МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Бердянський державний педагогічний університет
Факультет філології та соціальних комунікацій

Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа

Збірник матеріалів конференції

Бердянськ
БДПУ
2016

УДК 82-311.3:070
ББК 83
М-60

Редакційна колегія:

Головний редактор – **Новик О.П.**, доктор філологічних наук, професор (Бердянськ);
заступники головного редактора – **Філоненко С. О.**, доктор філологічних наук, професор (Бердянськ); **Харлан О. Д.**, доктор філологічних наук, професор (Бердянськ).

Друкується за рішенням вченої ради
Інституту філології та соціальних комунікацій
Бердянського державного педагогічного університету
(протокол № 1 від 30.08.2016 р.)

М-60 Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа : [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 р.)] / [гол. ред. О. П. Новик]. – Бердянськ : БДПУ, 2016. – 190 с.

У збірнику вміщено матеріали конференції, присвячені дослідженню пригодницької літератури крізь призму методологій філології та журналістики і методики. Висвітлено окремі проблеми поетики пригод в контексті оновлених знань.

УДК 82-311.3:070
ББК 83

За зміст статей і правильність цитування відповідальність несуть автори

© Бердянський державний педагогічний університет, 2016

ЗМІСТ

Акулова Н. Ю. "СІМНАДЦЯТЬ ХВИЛИН" МАЙКА ЙОГАНСЕНА ЯК АВАНТЮРНА КІНОНОВЕЛА. 7
Бабійчук Т. В. ПРИГОДНИЦЬКІ ТВОРИ В ПЕДАГОГІЧНОМУ КОЛЕДЖІ (ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ ПИСЬМЕННИКІВ ЖИТОМИРЩИНИ). 9
Біличенко О. Л. АВАНТЮРНИЙ ХРОНОТОП ЯК АБСТРАКТНИЙ ЗВ'ЯЗОК ПРОСТОРУ І ЧАСУ. 11
Близнюк Т. О., Круль Л. М. ПРИГОДНИЦЬКА ЛІТЕРАТУРА У КОНТЕКСТІ ВИВЧЕННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ СТУДЕНТАМИ ПЕДАГОГІЧНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ. 13
Боговін О. В. ЛЮБОВНА ПРИГОДА ЯК СТРУКТУРНИЙ ЕЛЕМЕНТ СЮЖЕТІВ ДОНЖУАНІАНИ. 15
Бокшань Г. І. МІФОПОЕТИКА ПРИГОДНИЦЬКОГО РОМАНУ ГАЛИНИ ПАГУТЯК "КОРОЛІВСТВО". 17
Борзенко О. І. ОЛЕКСІЙ ПЕТРОВ І МИКОЛА КОСТОМАРОВ: КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНІ КОНТЕКСТИ. 19
Бригадир Я. О. ПРИГОДНИЦЬКА СЮЖЕТНА ДОМІНАНТА ЯК ТРАДИЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕТЕКТИВНОЇ ПРОЗИ ПРО ДІТЕЙ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ. 21
Будний В. В. ПРИГОДНИЦЬКИЙ ЖАНР У ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА ТА ЙОГО СУЧАСНИКІВ. 23
Васюта С. Д. ФІЛОСОФСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ДИТЯЧОЇ ПОВІСТІ О. ГАВРОША "НЕЙМОВІРНІ ПРИГОДИ ІВАНА СИЛИ, НАЙДУЖЧОЇ ЛЮДИНИ СВІТУ". 25
Верескун О. А. ПЕДАГОГІКА ПРИГОД У ДЗЕРКАЛІ ШКІЛЬНОГО КУРСУ ЛІТЕРАТУРИ. 27
Воробець О. Д. СЕМАНТИКА ПОШИРЮВАЧІВ ТА ПОЗИЦІЙНА МОДЕЛЬ РЕЧЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА МЕДІА ЖАНРІВ). 29
Годік К. О. БІСОВЩИНА ТА ЧОРТІВНЯ: РОЗМЕЖУВАННЯ СОЦІАЛЬНОГО ТА ІНФЕРНАЛЬНОГО В ТВОРАХ І ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ. 30
Година Т. Р. СОЧЕТАНИЕ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОГО СЮЖЕТА И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В АНИМЕ ХАЯО МИЯДЗАКИ. 32
Горбач Н. В. ПРИГОДИ В КОРИДОРАХ ЧАСУ: ПОЕТИКА ЖАНРУ В РОМАНІ "БІЛИЙ ВОВК НА ЧОРНОМУ ШЛЯХУ" Н. ГУМЕНЮК. 34
Горлачова В. В. ДО ПИТАННЯ ПРО СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ "ПРИГОДА" У СУЧАСНІЙ АНГЛОМОВНІЙ РЕКЛАМІ. 36
Гура Н. П., Лисак Ю. В. ПОЛІЖАНРОВІСТЬ СУЧАСНОГО ДЕТЕКТИВУ НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ А. ПЕРЕСА-РЕВЕРТЕ "ФЛАМАНДСЬКА ДОШКА". 38
Давидюк Ю. Б. ТИПОВІ МОДЕЛІ РОЗВИТКУ СЮЖЕТУ В КОРОТКИХ ОПОВІДАННЯХ О. ГЕНРІ ТА АМБРОЗА БІРСА. 40
Дашко Н. С. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ МОТИВУ МАНДРІВ У НОВЕЛАХ ЛЮДМИЛИ ТАРАН. 42
Дрогомирецька М. М. НАРАТИВНА ТА ІДЕОЛОГІЧНА ФУНКЦІЯ ПОДОРОЖНЬОЇ ПРИГОДИ У ПРОЗІ АГАТАНГЕЛА КРИМСЬКОГО. 44
Дубина О. Ю. ЧУДЕСНІ ВИДІННЯ У БОГОРОДИЧНИХ ОПОВІДАННЯХ ІОАНИКІЯ ГАЛЯТОВСЬКОГО, АФАНАСІЯ КАЛЬНОФОЙСЬКОГО І ДИМИТРІЯ ТУПТАЛА. 46
Ємець О. В. ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ЕФЕКТУ ОШУКАНОГО ОЧІКУВАННЯ У СУЧАСНИХ ДЕТЕКТИВНИХ І ПРИГОДНИЦЬКИХ ТВОРАХ. 48
Жаркова Р. Є. ВИРОСТАТИ В ІСТОРІЯХ: ВИХОВНІ МОЖЛИВОСТІ ПРИГОДНИЦЬКИХ ТВОРІВ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ. 49
Журба С. С. ПРИГОДНИЦЬКИЙ СЮЖЕТ В УКРАЇНСЬКОМУ АВАНГАРДНОМУ РОМАНІ. 51
Зелік О. А. КОЛЕКЦІОНУВАННЯ ПРИГОД ЯК ЛІТЕРАТУРНА ГРА З ЧИТАЧЕМ (ЗА КНИГОЮ Ю. АНДРУХОВИЧА "ЛЕКСИКОН ІНТИМНИХ МІСТ"). 53
Землянська А. В. ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРУ МІСТИЧНОГО РОМАНУ ДАРИ КОРНІЙ І ТАЛИ ВЛАДМИРОВОЇ "ЗОЗУЛЯТА ЗИМИ". 55

Зінченко Н. І. ТРАКТУВАННЯ ОБРАЗУ “БЛАГОРОДНОГО РОЗБІЙНИКА” У НАРИСІ Г. КВІТКИ-ОСНОВ’ЯНЕНКА “ПРЕДАНИЯ О ГАРКУШЕ” І ДРАМІ “ГАРКУША” О. СТОРОЖЕНКА. 57
Карабльова О. В. ПЕРСОНАЖІ КРІЗЬ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНУ ПРИЗМУ В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ ДЕТЕКТИВІ Є. КОНОНЕНКО “ІМІТАЦІЯ”. 59
Качак Т. Б. РЕАЛІСТИЧНИЙ І ФАНТАСТИЧИЙ АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ПРОЗИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА. 61
Кизилова В. В. СПЕЦИФІКА ДІАЛОГУ АВТОРА Й ЧИТАЧА В УКРАЇНСЬКОМУ ДЕТЕКТИВІ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА. 63
Кирюшкина М. И. КАТЕГОРИЯ ГЕНДЕРА В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННЫХ ЖАНРОВ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ. 65
Кицак Л. В. УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР У РОМАНАХ ДАРИ КОРНІЙ. 67
Клос О. І. НЕЗАВЕРШЕНА ПОДОРОЖ ВИГАДАНИМИ СВІТАМИ (НА ОСНОВІ РОМАНУ “НОЧІ В ЦИРКУ” АНДЖЕЛИ КАРТЕР). 69
Кобилко Н. А. ТОПОС “ДОРОГИ” В УКРАЇНСЬКОМУ ХИМЕРНОМУ РОМАНІ. 70
Кобилко Н. О. ГУМАНІСТИЧНИЙ ПАФОС УКРАЇНСЬКОЇ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ДІТЕЙ ШКІЛЬНОГО ВІКУ. 72
Козій О. Б. ФІЛОСОФСЬКО-ПОСТМОДЕРНИЙ КВЕСТ У РОМАНІ П. БІГГЛЯ “ОСТАННІЙ ЄДИНОРІГ”. 74
Колісник Г. М. СПЕЦИФІКА КОНЦЕПТУ ТАЄМНОГО ТЕКСТУ В ПРИГОДНИЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ. 76
Коноваленко Т. В. ПРИГОДИ В МАГІЧНО-РЕАЛІСТИЧНОМУ РОМАНІ. 78
Костромицкий Р. И. ПРИЕМ ДВОЙНОГО КОДИРОВАНИЯ В ПРОЗЕ В. ПЕЛЕВИНА. 80
Корівчак Л. Д. АВАНТЮРНІ КОМПОНЕНТИ У РОМАНІ С. ЧЕРКАСЕНКА “ПРИГОДИ МОЛОДОГО ЛИЦАРЯ”. 82
Кохан Р. А. ПРИГОДА ОСКАРА ШЕЛЛА: РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПЕРЕЖИТОЇ ТРАГЕДІЇ (РОМАН ДЖ. С. ФОЕРА “СТРАШЕННО ГОЛОСНО ТА НЕЙМОВІРНО БЛИЗЬКО”). 84
Кошман П. Р. БЕЛАРУСЬ І АМЕРЫКА: ІМАГАЛАГІЧНЫ ЗМЕСТ РАМАНА У. ГНІЛАМЁДАВА “УЛІС З ПРУСКІ”. 86
Кузнецова М. О. ПРИГОДИ В НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИХ ТЕЛЕПРОГРАМАХ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МЕДІАПРОСТОРІ. 88
Кулакевич Л. М. ФРЕЙМ АВАНТЮРИЗМУ В РОМАНІ ЛЮКО ДАШВАР “БИТІ Є. ГОЦИК. КНИГА 3”. 90
Купчишина Ю. А. ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ПОЕТИКИ ОЧУДНЕННЯ У СЮЖЕТНІЙ СТРУКТУРІ. 92
Ласкава Ю. В. ПРИГОДНИЦЬКІ МОТИВИ В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ ПРО ОСТАННЬОГО КОШОВОГО ПЕТРА КАЛНИШЕВСЬКОГО. 93
Лахманюк А. М. ФРЕЙМИ, СКРИПТИ ТА КОГНІТИВНІ ПРОЦЕСИ У ПРИГОДНИЦЬКІЙ ПОВІСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО “ДОРОГОЮ ЦІНОЮ”. 95
Лілік О. О. МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ ТРИЛЕРА У ТВОРЧОСТІ МАКСА КІДРУКА: МАТЕРІАЛИ І РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ СТУДЕНТАМИ-ФІЛОЛОГАМИ. 97
Лисенко Н. В., Ковальова К. Д. ПРИГОДНИЦЬКИЙ ХАРАКТЕР НАРОДНИХ ІГОР У ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ. 99
Литовская А. В. МОТИВ ПРИКЛЮЧЕНИЯ В ДРЕВНЕАТТИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ. 101
Мажара Н. С. ПРИГОДНИЦЬКИЙ ВИМІР МЕМУАРІВ ЯК МЕТАЖАНРУ (НА МАТЕРІАЛІ КНИГИ О. ФРЕЙМУТ “ДЕ ЇСТЬ І ~~З КИМ~~ СПИТЬ ФРЕЙМУТ”). 102
Матійчак А. А. РОЛЬ БАГАТОРІВНЕВИХ НАРАТИВНИХ СТРУКТУР ТА ГРАФІЧНИХ ІНСТАЛЯЦІЙ У СТВОРЕННІ ВІРТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ В ІМЕРСИВНОМУ РОМАНІ С. ХОЛЛА “THE RAW SHARK TEXTS”. 104
Мацевко-Бекерська Л. В. ПРИГОДА ЯК НАРАТИВНИЙ ЦЕНТР У ТВОРАХ МАРКА ЛЕВІ. 107
Микитин І. Я. ГУЦУЛЬЩИНА ЯК МЕТАПРОСТІР ПРИГОДИ В ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАЄТАНА АБГАРОВИЧА. 109

Мокрівська М. Т. СТРУКТУРА НАРАТИВУ В РОМАНІ ГЕЛІОДОРА “ЕФІОПІКА”. 110
Музикіна С. В. МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ В ШКОЛІ ЖАНРУ ФЕНТЕЗІ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ КОРНЕЛІЇ ФУНКЕ “ЧОРНИЛЬНЕ СЕРЦЕ”). 112
Назаренко Н. И. АВАНТЮРНАЯ ГЕРОИНЯ РОМАНА “РЕБЕККА” Д. ДЮ МОРЬЕ. 114
Нехайчук Ю. А. ПРИГОДИ МИСЛИВЦІВ ЗА СКАРБАМИ ПОЛУБОТКА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ “СПАДОК” АННИ ШЕВЧЕНКО). 116
Нечаюк Л. Г. УКРАЇНСЬКИЙ АВАНТЮРНИЙ РОМАН ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ. РОМАНИ ВОЛОДИМИРА МАЛИКА. 117
Ніколаєнко В. М. ПОЕТИКАЛЬНА МАТРИЦЯ ДЕТЕКТИВУ Є. КОНОНЕНКО “НОСТАЛЬГІЯ”. 119
Новик О. П. ПРИГОДИ БУРСАКІВ: ПОДОРОЖ ЧЕРЕЗ ДВА СТОЛІТТЯ. 121
Овдійчук Л. М. ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ У СУЧАСНІЙ ПРИГОДНИЦЬКІЙ ПРОЗІ ДЛЯ ДІТЕЙ. 122
Оздемір О. В. ФОРМИ EGO-НАРАТИВНОЇ ОБ’ЄКТИВАЦІЇ ҐІНОПРОЗОВОЇ NON-FICTION АЛЬТЕРНАТИВИ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ С. АНДРУХОВИЧ “СЬОМГА”). 124
Пасько І. В. РОМАН “ХЛІБ ІЗ ХРЯЩАМИ” М. БРИНИХА ЯК СПРОБА УКРАЇНСЬКОГО ЗОМБІ-ГОРОРУ. 126
Пахсарьян Н. Т. ПРИКЛЮЧЕНИЯ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА ВО ФРАНЦИИ НА РУБЕЖЕ 19–20 ВВ. 128
Пашинська Л. М. ШУКАЧ ПРИГОД ТА ІНШІ НА СТОРІНКАХ УКРАЇНСЬКИХ МАС-МЕДІА. 129
Підопригора С. В. ГРАФІЧНИЙ РОМАН ЯК ХУДОЖНІЙ ЕКСПЕРИМЕНТ: УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР. 130
Плотникова А. А. РАЗВИТИЕ ЖАНРА “УСЯ” В КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. 133
Разживін В. М. ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ ВЕСТЕРНУ У ТВОРЧОСТІ Л. ЛАМУРА. 135
Рибалка Я. І., Панченко Л. В. ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ УВИРАЗНЕННЯ МОВЛЕННЯ ДЕТЕКТИВНОГО РОМАНУ А. КОКОТЮХИ “КИЇВСЬКІ БОМБИ”. 137
Рибалка Я. І., Ріпка Д. С. ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У ДЕТЕКТИВНОМУ РОМАНІ А. КОКОТЮХИ “КИЇВСЬКІ БОМБИ”. 139
Романенко Л. В. УКРАЇНСЬКЕ ВОЇНСТВО У ФЕНТЕЗІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ. 141
Рула Н. В. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СКЛАДНОСУРЯДНОГО РЕЧЕННЯ В ІДІОСТИЛІ ОЛЕСЯ ІЛЬЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ “МІСТО З ХИМЕРАМИ”). 143
Салюк Б. А. ПОТОЙБІЧНІ ПОДОРОЖІ У ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ: СЕМАНТИКА І ТОПОСИ. 144
Слижук О. А. ПСИХОЛОГІЯ ПІДЛІТКІВ У ПРИГОДНИЦЬКІЙ ПРОЗІ ДЛЯ ДІТЕЙ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО. 146
Смаглій І. В. ЛЮБОВНІ ПОШУКИ ЯК ШЛЯХ ДО КАТАРСИСУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ “СРІБНЕ МОЛОКО” В. ШЕВЧУКА І “ВОЛХВ” ДЖ. ФАУЛЗА). 148
Сопіна О. А. ПРИГОДНИЦЬКИЙ ТВІР ЯК ЖАНР МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ДЕФІНІЦІЇ, ТИПОЛОГІЯ, КОНСТИТУТИВНІ ОЗНАКИ. 150
Співак І. Е. “МІЛЬЙОН ІСТОРІЙ” В ШКІЛЬНІЙ ПРОГРАМІ: ВИВЧЕННЯ ПРИГОДНИЦЬКИХ ЖАНРІВ У КУРСІ “ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА”. 151
Стадніченко О. О. ПРИГОДА ЯК ХУДОЖНЯ ОСОБЛИВІСТЬ ЛІТЕРАТУРИ NON-FICTION (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ-ХАРАМАНУ Ю. ІЛЛЄНКА “ЮРКА ІЛЛЄНКА ДОПОВІДНА АПОСТОЛОВІ ПЕТРУ (АВТОПОРТРЕТ АЛЬТЕР ЕГО (СЕБЕ ІНШОГО) ВНАТУРЄ)”). 153
Стефанова Н.-А. В. ТВОРЕННЯ ПОЕТИКИ ЗАГАДКОВОГО: ЛІТЕРАТУРА, КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ КІНО- І ТЕЛЕЕКРАНІЗАЦІЙ РОМАНУ ДЖОНА ЛЕ КАРРЕ “ШПИГУН, ВИЙДИ ГЕТЬ!”. 155
Суховєєнко К. І. РИСИ КРИМІНАЛЬНОЇ ДРАМИ В ТРАГІКОМЕДІЇ Є. ПЛУЖНИКА “ЗМОВА У КИЄВІ”. 156
Теодорська Л. І. ПРИГОДНИЦЬКІ МОТИВИ В “ДИТЯЧІЙ” РЕКЛАМІ. 158

