім прокинувся вже на заході сонця.

Якщо назви квітів в епізоді наводяться разом невеличким каталогом, то згадки про інші види рослин розкидані по тексті. Розповідач наказав гончаку лягти під березою, сам зачався під дикою яблунею, поранений звір залишає за собою скривавлені колюччя і папороть, також папороттю, вересом і мохом мисливець маскує залишки туші, а роги з головою ховає всередині дубу. Отже, природа в художньому просторі поеми залучається до взаємодії з героєм у ході розвитку дії.

Коли поцілений олень заревів та шугонув у зарості, *«немов усе, що було в лісі, змішалось до купи»* [3]. Автор відображає момент руйнування гармонії, в якій кожна жива істота займається своєю справою і кожна деталь на своєму місці, та перетворення її на хаос. Але після завершення полювання про хаос більш ніщо не нагадує, і ідилія відновлюється – художні закони топосу locus amoenus врешті решт беруть своє.

Література

1. Курціус Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів: Літопис, 2007. 752 с.
2. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. Москва: Изд-во Кулагиной - Intrada, 2008. 357 с.
3. The Parlement of the Thre Ages. [online]. URL: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/ginsberg-parlement-of-the-thre-ages> (10.08.2022).

Вещикова О. С.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький державний медичний університет

СОБАЧЕ СЕРЦЕ VS КОТЯЧИЙ МОЗОК: НАРАТИВНА ПЕРСПЕКТИВА У ТВОРАХ КАРЕЛА ЧАПЕКА

Для модерної прози початку ХХ століття, до якої належить творчість видатного чеського письменника Карела Чапека (1890–1938), характерна увага до психологізму, нюансів психічного життя людини і форми твору. Це зумовило пошук нових форм, а також переосмислення наративних технік, зокрема концепції наратора і наративної перспективи. Наративна перспектива (або, за Ж. Женеттом, фокалізація) – це спосіб регулювання інформації, який виникає з вибору деякої «обмежувальної» точки зору.

Як зазначає О. Ткачук, «модерний наратив представляє читачу не тільки вчинки героя, його думки, а і спосіб мовлення. Тобто не стільки передає висловлення героя (це було і в нарації попередніх літературних напрямів), скільки спосіб мислення, відчуття героя, що виражається в мовленні» [1, 21]. У цьому контексті цікавим і прогресивним для свого часу є оповідання-мініатюра Карела Чапека «З погляду кішки» (1919).

Слід зазначити, що гомодієгетична оповідь від імені тварини є новою наративною формою, активно впроваджуваною письменниками кінця ХІХ – початку ХХ століття. Сюди належить «Розповідь собаки» Марка Твена, «Флаш» Вірджинії Вулф. Відомий також роман японського письменника Нацуме Сосекі «Ваш покірний слуга кіт» (1905); кіт, який живе в будинку вчителя англійської мови, наділений дещо старомодною, ученою, чемною манерою оповіді, яку перейняв від хазяїна.

Своєрідність наративної організації мініатюри «З погляду кішки» полягає в тому, що це повноцінний «аніمالістичний» наратив, оскільки самостійний, функційно самодостатній і не вплетений у мовленнєві дії іншої оповідної інстанції (людини). Крім того, цей наратив – так званий «неприродний», оскільки його основні параметри – час, простір, персонажі і те, у який

спосіб це представлено в оповіді – фізично, логічно, мнемонічно або психологічно неможливі або неправдоподібні [2].

Власне, те, що наратор – кішка, читачеві стає відомо виключно з назви, тобто від автора. Оповідач присутній у дії як персонаж, але розповідає не про себе, а про людину. У самому тексті наративне «Я» жодного разу не окреслює свою суб'єктність, проте всіляко підкреслює власну вищість над людиною, з якою (а не в якої) живе. Наратор наділений усіма психічними процесами і станами, властивими людині: свідомістю, мисленням, пам'яттю, уявою. Так, наратор (кішка) має емоції й одразу констатує, що не боїться своєї людини. Події виражаються в теперішньому часі та недоконаному вигляді, тобто не закінченими, а відбуваються на наших очах. Оповідь кішки – не про щось, а про когось – а саме про її (!) людину. І для цієї людини використовуються явно некомпліментарні епітети: вона некрасива, тому що без шерсті; сильна, але тому, що всеїдна і багато жере; має мало слини і змушена вмиватися водою; грубо нявкає; жалюгідний дурень; незрозуміло, чому вона є господарем (може, щось незвичайне зжерла); прислуговує кішці (прибирає, годує, за потреби відчиняє двері) [3]. Отже, виходячи з точки зору наратора у цьому творі, кішка – вище досконале несентиментальне створіння, незалежне, що не має сердечних почуттів до господаря і наділене гострим розумом.

Обрана наративна перспектива мініатюри «З погляду кішки» (внутрішня фокалізація) передбачає характеристику людини – господаря кішки, отже, імпліцитний автор з іронією характеризує самого себе як слугу кішки, а також описує свій рід занять – письменництво (дряпає гострим чорним кігтиком по білих аркушах). У найзнаменитішому романі Карела Чапека «Війна з саламандрами» (1935) також присутня характеристика людини, але не однієї, а всього людства, і саме через зіставлення з тваринами – саламандрами.

Щоб так заглибитися у внутрішній світ тварини, автор мав бути дуже добре обізнаним із поведінкою домашніх улюбленців. І це не дивно, адже Карел Чапек практично все життя мав у своїй оселі і собак, і кішок. Розповідям про домашніх тварин він приділив значну частину свого творчого доробку. Відомі численні оповідання і казки Чапека про тварин: «Велика котяча

казка», «Собача казка» (зі збірки «Дев'ять казок»), «Мінда, або про собаківництво», «Ірис», «Бен, Біжу, Блекі й Бібі», «Дашенька, або Житіє щеняти», «Як фотографувати цуценя», «Казки для Дашеньки, щоб сиділа сумирно» (8 казок), «Виставка собак», «Ще про собак і кішок» (8 оповідань) зі збірки «Були в мене собака й кішка».

Усі ці оповідання практично автобіографічні, оскільки Чапек від першої особи описує свій багатий досвід володіння і розведення собак і кішок. Отже, наративна перспектива – погляд письменника на власних домашніх улюбленців. Назва всієї збірки «Були в мене собака й кішка» дуже вузько визначає тематику творів, а також назви окремих оповідань. Гомодієгетичний наратор слідує за назвами, не відступає від центральної теми: домашні тварини, собака і кішка в нашому житті, конкретно в його житті. Він заснований на власному досвіді вирощування домашніх тварин, з власного методу виховання, від його особистих стосунків з тваринами. Це не лише про життя, звички та схильності собак і котів, які він спостерігав як автор, але також про веселощі та радощі, які він мав і переживав як заводчик своїх тварин. З того, як автор з гумором, ніжністю і любов'ю описує цуценят, собачок, кошенят і котиків, читач дізнається про самого Чапека як добру і гуманну людину, отже, наративна перспектива частково спрямована і на характеристику наратора. З його роздумів проступає його любов до тварин, а також віра в їхню незамінну роль у житті людини, незважаючи на весь дискомфорт і неприємності, яких вони можуть ненавмисно завдати. Можна сказати, що анімалістика Карела Чапека належить до сентиментальної.

Що ж стосується характеристики самих тварин – собак і котів, то помітно, що Чапек чітко розрізняє їхні відмінності в поведінці і ставленні до господаря. Більше творів присвячено собакам (фокстер'єру Ірис, ердельтер'єру Мінді та їхнім цуценяткам тощо), з чого може скластися враження, що наратор надає їм перевагу перед кішками. Особливо це помітно в казках для Дашеньки (в інших перекладах – Дарочки) – цуценяти, якому автор розповідає казки, за відсутності власних дітей.

Точку зору наратора на специфічні риси в характері собак і котів добре видно на прикладі оповідання «Материнство» (1928).

Воно поділене на 2 нерівномірні частини, частина «Кішка» більша за обсягом, бо, як виявляється, вона і більше уваги приділяє своєму потомству. Вагітна кішка – відповідальна, примхлива і розбірлива у виборі місця для народження кошенят, розумна, «вчена» і досвідчена, оскільки приносить кошенят двічі на рік, гармонійна у ролі матері, втілення материнського фанатизму (доти, доки не завагітніє вчергове). Собака ж – «бідося», тупенька, не знала, як так вийшло, що черево величезне і важке, з дурнуватим і розгубленим виразом, не здійснювала жодних приготувань до пологів, «не вміла рахувати» цуценят [3].

Але найпоказовішим для демонстрації наративної перспективи «собака vs кіт» є реалістичне оповідання, що так і називається – «Пес і кішка» (1932). Висновки, зроблені в оповіданні, – результат пильних спостережень першоособового наратора за домашніми улюбленцями. Твір побудовано на бінарних опозиціях, протиставленні поведінки собак поведінці кішок, глибокому розумінні зоопсихології: пес – добродушний, товариський і комунікабельний, кішка, навпаки, – егоїстична, самодостатня суб'єктивістка; псу властивий гумор, кішці – іронія. Кішка така ж загадкова, як тварина; собака наївний і простий, як людина. Кіт трохи естет. Собака як звичайна людина [3]. Порівнюючи з людьми, наратор знову іронізує над «вищістю» людини у світі природи.

Дружба між котом і собакою можлива тільки в казках, як-от у добре відомому українському глядачеві анімаційному фільмі «Як песик і кошеня мили підлогу» (у титрах вказано, що фільм створено за мотивами казки Карела Чапека, хоча насправді авторство цієї казки належить його братові Йозефу).

Висновки наратора щодо «собачого серця» і «котячого розуму» в численних творах Карела Чапека можна б було назвати стереотипними, якби вони не базувалися на багаторічному досвіді особистих спостережень автора. Анімалістика Чапека є ареною роздумів про світ природи, тварин і місце людини в ньому.

Література

1. Ткачук О. Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця XIX – початку XX століття. *Слово і Час*. 2003. № 11. С. 17–24.
2. A Poetics Of Unnatural Narrative / Eds. J. Alber, H.S. Nielsen, B. Richardson. Columbus: Ohio State University Press, 2013. 234 p.
3. Čapek K. Měl jsem psa a kočku. Praha: E-kniha, 2018. [online]. URL: https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/34/55/22/mel_jsem_psa_a_kocku.pdf. (10.08.2022).

Гагара Т. В.,
студентка м2УМЛ ФФСК,
Науковий керівник к.філол.наук, доц.Боговін О. В.,
Бердянський державний педагогічний університет

ФІЗІОЛОГІЯ VS ФАТАЛІЗМ У РОМАНІ «ДОКИ СВІТЛО НЕ ЗГАСНЕ НАЗАВЖДИ» МАКСА КІДРУКА

В 1816 році Мері Шеллі створила історію про генія-вченого Віктора Франкенштейна, який зібрав з людських тіл монстра та оживив його. Іншими словами, створив чудовисько за допомогою неортодоксального біологічного експерименту. Це був один з найперших кроків науки та медицини на сторінки фантастичних художніх творів.

З того часу біологія постійно з'являється в художній літературі, особливо в жанрах наукової фантастики. Вона використовується як з точки зору реальних аспектів науки, наприклад, пояснення роботи біологічних механізмів, так і у формі вигаданих - розширення та гіперболізацією існуючих елементів біології, вигадані біологічні організми тощо. До біологічних термінів, які найчастіше зустрічаються в художніх творах, можна віднести еволюцію, генетику, фізіологію, паразитизм і симбіоз, екологію тощо.

Вже згадана на початку Мері Шеллі детально описує використання електрики з метою оживити мертву істоту. Це очевидний приклад використання фізіології в художньому тексті. Ідея для створення сцени була заснована на фізіологічних експериментах Луїджі Гальвані [2]. Цей вчений першим помітив, що електричний струм змушує рухатись лапку мертвої жаби рухатись. На сьогодні струм широко використовується в медицині. Наприклад, він є незамінним в роботі кардіостимуляторів, які підтримують ритм серця. Тема заміни частини людських органів на технічні прилади або навіть створення живих машин – роботів – є однією з найпопулярніших серед письменників фантастів. Тут обов'язково треба згадати Айзека Азімова, який вперше сформулював Три закони

робототехніки у науковій фантастиці.[1]. Це обов'язкові правила поведінки для роботів, які з'явилися вперше в оповіданні «Зачароване коло» (1942).

Один з аспектів біологічної науки, який цікавить письменників-фантастів найбільше – це робота людського мозку. Один з найяскравіших прикладів науково-фантастичних експериментів над цим складним біологічним органом представлений у творі Деніела Кіза «Квіти для Елджерона». За сюжетом, група вчених проводить операції над розумово неповноцінною людиною з метою штучного покращення роботи його мозку.

Серед українських фантастів, одним з найбільш популярних є Макс Кідрук, автор перших українських технотрилерів[5]. Автора вражають популяризатором науки, оскільки це один з небагатьох письменників, твори якого містять детально обґрунтовані з наукової точки зору фантастичні елементи. Наприклад, перший український технотрилер «Бот». За канонами жанру, роман досліджує взаємодію між технологіями, що існують у наш час і людською свідомістю. Особлива увага приділяється наслідкам цієї взаємодії, зокрема фатальним результатам цієї взаємодії. Інший твір, «Доки світло не згасне назавжди», який є об'єктом дослідження, за словами автора реалізує потужну ідею візуалізації снів. Сюжет ґрунтується на реальних наукових фактах про фізіологію людини. Зокрема, Макс Кідрук детально описав процес створення нових нейронних зв'язків у мозку немовлят. Ці зв'язки мають назву синапси – структури, які дозволяють мозку проводити електричні сигнали в інші клітини.

Задля створення більшої правдивості на сторінках роману, письменник неодноразово консультувався з лікарем-анестезіологом щодо питань медицини та фізіології людини, вчителями щодо складання ЗНО тощо. Така тенденція дає змогу зробити висновок, що сучасні фантастичні автори тяжіють до більш реальної аргументації подій у своїх творах. Наприклад,

сценаристи першої частини фільму «Доктор Стрендж» проводили схожу роботу. Вони мали власних наукових консультантів, які контролювали дотримання основних понять науки[4]. Таким чином, автори фантасти ставлять за мету не просто створити унікальний світ, у якому можуть існувати неймовірні істоти та супертехнічні прилади. За словами одного з наукових керівників «Доктора Стренджа», астрофізика Адама Франка, «Комікс порушує важливе питання в галузі філософії, яке сходиться ще до Платона й Аристотеля: як співвідноситься розум і тіло, чим є наше мислення і як воно може впливати на об'єктивний світ». Така ж проблема переноситься у всесвіт творів Макса Кідрука.

З сюжетом «Доки світло не згасне назавжди» буденне життя старшокласниці Руги різко змінюється, коли її хлопець збиває нареченого її сестри Індії. На фоні стресу дівчина розуміє, що може впливати на минуле через свої сни. Вона прагне змінити усі свої помилки, але чим більше змін вона робить у своїй реальності, тим більша небезпека чекає її у снах[3].

Проте, за яскравим фантастичним сюжетом роман «Доки світло не згасне назавжди» має значно глибші смисли. Кідрук ставить питання – чи можна змінити долю? І, якщо так, навіщо це робити?

Як вже було зазначено, автор тяжіє до створення якомога реалістичнішої картини всесвіту роману. Фантастичне у романі мало сприйматися читачем як органічна деталь світу. Для книги навіть був створений мобільний додаток з доповненою реальністю, який відкривав локації, додаткові сюжети, анімацію обкладинки та навіть чат-бота, з яким читач міг поспілкуватися. Так, фантастичне у романі могло сприйматися читачем як органічна деталь світу і не забирати на себе основний фокус уваги. Найважливіше, що хотів показати автор – це тендітність та недовготривалість людських відносин. Основну думку роману можна сформулювати таким чином – ти не знаєш до чого приведе вибір кольору шпалер у твоїй спальні. В одному з

інтерв'ю для журналу BBC Макс Кідрук зазначив: «... найголовніше, що я хотів показати цією книгою, - це те, що в житті часто трапляються ситуації, коли ти робиш все правильно, на кожному етапі приймаєш правильне рішення, завертаєш у правильному напрямку, але все сходить на пси і ти опиняєшся у найгіршій ситуації з усіх можливих».

Але разом з тим автор стверджує, що фаталізм – це не та філософія, якої він дотримується. На його думку, не існує ніяких «відплат» за свої вчинки на небесах. Найважливіші речі відбуваються тут і зараз і немає сенсу дуже довго жалкувати за минулим або намагатись його змінити. Не можна боятись, треба рухатись далі.

Таким чином, можна наголошувати на тому, що письменники-фантасти використовують науку в романах як допоміжний елемент. Наука не всесильна, але вона контролює роботу Всесвіту. У творах Макса Кідрука, як і у більшості письменників жанру, основні акценти робляться на реалістичній частині твору – стосунках між людьми, наслідках людських вчинків, людській долі, а також філософському обґрунтуванню світоустрою.

Література

1. Азимов А. Я, робот. Москва: Ексмо, 2020. 320 с.
2. Кварцев В. Гальвани – «Воскреситель мертвих». Приключения великих уравнений. *Наука и Техника*. 10 липня 2001. [online]. URL: <http://n-t.ru/ri/kr/ru13.htm> (27.07.2022)
3. Кідрук М. Доки світло не згасне назавжди. Харків: КСД, 2019. 512 с.
4. У пошуках Доктора Стренджа. Що таке мультівсесвіт із погляду науки. *ТехноНВ*. 17 травня 2022. [online]. URL: <https://techno.nv.ua/ukr/popscience/multivsesvit-50242650.html> (27.07.2022)
5. Technothriller. *The Encyclopedia of Science Fiction*. 14 вересня 2015. [online]. URL: <https://sf-encyclopedia.com/entry/technothriller> (27.07.2022)

Ганошенко Ю. А.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри культурології та українознавства,
Запорізький державний медичний університет

**ПОМСТА ТВАРИН ЧИ ЕКОТЕРОРИЗМ:
РУЙНУВАННЯ ТРАДИЦІЙНИХ СВІТОГЛЯДНИХ СХЕМ
ЗАСОБАМИ ЖАНРУ МІСТИЧНОГО СІЛЬСЬКОГО
ДЕТЕКТИВУ В РОМАНІ «ВЕДИ СВІЙ ПЛУГ ПОНАД
КІСТКАМИ МЕРТВИХ» ОЛЬГИ ТОКАРЧУК**

Польська письменниця, есеїстка, психотерапевтка, громадська діячка з виразно індивідуальним поглядом на актуальні та історичні проблеми здобула величезне літературне визнання як на батьківщині, отримавши двічі головний приз найвищої національної літературної премії «Ніке», а також п'ять відзнак читачів цієї ж премії, так і далеко за межами Польщі, ставши лауреаткою низки європейських премій, зокрема Міжнародної Букерівської премії та Нобелівської премії (2018 р.). Уже перші її великі прозові твори привернули до неї увагу читачів і критиків, проте починаючи з роману «Правік та інші часи» («Prawiek i inne czasy») кожен її новий роман чи збірка оповідань стають подією в культурному житті Польщі, а після успіху роману «Бігуни» («Bieguni») і в усій Європі. І немалим чином такий інтерес до книжок Ольги Токарчук пов'язаний також із напруженим дискусійним полем навколо них, адже письменниця складовою своєї авторської стратегії робить психологічне препарування актуальних для світогляду сучасного поляка проблем, натискає на больові ментальні точки національної ідентичності, деромантизує національний характер і його концептосферу, саме тому дія більшості творів відбувається «на кресах», на прикордонній території, де фронтири національного розмиваються.

Одним із найбільш дискусійних творів і найменш високо оцінених і читачами, і критикою в Польщі є аналізований роман «Веди свій плуг понад кістками мертвих» («Prowadź swój pług przez kości umarłych») 2009 р. написання (український переклад – 2011 р.), хоча він мав певний успіх в Європі (короткий список Міжнародної Букерівської премії) і був екранізований Агнешкою

Голланд («Рокот», 2017 р.). Сама структурна й ідейна природа роману є складною інтелектуальною грою з читачем, хоча на позір твір видається не найкращим зразком жанру сільського детективу-трилеру, обтяженого антирелігійними, екологічними та профеміністськими роздумами головної героїні. Проте численні культурні коди в романі переплітаються й утворюють складний орнамент сучасної плинної ідентичності, нонселекційність якої легко поєднує логіку інженера з астрологією, гуманізм і любов до живого з цинічним вбивством, правду з містифікацією, містичний порив романтизму з раціональною побутовою реальністю. А жанровий конструкт детективу дає письменниці додаткові можливості маніпуляції читацькою рецепцією, спрямовуючи її у потрібний для авторки бік за рахунок традиційної подієвості (злочин – пошук і викриття злочинця), поступово нашаровуючи додаткові смисли і руйнуючи, власне, жанрову матрицю зсередини.

Назва роману є цитатою з вірша Вільяма Блейка, творчість якого стає важливим елементом загальної структури твору – до кожного з сімнадцяти розділів дібрано епіграфи з поезії англійського поета-містика раннього романтизму, герої твору працюють над перекладами його поезії польською. Сам Блейк набуває значення ідейного дзеркала для головної героїні: і погляди на організовану релігію як на засіб поневолення й контролю, і негачія соціальної несвободи і зла у вигляді традицій, посад та інституцій, і позарелігійний пошук трансцендентного, і, зрештою, сприйняття оточенням їх як божевільних. Загалом, як і для всієї творчості Ольги Токарчук, для роману «Веди свій плуг понад кістками мертвих» важливим контрапунктом є розуміння розмитості поняття психологічної норми авторкою, її герої завжди дивакуваті, що й дає письменниці змогу змінити оптику життя, очуднити повсякденність, вивести на перший план оповіді незвичний досвід осягнення реальності. Тому й використано астрологічний код у романі – сюжетне його значення для загальної структури твору та його подієвості мінімальне і нічого не пояснює (що часто викликало читацьку критику), проте для головної героїні, яка є центром і джерелом оповіді, саме астрологія є головним поясненням ситуативної дії (навіть тематики телепередач)

загального закону. І саме в традиціях Блейка реалізується у свідомості центрального персонажа мовна стихія: героїня схильна досить довільно і досить часто використовувати велику літеру на позначення будь-яких понять і речей, які мають для неї важливість на даний момент (Недуга, Ніч, Холод, Гнів тощо), надаючи їм іншого, трансцендентного змісту, що теж, за словами Любові Якимчук, прямо таки дратує читача. Загалом особлива мовна стихія роману виявляє себе й через нехіть головної героїні до офіційних імен, вона воліє всіх переназивати відповідно до свого першого враження, тому ми й бачимо через її свідомість персонажів, означених як Матога, Добра Звістка, Борос, Письменниця, Велика Ступня, Комендант, Нутряк, Шелест, Голова, що вказує на глибинний смисловий зв'язок з екстатичною емблематикою бароко (особливо відчутний у сценах святкування дня покровителя мисливства святого Губерта чи костюмований бал грибників), споріднює роман з притчею і народною бароковою драмою, характерних для усієї творчості О. Токарчук. Ставлення до власного імені у головної героїні теж особливе – вона декілька разів заперечує його відповідність її сутності, Яніна (значення – милість Божа) Душейко (також промовисте прізвище, що вказує і на протистояння з ксьондзем з приводу природи душі і наявності душі у тварин) не подобаються, натомість їй більш відповідними здаються Божигніва чи Навоя (значення – воїтелька), що разом із її карнавальним костюмом вовка є сюжетними натяками на розв'язку.

Пані Душейко вегетаріанка і місцева екоактивістка, яка виступає проти лисячої звіроферми Нутряка, проти браконьєрства і мисливства, зіштовхуючись із опором системи, де всі ланки (провінційна влада, правоохоронці, церква, бізнес), використовуючи патріархальну традиційність життя, стають непроникною стіною, проти якої воля окремої людини є безсилою. Тому коли починаються смерті серед місцевого осередку мисливців, то саме головна героїня бачить у цьому промисел вищих сил, проводить власне розслідування і пропагує теорію помсти тварин людям, роман сповнений біологічних даних і водночас містичних знаків, що виносить екологічну проблематику на перший план детективного сюжету.

Однак таке нашарування культурних кодів у творі руйнує поетику детективу, витісняє детективну інтригу на другий план, дає змогу авторці задля трансляції декількох актуальних дискурсів деконструювати жанрові схеми, надаючи їм значення вкрай умовного сюжетного каркасу. Ольга Токарчук використовує при цьому нарративну модель «Вбивства Роджера Екройда» Агати Крісті, тобто читач потрапляє в подвійну оповідну пастку – з одного боку, сама нараторка і є кінцевою метою руху інтриги, тобто дуже часто вдається до свідомої маніпуляції фактами, а з іншого, – внаслідок власної химерності, психічної нестабільності, перейнятості ідеями захисту тварин та зануреності в астрологію й містицизм постає абсолютно ненадійним наратором і насправді вірить у помсту тварин, які обрали її своїм зняряддям, тому з такою впевненістю і транслює цю ідею суспільству. Тривала травматична дія безперспективності законних методів боротьби за права тварин, розчарування в системі, втрата Дівчаток (собак) і Гнів як одна з ознак хвороби поступово підштовхують героїню до пошуку інших методів, а випадкова смерть браконьєра Великої Ступні від кістки тварини стає тим тригерним моментом, який, сплітаючись із астрологією і містицизмом Блейка, дає вихід жорстокості насильницького протесту, де раціональна логіка колишнього інженера мостів (ще одна важлива символічна деталь) поєднується з екстазом трансцендентного прозріння, і все складається в струнку й вивірену для героїні систему помсти.

Таким чином, Ольга Токарчук створює специфічний інтелектуальний роман, у якому всі елементи (жанр, сюжет, оповідна природа) не є тим, чим здаються, перед нами розгортається абсолютно невірогідна версія реальності, у якій читач, декілька разів ошуканий у своїх очікуваннях, змушений обирати уламки смислів і наново її конструювати.

Глотов О. Л.,
 доктор філологічних наук, професор,
 Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна
 академія ім. Т.Шевченка

МІСЦЕ РОСЛИННОГО СВІТУ У ХУДОЖНІЙ ДІЙНОСТІ

Художній текст відрізняється від інших видів тексту (повсякденного мовлення, наукового тексту тощо) наявністю тропів, художніх засобів, тому що «мистецтво слова...перш за все у буквальному значенні цього поняття - ...мистецька обробка словесного матеріалу» [2, 219]. Мартін Гайдеггер, автор так званої «мовної революції» у філософії, стверджував, що «художнє творіння відкрито сповіщає про інше, воно є прозрінням іншого: творіння є алегорією...творіння є символом» [4, 87]. Тобто, якщо з художнього тексту вилучити художні засоби, він перестає бути художнім: віршем, повістю, романом, а перетворюється у рутинний переказ якихось подій або думок. Особливо помітно це на прикладі перекладу, оскільки будь-який текст існує саме у певній мовній версії, де він є або шедевром, або банальністю. Натомість переклад, перехід у іншу мову, особливо – поетичний, перетворює оригінал або у звичайний, передбачуваний емоційний дискурс, або ж у цілком новий, наповнений іншими тропами текст.

Для прикладу візьмемо 33-й вірш «Ліричного інтермецо» Генріха Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam» / «Стоїть одинока ялина» (1827), сюжет якого побудований на зв'язку двох самотніх персонажів, які у німецькій граматиці належать відповідно до чоловічого (*Fichtenbaum*) і жіночого (*Palme*) родів, що створює напружений любовний конфлікт. Звичайна для фольклорного та літературно-художнього тексту прозопопея у вигляді антропоморфізму. Натомість навіть дослівний переклад тексту на українську або російську цей конфлікт знищує: «ялина» - «пальма». Тому, перекладаючи на російську, Ф. Тютчев намагається зберегти сутність історії і міняє ялину на «кедра», слідом за ним це роблять А. Фет і А. Майков. Л. Первомайський в українському перекладі пішов тим же

шляхом, М. Романовський у польській версії теж робить з героя чоловіка – «świerk».

Але М. Лермонтов відходить від традиційної любовної історії, його пара – «сосна» і «пальма», незважаючи на те, що вибір дерев чоловічого роду, крім кедр, досить великий: «кипарис», «можжевельник», «тис». Л. Щерба трактує текст таким чином: «сутність вірша Лермонтова зводиться до того, що одна самотня істота благодушно мріє про якусь далеку, прекрасну і теж самотню істоту» [5, 101]. Так само, перекладаючи на українську, вчинив і С. Чарнецький, у нього перший персонаж – «ялиця».

У всіх варіантах цей герой – типовий для географічної та кліматичної картини світу: північне вічнозелене дерево, яке здебільшого росте поодинокі та у художній концепції уособлює мужню, дещо похмуру, але сильну особистість. Цю роль у німецькій, російській, українській, польській ба навіть фінській літературній свідомості відіграє рослина звичайна, широко розповсюджена – тобто ідентифікувати себе з нею може практично кожен.

Візаві головного героя у всіх мовних версія, починаючи з оригінальної німецької – пальма, рослина очевидно екзотична, очевидно непритаманна цьому клімату. Ані Гейне, ані перекладачі не уточняли різновид пальми, хоча їх насправді – не менше аніж хвойних. У концепції німецького поета образ пальми – символ винятковості, запозичений, скоріш за все, з євангельського епізоду зустрічі Ісуса Христа у Єрусалимі, який у практиці північних християнських країн перетворився на вербу.

Сама ж давньоєврейська Біблія насичена саме тими тваринами і особливо рослинами, які й побутували й досі побутують у цьому ареалі, цілком достовірно описана кожна травичка та можливості її використання. Так само як побут, звичаї та моральні норми давніх євреїв. Тому непросто прийшлося перекладачам Біблії, коли доводилося знаходити відповідник якомусь «гісопу», який юдеї використовували як кропило. Натомість жодної згадки про, наприклад, кактус, чи кенгуру, чи брусницю у Біблії немає.

Жанрово близьким до тексту Гейне фрагментом Біблії можна вважати Пісню пісень, рослинний світ якої повністю

перекодований у потужні тропи, призначені до створення рельєфного образу закоханих, серед яких є й загальновідомі (яблуня, виноград, пшениця, терни, нарцис, лілія, кориця), і екзотично східні (гранат, кипарис, смоківниця, мирра, фіміам, шафран, кедр, аїр, алойне дерево), і зовсім загадкові кипер, мандрагора, нард.

Але навіть для ботанічно та екзистенційно обізнаного давньоєврейського автора, ким би він не був, образ пальми існує у його свідомості як певний фантом, як естетичний синонім чогось по-ангельськи небувалого. Пальма, на якій дозрівають виноградні грона, могла з'явитися лише у витонченій уяві царя Соломона. Дослідник з цього приводу слушно зауважує: «Слова про кохання, сильне як смерть, ми читаємо, не відчуваючи дистанції тисячоліть. Набагато важче сучасному читачеві вникнути у поетику «Пісні пісень» у цілому... «Твій стан – мов пальма, груди твої – немов фінікові грона. Я сказав: “Виберуся на пальму і сягну до її плодів”. Хай груди твої будуть наче грона винограду, твій подих – запашний, мов яблука, а уста твої – мов найліпше вино» (Пісня пісень, 7, 7:9) [1, 290].

Усі ті види флори (зрештою й фауни), які ми зустрічаємо у текстах художніх творів, згадані там не випадково. По-перше, це – ті самі художні засоби (порівняння, метафори, гіперболи, літоти тощо). А по-друге, це так зване середовище проживання, екосистема як автора тексту, так й потенційного читача. І саме вони, ті флора й фауна, створюють дійсність літературного тексту, надаючи тим самим цим текстам неповторний національний колорит.

У російській фольклористиці визначили п'ятірку рослин, які викликають найбільш стійкі художні асоціації [3]: *дуб, береза, ялина, осика, горобина*. Зрештою, у писаній літературі – той самий комплект. У цьому інтер'єрі здебільшого відбуваються події ліричних та епічних творів, ці дерева є ліричними героями, що втілюють емоції авторів. Іноді поети впроваджують своїх улюбленців (клен у С. Єсеніна), що стає їх авторським відкриттям.

В українській культурології теж утворився досить традиційний ареопаг національних природних рослинних

символів: тополя, барвінок, соняшник, калина, мальва, верба, дуб, чорнобривці.

Україна таки дійсно – не Росія, бо спільним виявився тільки дуб. Якщо в російському фольклорі «дуб» не спроможний дійти до «рябины» (повторюючи сюжет Гейне), то в українській пісні цей конфлікт вирішується найбільш оптимальним та природнім способом, не вдаючись до засобів сумнівної міжвидової селекції: «Ой, на горі два дубки/та й взялися до купки».

Висуваючи досить нетривіальну гіпотезу визначення фактору національності певної літератури, де провідним компонентом є показник домінуючих рослин у тексті літературного твору, ми не знімаємо ролі мови, якою написаний текст, але нагадуємо, що ми живемо у світі перекладів. Крім цього, можна говорити про фактор національної культури взагалі, але він у сучасних країнах, враховуючи диференційованість поколінь, соціальних верств, регіонів проживання, освітніх рівнів тощо, скоріше роз'єднує, аніж інтегрує носіїв ніби однієї культури.

Гіпотеза ця може бути діючою лише за умови аналізу національної літератури в цілому, у порівнянні з іншими національними літературами, оскільки у творах конкретних авторів з-різних причин може взагалі не бути компоненту рослинного світу (урбаністична література, модерністська поезія тощо).

Література

1. Аверинцев С.С. Древнееврейская литература. *История всемирной литературы. В девяти томах.* Т. 1. Москва: «Наука», 1983. С. 271-302.
2. Кожин В. В., Рунин Б. М. Литература. *Краткая литературная энциклопедия* / Гл. ред. А. А. Сурков. Москва.: Сов. энцикл., 1962-1978. Т. 4. 1967. С. 219—228.
3. Пазынин В.В. Образы деревьев в русской народной лирике (К проблеме ассоциативного наполнения). Автореф. дис. на соис.уч.ст.к.филол.н. Москва, 2005. 25 с.
4. Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. Михайлова А.В. Москва: Академический Проект, 2008. 528 с.
5. Щерба Л.В. Опыт лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом. *Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку* / Акад. наук СССР.

Отд-ние лит-ры и языка. Москва: Гос. учеб.-пед. изд-во М-ва просвещения РСФСР, 1957. С. 97–109.

Годік К.О.,
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України,
м. Київ

ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ ЕКОЛОГІЧНОГО СПОСОБУ ЖИТТЯ В РОМАНАХ В. ВИННИЧЕНКА «ЛЕПРОЗОРІЙ» ТА «НОВА ЗАПОВІДЬ»

Ідея екологічного способу життя людини є однією з центральних в пізній творчості Володимира Винниченка. Особливо яскраво проявлена вона в романах «Нова заповідь» (1937) та «Лепрозорій» (1937) – обидва відносяться до Муженського періоду. Ці твори в літературознавстві досліджені мало, вони видавалися невеликими накладками і в більшості лишилися поза увагою аудиторії. Однак представлені романи сильно вирізняються з-поміж інших текстів української літератури. І це робить їх цікавими для дослідження. Згадані твори за жанровими особливостями відносять до детективів. Часто науковці, наприклад Ю. Ковалів [4], Ю. Горостоватова [3] та інші зазначають, що ці тексти мають авантюрно-пригодницький сюжет. Попри те сама подієва структура тут відходить на другий план. Г. Сиваченко справедливо зауважує, що в цей період письменник у власній творчості більше концентрується не на сюжеті, а на тих ідеях, які він хоче висловити [5]. Відповідно, вони є важливішими для розуміння концепції всього тексту. Такий підхід до аналізу «Нової заповіді» та «Лепрозорію» дозволяє пояснити, нащо В. Винниченко створює фактично двох однакових персонажів: Романа Скибу та Івонну Вольвер. Вони обидва уособлюють його самого під час Муженського періоду. Сам автор в коментарях до «Лепрозорію» зазначав, що Івонна – це він, про це йдеться у післямові Г. Сиваченко до видання роману від 2011 року [1]. При аналізі цих постатей варто відкинути той факт, що вони різної статі та громадянства – головне в тому, що ці персонажі уособлюють однаковий концепт екологічного існування. В цьому і полягає своєрідний мистецький експеримент цих романів: показати, якою буде особистість, якщо вона не буде порушувати законів буття.

Володимир Винниченко реалізує цей концепт через зіставлення якості життя людини, яка живе в «погодженні» з силами природи та тими, хто таке погодження ігнорує. Погодження сил з природою отримує в «Лепрозорії» назву «конкордизм» – це власне та концепція, яку автор випробовує як ідею. В згаданих романах він демонструє двох героїв: Романа («Нова заповідь») та Івонну («Лепрозорій»), які живуть відповідно до принципів такого погодження сил. Ці герої чесні з собою (основний концепт В. Винниченка, який він проносить через усю свою творчість), живуть простим життям, дотримуються веганства. Така стратегія поведінки дає їм обом ясний розум, здоров'я. У Івонни навіть помітні здібності цілительки. Порушення рівноваги, яке проявляється у неправильному харчуванні (вживання м'яса, риби, перепічки), спостерігається у решти героїв обох творів. І воно призводить до швидкого старіння, депресії, схильності до поганих звичок тощо. Головний результат: хвороби, від яких постійно страждають герої різного віку.

Закони погодження сил автор фактично прирівнює до законів буття. Він послідовно показує, що всі представники суспільства їм підвладні, незалежно від їх стану, статусу, майнових прав тощо. Навіть найменший відхід від них веде до швидкої деградації. Це яскраво проявляється на прикладі Івонни, яка за кілька тижнів марніє, втрачає енергію просто через вживання м'яса та алкоголю. Що важливо, вони впливають на структуру суспільства в цілому. Так, у «Лепрозорії» зазначається, що суспільство, яке живе в постійному порушенні балансу з природою, буде вибудовувати хворобливу систему влади. Це загалом не залежить від названого типу організації держави (В. Винниченко розглядає тут і комунізм, і соціалізм, і капіталізм, і доводить, що всі вони при такій загальній ваді суспільства спрацьовують однаково погано). Цікаво, що концепція екологічного способу життя, яку пропонує В. Винниченко, дещо суголосна з тією, що її бачимо в «Лісовій пісні» Лесі Українки. В обох випадках занепад людської цивілізації пов'язується з порушенням балансу у взаєминах із силами природи. Тільки для його пояснення використовуються різні засоби. Так, у Лесі Українки причиною є конфлікт із

міфічними представниками сил природи, а у Володимира Винниченка – порушення норм існування людини на фізичному та ментальному рівні.

Варто зазначити, що концепція екологічного способу життя в двох згаданих романах хоча й виражається однаково, займає не однакове місце в канві твору. Так, у «Новій заповіді» вона є другорядною ідеєю. І це твір більш ранній. Це свідчить про те, що представлену ідею автор випробовує, а опрацьовувати буде в подальших текстах. І роман «Лепрозорій» в цьому плані більш показовий. Тут продемонстровано повноцінний біологічний експеримент над людиною. Показано його через поступову зміну стилю життя Івонни: від чистого, погодженого з природними силами, до звичного для більшої частини суспільства. Як і належить експерименту, тут є особа, яка наперед знає про хід його перебігу та результати. Це професор Матур. Хоча сам В. Винниченко зазначав, що асоціює себе в цьому творі передусім з Івонною, можна зауважити, що професор Матур є тут другою авторською фігурою. Адже він, як і письменник, знає більше ніж читачі про проблему дискордизму, керує експериментом і перевіряє власне письменницьку теорію. Професор викладає основну причину проблем людства. І це порушення екологічного способу життя: надмірне споживання, вживання нездорової їжі, алкоголю тощо. Головною проблемою Матур визначає боротьбу проти природи, за встановлення власного панування. І вона виходить не з фізичних потреб людини, а, власне, з ментального захворювання. В такий спосіб В. Винниченко тлумачить відмову від екологічного способу життя як дефект людської психології. Він, як зазначено в «Лепрозорії», притаманний усім людям, незалежно від того, як саме вони живуть. Аби довести це він пропонує здоровій фізично Івонні змінити раціон та звички. Це дає їй швидку інтеграцію в суспільство, яке раніше ставилося до неї без розуміння. Втім, вона бачить, як швидко змінюється її стан. Сама Івонна наприкінці експерименту доходить відповідного висновку: «Або людство буде щодалі, то дужче і глибше хворіти, дегенерувати, вигибати і кінець кінцем вимре... Або ж воно побачить свою хворобу, схаменеться, злякається і почне лікуватися» [1, с. 331]. За допомогою професора Матура вона виробляє стратегію перебудови

суспільства, яка базується на зміні основних життєвих звичок. Незважаючи на те що роман був написаний в 1937 році, в ньому пропонується сучасна концепція екологічного способу життя. Тут і корекція раціону, і зміна відносин між людьми, і ощадливе використання ресурсів. Однак ідея зазнає краху, щойно суспільство починає усвідомлювати, які саме зміни на нього чекають. Тут підтверджується головна теза доктора Матура про те, що дискордизм є хворобою ментальною. Від нього не можна позбавитись корекцією раціону, спершу треба змінювати мислення.

Підсумовуючи сказане, можна зазначити, що Володимир Винниченко через свій мистецький експеримент приходять до розуміння цілковитої неможливості втілення в житті концепту погодження сил. Він, на його переконання, доступний лише поодиноким людям, які мають високий рівень самоорганізації та здатні дистанціюватися від суспільства. І це певною мірою можна розглядати як прояв вищості над натовпом, продовження реалізації концепту людини ніцшеанського типу, але вже в іншому форматі. Детальніший розгляд такого типу нової людини є предметом для подальших студій.

Література

1. Винниченко В. Лепрозорій : роман. Післямова Г. Сиваченко. Київ : Знання, 2011. 382 с.
2. Винниченко В. Нова заповідь. Післямова Г. Сиваченко. Київ: Знання, 2011. 349 с.
3. Горостоватова Ю. Особливості авантюрно-пригодницького сюжету у детективних романах В. Винниченка «Лепрозорій», «Нова заповідь». *Проблеми типології літературно-художніх явищ*. № 17 (2003). С. 256 – 263.
4. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Т. 2 / Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
5. Сиваченко Г.М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський метароман Володимира Винниченка: текст і контекст. Київ: Видавничий дім Альтернатива, 2003. 280 с.

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

ФІЛОСОФІЯ ЛІСУ У ТВОРЧОСТІ ПЕТРА СОРОКИ

Петро Сорока – чи не найзначніший письменник лісу в сучасній українській літературі. Цю тему він осмислював настільки послідовно (ідеться передусім про різножанрове трикнижжя «Симфонія Петриківського лісу», 2015; «Овлур», 2017; «Апокрифи лісу», 2018), що природним є запитання: «Чи вдалося йому виформувати якусь певну філософію лісу? Чи, може, зображаючи лісове життя, він обмежився тільки художньою імпресією?»

Для розкриття філософії у творчості Петра Сороки розглянемо проблему, так би мовити, «догматично», узявши до уваги найчіткіші формулювання, проте пам'ятаючи, що цілісне уявлення письменника про ліс з'являлося не одразу, а формувалося поступово – від книжки до книжки, від твору до твору.

Найвагомішим для розуміння творчості Петра Сороки є те, що всесвіт, на думку його розповідача (розповідачів, ліричних суб'єктів), є творінням Бога і наповнений його присутністю. «Піднімаю руки догори, і розхитуюся в такт могутнім деревам... – читаємо в мініатюрі «Вібрації любові» із «Симфонії Петриківського лісу». – Через кілька хвилин потік небесних вібрацій підхоплює мене, проникає через мене. Я готовий почути Бога. І Він говорить зі мною голосом любові...» [3, 83]. А ось уривок із «Апокрифів лісу»: «У весняному лісі за усім гостро відчувається рука Бога. За тим, як розкрилюється листя, як вибухає трава, як сонце відбивається в росі, як виспівують птахи...» [1, 52–53].

Різноманітність природного світу свідчить про «неосяжність Божого задуму», що перетворює все навколишнє на таємницю: «увесь світ тайна», «куди не кинеш оком – усе загадкове і притайне...» [1, 84].

Водночас порівняно з іншими природними ландшафтами ліс найбільше насичений знаками присутності вищої сили і становить найбільше зосередження таїни: «Моя церква, мій храм

– це ліс. Ніде мені так легко і світло не думається, як тут. І ніде так гостро, так радісно не відчуваю присутність живого Бога і доростання до Нього, як тут» [1, 68].

Чому ж таємниця присутності Творця найсильніше відчувається в лісі? Відповідь знаходимо в такому уривку:

«Чому щоранку іду до лісу?

У пошуках краси, кажу собі.

А ще гармонії, душевної рівноваги, щастя і любові.

Душа хоче любити Бога. Душа прагне захлинутися від любові до Бога. Але я не можу самотужки <...> навіяти собі цей стан. Це має впасти з неба, маю цю любов отримати як дар.

А це можливе тільки у лісі» [1, 54].

У лісі любов дається як дар. Тут вона найбільш явлена і розкрита. Але тільки для того, хто сам готовий дарувати любов. Не лише приймати дар, а й служити: «Приходжу в ліс як слуга. <...> Радісно мені служити і приймати дари від інших» [1, 92]. Отже, лісову гущину розповідач трактує як середовище дарування і жертвовності, як простір взаємного офірування. Приклади жертвовної любові в лісі – скрізь, на кожному кроці, у буянні зелені, пахощах квітів, грі світла, шуганні вітру і навіть у такому знайомому акорді, як стук дятла: «Я не зустрічав <...> відданішого служіння» [1, 82]. Але ліс – передусім дерева. А дерева – «найбільш жертвовні» [1, 92], «бо дозволяють зробити з собою все, що завгодно <...>, чим навчають великої мудрості — жертвовної любові» [1, 80]. Лісова природа як максимальна концентрація жертвовної любові в такий спосіб якнайкраще віддзеркалює «божественне, вселенське почуття, розлите у всесвіті» [3, 134], а тому й присутність Бога, його любов до творіння і любов творіння до нього.

Взаємна жертвовність лісових «мешканців» викликає прикметний ефект: «У лісі немає нічого дрібного, випадкового, незначного. Все набирає ваги і особливого значення. І не треба якогось особливого вдивляння в навколишній світ. Треба тільки любові» [3, 79]. Любов запускає закон взаємопідсилення. Так, «дерева допомагають відчути <...> інакшість і глибину» неба [1, 66]. Сонце найкраще розкривається в лісовій гущині: «справжню ціну сонця можна скласти тільки в лісі, коли воно прохромлює густі крони дерев тонкими золотими списками і засвічує роси» [1,

52]. Те саме стосується багаття: «ніде вогонь не є таким промовистим як у лісовому безгомінні» [1, 35].

Важливість найменшої частки веде до того, що в лісі немає однаковості та повторів. Ліс завжди постає як новий. «Не буває в лісі вдруге, / вп'яте. / Все у лісі вперше. / В цьому суть», – читаємо в одному з віршів збірки «Кора» [3, 204]. Лісове життя — це щоразу нова комбінація зорових образів, звуків, запахів, дотиків; це динамічна сув'язь оригінального, унікального. Оця вічна новизна лісу — можливо, найяскравіший вияв жертвовної любові, бо вона постає в безперервності розкриття і дарування, які не існують без оновлення.

Жертвовну любов лісу розповідач сприймає як рівновагу та гармонію, а тому водночас і як красу. Зрештою, у найзагальнішому окресленні ліс – це «зелений рай», рай на землі. Утрачений едем: «Яка краса весняний ліс. Ніби потрапляєш у райські околиці» [1, 48]. А лісничівка, тобто хатина лісника, – «це моя земля обітована, мій едем, де все набирає мудрої доцільності й особливої значущості» [3, 33].

Однак для відчуття лісу як раю потрібна особлива налаштованість – «радісне щастя». Сягнути його непросто. Бо в лісі панує емоційне співзвуччя. Усе живе поділяє не лише радість, а й страждання: «Небо задивляється в ліс, як у дзеркало. Коли веселі, осяяні небеса, то веселий і ліс, <...>, а похмуре небо – сумний і ліс» [1, 23]. Людина також включена у це співзвуччя, адже, приміром, важко «почуватися щасливим, коли він (тобто ліс – Т.Г.) сумніє, коли плачуть дерева, повалені грозою» [2, 94]. У наступних рядках емоційне включення людини в життя лісу піднесено до об'єктивного закону: «Коли душа спокійна і ніщо не гнітить її, то все у світі набирає мудрого і високого ладу. Ліс стає добрим другом. Якщо ж душа не на місці, то світ і все в ньому видається абсурдним, наслідком якогось непорозуміння» [3, 99].

Зауважимо, що погляд на ліс як простір, у якому шириться «дзеркалення», певною мірою суголосний трактуванню, згідно з яким він є системою або лабіринтом дзеркал [4, 24]. Однак у Петра Сороки відображаються одне в одному і множаться не так дерева, стежки і галявини, як емоції.

Емоційне коливання, що панує в лісі, може кинути тінь на відчуття лісу як раю: «смуток – ворог людської душі, а радість – її союзник і друг» [2, 127]. Тож єдиний шлях – це плекати рай у власній душі і нести в лісове життя як дар: «<...> Природа переповнена радістю і щастям. Але марно сподіватися, що можеш щось зачерпнути для себе, якщо не прийдеш зі своїм щастям і готовністю віддати його беззастережно і бездумно» [3, 92].

Лише така налаштованість — не «в ліс за щастям», а «в ліс із власним щастям» — відновлює лісову гармонію, дає змогу відчувати себе «часткою безсмертної світової душі» і дорости до Бога: «доторкнутися до вічності він (тобто ліс – Т.Г.) дозволяє тільки щасливій людині» [3, 93].

Щаслива людина, яка виростає із безперервного піклування про власну душу, – вагомий, якщо не головний, складник цієї філософії лісу. Глибини «зеленого раю» розкриваються тільки через «пильний погляд на себе».

Почасти філософія лісу Петра Сороки споріднює його з трансценденталістами, зокрема із переконанням Генрі Торо про глибинну моральність людини, про добродіяння як «єдине вкладення, що дає віддачу завжди», і природу як найкраще дзеркало справжніх чеснот: «Якщо день і ніч вітаєш з радістю, від життя точаться пахощі квітів і найдухмяніших трав, а його плин сповільнюється і сповнюється зорями й безсмертям, це і є успіх».

Література

1. Сорока П. Апокрифи лісу. Тернопіль: Підручники і посібники, 2018. 208 с.
2. Сорока П. Овлур. Київ: Український пріоритет, 2017. 208 с.
3. Сорока П. Симфонія Петриківського лісу: лірична трилогія. Львів: Априорі, 2015. 312 с.
4. Sobota D. R. Philosophy of Forests. Nature as a «new» task for the humanities. *ACADEMIA – The magazine of the Polish Academy of Sciences*. 2019, 3-4 (63-64), 22-25.

Горбань Олена,
студентка 3-го курсу,
Бердянський державний педагогічний університет
асистент учителя,
ліцей «Тріумф» П'ятихатської міської ради

ФУНКЦІОНАЛЬНЕ НАВАНТАЖЕННЯ КВІТІВ У ТВОРАХ ЛУЇЗИ МЕЙ ОЛКОТТ І ФРЕНСІС ЕЛІЗИ БЕРНЕТТ

Здавна люди наділяли рослини символічними значеннями, про що свідчать міфи, легенди, фольклорні твори. Відомо, що в XIX ст. в американській культурі з'явився трансценденталізм (засновник Ральф Емерсон) як американський різновид романтизму, щовсіляко акцентував на особистості, яку вписував у цілісний всевіт, універсум, досліджував те, що неможливо пізнати за допомогою досвіду. В есе «Природа» Ральф Емерсон стверджував, що більшість людей не вміють бачити та розуміти природу, але той, хто пізнає її, відкривши для себе щось нове, збереже в собі частину дитинства і прийде до цілковитої гармонії.

Аналізовані нами твори письменниць Луїзи Мей Олкотт (1832–1888) і Френсіс Елізи Бернетт (1849–1924) розповідають про перемогу в житті дружби, доброти, добра над злом, вірності, сімейних цінностей за сприяння сил природи, зокрема рослин. Прихильником трансценденталізму був Амос Бронсон Олкотт (1799–1888), батько американської письменниці Луїзи Мей Олкотт, – письменник, реформатор, філософ, засновник експериментальної школи, відвідувач Трансцендентального клубу. У творах його доньки, яка, до речі, народилася в день народження батька, теж простежується потужний зв'язок головних героїв з природою.

У романі «Маленькі жінки», надрукованому в двох частинах у 1868–1869 роках, яскраві події в житті маленьких героїнь – чотирьох сестер супроводжують різні квіти: *«Лорі сів за рояль, а Джо насолоджувалася і музикою, і ароматом розкішного букету з геліотропами та чайними трояндами»*[3,389]; *«Червневі троянди біля ганку, яскраві й гарні, того вечора прокинулися рано, від усього серця радіючи безхмарному небу і сонцю на ньому. Погойдуючись на вітрі, вони шепотілися про*

те, що бачили...І всі вони – від найяскравішої повно квіткової троянди до блідого крихітного бутона – віддавали своєю красою та своїм ароматом шану ласкавій господині, яка так любила їх і так довго за ними доглядала. Мег і сама нагадувала троянду, бо все, що було кращого в її душі й серці, наче розквітло на її обличчі в той день, надавши його рисам ніжності й чарівності»; «...а єдиною красою, яку Мег приколола до сукні, був букетик улюблених «її Джона» конвалій, що здавалися їй найгарнішими квітами на землі» [3,6].Через квіти в творі «Маленькі жінки» Луїза Мей Олкотт розкриває образ-характеристику кожної дівчини.

У героїні красуні Мег росли «троянди, геліотропи, мирта й маленьке апельсинове дерево» [3,702]. Усі ці квіти символізують красу, мудрість, кохання (троянда), вічне кохання та вірність у шлюбі (мирта), кохання та родючість (апельсинове дерево). Луїза Мей Олкотт використала ці рослини для характеристики юної Мег, яка зачаровувала всіх своєю жіночністю та красою.У іншій сестри бунтарки Джо рослини «щосезону змінювалися – вона обожнювала експерименти. Цього року, наприклад, вирішила посадити соняшник, щоб було чим годувати квочку та її потомство» [3, 702]. Соняшник – символ мудрості, життя, символ відданості, прагнення до високих духовних цінностей. Ця дівчина вражає своєю енергією, мудрістю і, разом з тим, поступливістю, жертівністю. Інша героїня Джо живе в цілковитій гармонії з природою, як і сама Луїза Олкотт, яка в дитинстві любила гуляти в улюбленому саду. Образ Джо у творі «Маленькі жінки» є автобіографічним, маючи прототипом саму місткню цього твору.

Сестра Бет«навпаки, культивувала традиційні рослини – запашний горошок, резеду, маргаритки, зозулинні черевички, м'яту та дикі гвоздики» [3,703]. Усі ці квіти (прості, духмяні, традиційні) утворюють прекрасну композицію, що передає характер милої та скромної дівчинки Бет, яка понад усе любила свою сім'ю, особливо сестричку Джо, гру на роялі, спілкування з друзями. Емі на своїй ділянці«влаштувала маленьку мальовничу альтанку. Верхня її частина потопала у в'юнах та жимолості, а внизу все заплітали стрункі білі лілії та інші екзотичні рослини, з тих, що не вимагають багато світла» [3,703]. Лілію

вважають символом вишуканості й чистоти, багатства. Саме такою була юна Емі: вишуканою, творчою, гарною, правда, трохи нестриманою, «в`юнкою», подібно до улюбленої рослини героїні.

Англо-американська письменниця Френсіс Еліза Бернет, відома своїми дитячими творами, часто торкалася в своїй творчості теми «людина і природа», зокрема в романі для дітей «Таємний сад» (1911) з його сімейними цінностями, дружбою, ставленням до оточуючих, які знаходяться нижче за соціальною щаблюною, любов`ю до природи, що зцілює і змінює навколишній світ. Головна героїня твору – це маленька десятирічна дівчинка Мері, яка народилася в багатій родині британців в Індії, але яку ніхто не любив, навіть за життя батька. Ніхто не звертав на неї уваги, ніхто не піклувався про неї, і, як наслідок, егоїстична і самотня Мері росла в колі слуг, до яких ставилася агресивно, була позбавлена будь-яких позитивних рис характеру. Усе кардинально змінилося після смерті батьків від холери і вимушений переїзд до великого старовинного маєтку Мізелтвейт, який знаходився на болоті в Йоркширі. Загадковий господар – заможний дядько по батьківській лінії Арчибальд Крейвен, який після смерті дружини, не маючи радості й щастя, майже не жив у цьому будинку. Саме в ізольованому маєтку дівчина-сирота знаходить закопані десять років тому ключі від занедбаного саду, який спеціально був зачинений дядьком і ніхто з людей туди не заходив.

Мері знайомиться з хлопчиком-чарівником Діконом, після чого поступово змінюється, позитивно впливаючи на життя тих, хто поруч: *«Весна йде, – сказав він. – Чуєш її запах?»* [1,93]. З приходом весни все навколо розквітає. Так само «оживає» душа дівчинки, покращується її фізичний і психологічний стан. Вона полюбила працювати на свіжому повітрі, піклуватися про рослини, які цього потребували. Мері не просто відновлювала занедбаний після смерті дружини дядька Лілієс Крейвен сад – вона психологічно відновлювала себе, відчуваючи себе потрібною цьому світу і людям, які стали їй близькими. У маєтку Мері знаходить покинутого німечного двоюрідного брата Коліна Крейвена, який не міг ходити і поводився самозакохано, як вона раніше: *«Колін, мов зачарований, вбирає у себе цілюще повітря –*

пахощі землі, трави, квітів» [1, 887], «Такої неймовірної краси він не бачив у жодній багатو ілюстрованій книжці. На весь сад наче було накинуте яскраво-зелене покривало з ніжних крихітних листочків» [1, 886].

Саме природа, а не гроші, зцілили дітей і дорослих. Авторка Френсіс Еліза Бернет показала в повісті повну гармонію людини з природою за умови, що вона буде жити, піклуючись про навколишній світ і люблячи його: *«Там, де ти посадиш троянду, мій хлопчику, не зможе рости бур`ян»*[1,1160].

Обидва твори об'єднує співчуття до інших людей, бажання допомогти ближньому і слабкому. Ці ідеї розкриваються за допомогою природного світу, зокрема рослинного, який відіграє в композиції твору важливе функціональне навантаження, сприяючи зміні й відновленню життя юних героїв. Колористика в природі підкреслює зміни в духовному вдосконаленні персонажів.