Терехова Л. В. СКЛАДНОЩІ ЕКРАНІЗАЦІЙ. ЗМІНА НАРАТИВУ В ФІЛЬМАХ ЗА КОМІКСАМИ "MARVEL" У ПЕРШОМУ 20-РІЧЧІ XXI СТ. 160
Трофименко Т. М. СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПРО ВІЙНУ НА СХОДІ: ПОЕТИКА ПРИГОД. 162
Турчина Т. В. МАНДРИ ДУШІ: ЗЕМНИЙ І ПОТОЙБІЧНИЙ СВІТ У ПРОПОВІДЯХ КИРИЛА ТРАНКВІЛІОНА СТАВРОВЕЦЬКОГО. 164
Федорів У. М. ТРАНСФОРМОВАНЕ ДИТИНСТВО: ОБРАЗ ДИТИНИ В РАДЯНСЬКІЙ ПРИГОДНИЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ. 166
Філоненко С. О. ДЖЕЙН ОСТІН, ЗОМБІ ТА ГІГАНТСЬКІ ВОСЬМИНОГИ: ПРИГОДИ КЛАСИКИ В МЕШ-АП-РОМАНАХ. 168
Хавкіна Л. М. ПРИГОДНИЦЬКИЙ ВИМІР РЕКЛАМНОЇ КОМУНІКАЦІЇ. 169
Харіна О. І. "ДЕТЕКТИВА!" НАТАЛІ ТА ВАЛЕРІЯ ЛАПІКУР: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ. 171
Харлан О. Д. ПРИГОДИ АМУРА В КРАЇНІ ДИКТАТУРИ ПРОЛЕТАРІАТУ. 173
Хейлик Т. А., Островерхая А. А. РУССКОЯЗЫЧНЫЕ ФАНДОМЫ И АНТИФАНДОМЫ АВТОРОВ И ГЕРОЕВ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. 175
Хоменко Г. І. МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ: РОЗБІЙНИЦЬКИЙ РОМАН ЯК РОЗДВОЄНЕ/ ПОДВОЄНЕ ПИТАННЯ. 176
Хорольська Т. В. ЖАНР ПРИГОДНИЦЬКОГО РОМАНУ В ТВОРЧОСТІ ІВАНА БІЛИКА. 178
Цанов С. М. СМЪРТТА НА ЦАР САМУИЛ В БЪЛГАРСКИЯ ИСТОРИЧЕСКИ РОМАН. 180
Чаура Н. С. ЕСЕЇСТИКА Ю. АНДРУХОВИЧА: МОТИВ МАНДРІВ І ПРИГОД НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ "КРАЇНА". 181
Чик Д. Ч. ПРИГОДИ ТА ЗВИЧАЇ НА ТЛІ ІМПЕРІЙ: ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНИХ РОМАНІВ "THE HISTORY OF HENRY ESMOND, ESQ." В.М. ТЕККЕРЕЯ ТА "БРАТЬЯ-БЛИЗНЕЦЫ" О. СТОРОЖЕНКА. 183
Шама И. Н. СИМВОЛИКА ПОРТРЕТА В ДЕТЕКТИВЕ – *FACTUM CONCLUDENTIUM* И ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА. 185
Школа Г. М. ТЕМПОРАЛЬНА ЛЕКСИКА У ТВОРАХ ПРИГОДНИЦЬКОГО ЖАНРУ. 187
Школа В. М. ПРИГОДНИЦЬКА СКЛАДОВА П'ЄС УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ. 188

Акулова Н.Ю.,
кандидат філологічних наук,
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

«СІМНАДЦЯТЬ ХВИЛИН» МАЙКА ЙОГАНСЕНА ЯК АВАНТЮРНА КІНОНОВЕЛА

Особливий статус візуального начала в літературі модернізму, зумовлений «іконічним поворотом» у європейській культурі кінця XIX – початку XX століть, сьогодні не потребує обґрунтування. Українське красне письменство не стояло осторонь. Зосібна, активно відгукнулись на новаторські пошуки візуальних мистецтв представники так званої експериментальної сюжетної прози 1920-х років: Д. Бузько, М. Йогансен, М. Семенко, О. Слісаренко, М. Хвильовий, Ю. Яновський та ін. Насичена подієвість їх творів нерідко досягалась шляхом запровадження гострої авантюрно-пригодницької інтриги. Саме в цей період, компенсуючи власну «німоту», «апологетом сюжетності й динамічності» став кінематограф (Я. Цимбал), а митці слова відкрили для себе ниву кіномистецтва як простір для естетичної самореалізації. У такому ракурсі розвиток тенденції до зближення літератури і кіно видається цілком закономірним, як і те, що однією з ефективних стратегій репрезентації візуального в літературі стало залучення кодів кінематографу.

«Яскраво виражена кінематографічність викладу» (Р. Мельників), «кінематографічна інтенційність» (Л. Кавун), «елементи фільмової техніки» (Я. Цимбал) притаманні вже дебютним творам М. Йогансена-прозаїка. Дослідники не оминули увагою цей аспект поетики митця, проте об'єктом їх наукового інтересу була і залишається головно травелярна повість. Між тим, потужний динамізм, характерний як для жанру авантюрної новели, так і для німого кінематографу, виступаючи виразним об'єднавчим чинником, дозволяє розглядати твір М. Йогансена «Сімнадцять хвилин» як сміливий експеримент письменника, що полягав у контамінації знакових систем мистецтва слова та кіно, результатом якого стала поява специфічного жанрового різновиду – авантюрної кіноновели.

Наукова ідентифікація кіноновели як літературного жанру на сьогодні є доволі розмитою. Так, у «Літературознавчій енциклопедії» вона визначається як «жанрове утворення, *залежне від екранізації* (курсив наш. – *Н.А.*), за формою і проблематикою відповідне літературній новелі» [2, 479]. Формулювання Ю. Коваліва конкретизують, на наш погляд, спостереження І. Мартьянової. Зокрема, вдаючись до спроби дефініції жанру кіноповісті, дослідниця акцентує виразну кінематографічність образу і водночас принципову настанову автора саме на розповідь. Генологічною домінантою, відтак, стає «печатка літературності», адже кіноповість, переконує науковець, створена перш за все для читання [3, 142]. Це дає підстави розглядати кіноновелу, за аналогією до кіноповісті, як інтермедіальний феномен – продукт взаємодії літератури і кіно, – в основі якого трансформація традиційного літературного жанру шляхом інтеграції візуального коду кінематографу до знакової системи мистецтва слова.

Можливість прочитання новели М. Йогансена як кінотексту обумовлена зумисною настановою автора на обігрування технічних прийомів кінематографу. Очевидним при «повільному прочитанні» твору стає також використання митцем певних шаблонів пригодницької літератури. Основою сюжету «Сімнадцяти хвилин» є властиві для авантюрного жанру мотиви таємниці й переслідування. Письменник майстерно інтригує читача риторичними запитаннями («Але чого він (Старий. – *Н.А.*) пішов назад?», «Що таке?» [1, 121]), підбурює його уяву суб'єктивними припущеннями типу: «Він нічого не забув – все було гаразд – він не зробив жодного похапливого жесту – він спокійно пішов назад […] Він не гуляє» [1, 121]. Характерний елемент несподіванки вносять і активно вживані автором лексеми «раптом», «зненацька» тощо. Щоправда, ситуативна загадка в творі видається дещо «штучною»: чим саме Старий привернув надмірну увагу героя і що спонукало його вдатись до слідкування залишається незрозумілим. Проте слабка психологічна мотивація вчинків персонажів не лише узгоджується з поетикою авантюрного жанру, але й виступає прикметною особливістю кіно.

У новелі «Сімнадцять хвилин» перед очима реципієнта постає цілком реалістичний міський пейзаж. Прикметно, що при цьому фактично відсутні характерні для урбаністичної літератури звукові образи, адже їх не міг передати «німий» ще тоді кінематограф. Ця «вада» компенсується автором ефектними відкриттями експериментального кінематографу. Одним із таких винаходів став прийом «суб'єктивної камери» – об'єктив ніби перебуває на рівні очей одного з персонажів, рухаючись разом із ним. Цей прийом покладено в основу аналізованого твору й реалізовано на наративному рівні за рахунок уже добре освоєної на той час літературою форми оповіді від першої особи. Проте М. Йогансен не просто відтворює «фізіологічний» кут зору я-оповідача, митець послуговується широким арсеналом засобів кінопоетики: від монтажного принципу поєднання епізодів до використання різноманітних оптичних ефектів. Так, уже перша фіксація зорових вражень героя відтворює поступове звуження перспективи від загального плану до крупного і навіть дуже крупного: «Купами йшли люди, парами дріботіли жінки […] Попереду шкандибав старикан у чорному пальто з оксамитовим комірчиком, на якому злидні виялозили з десяток років. На кислату, мов з грушевого коріння висічену, потилицю, на сиве наїжене волосся насунутий англійський військовий кашкет» [1, 120].

Динаміку сюжету, притаманну авантюрним творам, автор імітує шляхом перманентної зміни планів і повсякчасного нанизування візуальних відеоефектів. Наприклад, ілюзія швидкого руху протагоніста, що створюється за рахунок руху тла («Майнув трамвай […] Блиснула вітрина [...] мигнули коробки з цукерками, й я дійшов до Університетської гірки» [1, 120]), змінюється панорамним планом, «відзнятим» зі статичної точки: «Катеринославська простяглась синявою стрілкою на захід – на заході під вечірнім сонцем вона зійшлася вороненим жалом і вп'ялась у темно-сизу хмарку» [1, 120]. Чітка геометрія зображеного навіює асоціації з «ліричним» абстракціонізмом В. Кандинського чи супрематизмом К. Малевича. Суголосними авангардистським полотнам виявляються й поодинокі геометрично оформлені кольорові спалахи на безликому тлі: Лопань, що «відсвічує фіолетом», «піраміди жовтого […] вина», «дівчина в червоній хустці» тощо. Але вже наступний «кадр» переконує, що перед нами все ж кінотекст («kineб» в перекладі з грецької означає «рухаю»), а не статичний малярський об'єкт: «Я оглянувся назад і побачив старого в пальто з оксамитовим комірцем. Він дійшов до гірки, пересік трамвайний путь, дійшов до хлопців з одеським ванільним шоколадом і раптом став» [1, 121].

Динаміка руху в «об'єктиві» спостерігача, яку репрезентує цитований уривок, забезпечується шляхом нагромадження дієслів. Загалом, на нашу думку, унікальність новели «Сімнадцять хвилин» полягає в неперевершеному вмінні автора влучно віднайти суто мовні засоби для створення враження відеозйомки: крупний план оприявнюють метонімії («Повз мене пройшла пара лакових черевичків поруч із жовтими чобітками» [1, 121]), загальний – лексико-семантичні засоби, колористика («Тютюновий газ сивим серпанком сповивав спітнілі фігури з виряченими очима й тремтючими руками, що, здіймаючи вгору тонкі кії, сновигали в тумані навколо столів» [1, 123]), панорамний рух камери оформлює характерний синтаксис («Навкруги на лавах сиділи жуки, одягнені під денді, під студента, під червоноармійця, під голодного заробітчанина, під наївного бухгалтера, під шикарного службовця Кожтреста» [1, 123]) тощо. Іманентну кінематографічність твору увиразнює також режисерська ремарка, що описує мізансцену: «Стемніло. Зникли червоні хустки, робітники спішили додому, дядько ладнався спати коло ґанку» [1, 123].

Наведені розмірковування засвідчують, що М. Йогасен перебував в авангарді мистецьких пошуків своєї доби. Проте аналіз новели «Сімнадцять хвилин» переконує також у тому, що митець навіть випереджав їх. Зокрема, прийом «довгий план», який був практично втілений на екрані тільки наприкінці 1940-х років А. Хічкоком, письменник імітує в літературному тексті вже у 1920-х: «Старий пересік вулицю, вийшов на площу Рози, завернув у завулок і пішов до електричної» [1, 124]. Важливо зазначити, що «шот» виконує тут свою безпосередню функцію – створює драматичний ефект, якого, до речі, вимагає кульмінаційний момент твору. Про завершення пригоди сигналізує фінальний стоп-кадр: «І раптом ліхтарі на вулиці згасли. Я оглянувся. Старий зник» [1, 124]. Це фактично останній зоровий образ у новелі. Таємницю розгадано: «Я не став його шукати […] Я

зрозумів його […] Він шукав на вулиці весну сімнадцятого року […] Ліхтарі згасли. Сімнадцять хвилин він не бачитиме столиці Радянської Вкраїни […] Сімнадцять хвилин він житиме в весні сімнадцятого року» [1, 124]. Такі роздуми героя забезпечують традиційний для більшості пригодницьких творів happy end.

Література

1. Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен ; упоряд. Ростислав Мельників. – Вид. 2-ге, доп. – К. : Смолоскип, 2009. – 768 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).
2. Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. Т. 1 / автор-укладач Ковалів Ю.І. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).
3. Мартьянова И.А. Текст киносценария и киносценарий текста / И.А. Мартьянова. – СПб. : Наука, 2003. – 207 с. – (Серия «Филологическая мозаика»)

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

ПРИГОДНИЦЬКІ ТВОРИ В ПЕДАГОГІЧНОМУ КОЛЕДЖІ (ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ ПИСЬМЕННИКІВ ЖИТОМИРЩИНИ)

Заняття, присвячене пригодницьким творам, слід зробити таким, щоб, по-перше, воно було ефективним, по-друге, у підготовці посильним для викладача студентів.

Тему цього заняття, як і інших, повідомляємо на початку навчального року. Передусім пропонуємо озвучення таблиць «Зарубіжна пригодницька література» і «Українська пригодницька література» з метою активізувати і узагальнити отримані в школі знання з теми (на таблицях – світлини письменників, їх імена, найвідоміші твори). З таблицями студенти можуть ознайомитися в зручний для них час і виконати додані до них завдання (підготувати фрагменти з фільму-екранізації, створити м/м презентацію, написати лист герою тощо).

Доречне проведення вікторини, яка може бути складена за групами таких питань: 1. Про який твір йдеться? 2. Хто написав? 3. Упізнай героя за портретом, вчинками, мовою. 4. Уривок з якого твору прочитано? 5. Ілюстрації до якого твору запропоновано? 6. Чим закінчується твір? 7. У якому творі живуть ці речі? 8. Хто з перелічених героїв зайвий? Поясни.

Обов'язковою на занятті є підсумкова бесіда, у якій бажано відповісти на питання: 1. Які ви знаєте журнали, збірники і серійні видання пригодницької літератури? 2. Чи можуть пригодницькі твори стати помічником у роботі соціального педагога? Пояснити. 3. Якщо так, то чому? (вказати ті категорії дітей, яким пригодницькі твори допоможуть соціалізуватися).