Література

1. Бернетт Ф.Е. Таємний сад; пер. Н. Римська. Львів: Свічадо, 2010. <https://www.rulit.me/author/bernett-frensis-hodzhson/taemnij-sad-download-402579.html>
2. Гаврищенко В.М. Енциклопедичний словник символів культури України; за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбіди. 5-те вид., доп. і випр. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В.М., 2015. 628 с. https://shron1.chtyvo.org.ua/Kotsur_Viktor/Entsyklopedychnyi_slovnuk_sy_mvoliv_kultury_Ukrainy.pdf
3. Олкотт Л.М. Маленькі жінки. Частина 1. Харків: Фоліо, 2019. <https://libcat.ru/knigi/proza/klassicheskaya-proza/384917-luiza-olkott-malenk-zh-nki-chastina-1.html#text>

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

ЗООМОРФНИЙ АЛЕГОРИЗМ РОМАНУ «МАУС» А. ШПІГЕЛЬМАНА: ЛЮДСЬКЕ, НАДТО ЛЮДСЬКЕ

Комікс сьогодні вже не асоціюється з невибагливим комічним жанром, алев історіографії продовжуються дискусії щодо легітимності коміксної інтерпретації тих чи інших подій минулого, які нібито вимагають більш доречного інструментарію високих жанрів. Одна з таких трагічних подій – знищення європейських євреїв під час Другої світової війни. Певною мірою змінити уявлення читачів про табуйоване і ритуалізоване зображення Голокосту як катастрофи людства зміг «Маус» Арта Шпігельмана¹ (1986; 1991).

Твір представив історію Владека Шпігельмана – польського єврея, який разом із дружиною пройшов через гетто, Аушвіц і по завершенню війни виїхав у Нью-Йорк. Власну історію порятунку він розповідає своєму синові Арту. Поряд із нетрадиційною жанровою формою, потрійним наративом, трансформацією усної історії, проблемою пам'яті та травми в її міжпоколінній ретрансляції, книга А. Шпігельмана відзначається і використанням зооморфних алегоричних образів для позначення персонажів різних національностей. Як згадував письменник, образи мишей і котів він хотів використати як метафору взаємин білих та чорних американців у коміксі для альманаху «FunnyAnimals», проте незнання матеріалу й небажання повторити поширені расистські стереотипи змусили його відмовитися від задуму. Зате ця метафора виявилася придатною для передачі його власної родинної історії.

А. Шпігельман, спираючись не лише на усну історію власного батька, але й інші доступні матеріали про Голокост, неодноразово стикався з тим, що нацистська пропаганда формувала негативний образ єврея як загрозу Третьому рейху, наділяючи його інфернальними рисами, зображуючи у вигляді отруйного гриба чи вдаючись до зооморфних образів пацюків,

¹«Маус» А. Шпігельмана нерідко називають першим коміксом про Голокост, хоча піонером у розробці цієї теми засобами креолізованого тексту став 8-сторінковий твір «Вища раса» («MasterRace») Бернарда Кріштайна, Вільяма Гейнса та Ела Фельдштейна, виданий в США 1955 р. У ньому описано повоєнну зустріч нацистського воєнного злочинця – колишніх охоронця та в'язня концтабору Берген-Бельзен.

мишей, кажанів тощо [див.: 4, с. 114–117]. «Ця дегуманізація, – наголосив коміксист, – була в самому серці проекту вбивства. Насправді Циклон Б, газ, який використовувався в Освенцимі та інших місцях як вбивчий агент, був пестицидом, виготовленим для знищення шкідників, таких як блохи та плотва... Думка про євреїв як про токсичних, про носіїв хвороб, про небезпечних недолюдських створінь була необхідною передумовою для вбивства моєї родини» [4, 115].

Відсилання автора до антисемітських наративів нацизму відбувається на рівні епіграфів як позатекстових елементів твору, що розширюють кордони авторського тексту шляхом введення неавторської точки зору та залучення контекстів, з яких їх узято. Першій частині твору передують відомі слова Гітлера з книги «Моя боротьба» – «Євреї, це, без сумніву, раса, але вони нелюди» [1, 10]. Епіграфом до другої частини є рядки з німецької газети 1930-х років: «Міккі-Маус – найжалюгідніший ідеал з усіх, які будь-коли з'являлися... Брудні шкідники, які бабраються у смітті, й найбільші переносники бактерій у тваринному світі не можуть бути ідеальним типом тварини... Геть єврейську наругу над людьми! Геть Міккі-Мауса! Носи Свастику!» [1, 164]. Як бачимо, обрані епіграфи не лише засвідчують розлюднення образу представників єврейської нації, але й зв'язки з діснеєвським героєм.

Популярність Міккі Мауса в Третньому рейху припала на час, коли там запроваджувалася сувора цензура: право на існування отримували лише ті твори і митці, які були здатні надихати, закликати до подвигів, підносити дух німецького народу. Те ж, що оголошувалося чужорідним арійській расі (а сюди потрапляло все некласичне, авангардне, нонконформістське мистецтво), могло розраховувати лише на виставки так званого «дегенеративного мистецтва». У категорію неблагоннадійних митців потрапляли євреї. За словами Г. Вайбнера, діяльність В. Діснея була заборонена в Німеччині саме через його нібито єврейське походження [див.: 5, 65]. Крім того, популярність діснеєвського персонажа суперечила сконструйованому антисемітською пропагандою негативному образу представника єврейства, що поставав у подібних зооморфних образах. Тож не зважаючи на те, що 1935 р. Лігою націй Міккі Маус був

оголошений символом світового послання доброї волі, в Німеччині показ мультфільмів про нього був заборонений [див.: 6, с. 60].

Слід зазначити, що «Маус» мав попередників, у яких при відтворенні подій війни та Голокосту використовувалися образи тварин як данина анімалістично-алегоричній літературній традиції. Наприклад, «Звір мертвий» (1944–1945) Е.-Ф.Кальво за сценарієм В. Дансетта та Ж. Циммермана, що до відкриття твору «Міккі в таборі Гюрс» (1942) Г. Розенталя, вважався першим коміксом, у якому було згадано Голокост. Як зазначав А. Шпігельман, його знайомство з твором Г. Розенталя відбулося вже після написання «Мауса», але стало одним із візуальних «римувань» з тим, що робив він сам [див.: 4, 138]. Проте автор неодноразово наголошував, що його персонажі не мають асоціюватися з діснеєвськими творіннями, щоб не викликати співчуття до жертви. Відмежування А. Шпігельмана від усталеної традиції сприйняття відбувається вже на рівні заголовку твору: англomовна назва коміксу «Maus», яка лише звучить аналогічно зі словом «миша», але має відмінне написання, ніби натякає читачеві на інше прочитання знайомого образу. Лєтерінг назви нагадує антисемітські написи від руки, а червоний колір з краплями фарби, що стікають, асоціюється з кров'ю. Крім того, накреслення літери сподібно до зиг-руни.

Важливим для розуміння зооморфного алегоризму коміксу А. Шпігельмана є те, що перед нами постають не тварини в ролі людей, а люди в образах тварин. Увага дослідників найчастіше зосереджується на євреях та німцях, а пояснення інших зооморфних найменувань обмежується відсилками до традиційної символіки чи семантичного поля тотемних істот. Хоча очевидно: авторський анімалізм таким тлумаченням не піддається. Виключення тут може становити образ жаби, закріплений коміксистом за представниками французької нації, що може пояснюватися поширеним в англomовних країнах етнофолізмом *frogeaters*, де в основі експресивної номінації лежить гастрономічна характеристика.

Американці представлені в образах собак за тим же принципом антагонізму з німцями, що й євреї. Вони у творі перемагають німців так, як собаки зазвичай перемагають котів.

Крім того, за зізнаннями автора, йому на пам'ять прийшло прізвисько *dogfaces* [4, с. 130], адже саме так називали солдат США під час Другої світової війни. Існує припущення, що «собачі» умови життя на війні – носіння жетона, спання в наметах, вишкіл тощо – зумовили появу в міліарному сленгові прізвиська *собачі морди*, яке не вважалося образливим[2].

Чим більше персонажів різних національностей з'являлося в творі, тим складніше авторові було втримуватися в межах метафори, тому деякі образи мають глибоко суб'єктивну природу. Наприклад, почуття автора до Швеції, яка гостинно прийняла Владека і Аню після війни, спонукають його обрати тварину не лише репрезентативну для північного регіону, але й гарну та благородну, – оленя. Британці, натомість, як представники острівної культури, постають у вигляді риб. Умовами творчого процесу пояснюється образ циганки-ворожки. Автор працював над цим епізодом уночі, коли на світло лампи зліталися нічні метелики, які в англійській мові відомі як *gypsy moth* – циганська міль [див.: 4, 131]. Тому в коміксі А. Шпігельмана циганка зображена не звичайним метеликом чи бджолою, як помилково подекуди зазначається, а саме нічним метеликом.

Спостерігаючи, як ретельно автор добирав другорядні образи-репрезентанти представників тих чи інших національностей, виникає питання щодо зооморфного образу, котрим наділені поляки. Адже свиня як тварина не вписується в запропоновану автором схему «жертва–хижак», оскільки знаходиться поза межами харчового ланцюга як котів, так і мишей, і до того ж, наділена виключно негативною семантикою. Більшість досліджень це питання зводить до функції маскуванню, коли з допомогою маски свині персонажі приховували єврейську ідентичність, і не беруть до уваги образи самих поляків. Вони, звичайно ж, допомагають євреям (польська дружина Хаскелла переховує чоловіка всю війну; прибиральник Луковський та пані Мотонова дають притулок подружжю Шпігельманів, хоча акцентується, що жінка робить це не задарма; католицький священник в таборі підтримує Владека), але крім цього вони зображені не лише свідками, але й співучасниками Голокосту на майже 40 сторінках твору. Капо, що носять уніформу з

нацистськими знаками розрізнення та вітаються характерним жестом піднесеної вгору руки, піддають в'язнів у таборах жорстоким тортурам. Гладкі і випечені, вони контрастують з образами виснажених і змарнілих євреїв. Крім того, антисемітизм поляків неодноразово підкреслюється в творі. Так, на репліку гувернантки-польки про те, що нацисти збурюють суспільство проти євреїв, Владек відповідає: «Ну, з євреями поляків і підбурювати не треба особливо» [1, 39]. Або вже після звільнення в'язнів концтаборів йдеться про те, що в Польщі продовжують вбивати євреїв, щоб не повертати їм їхню нерухомість чи майно [1, 292] тощо. Цілком природньо, що питання репрезентації поляків у творі А. Шпігельмана збурило польську громадськість в країні та за її межами. Чи не найповніше позиція опонентів письменника представлена в матеріалах «Поляки як свині в «Маусі». Проблеми з «Маусом» Шпігельмана». Зокрема, в ньому вказано на неточність та суб'єктивність коміксиста в трактуванні історичного контексту та поляків як однієї з груп, що постраждала від гніту нацизму. Автори зазначають, що негативний стереотип, на який спирається А. Шпігельман, показує поляків у непривабливому світлі [див.: 3].

З одного боку, згідно з концепцією твору, ми маємо справу не з оціночним ставленням автора, а з етнічними стереотипами нацистської пропаганди, які той намагається зруйнувати. Крім того, перед нами історія не самого Арта, а батька, котрого автор не намагається ідеалізувати і досить відверто показує до дріб'язковості скупим, емоційно нечутливим навіть до найближчих людей, схильним до моральної тиранії. У творі не приховується навіть така риса Владека, як расизм. Опиняючись у салоні автомобіля разом з темношкірим американцем він не здатен стримати роздратування, що «кольоровий», «шварцер» буде сидіти поряд із ним [1, 258]. То ж чи варто чекати від нього поміркованого ставлення до поляків? Але з іншого боку, автор має можливість викривати упередження і спотворення історичних фактів, які властиві головному героєві, як це було, наприклад, з інформацією про оркестр полонених в Аушвіці чи проявами расизму наприкінці твору, але не робить цього. Вставна повість «В'язень пекельної планети» доводить, що написання твору для А. Шпігельмана – це

й спроба опрацювати власну психологічну травму Голокосту, в тіні якого він живе все життя. Небажання чи неспроможність народженого після Голокосту письменника уникнути проблематичних асоціацій, пов'язаних з образом поляка, може свідчити про до кінця так і не усвідомлену багатовимірність і за давності болісного досвіду переживання геноциду, котрий покоління дітей успадкувало від люблячих, але емоційно понижених батьків.

Попри наявність критичних оцінок коміксу А. Шпігельмана, його поява актуалізувала не лише питання жанрової доречності, а й можливості використання зооморфного алегоризму для передачі теми Голокосту, що залежить не так від формальних чинників, як від художньої переконливості та етичної виваженості викладу. Власне, вибрані автором образи тварин ще раз підкреслили реальність упереджень людей, заснованих на культурних, релігійних, світоглядних відмінностях.

Література

1. Шпігельман А. Маус. Київ : Видавництво, 2020. 296 с.
2. Dogface (military). URL: [https://military-history.fandom.com/wiki/Dogface_\(military\)](https://military-history.fandom.com/wiki/Dogface_(military)).
3. Poles as Pigs in MAUS. The Problems with Spiegelman's MAUS. URL: <http://www.kpk-toronto.org/wp-content/uploads/MAUS-Problems-REV-Oct-2021-S-Jan2022.pdf>.
4. Spiegelman A. Meta Maus: A Look Inside a Modern Classic, Maus. New York :Pantheon, 2011. 300 p.
5. Weinberg G. L. Germany, Hitler and World War II: Essays in Modern German and World History. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1995. 347 с.
6. Williams P., Denney J. How to Be Like Walt: Capturing the Disney Magic Every Day of Your Life. Deerfield Beach : Health Communications Inc., 2004. 400 p.

Григорчук Ю. М.,
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, м. Київ

ПРИРОДА ЯК МАРКЕР САКРАЛЬНОГО ТОПОСУ В ПОЕЗІЯХ Г. СКОВОРОДИ

З давніх віків докільля, його загадковість, велич і краса, були для людини сферою одкровення Бога, знаком Його присутності. Уже середньовічні автори трактували природу як «віддзеркалення», «символ» іншого, трансцендентного світу. Подібно розумів її й український філософ-містик Г. Сковорода. У контексті його вчення «видима природа, тобто матерія, – це не що інше, як тінь природи невидимої» [3, 25]. На думку мислителя, Божий Дух проникає все творіння і є істинною сутністю всіх речей: *«Он в Деревѣ истинным Деревом, в Травѣ Травую, в Музыкѣ Музыкою <...> Он Всячиною есть во Всем»* [2, 241].

Прикметно, що вже назва поетичної збірки Г. Сковороди *«Сад божественних пісень»* апелює до концептосфери природи. Образ *саду* – втілення гармонії буття – один із найпоширеніших у бароковій естетиці. Філософ надає йому сакрального сенсу, адже йдеться не про сад дерев і квітів, а про сад пісень (віршів), що «проросли» із зерен (цитат) Святого Письма і тому – божественні. У тексті збірки трактування цього образу набуває поглиблення. У 3-й пісні ліричний герой називає «садом» чисту від гріха душу, а також Бога:

Щаслив тот и без утѣх, кто побѣдил смертнѣй грѣх.

Душа его – Божій град. Душа его – Божій сад <...>

О Боже мой! ты мнѣ град. О Боже мой! ты мнѣ сад [2, 54].

Так природній образ саду переростає в багатозначний символ, стає втіленням сакрального топосу, вказуючи на місце перебування Бога, трансцендентний світ взаємин душі і Творця, первісну райську гармонію, притаманну чистому від гріха серцю.

Семантика образу саду дедалі розширюється. У 27-й пісні – це храм наук, освітній заклад, *«вертоград духовнаго училища в Харковѣ»* [2, 79]. Г. Сковорода іменує його *«святим»*, *«священним»* [2, 79-80] і порівнює зі садом дерев: перший

родить плоди, а другий – душі учнів, а в них – «Вѣру, мир, радість, кротість, любовь» [2, 80].

Загалом, якщо розглядати природну символіку у цілісності й різноманітті її виявів, можна виокремити чотири найхарактерніші тематичні групи. Це: *-рослинна; -тваринна; -ландшафтна* та *-символіка природних явищ і першостихій*.

У збірці Г. Сковороди маркерами сакрального топосу найчастіше постають *ландшафтні* образи-символи, передусім ті, що вказують на вершинну позицію, рух вгору чи місце перебування на висоті, адже саме небесний простір традиційно знаменував сферу обітування Бога, а подекуди, за спостереженнями М. Еліаде, означав вихід за межі хронотопу, заглиблення «в міфічну мить творення Світу» [1, 212]. У Г. Сковороди це *гори, країна неприступного світла, небеса, «горній град»* [2, 52-53], *«облака», «рай»* [2, 56], *«горній путь»* [2, 57], *небесний град* [2, 68], як-от у 2-й пісні:

Остав, о дух мой, вскорѣ всѣ земляныи мѣста!

Взойди, дух мой, на горы, гдѣ правда живет Свята,

Гдѣ покой, тишина от вѣчных царствует лѣт.

Гдѣ блещит та страна, в коей неприступный свѣт [2, 52].

У контексті біблійного мислення доби бароко небесний світ протистоїть земному як сакральний топос профанному. У поезії Г. Сковороди наведену опозицію втілюють антитетичні образи *гір і земних міст, горнього граду і скверного світу, неба й пекла* (пісня 2). Такий антагонізм небесного і земного, сакрального і профанного, вічного і тлінного формує наскрізне вістря ідейно-естетичної вертикалі збірки. Власне, через розмежування та свідоме зіставлення протилежних понять набуває увиразнення морально-християнська аксіологія Г. Сковороди, у якій природі, свободі і духовним вартостям відведено чільне місце. В художньому просторі текстів цю ціннісну шкалу репрезентують опозиції *багатства і простоти, поневолення і свободи*, виражені в антиноміях *місто – діброва, місто – поле* (пісня 12), а також антитетичні образи *квітучих полів і велелюдних міст* (пісня 13), *океану принад й пустині душі* (пісня 14), *океану світу і берега Божого слова* (пісня 16), *моря життєвих печалей і Христового небесного граду* (пісня 17), *бурхливого моря пристрастей та тихої Божої пристані* (пісня 29). У наведених опозиціях топоси

поля, діброви, пустині, берега, небесного граду, пристані сукупно творять єдину сферу сакрального простору. Його характерними прикметами є *мир, тиша, світло* [2, 52], *щастя, невинність, мир, любов* [2, 54], *радість, спокій, тиша, свобода* [2, 62-63] – усе те, що виникає в душі після зустрічі з трансцендентним. Цікаво, що уява філософа з однаковою легкістю обсервує земні й небесні реалії, стираючи межі між явищами фізично-предметного та духовного світу. Внаслідок цього маркерами сакрального топосу постають не лише матеріальні об'єкти, а й ідеальні поняття, як-от священний світ *Божого слова, чистого серця, людської душі*.

Серед візуальних образів світу природи, які художньо оприсутнюють трансцендентну реальність, осібну групу становить символіка *природних явищ*, зокрема *світла*. Один із наскрізних у збірці, цей образ стало вказує на Божу присутність. Для філософа світло та його інваріанти (*племінь, ведро, веселка*) алюзійно співвідносяться з Христом – «*пламенем*» із купини-Богородиці [2, 55]. Цю символіку вдало увиразнює 16-а пісня, у якій наведено цілу низку образних характеристик Месії: «*О отрасли Давидовска! Ты брег мнѣ и кифа, / Ты радуга, жизнь, ведро мнѣ, свѣт, мир, олива*» [2, 67]. Світло (*свѣт*) у поезіях Г. Сковороди знаменує також Боже слово («*Христовых свѣт словес*» [2, 77]) і Святого Духа, що осяює людину («*Озарил тебе свѣт ясный*» [2, 79]), або ж перебуває в глибині людського єства («*В тюрмѣ твоей там свѣт*» [2, 82]); воно – незмінний атрибут Божого Царства, країни, «*в коей неприступный свѣт*» [2, 52]. У смисловій архітекстоніці збірки цей сакральний топос протистоїть прфанному – темному морю світу [2, 53, 56, 67].

Актуальним маркером сакрального простору є символіка *першостихій* (вогню, води, землі, повітря). З неї особливо вирізняється символ *вогню*. У поезіях митця він має амбівалентну конотацію – *пекельного полум'я* («*огня адского*», «*неугасного*» [2, 51]) і *дивного пламеня*, який впливає з Божої любові [2, 57]. Сама ж постать Христа асоціюється не тільки з *вогнем* [2, 55], а й з *джерелом* [2, 78], *водою* [2, 54], *берегом, кифою-скелею* [2, 67], що підтверджує тезу мислителя про всеприсутність Творця у творінні [2, 241].

Вдається Г. Сковорода також до образів *тваринного, рослинного й астрального світу*, порівнюючи Ісуса з *агнцем* [2, 78], *пшеничним зерном* [2, 57], Діву Марію – з *невечірньою Зорею, купиною*, [2, 52, 55], покірну душу – з *вербою* [2, 54], а незглибимий людський дух – із *безоднею* («*Бездна дух есть в человецѣхъ, водъ всѣхъ ширшій и небесъ*» [2, 61]). Текстовою основою цих символічних паралелей є насамперед біблійні та богослужбові твори, релігійно-християнська поезія бароко й символічна «книга природи».

Цікаво, що митець стало поетизує образи українського довкілля, зокрема, краєвиди рідної йому Полтавщини. *Поля, сади, балки, ліси, діброви* та їхні великі й малі «мешканці» – *верби, явори, солов'ї, жайворонки, горлиці, яструби* – наповнюють «сад поезій» Г. Сковороди неповторним етнонаціональним колоритом, який теж можна окреслити як окремий сакральний простір – терени рідного краю.

Тож, природа постає незмінною основою символічного світу «Саду божественних пісень». Для філософа вона – зрине втіленням Божого Духу, мудрості, краси й гармонії. Це ілюструють поетичні образи саду, небесного, горнього граду, світла, серця, скелі, пристані, рідного довкілля. Протиставлені реаліям тлінного світу, усі ці образи сукупно творять єдиний сакральний простір, в якому оприсутнюється таємниця спілкування душі і Творця.

Література

1. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і Андрогін / пер. на укр. Г. Кьоран, В. Сахна. Київ: Основи, 2001. 592 с.
2. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / за ред. Л. Ушкалова. Харків; Едмонтон; Торонто: Майдан, 2011. 1400 с.
3. Ушкалов Л. Григорій Сковорода. [у:] *Сковорода Г. Повна академічна збірка творів* / за ред. Л. Ушкалова. Харків; Едмонтон; Торонто: Майдан, 2011. С. 9-50.

Groes Sebastian,
 professor
 University of Wolverhampton,
 United Kingdom

CLIMATE CHANGE FICTION AND THE POSSIBILITY OF A PLANETARY IMAGINATION

The climate crisis has been raising intellectual and ethical questions for a long time, though since the 1960s this investigation of our relationship to nature has accelerated and intensified. What to me seems striking is a discrepancy that exists between approaches to climate change in current intellectual discourse and that of its experience by people (often literally, in the case of *Extinct Rebellion*) ‘on the ground’. Intellectuals like Harari, Braidotti and N. Katherine Hayles speak of a ‘*planetary cognitive ecology*’, which attempts to approach the climate crisis by means of a world-spanning intellectual effort. Yet, for ‘ordinary’ people the world over such highfalutin theoretical attempts at achieving a global imagination are inhibited by very practical restraints. In the song ‘Hippy Elite’ (2020), the singer Billy Nomates formulates this as follows: ‘Well I wanna save the whales too/But its a fuckin Wednesday afternoon’. In this paper I will investigate the attempts at creating a planetary imagination (in theory) by showing how writers and artist present us with different ways of seeing the climate crisis. Whereas Kim Stanley Robinson’s and Christopher Nolan’s work give us world- or even universe-spanning fictions that seem to want to literalise attempts at producing a planetary imagination, other works, such as Miek Zwamborn’s *The Seaweed Collector’s Handbook* (2020) and Helen MacDonald’s *H is for Hawk* (2016), approach the climate through minute observations of the natural world. This Blakean approach – ‘to see the world in a grain of sand’ – offers a different way of understanding the challenges that the world is faces with: it prods and teases the reader’s imagination and asks us to ‘translate’ and deploy our own imagination rather than providing a pre-fab planetary cognitive ecology.

Гурдуз А. І.,

кандидат філологічних наук, докторант,
Бердянський державний педагогічний університет

МОНСТРИ ЯК ЛЮДИ І ЛЮДИ ЯК МОНСТРИ У ФЕНТЕЗІЙНІЙ РОМАНІСТИЦІ 2000–2020 рр.

Відчутна в кінці ХХ ст. деформація визначальної фентезійної моделі «добро – зло» набуває в перших десятиліттях ХХІ ст. завершеного вигляду у триєдності «добро – (умовно) нейтральна змінна – зло». Глобальність отриманих у результаті змін як у структурно-жанровій, так і в морально-етичній площинах фентезійного корпусу, трансформація конституції власне героя з підключенням гендерних переакцентуацій у моделюванні художнього світу метажанру – все це дозволяє стверджувати, що окреслені метаморфози носять системний характер і можуть бути кваліфіковані нами як парадигмальний зсув у метажанрі третього тисячоліття, органічний принципам постмодернізму. Згідно з логікою нової парадигми полюси триєдиної моделі продовжують семантичне взаємозближення: загальна тенденція симпатизування образам – традиційним утіленням сил зла спонукає й легалізує їхню культурну реабілітацію, а з образами – втіленнями сил добра відбуваються симетричні (хоча й не настільки наскрізні) зворотні процеси, у підсумку розчиняючи в певній мірі чи й розвінчуючи їхній величний ореол.

Амплітуди переосмислення монструозного як одного зі складників названої парадигми передбачають етап олюднення/оухотворення відповідних образів на шляху їхньої реабілітації [1, 71], і в 2000–2020 рр. цей прийом стає одним із найпопулярніших у вампіриаді, мінотавріані, загальній дияволіаді й подібних інтерпретаційних кластерах. У пропонованій розвідці вперше визначаємо специфіку олюднення монструозного у фентезі перших десятиліть ХХІ ст. як системного рішення, а також зворотне явище монструїзації людини.

Фентезі сьогодення уже не просто концептуально декларує неспроможність автономного домінування добра чи зла (В. Васильєв в «Обличчі Чорної Пальміри», В. Гранецька в

«Тілі™», Г. Зотов в «Армагеддоні Лайт», Д. Корній у «Безсмертних» та ін.), але послідовно підкреслює умовність семантики цих начал, що призводить до їхньої взаємної часткової деміфологізації й що фіксуємо в «Гаррі Поттері» Дж. К. Ролінг, «Вартах» С. Лук'яненка, «Напівжитті» С. Грін та інших світових зразках передовсім міського фентезі.

Прогнозований чи реалізований на окремих територіях екологічний, соціальний, національний катастрофізм підірвав не тільки хиткий імідж оптимальності західного техногенного шляху цивілізації, але й людини як мудрої правлячої істоти на планеті. Фентезійна романістика сьогодення, виходячи з традицій метафорики, в демонізованих образах тваринного світу переосмислює травматичні події ХХ ст. і пізнішого часу – військові, техногенні й загальногуманітарні трагедії. Не дарма саме вовча образність обіграна на позначення фашистської сили в «Домі дивних дітей» Р. Ріггза чи «Лабіринті Фавна» Г. дель Торо і К. Функе. У зображенні сучасної монструозності тиранів, убивць, маньяків чи очолюваних ними організацій і зумовлених подій тваринна атрибутика все частіше сполучається з моделями ірраціональних демонічних істот (алегоризм вампірів в «Empire 'V'» і «Бетмані Аполло» В. Пелевіна, присмеркових іпостасей «темних» інших у «Вартах» С. Лук'яненка, комплекс Мінотавра в «Гені» С. Павлоу й под.) з акцентуванням «внутрішнього звіра» особистості («Напівжиття» С. Грін, «Ген» С. Павлоу) та її порожнечі (зокрема, в «Домі дивних дітей» Р. Ріггза, «Лабіринті Фавна» Г. дель Торо і К. Функе, «Прихистку» М. Ру).

З іншого боку, ідея невинності істот, «не інфікованих» людським розумом або народжених хижакими, призводить до фронтального виправдання тваринного й монструозного взагалі. Яскравими прикладами тут служать монолог вампіра Рами з «Empire 'V'» В. Пелевіна [2, 163], переживання Мінотавра в романі С. Шеррила «Мінотавр вийшов покурити» [4, 164] тощо. Послаблення релігійності в людині з посиленням ступеня гріховності дзеркально призводить до зацікавленості релігією й духовністю монстрів (пригадаймо пелевінських вампірів-«богошукачів» у «Бетмані Аполло» та буддистську схильність людинобика з попереднього «Лабіринту Мінотавра»

Р. Шеклі). Думка про дорівнюваність тваринного/монструозного і людського в окреслених фентезійних координатах ХХІ ст. умовно системна і закономірно стверджується, патетично артикульована ще в листі мінотавра-поета Евностія нащадкам у «Дні мінотавра» (1966) Т. Свана: *«...а мінотавр... що скажуть про нього? ...морок його темних печер жахатиме дітей і юних дівиць. [...] Наші душі були такими ж, як ваші, тільки, часом, добріше; нам були знайомі честь, і жертвність, і любов. Подумайте, чи не споріднена звірина сутність, зрештою, з людською»* [5, 157]. Своєрідно розвиває роздуми біологічного одноплемінника герой С. Шеррила, у цілому почувуючись людиною [4, 103; 4, 117], усвідомлюючи деградацію людства і диктат тваринного в суспільстві ХХІ ст. Принципові тут недвозначне сприймання сином Пасифаї матадора (*«тупий, гордий, схожий на людину»* [4, 163]) і загалом вирок цивілізації: *«Бути людиною – значить бути здатним на це. Бути биком»* [4, 164].

Водночас зауважимо, що реалізація ідеї «тваринне/монструозне як людське чи вище від людського» не обходиться й без чисто ігрових постмодерних травестій – на кшталт В. Сержина (гобліни в «Законі Єдинорога» (1997)).

Окрема увага в цьому контексті повинна бути приділена аспектам входження монструозного в героїчне, адже у статусі власне героїв перебувають образи демонічного й напівдемонічного походження: Мальва в «Безсмертних» Д. Корній, Антон Городецький у «Вартах» С. Лук'яненка; мінотавр Такангор у «Некромероні» В. і О. Угрюмових, Хеллбой в однойменній кінотрилогії («Hellboy», США) реж. Г. дель Торо і Н. Маршалла, Деймон у «Хелстромі» («Helstrom», США) П. Збишевського, горгулії – союзники ангелів у «Я, Франкенштейні» («I, Frankenstein», США) реж. С. Бітті та ін. Залучений за цією ознакою до групи названих персонажів навіть єврейський хлопчик Джейкоб Портман із Ріггзового «Дому дивних дітей», *«часточка порожняка»* [3, 494] всередині якого так подібна на *«фрагмент душі»* лорда Волдеморта в Гаррі Поттері Дж. К. Ролінг. Дорогі читачу також герої, дотичні до обговорюваного контексту за рахунок підключення в їхніх образах мотиву перевертня: саме такими, наприклад, є Відьмак і

Вовкодав з однойменних циклів відповідно А. Сапковського і М. Семенової.

Як видно, панорамне простеження еволюційних процесів у фентезі перших десятиліть ХХІ ст. виявляє не просто увиразнені тематичні акценти в корпусі метажанру, його послідовну ідеологізацію й політизацію, але й системність змін етичної основи. Маркером часу стає своєрідне системне олюднення тваринного, проявів монструозного і, навпаки, монструїзація людського. Означені закономірності властиві й українському, і світовому фентезі 2000–2020 рр.; їхнє поглиблене компаративне вивчення, безсумнівно, є перспективним у подальшому осягненні метажанру.

Література

1. Гурдуз А. І. Літературно-мистецька вампіріяда другої половини ХХ – першого десятиліття ХХІ століть: інтрига переосмислення. *Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського*: зб. наук. пр. Серія: Філологічні науки. Миколаїв: МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2013. Вип. 4.12 (96). С. 64–72.
2. Пелевин В. О. Empire ‘V’: роман. Москва: Ексмо, 2006. 416 с.
3. Рігз Р. Спустошення Диявольського Акра: роман / пер з англ. В. Кучменко. Харків: Кн. клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2021. 544 с.: іл.
4. Sherrill S. The Minotaur Takes a Cigarette Break. Winston-Salem, North Carolina: John F. Blair, Publ., 2000. 298 p. URL: <https://archive.org/details/minotaurtakescig00sher> (дата звернення: 08.08.2022).
5. Swann T. B. Day of the Minotaur. New York: Ace Books, Inc., 1966. 159 p.

Даниленко Л. В.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький державний медичний університет

ЯК ТІНІ ЗАЛИШАЮТЬ СЛІДИ: ПАМ'ЯТЬ У РОМАНІ М. КРИЖАНІВСЬКОЇ «ТІНІ»

Тіні як символ – дуже глибинний образ у мистецтві. Один із найвідоміших – «тіні забутих предків», створений письменником М. Коцюбинським і переосмислений кінорежисером С. Параджановим. Абстракція, умовність, емоції, знаки – визначальні риси образу, закодованого в мудрій і красивій сентенції.

Тіні минулого – орієнтири нашої пам'яті, особливо травмованої, такої, що потребує відновлення. Тож не дивно, що в сучасній літературі з'явився оригінальний роман Марічки Крижанівської «Тіні» (2019). Авторка поєднала кілька часових пластів – доісторичний; 60-ті рр. ХХ ст. в СРСР; 90-ті рр. ХХ ст., тобто розпад радянської імперії; після майданний час в Україні. Гуцульська міфологія, природа Карпат, драматична родинна історія стали основою для образів і конфліктів. Зображення світу має цікаве жанрове втілення через фентезі, детектив і документалістику.

У романі широко представлена сюжетна лінія, пов'язана зі зйомками фільму «Тіні забутих предків» у Карпатах упродовж 1963–1964 рр. Містика в розповіді про життя гуцулів переплітається з реальними подіями, що створює антураж минулого з особливими почуттями і враженнями. Усе це має переконливу основу – відомі і маловідомі факти, спогади очевидців, інтерв'юучасників подій тощо. Тож у розділах, присвячених роботі над фільмом, письменниця активно береться за художню документалістику.

Ретроспекція замовчуваних чи заборонених подій, життєві історії людей посідають значне місце в метажанрі художньої документалістики про радянський час. Пояснення забутих сторінок минулого важливе для утвердження української державності саме тепер, в умовах виборювання свободи у страшній війні з росією.

У романі «Тіні» розгортаються життєві долі відомих постатей, які брали участь у зйомках «Тіней забутих предків». Час і місце у творі фактичні. Документальність перемежована естетичністю картин карпатських гір і гуцульських поселень. Чуттєве сприйняття світу письменниці збагатило роман панорамами довкілля, на тлі яких відбуваються епохальні події.

Робота над фільмом відбувається в селах Верховинського району (Жеб'є, Дземброня і Криворівня). Образи людини і природи співзучні, поєднані особливою енергетикою. М. Крижанівська керується домислами, проте змальовує місцевість так, щоб вона вгадувалася точно, а дійство сприймалося переконливо: *«Перед нами вздовж цілого горизонту тягнулися найвищі гори України – Чорногірський хребет. У правому куточку визирала синя Говерла, ліворуч від неї височів Брескул, а далі з'єднані, перемичками, виділи Пожижевська, Данціж, Туркул, Ребра, Гутин-Томнатик, Бребенкскул, Менчул, Дземброня і, нарешті, Чорна Гора, або, як кажуть у народі, Піп Іван»* [67]. Зображення фактичної території виправдане намаганням демонструвати реальну історію.

Цікаві свідчення про роботу над фільмом авторка втілила в гостросюжетні пригоди. Переповідається дивовижна історія кінопроб на головну роль 22-річного актора Івана Миколайчука. Сюжет урізноманітнюється фактами про особисте життя артиста, його одруження, спільне перебування молодят на зйомках у Карпатах. Вражає розмова Івана Миколайчука з Юрієм Ілленком про національну ідентичність українця. Занурення в радянське минуле для осмислення позиції відомих діячів показує складну обстановку часу, орієнтує на ідеї національного самоствердження. Розповіді про відомих персонажів подані так, щоб не порушити правду і водночас не лишитися художності.

Наповнення «Тіней» історіями, взятими з життя, вигідно збагачує сюжет, закладає у ньому дискурс відновлення тоталітарної пам'яті та національні коди, пов'язані з мистецтвом, духовністю, традиціями. Інтертекст активізується в головному тексті. Авторка користується можливістю ширше описати учасників подій, переказати розмови, що могли відбуватися,

увиразнити навколишній світ деталями, проаналізувати специфіку часу.

Постать Сергія Параджанова чітко вимальовується в осмисленні його життєвої позиції, а найперше у ставленні до роботи та втіленні ідеї. Письменниця показує знакові ситуації, переповідає розмови, зосереджуючись на особливій аурі та характерах. Невгамовний і безкомпромісний режисер заявляє про свої амбітні плани відкрито, навіть у присутності таємного кагебіста. Митецьналаштований на створення геніальної картини: *«Ви думаєте, я не тямлю, чого мені доручили цю постановку? Га? Мовляв, цей куций вірменчик усе одно завалить Коцюбинського! Ось я їм завалю!...»*[1, 61]. Образ Сергія Параджанова в романі, як і в житті, – ламання ідеологічних радянських догм.

Авторські роздуми про шлях Параджанова до світової слави охоплюють і подробиці творчих буднів, і схвальне сприйняття фільму кінознавцями. Правдиво переказано деталі нагородження фільму на міжнародному кінофестивалі в Аргентині 1965 року. Згадується витівка Параджанова, через яку він на певний час став невиїзним із СРСР, ідеться про саркастичну фразу, кинуту організаторам поїдки, – *«Тоді купіть мені квиток в один бік»* [1, 223]. Ремінісценції у творі забезпечують достовірність, створюють ефект перебування в атмосфері радянської стагнації.

Засудження тоталітарного впливу на творчу особистість і суспільство загалом проступає то смисловими натяками, вираженими в деталях чи в іронічних зауваженнях героїв, то докладними описами подій з широкими планами бачення, рушійними протиріччями, авторською оцінкою. Певні епізоди роману мають особливий сенс, бо пояснюють трагедію і велич майстра кіно Параджанова.

В образі часу закладено конфлікт харизматичної особистості з радянською системою. У цій площині роману помітні сліди травматичного тоталітарного досвіду, які переживає й сама письменниця. Вона добре розуміє стан Параджанова-бунтаря: *«Як яскрава особистість, творча людина, дитя фантазії він просто задихався в межах кремлівських догм, тому свідомо їх руйнував, навіть самим своїм*

виглядом показуючи, що чхав на всі заборони» [1, 158–159]. Доля фільму «Тіні забутих предків», як і доля його автора Сергія Параджанова в романі М. Крижанівської цікава буденними подробицями і конкретизацією часового розгортання.

У художньому трактуванні подій і процесів помітне авторське захоплення, жвавість думки, добре володіння темою. Осмислення минулого сповнене чуттєвості, гумору, гірської екзотики, особливого звучання мови. Оригінальності картин минулого надає синтез художньої документалістики про реабілітовані події 60-х років ХХ ст. в СРСР та карпатського фентезі з алюзією до фольклору і повісті «Тіні забутих предків».

Назва роману, перегук із книгою М. Коцюбинського, художня реконструкція історії фільму С. Параджанова зосереджені на символіці тіней. Тіні – спогади про те, що не повернеться, але завжди нагадує про себе. Тож тіні залишають сліди... У нашій пам'яті.

Література

1. Крижанівська М. Тіні [Текст] : роман. Львів: Видавництво Старого Лева, 2019. 400 с.

Девдюк І. В.,
 доктор філологічних наук,
 Прикарпатський національний
 університет ім. В. Стефаника

ФЛОРИСТИЧНА ОБРАЗНІСТЬ РОМАНУ “КОХАНЕЦЬ ЛЕДІ ЧАТЕРЛЕЙ” Д. Г. ЛОУРЕНСА

В англійській літературі важко знайти письменника, який би міг зрівнятися з Д. Лоуренсом за кількістю уведених у твори назв та описів квітів. За висновками Д. Стіфлера, “квіти залишаються в авангарді його художньої свідомості впродовж усього життя” [3, 153]. У деяких романах, наприклад “Білий павич” (“The White Peacock”, 1911) чи “Закохані жінки” (“Women in Love”, 1920), виявлено більш ніж триста згадок різних квітів. Тут є троянди, кульбаби, ромашки, чистотіл, первоцвіти, гіацинти, незабудки, нарциси, жасмин, дзвіночки, фіалки, лілії, анемони та багато інших найменувань, серед яких – чимало рідкісних. Своїми роздумами про флору Лоуренс щедро ділиться в рецензіях, передмовах, оглядах, есеїстиці. Показовим є есе “Квіткова Тоскана” (“Flowery Tuscany”, 1927), де автор демонструє широку обізнаність у квітах, детально описує їхні види, вивчає походження назв тощо. У контексті дослідження не можна не згадати вірші Лоуренса, більшість із яких мають назви й теми, пов’язані з природою: “Квіти і люди” (“Flowers and Men”), “Під дубом” (“Under the Oak”), “Лебідь” (“Swan”), “Гранат” (“Pomegranate”), “Кипариси” (“Cypresses”) та ін. Увагу привертають відомі збірки “Птахи, Звірі і Квіти” (“Birds, Beasts and Flowers”, 1923) та “Братки” (“Pansies”, 1929), які є прикладом поетичного осмислення унікальності флористичного світу, його впливу на свідомість людини.

Щодо роману “Коханець леді Чатерлей” (“Lady Chatterley’s Lover”, 1928), то він містить менше образів квітів, ніж інші літературні взірці Лоуренса. Проте саме в цьому творі флористичний дискурс набув художньої довершеності в аспекті його кореляції з авторською пантеїстичною концепцією гармонійної єдності людини і природи. Розвиваючи мову дерев і квітів, автор у романі доводить своє бачення природи як чогось сакрального й містичного, що пропонує джерело глибших

роздумів про людину. Квінтесенцією й осердям природного буття є квіти, які символізують повноту і зрілість життя, його найбільш досконале вираження. За Лоуренсом, не “фрукт, а квітка є кульмінацією” [2, 403]. Ця блаженна мить довершеності асоціюється в автора з маковим цвітом – коротким і яскравим [2, 440]. Цікаво, що до вершинних виявів буття письменник відносив також книги [2, 235]. У цьому сенсі “Коханець леді Чатерлей” можна вважати найбільш чарівною квіткою у творчому букеті автора. У романі чітко простежується авторський талант Лоуренса як спостережливого й талановитого живописця, який, зі слів О. Гакслі, “на власному досвіді знав, як це бути деревом чи ромашкою, чи хвилею, що розбивається, чи навіть таємничим місяцем» [4, xxx].

Прикметно, що основні події твору розгортаються навесні, коли природа оживає, наповнюючись динамікою змін і перетворень. Лоуренс вважав весну “початковою силою”, “первинним і оригінальним” творінням [2, 678], без якого всі інші процеси неможливі. У романі автор акцентує на творчому пориві весняної природи, її нестримному прагненні до відродження. Промовистою є сцена прогулянки Констанції весняним лісом, який щойно пробудився від зимового сну. Велика кількість квітів, їхня повсюдність у лісі сприяють створенню відчуття нового життя, що справляє сильне враження на Констанцію. Описи весняного лісу, подані очима жінки, рясніють метафорами й порівняннями, у яких відчутна тенденція до антропоморфізації квітів, наділення їх людськими ознаками. Так, проліски у своєму прагненні до життя “витикалися із землі”, “пуп’янки ліщини розпукувалися”, “дуби вдягли нове ніжне листячко”, анемони похитували “блідими оголеними плечима над криноліновими спідницями зелені”, “маргаритки в саду нагадували червоні плісові гудзики”, “густі пучки первоцвіту втратили недавню сором’язливість”, нарциси “в розпуці трясли своїми яскравими сонячними обновками” тощо [1].

Семантика руху, яка пронизує описи, сигналізує про зміни в житті головної героїні. Наснажена життєдайністю анемон, первоцвіту, крокусів, Констанс впевнюється в тому, що також зможе відродитися: “[...] я так само з’явлюся і побачу сонце!” [1]. Під впливом потужної енергетики квітів у ній оживає її

жіноча сутність, що своє чергою стає джерелом живлення для чоловіка. Саме у хвилини зачарування лісовими ландшафтами у свідомості Констанс виринає спогад про тонке біле тіло Мелорза, яке асоціюється в неї із самотньою маточкою “невидимої квітки” [1]. В інтерпретації Лоуренса маточка – це жіноча сутність. Вона є центром, навколо якого обертаються чоловічі тичинки [2, 444]. Усвідомлення Констанцією власної жіночності надає їй рішучості, дозволяє розпізнати себе в Іншому. Це своєю чергою стає чинником пробудження чоловічого начала в Мелорза. Зближення з Констанцією допомагає лісникові звільнитися від полону холодної самотності, у якому він перебував, відгородившись від зовнішнього світу. Символічним вираженням природного єства Мелорза виступають образи нарцисів, які автором подаються через сприйняття їх Констанцією. Спостерігаючи за золотистими голівками квітів, які рясно цвітуть позаду будинку лісника, жінка проймається до них повагою і любов’ю. Коні імпонує тендітна міцність і непохитність квітів, з якими вона ідентифікує Мелорза. Завдяки квітам вона осягає істинну сутність чоловіка. Це надихає і мотивує жінку, стає імпульсом для здійснення власного вибору.

Натомість Кліфорд асоціюється в Коні з орхідеєю – квіткою, яку зазвичай вирощують у тепличному середовищі. Стосунки з чоловіком вона називає паразитичним пагоном на дереві її життя, з якого розцвітала [...] нікчемна квітка” [1]. Семантика антиприродної сутності Кліфорда генерується в образі візка – єдиного засобу його пересування. Рухаючи напівмертве тіло власника маєтку Регбі лісовими угіддями, громіздка й незграбна машина безжально топче весняні дзвіночки, які гинуть під її колесами. Це не може не засмучувати Коні, яка вже встигла відчути внутрішню спорідненість із деревами, травами й квітами. Тим ближчим і ріднішим ставав для неї Мелорз, для якого ліс був органічним простором буття, рідною домівкою.

Яскравим оприявленням гармонійного єднання Коні та Мелорза можна вважати сцену, де вони оголені біжать дощовим лісом, а потім покривають свої тіла квітами [1]. Тут виразно проглядаються авторські візії лісу як раю, а в образах закоханих

неважко розпізнати перших людей – Адама і Єву. Ліс у творі постає в символічному образі храму, а незабудки, якими Мелорз ніжно завітчує тіло Коні, є своєрідним аналогом обітниці закоханих у вірності, а водночас і нагадуванням про швидкоплинність періоду цвітіння, яке є апогеєм життя, його коротким і найбільш довершеним вираженням.

Отож, дослідження флористичної образності роману “Коханець леді Чатерлей” у проєкції ідейно-художніх поглядів Лоуренса підвело до висновків про наявність двох чітко виражених тенденцій. З одного боку, спостерігаємо тяжіння до антропоморфізації квітів, їхнього олюднення, з другого – до ототожнення персонажів із квітами чи їхніми елементами. Флористичний дискурс є важливим підґрунтям для філософського осмислення буття. У семантиці образів-символів квітів прочитується авторська світоглядна концепція, згідно з якою повернення людини до природи можливе через любовно-тілесне єднання чоловіка і жінки – протилежностей, які доповнюють одна одну, досягаючи блаженного стану квітки.

Література

1. Лоуренс Д. Коханець леді Чатерлей. Пер. С. Павличко. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Lawrence_David_Herbert/Kokhanets_Ledi_Chaterlei/
2. Phoenix. The Posthumous Papers of D. H. Lawrence. Ed. by E. D. McDonald [orig. 1936]. London: William Heinemann Ltd, 1961. 888 p.
3. Stiffler D. “Say it with Flowers”: A Study of the Floral Imagery in the Novels of D. H. Lawrence. Diss. U of Oregon, 1982. 172 p.
4. The Letters of D. H. Lawrence. Edited and with an introduction by Aldous Huxley. London: William Heinemann LTD, 1956. 930 p.

Деркачова О. С.,
доктор філологічних наук,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника

«ЦІ КВІТИ ВМІЛИ СПІВАТИ...»: КВІТИ І ВІЙНА У КНИЗІ «ВІЙНА, ЩО ЗМІНИЛА РОНДО» РОМАНИ РОМАНИШИН ТА АНДРІЯ ЛЕСІВА

Починаючи з 2014 року, тема війни стає актуальною у дитячій літературі. По-особливому болісно вона зазвучала тепер, з початком повномасштабного вторгнення росії в Україну. Посилився інтерес до книг, які виходили до 2022 року, пишуться нові книги. Сайт «БараБука» нещодавно опублікував перелік книг, які допоможуть говорити з дітьми про війну. Серед них: «Діти повітряних тривог» Лариси Денисенко (2022), «Жерар-партизан» Івана Андрусика (2022), «Мене звали Мар'ям» Надійки Гербіш (2017), «Казки на листівках 22» Галини Вдовиченко (2022), «Мої вимушені канікули» Катерини Єгорушкіної (2022), «Абрикоси зацвітають уночі» Олі Русіної (2022), «Війна, що змінила Рондо» Романи Романишин та Андрія Лесіва (2015), «Мій тато став зіркою» Галини Кирпи (2015) тощо [5].

Т. Качак визначає кілька хвиль зацікавлення українськими письменниками темою війни у літературі для дітей: 20-ті роки ХХ століття (опис подій Першої світової війни), 40-50-ті роки та 60-80-ті роки (опис подій Другої світової війни), а після 2014 року – книги про російсько-українську війну [2]. «Радянська ідеологія диктувала трафаретні зідеалізовані дитячі образи. Письменники другої половини ХХ століття звернули більшу увагу на психологію і характер дитини, а війну розкривали як велику трагедію, що увірвалась у дитинство цілого покоління й назавжди залишила слід у людських долях». Важко не погодитися із дослідницею, що «Сучасна література для дітей – новий етап осмислення теми «діти і війна», який розгортається уже на прикладах українського сьогодення і є спробою авторів доступною мовою розповісти юним читачам про події на Сході, сформувані правильну національну та громадянську позицію, дати відповіді на питання, які їх хвилюють» [2].

Однією з таких розповідей є книга «Війна, що змінила Рондо», в якій війна та її руйнівна чорна сила показані на прикладі вигаданого міста та його мешканців. «Збройний конфлікт-протистояння автори подають не як суспільно-політичне явище, а передовсім як морально-етичне: це боротьба персонажів, які втілюють добро і зло» [3]. Особливу роль відіграє символічно-метафорична площина, адже війна, її звірства та злочини показані через життя «живих» та народження «мертвих» квітів, через протистояння світла та темряви. Події розгортаються у місті Рондо, яке славилось своїми садами та парками: «Повітря там було чисте і прозоре, ніби зіткане з найтоншого світла. А всі мешканці, незвичайні і дуже тендітні, вирощували квіти, плекали сади і парки, будували химерні будинки, розмовляли з птахами та рослинами, любили співати, малювати, писати вірші» [4]. Одна із прикмет цього міста – оранжерея з квітами, що вміли співати, «головним номером яких було вокальне виконання рондо Моцарта». Місто та його мешканці виконують свої щоденні ритуали, аж доки у місто не приходить війна, «несучи з собою руїни, безлад і суцільну темряву», знищуючи місто та його мешканців, не минувши нікого. Її символом стають чорні колючі квіти: «Але найбільшим жахом було те, що Війна на своєму шляху сіяла чорні квіти – сухі колючі бур'яни. Німі і без запаху, вони миттєво проростали з землі, спліталися в густі нетрі й затуляли сонце (...) Війна невпинно повзла, сіючи нищівні чорні квіти...» [4]. За допомогою світла, пісні та квітів мешканці не лише чинять опір війні, а й перемагають її: «Рондо співало гімн, аж доки всі чорні квіти зникли, і темрява розсіялася дощенту. І це була Перемога!» Замість чорних квітів по всьому місту проростають червоні маки, що стали символом пам'яті для мешканців про страшну війну. Цей традиційний символ пам'яті про полеглих на війні є і на обкладинці книги.

Квіти міста Рондо є втіленням світла, радощів, гармонії, спокою та миру. Ними опікуються мешканці міста, подивитися на їхню дивовижну з'їжджаються з інших міст. Вони є символом самого Рондо та мирного життя, дарують відчуття урочистості та святковості. Уявлення про спокійне ідеальне життя в літературі часто пов'язане з топом природи -

змалюванням квітучої райської місцини з незвичайними квітами, відомої як *locus amoenus*, на протипагу *locus horridus* – темної лісової хащі без співу птахів, світла та квітів (Е. Курціус). Місто Рондо теж змальоване такою ідеальною місциною, доки у нього не приходить війна з темрявою та сухими колючими бур'янами. Символічний образ бур'янів використовувався ще в Біблії «для алегоричного відображення негативних якостей людини, переважно безгосподарності; кропива - символ ледачкуватості господаря; терня – емблема, вінець безгосподарності; полин - нечесності, людських пороків [1]: у Книзі приповістей Соломонових читаємо: «Все воно позаростало терням», «Тернина й пастки на дорозі лукавого, а хто стереже свою душу, відійде далеко від них». Чорні колючі квіти вражають мешканців міста так само, як і страшні машини: «Один із каменів поцілів Данкові в груди, туди, де серце, і на його тілі з'явилася павутинка тріщин. Вогняні іскри влучили в Зірку, і краєчки її паперових крилець відразу обпалилися. А просто перед Фабіяном виросла чорна квітка і проколола йому ніжку» [4]. Перемогу символізувало зникнення не лише темряви, а й колючих чорних квітів, проте сліди, які вони лишили на тілах і в душах мешканців, залишилися назавжди. І крім звичних квітів, які щоранку співають гімн Рондо, по всьому місту ростуть червоні маки, щоб не забувати про ті страшні події, які довелося пережити мешканцям. Що цікаво, то названі у книзі лише маки та бур'яни. Інші рослини назв не мають, тільки натяк на називання: «Він [Данко], як ніхто, вмів доглядати за рослинами. Пильнував, аби квіти добре себе почували, аби мали достатньо води і світла. А ще ретельно вивчав за атласом їхні довгі назви латиною, бо хотів знати й розуміти, котра квітка чого потребує найбільше» [5].

Таким чином, через образи світлих та темних квітів автори змальовують жахіття війни, яка нищить не лише будинки, а й намагається знищити те прекрасне, гарне і неповторне, що є у душах та житті людей. Символом початку війни є поступове зникнення і мовчання співочих квітів, а символом її завершення є їхнє відродження. І саме світлі квіти перемагають темні бур'яни та колючки. Проте перемогти у війні не означає забути,

тому наприкінці книги з'являються ще одні квіти – червоні маки як символ пам'яті про полеглих на війні.

Література

1. Енциклопедичний словник символів культури України. За заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гавришенко В.М., 2015. 912 с.
2. Качак Т., Баран У. Діти і війна: художня інтерпретація теми в українській літературі для дітей та юнацтва.[online] <http://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/1455/zbirnik%20literatoora-ditu.pdf?sequence=1&isAllowed=y>(18.07.2022).
3. Кулінська Я. Історичний факт і література для дітей(на матеріалі прози сучасних письменників:роману О. Захарченко «Вертеп...», повісті Г. Кирпи «Мій тато став зіркою»,«Казки про Майдан» Х. Лукашук і казки Р. Романишин та А. Лесіва «Війна, що змінила Рондо»,«Повернутися з війни» Н. Нагорної та ін.). [online] <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/517> (18.07.2022).
4. Романишин Р., Лесів А. «Війна, що змінила Рондо». Львів: ВСЛ, 2018
5. Як говорити з дітьми про війну. [online] http://www.barabooka.com.ua/yak-govoriti-z-ditmi-pro-vijnu-spisok-knizhok-ukrainskoju/?fbclid=IwAR3IaoFmKpL2YUQSBq6u3gG7GKpf4D48RHxN0bFx71H4wb6FMZ4B8xG_y10 (18.07.2022).

Дуброва О. В.,
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

PHILOSOPHICAL UNDERSTANDING OF THE HARMONY OF NATURE AND A PERSON IN W. WHITMAN'S AND B.-I. ANTONYCH'S WORKS

Walt Whitman's and Bohdan-IhorAntonych's poetic thinking has a multi-level structure, the main purpose of which is to extract and decode the main national and mythological symbols, which, undergoing poetic transformation at the level of the text, would help humanity understand the most important spiritual values: understanding the eternity of being, the interconnection of the existence of all forms and spheres of the universe, deep person's knowledge of ancient culture, philosophical «growing up» in the religion of the ancestors, awareness that the universe, its perfection and eternal existence are reflected in every, even the smallest, thing.

Analyzing Walt Whitman's and Bohdan-IhorAntonych's poetry it is appropriate to turn to a meaningful organically synthesized poetic whole, which, acquiring deeper development, at a certain stage of lyrical integration appears as a whole series of images, symbols, archetypes, because as Bohdan-Ihor Antonych concluded, the vocation of *«a true poet is to see the unusual world in ordinary things through the prism of images, and behind the ease of form and content there is always a philosophical understanding of existence»* [1, 657]. The imagination of poets appears as a complex, but quite understandable system of worldview, world creation and search for meaning. The American and Ukrainian poets developed their own symbolic system, balanced and verified by their lyrics, and only a deep knowledge of the creative specificity of both poets gives the key to its adequate understanding. The authors' poetry was fed by the energy of the consciousness and subconsciousness, the visions of dreams, which were the basis of poetic plots, realized certain archetypes and always related to the personal experience of the poets. The background for their disclosure was always nature.

Since ancient times, the experience of nature and the experience of human life has been a real source of fantasy. *«The first and main reason for the transformation of the facts of daily experience into a*

myth», wrote E. Tylor, the famous English cultural historian and ethnographer of the last century, «*is belief, which reaches its highest level in the personification of nature. This completely non-accidental or hypothetical action of the human mind is closely related to that original mental state, when a person sees the manifestations of personal life and will in the smallest details of the surrounding world*» [4, 129].

It was important for Walt Whitman and Bohdan-Ihor Antonych to learn to perceive nature as a living being that reacts to any human actions, since for the poets the concept of combining a person and nature, the pagan deification of life, was one of the most important conditions for absolute affirmation in eternity, and was, in their opinion, the only possible form of human existence. Walt Whitman clearly wrote about this: «*Ми самі Природа, ми довго були відсутні, але тепер ми / повернулися, / Ми стали рослинами...*» [5, 50]. The lyrical hero of the Ukrainian poet was also likened to nature: «*Мов папороть, перед очима / стає прапервісність твоя. / Ти ще рослина, ти ще камінь, / тебе обкручує змія*» [1, 107]. «*Growing*» into the earth, into nature, into the primal roots, the primal basis of human existence was the leading goal of Bohdan-Ihor Antonych's poetry, which is vividly illustrated, in particular, in the poem whose title speaks for itself «*Праліто*»: «*Вростем у землю, наче сосни / (лопоче лісу коругов). / Налетється в наші жили млосний / рослинний сік – зелена кров. / Корінням вгрузнуть ноги в глину, / долоні листям обростуть.../ Кущем черленим край дороги / ростеш у шумі тишини*» [14, 106].