Під час заняття передбачається віртуальна зустріч з письменниками-земляками. Як правило, це короткі розповіді про цих прозаїків, а також форми презентації їх творів серед школярів (бесіди, інсценізації, конкурси на кращого знавця пригод, театральні зустрічі – з героями творів тощо). Особливо заохочується така активна форма пропаганди книги, як буктрейлери, присвячені авторам пригодницьких творів, що живуть на Поліссі.

Подаємо матеріали про дитячих письменників Житомирщини, які працюють у пригодницькому жанрі (оскільки літератури про одного з найпопулярніших творців пригодницького жанру **Всеволода Нестайка** – уродженця Житомирщини – є досить, то ми, зважаючи на обсяг публікації, обмежимося лише називанням його імені та знаменитих «Тореадорів з Васюківки»).

Микола Яненко (1941, м. Попільня). Після закінчення Одеського морехідного училища працював на Далекому Сході. Незабутні враження лягли в основу оповідань (книги «Розповіді про море», «Розповіді про Північ», «Хай буде шторм»), у яких читач знайомиться не тільки з цікавими і мужніми людьми, але й із самобутнім рослинним і тваринним світом. Микола Яненко – лауреат премії імені Лесі Українки та премії імені Миколи Трублаїні.

Питання і завдання, запропоновані студентами для учнів (початкові класи) за оповіданнями М.Яненка [3]: 1.Де можна піймати золоту рибку? 2.Які квіти цвітуть в океані? 3.Позначте на географічний карті країну Китанію. 4.Знайдіть на карті Аляску, Чукотку, Камчатку, Антарктиду, Північне море, Берингове море, Карське море, Командорські острови, Японію, Приморський край. 5.З якими новими словами ви познайомилися, читаючи оповідання (трал, траулер, ехолот, гарпунер, боцман, тайга, бухта, вахта, камбуз, айсберг). 6.Чи знаєте ви значення цих слів? 7.Про пригоди яких тварин розповідає автор (акула, пінгвін, кит, дельфін, морський лев, чайки, люрик, меч-риба, морський котик). 8.Розгляньте ілюстрації до творів письменника. Які ще ілюстрації можна створити? Намалюйте.

Віктор Васильчук (1960, м.Коростень). Журналіст, благодійник, поет, прозаїк. Під час аварії на Чорнобильській АС працював у зоні. «Чорнобильські поневіряння Бучі» [1] – це твір-пересторога. Пригоди кавказької вівчарки починаються тоді, коли її, ще безшерсте хворе щеня, топили в річці. З того часу добро і зло йтимуть поруч у житті Бучі. Добро – це хазяїн – конюх Максим, який урятував і виростив, з яким ходив у нічне, це господарева донька Юля, яка пригощала смачненьким, це міліціонери, які перев'язують підстреленого гицлями собаку. Однак зла у світі дуже багато. І хоча Буча від природи борець (він постійно мужньо змагається за життя), однак зло на ймення Чорнобиль вбиває безжально все живе; гине і благородний, розумний Буча. Автор просить читачів осмислити абсолютно нереальне: Буча подружився з вовчицею Сірою (він рятує її від голоду, вона – від рани, завданої диким кабаном). У природі діє закон взаємодопомоги; на жаль, цей закон ігнорують люди, саме тому і можливі на землі чорнобилі. Відчувати себе частинкою природи, а не її зарозумілим володарем, бути духовними, а ще – толерантними один до одного, відповідальними і добрими – з такими думками читач перегортає останню сторінку повісті.

Питання і завдання, доречні після знайомства з цим твором: 1.Чому люди прагнуть знищити новонароджене щеня? Чи можна їх зрозуміти виправдати? 2.Як сталося, що собака був залишений у сплюндрованому атомом селі? 3.А як би ви повелися на місці Максима? 4.Пригадайте епізоди, які підкреслюють благородство Бучі. 5.Прочитайте, як Буча боровся за життя, змагаючись з голодом. 6.Назвіть друзів Бучі. 7.Прокоментуйте уривок: «*Ніч була темною. З беззоряного неба сипала мряка. Під зламаним дубом помирав Буча. Понівечена душа поволі вибиралася з покаліченого, спотвореного собачого тіла. … Пес іще раз зазирнув мутними очима в чорну безодню ночі. Проте там не посвітлішало*». 8.Створіть плакати на тему «Ні! – Чорнобилю», напишіть відозви до людей доброї волі, активно попрацюйте в соцмережах. 9.Розкажіть про свою роботу рідним і знайомим. 10.Дізнайтеся про пам'ятники тваринам. 11.Створіть віртуальний пам'ятник Бучі. Дайте йому назву.

Світлана Столярчук (1964, м.Бердичів). Учитель, поетеса, прозаїк, казкарка. «Усмішка Гравеслика» [3] – це розповідь про дивовижні пригоди комп'ютерного хлопчика і першокласника Толика. Толик любив грати в комп'ютерні ігри і намалював сімома кольорами, які є у веселки, схожого на ельфа хлопчика Гравеслика. Гравеслик ожив, подружився з Толиком, вони разом літали, подорожували в просторі і часі, боролися з лихими чарівниками, були в полоні в країні Сивого зла, стали на заваді злочинам. На маленького читача чекає безліч цікавих і незвичайних, навіть смішних пригод, і всі вони пов'язані, звичайно, з сімома кольорами. Так, наприклад, зрозумівши, що оранжевий колір – це колір радості (цьому навчив Гравеслик), Толик пофарбував песика Льовчика, який здався хлопчику смутним і самотнім (щоб песик став щасливим).

Питання і завдання, які можна запропонувати читачам: 1.У якій китайській провінції кожен може замовити дощ? Чому? Спробуйте теж замовити дощ (придумайте власне магічне замовляння). 2. У якій країні веселка стоїть протягом шести годин? 3.Де і чому Гравеслик хоче створити пам'ятник дощу? Допоможіть йому (намалюйте цей пам'ятник або опишіть його). 4.З ким і нащо Гравеслик летить до індіанців? Приготуйте і собі одяг індіанців. Попросіть допомогу в старших. 5.Чого навчає казка про золотого лелеку? Хто з вас бачив лелеку? Хто знає повір'я про лелеку? Розкажіть їх. 6. Якими рисами характеру автор наділяє Гравеслика? Утворіть веселку

таких рис. Які з цих рис притаманні вам? вашим друзям? рідним? 8. Намалюйте Гравеслика, поставте йому кілька питань і подякуйте.

Знання, отримані на занятті, студенти можуть використати при підготовці до традиційної коледжанської конференції «Літературна Житомирщина», а також у своїй роботі соціального педагога. Як показали анкетування, спостереження, бесіди, пригодницькі твори – надійний помічник соціального педагога в успішному спілкуванні з різними категоріями клієнтів. Звідси цілком закономірним є в перспективі розробити методику використання творів цього жанру в практичній діяльності вчителя ЗОШ.

Література

1. Васильчук В. Чорнобильські поневіряння Бучі: оповідання / В.Васильчук. – Тернопіль: Богдан, 2012. – 56 с.
2. Столярчук С.В. Усмішка Гравеслика: повість / С.В. Столярчук. – Житомир : Видавець Євенок О.О., 2010. – 108 с.
3. Яненко М. Хай буде шторм: зб.оповідань / М.Яненко. – Тернопіль: Богдан, 2008. – 71 с.

Біличенко О. Л.,
доктор наук із соціальних комунікацій,
Донбаський державний педагогічний університет
(Слов'янськ)

АВАНТЮРНИЙ ХРОНОТОП ЯК АБСТРАКТНИЙ ЗВ'ЯЗОК ПРОСТОРУ І ЧАСУ

Без урахування особливого уявлення про художній простір важко розглядати літературний твір у його зв'язку з автором, із культурною традицією. Художній простір і час – найважливіші характеристики художнього твору, що забезпечуються цілісне сприйняття поетичної реальності, створеної автором.

Цілісність літературного тексту, його образна повнота співвідноситься з культурною цілісністю світу. Художня значущість тексту визначається його змістовністю, що втілюється в ритмічно організованій стилістиці, точній мові, у метафоричному тлумаченні світу й уявленні про світ. Художній досвід письменника стає образом моделювання національної історії, її духовним забезпеченням, орієнтиром майбутнього типу культури, що витікає з історично важливих явищ, які містяться в ньому, подій, фактів, навколишньої реальності, діалектики її ідей.

Художня дія пов'язана з порушенням спокою, із драматизацією образної рівноваги. Так, у драматичному тексті смисл конфліктної протидії співвідноситься з образом інтенсивно орієнтованого світу, у якому людина існує як "діяч життя", що актуалізує в собі природні можливості буття людей. Конфліктна ситуація характеризується тим, що буття героя збігається з життям інших, постать іншого стає фундаментальною та конститутивно-смисловою структурою, що поєднується в образній свідомості з реконструкцією суб'єкта.

Художній простір ізоморфно розширює простір культури. У кожну епоху означені інтерпретації формують простір самовизначення людини культури. Унаслідок дії закону кумуляції комунікаційних каналів пізніші комунікаційні канали охоплюють комунікаційні канали попередніх систем, але в технічно модернізованому вигляді. Намагаючись установити зв'язок між поняттями хронотопу і художнього простору, дослідники доходять висновку, що поняття художнього простору є універсальним, але М. Бахтін писав, що все мистецтво можна розділити залежно від його ставлення по відношенню до часу і простору, а література належить до чуттєво-часового виду [1].

У творі письменник відображає певний простір, у якому відтворюється дійсність. Сам простір і його внутрішня сутність утворюють рід певної першо-матриці, яка була "батьківщиною" художнього, моделлю, відповідно до якої відбулося існування ще нейтрального і не поляризованого цілого – в окремих його місцях, в естетично-визначене, у душу "художнього", відбувся прорив "природно-матеріального" до сфери культури і вищої її форми – Духу.

Характер функції впливу на людину залежить від ситуації написання й сприйняття тексту; мотиву діяльності, до якої залучена комунікація; комунікативної мети й комунікативного смислу тексту. Наявність певної структури забезпечує цілісність твору, його здатність утілювати й передавати зміст, що в ньому виражається. Проте незважаючи на своєрідність структури кожного конкретного твору художньої літератури вона має низку спільних рис із принципами побудови іншого твору. Структура є носієм певних ознак жанру, роду, спільного стилю, художньої течії, літературного напряму, літератури загалом як мистецтва і мистецтва загалом як художньої діяльності.

Генезис і функціонування інформації в просторі тексту художньої літератури провокує сама повсякденна реальність, що створює тексти міжкультурної і міждисциплінарної природи. За цих обставин інформаційний потенціал літературного тексту залишається практично невичерпаним. Хронотоп античного роману є дуже характерним. На античному ґрунті були створені основні види літературних творів в жанрі роману, і, отже, було знайдено три відповідні способи художнього освоєння часу і простору в романі.

Перший тип античного роману умовно називається “авантюрним романом випробування”. Сюди відноситься так званий “грецький” або “софістичний” роман, що склався в II–VI століттях нашої ери. У цих романах розроблений тип авантюрного часу настільки повно, що весь подальший розвиток чисто авантюрного роману аж до наших днів нічого істотного до них не додав. Авантюрний час грецьких романів позбавлено природної і побутової циклічності, яка пов’язала б його з моментами природного і людського життя, що повторюються. У світі грецького роману зі всіма його країнами, містами, спорудами, витворами мистецтва повністю відсутні прикмети історичного часу, сліди епохи.

Вся дія грецького роману, всі події і пригоди, що її наповнюють, не входять ні в історичний, ні в побутовій, ні в біографічній, ні в вікові тимчасові ряди. Авантюрний час живе в романі достатньо напруженим життям: на один день, на одну годину і на одну хвилину раніше або пізніше – все це мало вирішальне, фатальне значення. Самі ж авантюри нанизувались одна на одну в позачасовий і, по суті, нескінченний ряд.

Світ грецького роману – чужий світ: все в ньому невизначене, незнайоме, чуже. Для героїв існують такі категорії, як випадкові одночасності. Грек в кожному явищі рідної природи бачив слід міфологічного часу, події, яка могла бути розгорнута в міфологічну сцену або сценку. Таким же винятково конкретним і локалізованим був і історичний час, який в епосі і трагедії ще тісно переплітався з міфологічним. Ці класичні грецькі хронотопи є практично антиподами чужому світу грецьких романів. Світ і людина в грецькому романі абсолютно нерухомі. В результаті зображеної в романі дії ніщо в самому світі не знищене, не перероблене, не змінене. Авантюрний час є тим, що не залишає слідів.

Другий тип античного роману умовно називають “авантюрно-побутовим” романом. До цього типу відносяться тільки два твори: “Сатірікон” Петронія і “Золотий осел” Апулея. Для цих творів характерним є поєднання авантюрного часу з побутовим. І авантюрний і побутовий час в цьому поєднанні істотно видозмінюються в умовах абсолютно нового хронотопу. Тому тут складається новий тип авантюрного часу, різко відмінний від грецького, і особливий тип побутового часу. По-перше, життєвий шлях героя подається в оболонці “метаморфози”,а, по-друге, сам життєвий шлях зливається з реальним шляхом. На основі метаморфози створюється тип зображення людського життя в її основних переломних, кризових моментах, коли людина стає іншою. Даються різні образи однієї і тієї ж людини, об’єднані в ньому як різні етапи його життєвого шляху. Цим визначаються істотні відмінності апулеєвського сюжету від сюжетів грецького роману. Події, зображені Апулеєм, визначають все життя героя. Все життя з дитинства до старості і смерті тут, звичайно, не зображується. Тут немає біографічного життя в його цілому. У кризовому типі зображується лише один або два моменти, що вирішують долю людського життя і визначають весь її характер. Роман цього типу зображує тільки виняткові, абсолютно незвичайні моменти людського життя, дуже короткочасні в порівнянні з довгим життєвим цілим. Ці моменти визначають як остаточний образ самої людини, так і характер всього її подальшого життя. Але

найдовше життя, з його біографічним ходом, справами і працями, почнеться після переродження і, отже, лежить вже за межами роману.

Античність розробила ряд надзвичайно суттєвих автобіографічних і біографічних форм. У основі цих античних форм лежить новий тип біографічного часу і новий специфічно побудований образ людини, що проходить свій життєвий шлях. Перший тип умовно називається платонівським типом, оскільки він знайшов втілення в таких творах Платона, як "Апологія Сократа" і "Федон". Другим грецьким типом є риторична автобіографія і біографія. У основі цього типу лежить "енкоміон" – цивільна надгробна і поминальна промова. Тут важливий перш за все зовнішній реальний хронотоп, в якому втілюється це зображення свого або чужого життя. Художній простір, так само як і художній час, історично мінливий, безпосередньо відтворюється в зміні хронотопів.

Література

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

Близнюк Т.О.,
кандидат педагогічних наук,
Круль Л. М.,
кандидат педагогічних наук,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
(Івано-Франківськ)

ПРИГОДНИЦЬКА ЛІТЕРАТУРА У КОНТЕКСТІ ВИВЧЕННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ СТУДЕНТАМИ ПЕДАГОГІЧНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Вивчення англійської мови студентами педагогічних спеціальностей спрямоване на формування іншомовної компетенції майбутніх учителів і продиктоване стрімким розвитком міжнародного співробітництва. Іноземна мова – засіб міжнаціональної комунікації, розширення кругозору і особистісного розвитку, удосконалення професійних вмінь і навичок. Суспільний запит на підготовку кваліфікованих учителів англійської мови початкової школи зумовлений вивченням іноземної мови уже з 1 класу.

У процесі підготовки кваліфікованих вчителів англійської мови у початковій школі викладач вищого навчального закладу стикається з низкою проблем, серед яких різний (у більшості – низький) рівень знань англійської мови у студентів, відсутність англомовного середовища, невелика кількість годин, відведених навчальним планом на практичне вивчення дисципліни тощо. У цій ситуації актуальним завданням є пошук нових підходів і методів до організації навчальних занять, підбору методичного матеріалу, мотивації студентів до роботи з ним. На цьому наголошували науковці та педагоги-практики (О. Артюхова, О. Захарова, Т. Кравченко, О. Коломінова, О. Любченко, А. Неділько, Г. Рогова, М. Самозвалова, А. Старков, О. Тернопільський та ін.) у контексті вивчення англійської мови у загальноосвітніх школах та вищих навчальних закладах.