Therefore, when studying the works of the Ukrainian poet, there is nothing surprising in the fact of his complete identification with the universe and the space, as well as Bohdan-Ihor Antonych's pagan worldview. The poet often emphasized that he was «*in love with the life of a pagan*» [1, 81], who left the real world for the sake of creating his own – a semi-mystical one, where planets, plants, animals, images from mythology and the Bible, various machines that are the result of modern technical progress, united in a whimsical poetic world. Creating the pictures of a universal scale, where everything was in a unity and harmony, at the same time the lyrical hero of Bohdan-Ihor Antonych professed the religion of plants, the cult of nature: «*Навчіть мене, рослини, зросту, / буюння, і кипіння,*

й хмелю. / Прасловом, наче зерном простим, / хай вцілю в суть, мов птаха трелем» [1, 264].

So it is understandable that Walt Whitman and Bohdan-Ihor Antonych turned to folklore and ethnographic images such as the sun, earth, plants, etc., which needed to be noticed, understood and used in order to build a correct model of human existence. The Ukrainian poet in his novel «На другому березі» («On the Other Bank») noted: *«Треба вміти дивитися на світ. Це перша заповідь майбутніх поетів» [1, 319], because «...як чобітьми / є легко розчавити цілий світ» [1, 65]. Let's compare with Whitman's words: «Зараз облишу все і буду слухати»[5, 31].*

Walt Whitman's and Bohdan-Ihor Antonych's practice of poetic depiction of the natural world is characterized by the blurring of clear boundaries between the natural and human worlds, because, complementing each other, they become a projection of the universal being of a person in nature. Such projection, in particular, can be traced in the transferring of essential characteristics to the natural world in the context of the transformation of a person into a plant or an animal or complete identification with it. Let's compare. Bohdan-Ihor Antonych wrote: *«Кущем черленим край дороги / ростеш у шумі тишини» [14, p. 106], and we could find identical lines in Walt Whitman's works: «Ми стали рослинами, листям, галуззям, корінням, корою, / Ми вросли глибоко в землю, ми скелі, / Ми дуби ... / Ми також перегній тварин, овочів, мінералів...»[5, 50].*

For example, I. Skrypnyk focused on the third face of Bohdan-Ihor Antonych (in general, the researcher speaks of five faces of the poet, the last of which stems from the previous four and constitutes the universal face of the primordial demiurge god), his floral or faunal reincarnation, noting that during such transformation a person always transforms into an animal or a plant.

Therefore, the originality and uniqueness of Walt Whitman's and Bohdan-Ihor Antonych's poetry is in the harmonious combination and transformation of folk and mythological images and symbols of nature, which reached their roots in ancient pagan times and were presented in the creative coordinate system of both poets as active open systems capable of self-renewal and enrichment, saturating their poetry with new symbols and images closely related to nature and natural phenomena.

Література

1. Антонич Б.-І. Велика гармонія (Модерністична поезія ХХ ст.): [для старшого шкільноговіку] / упоряд., передм., прим. Д. В. Павличка. Київ: Веселка, 2003. 350 с.
2. Буряк О. Міфологізм художнього мислення Б.І. Антонича та І. Калинця: автореферат. Кіровоград, 2001. 16 с.
3. Буряк О. «У дно, у суть, у коріньречі...» (Художньо-філософська концепція людини в поезії Б.-І. Антонича). *Слово і час*. №11. 2000. С. 44-47.
4. Тайлор Э. Б. Первобытная культура / пер. с англ/. Москва: Политиздат, 1989. 573 с.
5. Уйтмен У. Листя трави; /пер. з англ./ . Київ: Дніпро, 1969. 150 с.

Жаркова Р. С.,
кандидатка філологічних наук, незалежна дослідниця,
Львів

ЕКОЛОГІЧНА ПОЕТИКА ЖІНОЧОГО ПИСЬМА

Сьогодні все більшої популярності набуває екокритика, або т.зв. «зелені студії» (виникли у 80-х рр. у США), зосереджені на ідеях збереження екосистеми, усвідомленого використання людьми природних ресурсів, досягнення гармонії між світом людини і світом природи. Відтак «екокритицизм» й «еколітература» охоплюють декілька важливих складових: пізнання «літератури про навколишнє середовище», «екологічної літератури» й «документальної літератури про природу» (за класифікацією С. Гречішкіної), аналіз екологічних аспектів твору, розгляд взаємозв'язків людина / природа у художньому творі, осмислення опозиції природа / культура у тексті тощо. Українські науковці у своїх дослідженнях поч. ХХІ ст. використовують основні засади екокритики (напр. О. Вертипорох, Л. Горболіс, Т. Гундорова, Н. Жлуктенко, О. Палій, М. Ткачук та ін.). Як зауважує М. Ткачук, екокритику «не слід розглядати лише як інструмент для аналізу літературних текстів, у яких містяться екологічні знання. У її межах продуктивним залишається й інтердисциплінарний підхід до вивчення художньої літератури. Філософія, психологія, історія, етика є важливим чинником для висвітлення питання, як людина сприймає довкілля, як в історичному вимірі змінювалось уявлення людини про дику природу, як у художньому дискурсі відбиваються сучасні екологічні проблеми людства» [1, 52].

Коли екологічна тема пов'язується з феміністичною (*Природа-матір* потребує захисту, як *Жінка-матір*, адже тисячі природних багатств на Землі щоденно зазнають вичерпання і руйнування, а тисячі жінок в усіх куточках земної кулі – дискримінації й насилля), то у цьому тандемі народжується екофемінізм – ідеологічний рух та теоретичний напрям 70-80-х рр. ХХ ст. Термін **екофемінізм** ввела у науковий обіг французька дослідниця Франсуаза Д'Обон у книзі «Фемінізм або смерть» (1974), говорячи про соціальний тиск на жінку і на природу. Вчена підкреслила, що маргіналізовані групи (жінки,

діти, літні люди, темношкірі, бідні і т.д.) потерпають, як і природа (тварини, риби, вода, земля, повітря). Перша в переліку маргіналізованих – жінка, бо зазнає чоловічого домінування, контролю, експлуатації упродовж століть, бо змушена боротися за своє тіло, за свою натуру, за свою свободу [4]. Екологічний дисбаланс – водночас і патріархальний дисбаланс: це колоніалізм, репресії, контроль над жіночою сексуальністю, плідністю, дітонародженням, це культивування релігійних та соціальних обмежень, що принижують жінку, це також ідеологічна об'єктивізація жінки, використання її як ресурсу у споживацькому суспільстві [3]. Тезу, що жінки потребують регенерації так само, як і довкілля, підхопили громадські активістки і феміністки (К. Мерчант, В. Шива, М. Дейлі, М. Міс, К.Дж. Адамс, П. Келлі), низка їхніх праць стала основою напряму екофемінізму: напр., «Нова жінка / Нова Земля» (1975) Р. Рютер, «Жінки та природа» (1978) С. Гріффін, «Гін/Екологія» (1978) М. Дейлі, «Смерть природи» (1980) К. Мерчант. Науковці розглядають взаємозв'язок між *жінкою* і *природою* на різних рівнях: емпіричному, епістеміологічному, концептуальному, культурному (символічному).

Як зазначає З. Шевченко, здійснивши соціально-філософський огляд ідей екофемінізму (зокрема, його ліберальну, соціалістичну та радикальну гілки), «західне патріархальне мислення засновується на дуалістичному світогляді, що втілюється в цілій низці опозицій: розум – тіло, дух – матерія, чоловік – жінка, культура – природа тощо. Однак поняття в цих опозиціях розглядаються не рівнозначно, а ієрархічно: один концепт обов'язково є вищим за інший. Цей «інший» іноді демонізується, маргіналізується та завжди дискримінується як у теоретичних здобутках, так і в їх проєкціях на різні сфери суспільного життя. Соціальні групи, які зазнають пригнічення з боку суспільства, найчастіше пов'язуються з тілом та природою, аніж із розумом та культурою, а також зображуються як стихійні, занадто емоційні або пасивні та неповноцінні, що потребують приборкання, постійного контролю та патронажу. Класична форма цієї парадигми створює власну ієрархію цінностей: 1) Бог. 2) Чоловік. 3) Жінка. 4) Діти. 5) Тварини. 6) Природа. Така ієрархія чітко

відображає сексизм та видовізм. Також через зазначену ієрархію патріархальних цінностей працюють багато аспектів расизму, класизму та імперіалізму» [2, 167].

Серед екофеміністок чимало письменниць, чії твори презентують екологічну поетику жіночого письма (до речі, термін «жіноче письмо» теж виник тоді ж, у Франції у 70-х рр. ХХ ст.). Тексти, у яких домінують теми природи, проблеми забруднення довкілля, людські (чоловічі!) посягання на природу, намагання її приборкати, окультурити тощо. Потреба егалітарності, чутливості до природних явищ і процесів, урахування базових потреб живих істот – такі основні ідеї творів екофеміністок. Часто письменниці звертаються до прадавніх архетипів. Напр., американська юнгіанська психоаналітикиня, феміністка і письменниця К.П. Естес у книзі-бестселері «Жінки, що біжать з вовками. Архетип Дикої жінки у міфах та легендах» (1992) пропонує жінкам пізнати власну природу, відчути у собі сміливість, силу і чуттєвість Дикої жінки. Канадська письменниця, феміністка й активістка зі захисту довкілля Маргарет Етвуд у романі-антиутопії «Оповідь служниці» (1985) пише про сексуальне й репродуктивне насильство над жіночою природою. Про виснаження Землі, вичерпання її ресурсів і глобальну пандемію письменниця розповідає у трилогії «Орикс і Деркач» (2003-2013). Афроамериканській авторці й активістці Еліс Вокер (окрім найвідомішого роману «Колір пурпуровий» (1982) належать публіцистичні праці про калічення жіночих геніталій і насильство над тілом жінки. Індійська екофеміністка Арундгаті Рой у напівавтобіографічному романі «Бог дрібниць» (1997) порушує проблеми кастової системи Індії, політики комунізму, становища жінки, й водночас вона не оминає екологічних тем (тілесна незаймана природа; річка, повна таємниць; вода, що дає і забирає життя; фізичний і символічний вихід з берегів тощо). Якщо Рой пише про кін. 60-х – 90-ті рр., то франкомовна авторка з Канади Жослін Сосьє у романі «Дошило птахами» (2011) зосереджується на темі екологічного лиха, розповідаючи про Великі пожежі, що спустошили північне Онтаріо між 1910-1920 рр. Її героїня-фотографка, намагаючись знайти свідків тих подій, пізнає тишу лісу і відмежоване життя серед природи, людську

старість і жіночу потребу (образ Марі-Денеж) бути почутою і побаченою після років мовчань і ніби-відсутності. У творі – символізація лісу, його кольорів і звуків, теми зав'язання і згасання, розпаду тіла і вічності пам'яті душі. Про дитинство і дорослішання дівчинки Каї серед світу природи (болота Північної Кароліни) йдеться в романі-бестселлері «Там, де співають раки» (2018) американської письменниці й біологині Делії Оуенс. Проблеми жіночої експлуатації, домашнього насильства, соціального тиску, расизму і сексизму, спроб згвалтування жінки тощо тісно пов'язані з проблемами екології, збереження природних боліт (маршів), неолюдненої природи, мистецтва, інспірованого природою. Етологія, або поведінка тварин, яку описує Оуенс, поетично переплітається з роздумами Каї про поведінку людей, яка часто більш хижацька й небезпечна, аніж інших біологічних видів. Раки, за словами героїні, можуть співати в тих місцях, що віддалені від людей, неприступні для людей, тобто серед непорушного ладу природи, серед тиші й затишку, де безпечно бути собою, де безпечно просто бути.

Література

1. Ткачук М. Людина і природа в українській літературі крізь призму екокритики. *Дивослово*. 2011. № 6. С. 52-56.
2. Шевченко З. Екофемінізм: соціально-філософський огляд. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2015. Вип. 4. С. 166-171.
3. Ecofeminism and globalization: exploring culture, context, and religion / Edited by H. Eaton and L.A. Lorentzen. Lanham; Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2003. 253 p.
4. Warren K. Ecofeminism: Women, Culture, Nature. Bloomington: Indiana University Press, 1997. 454 p.

Жигун С. В.,
доктор філологічних наук,
Київський університет імені Бориса Грінченка

КВІТКОВИЙ СЛОВНИК ОКСАНИ ЛЯТУРИНСЬКОЇ: АВТОРКА І ТРАДИЦІЯ

Попри те, що символічні значення приписувалися квітам принаймні від середньовічних часів, мова квітів з'явилася у Західній Європі на початку XVIII ст. внаслідок контактів зі сходом. Європейці перейняли практику таємничої кореспонденції турецьких жінок за допомогою речей, зокрема й квітів, та віршів про них, дещо переінакшивши: для послання добиралися лише квіти і використовувалися як елемент залицяння. Практика сформувала жанр словника квітів. Найпершими вони виникають у Франції після наполеонівських воєн, у період зацікавлення ботанічними відкриттями Карла Ліннея та Антуана де Жуссьє, появи у Європі екзотичних квітів зі Сходу та розширення ринку квітів. Джек Гуді визначає квітковий словник як «літературну форму, якої набуває мова квітів у XIX ст. в Європі як система знань і комунікації» [3, 233]. Ця форма представляє собою збірку віршів про квіти, що розкривають символічне значення рослини і можуть містити супровідні тексти або примітки про особливості вирощування, історичні чи літературні контексти. Словники квітів використовувалися не лише закоханими, але побутували і як релігійні, наукові та окультні тексти. Релігійний дискурс актуалізував символізм квітів з дидактичною метою: навчати моралі. З цієї точки зору, знати квіти – означала розуміти Божий задум. Науковий дискурс розвинувся під впливом моди на ботаніку і вніс у словники квітів ботанічні класифікації. Автори цих словників виходили з потреби поширювати наукові знання і сприяти освіті. Водночас, те, що мова квітів мала язичницьке походження та застосовувалася для таємного спілкування, зблизило її до іншого прихованого знання – окультизму. У цій традиції мові квітів приписувалося містичне значення.

Феміністичні критики звертають увагу на традиційне поєднання жінок та квітів, що глибоко закорінено у культурні уявлення та символічній економіці патріархату. Представлення

жінок як ніжних, чистих (і бездіяльних) квітів було засобом впливу на формування їхньої гендерної ролі. Тому феміністичні критики особливо зацікавлені тим, у який спосіб жінки використовують мову квітів у власній творчості. Вони розглядають мову квітів як засіб, що його використовували жінки «щоб говорити від імені жінок у часи, коли суспільство не заохочувало жінок говорити від власного імені» [5, 1]. Відтак феміністичні критики характеризують мову квітів передусім як таку, що виражає емоції, але й як таку, що дозволяє висловити почуття та ідеї, які жінки не наважувалися формулювати прямо.

У творчості Оксани Лятуринської рослинна тема представлена віршами зі збірок «Ягілки», «Туга», циклу «Чарзілля» та принаймні 9 окремими у різних збірках, що загалом складає 119 поезій. Ю. Шевельов трактує рослинну тему у творчості поетки як втечу від реальності [2, 35], коріння цієї тематики критик бачить у дитячій травмі авторки. Тому Шевельов називає рослинні цикли «трагічно-травматичною ілюзією «щасливого дитинства» [2, 59].

Цикл «Ягілки» на перший погляд є дитячим: це короткі вірші з невігядливими образами. Вражений відсутністю у «Ягілках» людей, Шевельов дорікнув авторці, що вона зображає не дитинство, а дитинність [2, 35]. Втім, і засновок, і висновок потребує коментаря. Шевельов оцінював поезію Лятуринської з позиції реаліста, тому він не визнає олюднених рослин поетки. Але справді, квіти у цьому циклі представлені не традиційно як символи чеснот, а найчастіше як люди з різними характерами чи звичками (крокус – зух, гіацинт – жевжик, в'юнки – капосні, плакун – мізинчик тощо), вони спілкуються і взаємодіють між собою та іншими істотами чарівного світу. Тому цей вигаданий світ не справляє враження безлюдного.

Оскільки цикл вірогідно створено у повоєнне десятиліття, то для пояснення його простоти варто вдатися до дослідження теми квітів у поезії I Світової війни, авторка якого твердить, що пасторальний модус художності дозволяв поетам створювати «умовно невинні простори, що пропонували їм символічну і літературну втечу від війни», «ідеалізований і ностальгічних прихисток» [4, 2]. Можна припустити, що простота «Ягілок» також є виявом ескапізму від досвіду війни та еміграції.

Якщо розглядати цикл як словник квітів, то кожна окрема стаття більшою чи меншою мірою розкриває уявлення, як рослина вписана в етнографію Волині. Ці уявлення поєднують християнські та язичницькі традиції, у які залучені рослини: ліщина нагадує «щоб громничку вже святили» [1, 205], білі проліски виводять ягідки [1, 205], квіти каштана закликають до молитви [1, 211], а купави перетворюються на мавок [1, 212]. З огляду на те, що зустріч весни була прерогативою дітей і молоді, це відбилосся і на внутрішньому світі циклу: квіти діють як діти і молоді люди. Домінантою у їхньому зображенні є традиційний одяг. Попри те, що фольклорна традиція була основою для створення оригінальних образів («Вербова гілка», «Купави», «Шипшина»), вона також вела до спрощення і одноманітності.

Поезії про рослини складають також частину збірки «Туга». Деякі з них також спираються на фольклорні образи, але тематика, про яку говорить авторка за допомогою мови квітів, розширюється: Лятуринська говорить про історію («Жостір»), кохання («Троянда», «Калина I»), традиції («Василечки»), вірування («Черемха»), патріотизм («Калина II»), ностальгію («Незабудька», «Левкой», «Резеда», «Цвіт липи»). Історичні і ностальгічні мотиви пов'язують рослинні вірші із рештою поезій збірки, які вшановують загиблих за визвольні змагання. Тут варто також згадати і вірші з інших збірок («Євшан-зілля», «Волошки», «Верес»), які мають спільний мотив втрати. Найвиразнішими постають медитативні вірші «Петрів Батіг чи Цикорій» та «Півонії», що відтворюють не фольклорну традицію, а індивідуально-авторські образи. Перший вірш зображає квітку як супутника на життєвій (і смертній) дорозі, передаючи щемливий образ людської самотності. «Півонії» розвивають образ Ю.Дарагана («кров півоній»), уподібнюючи життя людини до життя квітки, але основою для порівняння є не вразливість, а життєва сила, яскравість.

Цикл «Чар-зілля» розвиває фольклорну традицію в оригінальний спосіб: він представляє рослини, що мають лікувальні або магичні якості. Цей цикл оригінально поєднує наукові відомості (зокрема, латинські назви рослин, відомості про їхнє походження), релігійні уявлення (образ Св.Пантелеймона) і уявлення про магію. За легендою, Святий

Пантелеймон переміг язичників, утвердивши християнство як справжню віру. Однак у циклі язичницькі уявлення існують поруч християнських, тому частина рослин фігурують як обереги від відьом чи нечистої сили, а імпліцитна авторка постає знахаркою-відункою.

Квітковий словник у творчості Лятуринської – це словник з етнографії. Етнографічна традиція допомагає поетці приховати особисті переживання. Тексти, позбавлені її, виказують справжні емоції авторки: біль втрат, самотність, прагнення повноцінного прожити життя. З-поміж віршів «Ягілки» привертає увагу поезія «Вербова гілка», що розвиває казковий мотив, коли вирізана сопілка викриває злочин, але у поезії вона не каже усієї правди. Так само і рожа з іншої поезії («На моїх грядках») не розказує усього «щоб на зле, хтось не зарік,/ щоб не плакати, як торік»[1, 112]. Таким чином мова квітів стає мовою неповноти і недомовленості.

Література

1. Лятуринська О. Зібрані твори. Торонто, 1983. 813 с.
2. Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською. *Лятуринська О. Зібрані твори*. Торонто, 1983. С.9-67.
3. Goody J. *The culture of flowers*. Cambridge University Press, 1993. 490 p.
4. Montin S. "Not Flowers for Poets' tearful foolings" First World War Poetry, flowers and the Pastoral Failure. *An International Journal of the Humanities*. URL: <http://www.wlajournal.com/wlaarchive/27/Montin.pdf> (1.08.2022)
5. Rhyner C. *Flowers of Rhetoric: The Evolving Use of the Language of Flowers in Margaret Fuller's Dial Sketches and Poetry, Elizabeth Stoddard's The Morgesons, Edith Wharton's Summer, Mary Austin's Santa Lucia and Cactus Thorn, and Susan Glaspell's The Verge*. Dissertation, Georgia State University, 2012. 237 p.

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

ОСОБЛИВОСТІ АНІМАЛІСТИЧНОГО КОНТЕКСТУ ТВОРЧОСТІ ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА

Один з найвідоміших українських і російських учених початку XVIII століття, проповідник, державний і церковний діяч епохи Бароко, переконаний прибічник абсолютної монархії, ідеолог часів правління Петра I, який стояв у витоків теми Петра I в російській літературі, засновник нового літературного напрямку передкласицизму, основні естетичні принципи якого були ним сформовані, і школи російської епіграми, теоретик, один з організаторів Російської Академії наук, очільник «вченої дружини» діячів культури, теолог, фактично очільник Російської православної церкви (за правління Катерини II), письменник, поет, філософ-просвітник, драматург, оратор, який заклав основи політичного красномовства, поліглот (вільно писав латиною, польською, італійською та іншими європейськими мовами, перекладав з них), викладач (у 1705 році свій трактат «De arte roetica» читав як курс лекцій з теорії поезії студентам Києво-Могилянської академії), ректор Києво-Могилянської Академії, архієпископ Феофан Прокопович (1681–1736), справжнє ім'я Єлеазар Церейський, повернувся до України (народився у Києві) 1704 року, де, зрікшись католицької віри, прийняв православ'я, постригся в ченці й після смерті батьків узяв прізвище рідного дядька по материнській лінії. Тому цікавість учених до цієї масштабної та неординарної постаті й творчості спостерігається з другої половини XVIII ст. й до сьогодні.

Мета статті – простежити особливості анімалістичного контексту творчості Феофана Прокоповича.

До творчості Феофана Прокоповича зверталися різні дослідники в різні часи. У 70-х роках XX ст. Т.Е. Автухович аналізує вірші митця. У 2013 р. О. М. Буранок розглядає Феофана Прокоповича в контексті російських і зарубіжних літературних зв'язків XVIII ст., цей літературознавець простежив своєрідність ораторської прози Феофана Прокоповича київського періоду (1704–1716). О.М. Буранок, К.М. Савельєв,

І.М. Сигал досліджують у 2019 р. проблеми типології жанру російської та німецької пісні середини XVIII ст. О.Л. Довгій виокремила основні принципи в зображенні Петра I, що вплинули на формування петровського канону російської літератури. У 2014 р. Д. Б. Терешкіна визначила мінейний код ораторської прози Феофана Прокоповича, а В. Луков запропонував тезаурусний аналіз Феофана Прокоповича в контексті історико-літературного процесу першої половини XVIII ст., О.М. Буранок видав монографію «Феофан Прокопович и историко-литературный процесс первой половины XVIII века» (М. : Флинта; Наука, 2014. 448 с.). У 2021 р. Н.П. Жиліна визначила християнський дискурс в трагедокомедії «Володимир» та ін.

Проте зазначено в назві статті проблему не досліджували. У 2013 р. О.Л. Довгій визначила основні риторичні стратегії митця, зокрема негативного епідейксиса для характеристики ворогів Петра, роль бестіарної метафори в риториці Феофана Прокоповича, насамперед, характеризуючи Петра I як переможця тварин і стихій. Науковиця серед творчих настанов митця виокремлює такий риторичний інструментарій, як гіперболічна ампліфікація, бестіарна метафора, стихійний сюжет.

Сам Феофан Прокопович у «Поетиці» («*De arte poetica*») розповідає в розділі «Опис» у параграфі «Особи і звірі», на що звертати увагу, зображуючи тварин: «...їхня вдача, дикість, характер, хитрість, швидкість, спритність, боязкість, чуття, тямущість і т.п.» [3. с. 361].

Тваринна символіка й емблематика постійно вводиться Феофаном Прокоповичем. До речі, О.Л. Довгій зазначає, що Феофан Прокопович, як і Петро I, народилися під знаком Близнюків, яких вирізняє мислення в бестіарних категоріях [1. С. 8]. У творах «Епінікіон, сі єсть піснь побідная о тоєйжде преславной побіді» (1709), «Плачет пастушок в долгом ненастьї» (1730), «О суетный человек, рабе неключимый», «К лихорадкѣ в лихорадкѣ», «Похвала Дніпрові» (1733), «Про папський вирок Галілеєві», «Елегія, в якій блаженний Олексій розповідає історію свого добровільного вигнання», «Всяк себе в помощь вышняго предавай» та ін., які нами аналізуються в статті, визначається

роль, функціональне навантаження анімалістичного контексту. Феофан Прокопович змальовує різних фантастичних звірів («многия неукротимі звіри») з негативними характеристиками, перелічуючи їх у реченні як однорідні члени («аспід звір безглуздий, або василіск, або лев лютий», змії, крокодили та ін.), для яскравого змалювання ворогів (зовнішніх, внутрішніх, стихій): «*Пси* не угрызают господ своих, звери свирепыя питателей своих не вредят; лютейший же всех зверей раб, пожела угристи руку, ею же на столь высокое достоинство вознесен» (с. 28); «...егда. *лев* не возмог насилию крепких ловцов противостати, на бегство устремляется; дабы не познали, в кую страну побеже, хоботом загребаёт следы своя за собою. Кто ж ныне тожде не видит и на *льве свейском?*» (с. 35); «...по морию, флотом не вооружённому, так трудное дело с морским неприятелем, как трудное дело земным животным при реке Ниле обходится с крокодилами...» [3, с.108].

У римській міфології *василіск* є жахливим чудовиськом – царем змії з пташиним корінням. Фактично всі звірі гіперболізовані. Використовує автор в одному творі словосполучення з іменником і прикметником «звір безглуздий», «мучитель звероподібний», «яд зверний». Уводить до творів Феофан Прокопович біблійських і античних персонажів, які перемагають грізних звірів, використовуючи різні види ампліфікацій, бестиарні метафори, гіперболи, прийоми антитези, контрастів, повторів, нагнітання та ін. Пропонується класифікація звірів залежно від виконаної функції (реальні й метафоричні). В. Майков влучно схарактеризував у надписі особливість творчої манери Феофана Прокоповича «До зображення Феофана Прокоповича»: «...пастир стад словесних» [2], в якій поєднав риторичну складову з бестиарною.

Література

1. Довгий (Кулагина) О.Л. Петр – победитель зверей и стихий (по сочинениям Феофана Прокоповича). Бестиарий и стихии в словесности и изобразительном искусстве (RES ET VERBA .Встреча II): сб. статей; сост. А. Л. Львова; науч. ред. О.Л.Довгий. М.: Intrada, 2013. С. 6–19. (Серия RES et VERBA) https://imwerden.de/pdf/bestiary_02_2013__izd.pdf

2. Майков В.И. Надписи. 1. К изображению Феофана Прокоповича. *Майков В. И. Избранные произведения*. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 284–285. (Библиотека поэта; Второе издание).
3. Прокопович Феофан. Сочинения; под ред. И.П. Ерёмкина. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. 503 с.

Кірсєва М. В.,
аспірантка кафедри перекладу та слов'янської філології
Криворізького державного педагогічного університету

ЕКОКРИТИКА ЯК НАПРЯМ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Образ природи – один із провідних у художній літературі, що сприяє екоцентричному її прочитанню. Цей підхід може бути застосований і при вивченні творів дитячої літератури, оскільки така література презентована і темами любові до природи, і зображенням техногенних катастроф.

На сучасному етапі дослідження дитячої літератури крізь призму екокритики доволі нечисельні. Наразі можемо назвати працю М. Варданян, присвячену темі Чорнобиля в збірці оповідань «Діти Чорнобиля» Є. Гуцала. У ній з позиції екокритики дослідниця акцентує увагу на негативних наслідках людської діяльності у природному середовищі [2]; а також – роботу Ю. Куманської, яка проаналізувала пізнавальне значення творів дитячої літератури ХХ століття крізь призму багатства світу природи, взаємозв'язок видів між собою та з довкіллям [4]. Тож виникає парадоксальна ситуація: екологічна тема широко представлена в українській дитячій літературі, проте ще не досліджується на достатньому науковому рівні, як, скажімо, у західній екокритичній літературі. Але, водночас, і самі наукові дослідження ще не мають однастайності та методологічної цілісності щодо екокритичного підходу. Тому метою нашої розвідки є розгляд існуючих підходів щодо визначення поняття «екокритика», з'ясування основних завдань та визначення критеріїв аналізу творів дитячої літератури крізь призму екокритики.

Тож перша теза розвідки: як дослідники визначають поняття «екокритика»? Термін «екокритика» здебільшого використовують для аналізу природничих текстів у науковій літературі. Серед науковців існують такі визначення:

- вивчення взаємин між навколишнім світом та літературою (Ч. Глотфелті);

-принципово етична педагогіка та критика, які досліджують та пояснюють зв'язок між людиною, соціумом, природнім середовищем та текстом (К. Кокінос);

-широкий спектр інтердисциплінарних методів дослідження літератури та культури для вивчення глобальної екологічної кризи через перетин літератури, культури та фізичного навколишнього середовища (Д. Гладвін).

Друга теза розвідки: які завдання ставлять перед собою екокритики? У 2008 році О. Погинайко здійснила переклад підручника П. Баррі «Вступ до теорії: літературознавство та культурологія», який вміщує розділ «Екокритика». Тож завдання екокритиків [1]:

1. Перепрочитати відомі твори з екоцентричних позицій, акцентуючи увагу на репрезентації в них світу людини;

2. Розширити сферу застосування низки екоцентричних понять, прикладати їх до явищ, що не належать до світу природи (наприклад, ріст і енергія, рівновага і дисбаланс, симбіоз і взаємозалежність, задовільне чи незадовільне використання енергії та ресурсів);

3. Апелювати до письменників, у творчості яких природа відіграє головну роль;

4. Розширити діапазон літературно-художніх практик, наголосити на літературі факту, особливо на рефлексивних творах топографічного характеру на зразок есе, подорожніх нотаток, спогадів тощо;

5. Заперечити «соціальний конструктивізм» і «лінгвістичний детермінізм» провідних літературних теорій (із наголосом на соціальній і мовній сконструйованості зовнішнього світу) і обстоювати екоцентричні цінності дослідження, колективну етичну відповідальність й повагу до інтересів світу поза нами.

Третя теза розвідки: яким чином аналізувати твори про природу з позиції екокритики? Ми пропонуємо орієнтуватись на Матрицю «Природа в культурі» (The Nature in Culture Matrix, див. Рис. 1), розроблену групою дослідників скандинавської літератури, як інструменту для аналізу, порівняння, а також міждисциплінарного та міжнародного обговорення творів дитячої літератури [1, с. 12-14]. Матриця має вигляд системи координат, за допомогою якої твори можна розглядати з двох

сторін: по «вертикалі» від ідеалізації до проблематизації природи, та «горизонталі» від антропоцентричного підходу до екоцентричного. Лінії в цій системі – це спосіб показу, як погляд на природу залежить від розташування людини в природі. Позиція ідилії по вертикалі передбачає уявлення про «чисту дитину» або «дитину природи» як про ключову фігуру культурно-педагогічної традиції, проблематична позиція – врахування сучасних екологічних викликів та зростання уваги до екокритичної дитячої літератури, яка зображує критичне та проблематичне усвідомлення природи. По горизонтальній осі – антропоцентрична (орієнтування на людину) та екоцентрична (орієнтування на цілісність екосистеми) перспективами природи, підкреслює перехід від орієнтованого на людину способу розуміння до більш цілісного розуміння всього життя. Матриця обмежена ще одним виміром – техном, яке розуміється як мистецтво формування та виготовлення. Цей вимір наголошує на те, що всі тексти та культури для дітей опосередковані, тобто є репрезентаціями природи.

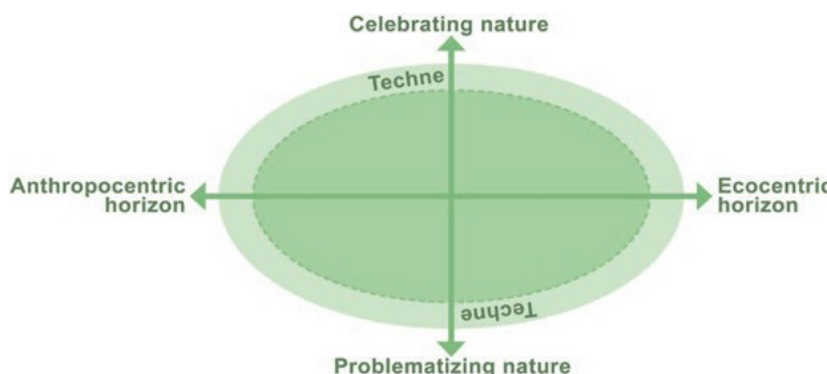


Рис. 1 The Nature in Culture Matrix

Отже, тема природи є однією з провідних в українській літературі, зокрема у дитячій. Через образ природи письменники передають не лише красу та гармонію, важливе значення довкілля для людини, але й звертаються до читачів із закликом необхідності збереження природного середовища, а також зображують негативні наслідки людської діяльності. У зв'язку з цим, у літературознавстві виник такий напрям, як екокритика, яка передбачає аналіз творів про природу. Сучасні науковці не дійшли згоди щодо єдиного визначення поняття «екокритика» та

методології. Екокритика в українській дитячій літературі не вивчена на достатньому рівні. Для аналізу творів крізь призму екокритики ми пропонуємо Матрицю «Природа в культурі» (The Nature in Culture Matrix), яка передбачає розгляд творів про природу з різних позицій.

Література

1. Goga, Nina, Lykke Guanio-Uluru, Bjørg Oddrun Halles, and Aslaug Nyrnes, eds. *Ecocritical Perspectives on Children's Texts and Cultures: Nordic Dialogues*. Palgrave Macmillan, 2018.
2. Vardanian M. Reading the Chernobyl Catastrophe Within Ecofiction. *Children's Literature in Education*. *Children's Literature in Education*. Volume 53, pages 1-17 (2022).
3. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
4. Куманська Ю. Екологічні аспекти сучасної літератури для дітей (на матеріалі прози З. Мензатюк, О. Ільченка, І. Андрусяка): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Ю. Куманська. Тернопіль, 2021. 23 с.

Коваленко Я. С.,
студентка м2УМЛ ФФСК,
Бердянський державний педагогічний університет

ПРИРОДА ПОТОЙБІЧНОГО СВІТУ В РОМАНІ МАКСА КІДРУКА «НЕ ОЗИРАЙСЯ І МОВЧИ»

У дитинстві, начитавшись хорорів з ліхтариком під ковдрою, мабуть, кожен мріяв потрапити за допомогою якихось містичних «ритуалів» у таємничий світ. Побачити незвіданих істот, рослини, потрапити в фантастичні пригоди. За допомогою роману Макса Кідрука «Не озирайся і мовчи», читач має можливість здійснити дитячу мрію, прочитавши книгу.

Актуальність теми полягає в тому, що на сьогодні природа та екологія навколишнього середовища страждає через втручання людини в природні процеси. В роботі ми розглянемо світ, де головна «господиня» - природа.

Питання формування екологічної свідомості засобами філософського знання розкриваються в працях багатьох українських і зарубіжних учених, зокрема Г. Берегової, В. Борейка, К.-М. Маєр-Абіха, Г. Марушевського, Н. Родеріка, А. Швайцера, К. Шварцмана, А. Печчеї, Т. Чорноштан, А. Ярошенко та ін.

Проблемам екологічної культури присвячено роботи З. Краснодембського, В. Крисаченка, Л. Курняка, Є. Лебідь, Х. Ортеги-і-Гассета, М. Тарасенка, В. Хилька, В. Шинкарука, Л. Юрченка та ін.

Мета дослідження – охарактеризувати природу потойбічного світу в романі «Не озирайся і мовчи», не оминаючи екологічні проблеми нашого світу.

Об'єкт дослідження – роман «Не озирайся і мовчи» Макса Кідрука.

Предмет дослідження – це природа потойбічного світу в романі «Не озирайся і мовчи» Макса Кідрука.

Марк, головний герой твору, зовсім не вірить у «потойбічні світи», він опирається тільки на наукові факти. Але після переїзду зі своєю сім'єю до Рівного, знайомиться з дівчинкою Сонею, яка хоче довести йому протилежне. Вона повідомляє хлопцю таємничий «шифр»: «Тобі треба викликати ліфт.

Потім зайдеш до кабіни і поїдеш на четвертий поверх. На четвертому з кабіни не виходь, щойно двері відчиняться, рушай на другий. З другого, так само не виходячи, піднімайся на шостий. Потім із шостого – назад на другий, звідти – вгору на восьмий, а з восьмого – знову на другий. Після того тобі треба виїхати на десятий» [2, с. 89-90].

Щоб довести Соні, що її слова – нісенітниця, Марк вирішує скористатися докладним планом потрапляння в паралельний світ. Вже на 5 поверсі він відчув таємну істоту з потойбічного світу: *«Підлога ліфта гойднулася, і Марк збагнув, що до кабіни хтось уступив» [2, с. 165].* Але хлопець дотримувався інструкції і не повертав свій погляд: *«Не повертаючи голови, лише скосивши погляд, витягнув праву руку й натиснув кнопку із цифрою 1. Кабіна смикнулася та рушила нагору» [2, с. 167].* За мить Марк опинився в світі, про існування якого до кінця не вірив.

Природа цього світу – неймовірна: *«Будинок стояв на схилі невисокого, вкритого соковито-зеленою травою пагорба. Метрів за двісті попереду плавно здіймався ще один пагорб, на вершині якого лежало кілька поплямованих сіро-зеленим мохом валунів» [2, с. 181].* Каміння та дерева були набагато більшого розміру і дивної форми: *«Найбільший камінь був справжнім велетнем, габаритами не поступаючись одноповерховому будинкові, а формою нагадуючи сплюснуту голову тиранозавра. Поруч із тим валуном росло крилате дерево... заввишки метрів тридцять, із щільною та високою, шатроподібною кроною» [2, с. 181].* Марк ще ніколи не бачив такої кількості зелені і дерев, яким вже не було за що вчепитися. Те, що найбільше вразило хлопця – море: *«Неглибока улоговина, утворена схилами двох пагорбів, тягнулася ліворуч від старого будинку й метрів за триста від місця, де вирячивши очі й роззявивши рота, застиг хлопчик, і розливалася довжелезним піщаним пляжем. Він бачив хвилі, чув шум прибою, приглушений, але суровий, який ніколи не почувеш біля прісних водойм» [2, с. 182].* Хлопець навіть зробив декілька фотографій цього надзвичайного місця.

Населення цього світу – мертві істоти. Спочатку головний герой бачить борсука, якого збив машиною його батько. Але він був якийсь дивний: *«Тварина мала такий вигляд, немовбито її*

кістки неправильно зрослися після переломів, немовби вона постійно нашттовхувалася на невидимі перешкоди й припадала то на лівий, то на правий бік» [2, с. 345]. Подружка Соня теж поділилась з хлопцем, що бачила там свого мертвого кота Ельфа: *«Ішов за мною і не нявчав, не видавав жодного звуку... Тоді до мене дійшло нарешті, що це не Ельф, я розвернулася і втекла»* [2, с. 378]. Також підлітки зустріли там свою однокласницю Юлію Гришину, яка здійснила самогубство, вона поставала в різних образах (лялька, павук): *«За кілька метрів від них, біля одного з найменших валунів, стояла Юля Гришина»* [2, с. 403].

Природа потойбічного світу також дуже незвичайна. Марк дивувало застигле сонце: *«Тут завжди сонячно, немає ночі»* [2, с. 321]. За допомогою цього сонця хлопець висаджує редиску. Пізніше, з'ясовуючи особливості природи, вирощує картоплю, огірки і моркву: *«У мене тут картопля, помідори, огірки, морква і редиска. Я вже дізнався, що картопля виросте сама, а для огірків чи томатів потрібні комахи. Для запилення»* [2, с. 321].

В кінці роману Марк вирішив подивитися в очі вартовому, попри застереження Соні. Він хотів розгадати таємницю цього потойбічного світу. Хлопець потрапив у світ мертвих: *«Над безкінечним темним океаном ішов лапаний сніг із попелу»* [2, с. 490].

Отже, у романі «Не озирайся і мовчи» Макса Кідрука ми бачимо неймовірну природу потойбічного світу, де «господиня» – сама природа. Де немає заводів, люди не забруднюють навколишнє середовище. Там існують дивні мертві істоти, рослини, десь схожі на звичні нам, там родючий ґрунт. Екологічно ідеалізований світ постає як результат звільнення від людей, істот, що виступають найбільш вагомим чинником забруднення навколишнього середовища та спричинюють деструктивні процеси в ареалі свого існування.

Література

1. Кідрук М. Не озирайся і мовчи: роман. 2-ге вид. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2018. 512 с.

Козлова А. О.,
студентка 4 курсу,
Бердянський державний педагогічний університет

БЕСТІАРІЇ В АРТУРІАНИ: РІЗНОВИДИ ТА ФУНКЦІЇ

Артурівські легенди сповнені незвичайних істот: лицарі борються з драконами, селища страждають від чудовиськ, ходять чутки, що у лісових хащах ховаються справжні монстри... Усі ці химери і не тільки можна зустріти у середньовічних книгах, які називають бестіаріями.

Бестіарії можуть бути найрізноманітніші. У добу Середновіччя вони набули особливої популярності, а їх основною метою була дидактичність і мораль. У нашому дослідженні особливу увагу надаємо саме бестіаріям, елементи яких використовувались у артурівських легендах. З'ясувати та дослідити різновиди та функції істот з середньовічних бестіаріїв у контексті артуріани є метою нашої роботи.

Наразі є декілька наукових праць, які торкаються теми бестіаріїв: Дебра Гессіг «Medieval bestiaries: text, image, ideology»[3] (Середньовічні бестіарії: текст, образ, ідеологія), Рон Бакстер «Bestiaries and the irusers in the Middle Ages» [1] (Бестіарії і їх користувачі у Середні Віки), існують бестіарії пов'язані з медициною – Макс Майкл-третій «Biomedical Bestiary» [4] (Біомедичний бестіарій). Актуальність теми нашої роботи зумовлена відсутністю певної класифікації тварин з бестіаріїв, пов'язаної з артурівською тематикою у вітчизняному літературознавстві.

Якщо говорити про класифікацію тварин, які зустрічаються читачам в артурівських легендах, то ми можемо розподілити їх перш за все на два типи: звичайні – це ті, існування яких ми спостерігаємо в нашому реальному житті (леви, птахи, свійські тварини і т.д.) і фантастичні – істоти, існування яких не було доведено чи обґрунтовано науковим шляхом (дракони, єдинороги, фенікси і т.д.)

Кінь – одна зі свійських тварин, яка найчастіше згадується в бестіарії. Кожен відомий лицар артуріани має свого коня і в них, як правило, є власні імена. Наприклад, у Гавейна – Gringolet, у Трістана – Passe-Brewel, а у Артура – Aubagu. Варто зауважити,

що імена коней можуть різнитися в залежності від легенди чи її інтерпретації. Коні для лицарів були своєрідними компаньйонами, які супроводжували своїх господарів у різних мандрівках, найчастіше – боях та війнах. Про це свідчить і те, як описав коня Ланселота Альфред Теннісон у своїй поемі «Леді острова Шалот»:

*«His broad clear brow in sunlight glowed;
On burnished hooves his war-horse trode;
From underneath his helmet flowed
His coal-black curls as on her ode,
As her ode down to Camelot.»*[5, 57].

(Сяяли від сонця його ясні брови,
А кінь у нього бойової крові,
І з-під шолому випадають випадкові
Кучері чорно-вугільні, ледь шовкові,
Коли він їхав в Камелот) (Тут і далі переклад наш – А. К.)

Найпопулярніша фантастична істота, що зародилася у бестіаріях і часто задується у літературних текстах, зокрема і в артуріані – це дракон. Драконів зазвичай описують як величезних зміїв, з крилами і здатністю продукувати вогонь. *«In areas (1)-(5) the dragon is a fully developed, highly elaborated motif in folklore, mythology and, in some cases ritual; in area (6) it is generally described as an inchoate or vestigial phenomenon, the "horned serpent," a dangerous guardian of springs and other watery realms»* (У зонах (1)-(5) дракон є повністю розвиненим, високо розробленим мотивом у фольклорі, міфології та, в деяких випадках, ритуалі; у зоні (6) він зазвичай описується як початкове або рудиментарне явище, «рогата змія», небезпечний охоронець джерел та інших водних царств) [2, 520]. В артуріані дракони виконують дві провідні функції: функцію провидців (доволі часто лицарям сняться сни з драконами) і фізичну, коли лицар має побороти дракона, щоб отримати певну винагороду.

Таким чином, проведений нами аналіз надає змогу виокремити певну класифікацію, яка розподіляє усіх істот середньовічних бестіаріїв на два типи: звичайні та фантастичні. Серед звичайних найбільш поширеним є кінь. Його основною функцією в текстах артуріани є супровід лицаря. Серед

фантастичних доволі визнаною є істота – дракон. Він виконує дві важливі функції: пророчу і бойову.

Література

1. Baxter R. *Bestiaries and their users in the Middle Ages*. Bridgend: WBC Limited, 1998. 242 p.
2. Blust R. The Origin of Dragons. *Anthropos*. 2000: Vol. 95, No. 2. P. 519-536.
3. Hassing D. *Medieval bestiaries: text, image, ideology*. New York: Cambridge University Press, 1995. 434 p.
4. Michael III M., Boyce W.T., Wilcox A. J. *Biomedical Bestiary*. Boston: Little, Brown and Company, 1984. 161 p.
5. Tennyson A. *The works of Alfred Lord Tennyson: novel*. Hertfordshire, 2008. 668 p.

Комаров С. А.,
 доктор філологічних наук,
 Горлівський інститут іноземних мов
 ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»,
 м. Дніпро

КОНЦЕПЦІЯ ПРИРОДИ В ОПОВІДАННІ Д. Г. ЛОУРЕНСА «ENGLAND, MY ENGLAND»

Творчість класика англійської літератури ХХ століття Девіда Герберта Лоуренса (1885-1930) зазвичай пов'язують з модерністськими тенденціями, що зумовлено не тільки часовими кореляціями, але й, передусім, світоглядними та естетичними засадами його книг. Д. Г. Лоуренс є творцем своєрідної філософської концепції, в центрі якої знаходяться питання статі, стосунків чоловіка і жінки, а також – ставлення людини до природи. В ракурсі останнього важливим для автора є конфлікт природи та цивілізації. Письменник засуджував механістичну цивілізацію, яка вбиває життя як навколо, так і всередині людини – її почуття, щирість душі, руйнує зв'язки людини з природою і космосом. У багатьох творах Д. Г. Лоуренса лунають утопічні заклики взагалі відмовитися від цивілізації та повернутися до життя на лоні природи (згадаймо, наприклад, «Lady Chatterley's Lover» (1928), один з його найвідоміших романів). Пантеїст за своїми релігійними поглядами, митець бачив божественний початок в усьому. Тому особливо близькими для нього були культури, в яких Бога знаходили в будь-яких виявах природи й людського життя: зокрема, етруски та ацтеки (дуже показово аналіз світогляду цих народів відобразився в книгах подорожей «Etruscan places» (1932) і «Mornings in Mexico» (1927) відповідно).

Працюючи в різних літературних жанрах (роман, повість, есе, мистецтвознавчий нарис, літературно-критична стаття, рецензія, лірика, драма), Д. Г. Лоуренс приділяв особливу увагу оповіданню. Він є творцем близько 70 оповідань, які виходили в різних збірках, з 1914-го по 1934-й (останні вже посмертно).

Авторська концепція природи знайшла яскраве втілення в багатьох творах цього жанру. Ми обрали у якості об'єкту дослідження оповідання «England, my England» (1917), яке увійшло в однойменну збірку 1922 року.

Вітчизняний дослідник Н. С. Стирнік у розвідці, присвяченій аналізу мотивно-тематичного комплексу і жанрових стратегій малої прози Д. Г. Лоуренса, торкаючись проблеми природи, звертає увагу на те, що в його ранніх оповіданнях показана мальовнича природа Ноттінгемширу, рідного краю письменника, її єдність з автором, а в творах кінця 1910-х – 1920-х років, написаних в період подорожей Д. Г. Лоуренса, «простежується його нездоланий розрив з рідною землею» [1, 124]. Певною мірою це спостереження є вірним і для оповідання «England, my England». Стосунки подружжя Егберта та Вініфред зображуються на фоні природи Гемпширу, тієї частини Англії, де зберігся «первісний дух» цієї країни, «the old England of hamlets and yeomen» [2, 4]. «The spirit of place lingering on primeval, as when the Saxons came, so long ago» [2, 4], – автор описує цю землю, вдаючись до посилань на дуже віддалені епохи. В той самий час підкреслюється, що любов головного героя до первісної природи краю, чистого світу, наповненого природними дивами вже в минулому, адже він пережив особисту драму, опосередковано спричинену негативним впливом прогресу і духу прагматизму.

Егберт згадує своє життя у старому дерев'яному будинку, з чудовим садом, який він власноруч відновив, своє пристрасне кохання до Вініфред – до нещасного випадку з їх старшою донькою, внаслідок якого та стала калікою. Він вважає себе винним у тому, що сталося. Поступово почуття Егберта і Вініфред холоднішають, і врешті-решт вони зовсім віддаляються один від одного. Докори сумління, зникнення фізичної та духовної близькості з дружиною, відчуття пустоти життя, в якому відсутні щирість і справжня життєва енергія, підштовхують його до рішення піти в армію. В одній з битв Егберт гине.

Образ головного героя оповідання «England, my England» є однією з варіацій лоуренсівської концепції «природної людини», яка остаточно сформувалася у вже згадуваному романі «Lady Chatterley's Lover». Автор з самого початку підкреслює чужість Егберта родині Вініфред та її батька Годфрі Маршалла, які були «повнокровними» і дуже «земними», справжнім породженням Англії, як гостролист або глід. «Their culture was grafted on to them, as one might perhaps graft a common pink rose on to a thorn-stem. It flowered oddly enough, but it did not alter their blood» [2, 7], – так Д. Г. Лоуренс відображає сутність сім'ї, з якою породився Егберт. Адже він був «природженою трояндою» («a born rose»). Використовуючи квіткову символіку, далі письменник називає свого персонажа садовою квіткою, яка тремтить від вітру, а потім обсипається, наче її й не було, «чарівним пустоцвітом» («adorable barren flower» [2, 22]), лілією («the lilies, that toil not, neither do they spin» [2, 14]), красивими рослинами, які не мають практичної цінності. Егберт не скутий узами станових або майнових обмежень, він веде вільне, дистанційне від традиційних центрів суспільного буття, існування, життя на лоні природи, він відчуває себе невід'ємною її частиною, знаходиться в гармонії з нею. В оповіданні багато описів саду, який він обробляє, красою якого захоплюється, в якому готовий проводити весь свій час.

Егберт не мав бажання знайти собі місце в суспільстві, тим паче – пробивати собі дорогу до цього місця: «No, no, the world wasn't worth it. He wanted to ignore it, to go his own way apart., like a casual pilgrim down the forsaken side-tracks» [2, 11]. З часом він все далі відходить від світу. В матеріальному сенсі залежачи від свого тестя, який майже повністю забезпечував родину своєї доньки, Егберт не прагне щось змінити в цій ситуації. Знову залучаючи образи природи для опису людини, автор уподібнює свого персонажа тваринам і птахам: «...you can bring an ass to the water, but you cannot make him drink. The world was the water and Egbert was the ass. And he wasn't having any. He couldn't: he just couldn't. Since necessity did not force him to work for his bread and

butter, he would not work for work's sake. You can't make the columbine flowers nod in January, nor make the cuckoo sing in England at Christmas. Why? It isn't his season. He doesn't want to. Nay, he can't want to» [2, 17] Такі художні аналогії працюють, знову ж таки, на реалізацію ідеї «природної людини».

Неодноразово в оповіданні «England, my England» лунає критика цивілізації, підкреслюється її руйнівна сила, що несе смерть, як духовну і чуттєву, так і фізичну. Говорячи навіть про Годфрі Маршалла, який виступає втіленням розуму, прагматизму, прагнення до успіху, корисного життя (ці характеристики в лоуренсівській концепції також співвідносяться з цивілізацією), прозаїк прямо засуджує сучасне механістичне суспільство (наприклад, як у наступному фрагменті, де відтворене ставлення Годфрі до життя: «Perhaps he had no very profound belief in this world of ours, this society which we have elaborated with so much effort, only to find ourselves elaborated to death at last» [2, 18]).

Найжахливішим породженням цивілізації Д. Г. Лоуренс вважає війну, сприймаючи її як крайній прояв божевілля, свідомством жорстокості існуючого порядку речей, а також засобом підкорення особистості чужій волі – людина на війні вже не має права вибору, переконаний автор. Війна прирікає землю, природу і людину на смерть, руйнує цей світ. Егберт не відчував ніякого бажання йти перемагати ворогів Британії. Він не сприймав різницю між англійським і німецьким як різницю між добром і злом. Для нього це була звичайна «неподібність», як несхожість різних рослин, тварин і людей («The difference between the wild boar and the wild bear. And a man was good or bad according to his nature, not according to his nationality» [2, 37-38]). Втім, відчуваючи себе самотнім, чужим в цьому механістичному світі, Егберт доходить висновку, що краще розчинитися в небутті, ніж жити життям без пристрасті, ніж йти за натовпом у своїх бажаннях і вчинках.

Література

1. Стирнік Н. С. Новелістика Д. Г. Лоренса: мотивно-тематичний комплекс і жанрові стратегії: дис. ...канд. філол. наук: 10.01.04 – література зарубіжних країн. Дніпро, 2021. 228 с.
2. Lawrence D. H. England, my England. *Lawrence D. H. England, my England and Other Stories*. New York: Thomas Seltzer, 1922. P. 3-50.

Корнелюк Б. В.,

кандидат філологічних наук, доцент
Хортицька національна академія (м. Запоріжжя)

ЗНАХОДЯЧИ СЕНСИ У КАПУСТІ: ДОСВІД ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ХРОНІКИ У МОНОВИСТАВІ «РІЧАРД ПІСЛЯ РІЧАРДА»

Історична хроніка В. Шекспіра «Річард III» вже близько чотирьох століть є невичерпним джерелом оригінальних сценічних прочитань. Сучасні постановки п'єси незрідка мають експериментальний характер: проактивні реципієнти, які творять театральні інтерпретації, сміливо десакралізують та деконструюють класичний Шекспіровий текст шляхом фрагментації та колажного монтажу, зміщення смислових акцентів, використання провокативних чи скандальних прийомів (приміром, у версії Томаса Остермаєра Річард читає реп та мочиться у глядацьку залу, а у постановці Пітера Еванса персонаж у виконанні акторки Кейт Малвені повністю оголюється, демонструючи травми від важкої протионкологічної терапії та операцій, які виконавиця ролі перенесла у дитинстві [1]). Такі версії створюються передусім у розкутому креативному середовищі театрів-лабораторій, котрі розглядають текст Великого Барда і кількасотлітню сценічну річардіану як вихідні точки для аполемічного діалогу. Його наслідками стають деавтоматизація типових прийомів рецептивного дискурсу, подолання утверджених конвенцій і топосів, інноваційне переосмислення чи пересотворення персонажів, хронотопу і сюжетних колізій. Саме до такої когорти театральних видовищ можна віднести моновиставу «Річард після Річарда» львівської майстерні «Театр у кошику» (режисер – Ірина Волицька, виконавиця головної ролі – Лідія Данильчук). Власне сама назва проєкту, в якій прийменник «після» поєднує двічі використане ім'я англійського короля, вказує на специфічний тип сценічної динаміки, що влучно характеризується епітетами із префіксом «пост-» – постмодерністської, посттеатральної і

постгуманістичної. Крім того, цю назву можна прочитати як своєрідну бінарну опозицію (Річард за життя – Річард після смерті; традиційний підхід до образу – експериментальна версія образу); ця дихотомія стає однією із низки символічних протилежностей, які долаються у художній реальності постановки.

Реквізит вистави є гранично мінімалістичним, тож кожна деталь здобуває важливе символічне значення. Лідія Данильчук грає у чорному кабінеті, що сприймається глядачем як безкінечний обшир потойбіччя. Водночас, акторка рухається у просторі, який обмежений прямокутником білої церати, в центрі якого міститься простий розкладний стіл з поверхнею білого кольору. Світлі акценти у безмежжі навколишньої чорноти створюють локус подібний до в'язниці, що своїми уявними стінами стримує колись всевладного короля-невільника. Досить іронічним є і той факт, що на сцені немає стільця, який можна було б асоціювати із монаршим тронем; натомість глядач бачить стіл, котрий скоріше відсилає до готування (фізична праця нетипова для монархів) чи трапези (персонаж чи то пак безтілесний дух Річарда не їсть, що підкреслює абсурдність художнього світу постановки). Зауважимо також, що цей предмет умеблювання підкреслено позбавлений естетики та лоску. Протягом дійства стіл виконує низку функцій, стаючи поперемінно амвоном, ораторською трибуною, перкусійним музичним інструментом та місцем жертвоприношень (останні дві функції стіл виконує одночасно, руйнуючи опозицію «естетичне – відразливе»).

Ще один візуальний акцент – круглий чорний магніт із дванадцятьма ножами, розташованими за принципом хвилинних насічок на циферблаті годинника. Втім це годинник без стрілок, адже час у тогосвітньому просторі вистави є нелінійним. Порушення тягlosti підкреслюють вербальні повтори та сюжетні рекурсії (кількаразове програвання епізодів через певний інтервал часу), а також риторичне запитання «Котра година?», яке стає розпачливим рефреном постановки. Ножі

також натякають на мотив «жорстокості часу», відсилаючи до складних стосунків нещадного Річарда із хроносом (навіть у першому монологі Глостер стверджує, що він посланий у світ допіру – «deformed, unfinished, sent before my time»).

Підкреслена андрогінність та небінарність Річарда у виконанні Л. Данильчук нівелює опозицію «чоловіче – жіноче»: акторка вдягнена у чорний діловий костюм із краваткою, волосся стягнене у хвіст, майстерні голосові модуляції дозволяють їй швидко переходити від низького грудного альту до високих нот жіночої теситури. Крім того, персонаж позбавлений і національної ідентичності, адже у постановці репліки виголошуються англійською, німецькою, польською та українською мовами. Цікавий ефект створює взаємодія оригінального тексту XVI століття та новочасного українського перекладу Бориса Тена.