Мета розвідки – висвітлити особливості використання пригодницької літератури як ефективного засобу вивчення англійської мови студентами, мотивації їх до читання й спілкування. Робота з автентичними матеріалами, серед яких художні тексти та їх екранізація, в освітній практиці найчастіше використовується з метою забезпечення англомовного середовища. Ефективність роботи з адресованими дітям та юнацтву англомовними художніми текстами у навчанні іноземної мови зумовлена активним засвоєнням лексики і граматики, формуванням у студентів ціннісного, адекватного, критичного сприйняття твору. «Текст художнього твору може не лише бути засобом стимулювання щодо вивчення мови, а й сам по собі – фактом культури і зразком мови, джерелом мовних знань і матеріалом для підвищення навичок рецептивних умінь у практиці читання як виду мовної діяльності. … Читання художнього твору стає потужним

стимулом до власного усного та письмового висловлювання, а отже, до розвитку продуктивних видів мовної діяльності, що особливо важливо у навчанні поза мовним середовищем» [3, 191].

Пригодницька література має свої переваги порівняно з художніми текстами інших жанрів та текстами наукового чи публіцистичного стилю. Юрій Ковалів у дефініції поняття «пригодницький роман» вказує на такі ознаки жанру, як гостра інтрига, заплутані сюжетні лінії, фантастичні колізії, напружена фабула [2, 269]. Розважальний елемент стає додатковою мотивацією для читання цікавого темою та специфічним викладом тексту. Вивчення мовного рівня супроводжується роздумами над змістом. Тексти пригодницького характеру тримають у напрузі читача і спонукають слідкувати за стрімким розвитком сюжетних подій, вловлювати логіку причиново-наслідкових зв'язків, захоплюватися героями і висловлювати своє ставлення до прочитаного. Також зростає мотивація студентів до навчання англійської мови і читання подібних текстів в оригіналі.

Найкраще для цього підходять дві категорії англомовних текстів, з якими студенти знайомляться в процесі вивчення «Зарубіжної дитячої літератури» [Див. : 1, 192–259] і які складають зміст літературної освіти школярів. Це класика пригодницької літератури: «Острів скарбів» Роберта Льюїса Стівенсона, «Робінзон Крузо» Даніеля Дефо, «Мандри Гулівера» Джонатана Свіфта, «Пригоди Тома Сойєра» і «Пригоди Гекльберрі Фінна» Марка Твена та ін.; сучасна англійська пригодницька література для дітей та юнацтва: романи про Гаррі Поттера Джоан Роллінг, «Гоббіт» та «Володар кілець» Джона Руела Толкіна, «Хроніки Нарнії» Клайва Степлза Льюїса. Щодо підбору текстів варто скористатися порадами фахівців і врахувати відповідність тексту мовній компетенції учнів; належність твору перу видатного автора класичної англійської літератури; відповідність мовних труднощів тексту програмі навчання; художній текст не повинен перевищувати обсяг, встановлений для текстів, що пропонуються на середньому етапі навчання (не більше 1000 слів); студентам середнього етапу навчання можуть бути запропоновані лише короткі твори або фрагменти більших творів; фрагмент повинен мати композиційне і смислове завершення [3, 192].

Практичну роботу з текстами пригодницького характеру на заняттях з англійської мови можна побудувати поетапно, використовуючи цікаві інтерактивні методики, спрямовуючи усі зусилля на формування мовних знань і мовленнєвих умінь студентів, навичок осмислення ідейного змісту та інтерпретації твору.

Читання пригодницького тексту можна запропонувати як на домашнє читання, так і практикувати на заняттях з метою удосконалення читацьких навичок. Усний стислий чи докладний переказ сприяє засвоєнню лексики та граматичних норм англійської мови. Обговорення прочитаного і дискусія у групах, у колі – результативний засіб формування мовленнєвої компетенції студентів, діалогічного мовлення. З метою осмислення та оцінювання прочитаного тексту варто провести аналіз образів головних героїв, відтворити лінію сюжету за ключовими подіями. Писемне мовлення удосконалюється у процесі виконання творчих робіт: написання листа письменникові, відгуку, есе.

Зважаючи на те, що у процесі вивчення «Зарубіжної дитячої літератури» студенти спеціальності «Початкова освіта» ознайомлюються із пластом сучасної англійської літератури, перекладеної українською, варто запропонувати завдання – порівняти тексти оригінальні англомовні тексти із україномовними перекладами і проаналізувати лексичні, граматичні та синтаксичні одиниці, приклади вживання фразеологізмів; з'ясувати чи вдалось перекладачеві зберегти емоційність та образність, закладену автором, передати настрій твору, інтонації.

Цікавими та продуктивними будуть перегляди екранізації пригодницьких текстів. Така форма навчання створює атмосферу реальної мовної комунікації, робить процес засвоєння іншомовного матеріалу більш живим, цікавим, проблемним, переконливим та емоційним.

Отже, систематичне використання оригінальних художніх текстів пригодницького жанру на заняттях з іноземної мови зі студентами педагогічних спеціальностей розвиває навички читання, формує у майбутніх педагогів навички усного мовлення та вміння спілкуватися, розвиває ціннісне ставлення до художнього слова, вміння критично осмислювати та інтерпретувати прочитане.

Читання пригодницьких текстів вносить розважальний елемент у навчання, робить процес різноманітним й ефективним.

Література

1. Качак Т. Б., Круль Л. М. Зарубіжна література для дітей / Т.Б. Качак, Л.М. Круль. – К. : Академвидав, 2014. – 416 с.
2. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
3. Самохвалова М. Використання творів англійської художньої літератури як текстів для навчання англійської мови / Малла Самохвалова // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії'2014: зб. наук. праць [Текст] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; Наук. керівник теми і голов. наук. ред.І.Д. Безгін; Редкол. : А.В. Чебикін, І.Д. Безгін, А.О. Пучков та ін. – К. : Фенікс, 2014. – Вип. 6 (17). – С. 191–193.

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

ЛЮБОВНА ПРИГОДА ЯК СТРУКТУРНИЙ ЕЛЕМЕНТ СЮЖЕТІВ ДОНЖУАНІАНИ

Більшість сучасних дослідників літератури вслід за О. Веселовським розуміють сюжет художнього твору як послідовність мотивів, а мотив, відповідно, як найменшу одночленну одиницю сюжету. Ю. Лотман називає найменшою одиницею структури сюжету подію, під цим кутом зору сюжет постає ланцюгом подій. Досліджуючи сутність події у сюжеті художнього твору, дослідник встановлює відносність цього поняття залежно від семантичного поля застосування: одна й та ж подія виявляється з одних позицій суттєвою, з других – несуттєвою, можливий і третій випадок за якого її взагалі не існує. Отже, подію слід розглядати як значне відхилення від норми. Логічним та обґрунтованим постає визначення події, запропоноване науковцем, а саме: "Подією в тексті є переміщення персонажа за межу семантичного поля" [1, 224].

Під цим кутом зору поглянувши на текст, Ю. Лотман виокремлює безсюжетні та сюжетні тексти: "… безсюжетна система первинна і може бути втілена в самостійному тексті. Сюжетна вторинна та завжди виступає пластом, який накладається на основну безсюжетну структуру. При цьому взаємостосунки між обома пластами завжди конфліктні: саме те, неможливість чого стверджує безсюжетна структура, складає зміст сюжету. Сюжет – "революційний елемент" стосовно до "картини світу" [1, 228].

Модель тексту драми Лесі Українки має чітку структуру, в основі якої лежить бінарна семантична опозиція двох просторових концентрів "Севілья – Мадрид", із відповідним семантичним набором домінант "весела провінція – похмура столиця", яскраво втілених в образах провідних персонажів "Анна – Командор". Зазначеним характеристикам відповідають і представники севільського та мадридського товариства. Континуум Кадіксу винесено на марґінес, який акумулює семантичну парадигму неймовірних можливостей і тотальної свободи. Представниками цього марґінального простору є Дон Жуан і Долорес, персонажі, які несуть на собі чіткий відбиток "інакшості" порівняно як із севільським, так і з мадридським оточенням.

У драмі Лесі Українки "Камінний господар" «революційним» (Ю. Лотман) елементом, який стимулює розвиток дії твору виступає любовна пригода: Дон Жуан після зустрічі з Донною Анною намагається заволодіти нею, таким чином герой-коханець постає провідним "героєм-діячем" п'єси. У першій дії драми встановлений порядок речей порушує поява Дон Жуана, який до часу ховався у склепі, а потім вийшов аби поспілкуватися з двома сеньйоритами, дуеньї яких так необачно залишили дівчат самих. Для безсюжетного семантичного рівня драми сама присутність молодого чоловіка поряд із незаміжніми жінками, яких не супроводжує хтось зі старших, уже є надзвичайною пригодою. Ситуація ускладнюється ще й тим, що цей молодий чоловік – Дон Жуан,

відомий спокусник, звабник жіноцтва й до того баніт – той, *"кого король позбавив і честі, й привілеїв"* [2, 109]. Випадковий перехожий зрозумів би цю загалом безневинну розмову як недопустиме явище, що могло б мати сумні наслідки для її учасників.

У другій дії драми рух сюжету так само відбувається завдяки діям Дон Жуана, ефектна поява якого на балу не відповідає нормам допустимої поведінки: герой, прикриваючись маскою, виконує серенаду дівчині, яка наступного дня має стати дружиною іншого, та ще й у присутності нареченого. Протягом усього балу Дон Жуан намагається зачарувати Анну, при цьому відступаючи навіть від своєї звичної поведінки звабника (знехтував донною Соль). Та все ж таки Анна, хоча й піддається впливу чарів ловеласа, наприкінці дії під час вирішальної розмови відмовляє Дон Жуанові. Герой змушений відступитися. Він вирушає в свій кадікський сховок на самоті.

Третя дія драми відкривається зображенням Дон Жуана, який точить свою шпагу в печері на околиці Кадікса. Герой перебуває в автентичному для себе просторі й оточенні, а отже, він злився із безсюжетним рівнем тексту та втратив функцію діяча. Його мета – донна Анна – у Мадриді, потрапити до якого Дон Жуан-баніт і віровідступник не має змоги. Рух сюжету відновлює Долорес: "*Долорес. Я знов прийшла порятувати вас"* [2, 114]. Дівчина приносить своєму нареченому реабілітаційні документи, що відкривають для Дон Жуана шлях до Мадриду: *"Дон Жуан. (швидко переглядає пергаменти) Декрет від короля… і папська булла… / Мені прощаються усі злочини / і всі гріхи…"* [2, 114]. Про те, як Долорес змогла дістати ці папери, ми дізнаємося з її слів, а предметом зображення в драмі стає лише апогей цієї трагічної пригоди – передача декрету та булли користувачу. Отже, акцент поставлено на особі Дон Жуана, що дозволяє класифікувати Долорес тільки як помічника героя-діяча, який, за свідченням Ю. Лотмана, може частково перебирати на себе функцію основного героя: "Помічник діяча – результат роздвоєння в окремих текстах єдиної функції подолання межі" [1, 230]. Отже, суспільні умовності подолано й Дон Жуан вирушає здобувати донну Анну: *"Доля жде в Мадріді. / Сідлай лиш коней. Ми тепер поїдем / ту долю добувати. Швидше! Миттю!"* [2, 123]. Опинившись у Мадриді, Дон Жуан не має змоги підступитися до своєї мети – донни Анни, надійно схованої за камінними мурами суспільних умовностей. Функцію подолання межі в цій ситуації виконує покоївка Анни Маріквіта, яка влаштовує зустріч Дон Жуана й Анни в опочивальні в командоровій оселі.

Остання, шоста, дія драми засвідчує провідну роль у творі саме Дон Жуана. У цій дії герой найбільш статичний порівняно з попередніми, його функціональний рух уповільнюється. Водночас констатувати передачу функції героя-діяча Анні, яка виявляє тут більшу активність, немає підстав, оскільки всі її дії підпорядковані суспільній моралі, безсюжетному рівню тексту, частиною якого є мадридський континуум. Анна не тільки підкоряється законам і порядкам лицарської спільноти, а й сама оберігає всі ті норми, які нещодавно здавалися їй безглуздими. "Доброчесність" Анни заплямована, адже одна з придворних дам, донна Консепсьйон, зустріла Анну та Дон Жуана під час їхньої бесіди на цвинтарі. Єдиний спосіб для Анни втриматися у вищому товаристві – очистити свою репутацію – вийти заміж за Дона Жуана. І в цьому контексті бенкет у домі вдови під час жалоби задля офіційного знайомства родичів її попереднього чоловіка з новим обранцем постає типовою дією: у середньовічній Європі жінка, яка вийшла заміж, ставала членом роду свого чоловіка й у разі його загибелі залишалася під опікою інших чоловіків цього роду, найстарший із яких міг видати її заміж удруге.

Кінець п'єси засвідчує асиміляцію героя з навколишнім простором, його перехід у площину нерухомих персонажів шляхом злиття з безсюжетним рівнем твору: змирившись із неминучістю шлюбу з Анною, Дон Жуан згоджується перейняти від Командора не лише дружину, а й соціальне становище, привілеї та обов'язки, самий консервативний спосіб життя та мислення, символічним втіленням якого є білий командорський плащ. Ми застосували до тексту драми Лесі Українки структуралістську теорію Ю. Лотмана, хоча як зазначає С. Цанов: "… звичайно теорія формулюється перед своїм викладом і розгортається через цілеспрямовану селекцію. Обираються окремі факти, а ті, що не відповідають першоідеї, пропускаються" [3]. Відповідно інтерпретаційний потенціал п'єси далеко не вичерпаний і відкритий для подальших теоретичних варіацій.

Література

1. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПб, 2005. – С. 14–285.
2. Українка Леся. Зібр. творів : у 12 т. / Леся Українка; [ред. кол. : Є. С. Шабліовський (голова) та ін.]. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 6. – 414 с.
3. Цанов С. Константин Леонтьев – поэтика болгарофобии / Страшимир Цанов. – Электронный ресурс. – Режим доступа : http://sites.utoronto.ca/tsq/55/Tsanov.pdf.

Бокшань Г. І.,
аспірантка,
Херсонський державний університет,
старший викладач кафедри іноземних мов,
Херсонський державний аграрний університет

МІФОПОЕТИКА ПРИГОДНИЦЬКОГО РОМАНУ ГАЛИНИ ПАГУТЯК “КОРОЛІВСТВО”

Пригодницький роман Галини Пагутяк “Королівство” інспірував появу літературознавчих розвідок, спрямованих на дослідження його жанрової природи (зокрема, І. Гречаник зосередила увагу на кореляції рис генотипу і фенотипу цього твору [2]), а також на з’ясування специфіки рецепції письменницею міфологічного матеріалу (О. Фетісова проаналізувала взаємодію традиційного й авторського у демонологічних образах роману [4]; О. Цалапова детально розглянула інтерпретацію архетипного образу яйця [5]). Утім, розмаїття інтертекстуальнизх зв’язків “Королівства” зі слов’янською і світовою міфологією спонукає нас продовжити вивчення неоміфологічних стратегій, реалізованих Г. Пагутяк у цьому пригодницькому романі.

Особливого статусу у творі набуває міфологема дому, втілена в образі будинку, в якому мешкала головна героїня Люцина. Він постає мікрокосмом, що відображає первісну гармонію людини і світу духів: “Той, хто виріс у такому будинку, не боятиметься привидів і не проганятиме, бо це також і їхній дім” [3, 9]. Образ житла Люцини акумулює властивості сакрального простору, здатного охороняти й оберігати: “<…> дівчинці захотілось негайно опинитись удома, світі, захищеному з усіх сторін” [3, 9]. Такою силою помешкання завдячує Люцининій бабусі: вона “оточила квартиру невидимим бар’єром, через який не могло проникнути зло, доки самі мешканці залишатимуться вірними добру” [3, 31]. З міфологемою дому корелює притаманний фентезійним творами мотив відновлення втраченого ладу.

Промовистою у творах Г. Пагутяк є міфосемантика чисел: відьми Гортензія та Олівія жили в квартирі №13. Подекуди числова символіка набуває казкового аранжування: “Рівно о дванадцятій годині мали відчинитись двері до Королівства” [3, 177]. Дванадцять Старих у Раді Королівства асоціюються з біблійними апостолами, що додає сакральних конотацій їх образам. Як і послідовники Христа, вони мали просте походження: “Казали, що до Старих належали часом непримітні люди, можливо, хтось із них працював теслею чи підмітачем вулиць” [3, 263].

Г. Пагутяк використовує контрастні орнітологічні образи, антитетичність яких підкреслюється символікою кольорів. Наскрізною інваріантною парою є образи чорного й білого птахів, варіантами яких у художній прозі письменниці здебільшого виступають чорний крук і Білий Пташок. У «Королівстві» згадка про Білого Пташка пов’язана з Чарівним лісом. Варіантом чорного птаха постає образ перевертня, який смертельно поранив Короля. Символічного значення у романі набуває сцена битви Чорного і Білого Птахів, що в міфопоетичній площині тлумачиться як одвічна боротьба зла й добра.

Серед бестіарних образів “Королівства” на особливу увагу заслуговує образ кота. У традиційній міфології уявлення цей образ найчастіше пов’язуються з нечистою силою, проте в романі Г. Пагутяк його інтерпретація має виразно протилежний характер: кіт Фелікс сам опиняється під загрозою з боку сусідок-відьом. Темні сили були зацікавлені у знищенні котів, адже ці тварини

були захисниками книг, вони “забезпечували охорону найбільших скарбів Королівства” [3, 55]. Міфосвіт “Королівства” репрезентований також образами рослин. Міфологему верби у романі інтерпретовано у народнопоетичній традиції: це священне дерево у фольклорі наділене функцією оберегу, саме тому в ньому Люцина віднайшла чарівне яйце. Побачивши вербу, дівчинка промовила слова з казки: “Вербо-яра, розчинися, Ганна-панна йде!” [3, 145]. Героїні фольклорних казок звертаються в такий спосіб до дерева, наділеного магічними властивостями [1, 461–462]. Мортіус вперше побачив маленького Тигрисика у дуплі верби, що провокує асоціації з традиційною для давньої української культури вербовою колискою.

Вектор переосмислення традиційного образу опиря у творах Г. Пагутяк скеровано у кількох напрямках: а) зображення цих істот як упорядкованої громади (Ордену) зі своїм кодексом честі, яка служить гармонізації світу; б) репрезентація опирів як істот, що тримають людей у страху через здатність потинати слабких; в) інтерпретація цього демонологічного образу в гумористичному ключі. Саме в романі “Королівство” маємо справу з контамінацією елементів готичного і комічного в образі опиря фон Стронціуса.

Осучаснення традиційної демонології зі створенням комічного ефекту – основний прийом модифікації міфологічного матеріалу у “Королівстві” Г. Пагутяк. Збіговисько нечистої сили авторка називає бомондом, представниці якого одягнені у чорні вечірні сукні. У помешканні повелителя жив домовик Спрячик, який улітку “разом із друзями-домовиками мандрував автостопом, відвідуючи музичні фестивалі, бо був фанатом справжнього року” [3, 37]. Образ дзеркала у романі оприявнює традиційну міфосемантику: після смерті короля Даниїла “всі дзеркала в Королівстві запнули темними покривалами, щоб душа короля не заблукала в задзеркальних світах” [3, 199]. У зв’язку з образом королеви цей образ концентрує темпоральні характеристики: “Олімпія належала до людей, які побоюються дзеркал, вважаючи їх небезпечними. Дзеркала – це двері до іншого світу, а буває, вони показують майбутнє” [3, 263].

Своєрідно інтерпретує Г. Пагутяк мотив ініціації, який у міфах пов’язується з перебуванням у тілі чудовиська: при переході в інший світ Олімпія потрапила в пащу трьохголового Змія. Ці істоти в Королівстві мали інший статус, ніж у Серединному світі: “Змії належали підземному світові й своїм диханням зігрівали землю, аби вона могла виносити в собі насіння рослин і не поморозити дрібних тваринок, які не люблять денного світла” [3, 273]. Письменниця трансформує образ змія, акцентуючи в ньому протилежний традиційному семантичний полюс.

Роман “Королівство” має виразні ознаки неоміфологічного твору, що реалізуються як переосмислення засобами міфу проблем сучасності: екологічних катастроф, занепаду культури, зокрема, кризи книгодрукування. Топос Королівства – втілення жаданої гармонії, проекція міфічного Едему: “Єдині і незаперечні докази самобутності Королівства: любов до всіх живих істот, включаючи людей, прагнення до знань і відсутність недовіри до прибульців” [3, 120]. Промовлена принцом Серпнем магічна формула “Королівство – це я” [3, 202] алюзійно пов’язується з біблійним “Царство Боже всередині нас”. У такий спосіб письменниця акцентує, що шлях до космічного ладу лежить через особисту гармонію.

Література

1. Антологія українського міфу : у 3 т. – Т. 2 / за ред. В. Войтовича. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – 608 с.
2. Гречаник І. Афективний часопростір у романі-фентезі Галини Пагутяк “Королівство” [Електронний ресурс] / І. Гречаник. – Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/old_jm/Soc_Gum/Vlush/Filol/2010_11_2/6.pdf.
3. Пагутяк Г. Королівство / Г. Пагутяк. – Харків : Фоліо, 2014. – 378 с.
4. Фетісова О. Традиційне й авторське в міфотворчості Галини Пагутяк (на матеріалі роману “Королівство”) / О. Фетісова // Теоретична і дидактична філологія. – Вип. 17. – Переяслав-Хмельницький : ФОП Лукашевич, 2014. – С. 461–473.
5. Цалапова О. Архетипний образ яйця в дилогії Галини Пагутяк “Королівство”, “Книгоноші з Королівства” / О. Цалапова // Література. Діти. Час : Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. – Вип. 3. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2102. – С. 39–44.

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

ОЛЕКСІЙ ПЕТРОВ І МИКОЛА КОСТОМАРОВ: КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНІ КОНТЕКСТИ

У справі Кирило-Мефодіївського товариства є питання, що досі висвітлюються за усталеним шаблоном. Це стосується й ролі Олексія Петрова, який, як відомо, спричинив викритті цієї таємної організації.Сучасників Петрова збивало з пантелику те, що він сам побував в ув'язненні й на засланні: занадто важко цей факт погоджувався із загальноприйнятим образом донощика. Ті, хто знав Петрова, не йняли віри чуткам про цього провінційного вчителя музики, який ледь не до скону заробляв на хліб приватними уроками.

Звертаючись до редактора "Русской старины", Костомаров писав: "…через стену слушал наши беседы какой-то не известный мне господин и потом постарался написать и послать куда следует сообщение о нас…" [1, 600]. Ім'я підслухача вперше публічно згадав Пантелеймон Куліш в "Історичному оповіданні". Невдовзі по тому вже й сам Костомаров вирішив докладніше розповісти про Петрова. Він зробив це у статті, що вийшла в другому числі "Киевской старины" за 1883 рік. Публікація мала широкий розголос, оскільки того ж року була передрукована в газеті "Московский телеграф". Саме на цей газетний матеріал і відреагував Олексій Петров [3], обравши за основного опонента у своїх полемічних спогадах Костомарова.

Петрова навіть не так зачепило персональне обвинувачення, як категоричне заперечення самого факту існування таємного товариства. Костомаров у цьому питанні досить послідовний: "…собственно и самого общества не существовало, так как нельзя считать организованным обществом разговоры частных лиц, случайно сошедшихся для беседы без всякой предвзятой цели» [2, 226]. Костомаров дав зрозуміти, що вся кирило-мефодіївська справа постала як результат цілеспрямованої "режисури" з боку зацікавлених слідчих органів. І це, здається, найбільше обурило Петрова, бо заперечувати таємне товариство – це загрожувати всьому, навколо чого він вибудовував прийнятне пояснення власного існування.

В уяві Петрова причетність до Кирило-Мефодіївського товариства запускала певну програму щодо наступного розгортання фатальної послідовності подій його біографії. Для нього прийняти твердження Костомарова значило погодитись із тим, що все в житті минуло намарне, значило визнати порожнечу й беззмістовність власного існування. Вимушене прощання з університетом і мріями про наукову кар'єру, більш як півтора роки в Петропавлівській фортеці, вісім років на засланні, наступне провінційне злиденне животіння, – виходило, що все це було даремним. Нещаслива доля як вище випробування – ця, обрана Петровим життєва філософія, із якою він давно зріднився, фактично ставилася під сумнів. Усвідомлення зв'язку з товариством надавало сенсу його існуванню, пояснювало, чому життя склалося так, а не інакше, підпорядковувало індивідуальну історію мало не романтичному фаталізму. А тут Костомаров раптом вирішив усе зруйнувати.

Петров запропонував альтернативну версію подій, що спричинили викриття товариства. У цій версії він сам постає швидше як заручник обставин і жертва власної необачності та надмірної довірливості. Одержавши від Миколи Гулака статут організації й перстень, як знак приналежності до кола втаємничених, Петров залишив їх у свого дядька Давида Підгурського, професора Київської академії. А наступного разу побачив усе це вже на столі в попечителя навчального округу Олександра Траскіна, куди його викликали для попередньої бесіди.

Петров аж ніяк не заперечує своєї співпраці зі слідством, однак готовий при цьому визнати всього лише помилку, а не свідомий намір. У вибудовуванні власної моральної реабілітації, він використав романтичну модель, представлену низкою уявлень і стереотипів, найімовірніше засвоєних ще в юності, в університетські часи – із визнанням складності й суперечливості людської особистості та її конфліктності у стосунках зі світом. Такий шлях передбачає прийняття безумовної переваги духовних вартостей. Полемізуючи з Костомаровим, Петров повсякчас

наголошує на нехтуванні корисливими мотивами. Йому над усе важить плекання образу несправедливо обвинуваченого – жертви загального нерозуміння й байдужості.Петров не фальшивить, щиро вірячи у власну правоту, а себе розглядає як заручника у грі лихої долі, котра змушувала його, всупереч бажанню, приймати небажані пропозиції. Власну правду він обстоює із запалом романтичного героя, який постійно наштовхується на стіну байдужості. Так само, як носії романтичного світобачення у "фальсифікатах" на кшталт Краледворського літопису чи "Запорожской старины" вносили корективи до національної історії, Петров у спогадах уточнював власну "індивідуальну історію".

Дуже важливо врахувати, що мотиви авторів романтичних «підробок» аж ніяк не низькі. Вони погоджені з творчими практиками фантазування й одухотворення реальності з метою пошуку в ній її справжнього сенсу. У цих практиках те, що не відповідало бажаному ідеальному баченню, заперечувалось, діставало нового трактування або ж виправлялося. Такий підхід міг застосовуватись до інтерпретації як колективної, так і індивідуальної долі, коли відкидалося все дріб'язкове й низьке, допущене у хвилини духовної й душевної кризи. При цьому не виключалися корективи, альтернативні версії в тлумаченні фактів і мотивів поведінки. Тож поява альтернативної (у певному сенсі, справжньої) біографії цілком відповідає духові романтизму. Мовляв, у людському житті факти всього лише презентують зовнішній, буденний плин існування, натомість ідеальне їх тлумачення є по-справжньому правдивим, бо воно більше відповідає суті особистості, її духовному образові. Саме під цим оглядом спогади Петрова постають як доволі показовий випадок романтичного "перепроживання" індивідуального минулого у пошуках його ідеальної версії.

Романтикам узагалі імпонувала роздвоєна, сповнена суперечностей особистість. Цей романтичний стереотип Петров приклаві до самого себе: він, немов романтичний індивідуаліст, стоїчно приймає свій хрест несправедливо знеславленого і в гордій самотині несе його, звершуючи лише для нього самого зрозумілий подвиг мученика. Нещастя й перенесені митарства стають чи не найвищим мірилом правди, тому вони навмисне виводяться наперед: Петров доводить, що він – той, кого звинувачують у зраді, – насправді потерпів чи не найбільше. Душевна драма Петрова викликала до життя романтичну сповідь, у якій понад усе підносився культ страждання. Мовляв, страждання виправдовують колишні ненавмисні помилки й надають вищого сенсу безрадісному існуванню. Сповідаючись, Петров намагається донести до читачів, що він лише заручник долі, що з волі невблаганного зловісного фатуму йому повсякчас нав'язували чуже призначення. Ті самі кирило-мефодіївці затаврували його як донощика, слідчі змусили стати співробітником таємної поліції, а згодом на нього чекала жахлива роль ув'язненого без провини, засланця й вигнанця, приреченого на сіре й безнадійне животіння. Усі його душевні переживання зосередилися навколо Кирило-Мефодіївського товариства, спогади про яке він оберігав як щось заповітне. Певно, тому його так обурив випад Костомарова, котрий із якоюсь майже брутальною легкістю наважився заперечити сам факт існування таємної організації.

Хай там як, а полемічні мемуари Петрова якнайкраще прочитуються саме в контексті кирило-мефодіївського романтизму. Ключова для програми товариства семантика страждання, виплекана в "Книзі буття українського народу" з метою інтерпретації колективної історії, так само добре погоджується з комплексом світоглядних романтичних уявлень, як і концепція мученицького подвигу, що її приміряє до свого індивідуального "буття"конкретний нещасливець Олексій Петров.

Література

1. Костомаров Н. Письмо к издателю-редактору «Русской старины» М.И. Семевскому / Н. Костомаров // Русская старина. – 1880. – Вып. 3. – С. 597–610.
2. Костомаров Н. П. А. Кулиш и его последняя литературная деятельность / Н. Костомаров // Киевская старина. – 1883. - № 2. – С. 221–234.
3. Петров А. М. Из далёкого прошлого / А.М. Петров // Звенья. – М.-Л. : ACADEMIA, 1935. – С. 304–342.

Бригадир Я.О.,
аспірантка,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПРИГОДНИЦЬКА СЮЖЕТНА ДОМІНАНТА ЯК ТРАДИЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕТЕКТИВНОЇ ПРОЗИ ПРО ДІТЕЙ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Причина колапсу детективного жанру в радянській літературі зумовлена його зарахуванням до сфери масової літератури, що водночас применшило, а почасти й знівелювало художню вартість детективних творів та призвело до жанрової мімікрії. Компенсуючим фактором за таких умов було звернення до пригодницького жанру, оскільки за родовими ознаками він є чи не найближчим до жанру детективу. Відтак формально за жанровою характеристикою детективно-пригодницька проза визначалась як власне пригодницька, що в свою чергу призводило до відповідної критичної рецепції, специфікою якої виявилось фактичне розмивання жанрових меж цілого ряду творів української літератури ХХ століття.

Захоплення пригодницькою літературою як у письменників різних шкіл та напрямів, так і у читачів будь-якого віку обумовлено, перш за все, специфікою жанру, що забезпечує свободу літературної гри. Однак, попри загальну зацікавленість, до 30-х років минулого століття, як зазначають дослідники, вітчизняна літературно-критична думка поняттям “пригодницька література”, тим більше “детективно-пригодницька література”, не оперувала, а своє теоретичне обґрунтування термін “пригодницька література” отримав лише у 50–60-х рр., тому на нашу думку, остаточної дефініції вимагає термін “детективно-пригодницька література про дітей”. 30-ті роки минулого сторіччя позначилися значним поступом саме детективно-пригодницької дитячої літератури, (це в свою чергу зумовлено специфікою радянської літератури, котра продукувала детективні шпигунські романи виключно з певною ідеологічною матрицею). Прикладом можуть слугувати повісті “Загнуздані хмари” (1936 р.) та “Шати в небі” (1940 р.) М. Романовської, “Хатина на кризі” (1933 р.), “Крила рожевої чайки” (1934 р.), “Мандрівники” (1938 р.), “Шхуна “Колумб” (1940 р.) М. Трублаїні, котрі тематично розширили та освіжили жанрову палітру української літератури про дітей.

Власне пригодницька література здобулась на ґрунтовне та різноаспектне дослідження, зокрема питання поетики жанру (Б. Бегак, А. Вуліс та В. Пропп, Л. Мошенська), роль інтриги та загадки в пригодницьких творах (М.Славинський, Т. Кестхейї, Ю. Ковалів та А. Ткаченко), сюжетобудова та специфіка авантюрного сюжету (Д. Ліхачов, М. Бахтін), теорія художньої прози (В. Шкловський), дослідження власне пригодницької белетристики (А. Наркевич) та специфіка побутування жанру в контексті масової літератури (С. Філоненко, О. Романенко). Огляд вищезазначених праць дозволяє стверджувати, що де-факто майже всі дослідники аналізували пригодницьку літературу про дітей з урахуванням детективної складової жанру, тому ще раз варто підкреслити, що остаточна дефініція детективно-пригодницької літератури про дітей так і не викристалізувалася.

Метою нашої статті є аналіз запиту на актуалізацію художньої традиції детективно-пригодницької прози про дітей в сучасній літературі.

Актуальність роботи полягає в порушенні ряду питань, що раніше не розглядалися, зокрема дослідженні художньої традиції детективно-пригодницької прози про дітей, а також аналізі творчості Миколи Трублаїні в контексті чіткого визначення фактичної жанрової приналежності його творів. Також актуальним нам видається дослідження реального впливу цілої плеяди письменників ХХ століття, що працювали в жанрі детективно-пригодницької прози, і М. Трублаїні зокрема, на творення сталої художньої традиції цього жанру в українській літературі. Варто зауважити, що **вперше** були досліджені детективно-пригодницькі твори Андрія Кокотюхи про дітей, котрі в суті своїй репрезентують цінний літературний пласт, який засвідчує реальну тяглість вище зазначеної літературної традиції.