Однак центральним сценічним артефактом у цій версії обрана капуста: творці вистави вдало реалізують полісемантичний символізм цього овоча, породжуючи доволі неочікувані смисли. В українській культурі капуста є інгредієнтом борщу та голубців – двох ідіосинкратичних страв, які формують ядро української ідентичності. Прикметно, що ця зв'язка сприймається насамперед вітчизняними глядачами, іноземні реципієнти скоріше асоціюватимуть капусту із багатством та грошима, які є атрибутами влади. Річард прагне політичного панування і задля цієї мети позбавляє своїх жертв найдорожчого – життя. Крім того, персонаж у костюмі клерка в оточення капустияних головок створює паралелі із сьогоденними корупціонерами різних рівнів, актуалізуючи питому українську проблему хабарництва.

В українській культурі капуста віддавна вважається символом народження (відома є приказка про те, що дітей знаходять у капусті) та використовується як засіб народної медицини (капустяні листи за повір'ями лікують набряки). Однак у художньому світі вистави цей предмет набуває цілком протилежних конотацій: шаткування капусти відсилає до

кривавих діянь короля-тирана, овочеві головки символізують голови його жертв. Акт подрібнення у виставі – це своєрідний маніакальний ритуал, який персонаж супроводжує символічним танцем навколо стола, ритмічною роботою ножів та речетативним прочитанням тексту, створюючи гіпнотичний перформанс. Подібна репрезентація вбивств з одного боку розмиває опозицію суб'єкт – об'єкт (капуста як річ, продукт, неістота і як символічне втілення людської голови). З іншого боку, символічна різанина справляє ще більш реалістичне враження на реципієнтів, адже задіює їх нюхові рецептори: запах капусти з легкістю заповнює залу, а на глядачів із перших рядів ще й летять шматки капусти та її соку. Ще один вимір рецепції породжує той факт, що природні органічні об'єкти руйнуються інструментом, який людина використовує не лише як кухонний інструмент, але і в якості холодної зброї. В цьому контексті уважний глядач переходить у площину екокритичних (людина як руйнівник природної гармонії) та постгуманістичних (рівність всього, що створено із органічної матерії; наявність прав не лише у людей, але і у тварин та рослин) інтерпретацій.

Окремо слід зауважити, що капуста є поширеним та звичним продуктом раціону, вона цілком вписується в мінімалістичний ансамбль сценічного реквізиту, наголошуючи на повсякденності зла. Капуста, зображена на постері вистави, символізує і режисерську концепцію в цілому – проста, позірно схематична сценографія приховує декілька рівнів смислів, які реципієнт зчитує шар за шаром, мов знімаючи листи капусти. Глядач, схильний до літературних алюзій також зможе провести паралель із єдиним романом О. Генрі «Королі і капуста», в якому цілком суголосно Шекспіровій історії оповідається про схеми корупції та політичні маніпуляції.

Режисерський підхід до потрактування історичної хроніки Великого Барда можна назвати формалістським, попри те, що така характеристика зазвичай породжує певні негативні конотації. Втім у випадку із виставою «Річард після Річарда» мінімалізм не є мізерністю, натомість він діє як своєрідний

каталізатор інтерпретативної роботи. Прості сценічні артефакти складаються у свідомості реципієнтів у химерні, однак естетично цілісні комбінації, породжуючи полемічні смисли залежно від рецептивної оптики, обраної глядачем. Художній всесвіт, у якому Річард протистоїть капустяним головкам та тріумфує над ними пірровою перемогою, надає постановці трагіфарсового звучання, дозволяючи в повній мірі розкритися гротескному акторському обдаруванню Л. Данильчук. Руйнування бінарних опозицій, установка на невичерпність інтерпретацій за відсутності їх ієрархій створюють художній всесвіт постмодерністської гри, в якому овочі творять смисли незгірш від Шекспірового слова.

Література

1. Harmon S. Two versions of Richard III: breasts on one stage, a penis on the other. *The Guardian*. 2017, 10 March. [online]. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2017/mar/10/richard-iii-how-much-can-you-really-change-in-a-shakespeare-play> (10.08.2022).

Курилова Ю. Р.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

ОБРАЗ ДЕРЕВА В РОМАНІ «ДЕРЕВО БОДХІ» П. ЯЦЕНКА: СИМВОЛІКА, ФІЛОСОФСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Актуалізація містицизму як світоглядної й естетичної стратегії в українському літературному процесі к. ХХ – поч. ХХ ст., у літературних тенденціях останнього десятиліття стимулює потребу інтерпретації маловідомих текстів доволі цікавих авторів. До таких можна віднести П.Яценка, творчість якого відзначена авторитетними преміями, являє собою оригінальний, нестандартний модус художнього мислення. Українська літературна критика вже на початку 2000-х відзначила цей факт, але активне зацікавлення літературознавцями спостерігаємо після появи його роману на основі біографії «Нечуй. Немов. Небач» (2017), якому присвячено розвідки Т. Мейзерської, Я. Кравченко, магістерські студії тощо. Роман «Дерево бодхі» (2011), на жаль, не став об'єктом широкої критичної рефлексії та предметом масштабних літературознавчих студій: лише окремі зауваження щодо елементів поетики в коротких відгуках (І. Бондар-Терещенко [1]). Цей твір є оригінальною інтерпретацією буддійських постулатів, в основі яких покладена філософія порожнечі.

Одними з перших в українській літературі про буддизм почали говорити Л. Українка (підручник для сестри) та І. Франко (переклади буддійських текстів), який окрім вивчення концепції ще й здійснив рецепцію буддійської духовності в своїй творчості [2, 3]. Типологічно близькі світоглядні концепти можна простежити в творчості поетів Київської школи й її апологетів і послідовників, а також досить активно формується цей дискурс у світоглядно-естетичних варіаціях діяльності поетів ДАК («Бахмацької школи»). Глибокі й якісні спроби рецепції синтетичної релігійної ідеології знаходимо у прозі О. Лишеги («Друже Лі Бо, брате Ду Фу», 2010), Г. Пагутяк («Брат мій Енкіду» («Мій Близький та Далекий Схід»), 2009). Тема є досить складною, адже масштабних теоретичних робіт, присвячених питанню синтезу релігійно-філософських концепцій, трансляції

релігійної ідеології в художніх текстах майже немає (можна назвати роботи І. Набитовича, статті Н. Зборовської тощо).

Метою цього дослідження є аналіз провідного образу роману – образ містичного дерева бодхі, його ролі в системі світоглядної концепції твору й специфіці сюжетотворення та наративних стратегій.

Образ містичного бодхі актуалізує рецептивний контекст магічного реалізму – саме такою категорією характеризують стратегії прози П. Яценка, визначаючи його в ряду інших авторів-«міфотворців» локальних текстів (Ю. Винничука, Т. Прохаська). Дослідники специфіки магічного реалізму акцентують увагу на одному важливому аспекті, який дає можливість прояснити сутність певних епізодів у романі автора: «одним зі способів, яким колишні чи навіть теперішні колонії опонують імперії, є «бунт магією», «бунт ірраціональністю» [3], – тобто, сюрреалістичні прийоми, міфологізм у зв'язку з цим є ефективними у репрезентації проблематики самовизначення, ідентичності, певних моментів ресентименту й опозиції минулому. П. Яценко – творець львівської саги, заснованої на родинних історіях, ментальних патернах Львова. Здебільшого його історії опонують соціальності, яка поглинає суб'єкта, зміщуючи звичні стандарти сприйняття.

Назва роману формує символічний простір для інтерпретації сюжетних колізій й наративної моделі твору. Дерево бодхі у масовій свідомості традиційно відкриває асоціативне поле концептів східних релігій: просвітлення, самопізнання й самоусвідомлення, рух до певної мети, медитація. Традиція формування символічних значень – дуже давня: акумулює ідею захисту від неприємностей життя, вселенську мудрість, стан просвітлення, якого було досягнуто, реалізацію кінцевої мети, потенціал наближення до істини. Можливість пережити потужний духовний досвід реалізується у виході на інший рівень свідомості, на якому можна пізнати душі людей, які існували задовго до появи суб'єкта, який втілює цей досвід. Ця еманация також розповсюджується на об'єкти, які знаходяться в силовому полі сакрального дерева. Саме цей момент і є точкою розвитку подієвої структури роману: після того, як Мар'яна заливає сусідів із першого поверху водою, – вона зненацька виявляє

паросток незнайомої рослини в щілинах паркету й, як і кожна звичайна людина, обплутана повсякденням, починає турбуватися про чистоту оселі й шукати спосіб позбутися її.

Метафізика суспільного й особистісного буття, сформована в концептуальній парадигмі буддизму, визначає подальше структурування фабульних епізодів роману. Дерево бодхі – складна система онтологічних смислів: під час погойдування вітром воно здійснює коливальні рухи, які асоціативно сприймаються як певний танець буття, коливання сутностей, які визначають наше життя. Саме цей зміст, вочевидь, вкладає автор, коли іронічно окреслює психологічну взаємодію Мар'яни з іншими персонажами (продаж на ринку), надаючи сакрального значення її уявному танцю з Чоловіком на перехресті доріг. Усе це певні етапи уявної мандрівки меандрами власної душі, віртуальними топосами (пам'яті, за давнених почуттів тощо): «Тепер ти мусиш іти до моря, Мар'яно. Саме так. Рухатись до моря – це прагнення кожного, паломництво, хадж» [4, 28]. Цікава деталь сюжетної перспективи – усвідомлення героїнею того, що насправді хвили моря не рухаються, а відбувається рух думок про них, а свідомість перемикається з одного плану на інший (колеги спостерігають Мар'яну в купальнику й фіксують калюжі на підлозі). Повсякденне життя – це пастка для того, хто здійснює пошук трансцендентної істини (фекалії в будинку, які залишають відвідувачі й за якими спостерігає героїня; побутові негаразди, які постійно блокують можливість «іти за розумом»; позбавлені сенсу балачки колежанок та шаблони й стереотипи повсякдення («принц», «грантові» пригоди героїні тощо).

Не випадкові в такому інтерпретативному ракурсі мовні екзерсиси персонажів (російською мовою) й радянські предки провідних персонажів як частини того неавтентичного буття, якому опонує шлях просвітлення Мар'яни. Акт «злягання з минулим» (за влучним висловом І. Бондаря-Терещенка [1]) і подальший продаж костюма з ремінцем і орденами – символічне припинення стосунків із тими, хто стоїть на заваді самопізнанню й самоусвідомленню та спричиняє страждання (згадка про морквину, яку подарував дід із прогнозами про подальше життя 20-літньої на той час героїні).

Космогонія релігій маніфестаційного типу (поряд – креаціоністські релігії) полягає у проявленні еманцій вищого порядку через одкровення й самовіднайдення (пробудження). Стовбур дерева бодхі, яке проростає через будинок Мар'яни, – вісь того самого Світового Древа, на якому нанизуються смисли буття, які поступово відкриваються 35-річній жінці, що переживає досвід «множинних ідентичностей» і «поезії тіла» [4, 52]. Суть логіки маніфестаціонізму – заповнення порожнечі, проявлення сутностей, усвідомлення тілом «поза межі» [4, 39], безпосередності жертви й свободи після вибору [4, 15], що можна прочитати в ідеології роману.

Отже, «Дерево бодхі» П.Яценка – це не прозовий текст із лінійною сюжетною перспективою, а естетична медитація, яку читач може реалізувати разом із героїнею роману. Видається можливим проаналізувати інші твори автора у такому методологічному контексті.

Література

1. Бондар-Терещенко І. Важко бути богом. URL: <https://enigma.ua/articles/vazhko-buti-bogom> (05.08.2022).
2. Завгородній Ю. Буддизм у творчості Івана Франка. Слово і час. 2005. № 11. С. 3-7.
3. Путна М. Єврейський, польський, гуцульський, магічний. URL: <https://zbruc.eu/node/84545> (09.08.2022).
4. Яценко П. Дерево Бодхі. Повернення примурків : романи. Львів : ЛА «Піраміда», 2011. 200 с.

Лановик М. Б.,
 доктор філологічних наук, професор,
Лановик З. Б.,
 доктор філологічних наук, професор,
 Тернопільський національний педагогічний
 університет імені Володимира Гнатюка

«МІСТЕРІЯ ЗІЛЛЯ» ІГОРЯ КАЛИНЦЯ

Творчість Ігоря Калинця – дисидента, письменника-шістдесятника, одного з найглибших у філософському сенсі українських авторів – інтерпретатори трактують як рафіновану, герметичну, філософічну, церебральну. Його тексти є втіленням того, що від періоду давньогрецьких поетик окреслюється терміном *poesis*. Створення цього ореолу вишуканої, шляхетної поетичності досягається не лише стилістикою, художньо-поетичними засобами, особливістю тематики та авторського викладу, а й певною орнаменталістикою, яку часто пов'язують із орієнтацією на давню українську барокову традицію. Поряд із знаковими циклами «Мій азбуковник», «Лapidарій», «Зільник» та ін. І.Калинець створив цикл «Містерія зілля», яке правомірно можна окреслити як його *Florilegium*.

Для розуміння цього циклу необхідно брати до уваги весь корпус авторських текстів, у яких флористична тематика є однією із основних. Квіти, дерева, листя, трави тут набувають особливих сенсів – міфологічних, містичних, фольклорних. Флористична символіка є невід'ємною складовою художньо-поетичного світу І.Калинця, і при інтерпретації цих тематичних пластів чітко простежується її укладання у певні тематичні групи.

Фольклорна флористика – невід'ємна ознака заглибленості в національні пласти пам'яті, у сферу українських народних традицій і вірувань. В І.Калинця вона вибудовується відповідно до народних уявлень про одухотвореність природи, вбирає в себе численні легенди про перетворення людей на квіти (як-от вбитого при страті козака на квітку маку), баладні мотиви перетворення душ померлих у дерева (таким є образ прадавньої липи), тотемний образ дуба як символу козацької влади із циклу «Міф про козака Мамаю» (тут він суголосний також із традицією живописних зображень Мамаю, де дуб постає його невід'ємним

атрибутом). У фольклорному ключі прочитуються образи барвінку, соняшника, мальви, калини. Поряд із поетичними зарисовками квітів з'являються образи зернових культур, трав, що співвідносяться із відповідними образами з народних казок, пісень, легенд тощо. У зв'язку із фольклорною традицією можна виокремити групу **дитячої флористики** – образів квітів і трав, які запозичені із дитячого фольклору та передані крізь призму дитячої свідомості. Такими постають образи Князенка-Соняшника та ін. із дитячих збірок, а також із збірок І.Калинця для дітей, зокрема «Про дівчинку і квіти» [Детальніше див.5].

Міфологічна флористика є частиною фольклору, однак творить власний дискурс з огляду на те, що до цієї групи належать образи квітів, які або не мають відповідників у живій природі, або ці зв'язки назавжди втрачені. Таким є образ євшан-зілля, що вперше в українському письменстві з'являється у літописі як магічна трава із чудодійними властивостями. На сьогодні дослідники по-різному тлумачать, яка саме рослина називалася в давнину євшан-зіллям – різновид полину, материнка та ін. Ще складніше інтерпретувати такі поетичні образи, як цвіт папороті, неопалима купина, розрив-трава, ключ-трава, затай-трава, цар-зілля, чорнозілля, тройзілля, зілля-журілля, затай-трава, гіркоцвіт.

Геральдична флористика є свідченням орієнтації письменника на барокову традицію, не лише українську. Гербівники і гербарії пов'язані між собою ключовим латинським поняттям *herbals* – первісно рослини були визначальними образами прадавніх родів, саме вони становили основу найдавніших гербів, адже у давнину в живому вигляді прикріплялися до лицарського обладунку для ідентифікації на полі бою (згодом ставали знаком на щиті) [Детальніше див 4].

Церковно-релігійна флористика за походженням така ж давня, сягає біблійної традиції. Вона тісно пов'язана із геральдиком, адже лицарські роди позиціонували себе як послідовники Християнства, обирали ті символи, які були втіленням християнських чеснот, особливо троянду та лілею, оливкове дерево, терен, плоди винограду чи виноградну лозу, що були найпоширенішими не лише в поетичних церковних текстах, а й у орнаментальному вирішенні церковних оздоб.

Любовно-еротична флористика в І.Калинця подекуди закорінена у фольклорну традицію (образи хмелю, рути та под.), а подекуди – у лицарський дискурс (образ троянди, незабудки). Любовний дискурс в аналізованій ліриці часто пов'язаний із образами саду, лісу із властивим для них буянням квітів і трав.

Образи, що належать до окреслених груп, переплітаються, часто створюючи ефект орнаментального стилю, або ж розлогих картин саду, лісу, поля; у них поетизація дійсності є ключовою настановою, що доповнюється не менш вагомими сенсами народної традиції, національної пам'яті. Утім, можна виокремити групу образів, яку окреслимо як **поетична флористика**. Це – образи, які не пов'язані із конкретним дискурсом, а є власне засобом творення *poesisy*. Інколи в них відлунюють традиції Сходу (зокрема у переспівах Н.Кучаака «Увійти в сад»). Або ж згадуються рослини, відсутні в українському просторі (ехінопс – квітка, яка «не знає своєї української назви»). Будучи у засланні, поет описує чужу холодну землю, яка, «родить квіти, за якими я плачу»: екзотичні фіолетові квіти багул, Мар'їн корінь, жовті маки, вазондиффенбахію. Окрему групу становлять образи із циклу «Квіти на поштівках»: О.Мурашко. Настурції; С.Далі. Мрія; Ван-Гог. Арле. Червоні виноградники; А.Матісс. Квіти в голубій вазі на синій серветці; І.Марчук. Маки. та ін. У подібному ключі згадуються «квітники Катерини Білокур». Флористичних сенсів набувають «нерослинні» образи: очі-хризантеми, місяць-хризантемінь, квіти, які малює мороз на шибках. У цьому ключі прочитуються цикли «Квіти. Птахи. Ми», «Полум'яні послі. Листівки з трояндами для жінок-політв'язнів», «Квіти і села», «Дзвениславині купави» та ін.

Водночас про «Містерію зілля» як *Florilegium* І.Калинця слід говорити з урахуванням особливостей цієї латинської середньовічної традиції, що етимологічно походить від лат. *flos*-квітка та *legere*-збирати – буквально збирання квітів. Так у давнину найчастіше означувалися антології текстів отців церкви, збірники крилатих фраз, цитат або сентенцій давніх філософів, що набували значення ілюстрацій; рідше – ілюстровані книги про рослини (найчастіше медичного та кулінарного призначення), особливо, якщо йшлося про рідкісні та екзотичні

види, що прийшли в Європу з Османської імперії чи ін. далеких земель. У львівського автора усі ці настанови поєднуються: цикл укладено на основі більш давнього джерела – праці науковця і церковного діяча початку ХХ століття, на що вказує й підзаголовок «за Ксенофонтосом Сосенком». До усіх інтерпретованих рослин подано латинські відповідники як зв'язок із середньовічною традицією, напр. Біждерево (*Artemisia vulgaris*), Матріган (*Belladonna*); усі вони належать до екзотичних видів (Диванна (*Verbascum thapsus*), чий «*родовід / що виводять вчені / від Див-бога... зацвітає / золотим султаном / царською паличкою*»), частина з них має цілющу силу (Арніка (*Arnica montana*) «*на побоєвищі / затамувавши всім рани / сама в крові*»; Підойма (*Laniclea scorpea*) дає вимореним мужам «*міці до ліжка*»); усі наділені містичним значенням, або й причетні до магії (цвіт арніки – рослинної Жанни д'Арк волає про помсту; Криве зілля (*Polygonum*) «*по чорній книзі віщує*»). У такому ж ключі прочитуються інші цикли поета, особливо «Зільник».

Література

1. Калинець І. Невольничча муза. Балтимор – Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В.Симоненка. 1991. 452 с.
2. Калинець І. Пробуджена муза. Варшава: Вид-во ОУН та Канадського інституту українських студій. 1991. 462 с.
3. Калинець І. Ці квіти нестерпні. Малий поетичний зільник. Київ: Факт. 2000. 94 с.
4. Лановик М. Геральдика мови і мова геральдики у поезії Ігоря Калинця. *Біблія і культура*. Вип. 17. / За ред. А.Є.Нямцу. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2016. С.125-149.
5. Лановик М. Фольклор як ідеологічний код художньої літератури (на матеріалі невольниччої поезії Ігоря Калинця). *Наукові записки ТНПУ*. / За ред.проф. М.П.Ткачука. Вип. 44. Тернопіль: ТНПУ, 2016. – С.12-24.

Левицька О. С.,
кандидатка філологічних наук,
Українська академія друкарства (Львів),
Національний університет «Львівська політехніка»

«Є ТАМ НЕ ТІЛЬКИ КВІТИ, АЛЕ Й ПОЕМА ПРО КВІТИ»: ФЛОРИСТИЧНІ МОТИВИ РОМАНІВ-БІОГРАФІЙ ПРО МАЛЯРІВ В ІНТЕРМЕДІАЛЬНОМУ АСПЕКТІ

Біографічні романи про художників мають багатий матеріал для інтермедіальних студій, стимулюють авторів творів та їхніх дослідників вдаватися до детального вивчення не лише життєписів митців, а й їхніх полотен, вивчити їхню картину світу. Дослідження присвячене аналізу зображення флори в художніх біографіях малярів, зокрема увагу акцентовано на квіткових мотивах, символіці й концептах, вербалізованих в романах-біографіях. Об'єктом аналізу є біографічні твори українських авторів про українських художників: повість-есе Івана Голубовського «Розмахом могутніх крил»[1] про Олексу Новаківського, роман Володимира Яворівського «Автопортрет з уяви. Роман про трагічну та дивовижну долю Катерини Білокур» [4], а також роман Катерини Лебедевої «22. Містичний випадок на Вознесенському узвозі у Києві» [2], який розповідає про молодого графіка Леся Лозовського та художників, які творили Українську академію мистецтв та мистецьке середовище Києва кінця 1910–1920 років: Миколу Мурашка, Георгія Нарбута, Михайла Бойчука, Олександру Екстер та інших.

У ході дослідження романів-біографій простежуємо багатofункціональність звернення біографістів до флористичних мотивів у творчості біографованих митців та в інтерпретації їхнього життєвого шляху. Передусім йдеться про відсилання до біографічних мотивів, які у кожного з митців свої, проте дозволяють простежити витoki і причини звернення до малювання флори і особливостей її відображення. Наприклад, у повісті про Новаківського, цитату з якої взято в назву доповіді, автор відсилає до родинного походження й дитячого спілкування з природою — батько художника був лісничим, хлопець виріс серед буйних трав і лісів, у його дитячому переконанні вже сформувалася уява, що «втому могутньому царстві лісів жив іще

Бог», а розмови про природу її сутність і характер рослин супроводжують майже усю повість, побудовану на діалогах автора і художника. В аналізованих творах виокремлюємо також компенсаторну функцію, якою наділяють мотиви флори, зокрема квіти: автор роману про Білокур твердить, що квіти художниці мали заспокійливий ефект після жахів голоду і війни, який пережили богданівці й усі українці, відтак потребували витіснення негативних емоцій; Лебедева, описуючи емоційний стан Леся Лозовського, пише, що «квітина шовковій оббивці дивана почали снитися, приємно змінивши жахіттяцього кривавого літа» [2, 122].

В інтермедіальному аспекті звертаємо увагу на репрезентацію в літературі малярських робіт з флористичними мотивами. В аналізованих біографічних творах часто есплікується зображення квітів, дерев, кущів та загалом рослинних мотивів на полотнах художників. Найбільш поширеним способом є екфразис — читач, який знайомий з роботами художників та художниць, легко упізнає чи відшукає перенесене в романний текст полотно чи рисунок. Приклади екфразису є в романах Яворівського, Голубовського, Лебедевої та інших. Живописна цитата (див. про це поняття детальніше в А. Бергер [5]) також є одним із поширених видів міжмистецьких зв'язків, письменники вдаються до цитування окремих полотен з флористичними мотивами чи їхніх фрагментів або ж процесу створення малярського полотна. На такі цитати багатий роман Яворівського. На картинах Білокур квіти зображені в особливій техніці, вони наче оживлені. Художниця надавала перевагу малюванню живих квітів, як у природі, не створюючи букетних композицій та не зрізуючи їх. У романі про художницю Яворівський оживлює зображені на її роботах квіти, вони не лише перегукуються із своїми прототипами на її полотнах, а й кожна з них постає як одухотворена істота, взаємодіючи з довкіллям на різних рівнях: емоційному, ментальному, фізичному.

Важливий аспект у тлумаченні флористичних мотивів в аналізованих романах мають символи — у цьому питанні базуємося і на суміжних дослідженнях із символіки рослинного світу, на тлумаченні їх у романному тексті і на безпосередній інтерпретації митців в мемуарних текстах, листах тощо.

Вивчаючи твори живописців і роль світу природи на їхніх полотнах, автори біографічних романів надають природі також особливої функціональності. У творах живописців світ природи набуває індивідуалізованих рис, кожна рослина — чи то квітка, кущ, дерево — індивідуалізована, не схожа на собі подібну, виокремлена з-поміж інших, зі своєю душею і характером. «Дерева, корні, квіти, рослинність! Яке бездонне море індивідуальностей!» — наголошує Олекса Новаківський у повісті Голубовського. «Коли б чоловік зумів добре зобразити та віддати експресію, що нею промовляють деякі дерева, створив би епос, якого ніхто досі не зложив» [1, 71], «В кожному випадку варто б присвятити життя студіям дерев. Нотувати, роздумувати та вибороти з себе таємну і криласту історію душі та прожити дерев — рисунком, фарбою чи словами» [1, 73].

Іншої функціональності набувають флористичні мотиви в романі про авангардне мистецьке середовище — в романі К. Лебедевої акцентовано на декоративних функціях квітів, рослин, збіжжя, а також на їхньому ідеологічному значенні, характерному для того часу. Пишучи про події 1917–1922 років Катерина Лебедева в романі «22» надає їм особливого змістового наповнення, як-от: вінок із квітів і плодів на купюрах УНР, розквітлі квіти на орнаментах килима Нарбута, які зберігали традиції українського народного мистецтва, з якого митець черпав натхнення, орнаментальні соняшники на державне замовлення радянської влади, квіти, якими зустрічали прихід нової влади та ін.

Окремо варто зазначити про студії рисунку чи композиції, техніки малярства чи інших аспектів творчого процесу у відтворенні флористичних образів у біографованих романах про художників. Автори літературних творів часто вдаються до зображення самого процесу малювання рослин, особливостей побудови композиції, роздумів митців про технологію рисунку і майстерність у переданні тонкощів роботи з флорою. В повісті-есе Голубовського читаємо розлогі роздуми Новаківського про способи якнайточніше передати експресію дерева, яку техніку чи матеріали варто використовувати, в який спосіб вона має промовляти з полотна, як створити «поему про квіти» чи «епос про дерева», а не просто «відрисувати» чи «відфотографувати» їх.

Голубовський акцентує на великій майстерності митця, якщо ж він може намалювати природу, передати її характер, що не буде «марним плягіатом» найбільшого митця — природи. К. Лебедева в романі «22» розкриває студії Олександра Мурашка, який намагався навчити своїх учнів, як передавати природу в живописі.

Література

1. Голубовський І. Розмахом могутніх крил. Повість-есе про Олексу Новаківського. Львів, 2002. 116 с.
2. Лебедева К. 22 : Містичний випадок на Вознесенському узвозі у Києві. Харків ; Київ, 2020. 242 с.
3. Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. 392 с.
4. Яворівський В. Автопортрет з уяви: Роман про трагічну та дивовижну долю Катерини Білокур. Київ, 2018. 296 с.
5. Berger A. Ch. Das intermediale Gemäldezitat: Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggio. Transcript Verlag, 2012. 260 с.

Лихацька В. М.,
студентка 4 курсу,
Бердянський державний педагогічний університет

«МАГІЧНА СИЛА ПРИРОДИ»: ОСОБИСТІСНИЙ РОЗВИТОК ЯК СКЛАДОВА COTTAGESCORE ЗА РОМАНОМ «ТАЄМНИЙ САД» ФРЕНСІС БЕРНЕТ

Життя кожної людини – це постійний рух, а одним із важливих вмінь є вміння вчитися впродовж усього існування. Починаючи з дитинства, людина зростає та навчається сприймати світ навколо себе. Сама ж потреба в розвитку була набута еволюційним шляхом, а відтак стала базовою. Фізичне та духовне зростання є важливою складовою дорослішання, яке формує нас як особистостей зі своїми життєвими цінностями, ідеалами та почуттями.

Сюжет про еволюцію індивідуальності не оминув і художню літературу, зокрема дитячу. Дитяча література орієнтована на зацікавлення, виховання естетичного смаку та формування особистості дітей. Немало українських вчених присвятили багато праць вивченню дитячої літературі, а саме І. Бойцун, Я. Гоян, А. Гурбанська, В. Дончик, М. Жулинський, С. Іванюк, Б. Шалагінов, О. Папуша та інші. Еволюція особистості є однією з центральних тем в психології, в літературознавстві ж ця тема мало досліджена. Новітня субкультура cottagescore закликає до повільного життя, зв'язку з природою, переосмислити ручну працю або життєві орієнтири, тому **актуальність** зумовлена малою кількістю досліджень не тільки про психологію особистості, але й про сучасну естетику. **Метою** дослідження є аналіз духовного зростання головних героїв романі «Таємний сад» на тлі субкультури cottagescore.

Технологічні можливості нашого часу створили багато перспектив для розвитку культур в суспільстві, найбільше розвинулися новітні субкультури, однією з яких є cottagescore. Субкультура cottagescore досягла популярності під час пандемії COVID-19. Вона навіяна пасторальними пейзажами, домашньою роботою та бажанням втекти від реальності до сільських садів. Повсякденна праця на фоні пандемії здавалася важкою і неминучою, тому субкультура побудована на відпочинку від

швидкого темпу життя, сучасних технологій та переосмислити процес праці, який, зазвичай, не приносив задоволення. Ще одним фактором зростання популярності субкультури було «полуничне плаття» Лірики Матоши, яке заповонило всесвітню мережу [6]. Американська дизайнерка створила цю сукню влітку 2020 року, коли пандемія вирувала найбільше. Плаття має ніжний вигляд, наче «хмара із солодкої вати, яка усіяна візерунком полуниці з блискітками» [6]. Газета The New York Times зазначає, що «завдяки накладці пастельно-рожевого тюлю, глибокому декольте та м'яко видутим рукавам це виглядає так, ніби Марія-Антуанетта одягла б її, якби жила в сучасному світі» [6]. Таким чином, пандемія зумовила людство проаналізувати свій стиль життя, а романтизація сільськогосподарського способу існування приваблювала своєю легкістю та казковістю.

Френсіс Бернет є класиком англійської дитячої літератури та авторкою таких відомих творів, як «Маленький лорд Фонтлерой», «Пані з високого роду» і «Таємний сад». Ще в дитинстві в авторки почали проявлятися письменницькі здібності, тому, починаючи з 1868 року, вона публікує свої історії у жіночих часописах та швидко набирає популярність. Реліз роману «Таємний сад» пройшов довгий шлях: спочатку твір був опублікований в десяти випусках журналу «The American Magazine» з ілюстраціями Дж. Скотта Вільямса, а потім вже в серпні 1911 року твір вийшов у печатному вигляді [5]. Американський дослідник Філіс Копес стверджував, що у своїй творчості Френсіс широко використовувала жанри казки та екземплум. Під екземплумом, зазвичай, розуміють жанр середньовічної латинської літератури з яскраво вираженою дидактичною функцією. Від жанру вона взяла образ героя, який може впливати на оточуючих його людей і змінювати їхні характери. Саме такий процес можна спостерігати в романах «Маленький лорд Фонтлерой» та «Пані з високого роду». У «Таємному саду» вона продовжувала застосовувати елементи цих жанрів, додаючи пасторальну традицію, як у «Георгіках» Вергілія [3, .2].

Сімейні обставини змусили Френсіс переїхати до Америки. Тут, в Тенессі, почалося нове життя. Місцева природа зацікавила дівчину, тому вона розпитувала про птахів у тітки Синті. Френсіс

часто лежала в траві, читала, писала або просто мріяла. Довгими днями дівчина блукала лісом, аж поки білки не звикли до неї, а кролики стрибали поруч [2, 21-22]. Згодом авторка зізналася, що «це були найщасливіші роки» та називала їх «Дні Дріади» [2, 21-22]. Як відомо, дріади — це німфи, які є покровительками дерев. Під час так званих «Днів Дріади» почуття Френсіс до навколишньої природи ставали важливішими за будь-які інші справи.

Повернувшись у Мейтем Хол, Френсіс багато часу присвячувала письменництву. Одного дня, прогулюючись парком, вона знайшла старий занедбаний трояндовий садок. Відшукавши вхід до саду, авторка закохалася: *«Принустимо, що це троянди, лілії та фіалки, — сказала вона. — Як це було б гарно! Вона ходила, прикидаючись. Її щоки почервоніли, а руді кучері сяяли в сірому світлі»*[2, 9-10]. Незабаром купи сміття стали фонтанами, а бур'яни — квітами. Завдяки любові до садів та природи в цілому, з'явилася ідея для роману, який потім стане класичним в літературі.

У 1907 році авторка лишилася в Сполучених Штатах. Водночас вирішила завести господарство в Лонг-Айленді, що біля Нью-Йорку. Будівля мала червоний дах з черепиці, балкони, велику терасу та кам'яні сходи, що ведуть до пляжу [2, 103-104]. Френсіс особисто спроектувала сад, який за словами Вівіан (син Френсіс Бернет) «осінню був справжнім дивом: новенький будинок стояв на терасі серед зелених галявин, оточений затіненням дерев і заростями квітучих кущів» [2, 104].

Роман «Таємний сад» розповідає про дівчинку Мері Ленокс. Вона народилася в Індії в сім'ї заможних британців. Для батьків Мері була небажаною дитиною: батько постійно працював, а мати цікавилася тільки розвагами. Через це дівчинка виросла примхливою, хворобливою та неспокійною. Вихованням Мері займалася покоївка Ая. В Індії почалася епідемія холери і всі її рідні загинули, а через це всі негативні риси характеру головної героїні притупилися: *«Мері була егоїсткою й узагалі нікого не любила. Шум, крики й біганина через холеру налякали її, але нині страх заступило роздратування від того, що про неї посміли забути. Хоч це й не дивно: хто пам'ятатиме про*

маленьку дівчинку з огидною поведінкою, до якої всі були байдужі» [с. 6].

Дядько Мері, Арчибальд Крейвен, згодився її взяти до себе та виховувати. В Мізелвейті (Йоркшир, Англія) почалося нове життя Мері, обжитися допомагала служниця Марта. Стиль субкультури *cottagescore* тяжіє до великих і старих будівель в яких дизайн кімнат і декор пов'язаний з природою. Завдяки цій характеристиці маєток дядька Мері яскраво відображає співіснування з природою: «— *Маєток досить великий, і пан Крейвен пишається ним. Щоправда, сам будинок досить старий похмурий. Йому вже років шістсот. Він розташований на краю величезного вересового поля» [с.11]. «Старовинні, важкі парадні двері, збиті з масивних, прикрашених різьбою дубових дощок і скріплені великими залізними планками й цвяхами прочинилися, і Мері опинилася у величезній слабо освітленій залі, з неймовірною кількістю картин на стінах, які, здавалося, охороняють залізні фігури воїнів у латах»[с. 27].*

Маленька дівчинка постійно проводила час в маєтку, нудилася. Одного дня Мері вирішила прогулятися садами, тому служниця попередила, що один з них замкнений вже довгий час. Така несподіванка зацікавила головну героїню: «*Дівчинка мимоволі розмірковувала про сад, у якому ніхто не бував уже десять років, намагалася уявити, який вигляд він має, та чи є ще в ньому живі рослини» [с. 29]. Під час прогулянки вона познайомилася з садівником та птахою вільшанкою: «Поблизу від неї раптом пролунала ясна, чиста трель, і вона швидко обернулася. Пташка сіла на гілку молоді яблуні й почала співати. Бен розсміявся. — Чому вона заспівала? — запитала Мері. — Вона вирішила подружитися з тобою, — відповів садівник. — Ти їй, видно, припала до вподоби!» [с. 36]. Ця сцена свідчить про біографічний елемент у творі. Під час перебування в Мейтем Холі авторка приручила вільшанку, яка потім стала домашньою улюбленицею. Птаха дуже полюбила її, а тому вирішила залишити спогад про неї в мемуарі[4]. Завдяки цій пташці Мері знайшла ключ до закритого саду та відкрила його. Побачивши неймовірну красу, героїня вирішила відновити сад та запросила доєднатися Дікена, молодшого брата Марти. З цього моменту Мері, як особистість, почала зростати: змінювався*

характер та життєві цінності. Працюючи в саду, вона зростала не тільки духовно, але й фізично. Піклування про природу є важливою складовою cottagecore, а любов до природи і до праці перетворилися на задоволення: *«Мері завжди була рішучою й наполегливою дівчинкою. Але раніше вона могла проявляти свій характер тільки вередуючи. Нині, коли її життя наповнилося змістом, ці риси знайшли гідне застосування. Вона невпинно працювала: копала, виполювала бур'яни. Робота не стомлювала її, навпаки, дедалі більше подобалася, видавалася чарівною грою»* [с. 77]. *«— Я стаю здоровішою, — раптом поділилася особистим Мері. — Погладшала. Зазвичай швидко втомлююся, але не тоді, коли копаю. Мені подобається працювати в саду й пахнути землею»* [с. 225].

Неочікувано, головна героїня дізналася про існування Коліна Крейвена — сина Арчибальда Крейвена. Його мати померла відразу після полог, тому батько не зміг психологічно відновитися після трагедії. Мері знайшла хлопчика вночі, коли він плакав через хворобу. Колін постійно хворів, пересувався тільки за допомогою візка, здавався нещасним, примхливим і пихатим. Навіть думати не міг, що він зможе одужати: *«— А ти завжди тут живеш? — Майже завжди. Іноді мене беруть куди-небудь на морський берег, але я не хочу довго бути там, бо всі люди дивляться на мене. Я раніше носив залізну штуку, щоб у мене спина була пряма, але до мене приїхав знаменитий лікар з Лондона і сказав, що це нерозумно. Він велів зняти її з мене й виводити на свіже повітря. Я ненавиджу свіже повітря... і ненавиджу виходити»* [с. 109]. *«Мені завжди треба лежати. Мій батько теж не хоче, щоб люди говорили про мене. Слугам не дозволяють говорити про мене... Якщо я житиму далі, то, мабуть, буду горбатим... Тільки я не житиму. Батько боїться й подумати»* [с. 112].

Доеднавшись до Мері та Дікена задля відновлення саду, Колін почав вірити в одужання. Перший день перебування запам'ятався йому радісно, бо відразу він зміг рухатися фізично: *«— Ти сказав, що скоро я ходитиму тут, як інші люди... і потім сказав, що я копатиму. Гадав, що ти сказав це, щоб утішити мене... Сьогодні тільки перший день, а я вже і ходив, і ось я копаю!»* [с. 200]. Після багатьох днів роботи Колін

зміг обійти сад без пересування на візку: «— У мені чарівна сила. Вона мене зміцнює. Я це відчуваю! І справді, наче щось вело його вперед, підтримувало й зміцнювало. Так, він часто знесилено сідав на лави в альтанкахкілька разів стояв на доріжці, спираючись на Дікена, але стримав свою обіцянку й завершив цю навколосвітню подорож знову біля дерева-балдахіна з виглядом переможця» [с. 220].

Завдяки праці та підтримці хлопець зміг повірити у себе та одужати. Колін вже не мав того песимізму, який був на початку роману. Арчибалд Крейвен, який побачив свого сина повністю здоровим та радісним, був дуже щасливим, навіть пустив сльозу: «...обличчя його нашіло, він готовий був долати не одну милю. Душа пана Крейвена здригнулася від невимовної радості» [с. 250]. «Пан Крейвен реготав так, що на очах виступали сльози. А іноді сльози з'являлися тоді, коли йому було зовсім не смішно» [с. 251].

Отже, розвиток сучасних технологій та пандемія зумовили зростання популярності субкультури cottagecore, яка закликає до співіснування з природою. Новітня субкультура досягла популярності в 2020 році, коли людство вимушено перебувало в своїх домівках через пандемію. Cottagecore знайшло відображення не тільки в літературних творах, але і в інших видах мистецтв, зокрема в дизайні, декорі та музиці. Фізичне та духовне зростання є частиною дорослішання в житті кожної людини, що було набуто еволюційним шляхом, а разом з цим знайшли відображення у літературі. Френсіс Бернет писала для дітей, використовуючи у своїй творчості відомі жанри казки та екземплума. Субкультура cottagecore відображена у діях головних героїв, як інструмент для розвитку особистості та пізнання природи, що дозволяє нам простежити психологічні зміни в образах головних героїв: на початку твору Мері та Колін були егоїстичними та нещасними, а в кінці вже стали дружніми і щасливими.

Література

1. Бернет Ф. Таємний сад / пер. з англ. Б. Носенок. Харків: Фоліо, 2020. 252 с.

2. Carpenter A. S., Shirley J. Frances Hodgson Burnett: Beyond the Secret Garden. Minneapolis: Lerner Publishing Company, 1990. 128 с.
3. Koppes P. B. (1978). Tradition and the Individual Talent of Frances Hodgson Burnett: A Generic Analysis of Little Lord Fauntleroy, A Little Princess, and The Secret Garden. *Children's Literature*, 7, 191-207. doi: 10.1353/chl.0.0131.
4. My Robin (2019, September 21). URL: <https://storyoftheweek.loa.org/2019/09/my-robin.html> (дата звернення: 10.07.2022).
5. The FictionMags Index. URL: <https://web.archive.org/web/20200808062503/http://www.philsp.com/homemville/fmi/t/t472.htm> (дата звернення: 09.07.2022).
6. The Strawberry Dress That Ate TikTok(2020, August 8). URL:<https://www.nytimes.com/2020/08/18/style/strawberry-dress-tiktok-instagram-who-designed-where-to-get.html>(дата звернення: 09.07.2022).

Лісовська І. В.,
аспірант,
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника

АНІМАЛІЗМ ЯК ПРИЙОМ СТВОРЕННЯ ТРАГІКОМІЧНИХ ОБРАЗІВ У ПРОЗІ ОЛДОСА ГАКСЛІ

Перечитуючи твори Олдоса Гакслі не можливо не звернути увагу на уподібнення людей та тварин, що є особливим елементом творчого методу письменника. Дідусь Олдоса був видатним англійським зоологом та природознавцем, який у своїй книзі «Про місце людини у ряді органічних істот» писав про людиноподібних мавп. Гакслі ж, натомість, у своїх творах описує мавпоподібну людину. Ба більше, він стверджує, що людина не лише походить від мавпи, але й продовжує поводитись як мавпа [3, 71].

Інтелектуальний зоопарк англійського письменника відображає трагікомічну картину світу, де відсутні позитивні герої. Автор акцентує увагу на «примітивності, обмеженості персонажів» та підкреслює «їхні сліпі тваринні потяги та інстинкти [2, 55]. Характеризуючи роман англійського прозаїка «Контрапункт», Джон Меккіер (John Meckier) у статті «Куорлз поміж мавп: зоологічні романи Гакслі» зазначає: ««Контрапункт» є зоопарком. Майже кожен герой проявляє риси тварин, отож роман схожий на бестіарій. Неможливо сказати, чи це люди поводяться як тварини, чи тварини показують деякі характерні людські риси» [3, 74]. Так, засновник та лідер Союзу Вільних Британців Еверард Уеблі вдає з себе лева, Мері Беттертон схожа на слона, а Беатріса Гірлей «щипається» як гуска.

Англійський письменник описуючи своїх героїв, присвоює їм певну тваринну рису, яка проявляється не тільки у зовнішності, а й у суспільній поведінці та розмові. Підкреслюючи її впродовж усього тексту, автор вимальовує перед читачами яскраві образи, які неможливо сплутати з іншими. Прийом анімалізму застосовується до всіх персонажів без виключення. І зовсім не важливо, з ким їх порівнюють – із

«левом» чи із «жабою», кожному дістається добряча кількість іронії та сарказму.

Так, один з головних героїв роману «Контрапункт» Еверард Уеблі поводить себе як лев: «[...] *he was striding about the room dictating. Sedentary composition he found impossible.[...] On days when his correspondence was large, when there were articles to dictate, speeches to compose, Everard's working day was an eight-hour walking tour*» (« [...] він ходив широкими кроками по кімнаті, диктуючи. Сидяче положення видавалось йому неможливим. [...] У ті дні, коли йому доводилось писати багато листів, коли потрібно було диктувати статті чи складати промови, робочий день Еверарда перетворювався на восьмигодинну прогулянку») [5, 372]. «Удає лева» – так описували секретарі його метод диктування. Зараз якраз «[...] *he was doing the lion – the restless lion, a little before feeding time – pacing from wall to wall of his big bare office*» (« [...] він удавав лева – занепокоєного лева, незадовго до годування, – крокуючи від стіни до стіни свого великого безлюдного кабінету») [5, 372]. Олдос Гакслі, підкреслюючи удавану велич героя, акцентує увагу на його низькому професійному рівні. Автор послуговується схожим прийомом у зображенні містера Барбік'ю-Сміта – визнаного метра літератури: це був «[...] *низький черевань з дуже великою головою і зовсім без шиї. [...] Він гордовито носив свою лев'ячу голову з широким низьким чолом і гривною, напрочуд бридкого чорного з сивиною волосся, що зачісувалась назад. І чомусь він завжди здавався брудним – правда, тільки трошечки. Замолоду він жартома іменував себе представником богеми. Тепер містер Барбік'ю-Сміт таких слів не вживав. Тепер він був Учитель, щось на зразок пророка*» [1, 86]. Поруч із такою видатною особою інший герой, молодий письменник Деніс Стоун, починає зневірюватись у власних творчих силах та почуває себе цілковитою нікчемою, що є наслідком не стільки низької самооцінки героя, скільки ураженого самолюбства. І, на перший погляд, позитивний герой постає перед читачами у кумедному світлі.

Жіночі персонажі переважно постають у романах Гакслі в образах хижих і підступних тварин. Героїню роману «Контрапункт» Люсі Тентемаунт автор описує через її стосунки

із Уолтером Бідлейком, зображаючи їх як взаємини «кобри та кролика». Саму ж героїню письменник описує як «збоченого зоолога»: *“She enjoyed experimenting, not with frogs and guinea pigs, but with humane beings”* («Їй подобалось експериментувати, але не на жабах та морських свинках, а на людських істотах») [5, 82].

Жінки є справжніми хижачками у стосунках із чоловіками, поїдаючи їхні серця: Люсі, за словами англійського письменника, справжній крокодил, що пожирає чоловіків.

Для створення жіночих персонажів автор використовує образ кішки. О. Гакслі з цією дуже «жіночною» тваринкою уподібнює Анну у романі «Жовтий Кром» з її «кошачою» усмішкою [1, 78], а також Майру Вівіш у романі «Танок Блазнів»: очі Майри Вівіш, що володіли здатністю дивитися без будь-якого вираження, до прикладу, були схожі на ті «*[...] pale blue eyes which peer out of the Siamese cat’s black-velvet mask*» («*[...] бліді голубі очі, які дивляться з-під чорної оксамитової маски сіамського кота*») [4, 59].

Отож, в арсеналі автора зустрічаються не окремі тваринні образи, а цілі зоопарки, а тваринна сутність людей представлена на усіх рівнях – і в зображенні цілого суспільства, і в особистих стосунках.

В Олдоса Гакслі трагікомічний принцип ототожнення людства зі зборищем тварин коливається від легкої іронії до повного заперчення права людини залишатися людиною у суспільстві. У романі «Танок блазнів» виставка картин зображена як зборище великої рогатої худоби. Таке поєднання «високого» (мистецтва) та «низького» (зібрання тварин) створює надзвичайно трагікомічний ефект. У романі «Контрапункт» для підсилення думки про пустослів’я та обмеженість англійської верхівки один із героїв – Уолтер Бідлейк – порівнює світські вечірки із «*[...] a jungle of innumerable trees and danling creeps*» («*[...] джунглями з безкінечною кількістю дерев та звисаючих ліан*») [5, 50], у яких легко заблукати і де люди надто нагадують «*[...] the parrots and the chattering monkeys*» («*[...] паяуг і балакучих мавпочок*») [5, 50]. Натомість Іллідж, який не є вихідцем із аристократичного роду та відзначається гострою, м’яко кажучи, нелюбов’ю до вищого товариства, ототожнює

людину з черв'яком, відчуваючи при цьому надзвичайну насолоду: «*Talking about humane beings as though they were indistinguishable from maggots filled him with a peculiar satisfaction*» («Він відчував якесь особливе задоволення, говорячи про людські істоти так, неначе вони нічим не відрізняються від черв'яків») [5, 131].

Таким чином, у сім'ї, як і в тваринному світі, йде постійна боротьба за виживання згідно з принципом «злочинець – жертва». У романі «Контрапункт» Дж. Меккієр ділить персонажів на хижих та тих, хто стає їхніми жертвами: Уолтер Бідлейк зваблює Марджорі Карлінг, змушуючи її покинути чоловіка, та згодом сам ігнорує уже вагітну жінку, далі сам Уолтер стає жертвою Люсі Тентемаунт [3, 78]. В її очах він виглядає псом: то вірним, то побитим і жалюгідним. Усвідомлюючи свою перевагу над Уолтером, Люсі робить для себе єдиною можливий висновок: «*If he behaved like a whipped dog, he could be treated like one*» («Якщо він поводитья як побитий собака, значить із ним так і потрібно поводитись») [5,92].

Таким чином, Олдос Гакслі у своїх романах використовує прийом анімалізму для створення трагікомічних образів та мотивів. Саме цей прийом допомагає створити яскравих та неповторних персонажів із чітко вираженою індивідуальністю. Англійський письменник чітко підкреслює думку про неможливість духовного та культурного розвитку людства та його поступового виродження.

Література

1. Гакслі О. Жовтий Кром Пер. з англ. В. Вишневий *Всесвіт*, 1978. Ч. 1. С. 70-177.
2. Девдюк І.В., Тацакович У.Т. Трагікомічний дискурс у романі Олдоса Гакслі «Хоровод блазнів» *Кременецькі компаративні студії: [науковий часопис / ред. : Чук Д.Ч., Пасічник О.В.]*, 2016. Вип. VI. С. 51-59.
3. Bloom's Modern Critical Views: Aldous Huxley – New Edition. New York : Infobase Publishing, 2010. 246 p.
4. Huxley A. *Antic Hay*. London : Oxford University Press, 1994. 342 p.
5. Huxley A. *Point Counter Point*. London : Flamingo, 1949. 254 p.

Луцій С. І.,
доктор філологічних наук,
завідувач відділу зарубіжної україністики,
ст. наук. співроб. Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН
України, Київ

ТАЙГА В РОМАНІ І. БАГРЯНОГО “ТИГРОЛОВИ”

Далекий Схід та далекосхідні пейзажі з'явилися в романі І. Багряного “Тигролови” не випадково. 1932 року письменник був заарештований за так званий націоналістичний ухил у літературі та політиці. І хоча під час одинадцятимісячного ув'язнення в Харківській тюрмі не визнав жодного звинувачення, його було засуджено на 5 років виправних таборів. Покарання І. Багрянний відбував у страшних умовах БАМЛАГУ. Цей табір якраз розташований на Далекому Сході. За страшною іронією управління цієї радянської катівні знаходилося у місті Свободне.

Про умови проживання та праці каторжників із табору свідчить такий епізод у романі. Пасажири комфортабельного експресу з вікон побачили виснажених таборян, які будували залізничну колію: “Вони вишикувалися обабіч колії, вздовж насипу безконечною хмарою і стояли, спершись на кайла, на лопати, на тачки...По коліна в воді і в болоті”[1, 626]. У 1937 році Іван Багрянний утік із цього табору. 1938 року його знову заарештували й кинули до Харківської в'язниці на Холодній горі. Лише восени 1940 року тяжкохворий письменник був звільнений із типовим для тих часів формулюванням “за недостатністю матеріалів”.

Безперечно, перебування на Далекому Сході дало можливість Багряному ґрунтовно вивчити цей край, величезні площі якого займає тайга. Тому в романі “Тигролови” увагу читачів привертають саме зримі й надзвичайно живописні описи тайги.

Попри те, що І. Багрянний проживав на Далекому Сході в неволі та нелюдських умовах, він з цікавістю вивчав далекосхідну природу. Із роману можна почерпнути правдиву й детальну інформацію про величезні лісові масиви, розташовані переважно на рівнинах, невеличкі річки, які протікають навіть у

густих нетрях тайги. Деревя, невисокі кущі, мохи, лишайники, які зустрілися Григорію Многогрішному (та й самому Багрянному), який утік з-під варти в тайгу - усе це знайшло відображені в романі “Тигролови”.

І. Багрянний дуже детально й надзвичайно майстерно описує рослинний і тваринний світ тайги: “Височенна, чотириярусна тайга, буйна й непролазна, як африканський праліс, стояла навколо зачарована”[1, 640]. Найвищими в тайзі були сорокаметрові кедри, а осики та інші листяні дерева утворювали другий ярус; потім у третьому ярусі ішла ліщина та ялини, зрідка берези, черемха, оповиті диким виноградом. Четвертий ярус був найгустіший: це височенні трави, бур’яни, мохи та лишайники: “Внизу, по землі, слався мох, пообростав усе, що тільки можна. Внизу було півтемно і вогко” ”[1, 640].

У романі “Тигролови” передано особливості кліматичних умов тайги, адже там холодні сухі зими тривають близько 8 місяців, а весна, літо й осінь надзвичайно короткі. У книжці є розділи “Осінь у Тайзі” та “Зима”, у яких розповідається саме про специфіку клімату цього суворого регіону: “Непомітно минало літо. Промайнуло як один погожий день, і надходила осінь. Золота осінь, коли досягає виноград у тайзі, коли набряклі червоним соком грона його обтяжують лози, випромінюючи сонце, увібране в себе і відбите в блискучих росинках”[1, 758]. “Пішли сніги. Вдарили морози. Тайга вбралась у нові шати. Осінь тут золота, але швидка, коротка. Уже в жовтні почалась зима. Зайшла пора білків’я - гаряча пора для мисливців - пора полювання на вивірку та на всякого хутряного звіра”[1, 767]. У цих розділах згадуються звірі, які населяють тайгу: рисі, вовки, вепри, колонки (хижі звірі родини куницевих із рудим хутром) та солонгої (також звірі із сімейства куницевих, жовто-палевого кольору), ведмеді, олені, бурундуки.

Однак найбільша окраса тайги - уссурійський тигр. Саме за цим звіром і полює родина тигроловів Сірків, яка прихистила Григорія Многогрішного. Звіроловів серед українських переселенців було багато, а от тигрів ловити могли далеко не всі. Це була найвища мисливська майстерність. До речі, у 1944 році роман підготував до друку Василь Чапленко, дещо скоротивши обсяг та змінивши авторську назву “Тигролови” на “Звіролови”.

Зміна назви дуже обурила письменника. Адже В. Чапленко порушив авторську волю і посутньо звузив авторський задум.

На сторінках роману згадуються не лише звірі - мешканці тайги. І. Багрянний також описує птахів, а також риб, які водяться у річках, наприклад таймень звичайний: “Наталка стояла на кладці з рушницею і, трохи зігнувшись, дивилась у воду нерухомо - пильнувала тайменя... Стояла, як статуя, як нежива, і дивилась не моргаючи, в глибінь. По обличчю, по очах їй бігали сонячні зайчики, ніби намагаючись її розсмішити або зіпсувати полювання, - сміхотливі зайчики, віддзеркалені хвилями” [1, 740-741]. Забігши у глибокі зарослі тайги, Григорій найперше зустрів маленького смугастого бурундучка і чубатого рябка: “В нетрях панує надзвичайна тиша, як у дивному храмі дивного бога. Лише рябок, засвистівши, пролетів з однієї кедри на іншу і завмер на гілці, мов сучок, нерухомо, опустивши чубату голівку вниз і витягнувши шию” [1, 641].

У романі “Тигролови” вражають своєю зримістю та екзотичністю дуже детальні, кольорово насичені, освітлені пейзажі тайги, які містять різноманітні барви: зелену, коричневу, жовту, червону, синю, фіолетову, оранжеву. Зорові, слухові та нюхові образи, поєднані воєдино, викликають у читача неповторне сприйняття природи: “Над Голубою паддю, над горами ліловими, над буйними нетрями стояв сліпучий сонячний ранок, граючи всіма кольорами веселки. Мільярди перлин мерехтіли на всьому, випромінюючи маленькі сонця, розсипаючи спектри на лапатім листі дубів і ліщини, на травах, на квітах, на тисячолітніх, укритих мохом пнях і колодах, і на вершинах височенних кедрів та осик... Вони мерехтіли там особливо, як вогнисті краплини; часом одривалися нечутно і летіли вниз, блискаючи стовбурами і прошиваючи синій холод глибокий сутінків гушавини...” [1, 740].

Проза письменника в цілому, і роман “Тигролови” зокрема, яскраво ілюструє таке поняття, як “живописність” у літературі. Дозволяє простежити механізми інтегрування візуальної форми у вербальний текст. І це не випадково, адже І. Багрянний був іще й художником. У 1926 році він вступив до Київського художнього інституту, щоб отримати фах художника. Дослідники О. Гаврильченко та А. Коваленко у статті “Штрихи до

літературного портрета Івана Багряного” вказують таку інформацію: протягом 1926-1929 року навчався в Київському художньому інституті, але не був допущений до захисту дипломної роботи через політичну неблагонадійність [2]. Письменник зробив також ілюстрації до роману “Тигролови”.

Цей твір був перекладений багатьма мовами і мав успіх в іноземного читача. У німецькому перекладі він вийшов під назвою “Das Gesetz der Taiga” (“Закон тайги”) [4]. Ось ця назва якраз і засвідчила, що зображення тайги та життя в тайзі справило на перекладачку неабияке враження. Завдяки спогадам українського емігранта П. Мартинця дізнаємося, який розголос мав роман “Тигролови” у німецького читача: “Я живу зі своєю родиною між німцями в т[ак] зв[аному] “Проміненіт Зідльонг”, і багато моїх сусідів німців мають книжку “Тигролови” в німецькій мові, яку читають з великим захопленням... Німці часто купують книгу “Дас Гезетц Тайга” для молоді до дня народження або до дня причастя” [3].

Отже, роман І. Багряного “Тигролови” буде цікавий не лише для філологів. Він дасть чимало корисної інформації про Далекий Схід біологам та географам.