Для власне пригодницького жанру характерні несподівані повороти сюжету, контрастність та різноплановість персонажів, відсутність психологічної глибини характерів, що сприяє

динамічності дії. Однак, зауважимо, що незалучення психологічного аналізу та розгляду важливих соціальних та філософських тем не применшує вартості пригодницької та детективно-пригодницької прози, адже за таких умов порушуються інші, не менш важливі, питання. Увінчання мужності, сміливості, винахідливості, знайомство читача із захоплюючими часами та країнами – ось що, зазвичай, є метою подібних творів.

Детективно-пригодницька повість М. Трублаїні "Лебединий острів", котра вийшла книгою "Шхуна "Колумб" у 1940 році, – зразок дитячої пригодницької літератури, що позначена водночас використанням детективних елементів. Порушивши питання зародження традиції детективно-пригодницької літератури про дітей на прикладі творчості М. Трублаїні, зважаючи на брак обсягу статті, розглянемо особливості реалізації та тяглість зазначеної літературної традиції у творчості письменників, котрі працюють на початку XX століття. Сучасна література про дітей характеризується появою прози, що в суті своїй є детективно-пригодницькою, однак, всупереч традиції, початковою є все ж детективна домінанта. Зняття табу та реабілітація детективу як літературного жанру, а масової літератури як культурного явища спричинили до зміщення акцентів, в результаті чого у детективно-пригодницьких творах може превалювати як детективна, так і пригодницька компонента.

Розглядаючи дитячу літературу, що позначена яскраво вираженою детективною домінантою, звернімо увагу, перш за все, на пригодницькі детективи Андрія Кокотюхи. Письменник зазвичай створює детективи та ретродетективи для дорослих, однак є в авторському доробку й твори, що продовжують традицію детективно-пригодницької прози, започаткованої М. Трублаїні: "Таємниця козацького скарбу", "Мисливці за привидами", "Рік пригод. Полювання на золотий кубок", "Клуб боягузів", три останні з яких об'єднані спільними персонажами: семикласниками Максимом Біланом та Денисом Черненком. Зауважимо, що головний герой (головні герої), що також примітно для пригодницького та детективного жанрів, є об'єднуючою категорією, тобто саме довкола них формується ланцюг подій та відносно самостійні історії. Хоча в анотації до твору "Таємницю козацького скарбу" означено як "справжній детектив", на нашу думку, він все ж зберігає пригодницьку інтригу як потужну складову.

Проаналізувавши запит на художню традицію детективно-пригодницької прози про дітей в сучасній українській літературі та визначивши основні типологічні ознаки детективно-пригодницької прози від моменту зародження до яскравого її розвитку, прослідковуємо виразну тенденцію до змін. Якщо за умов ідеологічної настанови радянської доби жанр детективу був, якщо не персоною non grata, то безперечно знаходився у другому ешелоні, то в сучасній літературі про дітей є ряд творів власне пригодницького та детективно-пригодницького характеру із безпосередньо домінуючим детективним началом. З огляду на багатоаспектність вивчення літературної традиції, дослідження сучасної детективно-пригодницької прози передбачає наукову перспективу та заслуговує на особливу увагу.

Література

1. Гребенюк Т. Категорія події в рецептивно-комунікативній парадигмі аналізу літературного твору / Т. Гребенюк // Слово і Час. – №4. – 2008. – С. 50–56.
2. Кокотюха А. Таємниця козацького скарбу [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха. – Режим доступу : http://coollib.com/b/310960/read.
3. Трублаїні М. Твори: У 4-х т. / Микола Трублаїні. – К. : Молодь, 1955. – Т.4. – 576 с.
4. Умберто Еко. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів . – Львів : Літопис, 2004. – 382 с.
5. Філоненко С.О. Масова література в Україні : дискурс / ґендер / жанр : [монографія / наук. ред. Т.І. Гундорова] / Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. – 432 с.

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

ПРИГОДНИЦЬКИЙ ЖАНР У ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА ТА ЙОГО СУЧАСНИКІВ

Українська критика кінця XIX–початку XX століть обговорювала теоретичні й історичні аспекти пригодницької літератури, пильно оцінювала твори різних жанрових різновидів, таких як подорожня, історико-пригодницька, детективна повість тощо.

Показовою є позиція І. Франка, котрий вважав пригодницький мотив важливим структурним чинником епічної літератури, відзначивши архетипний, якщо говорити сучасними термінами, характер мандрівничого мотиву у світовому письменстві: "Пристрасть до подорожей, бажання пізнавати чужі краї і народи – таке давнє, як і цивілізація, і навіть, можна сказати, було одним із головних джерел цивілізації. Тільки знайомлячися з іншими людьми, чоловік збагачує засіб своїх відомостей, учиться користуватися чужими досвідами, почуває бажання вийти з утертої рутини традиційного життя, поступає наперед. Не диво, що описи подорожей належать до найстарших пам'яток, які полишило нам людське письменство" [4, т. 32, 371-372]. Покликаючись на свого сучасника, відомого єгиптолога Ґ. Масперо, дослідник вказав на зародкові елементи подорожнього жанру в давньоєгипетських творах, які були написані 2000 років до н.е. Описи подорожей лягли в основу Гомерової "Одіссеї", розповідей про мандри аргонавтів та походи Александра Македонського, а також спричинилися до творення жанру утопії.

У вступі до компаративної розвідки "Влада землі в сучасному романі" (1891) І. Франко розпочав родовід новочасної реалістичної романістики від первісного давньогрецького любовного роману, заснованого на дивовижних, жахливих або веселих пригодах закоханої пари, яку доля розлучила, аби потім щасливо поєднати. В античному романі "головну увагу зосереджено на описах цікавих, звичайно неправдоподібних пригод, морських подорожей, чужих країв і звичаїв" [4, т. 28, 176]. Цю сюжетну канву успадкувало і розвинуло літературне Середньовіччя: християнський роман наповнив її новим моральним змістом (закохані страждають і гинуть за віру), а лицарський роман – чудодійними пригодами і сміливими подвигами заради прихильності милої дами.

У Сервантесовому "Дон Кіхоті", котрий тогочасна публіка сприйняла за розповідь про сміховинні пригоди збожеволілого дивака, Франко побачив перший зразок новітнього "суспільно-психологічного" роману [4, т. 28, 179; 4, т. 34, 363]. Відтак дослідник пунктирно окреслив розвиток "злодійського" (крутійського), дидактичного та інших жанрів аж до розквіту реалістичного роману, героями якого "стали люди пересічні, звичайні, яких ми щоденно зустрічаємо в житті з їхніми буденними пригодами" [4, т. 28, 182]. Реалізм, таким чином, відсунув пригодництво на другий план.

У відгуку на роман В. Рапацького "До світла!" (1888) І. Франко сформулював деякі закони мистецької трансформації історичної події в епічний образ, порівнявши фабулу твору з його документальною основою – скупим повідомленням хроніки XV ст. про дівчину, котра заради навчання у Краківській академії зважилася переодягнутися на хлопця. Ці закони – це драматизація та психологізація задокументованої події, портретування історичної особи, мотивування її характеру родинним середовищем, соціальним походженням тощо: "Відтворити цей історичний момент у живих постатях, перенести широкий масовий процес у царину індивідуальних людських пригод, прагнень, стремлінь, розчарувань і переломів – ось надзвичайно вдячне для поета завдання…" [4, т. 27, 183].

У полі зору І. Франка та його сучасників перебували різноманітні аспекти пригодницької літератури, як-от:

– пригодницькі мотиви, такі як подорожня пригода, перипетії закоханої пари, чудесні (казкові, фантастичні, міфологічні) події, детективна історія та ін.;

– образи шукачів пригод, наприклад: середньовічний мандрівний лицар, козак Голота, Еней І. Котляревського, гоголівський Тарас Бульба, Олексій-попович Є. Гребінки, Ярема Галайда Т. Шевченка, Кирило Тур П. Куліша;

– образ екзотичних країв, де розгортаються незвичайні події: Кавказ (“Гарасько і Наталя, або дві долі разом” М. Макаровського), Україна (твори польських романтиків “української школи”), Швейцарія (“Товаришки” Олени Пчілки, “Восток і Запад” Підеші – А. Камінського), Північна Африка (“*Бех-Аль-Джугур*” М. Грушевського), Молдова (“Дорогою ціною” М. Коцюбинського) тощо.

Увагу І. Франка, Ю. Кміта, І. Кончиця та інших оглядачів світового письменства привертали твори таких майстрів жанру, як Е. По, Ф. Купер, Ж. Верн, Р. Кіплінґ, А. Конан Дойл, Г. Веллс та ін. Відгукнувшись на переклад українською мовою повісті “Пригоди Тома Сойєра” Марка Твена, Франко високо оцінив виховний потенціал твору: “Малює незвичайно живо і з ясним, як сонце, гумором радощі й терпіння дітей, вибрики їх живої фантазії та заразом повільне вироблювання та гартування характеру” [4, т. 37, 61]. Якщо представники культурно-історичної школи розглядали пригодницьку літературу у традиційному генетичному і контактологічному плані (еволюція сюжету, літературні впливи), то представники утилітаризму та естетизму дебатували її проблематику в контексті масової і високої літератури. Згідно з концепцією “Киевск’ої Старин’и” й “Ради”, письменство бездержавної нації має насамперед виконувати суспільно важливі функції: ідеологічну, просвітницьку, дидактичну. А естети “Молодої Музи” й “Української Хати” зверхньо протиставляли популярним виданням вишукану елітарну літературу.

Характерним є зіткнення навколо непоступливої позиції А. Чайковського, котрий у статті “Якої нам потреба лектури?” [5] став на захист популярної белетристики, яка б подавала історичну правду у привабливій пом’якшеній формі, не відлякуючи молодого читача, й малювала героя яскравими фарбами, завершуючи його пригоди щасливим фіналом; за таким рецептом, як відомо, письменник створив низку пригодницьких повістей – “За сестрою” (1907), “Козача помста” (1910), “На уходах” (1921) та ін. Заперечуючи А. Чайковському, О. Маковей наполягав, що йдеться не про “більше або менше цікаву фабулу, хоч і вона має свою ціну, а ходить передовсім о можливо вірне змалювання минувшини” [2]. Не лише “суспільні утилітаристи”, а й модерністи іронізували з легковажних теоретичних міркувань відомого автора пригодницького жанру: “…Чайковський мріє про історичну повість, якої проби пускає в світ, а пише так, як вихованки пансіонів пишуть любовні романи з всякими пригодами по передпотоповому шаблону” [1, 252].

Хто мав рацію? Вже по війні, у вирі національно-визвольних змагань М. Рудницький, який був зв’язаний з молодомузівцями, підшукав містку формулу: “багата література” [3, 102], згідно з якою в українському письменстві мають розвиватися жанри і стилі на будь-чиє уподобання: і детектив, і філософська лірика; і класика, і модерн, і авангард; і масове чтиво, і вишукані твори для вибагливої еліти; і просвітницькі брошури, і дитяча література, і книжки для досвідчених читачів... Велика нація потребує багатої літератури – так було розв’язано цю дилему у міжвоєнному двадцятилітті.

Література

1. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Микола Євшан; Упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – 658 с.
2. Маковей О. Про історичні оповідання / Осип Маковей // Діло. – 1907. – 18 червня. – № 125.
3. Рудницький М. Багата література / Михайло Рудницький // Шлях. – 1918. – № 12. – С. 47-57.
4. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976-1986.
5. Чайковський А. Якої нам потреба лектури? / Андрій Чайковський // Діло. – 1907. – 5 квітня. – № 67.

Васюта С.Д.,
кандидат педагогічних наук,
Навчально-виховний комплекс № 19
(Рівне)

ФІЛОСОФСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ДИТЯЧОЇ ПОВІСТІ О. ГАВРОША «НЕЙМОВІРНІ ПРИГОДИ ІВАНА СИЛИ, НАЙДУЖЧОЇ ЛЮДИНИ СВІТУ»

Пригодницька повість як проміжний жанр між оповіданням і романом за своїм розміром, широтою охоплення життєвих явищ, глибиною їх розкриття, у центрі якого героїчна людська доля, нині стає усе більш затребуваним у юного читача. Увага школяра зосереджена на тому творі, динамічний сюжет якого насичений незвичайними подіями з несподіваним їх поворотом, мотивами викрадення, переслідування, атмосферою таємничості й загадковості, ситуації припущення й розгадування. Пригодницька повість для дітей О. Гавроша «Неймовірні пригоди Івана Сили, найдужчої людини світу» – це захоплива історична розповідь про життя головного персонажа Івана Фірцака (Кротона), «хлопця з глибинки, який завдяки характеру й природним здібностям став найсильнішою людиною світу» [3]. Автор, згадуючи про намір «розповісти дітям про таку дивовижну біографію» (після прочитання документальної повісті Антона Копинця «Кротон»)[3], відверто акцентує увагу на жанрових ознаках пригодницького твору для дітей: наявності прототипу головного героя (не тотожного реальному), зміненості імен на кумедні, на детективному характері сюжету, відсутності в житті Івана Фірцака окремих персонажів і колізій, що є досить важливими для дитячої повісті дотепного характеру» [3].

Про пригодницький характер твору свідчить й І. Титатенко, зазначаючи, що до реальних героїв – Івана Фірцака, його дружини – повітряної гімнастки, чемпіона-суперважковаговика Джона Джексона, королеви Британії Олександр додав кумедних вигаданих персонажів: слідчого агента Фіксу, обірванця Міху Голого. Дослідниця вдало помічає, що автор так майстерно промалював портрети й характери своїх героїв, що “не знаючи справжньої історії українського богатиря, ніколи не здогадаєшся, на кому саме відігралася авторська фантазія» [1]. Суголосною у питанні пригодницького настрою твору є і О. Кравець, яка зазначає, що автор часто відступає від фактів заради власної вигадки, чим зміщує акценти, додає гумористичні елементи, хоча історичні постаті цікаві насамперед тим, що про них можна розповісти правдиво, не вигадуючи зайвого для зацікавлення читача [4].

Актуальність вивчення пригодницької історичної повісті підтверджується й самим О. Гаврошем: «Для чого нам вчитися тільки на чужих прикладах? Україна славиться своїми силачами [3]. Нова програма з української літератури для 5-9 класів для загальноосвітніх навчальних закладів школи зі змінами, внесеними у 2015 році, передбачає ознайомлення учнів 7 класу з повістю сучасного дитячого письменника О. Гавроша «Неймовірні пригоди Івана Сили» з метою розкриття образу легендарного верховинця як утілення непереможного духу українського народу, його доброти й щирості. Державні вимоги до рівня загальноосвітньої підготовки школярів передбачають: ознайомлення з історичною довідкою про Івана Фірцака; уміння переказувати зміст повісті, визначати головні проблеми, характеризувати образи героїв; висловлювати міркування про необхідність серйозного ставлення до свого здоров’я, про чесність у спортивних змаганнях.

Методика викладання української літератури, зважаючи на державні вимоги до знань і вмінь учнів, акцентує увагу на значущості текстуального вивчення пригодницької повісті. саме композиційним шляхом у поєднанні з елементами пообразного. Пропонуємо алгоритм аналізу епічного твору композиційним шляхом:

1. З’ясуйте тему, жанр твору. 2. Визначте головних і другорядних образів, їхні точки переплетення. 3. Визначте зав’язку (конфлікт) твору. 4. Прокоментуйте ті епізоди, що розвивають зав’язку. 5. Визначте кульмінацію твору. Аргументуйте. 6. Встановіть розв’язку. Прокоментуйте. 7. З’ясуйте роль позасюжетних елементів (авторські відступи, звернення до читача, описи (пейзаж, інтер’єр). 8. Визначте особливості сюжету і композиції.

Зразок алгоритму пообразного аналізу прозового твору: 1. Визначте із ряду образів головний і другорядні. Аргументуйте. 2. Розкажіть про життєву долю героя. Використовуйте цитати. 3. Здійсніть словесний малюнок героя (портрет, авторська мова). 4. Проаналізуйте вчинки персонажа. Простежте за його ставленням до інших героїв, а їхнім – до нього). 5. Розкрийте життєву позицію героя, його мрію, коло інтересів. 6. Проаналізуйте авторське ставлення до персонажа. 7. Розкрийте роль другорядних героїв.

Природа художнього тексту повісті «Неймовірні пригоди Івана Сили» (історичного пригодницького характеру) є критерієм вибору певних наукових відомостей для її аналізу. Пошукову діяльність учнів спрямовуємо на інформацію з історії (історичне дослідження про Івана Фірцака (Кротона)). Елементи філософського дослідження матимуть місце під час розгляду активної життєвої позиції персонажа, його мрій і цілей, інтересів. Пригодницька повість, насиченість її незвичайними подіями (змагання Сили з Велетом, чемпіоном Магдебура, гордістю Баварії, британським боксером Джебсоном, Чорною горою) з несподіваним їх поворотом (зустріч із Доктором Брякусом, мадам Бухенбах), мотивами підступу (шанувальників боксера Джебсона), обману (мадам Бухенбах), переслідування (агентом Фіксою), атмосферою таємничості, ситуації припущення й розгадування (звинувачення Сили у вбивстві доктора Брякуса), сприяє філософській інтерпретації тексту.

Цікавими виявляться й такі елементи екзистенціального аналізу філософської категорії, як «межова ситуація» (аварія на автомобілі; смертельна загроза життю Сили через проломлений череп,) і «вибір» – з ким (Брякусом чи Бухенбах) бути і де (у в'язниці чи цирку); чим займатися (виступати на арені чи змагатися за різні титули, здобути славу чи гроші, працювати на когось чи належати собі, життя в еміграції чи на батьківщині?).

Через поетику психологізму (пошук способів і засобів психологічного зображення персонажа) учень доходить розуміння сутності зображеного його характеру. Пізнавальним є таке завдання, як аналіз психічного стану Івана Сили у різних виявах: прямому авторському (враження Івана від столиці), невласне пряма мова («образа й біль були такі сильні, що Іван… з усією силою тріснув у відповідь»), опосередкованому називанню іншими персонажами («постава й плечі вселяли повагу стороннім»), самоназиванням («аж в голові макітриться») [2, 238–259]. Інтелектуальною роботою є і пошуки учнями описів зовнішніх виявів психічного стану: психологічний портрет («кругле обличчя з м'якими рисами виражало подив і здивування»), особливості мовлення («пробелькотів»), психологічна деталь («незграбно почав розсовувати гроші по кишенях»); на пряме зображення перебігу процесів внутрішнього життя героя (внутрішній монолог: «Е, що тут підіймати? – подумав Іван»), психологічний самоаналіз: («жаль боксера, кар'єра якого так несподівано обірвалася»), на опосередкований вияв психічного стану героя, його помилки («Іван Сила знову заприсягнувся, що більше не битиметься й не боротиметься на арені») [2, 238–259].

Філософсько-психологічні засади шкільного аналізу історико-пригодницької повісті О. Гавроша «Неймовірні пригоди Івана Сили» активізують інтерес школяра до освоєння тексту про славетного українця, сприяють розвиткові учнівського інтелекту, вихованню духовно багатої, патріотично налаштованої особистості, яка прагне до самовдосконалення.

Література

1. Титаренко Іра "Сто перший великий українець" [Електронний ресурс] / І. Титаренко/ Режим доступу: http://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/review/358/. – Назва з екрана.
2. Коваленко Л.Т. Українська література : підручник для загальноосвіт. навчальних закладів. 7 кл. / Л.Т. Коваленко. – К. : Видавничий дім «Освіта, 2015. – 272 с.
3. Гаврош Олександр: Іван Сила мав восьмеро дітей" [Електронний ресурс] / О.Гаврош /. – Режим доступу: http://zakarpattya.net.ua/News/116163-Oleksandr-Havrosh-Ivan-Syla-mav-vosmero-ditei. – Назва з екрана.
4. Кравець О. Анотація до повісті О. Гавроша «Неймовірні пригоди Івана Сили» "[Електронний ресурс] /Олена Кравець / «Режим доступу http://ukrbook.blogspot.ru/2015/09/blog-post_38.html.– Назва з екрана.

Верескун О.А.,
викладач української мови і літератури,
Маріупольський електромеханічний технікум

ПЕДАГОГІКА ПРИГОД У ДЗЕРКАЛІ ШКІЛЬНОГО КУРСУ ЛІТЕРАТУРИ

Шкільна літературна освіта за останні десятиліття зазнала значних змін. Ми живемо у часи гаджетів, дайджестів, стислих переказів і технологій. Це призводить до певної схематизації, створення шаблонів, що, в свою чергу, є вбивчим для художнього твору. До того ж курс літератури в старших класах дуже заполітизований. Г. Токмань вважає, що "тривалий час єдиним видом дослідження, яке проводилося на уроці української літератури, було соціологічне" [4, 31]. Тому цілком природним є бажання викладача відійти від шаблонів, урізноманітнити навчальний процес, зробити його цікавим і захоплюючим. І тоді в пригоді стають…пригоди!

Поняття **"педагогіка пригод"** ("педагогіка вражень", "педагогіка переживань") увів німецький педагог К.М. Хан у першій третині XX століття. Він вважав, що провідним завданням освіти є формування в людині п'яти рис: допитливості духа, що не визнає поразки, наполегливості в досягненні мети, готовності до самозречення і, перш за все, співчуття. Педагогіка пригод – це навчання через досвід, тому сьогодні вважають, що система К.М. Хана – це навчання головою, серцем і справою [1]. У другій половині XX століття в Європі навіть стали популярними **майданчики пригод**, на яких сучасні міські діти мають можливість реалізовувати свої задуми, апробовувати й досліджувати свої можливості в спільній з однолітками продуктивній діяльності.

Дидактичний потенціал педагогіки пригод – це можливість для викладача створити на занятті й поза його межами ситуацію реальних обставин, примусити учня (студента) стати учасником сюжету, пережити напруження й гостроту подій, у групі та індивідуально шукати вихід, моделювати обставини, збагачувати свій емоційний і чуттєвий досвід. Прагнення до надзвичайного цілком відповідає віковим особливостям підлітків та юнаків, які таким чином могли б спрямовувати свою руйнівну часом енергію на виконання творчих завдань.

Отже спробуємо розглянути деякі твори, запропоновані програмою старшої школи, саме через призму педагогіки пригод і тих можливостей, які вона дає для педагогічної творчості. Чільне місце серед творів пригодницького жанру, що вивчаються в школі,безумовно, належить романові І. Багряного "Тигролови".

Аналізуючи жанрові особливості стрілецького військового роману, Н. Мафтин говорить про синтез роману виховання, роману випробування, детектива, роману пригод, а також документального роману [3, 186]. Усе це повною мірою можна віднести й до "Тигроловів". Отже, в ході текстуального аналізу роману, не нехтуючи серйозною й трагічною сюжетною лінією боротьби Григорія Многогрішного з тоталітарною системою, робимо акцент саме на пригодах. Визначаємо ознаки пригодницького твору, з'ясовуємо в ході бесіди, що для нього характерні гострий сюжет, насичений несподіваними поворотами, мотиви втечі, переслідування; герой роману, як правило, завзятий і безстрашний сміливець, схильний до ризику, оповитий таємничістю та загадковістю. Йому врешті-решт вдається стати переможцем у боротьбі з майже нездоланними труднощами, що зумовлює хепі-енд. Організовуємо заняття у формі квесту, моделюємо найзнаковіші для розвитку сюжету і найнесподіваніші для сприйняття сучасного школяра ситуації. Наприклад:

Квест-пригода №1 "Як можна втекти із заґратованого потяга, що мчить на шаленій швидкості?" Покажемо студентам невеличкий ніж і шматок досить товстої дошки або їх зображення на екрані. Попросимо їх пояснити, як Григорій використав ці предмети. Після обговорення способу втечі аудиторія, як правило, розділяється: частина дістається висновку, що втекти неможливо, частина підтримує сюжетну версію. Залучаємо студентів до бесіди, у ході якої обережно підводимо до думки, що людині, яка таке задумала, потрібна залізна воля, жагуча ненависть до поневолювачів і шалена наполегливість і сміливість у прагненні здійснити задум. Важко уявити, що можна вижити за таких умов, але пригадуємо життєве кредо головного героя

“Сміливі завжди мають щастя” й робимо висновок, що дива таки бувають на світі й стаються вони з тими, хто вміє боротися до кінця.

Квест-пригода №2 “Чи можна вижити в тайзі без їжі, води й будь-якого знаряддя?” Наступний етап роботи – з’ясування правил виживання за екстремальних умов. Сибірська тайга – дуже суворий край, навіть добре екіпірованій і знайомій з її законами людині загрожує багато небезпек. Але прагнення головного героя до життя настільки сильне, що він відчайдушно бореться за свою свободу. Один зі студентів може надати коротке повідомлення про умови виживання в тайзі, обов’язково використовуючи презентацію, відеоролики, свідчення самовидців. Але головним на цьому етапі роботи все ж таки залишиться акцент на надзвичайній мужності й цілісності головного героя, який ніколи не кориться обставинам.

Далі покроково аналізуємо інші сцени роману, пов’язані з пригодами Григорія:

Квест-пригода №3 “Як вступити в двобій з ведмедем та вийти з нього живим?”

Квест-пригода №4 “Звідки в сибірській тайзі Україна?”

Квест-пригода №5 “Звідки в сибірській тайзі тигри?”

Виявляється, що більшість студентів ніколи не чула про амурських тигрів та про локальні поселення українців у Сибіру. Розв’язуємо подальші авторські загадки, ретельно досліджуючи текст і моделюючи маршрут нашого героя тайгою, зіставляємо побут традиційно український і побут українців Зеленого клину, спостерігаємо, як український менталітет родини Сірків поєднується із суворими законами природи.

Квест-пригода №6 “Герой та антигерой: чи один у полі воїн?” Сюжет роману – це жорстокий двобій людини і природи, людини і системи, двох різних ідеологій, моралі й аморальності тощо. Мотив полювання не так на звірів, як на людей, є стрижнем роману. Герой (Многогрішний) і антигерой (Медвин) міняються місцями, полюючи один на одного. Слід здійснити пошук і пройти за героєм весь його шлях, виокремити історичну й національну складові його характеру. Разом зі студентами доходимо висновку, що вбивство Медвина – це не кримінальний злочин, а прогнозований акт відплати, який Григорій здійснює, захищаючи національну гідність українця, систематично знищувану радянською системою. Це дуже актуальний для нашого часу й для нашого регіону мотив, коли проблема самовизначення є конче нагальною для молодого покоління.

Квест-пригода №7 “Чи можна перемогти систему?” Ретельно відтворюючи обставини переходу китайського кордону, втечі двох закоханих, підкреслюємо думку, що треба мати мужність та неабияку сміливість, щоб за будь-яких обставин залишатися собою.

Ю.Лавріненко зазначає, що «Тигролови» «здерли шкуру зека, оста, «совєцького чєловєка» і показали незламну горду людину, повну життєвої снаги, волі до життя і боротьби» [2, 617]. Це і є проявами того самого духу, що не визнає поразки, й готовності до самозречення, про формування яких К.М.Хан говорив як про найважливіше освітнє завдання.

Література

1. Куприянов В.Б. Воспитание XXI века: Экзистенциальная вспышка приключения [Електронний ресурс] / В.Б. Куприянов. // Культурологические исследования в Сибири. – Режим доступа: http: // strik.omskred.ru/page.php?id=108.
2. Лавріненко Ю. Іван Багряний – політичний діяч і письменник // Українське Слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст: У 3 кн. – К ., 1994. – Кн. 2. – С. 612–617.
3. Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконкісти: монографія / Н.В. Мафтин. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.
4. Токмань Г. Урок – психологічне дослідження / Г. Токмань // Дивослово. – 2002. – N1. – С. 31–32, 41–42.

Воробець О.Д.,
кандидат філологічних наук, докторант,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

СЕМАНТИКА ПОШИРЮВАЧІВ ТА ПОЗИЦІЙНА МОДЕЛЬ РЕЧЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА МЕДІА ЖАНРІВ)

Мова (за теорією У. Чейфа) – це система, яка досить складним чином здійснює посередництво між світом значення і світом звуку, оскільки, з одного боку, у нас є "щось, що ми хочемо сказати", з іншого боку, ми відтворюємо шуми, які при звичайних умовах передають це щось слухачеві або слухачам [5, 27]. Передавання інформації через мову та інші знакові системи – визначальний зміст комунікації як специфічної форми взаємин людей у процесі їх пізнавально-виробничої діяльності, причому мова слугує і засобом адаптації відомостей про дійсність відповідно до моменту мовлення, теми, акту спілкування для адекватного сприйняття повідомлюваного [3, 47].

Семантика реченнєвої одиниці композиційно інтерпретується як через одиничні значеннєві смисли окремих складників, так із врахуванням міжкомпонентних взаємовпливів, що конденсують експліцитні та імпліцитні інтенції. Семантика поширювачів у цьому ключі відіграє одну із визначальних ролей, репрезентуючи ядерну значеннєву концепцію глибинного смислу речення в цілому, наприклад: ***Спочатку*** *вона довго лежала* ***в сінях під ступою*** (О. Довженко) – модель поширювача з темпоральною семантикою [Adverb], модель поширювача з локативною семантикою [в + S_6 + під + S_5]; ***Після рибалки*** *дід Захарко запалював цигарку і довго сидів* ***біля хати на колоді****, дивлячись* ***в одну точку****, немовби* ***на поплавок*** (О. Довженко) – модель поширювача з темпоральною семантикою [після + S_2], модель поширювача з локативною семантикою [біля + S_2 + на + S_6], модель поширювача з локативною семантикою [в + N_4 + S_4], модель поширювача з об'єктною семантикою [на + S_4]; *Аж ось* ***в неділю****,* ***тижнів через п'ять****, якраз* ***після обіду****, коли ми сиділи всі* ***коло хати****, лузаючи насіння, дивимось – біжить Пірат, заморений, худючий* (О. Довженко) – поширювачі з темпоральною семантикою [в + S_4], [S_2 + через + N_5] та [після + S_2].

Фундаментальне розуміння семантичної структури речення, враховуючи теорію відмінкової граматики Ч. Філлмора, наукові концепції У. Чейфа та Й.Ф. Андерша, визначається як сукупність предикатно-аргументних відношень, ізоморфних структурі ситуації [1, 6].

Так, М.В. Мінченко, розмірковуючи над питаннями щодо складності відношень між синтаксисом і семантикою, зазначає: "намагання описати в межах різних лінгвістичних концепцій структуру речення і взаємні відношення складників як з боку змісту, так і з боку форми виявилося якраз не слабким місцем традиційних лінгвістичних досліджень, оскільки прямолінійної відповідності між планом вираження і планом змісту на реченнєвій площині немає і бути не може, перш за все через те, що мінімальна одиниця у синтаксичних умовах реченнєвої структури втрачає однозначність і відзначається, звичайно, поліфункціональністю" [4, 31]. На важливість синтаксичної позиції вказує І.Р. Вихованець: "Якщо синтаксична позиція якихось компонентів тотожна, то ця тотожність не зникає за різної морфологічної якості даних компонентів, тобто компонентів, якими керує те саме опорне слово" [1, 78]. Також подібні ідеї розвиває А.П. Загнітко, розглядаючи теорію закону про синтаксичну позицію, що полягає в синтаксичній тотожності компонентів реченнєвої структури.

Ключовою характеристикою поширювачів у семантичній структурі речення виступає різнополярне розміщення в текстовій площині (ініціальність, медіальність, фінальність), зокрема при ініціальній позиції, яка має сильне за своєю природою функціональне навантаження і супроводжується посиленням ядерної значущості досліджуваних компонентів, що переміщується із периферійного на центральне місце в ієрархічній побудові значеннєвого виміру в цілому [2, 200]. Позиційна модель речення – величина не самодостатня, оскільки вона існує як потенціал мови, що реалізується в мовленні, у конкретних його виявах та варіантах: повні / неповні, поширеності / непоширеності та різноманітних стилістичних специфікаціях, причому, на думку А.П. Загнітка,

позиційна модель речення найбільшою мірою співвідноситься з дієсловом у його лексикографічному тлумаченні.

Поширювачі як синтаксичні одиниці виконують у структурі цілого свою типову функцію, щоб весь синтаксичний комплекс висловлював закладений як глибинний, так і додатковий смисл, беручи активну участь в аналізі реального суб'єкта дії чи стану, підкреслюючи та стимулюючи потенційну двозначність предикативного центру [2, 202]. Доцільно виокремити прямопропорційну залежність семантики поширювачів від позиційної моделі речення, оскільки розташування в межах реченнєвої конструкції впливає як на семантику поширювального компонента, так і на цілісне значення загалом.

Література

1. 1 Вихованець І. Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови : [монографія] / І. Р. Вихованець. – К. : Наукова думка, 1992. – 224 с.
2. Воробець О.Д. Позиційна інтерпретація поширювачів у семантичній структурі речення / О.Д. Воробець // Науковий вісник Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича : зб. наук. праць ; наук. ред. Бунчук Б.І. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. – Вип. : 732–733 : Словянська філологія. – С. 198–202.
3. Кульбабська О. В. Вторинна предикація у простому реченні : [монографія] / О.В. Кульбабська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 672 с.
4. Мірченко М. В. Структура синтаксичних категорій : [монографія] / М.В. Мірченко. – 2-ге вид., переробл. – Луцьк : Вежа, 2004. – 393 с.
5. Чейф У.Л. Значение и структура языка / Уоллес Л. Чейф ; под. ред. Ю. С. Степанова ; послеслов. С. Д. Кацнельсона. – 2 изд., стер. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 428 с.