Література

- 1.Багряний І. Сад Гетсиманський. Тигролови. Київ: Україна, 2015. 870 с.
- 2.Гаврильченко О., Коваленко А. Штрихи до літературного портрета Івана Багряного. *Багряний І. Сад Гетсиманський*. Київ, 1992. С. 15-18.
- 3.Мартинець П. Залишив незабутній спогад. *Українські вісті*. 1964. 1 берез.
- 4.Bahriany I. Das Gesetz der Taiga: [Roman] / Ubersetzt von Dr. Marhareth von Kees. Koln Graz, 1961. 255s.

Матасова Ю. Р.,
кандидатка філологічних наук, доцентка
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

«GOOD LORD WILLING AND THE CREEK DON'T RISE»: ПОЛІТИКА ПРИРОДНОЇ ІНТРОСПЕКЦІЇ У МУЗИЧНО-ЛІРИЧНІЙ ОПОВІДІ ТОРІ ЕЙМОС

Американська авторка-виконавиця Торі Еймос обіймає важливу позицію у англо-американській традиції *singer-songwriter* кінця ХХ — початку ХХІ століття, а саме ту, яку у популярному вжитку позначають іконічною. Не в останню чергу ця іконічність убезпечена характером авторсько-виконавської практики Еймос: її можна вважати практикою оповідною, практикою розповідачки / співачки історій. Вже з огляду на свою художність (йдеться про музично-ліричну оповідь «жіночого»), ця практика очікувано не переймається подієвістю, та натомість дає змогу, серед іншого, «наголосити на важливості рефлексії як невід'ємної властивості жіночої особистості» [2, 79]. Відтак, за один з «органічних» своїх інструментів вона має інтроспекцію, котра водночас стає й за (проміжний, або ж триваючий) результат оповідної діяльності; принагідно слід враховувати продуктивну роботу із тілесним, яку повсякчас провадить Еймос. Така методологія спонукає до розгляду в термінах «втіленої суб'єктності» [5, 21-22]. Окремо слід зважати й на «мову» Еймос – у розпорядженні авторки-виконавиці музика й лірика / слова до пісень, які знаходяться у нерозривній співдії. Неминучість співдієвості / співдіяльності стає однією з важливих обставин поетичного факту авторки-виконавиці: ця обставина має ознаки політичної, адже так чи інакше втілює критичну важливість довіри до вибудовування стосунків, що у сучасному популярному словнику часто зветься екологічним підходом. Такий характер творчого інструментарію, вочевидь, скеровує Еймос на сприйняття світу як обумовленого «матеріальними-ідеальними стосунками» [4, 250].

Знаково, що окреслюючи віхи на шляху становлення, Еймос пригадує неймовірний зв'язок із природою, який мав її дідусь: «Він, здавалося, насолоджувався своїми стосунками із

нею» [3, 23]. Нащадок Черокі, старий заохочував майбутню авторку-виконавицю розвивати природну схильність до сторітеллінгу; власне, Еймос уподібнює його відносини із природою зі своїми стосунками з музичними оповідями – піснями [3, 23]. Послуговуючись прикладом дідуся (чия вписаність у природне дуже різнилася від донедавна панівного західного потрактування природи як «набору замінних і взаємозамінних одиниць, що відповідають» на потреби людини [1, 266]), вона засвоює – у музичній царині – (політичну) важливість практики дослухання; це дає їй змогу здійснити те, що можна означити як ефективну природну інтроспекцію. І, якщо від початку у своєму зверненні / ставленні до природного лірична героїня Еймос мотивована здебільшого нарцисичним самоспогляданням, то зрештою її щира увага до світу породжує інтуїтивно-поважне його (с)прийняття, що, безперечно, емансипує.

Емансипаторний проєкт Еймос топологічно містить роботу із природним. Навіть назви низки її платівок прямо на це вказують. «Little Earthquakes» (1992) відсилає до природних катаклізмів як до метафори особистісних тектонічних зсувів. «To Venus and Back» (1999), будучи дослідженням «жіночого», одночасно постає словником фізичних термінів та докладним описом галактичної подорожі. «Scarlet's Walk» (2002) – концепт-альбом, у якому лірична героїня Скарлет переповідає Америку (й себе як американку) через прерію, пустелю, гори, ліси, річки, океани Америки. «The Beekeeper» (2005) зовнішньо та внутрішньо побудований в узгодженні з бджолою економікою, а також міфопоетично насичений образністю Великої Матері (Бджоли / Бджільниці) та особистим досвідом материнства. Унікальна для поп-музикантки платівка «Night of Hunters» (2011) – сучасний пісенний цикл, інспірований класичними творами, наративно організовано як рятівну внутрішню подорож жінки вглиб себе за драматичних умов згасаючих стосунків. Ці уявні мандри, котрі розпочинаються на берегах ірландської річки Бандон (її назва суголосна із ірл. «богиня»), завдяки містичним істотам-провідникам перетворюються на трансатлантичну подорож у часі, метою якої стає дослідження не-ієрархічності стосунків мисливця й здобичі,

а згодом й віднаходження тожсамості. Платівка «Native Invader» (2017), яка величезною мірою є висповіданням та терапією страхаючої перемоги Дональда Трампа на президентських виборах 2016 року, прямо й опосередковано обертається у розмаїтих вимірах природного. Її магістральний пафос – позаособистісний, адже йдеться про захоплення / згвалтування Америки. Та, видається, накопичений ліричною героїнею Еймос досвід природної інтроспекції, зарівно як і завчений нею напам'ять словник насильства та набір терапевтичних прийомів, переводить її тут у статус мудрої (епічної) оповідачки-порадниці, яка має наготові кілька ідей з тактики виживання, вицікування й, можливо, перемоги. Платівка «Ocean to Ocean» (2022) – свідчення повного покладання на природне, здебільшого у якості останньої надії: альбом народжується під час та в результаті пандемії, а також містить осмислення трагічних втрат, як-от усвідомлення та прийняття материнної смерті.

Узагалі, повсякчасне звернення Еймос до природного є очікуваним, враховуючи включеність авторки-виконавиці у безнастанне дослідження американського міфу (а разом і пов'язаність із американською поетичною традицією, наприклад, із практиками Емілі Дікінсон та трансценденталістів) та її ширшу міфопоетичну настановленість. Її творча методологія, при цьому, вилучає як ненадійну (й трагікомічно зарозумілу) ідею містичного єднання з природою на шляху до, приміром, трансцендентного; зрештою, важливо пам'ятати, що Еймос є ефективною представницею царини популярного. Саме з популярного словника (зарівно як і з пісенної традиції кантрі) походить рефрен одного з її «найприродніших» недавніх треків «Up the Creek» з альбому «Native Invader» – «Good Lord willing and the creek don't rise» (саме так, вочевидь, міг примовляти її дідусь). Означуючи умови, що з боку людини є необхідними до втілення заради фізичного виживання («We may just survive / if the Militia of the Mind / Arm against those climate blind»), постулюючи безумовну готовність до боротьби («Desert Sister / I'll be breaking in / Desert Sister / To break you out»), та вказуючи на недолуго нехтувані людською культурою інструкції до (спів)життя («Knowledge sown in Gaia's bones / Knowledge sown

in Gaia's bones»), авторка-виконавиця також не обманюється щодо неунікненності (й, тим більше, успішності) власної дієвості. Адже, поза рішучістю, цілепокладанням та можливостями до дії, результат будь-якого людського заходу залежний від сил, що не підвладні людському контролю. Оповідь Еймос як приклад смиренного вдивляння у себе через природне іронічно постулює: «матеріальність-ідеальність» світу обумовлює реалізацію людської інтенції-дії як мінімум наявністю божої милості (або ж, оберіть своє позначення!) та відсутністю катастрофічної кількості опадів.

Література

1. Плавчуд В. Навколишнє середовище. *Антологія феміністичної філософії*. За ред. Е. М. Джагер, А. М. Янг. Пер. з англ. Б. Єгідис. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2006. С. 259-270.
2. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття: монографія. Київ, Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. 156 с.
3. Amos T., Powers A. *Tori Amos: Piece by Piece*. London: Plexus, 2005. 350 p.
4. Grosz E. *The Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*. New York: Columbia University Press, 2017. 322 p.
5. Grosz E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994. 272 p.

Маценка С. П.,
доктор філологічних наук,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ЖАНР *NATURE WRITING* У НОВІТНІЙ НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: УЛЬРІКЕ ДРЕСНЕР, МАРІОН ПОШМАН

Поширений у Великобританії, США та Австралії літературний жанр «New Nature Writing» тільки нещодавно з'явився в Німеччині, але вже утвердився тут. Найкращі досягнення німецьких письменників у цьому жанрі з 2017 року відзначають престижною Німецькою премією з Nature Writing. Першою лауреаткою цієї премії стала письменниця і поетка Маріон Пошман (Marion Poschmann), 2020 року премією відзначена письменниця, літературознавиця і перекладачка Ульріке Дреснер (Ulrike Draesner). З огляду на цю новітню тенденцію, німецькі літературознавці переосмислюють історію німецької літератури щодо її зв'язку з Nature Writing, натурфілософією та історією природознавства (наприклад, колективна монографія *Deutsch sprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven* / Hg. von Gabriele Dürbeck, Christine Kanz. – Berlin: J. B. Metzler, 2020). Наголошуючи на англomовному походженні цього літературного явища, дистанціюючись від пасторальності і формулюючи конкретну соціально-політичну програму, німецькі автори і дослідники послуговуються терміном «Nature Writing», вважаючи переклад «писання про природу» невідповідним його естетичній програмі, хоч еквівалентно вживають також поняття «Natur-Schreiben» («писання природи»), «мовні ландшафти» або «ознайомлення з природою».

Якщо американське Nature Writing, яке досягнуло вершини свого розвитку у 1990-х роках, розглядають як широку категорію літератури довкілля (environmental literature), британське Nature Writing зокрема розмірковує про глобальну кліматичну кризу, етнічні меншини і нові репрезентації «пустища», порушує питання про політичну дієвість цього жанру і про рух, спрямований на охорону природи, то німецькі тексти Nature Writing прагнуть передусім дистанціюватися від романтизованого розуміння природи, перебувають у пошуку її

нових образів, відповідних добі глобалізації і зміни клімату, намагаються стати школою нового природосприйняття. Попри скарги на те, що німецька література не має належної традиції «писання про природу», сучасні дослідники вважають її такою, яку вповні можна долучити до відповідної британської та американської традицій. В оглядовій статті про потенціал *New Nature Writing* 2018 року К. Оклі, Дж. Ворд і І. Крісті визначили п'ять його аспектів: 1) екологічно мотивоване заперечення; 2) екологічно поінформоване естетичне спостереження, яке вміщує як торжество, так і скаргу щодо природи, яка опинилася під загрозою; 3) виявлення землі по той бік сільської роботи інтелектуалами з міста; 4) поетично-природознавче письмо як варіант старих зразків «gentleman observers»; 5) природничо-історичне спостереження як психотерапія і психодрама [4, 689]. Тож ідеться про інтенсивне відновлення зв'язку із фізичним світом, про пошуки «екології духу» (Г. Бейтсон), про повернення соціальної заангажованості літератури. У цьому сенсі цей жанр розуміють як своєрідний «мистецький активізм», який уможливорює уявлення про масштаби екологічної кризи, втрату різноманітності форм життя і відчуття майбутнього, а тим самим робить внесок у «колективну політику» і «справедливість стосовно довкілля» [1, 14].

Сучасні німецькі автори, яких відносять до *New Nature Writing*, не тільки переконливо знаходять для свого власного досвіду спілкування з природою відповідні літературні форми, а й беруть активну участь в актуальних теоретичних дебатах. Ульріке Дреснер віддавна займається проблемою, як писати «згідно» природи. У поетологічній лекції «Про ніжну серйозність світу. *Nature Writing*» («Vom zärtlichen Ernst der Welt. *Nature Writing*», 2018) письменниця поєднує власні міркування з описами, аналізом, покликаннями на інші літературні твори, теоретичними узагальненнями. Вона виходить з того, що *Nature Writing* – це феномен саме ХХІ століття, в якому апокаліптичні сценарії витісняють одні одних. «На цьому тлі... ні: у цьому просторі теперішностей, які переганяють одна одну, природа сьогодні затребувана і спожита як ново-інше, яке ухиляється: твердиня недиджитального. «Природно» маніпульована, чи не кожне дерево є результатом селекції, людські сліди, куди тільки

не наважишся спрямувати погляд <...> Природа, яку багатьма способами рекламували <...>, пропонує себе тому, хто її сприймає, до багаторазового вживання» [4, 162]. Для цього, вважає Ульріке Дреснер, природу треба звільнити: не фотографувати, не замальовувати, не записувати чи передавати. «Ви знаєте це відчуття? За мить з'являється підозра, що можливо те, що переживаєш, нереальне або реальне неповністю – таке недокументоване і нерозділене в безпосередній опосередкованості. Природа видається простором нереального» [4, 162]. Саме писання, на протигагу до сучасних диджитальних засобів з їхньою здатністю до фіксування наявності, посилює «постійно відчутне проминання теперішнього». Інтерес до «писання природи» зумовлений також «парадоксальними рухами всередині цього медійного простору»: природні простори – «тільки» посудини, без нарації; сучасність, а не історія; світ, а не фігура [4, 165]. Тому вони особливо добре надаються до інсценування просторовості. Письменниця говорить про «Nature Writing» як про «Life Writing» – «писання життя» і пропонує переглянути розділення гуманітаристики і природничих наук. «Писання згідно природи» передбачає «читання у книзі природи», яка не лежить розкритою, натомість конструює сама, спонукаючи до читання немовного, живого.

Маріон Пошман, авторка численних творів, поетичних і прозових, в яких природа є головною діючою особою (наприклад, роман «Соснові острови» – «Die Kieferninseln», 2018; есе «Листя» – «Laubwerk», 2021), стверджує, що щодо свого письма віддає перевагу поняттю «Naturdichtung» («поезія природи»), відчуваючи спорідненість із Nature Writing. Специфічною для «писання природи» мисткиня вважає мистецьку вимогу високого художнього рівня, позаяк ідеться про те, щоб ретельно поєднати у вираженні спостереження і концентрацію [2, 50]. Важливим для Nature Writing є витончення відчуття, а ця чутливість стосовно світу та мови спричиняється до турботливішого ставлення до природи. Авторка у своїх творах використовує також характерний для Nature Writing метод «Deer Mapping» («глибокого картування»), поглиблюючи конкретні враження історичними, політичними, ландшафтними знаннями.

У цілому ж ідеться про те, щоб змінити ставлення людини до довкілля і до самої себе в ньому.

Література

1. Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven / Hg. von Gabriele Dürbeck, Christine Kanz. Berlin: J. B. Metzler, 2020. 360 S.
2. Draesner U. Grammatik der Gespenster. Frankfurter Poetikvorlesungen. Ditzingen: Philipp Reclam, 2018. 199 S.
3. Oakley K., Ward J., Christie I. Engaging the Imagination: ‚New Nature Writing‘, Collective Politics and the Environmental Crisis. *Environmental Values*. Edinburgh: White Horse Press. 27(6), 2018. S. 687–705.
4. Poschmann M. Laubwerk. Berlin: Verbrecher Verlag, 2021. 67 S.

Мітракова О.О.,
 доктор філософії з філології,
 керівник гуртка
 Центр дитячо-юнацької творчості
 імені Євгенії Рудневої,
 м. Бердянськ

ФЛОРИСТИЧНІ КОНЦЕПТИ ОНОМАСТИКИ У РОМАНАХ Ф.С. ФІЦДЖЕРАЛЬДА: ВІД ЖИТТЄДАЙНОГО ДО ВБИВЧОГО

Декодування образів є значною та вагомою частиною прочитання творів. Така деталь як ім'я задумується, народжується в уяві автора та зустрічає читача на сторінках твору не випадково. Жіночі образи у романах Френсіса Скота Фіцджеральда часто перегукуються з прототипами з життя автора, але необхідний характер вони здобувають за допомогою флористичного концепту в іменах. Френсіс Скот Фіцджеральд використовував флористичну символіку імені для визначення ролі жіночих персонажів: у романі «Ніч лагідна» - це Розмарі, а у «Великому Гетсбі» - Дейзі та Міртл.

Дейзі (Daisy) – маргаритка, ромашка, стокротка, яка є символом чистоти та невинності. Водночас це наймення, натхненне квіткою, має риси таємничості, подвійного дна, прихованого зла: «Ніколи не зізнаюся у своїх почуттях». Тавро замкненості, загадки накладене на Дейзі Фей Бьюкенен, її чарівна зовнішність контрастує з жорстокою натурою. Дейзі є представницею «золотої» молоді, прикладом американської мрії, позаяк Гетсбі є представником «втраченого покоління» та прикладом американської трагедії. Різкий контраст бажаного та реального, духовного та тілесного можемо побачити у взаємодії «квітки» та «квіткаря».

Протилежність Дейзі Бьюкенен - Міртл Вілсон, коханка Тома. Міртл (Myrtle) – мирт, *Myrtus*, за віруваннями давніх греків символізує союз та чуттєве кохання, гармонію, перемогу. Давні римляни ця рослина асоціювалася з Венерою та трьома граціями. Легенда про богиню мудрості Мінерву свідчить, що богиня, гніваючись, убила свою улюбленицю німфу Мірсину, так помстилася за свою поразку у змаганні з бігу. Заздрість та пиха затьмарила захоплення та любов. Опам'ятавшись, богиня

жахнулася і молила богів залишити якийсь спогад про Мірсіну. Боги почули її благання та із тіла загиблої німфи виросло витончене, як і вона сама, деревце — мирт. Можливо, тому мирт символізував посмертне життя. У царстві тіней, у миртових заростях, бродили душі людей, які наклали на себе руки від якоїсь нестерпної пристрасті. Міртовими гілками прикрашали могили коханих та близьких людей. Міртл Вілсон та її смерть відіграють важливу роль у творі, її поява та зникнення впливають на сюжетну канву, розвиток персонажів.

Флористичний символізм імені Розмарі Гойт є не менш цікавим та глибоким. Героїня твору «Ніч лагідна» є втіленням епохи та мрії, так само як і Дейзі Бьюкенен. Ідеальність юної акторки занадто ідеальна і натякає на хиби та помилки особистості. Ім'я Розмарі (Rosemary) перекладається як розмарин. Назва цієї рослини походить від латинського *rosmarinus* — «морська роса». Кущі, огорнуті морським бризом, відомі не тільки своїми цілющими та лікувальними властивостями. У Єгипті, Давній Греції, а пізніше і на території Європи розмарин часто пов'язували зі смертю. Давні греки покладали розмаринові вінки на могилу, єгиптяни вкладали до рук покійного розмаринову гілку. Водночас розмарин часто асоціюють з богинею кохання Афродітою, а в добу Середньовіччя гілочки цієї ароматної рослини слугували подарунком молодят та прикрасою на свята. Розмарин є символом очищення, смерті, любові, а також знаком вірності та джерелом чарівної сили, як вважали стародавні римляни. Розмарі Гойт є джерелом любові, але за собою вона привела смерть кохання Дайверів. Ніколь Дайвер попри психічний розлад особистості є хазяйкою саду-життя, а Розмарі ніби доповнює її квітник. Морське побережжя, де зав'язуються події роману, є місцем зародження та еволюції персонажу Розмарі, саме сад Ніколь змінить її та переродить.

Використання флористичних концептів у романах «Ніч лагідна» та «Великий Гетсбі» не тільки допомагає створити атмосферу того часу та покоління, але й влучно доповнити, сформувані образи жінок у творах. Полярність імен героїнь відкриває нові рівні розуміння та потрактування творів: протиріччя у флористичному, глибинному значенні та зовнішня

маска персонажів пояснюють жорстокість Дейзі, долю Міртл та підступну наївність Розмарі. Ономастика жіночих персонажів Ф.С. Фіцджеральда перетворює романи про американську мрію та американську трагедію на флористичну загадку, яка сягає корінням далеко у минувшину.

Література

1. Fitzgerald F. Scott. Tender is the Night (1933)
<http://gutenberg.net.au/ebooks03/0301261h.html>

2. Fitzgerald F. Scott. The Great Gatsby (1925)
https://www.wsfcs.k12.nc.us/cms/lib/NC01001395/Centricity/Domain/7935/Gatsby_PDF_FullText.pdf

Moore Matthew,
 PhD student,
 University of Wolverhampton,
 United Kingdom

**‘THE PLASTICITY OF LIVING FORMS’:
 ECOLOGICAL ENTANGLEMENTS, ANTHROPOCENTRIC
 DAMAGE AND ‘SLOW VIOLENCE’ IN H.G. WELLS’S
 FICTION**

Undoubtedly, H.G. Wells has proven to offer visions of the future, as well as critiquing the past. Whilst H.G. Wells’s fiction has been surveyed by scholars in terms of exploring issues surrounding class, evolution and degeneration, his fiction has often been overlooked when considering ideas surrounding ecology and most notably the concept of the Anthropocene.

In this paper, I argue that Wells offers a clear vision of our current environmental crisis that we are certainly having to embrace in the present. Indeed, I argue that Wells’s fiction is instrumental in that he adumbrates many of the twentieth and twenty-first century concepts, such as: ‘Dark Ecology,’ ‘Slow Violence’ and the notion of the ‘Mesh.’ In particular, I posit that Wells portrays humankind as an entangled species and his fiction filters through ideas surrounding Darwin’s ‘Entangled Bank’ and the concept of ‘Brown Ecology.’ Throughout his fiction, I argue, he illuminates the symbiotic ties that humankind and natural realm need for survival. I also suggest that his fiction emphasises that when barriers are placed between humankind and nature, destruction follows and accelerates wider scale entropy. I argue that Wells offers a clear critique of Enlightenment thinking and signals that has manufactured ecophobic tendencies towards the natural. As part of this paper, I will examine how Wells’s *The Time Machine*, *The War of the Worlds*, *The Island of Doctor Moreau* and his short story ‘The Sea Raiders’ expose ecological concerns that have become increasingly apparent in our present context with the fears of environmental decline growing apace. As well, I argue that it is Wells’s fiction that has offered the blueprint for other writers to follow, such as, J.G. Ballard and Margaret Atwood in that they offer futuristic visions that are underpinned by an ecological focus.

Academic Biography

Matthew Moore is currently a third year part-time PhD student at the University of Wolverhampton. He has completed a BA Honours in English and then a Masters in English Literature at the University of Wolverhampton. His research started with a focus on ‘Greening H.G. Wells’ and explores his novels and short stories through an ecological lens, which scholars of Wells’s fiction have often underacknowledged. Matthew Moore is the first member of his family to have had the opportunity to study at University, and has also recently published a GCSE study guide *The Art of Literature: Dr Jekyll and Mr Hyde* to support students with studying this text so that they engage in theoretical readings of the texts. Matthew Moore also works as a full-time English teacher and is currently Head of Department, and he teaches Key Stage Three, Four and Five students. As Matthew is passionate about life-long learning and English Literature as a whole, he works on his PhD on a part-time basis, as he has an unending love for academic reading and research, as well as a passion for Science Fiction, dystopian fiction and H.G. Wells’s fiction. His PhD research is supervised by Professor Sebastian Groes and Dr Mark Jones at the University of Wolverhampton.

Bibliography

Alaimo, Stacy, ‘Trans-corporeality,’ in *Posthuman Glossary*, ed. by Rosi Braidotti and Maria Hlavajova (London: Bloomsbury Publishing, 2018).

Bastian, Michelle and Dooren, Thom van., “The New Immortals: Immortality and Infinitude in the Anthropocene,” *Environmental Philosophy* Vol. 14, No. 1 (2017).

Bastian, Michelle, “Fatally Confused: Telling the Time in the Midst of Ecological Crises,” *Journal of Environmental Philosophy* 9, no. 1 (2012), pp. 23– 48.

Buell Lawrence, in Nayar, Pramod N., ‘Ecocriticism,’ in *Contemporary Literary and Cultural Theory: From Structuralism to Ecocriticism*, pp. 328-345.

Clark, Timothy, ‘The Anthropocene – questions of definition,’ in *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a threshold concept*, (London: Bloomsbury, 2015), pp. 1-28.

Colebrook, Claire, ‘Time That Is Intolerant,’ in *Memory in the Twenty-First Century: New Critical Perspectives from the Arts, Humanities, and*

- Sciences*, ed. by Sebastian Groes (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016), pp. 147-158.
- Callicott, J. Baird, in Garrard, Greg, 'Dwelling,' in *Ecocriticism: The New Critical Idiom*, (London: Routledge, pp. 108-135).
- Cole, Sarah, 'Time,' in *H.G Wells and the Twentieth Century*, (West Sussex: Columbia University Press, 2020), pp. 151-231.
- Crutzen, Paul J., 'The "Anthropocene,"' in *Earth System Science in the Anthropocene*, eds. By Eckart Ehlers Thomas Krafft (New York: Springer, 2006), pp. 13-18.
- Estok, Simon C., 'Doing Ecocriticism with Shakespeare,' in *Ecocriticism and Shakespeare: Reading Ecophobia*, (New York: Palgrave Macmillan, 2011), pp. 1-18.
- Farrier, David, 'Introduction,' in *Anthropocene Poetics: Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction*, (London: University of Minnesota Press, 2019), pp. 1-14.
- Garrard, Greg in Sebastian Groes, 'Introduction to Part III: Ecologies of Memory,' in (ed.), *Memory in Twenty-First Century: New Critical Perspectives from the Arts, Humanities, and Sciences* (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2016).
- Garrard, Greg 'Animals,' in *Ecocriticism: The New Critical Idiom*, (Oxon: Routledge, 2012), pp. 146-180.
- Glotfelty, Cheryll, 'Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis,' in *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, (Athens: University of Georgia Press, 1996), pp. xv-xxxviii.
- Goodbody, Axel, 'Ecocritical Theory: Romantic Roots and Impulses from Twentieth-Century European Thinkers,' in *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, ed. by Louise Westling (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), pp.61-74.
- Gomel, Elana, 'Contingency, Counterfactuals and Moral Choice,' in *Postmodern Science Fiction and Temporal Imagination*, (London: Continuum Publishing Group, 2010), pp. 82-118.
- Hiltner, Ken, 'First-Wave Ecocriticism,' in *Ecocriticism: The Essential Reader*, eds. by Ken Hiltner, (London: Routledge, 2015), pp. 1-2.
- Hiltner, Ken, 'Second-Wave Ecocriticism,' in *Ecocriticism: The Essential Reader*, eds. by Ken Hiltner, (London: Routledge, 2015), pp. 131-133
- Huggan, Graham and Tiffin, Helen, 'Introduction,' in *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment* (London: Routledge, 2010), pp. 1-24.
- Herman, David, 'Literature beyond the Human,' in *Creatural Fictions: Human-Animal Relationships in Twentieth-and-Twenty-First-Century Literature*, ed. by David Herman, (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016), pp. 1-15.
- Kaplan, E. Ann., 'Pretrauma Climate Scenarios: *Take Shelter*, *The Happening* and *The Road*' in *Climate Trauma: Forseeing the Future in*

- Dystopian Film and Fiction*, (London: Rutgers University Press, 2016), pp. 35-58.
- Kerridge, Richard, 'Environmental Fiction and Narrative Openness,' in *Process Landscape and Text*, ed. by Catherine Brace and Adeline Johns-Putra, (New York: Rodopi, 2010), pp. 65-86.
- Lovelock, James in Garrard, Greg, 'Apocalypse,' in *Ecocriticism: The New Critical Idiom*, (London: Routledge, pp. 85-107).
- Macduffie, Allan, 'Energy systems and narrative systems in *Bleak House*,' (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), pp. 89-113.
- Macduffie, Allen, 'Introduction,' in *Victorian Literature, Energy, and the Ecological Imagination*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), pp. 1-22.
- Manlove, Colin, 'Charles Kingsley, H.G. Wells, and the Machine in Victorian Fiction,' *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 48, No. 2 (Sep., 1993), pp. 212-239.
- Meyers, John M., *Political Nature* in in Timothy Clark 'Nature, Post Nature,' in *The Cambridge Companion to Literature and the Environment* ed. by Louise Westling, (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), pp. 75-89.
- Mishra, Sandip Kumar., 'Ecocriticism: A Study of Environmental Issues in Literature,' *BRICS Journal of Educational Research*, Vol. 6, No. 4, pp. 168-170.
- Morton, Timothy, *The Ecological Thought*, (Cambridge: Harvard University Press, 2010).
- Morton, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, (London: University of Minnesota Press, 2013).
- Moore, Jason W., 'Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism,' in *Anthropocene or Capitalocene?*, eds. by Jason W. Moore, (Michigan: PM Press, 2016), pp. 1-13.
- Nixon, Rob, 'Introduction,' in *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, (London: Harvard University Press, 2011), pp. 1-44.
- Nichols, Ashton, 'Prologue,' in *Beyond Romantic Ecocriticism*, (New York: Palgrave Macmillan, 2011), pp. xiv-xxiii (xiv).
- Preston, Peter and Simpson-Housley, Paul 'Introduction,' in *Writing the City: Eden, Babylon and the New Jerusalem*, ed. by Peter Preston and Paul Simpson-Housley (London: Routledge, 2002), pp. 1-16.
- Roberts, Adam, 'Science Fiction: *The Time Machine* (1895); *The Wonderful Visit* (1895); *The Island of Dr Moreau* (1896),' in *H.G. Wells: A Literary Life*, (Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019), pp. 41-58.
- Shepard, Paul, 'Ecology and Man: A Viewpoint,' in *Ecocriticism: The Essential Reader* ed. by Ken Hiltner (Oxon: Routledge, 2015), pp. 62-76.
- Soper, Kate, 'The Discourses of Nature,' in *Ecocriticism: The Essential Reader*, ed. by Ken Hiltner, (Oxon: Routledge, 2015), pp. 267-277.

Szersynki, Bronsilaw, 'Reading and Writing the Weather: Climate Technics and the Moment of Responsibility,' *Theory, Culture and Society*, Vol. 27 (2010), pp. 9-30.

Trexler, Adam, 'Introduction,' in *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, (London: University of Virginia Press, 2015), pp. 1-28.

Wood, David, 'The Step Back: Ethics and Politics after Deconstruction,' in Timothy Clark 'Nature, Post Nature,' in *The Cambridge Companion to Literature and the Environment* ed. by Louise Westling, (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), pp. 75-89.

Москвітіна Д. А.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький державний медичний університет

«...ДОКИ НА ДУНСІНАНСЬКИЙ ПАГОРОК ВИСОКИЙ НЕ ЗРУШИТЬ ЛІС БІРНАМСЬКИЙ...»: ДЕРЕВА- КОМБАТАНТИ В БРИТАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ

Після початку повномасштабної війни Росії проти України, однією з трендових тем у медіа та соціальних мережах стала боротьба української природи проти загарбників. Інформаційний простір постійно підживлюється доказами того, як українська земля боронить сама себе або гідно відповідає окупантам як кліматичними умовами, так і за посередництва флори та фауни: це й вгрузла у зораному чорноземі російська військова техніка, й порослий жовтими та блакитними квітами ворожий танк, і зграя диких гусаків, що збила літак ворога над Херсонщиною, і зупинений через дощі наступ на Луганщині, і шторми в Чорному морі, що змусили відійти бойові кораблі. Крім того, цю ідею, проте з протилежними сенсами, експлуатує й російська пропаганда: так, одним з примарних *casus belli* для вторгнення стала інформація про такий собі проєкт UP-4, згідно з якою в Україні велися розробки етнічної біологічної зброї із застосуванням спеціально натренованих перелітних птахів. Актуалізація мотиву супротиву навколишнього середовища зумовлюється ще й величезною шкодою, яку військова агресія Росії наносить українським ландшафтам, природним ресурсам та екосистемі в цілому.

Так чи інакше, мотив природного захисту армії, що боронить свою землю або воює з праведного боку, сягає корінням сивої давнини та присутній у фольклорі та легендаріумі багатьох націй: згадаймо славнозвісних гусаків, що врятували Рим; *камікадзе*, або «божественний вітер» - тайфун, що за легендою зупинив вторгнення монголів у Японію у другій половині XIII ст.; чи іспанський екземплум про бджіл, що атакували ворожу армію.

В британській літературній традиції цей мотив представлений доволі своєрідним чином – у якості природних

помічників на боці добра незрідка фігурують дерева. Думається, що це пов'язано передусім із релігійними практиками друїдизму, характерними для язичницьких кельтських народів – валлійців та ірландців. Друїди убожували всі елементи природи, проте чільне місце у світобудові, на їхню думку, належало саме деревам (одна з версій походження слова *druoid* припускає поєднання індоєвропейського коренів *deru-* («дерево, зокрема дуб») та *wid-* («бачити, знати»)). У кельтській міфології дерева – дуб, ясен, яблуня, вільха, бузина, тис та ін. – мають потужне символічне та сакральне значення. Зокрема, з дубом пов'язаний один із найважливіших друїдських ритуалів, описаний ще в «Природничій історії» Плінія Старшого. Під час цього дійства друїд мав залізти на священний дуб, зрізати з нього омелу, принести в жертву двох білих биків, а з омели зварити еліксир, що використовувався у якості протиотрути та ліків від безпліддя. Ліщина вважалась деревом поетів, її не можна було рубати на дрова, а ясен шанували як святкове дерево, адже саме біля нього розгорталися ритуальні дійства під час язичницького свята Белтейн у перший день травня. Про значимість дерев у кельтській культурі свідчить і використання їхніх назв для найменування літер у огамічному письмі, що використовувалось переважно в ранньосередньовічній Ірландії.

Мотив військового виступу дерев на чийомусь боці актуалізується вже у середньовічному епосі, зокрема у валлійській поемі «Битва дерев» («*Cad Goddeu*»). Її список зберігся у створеній у XIV столітті «Книзі Талієсіна». Поема складається з 248 рядків та від першої особи (особистість наратора лишається не зовсім зрозумілою, за основною версією це і є поет Талієсін) оповідає про випадок, коли могутній Гвідіон оживив дерева та змусив їх битися на своєму боці.

Сюжету як такого в поемі немає, проте у інших джерелах валлійського епосу – зокрема, у «Валлійських тріадах» та «Мабіногі» – містяться більш детальні перекази цієї історії. «Битва дерев» має стосунок до суперечки між чаклуном і бардом Гвідіоном та Аравном, королем Ануну. Гвідіон разом зі своїм братом Амейтоном вкрали у Аравна собаку, сарну та чибіса. Аравн викликає Гвідіона на прою і вони обоє застосовують різні магичні прийоми. Втім, перемогти кожен із них може, лише

вгадавши ім'я певної людини на ворожому боці: з боку Гвідіона це жінка та ім'я Ахрен (себто, «дерева»), а з боку Аравна – воїн на ім'я Бранн. Гвідіон вгадує його ім'я й перемагає. Втім, у самій поемі наративний фокус зосереджений здебільшого на переліку дерев, що виступають на боці Гвідіона. До того ж, в цьому творі переплітаються язичницькі та християнські мотиви: попри те, що оживлення дерев ясно вказує на анімізм та магичне мислення, здатність вдихнути в рослини життя дарує Гвідіонові єдиний Бог – вони (з поеми незрозуміло, хто саме) звертаються «до святих, до Христа та янголів охоронців з проханням захистити їх принців». У відповідь Господь повеліває «владикам дерев» «повстати тисячами» поряд із принцом (вочевидь, у іпостасі принца тут фігурує Гвідеон, який в інших творах «Мабіногі» та «Валлійської тріади» не згадується як коронована особа) та «перешкодити підлим людям, що зазіхають на незаселені землі». Далі поема містить розлогий перелік рослин, що постають на захист Гвідіона та особливостей їхньої бойової поведінки. Втім, сама сцена битви в поемі відсутня, наративний фокус переключається на інші події і твір завершується згадкою про пророцтва, які мають справдитися. Попри те, що поема позбавлена батальної сцени епічного масштабу, вона все ж фіксує мотив залучення природних сил до розв'язання людських конфліктів, поєднуючи при цьому анімізм та християнство.

У трагедії Вільяма Шекспіра «Макбет» (1603-1606) також фігурує мотив залучення лісу до людських військових конфліктів, проте вже у кардинально іншому забарвленні. Пророцтво Макбету, тану Гламіса, з приводу термінів його королювання роблять віщі сестри – відьми, диявольські створіння. Відповідно, й саме їхнє передбачення має химерний, фантазмагоричний характер: «...доки на Дунсінанський пагорок високий не зрушить ліс Бірнамський». Втім, втілення цього пророцтва відбувається цілком реалістичним чином: не знаючи про нього, вояки армії Макдуфа маскуються гілками в Бірнамському лісі, тож слуги Макбета в паніці сповіщають йому, що ліс буцімто дійсно зрушив з місця. Тут спостерігаємо своєрідну деавтоматизацію прийому, коли потойбічне та макабричне начало, які втілюють відьми вступає у взаємодію з цілком звичайними, продиктованими військовою наукою діями

Макдуфової армії. Відтак підкреслюється діаболічна природа вчинків Макбета, який занадто поклався на відьом і фактично продав душу дияволу заради влади.

Переосмислення мотиву дерев-комбатантів спостерігаємо у британській літературі ХХ століття – воно пов'язане із розвитком жанру фентезі, одними із найяскравіших представників якого стали Дж.Р.Р. Толкін та К.С. Льюїс. Обидва оксфордські професори, члени гуртка Інклінгів, що блискуче знали на давніх германських мовах і кельтському та германському епосі, приблизно в один і той самий час створюють дві найвеличніші еталонні фентезі-епопеї – трилогію «Володар перстенів» та семикижжя «Хроніки Нарнії».

В обидвох цих творах фігурує мотив дерев-комбатантів, актуалізований схожим чином. У Толкіна у другій частині трилогії «Дві вежі» з'являються енти – давня раса Середзем'я, деревоподібні «пастухи дерев», які страждають від інспірованої чаклуном Саруманом «технічної революції» та поволі засинають та деревеніють. Заклик приєднатися до сил добра та покласти край свавіллю чаклуна, який найгрубішим чином втручається в природу та спотворює її до своїх потреб, виводить ентів зі сплячки, і вони рішучо опираються Саруманові – трощать річкову дамбу, розбивають кам'яні стіни, затоплюють підземні зброярні, в такий спосіб повертаючи природі первісний вигляд і сенс.

Відомо, що сам Толкін дуже любив дерева та мав улюбленців на території Оксфордського університету. Його також певним чином обурювала технізація сучасного йому суспільства, тож завдяки ентам він свого роду мстить надміру техногенному ХХ століттю, в якому природа стає заручницею прогресу. Схожим чином мотив війська дерев реалізується і в романі «Принц Каспіан» К.С. Льюїса – повернення старих королів і королев а також лева Аслана пробуджує природу та дух Нарнії, відроджує її в первісному вигляді. Проходячи землями Нарнії, Аслан пробуджує її древні сили, зокрема духів лісу дріад, та й самі дерева, які разом із левом вирушають на допомогу армії короля Пітера. В цьому творі похід дерев має скоріш емблематичне значення – в ньому простежується глибокий

християнський підтекст та символіка тріумфу життя над смертю, істини над брехнею та віри над зневір'ям.

Ніколаєнко В. М.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

МОТИВ ПОЛЮВАННЯ НА ЛЮДИНУ В РОМАНІ Т. І О. ЛИТОВЧЕНКІВ «КНИГА ЖАХІТТЯ. 1932–1938»

Термін «мотив», широко вживаний у філософії, логіці, музиці, психології, юриспруденції, біології, літературознавстві тощо, хоч і має автора й доволі точну дату появи (Себастьян де Броссар 1703

Мотив полювання в художній літературі сягає міфологічних джерел (міф про Дике Полювання (міфологія європейських країн); про мавок, які підстерігають молодих хлопців (українська міфологія), про Актеона, який зазнає такої ж участі, як звірі, на котрих він полював (грецька міфологія) тощо). Тож наявний у різних варіаціях у творах про геноциди мотив полювання на людину є актуальним аспектом дослідження як для літературознавства, так і для інших насамперед гуманітарних і соціальних наук.

Об'єктом наукової обсервації задекларованої теми обрано роман Тимура й Олени Литовченків «Книга Жахиття. 1932–1938» – твір, у якому письменницький дует дає відповідь на питання: чому й за що потерпала Україна. Їхня версія («Якби не схотів народ цей дати владу над собою іншим – не дав би! Все, що потрібно для опору, для обстоювання власної гідності, ці люди мали. Але ж пересварилися, перегризлися між собою» [2, 4]) частково перегукується з думкою, озвученою Л. Кононовичем у «Темі для медитації»:

Третій роман із мінісерії подружжя «101 рік України», подібно до роману Н. Доляк «Чорна дошка», – низка сімейних хронік мешканців с. Катеринка, що на Миколаївщині, й Києва, в контексті якої постає мотив полювання на людину, що часом корелює з мотивом рятівництва, який практично не артикульовано в літературі про Голодомор.

Йдеться про Олександра Глаголева, настоятеля храму Миколи Доброго на Подолі (інша назва – Миколи Чудотворця), який збереження життя іншого ставить понад порятунок і безпеку власної сім'ї, не говорячи про персональну. Тим більше,

що він перебуває під наглядом ОГПУ. До того ж представник цієї силової структури Пилип Загоруйко оголосив негласне персональне полювання на всіх представників духовенства, виміщуючи давні образи й даючи волю своїй жорстокості, що межує з психічним відхиленням [див. : 2, 25–28]. Художня версія порятунку селян, яких переслідують, як здобич на полюванні, і котрим вдалося вирватися з голодних сіл та добитися до міста, відповідно до реальної дійсності має передісторію, закорінену в 1905-й – рік єврейських погромів. Врятовані майже тридцять років тому, долаючи свій страх, долучаються до порятунку інших (переховують, годують, дістають документи, влаштовують на роботу в місті), віддаючи свій борг за порятунок, і головне – спокутуючи свої гріхи врятованими життями: «Спочатку червонодупі муравйовці просто у мене на очах закололи нашого Монечку багнетами, а потім чекісти змусили мене звалити його вбивство на петлюрівців, у разі непокори погрожуючи розправою з Ципочкою. Усі ці роки я жив по вуха в брехні, не маючи спокою в душі. І ось нарешті дістав прекрасний шанс помститися ... Я не зумів врятувати ні нашого Мою, ані твою мамеле. Однак цих селян врятую!» [2, 58].

Справу батька, закатованого в застінках Лук'янівської в'язниці, продовжить син – Олексій Глаголев, Праведник народів світу.

У своїй рецепції геноциду голодом Т. й О. Литовченки, подібно до Н. Доляк, зображують історію села Катеринки, занесеного на Чорну дошку, а отрізняться авторські версії не лише вибором регіону – вражаючі картини голодної смерті роману «Книга Жахіття. 1932–1938» сягають апогею в мініхроніці сімейства Пашенків, останній обід дітей якого був юшкою з молодшої сестрички. Діти перед смертю дають дозвіл на споживання власного тіла в їжу, при цьому буденно обговорюючи нелегкий вибір матері й тітки жертви, чеснот власних і своїх рідних, говорячи про Бога й космос. Ця історія смерті супроводжується такими етапами полювання, як вистежування й облога здобичі – дітей, яких після арешту Катрусі Пашенко патрулюють озброєні чекісти, аби «жабенятам куркульським» [2, 48] не дати жодного шансу на виживання.

У художніх мініоповідях про братів-письменників Остапа Вишню і Василя Чечвянського задля урізноманітнення оповідної стратегії та поглиблення трагізму ситуації наратор представляє лише найнапруженіший етап полювання на людину [див. : 2, 154–156]. Тут опущено не лише сам процес переслідування, а й натяк на нього. У такий спосіб акцентується увага на винахідливості переслідувача(-ів) і безвиході жертви. Власне, розповідач лише зупиняється на катуванні здобичі, яка протистоїть своєму тирану.

У контексті мотиву полювання важливим, з огляду на історичний період, що став предметом авторської рецепції, є зміна статусу переслідувача на статус жертви. І якщо в період 1932–1933 рр. цю зміну відчули на собі поодинокі особи (напр., Кирюха Реп'ях – голова СОЗу імені Сталіна, якого арештували за те, що він допустив в СОЗ «чужинський елемент – замаскованих куркулів, які... вдарили всім... на горе... [2, 19]), то до 1938 року кількість «таємних» злочинців збільшується в геометричній прогресії (Косіор і Затонський, яких вважають пеовяками; Сивак, звинувачений у приховуванні інформації про причетність Косіора до пеовяцького заколоту; Квятек, котрого вважають організатором вбивства Щорса; «японський шпигун» Люшаков та ін.). Кількість жертв цього типу збільшується ще й завдяки причетності до злочинців їхніх рідних, що стають знаряддям тортур піддослідних (наприклад, дочка Косіора, яка після катувань покінчила життя самогубством [2, 191–193]). Інколи класична формула полювання змінюється на доволі оригінальні її варіанти, які можуть мати й щасливий кінець. Це спроба уникнення статусу переслідуваного. Так, історії Никифора Артеменка, колишнього ройового УНР, і Олеся Білоцерківця, «що колись працював у системі гетьманської влади» [2, 112] не мали фатальних наслідків, як Зінаїди й Пилипа Загоруйків, дочки й зятя купця другої гільдії. І найбільш інтригуючою версією цього мотиву є так зване невдале полювання, коли немає підстав для звинувачення жертви. Йдеться про досвід Мошка, якому в найважчий період Голодомору вдалося обдурити продзагонівців, використавши все борошно на мацу [2, 124–127].

Отже, мотив полювання на людину (вповні апробованого тоталітарною системою СРСР на практиці), Тимура й Олени Литовченків «Книга Жахіття. 1932–1938»

Література

1. Арістотель. Поетика / перекл. Б. Тен. Київ : Мистецтво, 1977. 142 с.
2. Литовченки Т. і О. Книга Жахіття. 1932–1938. Харків : Фоліо, 2020. 203 с.
2. Мотив. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-укл. Ковалів. Ю. І. Київ : Видавничий центр «Академія». Т. 2. : М–Я. С. 78–79.
3. Кушнірова Т. Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія. *Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*. Полтава : ПДПУ імені В. Г. Короленка, 2004. Вип. 1(34). С. 3–11.

Ніколаєнко К. І.,
студентка 4 курсу
факультету філології та соціальних комунікацій,
Бердянський державний педагогічний університет

ЧЕШИРСЬКИЙ ПРОТИ БЕЗІМЕННОГО: ОБРАЗ КОТА У ПОВІСТЯХ ЛЬЮЇСА КЕРРОЛА «АЛІСА У ДИВОКРАЇ» ТА НІЛА ГЕЙМАНА «КОРАЛІНА»

Сімейство котячих є одним з амбівалентних феноменів світової культури. У Давньому Єгипті карали за образу котів, у Середньовічній Європі карали самих котів. Англія не виняток, хоча сьогодні вона славетна як батьківщина британських короткошерстих, витрішкуватих котів з полотен Луїса Вейна та Чеширського Кота з Керролівського Дивокораю. Англійська мова багата на «котячі» загадки, віршики та приказки, де акцент зазвичай робиться на цікавості, хитрості й норовливості, але присутні зразки, що демонструють своєрідне бачення тварин і заперечують стереотипи: «*Kiss the black cat/ An' 'twill make ye fat*» («*Поцілуй чорного кота/ Й це зробить тобі вигоду*») [3, 69].

Як зазначає британська фольклористка Катрін Брігґс, чорні коти постають одночасно і духами-охоронцями домашнього вогнища, і найбільш імовірними фамільярами, тобто духами-помічниками відьом. Щодо котів загалом, то значна кількість переконань сходиться на тому, що вони наділені чарівними силами, тож добрим людям можна чекати від них індульгенції та привілеїв. За часів Льюїса Керрола поширилися мода на великих екзотичних котів, щоправда, їх мало хто бачив наживо. Так, над тавернами з'являються безгриві леви з вишкіреними зубами, а на прилавках – голівки сиру у формі усміхнених котів. В останньому американська послідовниця психоаналізу Філіс Грінакр вбачає суспільну фантазію про те, що сирний кіт може з'їсти мишу, яка їсть сир. Чеширського Кота вона розглядає як лунарний символ, який відсилає до давньоєгипетського культу Бастет. Він росте та спадає, залишаючи посмішку півмісяця. Як бачимо, існують лінгвістичні, фольклористичні, психоаналітичні студії щодо котів. Літературознавчих наукових розвідок про феномен котів у культурі й письменстві створено дуже мало. Це зумовлює актуальність нашого дослідження. Метою є здійснити

компаративний аналіз образів котів у повістях Льюїса Керрола «Аліса у Дивокраї» та Ніла Геймана «Кораліна». Твори обрані як настроєві протилежності з подібними мотивом, а саме пригодами маленької дівчинки з котом. Пунктами для зіставлення виступають перша поява тварини, її зовнішній вигляд, функція та самоідентичність.

Аліса бачить Чеширського Кота вдома у Герцогині, посеред гармидеру з жіночого чхання, дитячого лементу, брязкоту тарілок й куховаріння: *«Перцю насправді було забагато <...> У тій кухні не чхали лише двоє – Куховарка та великий кіт, що сидів біля печі і всміхався на увесь рот»* [2, 65]. Можна лише здогадуватися про емоційний відтінок знаменитої котячої усмішки, бо Льюїс Керолл жодного разу не вживає епітетів для її опису. Однак, яскравий контраст з настроєм загалом може свідчити про те, що Чеширський Кіт поблажливо розважається людськими турботами. Кораліна знаходить Чорного Кота в саду, де *«змійна шкіра без змії, камінь, схожий на жабу й жаба на камінь»* [1, 5]. Складається враження, що навколишнє середовище не те, чим здається, лише Чорний Кіт справжнісінький: *«Йй зустрівся чорний пухатий кіт, який сидячи то на стіні, то на пеньку, спостерігав за нею. Як тільки Кораліна наближалася, щоб побавитися, він гордо йшов геть»* [1, 6]. Коли маленькі героїні обох повістей розпочинають розмову з котами, обов'язково виникає тимчасова незручність, що вибудовує інтелектуальну стіну. Чеширський Кіт намагається продемонструвати Алісі колективне божевілля Дивокраю на власному прикладі: *«– Собака гарчить, коли сердиться, й крутить хвостом, коли радіє. А я гарчу, коли радію, й кручу хвостом, коли серджуся. Хіба це не божевілля? – Ви ж мурчите, а не гарчите, – заперчила Аліса. – Називай це як хочеш»* [2, 72]. Кораліна не впевнена, що до її двору зазирає той самий кіт, у відповідь на що неочікувано чує: *«Ні, я не інший кіт. Я – це я. <...> Люди завжди розпорошуються, прагнучи бути всюди одночасно. Ми, коти, інші. Ми вірні собі. Якщо ти розумієш, що я маю на увазі»* [1, 40].

Інстинктивна причина, чому Аліса одразу намагається бути терплячою й увічливою з Чеширським Котом, ховається в її страху: це ніби лагідний, але величезний звір з довгими

пазурами й надмірною кількістю зубів; також пухнасте оскарження законів матерії, якому під силу з'являтися з нічого і зникати в нікуди. Чорний Кіт, на перший погляд, схожий на будь-якого свого побратима: лискуча шкурка, великі зелені очі і худе тільце, що поміщується в руках в одинадцятирічної дівчинки.

Говорячи про функції Чеширського та Чорного Котів, можна застосувати слово «помічник» як знак тотожності. З'явившись заради легкої бесіди з Алісою, Чеширський Кіт тим самим рятує її від страти, якою з милості Королеви сердець обертається гра в крикет. Крім того, він виконує роль буквально піднесеного над землею спостерігача, доки внизу сперечаються, чи можна відтяти голову за відсутності тіла. Батьки Кораліни зникають. Полісмен радить гарячий шоколад і мамині обійми як засіб від жахів, а Чорний Кіт осолоджує самотність і періодично стає в нагоді на карколомному шляху до спасіння рідних.

Кіт Герцогині стає Чеширським, варто йому вийти за поріг, що можна тлумачити як натяк на альтер его. Але, схвалюючи також підлабузне Алісине «Мурчик» і не заперечуючи недбалого королівського «Кіт», він демонструє свою унікальну рису – приязну байдужість до манери звертання. Чорний Кіт у цьому питанні є його повним антиподом: *«Коти не мають імен. <...> Це у вас, людей, є імена. І все тому, що ви самі не знаєте, хто ви такі. А ми знаємо, тому імена нам не потрібні. <...> Як схочеш покликати мене їсти, крикни «Обідати» – і все. Ім'я для цього зовсім не потрібне»* [1, 75]. Обидва Коти час від часу схиляються до комічного. У випадку Чеширського Кота – це м'яка іронія: *«– Щось він мені не до вподоби, – мовив Король. – Коли хоче, хай поцілує руку. – Дякую, не хочу, – зауважив Кіт»*, а у випадку Чорного Кота – злий сарказм: *«– Знаєш... Ми могли б стати друзями, – сказала Кораліна. – Ми могли б стати і рідкісним різновидом африканських танцюючих слонів, – промовив Кіт, – але не стали. У всякому разі, – уїдливо додав він, поглянувши на Кораліну, – я не став»* [2, 95; 1, 41]. Чеширський Кіт не відчуває обтяженості котячою долею, на відміну від Чорного Кота, який, полюючи, часто буває пригнічений: *«Деякі вважали звичку котів грати зі своїми жертвами негуманною, хоча саме завдяки цій звичці час від часу*

маленьким кумедним шматочкам їжі вдається утекти. Як часто втікає твій обід, Кораліна?» [1, 87]. У його думках часто простежується нав'язливе і хворобливе бажання відрізнятись від людей. Емоційний діапазон Чеширського Кота точно виражається формулою «нудьга-цікавість-нудьга», тобто спочатку він приходить до людей, потім спостерігає за ними та щезає. Чорний Кіт доволі мінливий – від нахаби до пестуна, від самітника до шибеника. Його експресивність виявляється крізь усе тіло. Також йому властива велика кількість людських жестів, як-от: *«І хоча в котів не такі плечі, як у людей, він знизав плечима. Це був украй плавний рух, що почався від кінчика хвоста й закінчився вусиками»* [1, 39]. Варто відзначити переживання страху обома Котами. Для Чеширського Кота воно відсутнє, Чорний Кіт стає меншим, ніж є, ховає хвіст між лап.

Отже, тим, що поєднує Котів у повістях «Аліса у Дивокраї» Льюїса Керрола та «Кораліна» Ніла Геймана, можна вважати ясність їхніх образів серед абсурду при першій появі, раптові філософські роздуми, функцію «помічника», неспівпадіння зовнішнього вигляду й характеру, схильність до комічного. Відмінними є сприйняття власного імені, ступінь задоволеності котячим життям, спектр вираження емоцій, ставлення до людей. Чорний Кіт уособлює вікове двоїсте бачення представників свого виду як охоронців дому й відьомських фамільярів, носіїв різного роду вдачі. Чеширський Кіт демонструє природу, близьку до божественної – спостережлива зверхність над усім, подібно до небесних світил.

Література

1. Гейман Н. Кораліна. Київ: КМ-БУКС. 2020. 192 с.
2. Керролл Л. Аліса у Дивокраї. Харків: ПП «Юнісофт». 2018. 140 с.
3. Briggs K. Nine lives: cats in folklore. London: Routledge&Kegan Paul Ltd. 1980. 215 p.

Новик О. П.,
доктор філологічних наук, професор,
Бердянський державний педагогічний університет

«ПОЗА МЕЖАМИ КРАСИ»: ПРИРОДА ЯК СКЛАДОВА ПОВСЯКДЕННОСТІ БАРОКОВОГО ТВОРУ

Проблема повсякденності в художніх творах наразі розглядається поруч із дослідженнями повсякденності в історії, культурології. Літературу доби Бароко неможливо розглядати поза контекстом епохи, повсякденність якої поєднує вплив книжності «поетів-олімпійців», народність творчості мандрівних дяків, історизм та релігійність більшості художніх текстів.

Барокова література послуговувалася комплексом мотивів та образів античності та християнської філософії. Д. Чижевський, назвав своє дослідження про барокову літературу «Поza межами краси». Теза Дмитра Чижевського про барокову поетику, яка перебуває поза межами краси, сполучає смерть як перехід у вічність, природу як частину народних вірувань, втілення краси, переосмислення в народній та літературній традиції, є вмотивованою. Проте окремої уваги заслуговує інтерпретація природи як повсякденності в бароковій літературі.

Поезія барокових авторів містить численні описи пейзажів, згадаймо хоча б вірші Лазаря Барановича чи Григорія Сковороди, спроби охарактеризувати природні явища, флору, фауну, як то у Климентія Зиновієва, послуговування символікою в творах Івана Величковського тощо. Образи природи автори застосовують і для буквального й для алегоричного смислів творів, тож прочитання кількох сенсів у пейзажній ліриці було справою повсякденною для авторів і читачів барокової епохи. Тож часто ми не помічаємо краси в описах природи саме тому, що поет не ставив на меті надати читачеві естетичної насолоди від сприймання твору. Автори панегіриків послуговувалися символами і з античної міфології, і християнськими, застосовували численні порівняння з тваринами, які символізували мудрість, мужність силу тощо, або ж тлумачачи символіку геральдики видатних осіб. Окремої уваги заслуговує циклізація барокових поезій завдяки розгорненій метафорі:

збірка Григорія Сковороди «Сад Божественних пісень» або ж цикл «Млеко» Івана Величковського та інші подібні назви

Природа в проповідях барокових казnodіїв зазвичай відтворювалася для унаочнення якоїсь тези, наприклад, пишучи про швидкоплинність людського життя, згадували про море, неминуча старість оприявнювалася паралелізмом з описом осені або зими і таке інше. Повсякденність у таких творах поєднувала згадки про флору і фауну біблійних подій і з реального життя самих письменників, хоча були й вкраплення з інших «книг розмаїтих», що ними послуговувалися проповідники.

Барокова драматургія чи не найменше послуговувалася інтерпретацією природи відповідно до жанрових особливостей, але в інтермедіях повсякденність відтворювалася дуже різнопланово, тож не оминали й такі речі, як наприклад, тлумачення народних анекдотів, де одним із персонажів був кіт, якого продали в мішку. Комічні та алегоричні сцени за участю тварин чи згадки про них наближали за змістом такі твори до іншого жанру, де алегоричні образи тварин, рослин та явищ природи було справою звичною, до байок. Таким жвавим прикладом інтерпретації природи як алегорії на моральні й соціальні вади були байки Григорія Сковороди.

Таке стремління поєднати красу слова з образами, символами природи, біблійною символікою в барокових текстах є й в літературі іншого ґатунку, яка також була частиною повсякденності для авторів, які навчалися в Києво-Могилянській академії. Прикладом може слугувати «Hortus poeticus» Митрофана Довгалевського, де метафора саду, образи флори поширюються на весь текст «Саду поетичного».

Повсякденність барокового твору поєднує образи природи різного ґатунку, містить описи, символи, елементи номеносфери. Автори послуговувалися як елементами місцевої флори й фауни, так і образами екзотичних тварин і рослин, використовували для оприявнення кількох сенсів тексту. Естетика барокового опису природи часто не збігається з сучасним уявленням про красу, оскільки поєднується з філософським тлумаченням смерті, життя, вічності, а отже й повсякденності самих авторів творів.

Павлик Н. В.,
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

ФУНКЦІЙНІ МОЖЛИВОСТІ ПЕЙЗАЖНОГО ОПИСУ В ПРОЗІ РОМАНА ІВАНИЧУКА

У сучасній лінгвістиці спостерігається постійна увага до засобів і способів репрезентації творчої індивідуальності окремого письменника. Різноманітність поглядів і підходів до вивчення художньої мовотворчості зумовлює потребу всебічного розгляду авторського стилю. Стаття присвячена дослідженню лінгвостилістичних параметрів опису в прозі Р. Іваничука, зокрема увага зосереджена на семантиці та формальному вираженні пейзажу як компоненти художнього твору в романі письменника «Через перевал». Мета статті – з'ясування природи пейзажного опису та розкриття внутрішньотекстового навантаження мовних одиниць, що його наповнюють.

Пейзаж потрактовують як художнє змалювання краєвиду, природи, будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу і вважають одним із важливих композиційних елементів художнього твору [3, 195; 4, 542], що виступає додатковим опосередкованим засобом характеристики героїв і персонажів [1, 159]. У наукових джерелах наголошується на багатофункційності літературних пейзажів, а саме: пейзажі слугують маркерами місця і часу дії, виступають у ролі сюжетної мотивації, є одними із чинників композиції, виконують психологічну функцію, тобто стають виразниками психологічного стану героя, є формою вияву авторського світобачення, національної самобутності тощо.

Аналіз лінгвістичних та літературознавчих студій (Г. Солганик, М. Брандес, Г. Пасічник, Т. Насалевич та ін.) і результати комплексного дослідження композиційно-мовленнєвої структури ландшафтних описів, виявлених у романі письменника «Через перевал», дозволили класифікувати пейзажі за такими ознаками:

1) за об'єктом опису (тематикою) у проаналізованому текстовому матеріалі переважають *міські*, або *урбаністичні*

пейзажі, описи моря; гірські пейзажі; зафіксовано також опис пустелі, лісу тощо;

2) за динамікою і характером викладу в творах письменника спостерігаються як статичні, наприклад: ... *Вересень огорнув Атени духотою, безмежне місто, схоже на кар'єри з велетенськими кубами брил, розпеченими спекою до білоти, безладно збігало з гірських схилів і тлумилось у низовині...* [2], так і динамічні пейзажні описи, наприклад: *На морі розгулявся бриж, хвилі горнулися від берега, начебто море хотіло вступитися з червоних пісків – і понесли вони в безвісті плавця* [2];

3) за місцем у структурі тексту та обсягом описового матеріалу виокремлено:

– цілісний, або автономний пейзаж, який містить докладний, розгорнутий ландшафтний або ін. опис, наприклад: *Вранці на море впав мертвий штиль. Скував поверхню вод блідою плівкою, й здавалося, що на ній видніються відбитки чайних лапок; баклани й буревісники припали нерухожими грудками до скляної гладіні, ніби приречені на страту; в повітрі панувала глуха й тривожна тиша, ніби вся природа очікувала смертного вироку, тільки в недосяжній глибині моря чулися затаєні звуки, неначе там кришилися коралові рифи, й велетенські брили, падаючи на дно, вряди-годи витискали на поверхню сердиті пухирі, що розходилися колами, руйнуючи на мить сусальне срібло штилю. І знову все стихало в очікуванні неминучої бурі* [2];

– включений до структури неописового тексту елемент пейзажного опису, на який припадає особливе смислове навантаження, наприклад: *Але ж бо таки мусить панувати над диявольщиною вища влада, чей же куриться димок з вершини сопки і ніхто не в силі його спинити, і б'ються велетенські хвилі у воротах Авачинської бухти, зударяються, гримлять, а в середину затоки увірватися неспроможні. Орли вільно літають над громаддям скель, які розколюються, множаться, і не видно їм кінця, і сонце світить, і вітри женуть хмари у височині небес – не має Сатана влади над*

Божим творінням, не зуміла червона голота запанувати над природою, а людина – то теж творіння Господнє, наділене силою вільної мислі, тож мусить вона розламати колись стиснутий кулак насильства – й розлетиться на друзки страшна імперія!... [2];

4) за функційним призначенням пейзаж може мати власне описовий самостійний характер, коли автор подає опис природи, місцевості тощо, наприклад: *Небо темнішало і врешті всіялося зорями, море стало чорним, і тільки дорога, що розполовинила безмежний водний простір, ніяк не згасала – певне, планктонна живність так фосфоризує; світляна дорога перетинає гладінь і зникає в безконечності... [2]* та може виконувати емоційно-почуттєву функцію, тобто природа співвідноситься з настроєм чи емоційно-психологічним станом персонажів твору, діє паралельно з ними, наприклад: *Сонце торкнулося краєм диска водної гладіні, й до борта теплохода підбігла мерехтлива доріжка, всипана ломом чистого золота; Майстер думками квапився тією стежкою, сподіваючись добратись до Господніх чертогів, та посірів червоний диск, змерх і канув у морську глибочінь, і Северин повернувся на твердь корабля [2].*

Серед мовноструктурних ресурсів, що актуалізуються при створенні пейзажних описів у проаналізованому творі Р. Іваничука, особливе смислове навантаження припадає, по-перше, на лексичні засоби, зокрема традиційні для аналізованого функційного типу мовлення тематичні прошарки лексики, а саме: локативи, лексичні групи на позначення рослинного та тваринного світу, природних явищ, чуттєвого світосприйняття тощо, наприклад: *Третій полк дивізії морської піхоти запропастився у вирві між кам'яних верхів, порослих латками колючого держидерева, що служили прихистком для ящірок, мідянок та вужів; фауною в безлюдній гірській пустелі були, мабуть, лише шакали, які цілодобово скавуліли, реготали й плакали; зрідка вузькою стежкою понад бурхливим Кошкорчаєм, що гримотів і вибухав сніжками білої піни на каскадах, поганяв нав'юченого сухим ріщам лінивого осла старий азербайджанець... [2];* по-друге, завдання літературного опису

полягає в яскравому й образному змалюванні дійсності, тому цілком логічним є використання художньо-виражальних засобів мови, а саме: дескриптивних (описових) та кваліфікативних (оцінних) прикметників, які традиційно увиразнюють візуальний образ природи, до того ж такі прикметники є засобом тропеїзації, тобто виконують функції епітетів; порівняльних конструкцій, що допомагають більш чітко уявити предмет опису, ампліфікації, метафоризації тощо, наприклад: *А вона вже давала про себе знати: західний схил чистого неба затягався сірими перистими хмаринками, вони розповзались небокраєм, набухали й блідли, ніби наливалися затаєною злістю на беззахисний світ; врешті десь із Дельф чи Фессалонік потягнуло холодним цугом, й море зловісно застугоніло, проте ще стримувало лють...* [2].

Отже, пейзаж у літературному творі – це художнє відображення будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу, що є одним із засобів характеристики персонажів і важливим композиційним елементом тексту. Аналіз текстового матеріалу дозволяє стверджувати, що пейзажний опис в ідіостилі досліджуваного письменника виступає функційно значущим чинником сюжетної організації його роману, що не лише конкретизує зоровий образ, а й посилює емоційне напруження розповіді.

Література

1. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник / за наук. ред. О. Галича. Київ: Либідь, 2008. 488 с.
2. Іваничук Р. Бо війна – війною... Через перевал: романи. Харків: Фоліо, 2008. 447 с. URL: <https://flibusta.club/b/375014/read?ysclid=l5i1vit0g7795470658> (дата звернення: 12.07.2022).
3. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.

Павлюк О. О.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет
Волгіна О. О.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

КВІТИ ПРОТИ ЗЛА У ТВОРІ-КАЗЦІ МОРІСА ДРЮОНА TISTOU LES POUCES VERTS

Рослини, зокрема квіти, завжди посідали значне місце у світовій літературі. У кожному із жанрів трапляються приклади, коли рослина відіграє роль важливої деталі, символу або виступає головним персонажем твору. У світі є люди, які мають те, що називається *les pouces verts* «зелені пальці», саме такий дар описав Моріс Дрюон у своєму єдиному творі для дітей *Tistou les pouces verts*. Такий дар насправді існує, автор лише посилив його. У передмові Моріс Дрюон зазначає, що Тісту, будучи дитиною, мав шанс діяти, діяв він за допомогою рослин, переважно квітів: *Et il agit en se servant des fleurs, qui sont, exactement comme l'enfance, promesse et espérance*. Автор порівнює квіти з дитинством, сподіванням, надією, а, отже, з майбутнім. Як саме репрезентується сила і могутність квітів, ми розглянемо в нашій розвідці.

Тісту – хлопчик, якого батьки за порадою вчителів перевели на домашнє навчання. Першим у нього був урок «саду», під час якого Тісту познайомився з теплицями, які доглядав пан Вусань. Квіти, що там буяли, вирощувались для задоволення і насолоди батьків Тісту, людей красивих і дуже заможних: *les mimosas y fleurissaient en plein hiver ; il y poussait des palmiers importés d'Afrique ; on y cultivait des lis pour leur beauté, des tubéreuses et des jasmins pour leur parfum, et même des orchidées, qui ne sont pas belles et qui ne sentent rien, pour une qualité tout à fait inutile à une fleur et qui s'appelle la rareté*.

Саме у теплицях Тісту зрозумів, чому старий садівник був таким мовчазним із людьми: *Et Tistou découvrit ce jour-là pourquoi le vieux jardinier parlait si peu aux gens ; c'est qu'il parlait aux fleurs*. Пан Вусань розмовляв із квітами, вітав їх, робив їм компліменти, розпитував про здоров'я: *Moustache allait d'une fleur à l'autre, s'inquiétait de la santé de chacune*. Там цвіли також чайна роза (*la rose-thé*) і садовий в'юнок (*le volubilis*), півонія (*une grosse pivoine*) і гортензія (*un hortensia*), для кожної квітки садівник мав особливі слова. Саме у теплицях Тісту відкрив свій надзвичайний дар, вразивши садівника виглядом бегонії (*tous ces bégonias alignés formaient un épais buisson rouge*), яка за лічені години сформувала величезний кущ.

Наступним був урок «порядку», Тісту відвідав в'язницю, саме там він вперше застосував свій животвірний дар для боротьби зі злом. Побачивши тюрму, вночі хлопчик думав, як зцілити в'язнів від злостивості: « *Et si on leur faisait pousser des fleurs, à ces gens-là ? Cela rendrait l'ordre moins laid et les prisonniers deviendraient peut-être plus sages*. Він перетворив тюрму на квітковий палац (*en château de fleurs, en palais des merveilles*). Рослини він обирав стелючі, повзучі, в'юнки щоб приховати негарність цього місця, а також кактуси, щоб задекорувати зубці огорож. Таке «заквітнення» виправляло в'язнів, а Тісту зрозумів, що квіти заважають просуванню, поширенню зла: *Les fleurs empêchent le mal de passer*.

На уроці «злиденності» хлопчик познайомився з міськими нетрями, злом, що вражає багатьох людей. Щоб прибрати бруд із вулиць і зробити їх трохи привабливішими, Тісту застосував газонну траву (*un peu de gazon*), садовий в'юнок (*du volubilis*) з ломиносами (*des clématites*), а щоб діти бачили більше яскравих кольорів навколо себе, він вирішив виростити герані: *Tistou décida de faire croître des géraniums le long des lucarnes pour que les enfants des taudis voient un peu de couleur*. Наступного дня квартали, колись найжахливіші у місті, стали найпривабливішими; люди почали відвідувати їх, як музеї: *On alla les visiter comme un musée*.

У лікарні Тісту почув від хворої дівчинки, що, якби у неї був сад, вона б мала бажання вилікуватись, щоб ним прогулялись: *Si j'avais un jardin, peut-être aurais-je envie de guérir pour aller m'y promener*. Хлопчик вирішив діяти невідкладно, щоб побороти наступне зло, хворобу. Він почав згадувати, перебирати назви квітів, які б мали розрадити і підтримати хвору: «**Coquelicots, coquelicots !... Boutons d'or, pâquerettes, jonquilles !**» – яскраві квіти, які своїм кольором несуть радість. Для одужання також необхідно бачити, як квітка росте – це диво, що розпочинається щоранку: *Une fleur qui pousse, c'est une vraie devinette, qui recommence tous les matins*. ... Тісту насадив нарциси, барвінок, дикий овес, дивні рози (*des narcisses poussaient autour de la table de nuit; la couverture était devenue un édredon de pervenches ; de la folle avoine moussait sur la carpette. Et puis la fleur, la fleur à laquelle Tistou avait donné tous ses soins, une rose merveilleuse, qui ne cessait de se transformer, d'épanouir une feuille ou un bourgeon*), до дівчинки повернувся смак до життя, а Тісту зробив свій висновок: для одужання треба мати бажання жити: *J'ai appris que pour guérir il faut avoir envie de vivre*.

Щоб трохи розважити сина, батьки відправили його до зоопарку, де Тісту переймався через жалюгідний стан тварин, яких, не спитавши їхнього дозволу, вивезли з батьківщини і засадили у клітки. Для них, крім квітів, хлопчик насадив ще дерева їхньої місцевості. У клітці з левом за кілька днів з'явився величезний баобаб (*un immense baobab s'élevait dans la cage aux lions*), для мавп вирости ліани (*les singes s'élançaient de liane en liane*), а в басейні крокодила – латаття (*des nénuphars s'éployaient dans la baignoire du crocodile*), ведмідь отримав ялинку, а кенгуру – різноманітну тропічну рослинність (*l'ours avait son sapin, le kangourou sa savane*); чаплі і фламінго прогулювались серед очерету, а різнокольорові птахи співали у кущах гігантського жасмину (*les hérons et les flamants roses marchaient parmi les roseaux*) et les oiseaux de toutes couleurs chantaient parmi les buissons de jasmin géant).

На уроках «заводу» і географії Тісту дізнався про війну. Це зло у тексті казки аналогізується до бур'яну, що буяє на карті світу. Хлопчик перепитав себе, якими рослинами можна перемогти війну: «*Oui, en somme, la guerre est une espèce d'affreux chiendent qui pousse sur la mappemonde... Par quelles plantes pourrait-on la combattre ?*». Проти війни він обрав смердючі рослини, щоб офіцери відмовлялись користуватись переговорними трубками (*Des herbes malodorantes s'étaient logées à l'intérieur des porte-voix. Les officiers avaient dû renoncer à l'usage de ces cornets où croissaient l'ail des ours et la camomille puante*); рослини, що в'ються та плетуться (*Des plantes grimpantes, rampantes, collantes, avaient pris racine dans les caisses d'armes. Le lierre, la vigne blanche, le liseron, l'ampélopsis des murailles, la renouée des oiseaux et la cuscute d'Europe formaient autour des mitrailleuses, des mitraillettes, des revolvers, un inextricable écheveau...*), чим унеможливають функціонування будь-якої зброї.

Коли помер пан Вусань, Тісту вирішив боротись. Проти смерті він застосовував спочатку улюблені квіти садівника, щоб у ньому розбудити бажання поговорити з ними: «*Moustache ne résistera pas à une belle pivoine. Il aura envie de lui parler*»; пахучі: *Et il fit surgir jacinthes, œillets, lilas, mimosas et tubéreuses*, які тільки своїм ароматом могли б повернути садівника; потім невідомі, які могли б розбудити у ньому цікавість: «*Et une fleur qu'il n'aurait pas connue... la curiosité, ça réveille*». Він навіть вигадав нову квітку (*la fleur-papillon*), але все було даремно. Гімнаст, його поні, з яким Тісту ділився своїми думками та таємницями, підтвердив, що єдине зло, якому квіти не можуть протистояти, є смерть: *Tu as découvert que la mort est le seul mal que les fleurs n'empêchent pas de passer*.

Тісту, головний персонаж казки, міг миттєво і де завгодно вирощувати квіти, для цього йому достатньо було лише занурити свої пальці у землю. Він вирощував квіти також на камінні, на стінах і тротуарах, на зброї і навіть у замковій щілині. Хлопчик використав свій животвірний дар проти зла. Кількість фітонімів, вжитих у тексті казки, сягає 70 одиниць. Проти різних проявів зла Тісту послуговувався різними рослинами, переважно квітами. У єдиному творі, написаному Морісом Дрюоном для дітей, саме квіти стають символом боротьби і перемоги над злом. Єдине зло, яке хлопчик не зміг побороти, є смерть.

Література

1. Druon M. Tistou les pouces verts. Collection Grand format littérature. Série Romans Junior. Paris : Gallimard Jeunesse, 2005. 128 p.

Петренко-Цеунова О. І.,
аспірантка Національного університету
«Києво-Могилянська академія»,
старша викладачка кафедри
загального і слов'янського мовознавства

ОПОЗИЦІЯ ПРИРОДИ І КУЛЬТУРИ В «КИЇВСЬКОМУ ТЕКСТІ» ДОБИ БАРОКО

З поступом філософської думки людство приходить до висновку, що мешкає не у природному середовищі, а у сконструйованій дійсності, оцінка якої може бути як позитивною, так і негативною. Місто починається з ідеї в мисленні, коли людина відгороджується, організовує довкола себе простір, визначає в ньому центр. З часом індивід дедалі більше відчуває на собі вплив міста, радше ніж створює його.

Феофан Прокопович визнає природу найвищою формою мистецтва. На його думку, відмінність між витворами фантазії людини й творіннями природи полягає в тому, що остання створює дійсні речі, а мистецтво – уявні зображення. До того ж, природа творить із недосконалої матерії, а мистецтво – з досконалого суцього.

Опозиція природи і культури в бароковому «київському тексті» втілюється в аксіологічних моделях гармонійного співіснування (утопійна модель) та кінецьсвітнього протистояння (есхатологічна модель). Згідно з утопійною моделлю, місто зображують як осереддя цивілізації і культури, тріумфальне втілення людського духу, що царствує в гармонії з природою. Із цієї перспективи міський простір постає ідеальним, сприятливим для розвитку людської особистості та суспільства. Натомість есхатологічна модель змальовує місто як чинник культурного й цивілізаційного занепаду, дисгармонійного співіснування людини і природи. Це простір, у якому руйнуються онтологічні основи буття, він просякнутий песимістичним настроєм і очікуванням катастрофи.

Утопійній та есхатологічній моделям урбанізму почасти відповідає протиставлення аполлонічного та діонісійського первнів у культурі.

Унаочненням фігури Аполлона в «київському тексті» доби Бароко є київський Парнас і Гелікон, оселя муз. У бароковій поезії Гелікон був вершиною поетичного мистецтва, а води «духовного маєтку» муз та Аполлона були творчими силами мистецтва. Київські гравери Л. Тарасевич і Г. Левицький зображують квітучий космос як сад буття. Леонтій Тарасевич змальовує алегорію Дніпра у вигляді русалок, а Київ – в образі сповитої лавровим гіллям альтанки. Для порівняння, на гравюрі Івана Щирського Харків втілено в образі квітучого саду, насадженого Григорієм і Федором Захаржевськими. Софроній Почаський в «Евхаристиріоні» запрошує покровительок наук і мистецтв замешкати на київських пагорбах: *«Завітайте юж до нас на тріумф весьоло / Ви, о Музи, з Парнасу пресвітлоє коло!»* [2, 186].

У контексті зіставлення утопійної та есхатологічної моделей міського простору постає питання про місто історичне та місто прийдешнє. На відміну від села з його зануреністю в традиційну свідомість і циклічним часом, прив'язаним до аграрного календаря, перебування людини в історичному місті має відповідну топологічну структурованість, що виявляється через її належність до певного часопростору, означеного як свій.

Переходячи до есхатологічної моделі зображення міста, варто зазначити, що її актуалізація може бути пов'язана з буремністю, непередбачуваністю й недоброзичливістю самого життя. Численні негаразди, які спіткали людину бароко, як-то пожежі, епідемії, стихійні лиха, митці осмислювали метафорично. Д. Чижевський розмірковує про елементи барокової поезики, що виходять «поза межі краси». «Закохання бароко в зображенні страхіть, жорстокості, трупів, смерті тощо» було закономірним наслідком суворості доби [3, 382].

У бароковому «київському тексті» непоодиноким є явище топофобії – тенденції до змалювання десакралізованих, понівечених, агресивних просторових образів, що відображають

нешасливий, занепадницький стан існування індивіда або нації. Очікування кінця світу часто охоплювало людину бароко. Петрові Могили спало на думку видати Лицьовий (тобто ілюстрований) Апокаліпсис, що був би суголосний з настроями доби. На замовлення Лаврської друкарні гравери Ілля та Прокопій виконали низку ілюстрацій до Об'явлення, проте зі смертю митрополита проєкт лишився нереалізованим.

Апокаліптичні мотиви, пов'язані з Дніпром, помітні у трагедокомедії «Володимир» Феофана Прокоповича. Жрець Жеривол погрожує, що в разі прийняття християнства поганські боги висушать Дніпро або змусять річку текти назад: *«Ми убо вас жаждею сотворим пропасти. / Ізсушим Дніпр или біг єго воспять пустим, / Но і самий по малі род скупий опустим»* [1, 178].

Ще один маркер дисгармонійного співіснування людини і природи в «київському тексті» – це пожежа. Найяскравіше в пам'яті киян відбилася пожежа 1811 р., проте траплялися вони регулярно протягом усього XVII і XVIII ст. Образ неконтрольованого полум'я, що пожирає всі витвори культури, нерідко використовувався і в символічному сенсі. Видовище всепожирального вогню так вражало око, що ставало для проповідників метафорою вогню вічного, який палитиме грішників на Страшному суді. Урбаністичні образи трагічного протистояння стихії і культури використані як риторичний прийом для боротьби з ідеологічними опонентами. Герасим Смотрицький у полемічному трактаті «Календар римський новий» порівнює зміну календаря з пожежею в місті. У Речі Посполитій зміна календаря згідно з папською буллою спровокувала конфлікт між державною владою та православною спільнотою, котра відмовлялася виконувати вказівки глави католицької церкви.

Підсумовуючи, на прикладі барокових текстів полемічної літератури, шкільної драми та панегіричної поезії простежено різні стратегії співіснування природи і культури в «київському тексті» доби Бароко. Виокремлено дві аксіологічні моделі – утопійну, яку характеризує гармонійне співіснування природи та витворів людського духу, та есхатологічну, якій притаманне

апокаліптичне протистояння природній стихії і цивілізаційна загроза людству.

Література

1. Прокопович Ф. Владимир. *Прокопович Ф Сочинения*. Под ред. И.Еремина. Москва–Ленинград, 1961. С. 147–206.
2. Українська поезія: середина XVII ст. Упоряд. В. Крекотень, М. Сулима. Київ: Наукова думка, 1992. 680 с.
3. Чижевський Д. Поза межами краси (До естетики барокової літератури). *Українське літературне бароко*. Київ, 2003. С. 373–393.

Райбедюк Г. Б.,
кандидат філологічних наук, докторантка,
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова, м. Київ

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНА СЕМАНТИКА ФЛОРИСТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ ЛІРИКИ ІРИНИ КАЛИНЕЦЬ

Синкретичний світогляд українців як іманентна ментальна риса позначився на специфіці національної картини світу наших письменників. Відтак невичерпне джерело їхнього творчого натхнення віддавна й подосі становить «культ природи» (І. Огієнко), духовний зв'язок із нею та її сакралізація. Тож закономірно, що розуміння та осмислення єдності всього сущого на землі, де людина є органічною та рівноцінною складовою гармонійного універсуму, перманентно визначає домінантні смисли сталої літературної традиції. В цьому контексті на особливий статус претендує активне функціонування в художній палітрі текстів багатьох авторів широкого спектру флористичної символіки (дерева, кущі, квіти, трави, зілля) як невід'ємної частини культуропростору, історії та природного ландшафту України, вірувань і звичаїв, побуту й святково-обрядових ритуалів, ідеалів та духовних цінностей народу.

До такого типу митців слова належить Ірина Калинець. Художній світ її лірики обертається довкола наскрізного мотиву, що його М. Ільницький асоціює з нероздільним синтезом «язичницького біосу і християнського етосу як основи українського світосприйняття» [2, 237]. Йдеться, вочевидь, про художню реалізацію апологетизованої українським фольклором і художньою літературою теми поклоніння природі та віри в її рятівні духовні сили, репрезентацію рослинної моделі світу як «найпоширенішої моделі космосу» (Є. Мелетинський), переведення в естетичну площину заґрунтованої в глибинах анімістичного світогляду дохристиянської етики, ідейно й тематично близької до пристрасно гуманістичної концепції буття поетки-дисидентки. Окреслений ракурс інтерпретації вносить суттєві доповнення й корективи у «небагатому літературознавчому досьє» (М. Осадчий) на її лірику. Адже вона

«своєю суспільно-політичною, науковою і культуророзбудовною діяльністю як поетку саму себе наче заслонила. Про її поезію [...] певною мірою таки із цих причин, пишуть значно менше» [5, 219], – зауважує Т. Салига в післяслові до книги «Шлюб із полином», що склала перший том восьмикнижжя її спадщини, упорядкованого Ігорем Калинцем та оприлюдненого у львівському видавництві «СПОЛОМ» (2012-2014 рр.).

Високохудожній синтез фольклорних асоціацій із рослинною символікою задекларовано вже у першій збірці Ірини Калинець «Лісовий Никифор» (1965). Його носієм виступає реальний персонаж-наратор – відомий у мистецьких колах геніальний народний маляр-примітивіст, репрезентант багатой лемківської культури Никифор Дровняк. У його образі закладено ідею гармонії людини й природи, єдності мікро- та макрокосмосу. Він «як бог», незважаючи на «одежу жебрачу», йде *«між дерева як між люди»* й несе у світ *«калини намисто, / осики гілку / очеретяну сопілку / і дубового листу...»* [3, 14]. Побудована на фольклорно-міфологічній основі, поезія Ірини Калинець увиразнює її доглибно народний світогляд, одним із аспектів якого є закоріненість у дохристиянську пору, коли людина й природа становили нероздільний симбіоз. Логікою флористичної символіки фольклорної генези як маркером одухотворення природи структуровано екзистенційний вимір художнього світу її лірики, що рельєфно прочитується у суб'єктній сфері тексту: *«Коли загубиш свою дорогу [...] серед терну і квітів / проклади собі стежку»* [3, 90]; *«І ось пішли ми поруч – / я і квітка»* [3, с. 88]; *«Через дерево стану сама собою»* [3, 98]; *«Слухає мене зелена трава і зелене дерево. / Дуб святий слухає, притихши кроною...»* [3, 174]. Покалічений національний світ (*«ніч, кривавіша від всіх століть»*); земля, вкрита *«тюрмами дротами»*) відтворюється поеткою ресурсами промовистої флористичної образності драматичної семантики: *«...серед поля вигоріли трави»* [3, 50]; *«чорнооко палахтять дерева»* [3, 57]; *«заплакали тихо квіти / і сплелись у вінок терновий»* [3, 54]. Йому протиставлений гармонійний універсум, репрезентований магічним зв'язком людини й природи: *«Однієї покривдженої ночі / світ озвався за мною / зеленим шепотом трави...»* [3, 82].

Пильною увагою поетки до особливої ролі рослинної образності позначені вірші усіх збірок («Оранта», 1969-1970; «Дорога вигнання», 1968-1971; «Крізь камінь», 1972-1975; «Остання з плакальниць», 1974-1979; «Тирсою в полі», 1973-1979), більша частина яких увійшла до книги «Шлюб із полином». Ця назва є символічною, адже ліричне «Я» багатьолітньої бранки радянських політичних таборів (1972-1981 рр.) та «Я»-національне з його фундаментально незмінною ідеєю духовної України-держави у житті й творчості, в активній правозахисній діяльності Ірини Калинець невіддільні: *«Я євшан і суть моя гірка. / Скорботно злилось в ній минуле. І прийдешиє, / настояне на крові і віках...»* [3, 58].

Охоплюючи широкий спектр алюзій та асоціацій, пов'язаних із проблемою національної пам'яті, символ полину «супроводжує нашу історію та культуру, починаючи від легенди про євшан-зілля, донесеної до нас Галицько-Волинським літописом» [2, 237]. Його семантичні варіанти у ліриці Ірини Калинець маркують національну символіку («*стяги малиново-полинні*»), нерідко доповнюються, конкретизуються, збагачуються іншими флористичними символами національної картини світу українців («*ласкаві соняхи й євшан*»). Загальна ідея, що її передають семантичні варіанти символу *полин/євшан* у ліричному наративі поетки, має яскраво виражену національну окрасу, що виразно прочитується в історіософських візіях: *«Шуміла дивно ковила / і в'янув байдуже євшан»* [3, 143]. У багатьох випадках його смислове навантаження асоціюється з поразками українського народу («*Вже не євшан – сиза хіть / заколисалась степами*» [3, 102]), спричиненими втратою національної пам'яті, відтак може бути потрактовано як «зцілення від винародовлення» [1, 58]. Образ полину та його тюркського лексичного аналога «євшан» у межах асоціацій із гірким присмаком і, водночас, магичною силою зцілення використовується поеткою для ефективності ролі оксиморону, що в її ліриці формує смислове поле амбівалентного образу Батьківщини: *«І Україна – мій полин»* [3, 106].

Йдучи за національно-культурною традицією, Ірина Калинець пов'язує рослинну символіку з архетипом Землі предків як «материнським ґрунтом», текстуалізуючи характерну

для українського менталітету віталістичну концепцію переваги життя над смертю, «семіотику вічного у плинному бутті», «онтологічний оптимізм народу» [4, 295]. Поетка рідко звертається до флористичної образності як до елемента пейзажу, здебільшого сакралізуючи українські красовиди, «мальовані у мальви і тини, / вишивані у півники веселі, / в сади, пропахлі медом і зелом, / в криниці із зволоженим цямринням... / Зелена рута ти? Калиновий псалом? / Чи жовтий сонях, Батьківщино?» [3, 119]. Подібні ідилічні картини є вельми частотними у художній палітрі лірики Ірини Калинець. Вони оприявнюють візію гармонійного національного світу. Творча практика поетки засвідчує полісемантичність багатьох інших флорообразів – і доволі частотних (*калина, верба, мак, мальви, барвінок*), і менш уживаних у літературі (*купава, папороть, ліщина, горобина*). Зберігаючи у своїй основі первісне смислове наповнення, традиційна рослинна образність у її індивідуальних версіях здобувається на нове естетичне буття, зумовлюючи широкий спектр інтерпретації.

Література

1. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія. Вид. 2-ге. Київ: АТ «Обереги», 1994. 424 с.
2. Ільницький М. М. Цілюща сила полинової гіркоти. *Українське літературознавство*. 2016. Вип. 81. С. 236-240.
3. Калинець І. О. Повне зібрання творів: у 8-ми т. Львів: СПОЛОМ, 2012. Т. 1: Шлюб із полином: поезія. 232 с.
4. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
5. Салига Т. Ю. Свічник загас ... І заясніє знову. *Калинець І. О. Повне зібрання творів: у 8-ми т. Львів: СПОЛОМ, 2012. Т. 1: Шлюб із полином: поезія. С. 215-226.*

Скидан Я. А.,
аспірант кафедри української мови,
Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди

ЗООМОРФНІ ТА ФІТОМОРФНІ МЕТАФОРИ СЛОВА В ПОЕЗІЇ П. МОВЧАНА

Мова є не тільки основним засобом людської комунікації, а й складовою та виразником національної культури. Відтворюючи зовнішній світ, мова передає його концептуалізацію – те, як людина його розуміє. У рамках когнітивної лінгвістики та лінгвокультурології відтворюються моделі ментальних структур у межах картини світу, вербалізованої в словесних феноменах, і осмислюються національно-культурні світоглядні константи. Зазначені чинники вписують дослідження в розгалужену систему пошуків сучасної науки на межі потєбнянської «думки і мови», дають змогу апелювати до найновіших здобутків слов'янської і світової когнітивістики й долучити отримані результати до побудови цілісної картини мовно-ментальних структур із національною маркованістю. Сучасне світове й українське мовознавство активно послуговується терміном «концепт» як ретранслятором дійсності, інформаційним накопичувачем, який зберігає досвід і знання про людину, природу, світ. Одним із засобів мовного вираження концепту є саме метафора, що водночас стає і засобом вербалізації концепту й способом його номінації, декодування й пізнання. Вивченням метафори в різних мовознавчих аспектах займалися такі закордонні та українські дослідники, як Д. Девідсон, Дж. Лакофф, М. Джонсон, Н. Арутюнова, В. Телія, М. Піменова, М. Фріман, С. Єрмоленко, Л. Мацько, А. Мойсієнко, Л. Пустовіт, С. Жаботинська, Л. Кравець, А. Попова, О. Селіванова, І. Голубовська, А. Приходько, О. Гоменюк та ін. Зацікавленість метафорою як об'єктом мовознавчих досліджень залишається актуальною серед науковців і до сьогодні, зокрема з погляду когнітивної лінгвістики та лінгвоконцептології. Свого часу Дж. Лакофф та М. Джонсон зауважили, що метафора є не лише лінгвістичним, але й мисленнєвим явищем, адже мовне вираження

уможлиблюється завдяки тому, що понятійна система людини є метафоричною [2, 25].

З погляду когнітології, метафора сприймається потужним лінгвістичним інструментом, що допомагає пізнавати й пояснювати, оцінювати й перетворювати дійсність, крім того, здатна відтворювати етнокультурну інформацію. На думку Н. Кабанцевої, метафора є складним знаком із певними структурними особливостями та специфічним змістовим наповненням [1, 92]. Дослідження біоморфної метафори пропонуємо здійснити на матеріалі художньої мови поетичних текстів П. Мовчана, поставивши в центрі дослідження один із ключових для української національної картини світу концептів – СЛОВО. Ця лінгвокультурна одиниця є одним із полісемантичних лінгвістичних понять, а в лінгвістичній науці – важливою одиницею мови та форми людського існування.

Поезія Павла Мовчана відзначається оригінальністю, образністю і найперше метафоричністю. Науковець О. Хоменко зауважує, що П. Мовчан найперше – поет, який виговорює світ через метафору [5, 485], а на думку провідного дослідника творчості П. Мовчана О. Строкаля, творча індивідуальність поета виражає своє бачення світу в словесних образах, збагачених метафорами [4]. Усе це сприяє глибшому й ширшому потрактуванню зображуваних у віршованих текстах явищ і подій. У своєму дослідженні ми спробували відшукати зооморфні та фітоморфні метафори концепту СЛОВО в індивідуально-авторській концептуальній картині світу П. Мовчана.

Зооморфні метафори беруть свої витoki ще з фольклору. Роль тварин у житті людини завжди була значною, особливо на ранніх стадіях розвитку людства, коли люди і тварини співіснували у природі. Зооморфні характеристики предмета чи особи, що виникали на основі образної уяви про тварин, найяскравіше відображають національну самобутність мови. Згадаймо народну загадку «Поле не міряне, // Вівці не щитані, // Пастух рогатий», де образ місяця анімалізується. Те саме можна сказати й про фітоморфні метафори, що в значній кількості присутні в українській народній творчості. Рослини здавна займають важливе місце в етнокультурі українців. Це особливо

яскраво відображено у фольклорі, міфології, літературі тощо. Наприклад, у пісні «Ходить гарбуз по городу» гарбуз є фітоморфною метафорою образу господаря.

Продовжуючи народнопоетичну традицію, у своїй поезії П. Мовчан використовує зооморфні та фітоморфні метафори. Так, зооморфізм слова автор передає образами коня (*розсипаються на прах // слова в скаженому галопі...* [3, 9]), метелика (*І слово, як метелик, в'ється, // все вислизаючи із рук...* [3, 126], *На вустах моїх німих // махаючим криком притих...* [3, 54], *І метелики крилаті // вилітають з вуст моїх...* [3, 54]), птаха (*і суцільним волюванням до круглого слуху // беззмістовні слова кільцювато летять...* [3, 130]), великої рогатої худоби (*Спинивсь замислено, мисливо, // нацькованих пустивши псів // по білим аркуші курсивом // на череду моторних слів...* [3, 9]). Поруч із традиційними зооморфними метафорами слова помічаємо й авторські, що дозволяють визначити вектор сприйняття індивідуальної поетичної картини світу обраного майстра красного письменства.

Значно більше у творчому доробку П. Мовчана поетичних рядків, багатих на фрагменти, у яких слово асоціюється з рослинами. Фітоморфізми дозволяють досягти точнішого анімізму й анімізму для мовного вираження концепту СЛОВО. У Павла Мовчана слово уподібнюється до рослини: має коріння, стебло, росте, квітчає, дає плоди, в'яне: *схвильованість руки, // що тримає квітчасте слово...* [3, 132], *У безбач, у смуть каламутної долі, // мій вигук, моя ягодино, котись!..* [3, 169], *Прийшла ти до мене, пречиста любове, // і вирвала з вуст моїх з коренем слово...* [3, 172], *Крикнув і ти – заплелося відлуння // в прозелень дня...* [3, 24], *сухостеблій крик...* [3, 98], *В повітрі в'ялому і звуки мов зів'яли...* [3, 30], *Голос, наче пожухлий листок, // кружеляючи, впав...* [3, 75], *голос обсипався листям осіннім...* [3, 407]. Також автор порівнює звуки і слова із насінням, які квіткою проростають *на висоту довершених думок*. Умістилищем такого насіння є рот, де, наче в зав'язі, формуються пісні: *рот повен слів – головка маку – слова сплітаються в пісні...* [3, 177]. Крім того, мовчанівське слово часто уподібнюється до зерна, набуваючи відповідних форм і ознак: *Істино, єдина, озов дай, // Вилущися словом із мовчання...*

[3, 7], *Розлуцив звук, немов горіх...* [3, 15], *З губ овальних – лушпиння іскор...* [3, 57], *І ніжна птиця, обізвавшись, // склювавши визрілі слова...* [3, 39], *у засіки берестяні // ляжуть зерна добрих слів...* [3, 32], *і слух навикло // перебирає зерня слів...* [3, 52]. За словниками символів, зерно є символом і багатства, і родючості, і благополуччя, і добробуту, і наповненості, а ще важливий біблійний символ. Варто також зауважити, що символіка зерна тягнеться з правіків широко української обрядовості, що знайшло відбиття у фольклорі, тож автор продовжує народні традиції.

У поезії П. Мовчана продуктивними джерелами метафоричної об'єктивації концепту СЛОВО є поняттєві сфери «тварина», «рослина», «птах». Зооморфні та фітоморфні метафори в текстах П. Мовчана увиразнюють художнє мовлення автора. Дослідження концепту СЛОВО в поетичній картині світу Павла Мовчана крізь призму метафоризації демонструє значний потенціал до розкриття його багатогранної семантичної структури, зокрема виявлення в ній індивідуально-авторських складників.

Література

1. Кабанцева Н.В. Семантична класифікація метафори в публіцистиці на матеріалі англійської та української мов. *Одеса: Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія*. 2014. № 10. Том 2. С. 92–94.
2. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафори, которими ми живем. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
3. Мовчан П. Твори в трьох томах. Київ: Вид. центр «Просвіта», 1999.
4. Строкаль О.М. Павло Мовчан: творець слів і смислів. Київ : Ярославів Вал, 2019. 208 с.
5. Хоменко О.А. Мисленнєвість поезії і поезія мисленнєвості: діалектика творення вербальної космогонії Павла Мовчана. *Вибрані твори*. С. 481–518.

Сморжевська О. О.,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри новітньої історії України
історичного факультету,
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

СОНЯШНИК: НОВЕ ОСМИСЛЕННЯ СТАРОГО СИМВОЛУ

Повномасштабне вторгнення РФ в Україну 24 лютого 2022 р. поміж іншого, актуалізувало осмислення архетипних образів та сюжетів української культури й наповнення їх новим звучанням, у відповідності до відчуття поточного моменту. На наших очах твориться нова міфологія: «Привид Києва», «Конотопська відьма-2022», «Буде тобі, враже, так, як відьма скаже», «Байрактар». Нового звучання набули пісні «Ой у лузі червона калина» (різні варіанти виконання), «Колискову для ворога» (особливо фраза з пісні «Ти ж хотів землі цієї, тож тепер змішайся з нею»). Вже метафорами стали «Буча», «Маріуполь», «Азовсталь». «Доброго вечора, ми з України», «Вірю в ЗСУ»...

Одним з таких старих нових символів української культури, української ідентичності став соняшник. Указом Президента України № 621/2019 від 23 серпня 2019 р. в нашій державі встановлений День пам'яті захисників України, які загинули у боротьбі за її незалежність. Вшанування пам'яті захисників України відбувається 29 серпня. Саме 29 серпня 2014 р. сталася трагедія Іловайська в російсько-українській війні. І саме в цей період на полях України досягав соняшник. Але на сході України урожай зібрати було практично неможливо... На державному рівні також визначено, що символом загиблих захисників України є квітка соняшника. Її на знак подяки та пошани героїв пропонують носити на одязі на лівій стороні грудей. Це квітка з 15 пелюсток жовтого кольору, закріплених на чорному колі.

Здавна квітка соняшника символізувала Сонце. Соняшник закриває свої пелюстки та схиляє голову, коли Сонце котиться за небокрай. Й протягом дня розвертається за Сонцем. Тому не дивно, що ця рослина асоціюється саме з нашим світилом, навіть з назви це очевидно. Батьківщина соняшника – Північна

Америка. У ацтеків та інків він був символом сонячного божества; насіння соняшника використовували як жертвопринесення. Мав він і прикладне застосування: з насіння виготовляли борошно, олію, косметичні засоби; сік стебла використовували з лікувальною метою; стебла були придатні для будівництва. До Європи соняшник потрапив на початку XVI ст. Біля двох століть європейці використовували соняшник як рослину для клумб, для прикрашання одягу, частково в медицині. На українських теренах він з'явився у XVIII ст. й також тривалий час був суто декоративною рослиною. До речі, соняшник на наші землі «примандрував» разом з пірамідальною тополею, ще одним рослинним символом України. «Батьком» селекції соняшника є Василь Пустовойт (1886-1972). Він створив 34 сорти соняшника!

Поля соняшника з жовтими квітами, що на горизонті сходяться з блакиттю неба, схожі на прапор України. Звісно, що таке поєднання не може залишити байдужим жодного українця чи українку! Зображення соняшника використали для брендуння України в проекті «Ukraine NOW», який стартував у 2018 р. Мета проекту – «сформувати бренд України у світі, залучити в країну інвестиції та покращити туристичний потенціал». Це вкрай актуальна ініціатива, оскільки, на превеликий жаль, результати дослідження щодо сприйняття України за кордоном засвідчили, «що три найпопулярніші асоціації з Україною – це «корупція», «революція» та «бойові дії» [1]. Повномасштабне вторгнення, як зазначалося вище, дало новий поштовх до присутності соняшника як символу в сучасній культурі. Насамперед, згадаю вже сакраментальний вислів про насіння соняшника в кишені. Буквально в перші години вторгнення жінка в Генічеську сказала російським окупантам, щоб ті поклали собі до кишені насіння соняшника. які проростуть квітами, коли ті поляжуть перегноєм в українській землі. Це відео, ця фраза миттю розлетілися соціальними мережами та публіками, стали основою для багатьох мемів війни. Вислів про насіння соняшника в кишені також став популярним принтом на футболках, шкарпетках, листівках[5].

Художник Даніель Скрипник намалював графічний символ телемарафону Save Ukraine - #StopWar. Символ – стилізована

квітка соняшника, яка росте на українській землі та обплетена жовто-блакитною стрічкою. Загалом, соняшник – одна з яскравих прикмет творчої манери митця: «Я почав пригадувати весь свій шлях, своє дитинство, і так прийшов до соняха. Для мене це містична рослина, вона викликає різні, кардинально протилежні, емоції. Тут і про темряву хочеться думати, якої дуже багато було у моєму житті та в історії нашої країни, і про світло та відродження, яке асоціюється з квіткою. Сонях для мене — це щось космічне.<...> Соняшник є спостерігачем, який бачить різні події навколо. Він сенсор, що відчуває емоції. Він візуалізує кожного, хто стикався зі сторонніми поглядами. Соняшник виростав у різних аспектах, але саме зараз, у найстрашніший та емоційний момент, соняшник розкрився. Дивлячись на Україну, відчуваючи кожного українця, він просить бути поміченим усім світом. Він просить світла. Вірю, що вже зовсім скоро сонце направить своє світло на нашу країну і тоді настане довгоочікувана перемога!» [4]. Слова митця, на мою думку, відображають, влучно передають психо-емоційне навантаження соняшника в умовах російсько-української війни. Квітка Сонця з гарного тла для фото в соціальних мережах перетворилася на символ-спротив, символ-посил світові. Образ соняшника став стрижневим в багатьох артах, присвячених подіям нинішньої війни. Наприклад, художник Олексій Кустовський створив образ воїна, який косаркою-соняшником викошує на українській землі бур'яни-зет.

З ініціативи письменника Бенжаміна Віттеса, у квітні 2022 р. активісти та дипломатичні працівники України та США висадили перед посольством росії у Вашингтоні насіння соняшника. Акція покликана продемонструвати непоборність української нації, а також перемогу та відновлення й розквіт України, попри брехливу пропаганду російських дипломатів. Вже цього літа соняшники розквітли та дали свої плоди-зернятка [2].

Квітка Сонця з гарного тла для фото в соціальних мережах перетворилася на символ-спротив, символ-посил світові. З рослини, яка була важливою частиною економічного розвитку України, соняшник став власне символом України та українців, підтримки цивілізованого світу. Зокрема, перша леді США Джил

Байден відвідувала деякі заходи на підтримку українців у захисній масці із зображенням соняшника. У своєму відкритому листі до українських дітей в травні 2022 р. Боріс Джонсон зазначив, що «навіть на даху моєї резиденції на Даунінгстріт<...> висять соняшники, намальовані британськими дітьми» [3].

Література

1. Ukraine NOW. Новий брендинг України. *Агенство Banda*. URL: <https://banda.agency/ukrainenow/> (25.07.2022).
2. Висаджені активістами «українські» соняшники розцвіли перед посольством росії в США. 07.07.2022. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-uarazom/3523576-visadzeni-aktivistami-ukrainski-sonasniki-rozcvili-pered-posolstvom-rosii-v-ssa.html>
3. Данилюк-Ярмолаєва М. Операція «Соняшник». Як росіяни крадуть символ солідарності з Україною для «хороших русских». 3.06.2022 / *Еспресо*. URL: <https://espresso.tv/operatsiya-sonyashnik-yak-rosiyani-kradut-simvol-solidarnosti-z-ukrainoyu-dlya-khoroshikh-russkikh>
4. «Мистецтво – це моя зброя, і я намагатимуся робити так, щоб це допомогло нам знищити ворога», – Даніель Скрипник, художник. 23.05.2022 / *Обличчя ТСН*. URL: <https://1plus1.ua/novyny/mistectvo-ce-moa-zbroa-i-a-namagatimusa-robiti-tak-sob-ce-dopomoglo-nam-znisiti-voroga-daniel-skripnik-hudoznik> (29.07.2022).
5. Чорнобаївка та насіння соняшника в кишені: меми війни про Херсонщину. 30 червня 2022 *Генічеськ.City*. URL: <https://henichesk.city/articles/222052/chornobaivka-ta-nasinnya-sonyashnika-v-kisheni-memi-vijni-pro-hersonschinu> (28.07.2022).

Соболь В. О.,
 доктор філології, професор,
 Варшавський Університет (Польща)

РОСЛИННИЙ І ТВАРИННИЙ СВІТ ТУРЕЧЧИНИ: СВІТ ОЧИМА ЗАСЛАНЦІВ

Мета. Проаналізувати на матеріалі щоденникових творів двох мужів стану, українського та угорського, чужий, але не ворожий рослинний і тваринний світ.

Унікальне суто барокове відчуття часу – гартується в свідомості обох державних мужів, дипломатів, письменників, еманує з їх творів. Пилип Орлик (11.10.1672-26.05.1742) і Ференц II Ракоці (27.03.1676-1735)- видатні діячі своїх народів-українського і угорського, долі яких є дивовижно і подібними, і відмінними. Орлик та Ракоці були особисто знайомі та листувалися, наприклад діаріуш Орлика червня 1726 року завершується тим, що автор вводить копію латиномовного листа Ракоці [1,126-127]. Високу ціну заплатили обоє за свій шляхетний зрив – визволити свій край з неволі. Ракоці – з неволі австрійської, Орлик – російської. У щоденникових творах авторів, яким судилося стати державними діячами найвищого рівня, домінує, якщо можна так сказати, «державний час». Далекий від спокою, гармонії, можливості належати самому собі, родині. Саме так почувається Ракоці напередодні великого визвольного зриву, який вилився у всенародне повстання 1703-1711 років. Про це він пише в двох творах - «Pamiętniki» і «Wyznania». Натомість суто особистісний вимір обох державників розкривається через їхній приватний час, коли самотність стає і вподобанням, і рятунком, і карою. Радість обом дарувало полювання, бо ж пов'язувалося із виїздом на природу. Такі мандрівки були нагодою для дипломатичних справ, а часом навпаки, відпочинком від проблем державної ваги. Коли Ракоці опиняється в родинному замку Мункачу (тепер Мукачево), то щиро занотовує: „Упродовж трьох днів, коли ми там перебували, час минув переважно на полюваннях іхіба з неохотою розмовляли про справи поважні” [2, 113] (Переклад мій.-В.С). Про пристрасть Ракоці до полювання, на яке у XVIII столітті була особлива мода, не забуває повторювати і Сен –Сімон

(Louis Sant-Simon, 1675-1755), однак доводить, що в останні роки життя князя це захоплення поступається місцем чеснотам: молитва, покута, милосердя до бідних, усамітнення для написання спогадів французькою і латиною. Ракоці сам себе гостро судить, що забув рідну угорську мову.

Орлик неодмінно, якщо тільки його полювання було вдале, ділиться куропатками та зайцями з приятелем французьким консулом Бланком, митрополитом та ін., цінуючи товариство, з яким може обговорювати газети, вести дискусії, творчі зустрічі – усі вони незмінно називаються „дискурсами”. Один із таких «дискурсів» з квітня-травня 1730 року (полювання аби почастивати сина) постає буквально осяяним щастям зустрічі – після дев’ятирічної розлуки – зі старшим сином, похресником Мазепи, яким у часи поневірянь батько міг пишатися так, як сьогодні Україна по праву гордиться обома. Цій події присвячена розвідка на матеріалі вперше розшифрованого рукопису [4, 91-106]. Гетьман дізнається від сина (той привіз лист короля Станіслава до гетьмана), що діється в Україні, в Росії, про царські репресії та заслання, про долі соратників-мазепинців, про родину, європейську дипломатію, новини з усього світу, чутки і плітки etc.

Орлик і Ракоці були вченими з Божої ласки - *Deigratia*. У 1724 році Орлик вибирається до лікувального джерела, яких в околицях Салонік було багато, називали їх «агіазма», свята вода. Поїздка до одного з таких джерел, біля якого були руїни старої церквочки, і нова церква, і химерна печера, і екзотична флора та фауна, і ліс навколо – була знаменною ще й з тієї точки зору, що спонукала гетьмана подати в діаріюші власноручний малюнок [5, 161-167], єдиний у розлогому щоденнику і правдоподібно єдиний у його доробку загалом. Фактично це топографічна мапа. На ній у десяти пунктах автор ретельно позначив і описав всі побачені об’єкти, вказав дивовижне місце, в якому гірка вода (перетікаючи через вузький перешийок) перетворюється в солодку, а потім спадає згори і утворює печеру. Вона є подібною до «великої пашеки», може захистити від негоди аж вісьмох прибульців, які шукають рятунку від хвороб. Подивляє Орлик скам’янілі кущі й дерева, на яких відвідувачі залишають стрічки на пам’ять та із вдячності до всесильної природи і до

Всевишного. На згадку бере шматочок скелі. Останні роки життя Орлика і Ракоці схожі і водночас відмінні. Орлика тримали в напівзасланні. Ракоці прибув до Турції на запрошення султана, був бажаний, оскільки Османська імперія мала намір розпочати війну з Австрією. Однак турецька армія зазнала поразки, а Ракоці був змушений залишатися в Родосто – властиво там у 1719 році завершив свої спогади.

Турецький рослинний і тваринний світ обом достойникам був чужим, але не ворожим. Швидше лікувальним, ерудиційним, освітньо-пізнавальним (в Орлика особливо багато звичаєвих, етнологічних та географічних обсервацій, які надаються на окрему розвідку), дарував у часи поневірянь творчу інспірацію, кріпив на душі. Орлик написав п'ятитомний діаріуш у провінційних Салоніках, Ракоці на острові Родосто, де мав, як підкреслює Сен-Сімон, даровані французьким королем умови для життя і творчості. Таких умов був позбавлений Орлик. Він бився над утворенням антиросійської коаліції в Європі, жив надією на поєднання з родиною, тужив за своїми вісьмома дітьми – його лист, написаний у 1726-му французькою, згорьований, до болю щирий, адресований доні-первістці Анастасії (1699-1727), а нині «Генераловій Стенфліхтовій», мамі гетьманових онуків Кароля та Пилипа, яка забуває відповідати на чисельні батькові листи, – можна по праву віднести до перлин барокової епістолографії [1, 80-82].

Література

1. *Filip Orlik i jego Diariusz*. Odczytanie z rękopisu, opracowanie, wstęp, komentarze Walentyna Sobol. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2021, 532 s.
2. Rakoczy F. II, Pamiętniki. Wyznania. Przełożyła Maja Paczoska. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził Jerzy Robert Nowak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1988, 448 s.
3. Sant-Simon. O sprawach węgierskich i Rakoczym //Franciszek II Rakoczy. Pamiętniki. Wyznania. Przełożyła Maja Paczoska. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził Jerzy Robert Nowak, Warszawa 1988. S.391- 402.
4. Соболев В. Ab imo pectore. До 350-річчя засновника української еміграції в Європі Пилипа Орлика (1672–1742) та 320-річчя похресника Мазепи, фельдмаршала Франції – Григора Орлика (1702–1759). *Studia Polsko-Ukraińskie*, Ред. В. Соболев. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2022. Nr 9. С.91-106.

6. Соболь В. 1726 рік у житті гетьмана (на підставі палеографічних студій). *Від бароко до постмодернізму*. Ред. Н.Левченко, Київ-Люблін-Харків 2020. С.137-148.
7. Sobol W. Dyskurs życia prywatnego w „Diariuszu podróżnym” Filipa Orlika (ujęcie komparatystyczne). /*Memuarystyka w dawnej Polsce*. Redakcja Piotr Borek, Dariusz Chemperek, Anna Nowicka-Struska., Kraków:Wydawnictwo Collegium Columbinum 2016. S.161-167.

Табаківа Г. І.,
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

ПОМСТА ПРИРОДИ: ЕКОПРОБЛЕМАТИКА В ПАРАДИГМІ ПОСТАПОКАЛІПСИСУ

Особливістю сьогодення є необхідність реагувати на щоденні виклики, які кидає нам природа: екологічні катастрофи на кшталт виверження вулканів, аномальної посухи, пандемій, штормів, а також періодичні сповіщення про загрози з космосу, наслідки глобального потепління тощо. До цього додається постійний антропогенний вплив, який особливо гостро відчувається з початком військових подій на теренах України, адже загроза ядерного вибуху сьогодні актуальна, як ніколи. Підсилюють постапокаліптичні настрої художні твори, які з середини ХХ століття регулярно обіцяють кінець світу в наслідок якоїсь екологічної катастрофи. На початку ХХІ століття до письменників доєднуються кіновиробники, які лякають глядачів реалістичними картинами апокаліпсису та складнощами життя в «новому світі». Отже, проблема рецепції пост апокаліптичної теми сьогодні є досить актуальною, особливо, враховуючи недостатню увагу сучасного українського літературознавства до популярної на Заході екологічної критики. А тому важливо з'ясувати, як екокритична тематика реалізується в зарубіжній та українській літературі.

Теза про недостатню увагу підкріплюється незначним обсягом досліджень з тем еколітератури, представлених в українському літературознавчому просторі, щоправда, останнім часом ситуація покращується. Маємо розвідки С. Маценка [1], І. Яковенко [2] Л. Горболіс [3], Л. Статкевич [4], І. Сухенко [5], А. Полторацької [5] та ін.

Натомість, у західному літературознавстві уже давно «зелені студії» посіли одне з чільних місць у дослідженнях. Про екокритичний підхід до вивчення художніх творів спочатку почали говорити американські вчені наприкінці 70-х років ХХ ст. В. Рукерту есе «Література і екологія: спроба екокритики» (1978) увів поняття екокритики в термінологічне поле літературознавства, а Ч. Глофелті разом із Г. Фроммом видала

«Хрестоматію екокритики: орієнтири літературної екології». У 1992 році у США була навіть створена Асоціація з вивчення літератури та довкілля (Association for the Study of Literature and Environment (ASLE)) [7].

Зрозуміло, що така активність американських дослідників не з'явилася на порожньому місці. У 50-60-х роках американська та англійська літератури вибухнули науково-фантастичними творами, які пророкували людству загибель й подальше життя на «оновленій» Землі. Це не дивно, адже загальний стан напруги після Другої Світової війни та ядерна загроза в цей період стали відчутними, як ніколи. Зокрема, ідеться про тексти постапокаліптичної тематики, де глобальна криза цивілізації призвела до кінця світу і початку нової ери. Серед можливих причин апокаліпсису письменники називають глобальне потепління (Дж. Баллард. «Земля, що потонула»), голод (Д.Крістофер «Смерть трави»), загроза з космосу й «повстання» рослин (Дж. Віндем «День триффідів», Б. Олдісс «Теплиця») та ін., адже цей список можна продовжувати ще довго.

Пізніше екопроблематика в художній літературі розширюється. Наукові відкриття в генетиці та робототехніці пожвавили уяву письменників. Так, на початку двохтисячних з'явилася трилогія М. Етвуд («Орикс і Деркач», «Рік потопу», «Божевільний Адам»), яка оповідає про всесвітній потоп та експерименти людства з генетикою, що призвели до незворотніх процесів.

У 2015 році вийшов роман П.Бачігалупі «Водяний ніж», який змальовує картину екологічної катастрофи локального характеру: зникнення води на півдні США, але автор робить акцент не стільки на екології, скільки на поведінці людини в умовах кризи.

Українська література останнім часом теж збагатилася художніми творами, присвяченими постапокаліптичній тематиці. Так, О. Вільчинський у романі «Льодовик» (2014 р.) змалював картину повернення льодовикового періоду, причому крига поглинула територію Росії, добираючись до кордонів України. Цікаво, що українські автори пропонують читачеві для порівняння два світи, що співіснують поруч. Так,

Я. Дубинянська створила гірський напівдикий світ, що співіснує з високотехнологічним синтетичним у романі «Гаугразький бранець» (переклад українською Я. Мишанича, 2013 р.), а Я. Мельник в романі «Далекий простір» (2013), який отримав чимало літературних премій («Libr'anous», «Utopiales»), змальовує світ сліпців (досить поширений сюжет в літературі) та Тихий куточок зрячих.

Отже, екологічна проблематика в літературі сьогодні не лише досить популярне, а й поширене явище, яке завойовує полиці українських книгарень. Подібна література змушує в черговий раз замислитися про майбутнє планети й наше втручання в екологію Землі. Це той випадок, коли тематика досліджень актуальна не лише для літературознавців, а й звичайного читача, а тому потребує подальшого ретельного вивчення.

Література

1. Маценка С. Література як культурна екологія. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Серія: Філологія. Літературознавство. 2016. Т. 271. Вип. 259. С. 24–29
2. Яковенко І. Екокритичне прочитання поезій та есеїстики Еліс Уокер. URL: <http://litstudies.chdu.edu.ua/article/view/84258/79770>. (дата звернення: 11.09.2022)
3. Горболіс Л. Екокритичні виміри української літератури: доцільність і прийнятність застосування (на прикладі "Лісової пісні" Лесі Українки) [Текст]. *Філологічні трактати*. 2011. Т. 3, № 3. С. 5–10
4. Статкевич Л. Теоретикометодологічні форманти сучасної екокритики. URL: <https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/9095>. (дата звернення: 11.09.2022)
5. Сухенко І. Екокритика: до проблеми становлення екокритичних досліджень. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekokritichni-orientiri-na-suchasnomu-etapiliteraturoznachih-doslidzhenproblema-viznachennya> (дата звернення: 11.09.2022)
6. Полторацька А. Екоцентрична парадигма твору О. Токарчук "Веди свій плуг понад кістками мертвих" *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2020. Вип. 2 (93). С. 26–36
7. ASLE. URL : https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Policies_Bylaws2016.pdf (дата звернення: 19.09.2022)

Федоренко О. Б.,
кандидат філологічних наук,
ВСП «Криворізький фаховий коледж
Державного університету економіки і технологій»

ВОЇНИ-ВОВКИ В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ XX СТОЛІТТЯ

Джерелами уявлень про козаків-характерників є міфо-релігійні пам'ятки; давні військові культу воїна-звіра (воїна-вовка), що пов'язані з процесом ініціації («перевтіленням»), випробуваннями характеру, ритуалами волхвів Київської Русі; український фольклор. Із часом поняття «козак-характерник» надійно увійшло до наукового обігу.

Дослідники проводять етимологічні та історичні (просторово-часові) паралелі між українськими козаками-характерниками і незвичайними воїнами інших народів: скандинавськими берсеркерами й ульфхеднарами, ірландськими феніями, білоруськими велетами (волатами, лютичами або лютинами). Так, схожими у їхніх рисах і здібностях є унікальні вміння володіти своїми емоціями та виявляти в екстремальних ситуаціях рідкісну силу духу, уміння скопіювати поведінку тварин («перевтілюватися» в них), уміння «розуміти» думки, настрої супротивника. Вивчення явища характерництва допоможе пояснити прадавнє походження воєнного мистецтва, з'ясувати джерело зародження та творення козацтва.

Головною причиною появи культурного феномена характерництва вважають безмежну віру воїнів у допомогу їм тотемів-заступників. Так, під час бою воїни здобували непереможність у процесі ініціацій, що було пов'язано з культом вовка, ведмедя як священних тварин.

Вовк є символом військової доблесті, воїнської касти в казках, билинах, літописах, а також у «Слові о полку Ігоревім», де часто згадується образ воїна-вовка. Культ вовка був поширений у східнослов'янських народів і був пов'язаний із уявленнями про сильну і небезпечну тварину. Прадавні люди прагнули оволодіти силою та спритністю вовка. На цій підставі з'явилися епічні твори про перетворення людини-воїна на вовка.

Фольклорний образ отамана-характерника, чаклуна і перевертня Івана Сірка сформувався під впливом міфологічного культу воїна-звіра, образу святого Юрія (покровителя вовків). «Перевтілення» Сірка обумовлене потребою здійснити важливу воєнну місію. Простежуючи еволюцію образу Сірка, науковці вбачають його прообразами віщого Олега, Всеслава Полоцького (за часів Київської Русі), а наступником – Семена Палія, підкреслюючи, що саме в українській культурі ці образи воїна-звіра і чаклуна-характерника сприймаються позитивно і героїзовані. Тож дослідники (Л. Залізник, А. Поцелуйко) твердять про спадкоємність образу козака-характерника від стародавнього культу воїна-звіра прямо від культури Київської Русі.

Образ звіра зазнав художньої трансформації в романі Ю. Мушкетика «Яса». Так, автор образно розповідає, що турецький султан Магомет IV уявив свого найзапеклішого ворога Івана Сірка маленьким чудовиськом, зарослим шерстю – і від того султанові стало моторошно [2, 21]. Асоціації зі звіром викликає й образ козака-характерника (героя роману «Погоня» цього ж автора) в епізоді, коли він застосував до ворожого натовпу гіпнотичний вплив – «На обличчі Білокобилки проступило щось хиже, очі горіли жаско» [3, 110]. Герой роману Ю. Мушкетика «Погоня» згадує свої відчуття під час подорожі – «Я перетворився на вовка, я пантрував, і за мною пантрували» [3, с. 49]. Така умовна метаморфоза дозволяє провести паралель між вигаданим персонажем-характерником Білокобилкою й історично відомим кошовим-характерником Сірком.

У трилогії «Засвіти» А. Химко подав власну версію одержання Іваном його прізвиська (а потім – і прізвища). На Січі його завжди супроводжує відданий пес Сірко [5, 131]. Автор розповів, що коли пес загинув, рятуючи господаря від вовків, Іван Сірко примусив вовка відступити: «від жалю за Сірком чи з великого гніву на звірів, як у сні, посунув на сірого. І, дивно, вовк злякався його, закрив витягнуту наперед пащеку, клацнувши зубами, поволі опустил войовниче наставленого хвоста й став відступати бокуючи» [5, 214]. А. Химко тлумачить «собаче» прізвисько козацького ватага з позиції ворогів – ім'я Сірка наводило жах, бо він, як пес, охороняє рідний край і народ.

Номінації «козак Сірий» та «Сірий з товариством» у народній пісні можуть також свідчити про віру людей у перевтілення козацького ватажка на вовка. Як бачиться, саме це значення ужив Л. Горлач: у романі «Чисте поле» асоціації з вовком викликає самохарактеристика Сірка в епізоді допиту полоненого:

Розповідай, – як тільки вийшов джура,
Сірко звернувся до татарчука. –
Кажи про все, допоки ціла шкура.
У мене на татар важка рука [1, 35].

Засобом образної метафори характеризуючи Хмельницького як «звіра», Н. Рибак говорить про неабиякий страх, який вселяв Богдан ворогам: «– Звір причаївся, сховався у хащі, але він гострить ікла. Чекає слушного часу, щоб вгризтися в горло Речі Посполитій» [4, 509]. Характеризуючи Хмельницького як «вовка», Н. Рибак викликає в уяві читачів асоціації з воїнами-звірами, козаками-характерниками. Зокрема в епізоді, коли Богдан розповів свої стратегічні плани тодішньому спільнику кримському ханові, той подумки визнав: «Хитрий гяур Хмельницький. Вовк. Вовк. Йому в зуби не потрапляй» [4, 134].

Тож на витoki образу козака-характерника від давнього культу воїна-вовка митці вказали переважно художнім засобом метафори. Так, асоціації зі звіром викликає у бою Богдан Хмельницький («Переяславська Рада» Н. Рибак), Іван Сірко (трилогія «Засвіти» А. Химка, «Яса» Ю. Мушкетика, «Чисте поле» Л. Горлача), Семен Білокобилка («Погоня» Ю. Мушкетика)

Література

1. Горлач Л. Н. Чисте поле : історичний роман у віршах. Київ: Рад. письменник, 1990. 236 с.
2. Мушкетик Ю. М. Яса : роман /післямова В. Смолія. Київ: Рад. письменник, 1987. 597 с.
3. Мушкетик Ю. Погоня : роман ; Прийдімо, вклонімося... : роман. Київ: Український Центр духовної культури, 1997. 440 с.
4. Рибак Н. Переяславська Рада. У 2 т. Т. 1. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1954. 596 с.
5. Химко А. І. Засвіти : істор. роман. Київ: Рад. письменник, 1990. 447 с.

Федоряка Л.Д.

кандидат філологічних наук, оцент
Криворізький державний педагогічний університет

РОЛЬ АНІМАЛІЗМІВ У ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ ПАМФЛЕТУ ТОМАСА НЕША «ПІРС БЕЗГРОШОВИЙ»

Перу елизаветинського письменника-сатирика Томаса Неша (1567-1601?) належить чимало різножанрових творів. Він є автором поезій, роману «Невдалий мандрівник» («The Unfortunate Traveller», 1594), але памфлетний напрям є найпрепрезентативнішим у його творчому доробку. Неш написав сім різних за структурою, жанром, проблемно-тематичним спектром і стилістикою письма памфлетів, проте всі їх об'єднує потужний критичний струмінь, яким пронизані соціальні і моральні проблеми елизаветинського суспільства, окремі тогочасні персоналії.

Найяскравішим серед памфлетної серії є твір «Пірс Безгрошовий, або Його Послання до Диявола» («Pierce Penniless, His Supplication to the Devil», 1592). Наслідуючи традиції поеми «Видіння Петра Орача» В. Ленгленда, у власному викривальному творі Т. Неш інтерпретує тему семи смертних гріхів, за які люди будуть відповідати перед Богом під час Апокаліпсису. Унікальність цього памфлету полягає в тому, що автор вдається до масштабної критичної репрезентації пізньоренесансної дійсності і застосовує для цього виняткову сатиричну поетику (передусім, нетрадиційні об'єкти осміяння і механізми засуджувальної рецепції).

Сатирична поетика даного твору вибудовується різними шляхами. Автор використовує притаманні йому тенденційні засоби сатири, тобто ті, які створені номінативними і вербальними лексемами з виразними конотативними нашаруваннями зниженого тону, а також стилістичні прийоми (епітети, метафори, перифрази і т.п.). Сатиричне поле памфлету збагачене також і конституентами, що корінням сягають назв тварин, – *зоонімами* або *аніمالізмами*. Аналітичне прочитання «Пірса...» дає підстави стверджувати, що у ньому Неш використовує аніمالістичні порівняння, аніمالістичні метафори, аніمالістичні оповідки та ін. Памфлетна спадщина Неша-

сатирика наразі вже є доволі вивченою (Дж. Хіббард [3;4], С. Хілліард [5], Дж. Сейнсбері [7], Дж. Стін [8], С. Веллс [9], Л.Д. Федоряка [2]), однак анімалізм як елемент художньої структури в якості сатиричного засобу його викривальних творів ще жодного разу не потрапляв у поле зору літературознавців. Виняток становить хіба що розвідка «Алегорична історія «Про запеклий двобій» Томаса Неша у соціокультурному контексті англійського Ренесансу» [1]. Автором цього дослідження було встановлено, що анімалістичні персонажі Ведмідь, Лев, Верблюду, Хамелеон, Бджоли, Оси та ін. застосовані Нешем для того, щоб відтворити специфіку перебігу релігійно-політичного протистояння між різними християнськими течіями в елізаветинській Англії.

На загал, відсутністю наукових висновків про роль анімалістичних засобів у художній структурі памфлету і обумовлюється *актуальність* цієї розвідки і її *новизна*. Її метою є визначення сутності і функціонального призначення анімалізмів для реалізації достеменних імперативів Т. Неша у «Пірсі Безгрошовому». Результатом дослідження обіцяє бути наукова інформація про нові механізми формування сатиричної поетики означеного твору.

Аналізований памфлет структурно нагадує трактат, у якому кожен підрозділ присвячений окремій темі. Т. Неш застосовує поділ «Пірса...» на «Звинувачення...» («Complaints...») в Гордині, Заздрості, Гніві, Переїданні, Лінощах, Пияцтві, Розбещеності. У них він докладає чималих професійних зусиль, аби переконати майбутніх читачів у необхідності дотримуватися моральних норм і боротися з ганебними етичними вадами. Серед засобів позитивного впливу на реципієнтів автор наводить приклади з життя відомих людей, алузії до творів, долучає власну публіцистичну риторіку. У текстовій тканині «Звинувачень...» можна знайти і описові фрагменти, в яких не останню роль відіграють анімалізми. Вони зазвичай лаконічні, але концептуально і образно місткі, щоб справити враження на потенційну аудиторію. Стимульована критичним світобаченням автора і своєрідною манерою його втілення в художній структурі твору, подібна анімалізація моральної парадигми продукує напрочуд живі і рельєфні образи. На думку Неша, вони

спроможні підсилити враження від ганебності вад, чії мерзенність і згубна дія на людську духовність завдяки анімалістичності стають ще більш очевидними. Окрім ключового уїдливо-глузливого ефекту, використання сатирично спрямованих анімалістичних описів актуалізує ще один бажаний для автора вимір – просвітницько-виховний.

У «Звинуваченні в *Заздрості*» («Complaint of Envy») Т. Неш пропонує таку характеристику цієї вади: «Заздрість – це *крокодил*, що оплакує все, що вбиває, і бореться лише з тими, хто його годує. По натурі це проникливий монстр, що стерпить будь-який біль, аби зашкодити іншому, витрачає на свої корисливі справи сили десятка людей, затуманює очі, щоб скупатися у сусідових променях сонця...» [6, 48]. Як бачимо, шляхом *анімалістичної метафоричної дефініції* Неш наближається до пояснення низької сутності заздрості – її проявляють до найближчого оточення, користуються будь-якими методами, а компенсують зовні невинною поведінкою. Автор неспроста порівнює заздрість із крокодилом, великим і небезпечним звіром: він дає зрозуміти, що перемогти того, хто змітає все на своєму шляху, надскладно, так само, як і складно викоринити цього «монстра» із людської душі.

На підтвердження цієї думки Неш розповідає про короля Філіпа II Іспанського, який під час англо-іспанської війни 1587-1604 рр. намагався зі своєю Армадою остаточно завоювати Англію в 1588р. Як відомо з історії, іспанський флот налічував сто тридцять озброєних високобортних суден проти такої ж кількості значно нижчих англійських кораблів, але більш швидкісних і маневрених. У ході морського бою англійцям неабияк допоміг потужний вітер і сильна течія, які щоразу при нападі відносили підбиті іспанські кораблі на північ, тож операція, очолювана Королем, зрештою, провалилася.

У Нешевій пам'яті тоді ще свіжими були спогади про цю визначну подію нової англійської історії. Намір Філіпа II, який закінчився нищівною поразкою, Неш пояснює саме зазрістю англійським багатством і бажанням прибрати їх до рук. Королеві і його війську автор памфлету адресує невеликий анімалістичний епізод: «Його Армада (як високий тінистий кущ над нашими низькими кораблями) злякалася наших човнів, як пара боїться

сонця, чи як *слон барана*, чи як *морський кит* хрускоту пересохших кісток...» [6, 50]. Як бачимо, в цьому випадку Неш застосовує *аніمالістичне порівняння*, основу якого складає співвіднесення англійського флоту з іспанським за розміром, подібно до того, як можна порівняти барана зі слоном. Цим зіставленням автор зводить нанівець силу, міць і непереможеність Армади, яка зазнала поразки від значно слабших за військовими показниками англійців, тож вона схожа на слона, якому не підкорився баран. Зовні комічним і доволі незвичним порівнянням, як бачимо, автор імпліцитно піднімає на сміх плани Філіпа II Іспанського легко захопити англійську територію. Подібними авторськими намірами можна пояснити і порівняння іспанських моряків із китом, який боїться англійців, як шуму пересохших кісток.

Ще одне *аніمالістичне порівняння* Неш застосовує при створенні словесного портрету *Гніву* з однойменного «Звинувачення...» («Complaint of Wrath»): «Гнів – лякливий, *як заєць*, маленький карлик зі смаглявою мордочкою, що завжди ховає душу в п'ятки, а коли трапляється якась серйозна справа, то зовсім ні на що не здатний, нічого не робить, – ні так, ні сяк» [6, 51]. Як і у випадку з заздрістю, Неш намагається пояснити виникнення гніву в людській природі. Він, на його думку, є зворотним боком страху, і людина, яка свариться, крім цього, по суті, ні на що не здатна. Словесним підкріпленням свого висновку Неш обирає зайця – відомого як тварину полохливу і бездіяльну.

Дефініцією Неш не обмежується, і, аби проілюструвати шкідливий вплив гніву на людську природу, він пропонує *аніمالістичну розповідь* під назвою «Весела оповідка про різника і його телят»: «Якось один різник вів двох телят, зв'язаних налигачем за шиї. І по дорозі їм трапилася нещасна худа кобила з виразками на спині. Вони підійшли до неї (на свою голову), одне з одного боку, інше з іншого, почали обнюхувати (як завжди), і налигачем, що між шиями, зачепили й тернулися об її хвору спину; вона звелась на ноги, повісила їх обох собі на шию, як колоди (вони були тоді як сира намазка на її свіжі рани), і побігла з ними, наче божевільна; різник не встиг перехопити, і тоді вона затигла їх у болото й потонули всі троє. Тепер різник

відповідає в суді перед конюхом за смерть кобили і позивається до нього за своїх телят» [6, 53]. Як бачимо, за допомогою зоолексем «телята» і «кобила» Неш рекомендує читачам контролювати свої емоції і не гніватися безпідставно, адже надмірне і необгрунтоване пересердя може призвести до невідворотних наслідків.

Єлизаветинська доба характеризувалася активною соціальною дифузією, в результаті якої можна було стрімко збагатитися (а точніше, скочити вгору по соціальній драбині). Саме герої «гонки» за верхнім щаблем суспільної ієрархії, яких називали «вискочнями» («upstarts»), і постають об'єктом критики Т. Неша у «Звинуваченні в Гордині» («Complaint of Pride»). Автор нещадно вербалізує шляхи, якими охочі «збирати вершки» досягають своїх цілей, – махінаціями, шахрайством та ошуканством співвітчизників. Щоб стати «на дружню ногу з Королевою», дехто «видерся нагору на вині; інші – слизькі, **як жаби**, – на несвіжому пиві мамаші Бункез (власниця корчми в Лондоні – Л.Ф.), яке зробило її та інших її партнерів неймовірно багатючими; інші – на **черв'яках**; деякі, **як черви**, на зелених лікарських травах; деякі, **як бджоли з бичачого черева**, на очищеній плоті чи мертвій грудині; м'ясники, **як оси з конячої плоті**, на дохлій яловичині; наймані робітники – збуваючи своїх кульгавих шкап мисливцям на мертвечину» [6, 33]. Підкреслити свою зневагу до вискочнів сатирикові вдається, вочевидь, шляхом застосування *анімалістичних порівнянь* зниженого тону, основою для яких йому слугують жаби, черви, бджоли і оси, що заводяться в мертвечині. Таким чином Нешеві вдається намалювати абсолютно огидний портрет вискочня, бо в якості порівняльного компонента він залучає тварин, що мають неприємний зовнішній вигляд або негативний вплив на людину. На завершення розмови про зарозумілість і гординю вискочнів автор «Пірса...» обзиває їх «*цуценятами*», бо «у їхніх здоровенних тілах немає нічого, крім лінивого поту; а голови їхні, як глобуси, не варті нічого, крім лежання на подушках» [6, 34], а потім резюмує, що за такий злочинний соціальний прорив вони будуть відповідати в Судний день і попрямують «... до Диявольських рук» [6, 34].

Поява у памфлеті “Пірс Безгрошовий” розділу «Звинувачення у *Пияцтві*» («Complaint of Drunkenness») також вмотивована явним соціальним приводом. За часів Єлизавети пияцтво в Англії було надзвичайно поширеним варіантом проведення вільного часу і набуло такого розповсюдження, що на кінець XVI ст. перетворилося на справжнє суспільне лихо і моральну проблему. Для того, щоб висловити засудження на його адресу, Неш створює неперевершений опис, фундаментом якого слугують неочікувані *аніمالістичні метафори*. Т. Неш пропонує класифікацію типів пияків в залежності від їхньої поведінки у нетверезому вигляді і користується при цьому набором зооморфних дефініцій: «У нас аж вісім типів п'яниць: перший – це п'яна *мавна*, яка плигає, співає, танцює; другий – це п'яний *лев*, який швиргає по хаті горщики, називає господиню сучкою, розбиває кинджалом віконне скло і готовий посваритися з кожним, хто до нього обізветься; третій (п'яна *свиня*) – гладка, тупа, сонна, яка весь час верещить, вимагаючи ще випивки і їжі; четвертий – це п'яна *вівця*, мудра своєю власною думкою тоді, коли не спроможна сказати жодного грамотного слова; п'ятий – це п'яна плакса, яка ніє від нападу доброти серед корчми, і цілує тебе і благає: «Заради Бога, капітане, я кохаю тебе, але йди своєю дорогою, бо ти не думаєш про мене так часто, як я про тебе. І я (якщо Богові до вподоби) любитиму тебе так само палко», а потім поколупається пальцем у твоєму оці і лізтиме цілуватися; шостий – це п'яний Мартін, але він тверезіє швидше, ніж його зачеплять; сьомий – це п'яний *віслиук*, який, коли вип'є, не думає ні про що, крім розпусти, восьмий – це п'яна *лисиця*, яка коли занадто перебрала (як голландці), починає торгуватися й хитрувати. Ці та деякі інші категорії мені довелося бачити в одній компанії, за одним столом, і коли один я залишився тверезим, то й занотував свої спостереження» [6, 71-72]. Як бачимо, для порівняльного аспекту, з метою інтенсифікації критики основних «фігурантів» розмови автор обирає таких різних звірів як мавпу, лева, лисицю, віслиюка, свиню, чим створює комічну стихію фрагменту, легку для сприйняття звичайними читачами. Видається правомірною думка про те, що Неш хотів привернути увагу тих реципієнтів, які не завжди контролюють себе під час розпивання спиртних напоїв, тому в такий веселий і доступний спосіб він радить усім, хто

зловживає оковитою, подивитися на себе збоку і вчасно зупинитися, аби неприпустимою п'яною поведінкою не нагадувати звірів. Тож така жартівлива класифікація пияків дозволяє не лише закодувати авторське засудження охочих безмірно заглядати до чарки, а й через анімалістичні метафори-дефініції представити масштаби і цим самим привернути ще більшу увагу до актуальної моральної проблеми.

Отже, Томас Неш не часто, але влучно, доречно і цілеспрямовано послуговується анімалістичністю для організації художньої структури памфлету «Пірс Безгрошовий» загалом, і сатиричної поетики цього твору зокрема. Застосовані в описових фрагментах анімалістичні порівняння, метафори або цілісні оповідки постають, передусім, виразниками і підсилювачами авторських сатиричних інтенцій щодо поширених у елізаветинську добу моральних вад, які Неш, згідно зі своїми релігійними переконаннями, вважав смертними гріхами. Анімалізми дозволяють намалювати максимально відвертий і виразний «живий» портрет моральної вади, тому ці засоби є найприйнятнішими для сприйняття пересічними читачами памфлету, яким не лише цікаво, але і нескладно зрозуміти авторську думку через загальновідомі поняття, а не шляхом сухих учених настанов або високопарних промов. У простоті анімалістичних засобів, вочевидь, запорука успішності їхньої просвітницько-виховної місії. У різноплановій анімалістиці памфлету проступає і очевидний патріотичний імператив автора, який, плекаючи власну духовність від хибних впливів, шляхом доступної зооморфної репрезентації етичних проблем мотивував і своїх читачів замислитися і почати піклуватися про власне моральне здоров'я: переглянути внутрішні ціннісні орієнтири, усвідомити дефекти, знайти в собі силу волі і шляхи їх подолати.

Література

1. Федоряка Л.Д. Алегорична історія «Про запеклий двобій» Томаса Неша у соціокультурному контексті англійського Ренесансу». *Мова і культура*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2005. Вип.8., Том 6, ч.друга. *Серія: Філологія*. С. 41-47.

1. Федоряка Л.Д. *Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика в культурному контексті англійського Ренесансу*: дис. ...наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.04: ДНУ ім. Олесь Гончара, 2009. 238с.
2. Hibbard G. *Introduction. Three Elizabethan Pamphlets*. [ed. by G. Hibbard]. N.Y.: 1969. P. 1-18.
3. Hibbard G. *Thomas Nashe. A Critical Introduction*. L.: Routledge and Kegan Paul, 1962. 262 p.
4. Hilliard S.S. *The Singularity of Thomas Nash*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989. P.121-168.
5. 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.
6. Saintsbury G. *Note / Shorter novels: Elizabethans*. L.: Everyman's Library, Dutton: New York, 1984. P .V-XVI.
7. Stean J.B. *Introduction. The Unfortunate Traveller and other Works* / [ed. by J.B. Stean]. L.: Penguin Books, 1985. P. 13-44.
8. Wells S. *Thomas Nash* [ed. by S. Wells]. London: The Stratford-upon-Avon Library, 1964. P. 3-29.

Філоненко С. О.,
доктор філологічних наук, професор,
Бердянський державний педагогічний університет

ПЕС ПАТРОН, КІТ СТЕПАН І ВСІ-ВСІ-ВСІ: АНІМАЛІСТИЧНІ ОБРАЗИ В СУЧАСНІЙ ПОПУЛЯРНІЙ КУЛЬТУРІ

У перші півроку Російсько-української війни 2022 року, після початку повномасштабного вторгнення агресора в лютому, українська популярна культура переживає неймовірний сплеск. Вона оперативно реагує на воєнні події і перманентно артикулює нові смисли, що складають колективний образ війни з її смисловими домінантами. Популярна культура є важливим чинником національної консолідації. Вона промовляє до найширшої аудиторії зрозумілою мовою і артикулює ідеї та цінності мовою символів, міфів, легенд. Звісно, одна з її важливих функцій – ідеологічна, тому вона активно використовується в інформаційній війни. Популярна культура традиційно зрощена з медіакультурою, а також із політичною культурою. Під час війни її важко відділити від явища пропаганди, хоча остання розуміється скоріше як продукт державних інституцій. Новітня популярна культура є всеосяжною та багатовимірною, реалізується в різних формах і форматах: візуальному, музичному, театральному, поетичному тощо.

У популярній культурі традиційно важливу роль посідають образи природи, флори і фауни. Культура часів війни не є винятком, і в ній нового осмислення набули давні українські символи (соняшники, червона калина), а також з'явилися сучасні (бавовна). Анімалістичні образи є на сьогодні надзвичайно популярними: це саперний пес Патрон, кіт-волонтер та інфлюенсер Степан, «наші котики», «бойові» гуси і голуби, бджоли тощо. Більшість цих образів спершу творяться як меми, за законами постфольклору, сконцентрованому у віртуальному середовищі соціальних медіа.

Пес Патрон, джек-рассел-тер'єр, який перебуває на службі ДСНС України і займається винюхуванням вибухівки та нерозірваних снарядів, є одним із героїв війни і культовим

персонажем масової культури. Він став популярним завдяки вірусному відео, поширеному ДСНС у березні 2022 року, на якому Патрон, вдягнений в іменний бронезилет, іде на роботу з власником Михайлом Ільєвим та працює над знешкодженням вибухових пристроїв на Чернігівщині, полишеній загарбниками. Імідж пса впізнаваний і привабливий, а його непосидючий, безпосередній, активний характер мисливського собаки (він має винюхувати лисиць у норах) якнайкраще відповідає образу бойової тварини. Образ Патрона поширений на тисячах дитячих малюнків і професійних картинах, на сувенірах, марках, цукерках, у дитячих іграшках з різних матеріалів, у піснях і анімації. Пес символізує мужність, відданість справі, професійність, любов до дітей. Так, на одному з перших фото Патрона супроводжує слоган «Лялю, ходи спокійно» про розмізовані території. Патрон має спосіб життя селебриті: він зустрічається з політиками і зірками, веде сторінки в Інстаграмі та Фейсбуці, вітає українців зі святами, їздить у закордонні подорожі, отримує численні нагороди, в тому числі й міжнародні, займається благодійністю – відвідує хворих дітей в Охматдиті та інших лікарнях, зустрічається з біженцями. ДСНС використовує його імідж в рекламі кампанії із мінної безпеки, адресованої дітям, що проживають на звільнених територіях.

Ще одним яскравим анімалістичним образом популярної культури став кіт Степан, який і до війни був зіркою Інстаграму. Під час вторгнення його історія набула драматичного виміру: хазяйка вивозила кота з-під обстрілів до Парижа, тварина стала біженцем, однак займалася і волонтерством: під ім'я Степана було зібрано численні кошти на допомогу стражденним домашнім улюбленцям. Степан, як і Патрон, отримав престижні міжнародні нагороди за свою активність.

Коти є найчастішими поп-культурними символами: поширена алегорія українських захисників як «наших котиків», розлючені коти виступають символом українського спротиву в мемах, коти на фото і відео супроводжують бійців ЗСУ і олюднюють їхні мілітарні образи, додаючи нотки гуманності (смисли піклування, ніжності). У соціальних мережах поширені драматичні історії порятунку, евакуації та вивезення домашніх улюбленців з окупації, турботи українців про покинутих тварин,

возз'єднання загублених тварин із господарями, історії відданості і чекання тваринами своїх господарів, часто загиблих («українські Хатіко»). Такий тісний зв'язок українців зі своїми домашніми улюбленцями є свідченням європейських цінностей нашого народу та його гуманної натури.

Оригінального виміру набули під час війни орнітологічні образи. Вони з'явилися через поширення пропагандою агресора конспірологічних версій про знайдені українські біолабораторії, де нібито навчали бойових птахів виконувати військові завдання або переносити небезпечні віруси, здатні зашкодити росіянам. Найчастіше це стосувалося бойових гусей та голубів, що породило хвилю гумористичних мемів про неймовірно агресивних і войовничих птахів, які належать до різних родів військ: розвідки, територіальної оборони, артилерії, про їхні «підступні» плани і задуми тощо. У таких образах виражена зневага до окупантів та насмішка над їхніми фобіями і піддатливістю до інформаційних маніпуляцій.

Особливим дискурсом анімалістики стала реінтерпретація образів класичної літератури, здебільшого російської. Так, існують меми про «вченого кота» з казки О. Пушкіна «Руслан і Людмила», який сидів на ланцюгу, бо поруч не було ЗСУ; про Муму з однойменної повісті І. Тургенєва, яка залишилася живою, бо була україркою і перемогла Герасима, втопивши його. У таких образах контрастно протиставлена пасивність і жертвовність ментальності росіян і активність, стійкість українців. Популярний образ кота як виразника масової свідомості вмонтовано в крилатий вислів Тараса Шевченка – прогноз щасливого майбутнього України: «І на оновленій землі врага не буде, супостата, а буде кіт спокійно спати, і будуть люди на землі». Отже, мир постає як бажання не тільки людей, але й тварин, чий спокій брутально порушила війна. Таким чином, тваринні образи сучасної популярної культури концентрують у собі колективні бажання та цінності української нації, типові риси української ментальності. Анімалістичні образи вписані до ідеї тотального спротиву, коли ворогу опирається не тільки народ, але й наша природа і сама українська земля.

Харлан О.Д.,
доктор філологічних наук, професор,
Бердянський державний педагогічний університет

КВІТКОВА НОМЕНОСФЕРА: ПОЕТИКА ЗАГОЛОВКІВ СУЧАСНИХ РОМАНІВ

Поетика заголовка неодноразово ставала об'єктом дослідження. Узагальнену інформацію пропонує А. Мойсієнко, який зауважує: «Заголовок художнього твору постає перед дослідником у двох іпостасях: як один з елементів метатекстового рівня, спрямований безпосередньо на тісний взаємозв'язок з основним текстом, і як окрема текстова структура зі своєю граматичною і змістовою організацією. Якщо рівно дев'ять десятиліть тому публікація праці С. Кржижановського «Поетика заголовка» (1931) була чи не єдиним спеціальним дослідженням титульного знака текстової структури, то сьогодні це питання викликає широкий інтерес як у зарубіжних, так і українських філологів (літературознавців, лінгвістів)» [22]. Структуру і поетику заголовків розглядають «у взаємозв'язку з текстом художнього твору, іншими елементами заголовкового комплексу (епіграфом, присвятою тощо), а також відокремлено від ширшого контексту» [23]. У останні десятиріччя опубліковано ряд наукових праць, у яких проблема поетики заголовка аналізується на українському матеріалі в різних виявах: Н. Чамата, А. Мойсієнко, М. Челецька, М. Середич, М. Легкий, Л. Юлдашева, Е. Боева та ін.

Більшість літературознавців констатують, що заголовок – один із найважливіших компонентів художнього тексту, його невід'ємна частина. Вивчення цієї складової тексту торкається багатьох структурних рівнів, серед них і проблеми ідейно-художньої дієвості, структурної різноманітності та багатозначності заголовків, їх функціональна специфіка, проблема визначення підтексту.

У заголовках сучасних романів часто використовуються рослинні назви, зокрема, назви квітів. Вони знаходяться на поверхні семантики заголовка, але флористичні образи мають багато важливих якостей, що несуть значний інтетекстуальний потенціал. Образи квітів визначають особливий простір для

вибудовування художнього світу зі своєю прив'язною до певних локацій, історичної епохи, образів-персонажів.

Об'єктом цього дослідження є заголовки романів Дебори Моггак «Тюльпанова лихоманка» (1999), Чімаманди Нгозі Адічі «Пурпуровий гібіскус» (2003), Надії Гуменюк «Вересові меди» (2015, доповнене видання - 2019), Марти Холл Келлі «Бузкові дівчата» (2016).

Чімаманда Нгозі Адічі – представниця нігерійської англомовної літератури, авторка поезій, оповідань, трьох романів – «Пурпуровий гібіскус», «Половина жовтого сонця» та «Американські реалії». На тлі проблем постколоніальної Нігерії в романі «Пурпуровий гібіскус» розгортається життя сім'ї Ачике з її багатьма проблемами і переживаннями; мова ведеться від імені шістнадцятилітньої Камбілі Ачике. Її батько – багатий філантроп, вірний католик, борець із корупцією; однак у сімейному колі – це тиран і садист. Символом духовного відродження для дівчинки стає унікальний кущ пурпурового гібіскуса, який росте біля будинку тітоньки, де вона знаходить справжню сім'ю і притулок. Роман удостоєно семи відзнак, у тому числі номінації на Літературну премію «Оранж» та двох Літературних премій країн Співдружності.

Твір англійської письменниці Дебори Моггак «Тюльпанова лихоманка» за жанром – історичний любовний роман. Авторка, народившись у сім'ї письменників, провела дитинство у графстві Гартфордшир, а після закінчення Бристольського університету свою кар'єру почала в Пакистані, де писала для місцевих газет. Перші романи спроби теж були тут, а перші публікації появилися в 1978 р., загалом вона написала 19 романів, серед них «Колишні дружини», «Тюльпанова лихоманка» та ін. У «Тюльпановій лихоманці» події розгортаються у 1630 р., а місцем подій стає Амстердам – місто купців і художників, де панує захоплення тюльпанами, які стають дорожчими від золота, а за одну тюльпанну цибулину «Семпера Августа» віддають шість коней, три бочки вина, дюжину овець, дві дюжини срібних чаш і морський пейзаж пензля Ісайї ван де Вельде. Художник Ян ван Лоо, якого запросили писати портрет амстердамського подружжя, закохується в Софію. Букет тюльпанів, який стоїть на столі під час роботи над портретом, визначає подальшу долю

закоханих, адже не випадково білі пелюстки з рожевим відтінком сумно опадають на стіл.

Надія Гуменюк – авторка шести збірок поезій, десяти романів, радіоп’єси «Охоронець для Янгола», багатьох творів для дітей. За роман «Вересові меди» удостоєна Першої премії «Коронації слова» в 2015 р. «Вересові меди» Надії Гуменюк локалізують дію на українській Волині. Саме на хуторі, посеред волинських лісів, цвіте верес, який стає символічним втіленням життя, смерті, боротьби і кохання. У заголовку закумульовано багатозначні змістово-формальні центри твору, адже він містить важливий історико-літературний контекст. Для Богдани Ясиинської, що стає берегинею вересового багатства, розгортає сторінки історії України, її культури, трагедію та відродження.

Роман «Бузкові дівчата» Марти Холл Келлі теж розкриває трагічні сторінки Другої світової війни. Долі Кароліни Феррідей, Касі Кужмерик, Герти Оберхойзер створюються трикутник, у якому поєднується благородство, боротьба, страждання, жертівність, кар’єризм, байдужість і жорстокість. США, Франція, Польща, Німеччина стають географічним простором для подій, для яких немає кордонів. Протягом усього роману немає звернення до образу рослини, назва якої винесена у заголовок. Майже у фіналі авторка описує маєток Кароліни, у якому наприкінці травня квіте бузок, який став порятунком для дівчат, колишніх ув’язнених концтабору Равенсбрюк. Бузок з маєтку росте на могилі Фельки, а мрії про «напрочуд красиві й розлогі кущі» накладаються на мрії про майбутнє життя.

Романи представниць різних літератур мають одну спільну рису – флористичну характеристику заголовка. Здебільшого образ квітки виступає своєрідною загадкою, натяком, зміст якого розшифровує сюжет твору.

Література

1. Мойсієнко А. Заголовок як конструктивний елемент сонетного тексту. *Мова: класичне, модерне, постмодерне*. 2021. Вип. 7. С. 22–34.

Цюп'як І. К.,
кандидат філологічних наук,
Національний технічний університет
«Дніпровська політехніка»

РОСЛИННИЙ СВІТ У ПОЕЗІЯХ ЗБІРКИ «ВІНОЧОК КВІТІВ РІЗНОБАРВНИЙ» КОСТЯНТИНА ДУБА

Рослини як неодмінний атрибут всепереможної плодючості землі завжди приваблювали людство ще з давніх-давен. Тісно вкоренилися вони не лише в побут, але і в звичаї, традиції, історію та культуру українського народу.

Образ рослин: дерев, кущів, квітів – один з провідних у творчості літературознавця, кандидата філологічних наук, визнаного поета Придніпров'я Костянтина Дуба (збірки «Калинчина аптечка» (2004), «Загадки слова поетичного» (2012), «Зорецвіт осіннього саду» (2019)).

У своїй сьомій поетичній збірці для дітей «Віночок квітів різнобарвний» (2018) Костянтин Дуб представив твори, присвячені широковідомим квітам України, а також подав символіку квітів та кольорів. Поезії про квіти розташовані в алфавітному порядку. Своєрідним зачином є поезія «Безсмертник»:

Він символом безсмертя став
Через віки над світом
І вічність нам подарував
Жовтавим сонцецвітом [2, 1].

Автор прагне відобразити сутність кожної квітки – від айстри до чистотіла; у нього поєднані в особливій симетрії і польові дикорослі квіти і окультурнені садові рослини. Можна виділити певні групи:

1) Квіти, що вирощені завдяки старанням садівників: айстри, анемони, герань, гладіолус, жоржина, лілія, нарцис, петунія, півонія, півники, троянда, тюльпан, фіалка, фуксія, хризантема;

2) Польові, дикорослі квіти: барвінок, болиголов, васильки, волошка, горицвіт, дзвіночки, зайчиковий холодок, золототисячник, іван-чай, конвалія, квітка-сон, ломикамінь, материнка, мак, молодило, нагідки, нечуй-вітер, одолінь-трава,

папороть, петрів батіг, підсніжники і пролісок, ромашка, сокирки, чистотіл.

Варто зазначити, що поет не поділяє рослини на корисні чи безвартісні – кожна має особливий сенс свого існування, для кожної у нього є своя зображально-виражальна палітра. Авторська концепція втілена у програмній поезії «Ода квітам»:

Життя із квітки почалося,
З тичинки, маточки, пилка.
Із слова й квітки все збулося,
Творця Господня в ній рука [2, 2].

Автор перебуває в абсолютній гармонії зі світом природи, це певний мікрокосм, наповнений найвищими морально-етичними принципами любові до кожної рослини, замилювання красою квітки як своєрідного національного оберегу. У розмаїтті яскравих кольорів квітки втілюється поетична ідея автора : квітка – це весь спектр людських почуттів, з неї починається життя, наповнюється красою, одухотворюється буття. У мистецькій інтерпретації Костянтина Дуба квітка – це персоніфікований образ, вона перебуває у нерозривній єдності з людиною, має характерологічні людські риси – ніжність, ласку, любов, гордість, пиху тощо.

В основу авторського світобачення покладено пантеїстичні уявлення про світ. З дитинства залюблений у красу рідного краю К.С. Дуб використовує давні народні перекази, міфи, легенди про олюднення кожної рослини. У нагоді стала «Антологія українського міфу» (2006) [1] та «Словник давньоукраїнської міфології» (2007) [3].

Поетичні твори наповнені великою любов'ю митця до навколишнього світу, замилюванням його красою. Тому у творах повно риторичних питань, вигуків, порівнянь, наприклад, «як лілії збагнуть красу безкраю?» [1, 22], «Чорнобривець, чом хлопець не козак?» [2, 47].

Автор широко використовує розмаїту палітру кольорів для вияскравлення естетичного сприйняття квітів, переважно це яскраві кольори: жовті, червоні, білі.

Мальви української природи –
Жовті, червоні і багрянні –
Звикли до різної погоди,

Палахкотять у барви вбрані [2, 25].

У поезіях Костянтина Дуба квіти постають як певне мірило уміння бачити неповторність природи, її красу, невичерпну живлющу силу.

Література

1. Антологія українського міфу: Тотемічні міфи. У 3 т. Т.2 / Зібрав та упоряд. В.Войтович. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. 608 с.
2. Дуб К.С. Віночок квітів різнобарвний. Дніпро: ЛІРА, 2018. 52 с.
3. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. Серія: Культурна спадщина України. Київ: Велес, 2007. 240 с.

Чорний І. В.,
 доктор філологічних наук, професор,
 Харківський національний
 університет внутрішніх справ

ОЛЮДНЕННЯ ТВАРИНИ У ПОВІСТІ-КАЗЦІ ЛЮДВІКА ЄЖИ КЕРНА «ФЕРДИНАНД НЕЙМОВІРНИЙ»

У творчому доробку відомого польського письменника й поета Людвіка Єжи Керна (1920-2010) чи не найвідомішими творами є повість-казка «Фердинанд Неймовірний» (1963) та її продовження «Прокинься, Фердинанде!» (1965). Головним героєм їх є пес Фердинанд, який завдяки перевдяганню в людський одяг стає повноправним членом суспільства і вчиться поводити себе як справжня людина.

Сам письменник дуже любив домашніх тварин, зокрема собак, яких завжди було досить багато в його оселі. Задум повісті-казки «Фердинанд Неймовірний» виник у Керна під час спостережень за однією з його вихованок – боксер кою Фарсою. Письменник замислився над проблемою, чи можуть собаки так само, як люди, мріяти й фантазувати? А що як якомусь собаці спаде на думку стати людиною? Фантазії на цю тему й стали основою сюжету обох повістей.

Генезу сюжету «Фердинанда Неймовірного» також з певними застереженнями можна вивести з історії святого Христофора, який, за твердженнями деяких варіантів його життя, мав голову/лик собаки. Попри свою жахливу зовнішність, він був досить лагідним і м'якосердим, що привертало до нього серця оточуючих. Також святий песиголовець міг творити чудеса і мав дар переконувати людей, навертаючи їх до християнства. Фердинанд у повісті має здатність викликати практично миттєву симпатію в усіх, з ким він спілкується. Герой здатний розуміти мову тварин, птахів і навіть неживих речей і явищ природи.

«Олюднення» тварини відбувається у Єжи Керна в кілька етапів і майже співпадає з історією становлення самої людини. Для початку автор наділяє пса здатністю не тільки мислити, а й розсудливістю, вмінням будувати складні речення й навіть читати. Фердинанд разом зі своїм господарем читає газету і

аналізує прочитане. Допитливість, схильність до експериментів надихає тварину спробувати ходити на двох ногах. Дослід з прямоходіння отримує позитивні результати. Героя починають сприймати як людину[2, 317].

Наступним етапом олюднення стають спроби Фердинанда роздобути людський одяг, що йому й вдається завдяки здатності причаровувати оточуючих. При чому кравець навіть не намагається заправити з незвичного клієнта гроші за свою роботу. Вдягнений в гарно пошитий костюм собака сприймається вже як повноправний член суспільства. Творчість Людвіка Єжи Керна має виразне сатиричне спрямування [3, 90]. Казка, як літературна форма, давала письменникові можливість езоповою мовою сказати те, що в умовах тоталітарного режиму вголос казати не дозволялось. Висновки, які міг зробити читач казки Керна, разючі й доволі сумні. Різниця між людиною й твариною, каже письменник, досить незначна. Достатньо лише респектабельно виглядати.

Сповненим сатири є епізод з описом обіду Фердинанда в ресторані «Як у мамі», коли він демонструє відвідувачам свої вміння поглинати будь-яку їжу (насамперед, кістки). Хижі риси героя підкреслено акцентуацією уваги читача на гострих білих зубах Фердинанда. Зникає межа між людьми і твариною. Невідомо, хто насправді кому «служить». Зачаровані люди безкоштовно годують ненаситного звіра, який хизується своїми вміннями перед маленьким песиком Крокодилятком. Саме ці двоє на деякий час стають справжніми господарями захоплених незвичним видовищем відвідувачів ресторану.

Сатирично забарвлено й сцену суддівства героя на конкурсі собак. Й сам Фердинанд, якому зачаровані його привабливістю люди доручили очолити журі, сприймає свою місію не без іронії. На його думку серед численних претендентів на першість є лише один достойний кандидат – він сам. Керн підкреслює, що його герой поступово починає мислити, як людина, якій властиві слабкості: пиха, заздрість, незадоволення. Пес вже практично став людиною. Отримання Фердинандом почесної золотої медалі буквально нізащо має пародійний підтекст. Автор критикує розповсюджену тоді в країнах соціалістичного табору практику

нагородження керівників державними або відомчими відзнаками.

Неоднозначно сприймається сцена у фіналі повісті-казки, коли Фердинанд затримує двох злочинців, які намагались його пограбувати. З одного боку, це, начебто, природно для собаки – розшук і затримання когось. З іншого, – олюднений звір починає полювання на людей. Його вже ніщо й ніхто не стримує. Що буде далі, як розвиватиметься характер цієї істоти? Автор воліє вчасно завершити цю історію, запропонувавши неочікувану розв'язку.

Те, що вся історія з олюдненням Фердинанда виявляється всього лише маренням, яке наснилося собаці, що навіть не виходила зі свого дому, пояснює багато «нісенітниць», з якими стикався читач, знайомлячись з текстом повісті. Уві сні можна дозволити собі те, на що в реальному житті людина ніколи не наважиться, й припустити неприпустиме. Стан сну згладжує гострі кути в поведінці героя, перетворюючи гротеск і сатиру на іронію й добрий гумор.

Друга книга «Прокинься, Фердинанде!» є вже не цілісною повістю, а збіркою оповідань, в кожному з яких йдеться про черговий сон, побачений «людиноподібним» собакою. Вона вже є дещо вторинною у порівнянні з першою частиною і розрахована переважно на дорослого читача. Письменник спрямовує сатиру на сучасне йому бюрократичне судочинство, безглузду воячину, безкарне знищення тваринного світу.

Таким чином, повість-казка Людвіка Єжи Керна «Фердинанд Неймовірний», сюжет якої базується на фантастичному припущенні щодо олюднення тварини (собаки), є в певному розумінні прихованою сатирою на існуючий тоталітарний режим, закликом до людей шукати порозуміння між собою та гармонії з природою.

Література

1. Керн Л. Є. Фердинанд Неймовірний. Київ : Ранок, 2020. 192 с.
2. Gralwicz-Wolny I. "Tę książkę wymyślił pies" : "Ferdynand Wspaniały" Ludwika Jerzego Kerna jako lektura ekokrytyczna. (Przed)szkolne spotkania z lekturą. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015. S. 315-324.

3. Waksmund R. Od Ezopa do eposu dziecięcego. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*, 2011. V.11. S. 7596.

Швець А. І.,
 доктор філологічних наук,
 Інститут Івана Франка НАН України,
 м. Львів

«ПРИРОДА МАЙЖЕ ВСЕ ЗАПОВІДАЄ, АКЦІЮЄ»: ПЕЙЗАЖНЕ ТЛО ВІЙНИ В НОВЕЛАХ НАТАЛІЇ КОБРИНСЬКОЇ

Перша світова війна в біографії Наталії Кобринської стала її доленосним «засудом», який стривожив її самотнє смеркальне буття пережитими подіями евакуації з рідного Болехова, сфабрикованими звинуваченнями у шпигунстві й загрозою інтернування до Сибіру, візіями смертоносної руїни й відчуттями страху, відчаю, безнадії. Згодом цей травматичний досвід війни зрезонував в антимілітарній прозі письменниці. Після російської інвазії Кобринська написала цикл воєнних новел, сподіваючись видати їх окремою збіркою. Як згадувала її сучасниця, були вони *«дуже прецизійно виконані, плястично виведені. Їх читано радо, бо вони були відбиткою свіжих переживань. Навівали живі ще страхіття війни, дихали ще цим болем, який у воєнну хуртовину не раз так стискав душу [1, 3].*

Виразною поетикальною особливістю цих новел є художня функціональність пейзажотворення, заснованого на антропологізації й символізації дескрипцій природи, яка у топосі війни зазнає потужного сугестивного наповнення. Природа постає еманациєю мортальної світовідчуттєвості, створюючи ефект містичного передчуття розлуки, втрати, болю, смерті. Про художню інтенційність й музичну генезу своїх пейзажних креацій письменниця розповідала своєму приятелю М. Лімницькому: *«Дивно сказати, але описи природи я брала від Вагнера – може, Вам коли про те говорила. Найвиразніше виступає те в воєнних новельках, де природа майже все заповідає, акціює» [4].*

В алегорично-символічному етюді **«Свічка горить»** топика війни сугерована астральним тлом природи, з антитетичними символами сонця й місяця, які по-різному впливають на духовну енергетику землі. Вітаїзм сонця як сакральної субстанції увиразнюють семантичні образи світла в його найрізноманітніших

відтінках: *«велике блискуче сонце», «ясні лучі», сонце «одягнене в етеричні фіолети обхвату, мінилося блискучими тонами найкращих красок»*. Ерос (любов) сонця духовно спроектований на його «щиру товаришку» землю, сповнену життєдайною силою та біологічною енергетикою – *«щаслива його любка вся ясніла промінним світлом королівської пишної пурпури»*. Акт прощання сонця зі землею як неминучий космічно-часовий ритм супроводжується феєричною інтимністю: сонце *«кидало довгі прощальні лучі своїй вірній любці», «последнє кидало розпаленим оком любові», «прощалося з жалем», «последні лучі, последні погляди, последні поцілуї»* [2, 253]. Енергія іншого астрального символу – місяця – навпаки, викликає танатологічну настроєвість землі («бідної землиці»): *«згасло світло, радість і тепло землі. Уся похолоділа, обвинулася темним, жалібним серпанком мрачного смутку й туги»*. Антропологізований образ «скаменілого з болю», «перераженого» місяця «в німому маєстаті» виконує в новелі прогностичну функцію, передчуття загрози. Таким чином земля концентрує в собі (вітальну чи деструктивну) енергію цих небесних світил, які в силу «незмінного закону конечності» [2, 253] перебувають в діалектичній єдності та взаємозміні. Земля водночас є локусом кожного одиничного буття, розгортанням конкретної людської долі (це – *«людський муравельник і людська судьба»* [2, 253]).

Експозиційний солярно-лунарний пейзаж постає емоційним камертоном уже дальших подій на землі – у «гарному партеровому домику», де двоє молодих людей в унісон власним інтимним почуттям виконують музичну увертюру «Вільгельм Телль». *«Він – молодий, високий, чорнявий, сильно держав скрипку в білих руках і натискав струни довгими пальцями. Вона, як розквітла весною цвітка, сиділа при фортеп'яні і впивалася усією душею кожним тоном, кожним нюансом скрипки могутньої композиції, повної гармонії, барви і ритму»* [2, 254]. Ауру цієї інтимності несподівано порушив тривіальний оклик – «загальна мобілізація», резонуючи сферу трагічних переживань героїв, кожен із яких у підсвідомості розуміє фаталізм цього кличу.

У новелі **«Полишений»** картина воєнного лихоліття екстеріоризується в семіосфері мілітарної поетики: акустичній,

візуальній, олфакторній, тактильній, психосоматичній. Страшні наслідки воєнних баталій, які точилися в лісі, передано через настрої катастрофізму, есхатологічні візії, картини лісового армагедону, танатичної чуттєвості, внаслідок чого *«поле бою постає макабричним, середньовічним чи бароковим театром смерті — locus horrendum, ареною смерті»* [5, 110]. Невблаганна куля війни нещадно діткнула і первозданну природу: *«моц упало деревини, упав і величезний бук», «поламані дерева лежали одні на других», «на однім корчі перекинулася вбита серна з відкритими скляними очима, а на півзламаній галузі висіла зачіплена одним крилом, поцілена в лету ворона»* [2, 250–251]. Антропоморфна семантизація душевного стану природи, конання лісу підсилюють трагедію загальнолюдського катаклізму, концентруючись в амальгамному образі війни (могили, кров, кулі): *«Чим ближче до лісу, тим більше могил, крові, куль, полишених жовнірських шапок; усюди збита земля, перемішана з кров'ю й листям, глибокі, повибивані вирви, а коліями коліс посочилась кров»* [2, 251]. Образ *«свіжих, ледве що прикритих лісовою жовтою глиною, могил»* [2, 251] означає масштабність й стихійність місць людського упокоєння й останнього прихистку воїнів. Центральним концептом в ейдологічній дескрипції воєнного тла є образ крові як незмінної атрибутики мілітарного локусу (*«широкі п'ятна застиглої людської крові», «коліями коліс посочилась кров», «збита земля, перемішана з кров'ю»* [2, 251]). З іншого боку, образ крові екстраполюється на солярний експресіоністський пейзаж (*«Заходяче сонце вкривалося жевріючими, мов огонь, хмарами і кривавим блиском обливало свіжі могили»* [2, 251]), що виконує в творі експозиційно-сугестивну функцію.

Головна сюжетна колізія цієї новели, хоч і дещо затінена поетикальною фактурою тексту – діточа пригода в лісі, коли серед руїн лісового боєвища дванадцятилітня Магдуня знаходить окривавленого жовніра й разом з друзями доправляє його до місцевого польового шпиталю, рятуючи йому життя.

В новелі **«На цвинтарі»** танатологічна експресія цвинтарного локусу досягається схожим барвописом солярного пейзажу – частого для воєнної топіки творів Кобринської. *«Блискуче сонце вже до половини западало за вершки гір і*

купалось в червоній крові, що лилася хмарою на заході небосклону. Малі білі відорвані облаки плули, як лодки, по червонім океані»; «Керваво заходило і керваво вставало сонце» [2, 257]. Міфологема війни означена символом міфічно-фантазмагоричного «червоного жару», яким «майже цілий світ загорів» [2, 257]. Метафоризація кров'яного кольору неба, сонця, видноколу транспонується у паралель планетарного масштабу кровопролиття, вселюдської, космічної катастрофи. Колір крові й небесного солярного її відблиску торкнувся землі, навіть сакральних атрибутів людського трибу – церков, вкривши «червоним блиском бляшані вежі Божих домів» [2, 257].

Топос війни для Кобринської не має локального обмеження, географічних рамок, він абсорбує увесь простір людської екзистенції, поглинає усі життєдайні обшири, дегуманізує світ й провокує масштабну кризу людства. Водночас опис воєнного тла у творах Кобринської оголює проблему руйнівної потуги війни, що спричиняє конфлікт природи й людини, яка своєю «залізною силою» завдає землі стільки нещастя і руйнувань, вихолощує її життєдайність, залишаючи «згарища сіл, шрапнелями зорані поля і тих бездомних, що десь в чужих краях при дорогах і дебрах повільно конали» [2, 260].

В нарисі «Тихий куток» [3] епіцентром мілітарної настроєвості стає маленьке підкарпатське містечко Болехів – мікросвіт мирного цивільного життя болехівчан зі своїм звичним життєвим трибом і щоденним розміреним укладом, у який несподівано вривається і все змінює війна. Образові тихого кутка протиставлено центральний мотив твору – вимушеної міграції, втечі, локального переміщення. Дорога втечі/відходу – це шлях у нікуди, без певності повернення і віднайдення нового притулку чи здобуття життєвого комфорту. Це стихійний біг, інстинктивний пошук порятунку, безконтрольний синдром натовпу. Репортажність нарації конструює у творі геолокальні дескрипції Підкарпаття, подані крізь рецепіювання біженців.

Новела-казка «Брати» вирізняється високою концентрацією алегорично-символістської образності, присутністю фікційного персонажа. У черговий свій прихід на землю бабуся-зима застає апокаліптичну картину воєнного кінцесвіття: «поля, що колись вкривала білим пухом, застелені були трупами і раненими, а

страшний зойк і крик видобувалися з тисячі грудей» [2, 278]. Експресіоністський настрій війни, трагізму існування передано через екзистенцію тотального божевілля, непритомності, синдрому загрози, відчуття індиферентності до смерті, фрустрації, онтологічної невизначеності, душевного розпачу, загальнолюдської депресивності, апатії, що тотожні відчуттям екзистенційної безодні. Образ війни постає в алегоричному образі «страшної язви з диким реготом, гуком і свистом», що залишає людству «повно гробів і зриту гарматами пустиню» [2, 280]. Фантазмагорію кінцесвіття передають видива каліцтва, деконструкції людського тіла: «Земля порушалась, вставали цілі армії без рук, без ніг, без голови, інші – лиш безобразна маса. Оболочені, в лахмітті, замість зброї з тяжкими на плечах хрестами» [2, 280]. Провісниками нового творення за біблійною алюзією у творі є два голуби – метаморфози душ загиблих братів, які ширяють над «зораними полями» – ще одним символом нового світу, що постає трансформацією «зритої гарматами пустині» в життєдайну ниву. Так виглядає в новелі образ оновленого світу, відродженої до життя природи: «А кого дорога вела тими полями, той бачив два сиві голуби, як перелітали з груди на груду, присідали на корчиках, гойдались на деревині і нараз без сліду пропадали. Знову появлялись і знов десь щезали» [2, 280]. Образи голубів містять виразну конотацію націєтворення і геральдичної символіки нової України: «Заграли рожеві зорі, високо піднеслось проміння сонця воскресіння; три звізди блиснули на яснім блакиті. Підніс голову могутній лев, появилсь з мушкетом запорожець, виринув на синім полі золотий плуг, а над ним оливну галузку несли два голуби з широко розпростертими крилами на небесному просторі» [2, 281].

У пейзажних дескрипціях війни в новелах Кобринської закладена особлива художня інтенційність, сюжетопрогностична й сугестивно-психологічна функціональність. Природа створює передчуття воєнної загрози, постає картиною нищення світу, резонує настроями загального катастрофізму, є індикатором душевно-фізичного болю людини. З іншого боку, саме природа першою вістує про нове світотворення, відродження життя з апокаліптичного хаосу війни.

Література

1. Дучимінська О. Наталія Кобринська як феміністка. Коломия, 1934.
2. Кобринська Н. Вибрані твори / Упоряд, підгот. текстів, вст. ст. І. Денисюка та К. Кріль. Київ, 1980.
3. Кобринська Н. Тихий куток. *Український ілюстрований календар товариства «Просвіта» з термінарком і літературно-науковим збірником на звичайний рік 1917*. Львів, 1917. С. 69–75.
4. Лімницький М. Кобринська в останні роки життя. *Новий час*. 1934. № 142.
5. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939) : монографія. Київ : Освіта України, 2008.

Шиманович І. В.,
к.пед.н., доц. кафедри іноземних мов
і методики викладання БДПУ,
Халабузар О. А., к.пед.н.,
доц. кафедри іноземних мов
і методики викладання БДПУ

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ АНІМАЛІЗМІВ (НА МАТЕРІАЛІ "КЕЛЬТИКА" Р. ХОЛДСТОКА)

Наше дослідження присвячене питанню функціонування анімалізмів у фразеологічному корпусі англійської мови. Як відомо, взаємодія людини із навколишнім середовищем, у т.ч. із тваринним з давніх часів створювали передумови для формування образу світу. Як результат - створення певних сценаріїв, які знаходили свій відбиток у мовній картині світу. Пізнаючи об'єктивну реальність, людина свідомо або мимоволі порівнювала себе із об'єктами, які її оточували. Результати цього досвіду втілювалися у мовних одиницях. Особливо яскраво це проявляється у стійких словосполученнях. Багато вчених обирали предметом своїх досліджень зоосимволіку. Так, О.А. Куцик аналізувала слова-символи [2, 112–113]. А. Вежбицька та Е. Рош досліджували характеристики прототипового образу птахів. О.Є. Туленцевою розглядалися структурно-семантичні, ономазіологічні й когнітивні характеристики орнітономінацій.

Вчені зазначають, що характерною рисою фраземи у будь-якій мові є наявність у ній слова-символа, зокрема, анімалізми. Зоолексеми є одним з найдавніших прошарків у мові та народній символіці, адже спостереження за поведінкою тварин велися ще первісною людиною. Вивчення фразем із анімалістичним компонентом у цьому аспекті видається нам релевантним, адже людина у центрі світу бачить саме себе і відображає явища, предмети, об'єкти довкілля, сприймаючи їх за своїм образом. Цілком закономірно, що якості тварин є найбільш близькими та зрозумілими людині, оскільки фауна є частиною живої природи. *Мета* нашого дослідження – виявлення особливостей функціонування зоонімів у структурі англійських фразеологічних одиниць. (на матеріалі роману Р. Холдстока «Кельтика»). Цикл «Merlin Codex» складається з романів «Кельтика» (2001 р. нагороджений французьким «Grand Prix

Imaginaire»), «Залізний Грааль» (2002 р.) і «Broken Kings» (2007 р.). Обраний роман сповнений яскравими образами, фразеологічними одиницями, що формує насичену міфопоетику.

Як правило, фразеологізми, у структурі яких є анімалізм, відображають реальні фізичні властивості тварини у природі і створюють подібні образи. Такі зооніми відносяться до вмотивованих. Під вмотивованістю, слідом за О.І. Блиновою, розуміємо структурно-семантичну властивість слова, яка дозволяє усвідомити раціональність зв'язку значення та звукової оболонки слова на основі його лексичної та структурної співвіднесеності. Таким чином, ми відносимо до вмотивованих фраземи, які створюються на реальних, логічних ситуаціях, тобто на природній поведінці коня, його фізичних якостей. Так, зокрема, від природи кінь має велику силу, міцне здоров'я, що знайшло своє відображення у наступних фраземах з роману «Кельтика»:

- *strong as a horse* сильний як кінь;

- *a constitution like a horse* кінське здоров'я; пор. із українським стійким порівнянням: *здоровий як бик*.

У іншому випадку фразеологічний зворот вмотивовано також фізичними даними великої тварини, яка, щоб бути витривалою та сильною, багато їсть: *eat like a horse* їсти як кінь, мати чудовий апетит (*опис коваля на Арго*).

Беручи за основу фізичні якості, силу, людина застосовувала коня у своєму господарстві. Це стало базисом для виникнення наступних виразів:

- *a willing horse* робоча конячка; так автор підкреслив безвідмовність Джейкоба, який із готовністю береться за будь-яку справу;

- *work like a horse* працювати як кінь; цей вираз наділено уже негативним потенціалом, оскільки має значення: *дуже багато й виснажливо працювати (опис тяжкої праці аргонавтів)*.

І навпаки, дикий кінь є непридатним для фізичної праці. Ці спостереження відображаються в основі фраземи: *wild horses wouldn't drag smb*. Це стале словосполучення перекладається: *запрягати у борону дикого коня*. Його вжито, коли йдеться про щось нереальне, нездійсненне (*неможливість змусити Мерліна*

робити щось проти його волі). Цей вираз має значення: *кого-н. ніякими силами не примусиш, не відірвеш; силою не вирвеш щось у когось*. Наступна група фразеологізмів зумовлена певними процесами, які відбувалися у господарчій або військовій діяльності:

- *lock the barn-door after the horse is stolen* зачинити стайню, після того, як коня украли; тобто надто пізно; в українській мові маємо еквівалент: *заднім розумом*;

- *put the cart before the horse* ставити бричку перед конем; цей вираз має значення: *робити безглузду справу або робити навпаки*;

- вираз *change horses in mid-stream* перекладається як *мінати коней посеред річки* і має значення: *проводити великі зміни у небезпечний, невідходящий момент*; пор. з укр. *мінати коней на переправі*.

Наступний фразеологізм вмотивований тим, що тільки здоровий кінь є потрібним та корисним для людини: *flog a dead horse* бити здохлого коня. Це словосполучення має значення: *займатися даремною, безглуздою справою*. В усі часи кінь дуже високо цінувався як дарунок або як товар, отже, перевіряти його стан здоров'я вважалося великою невдячністю: *look a gift horse in the mouth* (букв. *заглядати у рот дарованому коню*) критикувати подарунок. Спорадичними є паремії, у яких анімалістичний компонент *horse* актуалізується кольороназвами. Так, *a dark horse* (букв. *темна конячка*) вживається, коли мова йде про маловідому особу (*воїн, який прийшов найматися на Арго*). Паремія *a Trojan horse* троянський кінь є відомою і поширеною не лише в англійській, а й в усіх європейських мовах завдяки античній міфології, був обраний автором для опису дій опонентів Артура.

Щодо паремії *a horse of a different colour* (букв. *кінь іншого кольору*), то вона виникла відносно недавно в результаті зміненого шекспірівського виразу; її семантичне значення: *це вже зовсім інша справа*. За своїм характером, на думку В.Г. Гака, мотивація може бути явною або прихованою. Очевидно, у даному випадку ми маємо випадок саме прихованої мотивації, адже досить важко встановити прямий зв'язок між сідланням коня та приємною розмовою. Отже, дослідження

функціонування анімалізму *horse* у структурі паремій роману «Кельтика» показує, що переважаюча більшість фразем із компонентом *horse* має позитивний аксіологічний потенціал; англійські фразеологічні сполучення із досліджуваним компонентом мають високий ступінь вмотивованості.

Перспективою наших подальших розвідок ми вважаємо вивчення інших анімалістичних компонентів у структурі фразеологічних сполучень.

Література

1. Гончарова Т.І. Спільність та специфіка мовних зооморфних картин світу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство». Харків, 1996. 22 с.
2. Куцик О.А. Слова із символічним значенням в основі українських і російських фразем. *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Проблеми зіставної семантики»*. Київ: КДЛУ, 1995. С. 112 –113.
3. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: енциклопедичний довідник. Полтава: Довкілля-К, 2006. 712 с.
4. Туленцева Е.Е. Языковая и концептуальная картина мира в номинациях представителей орнитофауны. *Дискурс у комунікаційних системах: збірник наукових статей*. Київ: КиМу, 2004. С. 99 – 107.
5. Rosh E. H. Cognitive representation of semantic categories. *Journal of Experimental Psychology*. 1975. Vol. 104. P. 192–233.

Школа В. М.,
 доктор філологічних наук,
 Бердянський державний
 педагогічний університет

КАЗКА «ЯЛИНКА» Г.К. АНДЕРСЕНА ЯК ПРЕТЕКСТ ОПОВІДАННЯ «СОСОНКА» ОЛЕНИ ПЧІЛКИ

Із творчістю Г.-Х. Андерсена Олена Пчілка (Ольга Косач) була добре обізнана. Низку казок великого данця вона переклала на прохання М. Старицького, який і порадив їх надрукувати, але «рукопис загубився» [3, 35].

У 1873 році в Києві М. Старицький підпсевдонімом М. Стариченко опублікував власні переклади казок Г.-Х. Андерсена. Це видання стало настільною книгою дітей сім'ї Косачів. Поміщена в ньому казка «Ялинка» могла дати Олені Пчілці імпульс до написання оповідання «Сосонка». Спорідненість творів проявляється на різних рівнях.

Жанрово обидва тексти належать до різдвяно-новорічного циклу, символом якого є ялинка. Традицію святкування з ялинкою започаткували в середньовічній Німеччині. У Європі до зимових торжеств прикрашали й інші дерева, зокрема в Німеччині на Різдво оздоблювали також сосну, гілки вишні та буку, в Англії – гілки омели, гостролиста.

Із другої половини ХІХ століття різдвяне деревце встановлювали в Данії, Норвегії, Франції та Росії. В Україні цей звичай тільки формувався. Про це свідчить пояснення, які надавала Олена Пчілка в оповіданні «Сосонка» про те, яке дерево ставлять, чим його прикрашають тощо.

У творчому доробку данського казкаря й української письменниці «Ялинка» і «Сосонка» не єдині твори різдвяно-новорічного циклу, але в цих текстах найяскравіше виражений органічний зв'язок із природою. *«Світ навколо нас повний краси, вона проявляється в найменших перелітних образах, яких часто не помічають люди. У краплині води, взятої з калюжі, вирує цілий світ живих істот. Доба – крапля, схоплена з буденного життя, теж містить у собі цілий світ у картинах, повних поезії і краси. Відкрий тільки очі і дивись. Поет і повинен вказувати на них іншим людям... Потім і вони звикнуть*

вдивлятися, і життя усіх збагатиться, збагатиться красою...», – писав Г.-Х. Андерсен [2,12].

До різдвяного (новорічного) хронотопу належить також казка Г.К. Андерсена «Дівчинка з сірниками». Із «Ялинкою» цей твір споріднює не лише приналежність до різдвяного циклу, а й трагічний фінал, не притаманний творам казкового жанру. Журливі сумні нотки властиві також й іншим казкам автора: «Непохитний олов'яний солдатик», «Циганська голка», «Ромашка» тощо (смертю головного героя закінчуються 56 із 156 казок письменника).

Жанр різдвяної (новорічної) казки вагомо представлений у творчості Олени Пчілки. До творів письменниці цього циклу належать оповідання «Чад», «Забавний вечір» (1885), «Три ялинки» (1891), «Збентежена вечеря (Різдвяна пригода)» (1906), «Сосонка» тощо.

Казка Г.К. Андерсена «Ялинка» (1844) побудована як текст у тексті. У структуру основного дискурсу (пригоди головної героїні «Ялинки») інкорпоровано інший твір – казку про Клумпе-Думпе. Ці дві історії мають діаметрально різне (оптимістичне та песимістичне) звучання.

Позитивний настрій панує в допоміжному дискурсі, герой якого, пройшовши через непрості життєві випробування, що їх символізує падіння з драбини, урешті-решт повертає собі шану і здобуває перемогу (як притаманно творам цього жанру, вона подана у формі одруження з принцесою).

Характерно, що історія Клумпе-Думпе представлена в згорненому вигляді: основні етапи життя героя не зображуються, про них лише повідомляється. Проте вставна казка несе вагоме семантичне навантаження, свідченням чого є її майже дослівне багаторазове повторення в тексті твору. Г.Х. Андерсен подав історію одного казкового героя (Клумпе-Думпе) як можливий варіант долі іншого (Ялинки): *«Хто знає! Може, і я впаду з драбини, а потім стану принцесою?»* [1, 99].

Але мотив дива – типологічна риса різдвяного оповідання – для історії Ялинки не притаманний. Над героїнею твору казкаря тяжіє фатальність долі. Сюжет основного дискурсу автор подає через низку одиничних випадків, які відбуваються в різних місцях: лісі, панському помешканні, горищі будинку

(прикметно, що казкове потроєння характерне не лишена рівні семантики твору, але й стилістики). Як пізніше осмислила героїня, у кожному із цих локусів, вона, не усвідомлюючи цього, була щасливою.

Казці «Ялинка» і низці інших художніх текстів данського письменника, як і творам цього жанру, притаманне моралізаторство. В аналізованому тексті автор проводить думку про швидкоплинність життя, про необхідність цінувати момент: *«Усе минулося! Усе минулося! – казало дерево. – Було б тоді радіти, а тепер усе минулося!»* [1, 102].

Сюжетна подібність – трагічна доля красивого деревця, що стало жертвою новітніх різдвяно-новорічних ритуалів, поєднує андерсенівську «Ялинку» (Г.Х. Андерсена) і «Сосонку» (Олени Пчілки).

Для оповідання «Сосонка» характерна фрагментарність сюжету. Низку епізодів можна поділити на дві частини. Події першої зосереджені навколо різдвяно-новорічних свят, другої – пізнішого періоду (часові рамки тексту охоплюють один рік). В одній сюжетній лінії твору української письменниці головним героєм постає ялинка, в іншій – десятирічний Івась.

Центральною в тексті Олени Пчілки є ситуація, подібна до зображеної в «Ялинці» Г.К. Андерсена, але авторка оповідання її подвоює: сосонка поетапно створює святковий настрій дітям різних соціальних станів (спочатку – панів, пізніше – селян).

Другу частину твору Олени Пчілки можна трактувати як цілком самостійну. Вона виступає своєрідним епілогом, у якому зображується подальша доля героїв: безуспішне наймитство хлопчика, служіння людям Сосонки у формі віхи тощо.

Двочастинна побудова оповідання зумовила багатогранність його ідейного наповнення: в одному випадку письменниця осмислює проблему волі, в іншому – суспільного служіння.

Проблему волі авторка порушує, змальовуючи історію головних персонажів – Івася та Сосонки. Протагоністи твору перебувають в ідентичній ситуації: із привілля вони потрапляють у панські хорони. Зміна локусу передбачала і зміну стану героїв. Сосонка, яку яскраво декорували до свята, перевтілилася зовнішньо. Хлопчик мав переродитися як

зовнішньо, так і внутрішньо, про щосвідчить як зміна костюму, так й імені: Івась на Ванька.

Сосонка не усвідомлює свого підневільного становища. Марнославна, вона тішиться нинішнім станом: *«От, – каже, – моє щастя прийшло! Я таки знала, що не проста доля мені судилася!.. Боже, як же гарно, як любо! Як усі вихваляють! От коли б то липки побачили!»* [4, 84]. Натомість Івась своєю рішучою незгодою прийняти нав'язану йому модель поведінки демонструє гідність і самоповагу.

Інший акцент, проблему суспільного служіння, авторка порушує в образі поживклої сосонки, яка навіть у критичному стані виконує гуманну місію: *«Стоїть вона, людям дорогу показує»* [4, 88].

Отже, провівши аналіз творів данського та українського авторів, ми спостерегли, що казку славетного Г.Х. Андерсена «Ялинка» можна назвати претекстом оповідання Олени Пчілки «Сосонка». Художній твір української письменниці виявляє як залежність від попереднього джерела, так і власну сингулярність.

Література

1. Андерсен Г.Х. Казки / перекл. з датської та вступне слово О. Іваненко. Київ: Весна, 1977. 152 с.
2. Іваненко О. Славетний казкар. *Андерсен Г.Х. Казки / перекл. з датської та вступне слово О. Іваненко.* Київ: Веселка, 1977. С. 5-13.
3. Іскорко-Гнатенко В. Сторінками Київського життя Олени Пчілки (до 170-річчя від дня народження). *Слово і час.* 2019. 7 С. 33-37.
4. Пчілка О. Сосонка. Київ: Школа, 2007. 176 с.

Школа Г. М.,
кандидат філологічних наук,
Київський національний
лінгвістичний університет

ЗООНИМИ ЯК ЕЛЕМЕНТ СЕМАНТИЧНОЇ СТРУКТУРИ МОВИ РОМАНІВ АЛЬФРЕДА ШКЛЯРСЬКОГО СЕРІЇ «ПРОГОДИ ТОМЕКА ВІЛЬМОВСЬКОГО»

Перу популярного польського письменника Альфреда Шклярського (1912–1992) належить цикл із дев'яти пригодницьких романів, об'єднаних особою головного персонажа – Томека Вільмовського: «Томек у країні кенгуру» (1957), «Пригоди Томека на чорному континенті» (1959), «Томек на стежці війни» (1959), «Томек шукає сліди Снігової Людини» (1961), «Таємнича подорож Томека» (1963), «Томек серед мисливців за людськими головами» (1965), «Томек біля витоків Амазонки» (1967), «Томек в Гран-Чако» (1987), «Томек у країні фараонів» (1994). Фабульні заголовки романів належать до хронологічного типу. Сюжети творів (пригоди героя-мандрівника) розгортаються в різних екзотичних місцях планети: Австралії, Африці, Америці, Індії, на Середньому та Далекому Сході тощо.

Тексти романів свідчать про глибоке студювання автором наукової літератури з питань ендемічної для зображуваних територій фауни і флори. Поміщені в романах цього циклу ґрунтовні відомості про закономірності поширення тварин і рослин у різних географічних регіонах виявляють в авторові вдумливого біогеографа.

Так, структуру першого твору із цієї серії – роману «Томек у країні кенгуру», доповнюють вісімдесят авторських приміток історичного, географічного, біологічного характеру. У романі «Томек шукає сліди Снігової Людини» їх уже сто шістьдесят сім. Серед цієї багатоманітної інформації переважає біологічна, зокрема латинські *флорономени* і *зооніми*; народне назовництво (номінації рослин, тваринною місцевих жителів), наприклад, *гульджа* (памірський дикий баран), *девадара* (гімалайський кедр), *коокабурра* (велика птиця виду зимородків, яку через її голос, схожий на людський сміх, у народі називають

«Джонні, який сміється»), *потуру* (кенгуру), *туграк* (тополя) тощо[1]. Оскільки герої творів цього циклу – звіролови, то в романах переважає лексика на позначення представників тваринного світу.

В основну сюжетну лінію роману «Томек у країні кенгуру», у якій змальовано пригоди звіроловів на території Австралії в 1902 році, автор вплітає допоміжну, події якої відбувалися на 62 роки раніше. Ці дві лінії поєднує національна приналежність головних персонажів – поляки. На відміну від центрального сюжету, в основі якого – авторська фантазія, допоміжна сюжетна лінія ґрунтується на дійсних фактах: перебування в Австралії в 1839–1844 роках польського дослідника Павла Едмунда Стшельського (1797–1873).

Пізнавальна функція твору полягає в тому, що автор пропагує ті важливі відкриття, які, пройшовши на цьому континенті більше чотирнадцяти тисяч кілометрів, здійснив знаменитий поляк. Він, професійний геолог, виявив поклади різноманітних мінералів, зокрема золота і срібла. Відкривши Австралійські Альпи, найвищій горі Стшельський дав ім'я Косцюшко. У свою чергу, вдячні австралійці назвали його іменем озеро та гору. Так польські антропоніми стали джерелом австралійської топонімії.

Свій досвід перебування в Австралії Стшешевський узагальнив у книзі про цей континент. На батьківщині мандрівника праця була опублікована в 1958 році. Очевидно, вона стала важливим джерелом роману А. Шклярського.

Також письменник апелює до досвіду інших польських мандрівників, життя яких було пов'язане із цим островом-континентом, зокрема до авторів книг «Десять років у Австралії» Сигурда Висневського (1841–1892) та «Опис подорожі до Австралії та перебування там з 1852 по 1856 рік» Северина Кожелинського (1804–1876).

Інформацію про поляків – дослідників Азії (Броніслава Громбчевського, Кароля Богдановича) уведено до художньої структури роману «Томек шукає сліди Снігової людини», події якого розгортаються в 1907 році в країнах, низка яких зникла із сучасних географічних карт світу.

Події, змальовані в книзі «Томек у країні кенгуру», відбуваються в центральній частині континенту, недалеко від позбавленої води пустині, яку називають «Мертвим серцем» Австралії. Її територія недружелюбна як для людей, так і для тварин. За спостереженням одного з персонажів, там навіть птиці не часто зустрічаються.

Прозаїк описує види тварин, батьківщиною яких є Австралія. Центральне місце він відводить кенгуру. Із майстерністю справжнього зоолога письменник подає фауномени на позначення різних видів родини *кенгуру*: стрибаючий (із підвидами: рижий гігантський, сірий велетенський, чорноголовий, кенгуру Беннета), поперечно-полосатий, заячий, кам'яний (із підвидами: жовтий і південно-австралійський гірський), мускусний [1]. Таке різноманіття пояснюється способом пересування, стилем життя тварин, що зумовлюється місцем їхнього перебування: широкі степи, ліси з великими полянами чи дрімучі зарослі, скреби (зарослі низкорослих вічнозелених чагарників), гори чи навіть гнізда на деревах.

Прозаїк передає оригінальні особливості будови тіла цих рижуватих тварин: їхні тонкі біля голови і шиї тулуби значно товщі біля довгого міцного хвоста, тонка голова одночасно нагадувала і оленячу, і заячу, слабкі передні та міцні, як пружини, задні кінцівки тощо. Також у книзі подається інформація про те, що в спокійному стані кенгуру стрибають на відстань близько трьох метрів, а злякані тварини – до десяти і більше. Боксування – їхній нормальний спосіб боротьби.

Менш частотними у творі є *орнітомени*. Досить детально змальовані австралійські *страуси ему* – один із чотирнадцяти видів, які належать до сімейства казуарів. Їхню зовнішність автор роману описує в порівнянні з африканськими страусами. Уводячи ввідні слова «пустився в довгі пояснення», «із задоволенням вам розповім», «вас повинно зацікавити те, що розповідають» тощо, прозаїк подає досить ґрунтовну інформацію про види, місця дислокації зовнішність, стиль життя, поведки цих птиць-великанів, позбавлених можливості літати [1].

Декільком іншим представникам австралійської фауни романіст приділяє особливе місце, описуючи їхню зовнішність,

спосіб життя. Серед них: *східна австралійська, коала (сумчастий ведмідь чи австралійський ведмідь), утконоси, альтанників птах (шалашник фіолетовий)* тощо[1].

Серед представників фауни, змальованих у романі, – витривала й кмітлива *австрійська низькоросла конячка поні, австралійські мериноси, дикі собаки динго, ведмеді коала, сумчасті лисиці, сумчасті єхидни, тигрові вужі, різноманітні попугаї (хвилясті, червоний лорі, какаду), землерийки, кускуси, утконоси, плащеносні ящірки, ящірки-молохи, чешуєного ящірка* тощо.

У текст твору автор уводить історію про п'ять *кроликів*, завезених в Австралію першими поселенцями. Ці тварини дали такий приплід, що стали конкурувати з вівцями за їжу – траву.

А. Шкловський зауважує, що австрійські племена поділяються на так звані *фратерії*, котрі отримують назву від тварини-покровителя. Туземні племена, які ведуть охоту на певний вид тварин, привласнюють їхню назву, звідси – *люди-кенгуру, люди-ему* тощо. Письменник описує звичаї місцевих мешканців, спрямовані на сприяння духів полювання: *танці жерців, які імітували полювання на кенгуру; зображення на піску перед сходом сонця найстаршим шаманом фігури австралійського страуса* тощо. Назви тварин-покровителів стали власними іменами також деяких африканських племен. Автор роману «Пригоди Томека на чорному континенті» зводить своїх героїв у битві зі злочинними людьми-леопардами.

Серед представників фауни африканського континенту багато місця відведено *окані* (сімейство жираф). Про існування цієї тварини в джунглях Африки європейці дізналися тільки в 1901 році.

Культ тварин – характерна особливість індуїзму. У романі «Томек шукає сліди Снігової людини» читач отримує інформацію про сакралізацію індіями деяких представників тваринного світу, зокрема корови. А. Шкловський зауважує, що для місцевого населення, все, що походить від корови, має символічне, релігійне значення, зокрема владу символізував кінський хвіст, тому його носили над головою царя, також хвіст служив амулетом, здатним відганяти злих духів.

Священними мавпами в Індії вважаються *гульмани*, які мешкають біля храмів у священних фігових гаях. Описуючи гульманів, романіст зауважує, що вони досить стрункі, з тонкими кінцівками, дуже довгим хвостом, невеликою головою, короткою щелепою і малими защічними мішками. Релігійними почестями індійці наділяють також *змій* (особливо кобр), *крис*, *попугаїв*, *слонів*, *тигрів*, *гусей*, *биків* та багатьох інших тварин. Тварини також виступають у ролі аватарі, тобто втіленням, через які в різні періоди проходять боги. Наприклад, Вишну був рибою, черепахою, ведмедем, напівлевом і напівлюдиною. Бик – одне з утілень Шиви, гусак – птиця Брами, тигр – улюблена тварина Калі, попугай–птиця богині кохання Ками, надзвичайно рідкий білий слон – одне з утілень Будди тощо.

Серед ендемічної фауни Америки – *американські лугові собачки*, які за розміром і забарвленням схожі на бабаків. Різноманіття тваринного світу Індії представлене такими екземплярами: *гулоки* –мавпіз сімейства гібонів; *олень аксис*; родоначальник домашнього буйвола – *індійський буйвол арні*; *раджпутанський і бенгальський тигри*; *індійський слон*; *індійський кабан*; *антилопа нільгау*; *дикий кінь і дикий верблюд*; як –«*Jego ojczyznajest Tybet... Zyje tam [...] w stani edzikimi oswojonum. Zycjednak moze tylko w ostrym klimacie. W krajach cieplej szuchginie*[2, 3].

Серед різноманітних представників австралійської флори в книзі польського письменника представлені: *трав'яні дерева*, *пляшкове дерево*, майже безлисті, покриті жовтими квітами *карликові акації*, *евкаліпти*, *каучукове дерево*, *деревовидні папоротники*, *араукарії*, *пальми і мімози*, *дикі оливкові дерева*, *самшит*, *казуарини* з довгим переплетінням віток тощо[1].

Говорячи про *буш*, автор пояснює, що це – місцева назва тропічного австралійського лісу, у якому серед високих дерев росте незчисленна кількість вічнозелених кущів та маленьких дерев. Найчастіше до бушуприєднується скреб, який складається з карликових акацій та евкаліптів.

Тематична група *ботанічної лексики* на позначення номенів рослинного світу Індії нечисельна – *бетель* (суміш листків цієї рослини із шматками насіння горіхової пальми і невеликої

кількості вапна індуси вживають для жування), банан, батьківщина якого Південно-Східна Азія, *пінії*, *платан*, різноманітні види *мангових дерев*, *гімалайський кедр* тощо.

Отже, пригодницькі романи А. Шклярського мають пізнавальне значення, оскільки знайомлять юного читача з різними континентами, із тамтешніми особами, реаліями. Особливий інтерес автора до тваринного світу пояснюється тим, що герої його романівсерії «Пригоди Томека» за професією – звіролови. Змальовуючи багатство флори і фауни, прозаїк відтворює неповторність кожного локусу планети Земля.

Література

1. Шклярський А. Томек у країні кенгуру. Повість. URL: <https://www.rulit.me/books/tomek-u-kraini-kenguru-read-393291>
2. Szklarski Alfred. Tomek w krainie kangurów. Katowice: Slask, 1987

Юносова В. О.,
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

ФОРМИ РОДОВОГО ВІДМІНКА ІМЕННИКІВ – НАЗВ РОСЛИН У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

Правопис закінчень іменників чоловічого роду II відміни в родовому відмінку однини є одним із найскладніших питань сучасної орфографії. Вагання щодо оформлення в родовому відмінку однини багатьох іменників чоловічого роду II відміни, які можуть набувати закінчення *-а(-я)* або *-у(-ю)*, відомі всім. «Без перебільшення можна сказати, що навіть мовознавці змушені час від часу заглядати до словника, щоб перевірити, на чому власне вони самі спинилися» [1, 27]. І хоч цю думку М. Пилинський висловив майже пів століття назад, проблема розмежування форм родового відмінка однини на *-а(-я)* та *-у(-ю)* в родовому відмінку однини досі не втратила актуальності.

Питання про співвідносність флексій *-а(-я)* та *-у(-ю)* в мові, їхню роль, функційне навантаження й на сьогодні залишається актуальним. Цілком погоджуємося з О. Тараненком, що воно є «одним із найбільш складних і найменш послідовних положень українського правопису» [2, 90].

У різних виданнях «Українського правопису» та нормативних словників співвідношення між закінченнями *-а/-у* в родовому відмінку однини зазнавало змін. Флексії родового відмінка однини *-а(-я)*, *-у(-ю)* в іменниках чоловічого роду вживаються відповідно до групування цих іменників за семантичною ознакою.

Мета пропонованого дослідження – виявити особливості вживання закінчень іменників чоловічого роду – назв рослин у родовому відмінку однини.

Згідно з чинним «Українським правописом» (2019 р.) у родовому відмінку однини закінчення *-а(-я)* мають іменники – назви дерев: *дуба, клена, ясеня, явора* [3, 113], проте назви сортів плодкових дерев набувають закінчення *-у(-ю)*: *кальвілю, ранету, ренклоду* [3, 116]. Закінчення *-у(-ю)* мають також іменники на позначення сукупності дерев, кущів (*гаю, лісу, саду* (але *садка*), *чагарнику*), трав'янистих рослин (*барвінку, бузку, гороху, кропу,*

молочаю, очерету, щавлю, ячменю (алевівса)). На нашу думку, ці правила потребують конкретизації та пояснення. Зокрема, у сучасних орфографічних виданнях іменники на позначення сукупності дерев у родовому відмінку однини зафіксовані з різними закінченнями: *березнику, вербнику, вишняку, сливнику* (відповідно до чинних норм), але *підліска, рокитника, хмизняка, ягідника, ялинника, ялівника*. Порівняймо, наприклад, флексії іменників *рокитник* і *бузок*, якіє назвами чагарникових рослин. Згідно з правописним узусом вони повинні набувати в родовому відмінку однини закінчення *-у* (до речі, лексему *бузок* зафіксовано як приклад до вказаного правила в «Українському правописі» 2019 р.). Однак словники подають слово *бузок* із закінченням *-у*, а *рокитник* – із закінченням *-а*. Це ж стосується і правила щодо написання флексії *-у* на позначення сукупності трав'янистих рослин (до них належать ті, що не утворюють дерев'янистого стебла). Отже, назви квітів, городини в разі зміни їхнього значення з одиничного на збірне повинні набувати закінчення *-у*, але згідно з правописними виданнями вони вживаються переважно із закінченням *-а*: *тюльпана, гладіолуса, гіацинта, проліска* (але *крокусу, шафрану*); *помідора, огірка, гарбуза*.

У низці іменників зміна закінчення передає значення слова: *соняшника* (рослина) – *соняшнику* (насіння), *буряка* (один корінь) – *буряку* (збірне). Іноді різні закінчення вживаються в омонімічних словах, напр.: *проліска* (рід трав'янистих рослин родини лілейних) – *проліску* (галявина), *звіробоя* (мисливець) – *звіробою* (трав'яниста лікарська рослина).

Брак конкретики та наявність винятків з чинних правил спричинили хитання щодо вживання форм родового відмінка іменників – назв рослин в мові художньої літератури та публіцистики: *Без картоплі, моркви та буряку борщ не звариш* («Експрес», 25.09.2008); *Ікра з буряка – дуже смачна, ароматна і практично без специфічного бурякового присмаку* («Україна молода», 18.01.2017); – *Хлопці, ви б їхали звідси, – порадив майор міліції, побачивши ПТС (пересувну телестанцію), яка розверталася на полі соняшнику для прямого включення* («Дзеркало тижня», 30.08.2008); *Через затяжні дощі збирання*

соняшника зтягнулося по всій Україні... («Експрес», 25.09.2008).

Іменник **плід** може вживатися з обома закінченнями (**плода** і **плоду**) без зміни значення, однак у мові здебільшого спостерігаємо другу форму, як-от: *Несвідомий вчинок спокушеної людини (куштування **плоду** з Древа Пізнання) і – як наслідок – втрата Едему...* (В. Неборак); *...Віра ледь не скрикнула, кинувши оком на пурпурові шматки перестиглого **плоду**, схожі на мішанину вивернутих нутроців* (І. Роздобудько); *У серцевині **плоду** міститься клейка речовина білого кольору і насіння сіруватого відтінку*(«День», 30.09.2021).

Часто автори надають перевагу флексії -у всупереч зафіксованим в орфографічних виданнях рекомендаціям: *Вершки із зернами **гранату** – це цікаво* (О. Жовна) – **гранат,-а** – дерево, цвіт, плід; *Потім пані Женев'єв подала велику тацю з салатом із креветок, червоної риби, сиру, ананасів і **грейпфруту** під соусом з оливкової олії та оцту* («Газета по-українськи», 24.01.2007) – **грейпфрут,-а** – дерево, плід; *Дартов повільно випив свою чарку й неквапно зажував скибкою **лимону*** (І. Роздобудько)– **лимон,-а** – дерево, плід.

Автори та інтерпретатори сучасних правописних правил намагаються розв'язати проблему варіантності закінчень родового відмінка іменників чоловічого роду, виходячи здебільшого з їхньої семантики, а саме: назви конкретних предметів мають закінчення *-а(-я)*, абстрактних – *-у(-ю)*, одиничних – *-а(-я)*, збірних – *-у(-ю)* тощо. Хоч значення іменників, справді, пов'язане з тим чи тим закінченням, семантичний принцип призводить і до численних непорозумінь. У новому «Українському правописі», на жаль, не вдалося визначити чітких критеріїв та правилуживання закінчень родового відмінка іменників на позначення рослин, тому це питання потребуватиме подальшого розв'язання.

Література

1. Пилинський М.М. Мовна норма і стиль. Київ: Наук. думка, 1976. 208 с.
2. Тараненко О. Сучасні тенденції до перегляду нормативних засад української літературної мови і явище пуризму (у межах

- граматичних категорій іменника). *Мовознавство*. 2005. №3-4. С. 85-103.
3. Український правопис. Київ: Науково-виробниче підприємство «Видавництво “Наукова думка” НАН України», 2019. 391 с.

Юхимук Я. В.,
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, м. Київ

РЕКОНТЕКСТУАЛІЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ СИМВОЛІВ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ДРАЧА

“Планетарна причетність”, що приписувалася молодому ідеалістові Іванові Драчеві, за свідченням Л. Тарнашинської, лишилася з ним назавжди. На думку авторки літературного нарису про письменника, чия постать є досить контроверсійною, чільна риса його творчості була не стільки “викликом долі і відгуком серця на актуалізми дня, а більше як випробування цієї долі” [2, 6]. Відтак, можна говорити про його солярність як про явище у системі, котра врівноважує містичність та буття через земні прояви життєвої сили.

Космізм і заземленість, поєднані Драчем у баладах – суть його новаторства. О. Юрчук [4, 14] наголошує на тому, що саме антитези, котрі поет будує на відмінностях технократичних реалій від співучої філософії природи, дозволяють назвати його (разом із В. Шевчуком) представником “хімерної течії” шістдесятників. Простежуючи впливи, дослідниця вказує на певну спадкоємність філософії Г. С. Сковороди, відтак утверджує І. Драча у статусі необарокового письменника-реформатора, котрому вдається піднести буденність до рівня епосу через використання слів, що є самі по собі образами, оскільки несуть частину коду української культури: *дерево, рід, сонце, коріння, крона, воля, вогонь, надія, слово, народ, матір, земля, покута, любов, душа, висота, дорога, вода, пісня, голос, совість, світ*. Проростаючи у назвах, ці символи одразу налаштовують читача на певну тональність, або й задають сюжет ще до початку ознайомлення з текстом [2, 27].

Проте звичні для пересічного українця образи набувають ознак шароварщини. Поданий нижче неповний список рослин-символів, використаних І. Драчем для створення симфонічних картин мальовничої України вже містить такі назви, котрі викликають у сучасників не лише приємні асоціації, змушуючи

бачити у поезії більше, аніж хотів сказати автор твору понад 30-річної давнини.

1. Барвінок (“Балада про Соняшник”).
2. Бузок (“Чорнобильська Мадонна”).
3. Вишня (“Смерть Шевченка”, “Балада про відро”).
4. Груша (“Чорнобильська Мадонна”, “Троє яблук циганок”, “Балада про відро”).
5. Женьшень (“Б’ють кропом у ніздрі осінні базари”).
6. Калина (“Балада про вузлики”, “Лист до калини”, Калина на тому світі”).
7. Капуста (“Чорнобильська Мадонна”).
8. Картопля (“Балада Золотої Цибулі”, “Троє яблук циганок”).
9. Кріп (“Ніж у сонці”, “Балада про Сар’янів”, “Б’ють кропом у ніздрі осінні базари”).
10. Мак (“Балада про Кармалюка”, “Мачинка”).
11. Морква (“Чорнобильська Мадонна”).
12. Огірки (“Ніж у сонці”).
13. Петрушка (“Чорнобильська Мадонна”).
14. Пшениця (“Ніж у сонці”, “Балада про ступу”).
15. Соняшник (“Балада про Соняшник”).
16. Спориш (“Яблуня в Умані”).
17. Цибуля (“Балада Золотої Цибулі”).
18. Яблуко/яблуня (“Чорнобильська Мадонна”, “Троє яблук циганок”, “Яблуня в Умані”, “Б’ють кропом у ніздрі осінні базари”).

Про необхідність реконтекстуалізації внаслідок укріплення у свідомості сучасного суспільства нових конотацій через поширення мемів та іншої народної творчості нового формату говорить Н. Ковтонюк. Дослідниця наголошує на необхідності очищення українського культурного коду від колоніальних наративів та концептів періоду російської імперії, шляхом їхнього демонтажу [3, 6]. Цьому вельми сприяють поширення “вірусних” відео записів, де мешканці невеликих населених пунктів використовують фольклорні елементи для створення або просування антиколоніальних міфів. Серед таких, що зібрали найбільшу кількість переглядів є глум над окупантами у Конотопі (шляхом залякування, зокрема, погрозою втрати

“чоловічої сили” через чаклунство, яким, нібито, славляться місцеві відьми) або пропозиція мешканки Генічеська російському солдатові (покласти до кишені насіння соняшника, аби від нього була хоч якась користь, коли його знешкодять сили ЗСУ).

Соняхи, що стали практично тотемною рослиною, за якою впізнають українську культуру, та уособлювали життєлюбність для Івана Федоровича, на жаль, набули нових значень. Жартівливе побажання набрати повні кишені насіння натякає не лише на кумедні меми, а й може бути алюзією до пісні Анастасії Шевченко (псевдонім Стасік). Центральні слова “Колискової для ворога”: “Ти хотів землі цієї — тож тепер змішайся з нею” [1], – це не про матір-землю, а про відплату гвалтівникам цієї землі та її дітей. Доцільно згадати про момент зміни конотацій цієї рослини для українців. Поле соняхів стало прихистком для тих, хто намагався врятуватися з Іловайського котла. Ховаючись між високих рослин, котрі вже втратили свою привабливість наприкінці серпня, українські солдати могли харчуватися насінням і розраховувати на те, що ворог не помітить їхнього руху. Ці трагічні події втілює у пам’ятнику, що його відкрили 29 серпня 2017 року у Кривому Розі, скульптор Микола Гапон. Почорнілі, наче обгорілі, соняхи застигли у бронзі поруч із збільшеною копією нагороди “Іловайський хрест”, як нагадування про незламність українців перед обличчям смерті.

Література

1. Анастасія Шевченко, Олександр Маноцков. Колискова для ворога. [online]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=40WD9RDAMVc> (13.08.2022).
2. Тарнашинська Л. Б. Іван Драч. Література. Кінематограф. Політика : бібліогр. Показч. / ДЗ “Нац. парл. б-ка України” ; упоряд. Г. В. Волянська, Л. А. Кухар ; авт. нарису Л. Б. Тарнашинська. Київ: Основа, 2011. Сер.: Шістдесятництво: профілі на тлі покоління ; вип. 14. 526 с. : іл. ISBN 978-966-2044-57-7
3. Ковтонюк Н. П. Постколоніальне прочитання дискурсу Революції гідності. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська

література» (035 «Філологія»). – Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України, Київ, 2020.

4. Юрчук О. О. Необарокові тенденції в українській літературі ХХ століття : автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ: [б.в.], 2007. 20 с.

Янковська Ж. О.,
 доктор філологічних наук,
 Національний університет «Острозька академія»

**«ЯКУ МАМА ДОЛЮ МАЛА, ТАКУ Й МЕНІ ДАЛА»:
 ПІСНЕТВОРЧІСТЬ ЯК ГЕНЕТИЧНИЙ КОД УКРАЇНЦІВ
 (ЗА РОМАНОМ С. ПУШИКА «СТРАЖ-ГОРА»)**

Природа краю, на якій здійснює свою життєдіяльність той чи інший етнос, як відомо, безпосередньо впливає на формування його духовності. Різноманітна за ландшафтом, екологічними, кліматичними та іншими ареалами й загалом природними умовами, українська земля завжди надихала наш народ на створення унікальних духовних цінностей, серед яких і відомий в усьому світі його фольклор і, зокрема, – пісенність. В українських піснях українців – глибока душевність, характер, той символічно-семіотичний код, який, попри усі суспільні зрушення й трагедії, не лише передається від покоління до покоління, але й допомагає їх пережити. Це можемо спостерігати й сьогодні.

У цьому смисловому ключі сьогодні хочеться звернутися до творчості цікавого українського письменника, поета, фольклориста, журналіста, вченого, громадського й політичного діяча, якому була глибоко небайдужою доля нашої держави й народу, члена Спілки письменників України, який, на жаль, не так давно залишив цей світ, а нам – безцінний творчий доробок – Степана Григоровича Пушика. Зосібна, звернемося до його прози, котра дуже закорінена в народну традицію (автор залишив нам один із найбільших архівів фольклорних записів, з яких видана лише невелика частина), прози глибокої, емоційної й настільки душевної, що мимоволі потрапляєш під її вплив, і цю її якість завжди важко вкладати у визначені термінологічно-дослідницькі рамки. Відомий учений, дослідник творчості С. Пушика Тарас Салига у статті «Як упіймати перо золотого птаха» написав: «Для того, хто, виростаючи, зумів взяти у свою душу все найсокровенніше, найсвятіше рідного краю і берегти його як етнонаціональний скарб, тим паче, хто, виростаючи в трагічні роки нашої історії (сорокові – п'ятдесяті роки попереднього

століття) в домашніх злиднях і батьківських молитвах покори Господові, але не покори ворогові, вміє усе це проносити крізь життя як своє “найбільше віно” з батьківської хати, той ніколи не зуміє, не здатен, не годен навіть у суворих екстремальних умовах зректися духовних приваб цього “куточка”, а зве його Малою Батьківщиною» [5, 121].

Особливо унікальним вважаю у творчості С. Пушика його «роман з народних уст», «роман з магнітофонного запису» (так цей твір називав сам автор) – «Страж-гора». Така трансформація, таке оригінальне опрацювання фольклорного матеріалу, витворення із нього сюжетного твору-життєпису героїні та краю в українській літературі було використано вперше.

Маючи честь у 80-ті роки ХХ століття особисто бути знайомою та зустрічатися й спілкуватися з письменником, я пам'ятаю, як оживали світлом його очі, коли він говорив про цей твір. Було очевидним, що дуже любив і пишався ним. В одному із численних інтерв'ю на запитання-прохання розповісти про те, як народився роман, він відповів: «Сумні легенди, співанки гострим лезом краяли мою душу ще тоді, коли був школярем. Про те дуже хотілося написати. І ось устами сільської жінки я й вирішив розказати, як жив рідний край у двадцятому столітті, відчув, що можна написати таку сагу, щоб звичайні люди побачили в ній своє життя, і я повинен написати її трохи інакше, як пишуть інші» (З інтерв'ю). За твердженням Н. Приступко, «вклавши у твір роки праці, автор жодним словом не схибив проти народної мови і своїх цікавих персонажів, він повністю реалізував думку про те, що “митець має вмерти в своєму герої”, проте цілком самостійне життя починає Марія Марчак» [2] – головна героїня твору, прототипом якої була реальна жінка Доня (Євдокія) Юрчак, з якою співпрацював письменник, записуючи її розповіді та «співанки», протягом п'яти років. Дуже влучно про твір відізвався відомий літературознавець Л. Новиченко, відзначаючи як головні риси компактність твору і водночас його незвичайну форму, композицію, «натуральність», «необчухраність» розповіді. Характеризуючи роман, він фактично накреслив найбільш

вірогідний шлях його постання: «Тривалі й численні сеанси записів на магнітофонну стрічку (не тільки цієї автобіографічної прози, а й безлічі народних, частково власних пісень, які зберігала дивовижна пам'ять оповідачки), потім письменницьке “вибудовування” матеріалу, надання йому цілісності, композиційної стрункості, зрештою, певний ступінь співавторства професійного літератора з майстринею усного слова у створенні мовно-стилістичної тканини розповіді. [...] Так, напевне, виладновувався цей твір, документальний за видовими ознаками, своєрідний, колористичний, запахуций за своїм художнім виконанням» [2, 217].

За усіма основними рисами, визначеними відомим дослідником народної прози С. Мишаничем, головну героїню роману можна цілком вважати «класичним народним оповідачем», бо вона дуже об'єктивно й гармонійно розповідає «проподію під певним кутом зору і під цим кутом зору не стільки передає об'єктивну картину, суть події, скільки ліпить, моделює її заново, так, як бачить у своїй уяві» [1, 122–123]. І письменник дуже бережно інкрустує форму твору, не порушуючи цієї внутрішньої гармонії народної оповіді.

Природно-символічною є вже сама назва роману й образи Марії та Страж-гори, пов'язані внутрішнім та міжобразним символізмом. Відомо, що в західноукраїнській традиції наявний культ Діви Марії, Божої Матері, яка оберігає, як найбільший скарб, людські душі. Мабуть, тому це найбільш поширене жіноче ім'я у цій місцевості. Гора Стражниця, що височіє за Маріїним вікном і бачиться як природна данність, теж є вічною берегиною, бо стояла віками на ній сторожа, попереджаючи заздалегідь поселян про небезпеку. Тому й увіковічена вона в народних піснях, легендах та переказах. Внутрішній символічний паралелізм – два величні образи. Гора Стражниця оберігала людей від ворогів, тому стала центральним образом народних творів, а Марія, виростаючи й увесь час живучи біля підніжжя цієї гори, маючи гострий розум, унікальну пам'ять і непересічний талант, не тільки зберігала ці духовні скарби рідного краю, але й

сама продукувала їх, виспівуючи його долю і долю своїх односельців у «співанках», перейнявши це від матері («Яку мама долю мала, таку й мені дала»). Тому в Епілозі С. Пушик написав: «І я подумав, що є люди, такі, як ота вершина, що бережуть і стережуть скарби народу, аби не загубилися, аби їх не втратили, аби не загинули» [4, 186].

Так завдяки роману С. Пушика ми можемо спостерігати, як образ Страж-гори, природної субстанції, трансформувався у духовну та символічну. Власне, у цьому творі маємо дуже міцний та органічний сплав фольклорного матеріалу і письменницької майстерності.

Література

1. Мишанич С. Усні народні оповідання: питання поетики. Київ: Наукова думка, 1986. 327 с.
2. Новиченко Л. Від учора до завтра. Київ: Радянський письменник, 1983. 285 с.
3. Приступко Н. Полотно її літ. *Друг читача*. 1981. 1 грудня.
4. Пушик С. Страж-гора. *Страж-гора*. Київ: Дніпро, 1988. С. 3–186.
5. Салига Т. Як упіймати перо золотого птаха: Літературна сільветка Степана Пушика «з букетом» його висловів. *Дзвін*. № 1. С. 121–128.

Янцелевич О. С.,
аспірантка Київського національного університету
імені Тараса Григоровича Шевченка

СВІТ ЛЮДСЬКОГО Й ТВАРИННОГО У РОМАНІ ТЕТЯНИ БЕЛІМОВОЇ «ВИНУВАТІ ЛЮДИ»: ТИПОЛОГІЯ КОНФЛІКТУ

Масова література ХХІ століття широко представлена жанром любовно-історичного роману. Колізія якого ґрунтується на історичних фактах і авторському домислу персонажів і подій, які розвиваються з дотриманням письменником *«чуття міри, аби не приписувати їм справ, до яких вони не були причетні»* [5, 29].

Соціальний конфлікт є підґрунтям сюжету роману. Трансформація головної героїні Попелюшки (Дж. Кавелті) лежить через соціальний статус. Звідси наростає конфлікт через патріархальний устрій, де роль у вирішенні долі дівчини належить батьку або брату, шлюб із нелюбом, часто набагато старшим і заможним. Це як своєрідні випробування, винагородою за які є краще життя, самоідентичність, гендерна рівність, що ведуть або до возз'єднання з коханим, або до віднайдення свого місця в соціумі.

На противагу внутрішньому світу героїв, або як його доповнення, тісно співіснує тваринний світ, який дає змогу глибинній характеристиці персонажів, загострює конфлікт, є зав'язкою і філософською підказкою кульмінації тексту[1].

Функції української масової літератури не лише психотерапевтична й розважальна, а місієтворча - *«українізувати середовище та створити собі самій україномовного читача»* [7; 8].

Переплетіння людського й тваринного світів цікаво представлено в крайньому романі Тетяни Белімової «Винуваті люди». Цьому твору передували: «Київ.ua» (КСД 2013р.) і «Вільний світ» (КСД 2014р.), збірка оповідань «Трояндовий джем» (Брайт Букс 2015р.) і участь у колективних збірках оповідань серії «Теплі історії». Усі романи здобули почесні місця конкурсу «Коронація слова» відповідно у 2013-2014 рр. і «Винуваті люди» Гранд Коронацію у 2021р. та спецвідзнаку

Бердянського державного педагогічного університету «За художню панораму українського життя початку ХХ століття та ліричну історію кохання». Популярність роману засвідчують: його власна сторінка у Вікіпедії [4], залучення до п'ятірки кращих, рекомендованих для прочитання, книжок [6], відзнятий буктрейлер [9], високий читацький рейтинг і бажання читачів бачити текст на телеекранах [3].

Це історія кохання напівсироти Марусі, яка рано лишилася матері, й машталіра Василя. Дівчину батько «продає» в дружини набагато старшому й заможному панові Юліану Ясенському. Василь одружується на цирковій гімнастці Машці. Охоплений історичний період *Belle Époque* (Прекрасної епохи) 1899-1914 рр. трансформує долі героїв від розміреного життя до єврейських погромів (1905р.) і постійного нависання неминучого початку Першої світової війни.

Локус зародження кохання Марусі й Василя - кінний завод. Ставище, Київ, Біла Церква, Санкт-Петербург – арена розвитку сюжету, де патерн арабських коней впливає на: вибір професії (Василя у цирку Чинізеллі), дружини (посаг Марусі), соціальний статус (Маруся буде дім за гроші від проданих коней), спричинення смерті (Прокіп гине, крадучи коней, і смерть Юліана), емоційний зв'язок (Будя й Маруся), непорозуміння й відчуження в родинних стосунках (Браницькі), можливість зустрічей (Василь, йдучи до Марусі, говорить дружині, що ставить новий номер з кіньми).

Людська картина світу створена нарівні з тваринною, бо в романі зображений художній світ середнього класу центральної України й впізнаваної гармонійно складеної арабської породи коней. Попри це у цьому зв'язку очевидне заперечення самодостатності людини й доповнення її якостями проявленими через конфлікт і тісний контакт із тваринним світом.

Конфлікт людського й тваринного, як бінарна опозиція (про яку говорили ще Платон і Арістотель) подібного й відмінного, зароджується з перших сторінок. Юліан Ясенський, «поціновувач гарних жінок і коней» [1, 23], прийшов до старшого машталіра Флора, батька Марусі, купити задешево «добрий товар» і встиг роздивитися його доньку, «майже одразу відчув до неї пожадання» [1, 23]. Флор не хоче продавати коней, придумавши,

що то доччин посаг, а Юліан мов і чекав цього – готовий одружитися. Василь теж машталір, як і його батько Гива, і як сам Флор. Родини Василя й Марусі живуть поряд і працюють у графа Браницького. За соціальним статусом Василь рівня Марусі. Тільки Флор хоче заможного зятя.

Образ арабів як лакмусовий папір, що проявляє людську сутність і зверхність, спонукають до риторичного запитання: «Хто ж винен у долі головної героїні? Коні чи патріархальний устрій того часу?»

Типологія цього конфлікту має любовно-екзистенційний характер. Любовна колізія пов'язана з протистоянням психоемоційного стану Марусі до життя з нелюбом, нерішучості коханого Василя втекти з нею, неможливості бути разом і після смерті Юліана. Екзистенційне протистояння, підсилене почуттями, глибше й драматичніше, і пов'язане із: стереотипністю родинних стосунків дочка-батько, соціальним становленням (ні Маруся, ні Василь згодом не уявляли для себе іншого життя – окрім того, що вона – Ясенська, а він відомий актор цирку й спадкоємець), бажаним батьківством (Казик у Марусі й донька Василя, яку він ніколи не покине), соціальною нерівністю (Зося й усі родичі не признали Марусю), віросповіданням (православні, католики), життям і смертю, зміною позицій слабкий/сильний (вдова Ясенська, яка самотужки веде господарство й виховує двох дітей).

Прикметно, що любовно-екзистенційний конфлікт людської картини світу вписаний у феномен тваринного світу й займає центральне місце в романі. У стосунках від людини до тварини шлях віднайдення себе й свого місця в соціумі, як і соціальний статус, проходить через конфлікт взаємодії із тваринним світом і веде назад до людського.

Тваринне як «Інше» (Дерріда) щодо людського демаркує маргінальне фемінне й егоцентричне маскулінне. Філософське трактування анімалістичного патерну веде до феміністичного, психологічного, морального, деконструктивного втручання чоловічого в жіночий світ. Маруся з одинадцяти років нерозлучна з кобилою Будею, яка певним чином віддзеркалює її психологічний і фізичний стани: жінка не сідає верхи на неї

лише вагітною, не продає й ставиться до тварини як до рідної, яка абсорбує нелюбов, нерозуміння до чоловіка й втішає.

Попри бурхливий технічний прогрес Прекрасної епохи: «трамвай здоровецький» [1, 16], телефонічний апарат, автомобілі й т.д. найперша функція коней – перевезення людей, а далі розведення їх задля гонору, грошей, моди, колекціонування, розваг (використання у цирку). Що говорить про антигуманність людського (дії Флора, Юліана, графа Браницького) до тваринного.

У назві другої частини роману «Коні не винні» прозораінтертекстуальність, означена постструктуралістами, на новелу Михайла Коцюбинського. Це своєрідний або рефрен до назви, бо «Винуваті люди» можна перефразувати на «Коні не винні», або трактувати як відповідь. Все ж ієрархія людського й тваринного, попри психічні й розумові переваги людини, нівелює її авторитарність і ставить в меншовартісну позицію винного.

Інтертекстуальна гра наявна також на «Марусю» Г. Квітки-Основ'яненка (імена головних героїв), «Причинну» Т. Шевченка (сентименталізм, внутрішній стан Марусі), «Етюд» Ф. Шопена, «Венеру» С.Боттічеллі, «Ляльку» Б.Пруста [2].

Текст синкретичний з елементами любовного, історичного, психологічного, соціального, родинно-побутового жанрів. Широка площина конфліктів: православних, євреїв, католиків; свого українського й чужого російського, що підтверджує іронічна мова й трагічність доль, маргінальність образів героїв міста Санкт-Петербурга, їхня убогість і разюча відмінність (і не лише в мові), від жителів Києва, Ставища, Білої Церкви; конфлікт людського й тваринного світів, фемінного й маскулінного спонукає до детальнішого аналізу твору й у подальших дослідженнях.

Література

1. Белімова Т. Винуваті люди. Харків: КСД, 2021
2. Вайзер С. Витривалі тілом слабкі перед коханням. Рецензія. [online]. URL:<http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2021/08/12/104004.html>
3. Вишгородська центральна районна бібліотека. Любовно-історичний роман Тетяни Белімової «Винуваті люди». [online]. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=2C9vbLyi9Ag>

4. Вікіпедія. [online].
 URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BD%D1%83%D0%B2%D0%B0%D1%82%D1%96_%D0%BB%D1%8E%D0%B4%D0%B8
5. Ковалів Ю. Історія української літератури кінець XIX – поч. XXI ст. У десяти томах. Київ: Видавничий центр «Академія», 2013. Т. 2. С. 29.
6. ТСН. П'ять нових книжок, які не можна пропустити. [online].
 URL:<https://tsn.ua/lady/zvezdy/sobytiya/5-novih-knizhok-yaki-ne-mozhna-propustiti-1830733.html>
7. Філоненко С. Завдання українського масліту - не лише розважати, а й українізувати. [online].
 URL:https://zaxid.net/sofiya_filonenko_zavdannya_ukrayinskogo_maslitu_n_e_lishe_rozvazhati_a_y_ukrayinizuvati_n1255788
8. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс, гендер, жанр. Донецьк: Издательство Ландон-XXI, 2011.
9. Шевлач А. Буктрейлер до роману «Винуваті люди» Тетяни Белімової. [online]. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=GuTs9KnbTMM>

Наукове видання

**«СПИВИ ЗЕМЛІ:
БІОЛОГІЯ ТА ЕКОЛОГІЯ В ЛІТЕРАТУРІ
ТА КУЛЬТУРІ»:
матеріали Міжнародної наукової конференції**

Редактори:

доктор філологічних наук, професор **Новик О. П.**,
доктор філологічних наук, професор **Харлан О. Д.**

Дизайн обкладинки:

Табаківа Г. І.