Годік К.О.,
аспірант,
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка
Національної академії наук України
(Київ)

БІСОВЩИНА ТА ЧОРТІВНЯ: РОЗМЕЖУВАННЯ СОЦІАЛЬНОГО ТА ІНФЕРНАЛЬНОГО В ТВОРАХ І ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

В українській та російській літературі І половини ХХ століття існує велика кількість концептів, без аналізу яких неможливо розуміння всіх смислів творів. Одним із таких концептів є бісовщина. Розгляд цього концепту буде неповним, якщо не відокремлювати в ньому смисли міфологічні та соціальні. І основною проблемою в цьому питанні є поплутування бісовщини як такої з чортівнею, в результаті чого світоглядні орієнтири героїв творів І половини ХХ століття змішують з містичними явищами, що ускладнює розуміння творів. Для того аби вирішити цю проблему, на наш погляд, варто розмежувати поняття бісовщини та чортівні, визначити межу між цими концептами та розглянути особливості побутування як першого, так і другого в літературних творах.

У народній традиції, спорадично і в літературі практикується ототожнення терміну "бісовщина" з "чортівнею". Пов'язано це передусім з тим, що в українській мові та ряді інших слов'янських мов слово "біс" є повним синонімом слова "чорт". У зв'язку з цим прикметник "бісівський" набув широкого вжитку ще за часів введення на Київську Русь християнства. Зустрічається він в історичних хроніках та деяких художніх творах. Як правило, цей прикметник використовується на означення будь-якого прояву нечистої сили: фактичного явлення представників інфернального світу, спокушення людей через певні речі, тощо. Пізніше поряд з цим поняттям виникає синонім – чортівня, власне український, за звичкою, менш уживаний. Однак ці поняття не тотожні.

Чортівня зміщає сьогодні лексему на означення сукупності видів нечистої сили та її виявів – чортів, русалок, мавок. Вона також позначує вплив потойбіччя на життя людини – зникнення

речей, оплутування, тощо. Походження поняття фольклорне. За словником Даля чорт є синонімом слова "біс" [3]. Однак якщо чорт може розглядатися виключно як уособлення зла, то біс отримує ще додаткове значення людини злої, хитрої та підступної. Корені розмежування цих двох понять закладені у їх походженні. Чорт є рудиментом світогляду міфологічного як для слов'янських народів. Натомість біс – слово, привнесене саме з релігійної літератури (через Біблію передусім). Чорт відтак першопочатково є самостійною сутністю, яка може мати самобутню зовнішність. Він є самостійним діячем і хоча може підбивати на різні вчинки людей, частіше ж виступає як самобутня сила з власними інтересами і мотивами ("Ніч напередодні Різдва" Миколи Гоголя).

Біс має природу схожу з ангельською: він є безтілесним, може приймати будь-яку подобу, але для того аби діяти, мусить підселятися в тіло людини. Ці моменти підселення відображені в біблійних текстах, зокрема можемо бачити їх в Новому Завіті, зокрема Євангеліях від Луки 4:33,35,41,7:33, 9:1,42,49,10:17, 11:14-15, Матвія 8:16,28, 9:32-34, 10:8, 11:18, 12:22,24,15:22, 17:15,18 та інших [1]. Підселюватися біс може до будь-якої людини, і праведники в тому не є винятком.

Важливо зазначити наступне: "чортівня" ніколи не розглядається як спосіб буття людини, тип свідомості, оскільки має справу виключно зі світом потойбічним. Відтак, її не можуть уособлювати люди, вона представлена переважно інфернальними істотами. І лише чортівня може розглядатися в іронічному ключі, де інфернальний персонаж є об'єктом жартів ("Ніч перед Різдвом" Миколи Гоголя). Натоміть бісовщина може бути сприйнята як тип характеру, світогляду, сприйняття "нечистих"істин у своїй системі цінностей, вона сприймається переважно як поняття апокаліптичне і не передбачає жартів, глузливих порівнянь. І саме тут пролягає лінія розмежування цих двох понять. Таке розмежування є аналогічним для української та російської літератури, відтак ці терміни ми можемо використовувати до обох цих систем.

Варто зазначити, що таке розмежування термінів призводить і до розведення понять бісовщини та чортівні. Бісовщина може бути елементом як інфернальним, так і позначати соціокультурний концепт, натомість чортівня – лише інфернальний. Необхідно брати до уваги, що термін "бісовщина" має походження літературне. Його вперше зустрічаємо в романі Фьодора Достоевського"Бєси", надалі він вже засвоюється письменниками української та російської літератури саме за таким соціальним підтекстом. Концепт бісовщини, що поступово остаточно відокремлюється від поняття про чортівню, проникає в українську та російську літературу XX століття, де зазнає трансформації та переосмислення. Тут він вже має світоглядні смисли, однак все ще супроводжується есхатологічними мотивами (передчуття апокаліпсису, настання нового світу, поруйнування церков (Василь Барка "Жовтий князь"). На цьому ж етапі виникають національні варіанти бісовщини, які мають ряд відмінних рис.

Не можна, однак, говорити про те, що вже у творах першої половини XX століття чортівня відмежовується від бісовщини, і більше ми ці два аспекти разом не бачимо. В переважній більшості творів присутні натяки на містичну природу бісовщини (принаймні персонажі творів пов'язують ці явища через систему знаків, тощо), або бісовщина існує поряд з чортівню як два самостійних явища.

В деяких творах російської літератури ми знаходимо зіткнення бісовщини та чортівні, наприклад, в романі М. Булгакова "Майстер та Маргарита". Там маємо чортівню, представлену Воландом та його найближчим оточенням, та власне бісовщину, яку вже представляє суспільство Москві: пан Могорич, Берліоз та інші. Перші є цілком самобутніми інфернальними істотами, наділеними нелюдською силою, тоді як другі являють собою слабких, хитрих, лукавих людей, здатних переважно на ниці вчинки. Кепкування над нечистою силою тут нема, незважаючи на численні їх витівки – в результаті вони всі сприймаються цілком серйозно із острахом. Цікаво, що ці два світи взаємодіють. При цьому бісовщина не має ніякого способу впливу на чортівню, в той час як остання вільно знищує першу. На цьому прикладі розрізнення цих двох понять протупає достатньо яскраво. В український літературі цього ж періоду таких прикладів сходження двох концептів не знаходимо. Відповідно, зображується або комічне, або бісівське. Відтак аналізуючи твори цього періоду,

можемо говорити, що в них нема притаманного українській фольклорній традиції гумористичного зображення нечистої сили, відтак мова йде зовсім не про міфічних істот. І це дає можливість робити висновок, що у текстах цього періоду поплутування бісовщини і чортівні так само нема.

Загалом, аналізуючи чортівню та бісовщину, ми можемо прийти до висновків про те, що обидва ці концепти хоча й мають спільне коріння, не є тотожними, мають ряд основоположних відмінностей і застосовуються до різних смислових пластів і навіть можуть співіснувати в певних літературних творах.

Література

1. Біблія, або книги Святого письма Старого й Нового Заповіту : Із мови давньо єврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена / пер. проф. І. Огієнка. – Київ : Українське Біблійне Товариство, 2002. – 1166 с.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. — М. : Сов. писатель, 1963. – 363 с.
3. Даль В.И. Толковый словарь : В 4-х томах / Владимир Даль. – Москва : Госиздат художественная литература ; Тип. "Известия ЦИК СССР и ВЦИК" Т.2 :И-О. – 1935. – 808 с.
4. Достоевский Ф.М. Бесы / Ф.М. Достоевский / Полн. собр. соч. : В 30 т. – Л., 1972–1991. – Т. X. – 495 с.
5. Гессен С.П. Трагедия зла / С.П. Гессен // "Бесы". Антология русской критики. – М., 1996. – С. 668–683.

Годына Т.Р.,
магистрант,
Нежинский государственный университет имени Николая Гоголя

СОЧЕТАНИЕ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОГО СЮЖЕТА И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В АНИМЕ ХАЯО МИЯДЗАКИ

Актуальность выбранной темы обусловлена тем, что японская анимация приобретает все большую популярность среди европейской публики. В связи с этим возникает и необходимость в углубленном осмыслении и анализе жанра аниме.

Объектом нашего исследования является искусство японской анимации, в частности, работы одного из передовых режиссёров-аниматоров Хаяо Миядзаки.

Предметом исследования являются приемы эстетической выразительности в приключенческих сюжетах в работах Хаяо Миядзаки.

Новизна работы обусловлена предметом исследования: впервые проанализированы приемы эстетической детализации мира в приключенческих сюжетах Хаяо Миядзаки. Данный аспект ранее развёрнуто не раскрывался в контексте японской мультипликации.

Японская культура для европейского человека долгое время была явлением загадочным и малоизученным. Это связано с тем, что культура и искусство Японии, которая до середины XIX века была практически изолированным государством, развивались в соответствии с иными канонами и правилами, нежели европейская культура. Несмотря на сильное влияние с 1920-х годов культуры Европы и Америки, Япония продолжает сохранять индивидуальность и неповторимость, привлекая к себе внимание искусствоведов и культурологов всего мира.

Для культуры Японии, как и для любой другой, характерно наследование и заимствование. Но отличительной чертой японской культуры является то, что истинные межкультурные связи в ней проследить и установить довольно сложно. Огромное значение в Японии придается традиционности, и значительный отход от традиции в японской культуре воспринимается негативно. Потому даже заимствуя что-либо, японцы стараются изменить его до неузнаваемости, придавая предмету заимствования традиционный вид. Именно таким образом развивался и жанр аниме. Заимствуя у США и Европы саму идею и технологические средства создания анимации, японцы не создали японскую копию европейской мультипликации, а дали жизнь новому жанру – аниме.

Основной чертой японской культурной традиции является особенное мировосприятие, которое базируется на идеях дзен-буддизма и синтоизма. Главная роль отводится природе, так как именно через природу, через её недосказанность (югэн) человек может постигнуть истину (сатори). Данная концепция отображена во всех видах японского искусства: литературе, живописи, музыке, кинематографе, анимации. Именно поэтому, обращаясь к жанру аниме, можно заметить, как через художественную образность окружающего мира передаётся особенности японской ментальности. Примером, наглядно демонстрирующим обозначенный аспект, могут быть работы анимационной студии "Гибли" ("Studio Ghibli"), основателями которой являются один из передовых режиссёров-аниматоров Хаяо Миядзаки и не менее значимая личность как Исао Такахата. Особенностью данной студии является то, что здесь продолжают создавать мультипликационные фильмы, прорисовывая каждый кадр исключительно вручную. Сам Миядзаки прокомментировал этот факт так: "Понимаете, я чувствую себя гусеницей, которая тихонечко ползет по листу дерева, преодолевая все препятствия и прожилки на нем. Как передать чувства такой гусеницы при помощи компьютера? Как показать такой лист дерева? Мне кажется, только нарисовать карандашом на бумаге" [1]. Детализация в картинах Миядзаки достигает высшего уровня. Прорисовка и реалистичное изображение мельчайших деталей окружающего мира позволяет зрителю увидеть воздух, ощутить прикосновение ветра, услышать запах дождя, стук колёс едущего поезда. Обращаясь к одной из самых известных работ Хаяо «Мой сосед Тоторо» вспоминаем, как по-детски искренне радуется лесное божество Тоторо, когда капли дождя стучат по зонту, под которым он укрылся. Тоторо совершает прыжок, и целый водопад капель обрушивается на него с веток деревьев, – Тоторо безумно счастлив. Подобные художественные детали имеют важнейшее значение для режиссёров при создании аниме. Именно эти незначительные мимолётные мгновения жизни играют самую главную роль в японской эстетике, в философии жизни и искусства Страны восходящего солнца. Но кроме этого, традиция в аниме поддерживается и в самих сюжетах. В основе практически каждого анимационного фильма лежит более-менее завуалированный традиционный приключенческий мотив, который так же направлен на выражение эстетической и философской концепций японской культуры. В этом заключается своеобразие жанра аниме, и, в частности, работ студии "Гибли".

В мультфильмах Хаяо Миядзаки главными героями приключений чаще всего являются дети. Ведь именно дети находятся ближе всего к природе, они наделены даром любознательности, безграничной фантазией и внимательностью, поэтому способны увидеть то, что остаётся незамеченным для взрослых. Приключения часто начинаются с того, что дети замечают странности и чудеса в совершенно обыденных вещах. Любопытство приводит героев к контакту с божествами, древними духами природы, к путешествию в другой, волшебный мир. В этом проявляется традиционный мифологизм приключенческого сюжета аниме. Примечательно и то, что приключению очень часто предшествует проход героев через своеобразный портал. В картинах Хаяо таким порталом в основном выступает туннель ("Унесенные призраками", "Мой сосед Тоторо"). Туннель во многих традиционных культурах олицетворяет мост в другой мир, откуда нет обратного пути. Таким образом, приключенческий сюжет строится на попытках главных героев вернуться домой.

Специфической особенностью работ Миядзаки является и то, что в них практически всегда отсутствуют абсолютно негативные персонажи, что в целом не характерно для приключенческого жанра. Проанализировав работы в жанре аниме других режиссеров, можно заметить такую же закономерность. Абсолютным злом в мультфильмах выступает не персонаж, а чувство, присущее человеку, – например, месть. Обида и желание отомстить делает из позитивного героя антагониста. Но ни один образ в аниме не изображается однозначно. Так, казалось бы, негативный персонаж Юбаба из картины "Унесенные призраками", оказывается вполне способной на проявление материнской любви и сочувствия, а добрый дракон Хаку время от времени совершает плохие поступки по поручению своей хозяйки. Суть заключается в том, что в

каждом присутствует и добро, и зло, поэтому все зависит только от личного выбора в каждой жизненной ситуации.

Еще одним характерным отличием приключенческого аниме является открытый финал. Режиссёр предлагает зрителю самому решить судьбу героев, дописать историю, раскрыть тайну сюжета. Основной загадкой картин Миядзаки часто является вопрос: было ли все происходящее в реальности, или же это просто детская фантазия и сон? Чаще всего приключения начинаются, когда герои мультфильма оказываются в одиночестве из-за тех или иных жизненных обстоятельств: болезнь ("Ариэтти из страны лилипутов"), визит к родственникам ("Воспоминания о Марни"), работа родителей ("Мой сосед Тоторо", "Рыбка Поньо на утёсе"). Таким образом, режиссёр неоднократно даёт намёки в картинах, что все приключения – это всего лишь детская игра воображения.

Таким образом, особенностями приключенческих сюжетов аниме является неожиданная значимость обыденных деталей и вещей, отсутствие жесткой маркировки добра и зла, открытый финал. Эти же сюжетные особенности находятся во взаимосвязи и с традиционными для японской культуры общими принципами эстетической выразительности, базирующимися на внимании к мельчайшим деталям, аксиологической относительности и природе в ее вечно незавершенном бытии.

Литература

1. Исскуство Хаяо Миядзаки. Документальный фильм, 2007 [Электронный ресурс]: http://www.ex.ua/show/1668985/c313b82f33b7d046e0828e5c1eab7778.mp4.

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

ПРИГОДИ В КОРИДОРАХ ЧАСУ: ПОЕТИКА ЖАНРУ В РОМАНІ "БІЛИЙ ВОВК НА ЧОРНОМУ ШЛЯХУ" Н. ГУМЕНЮК

Роман "Білий вовк на Чорному шляху" Н. Гуменюк, що вийшов друком 2010 р., в першу чергу адресований читачеві, який у головному героєві твору Маркіянові Козаченку впізнає себе – сучасного школяра, що любить комп'ютерні ігри, слухає реп, вчиться вибудовувати стосунки з однолітками, переживає перші поразки в міжособистісному спілкуванні, закохується. Роман здобув другу премію як кращий історичний твір для юного покоління в конкурсі, оголошеному Лігою українських меценатів і видавництвом "Ярославів Вал" (перша премія – за романом "Чорний Ворон" В. Шкляра). Проте, формування і розвиток характерів персонажів, що відбувається в умовах надзвичайних обставин, карколомних пригод, непередбачуваних випробувань, дає підстави для його аналізу крізь призму поетики історико-пригодницького твору.

Роман Н. Гуменюк, як будь-який твір пригодницької літератури, – роман дії, динаміки, руху. Його сюжет реалізується у формах погоні, мандрівки, зустрічі, пошуку, втечі, про що свідчать навіть назви розділів і підрозділів: "Полювання на вишивану торбу", "Зустріч у монастирі", "Втеча з кам'яного полону", "Три ночі в пошуках пророцтва" тощо. Образ дороги, без якої неможливі всі названі переміщення в часопросторі роману, невипадково підкреслюється назвою твору – " Білий вовк на Чорному шляху". Ще одна властива пригодницькому твору риса, що проглядається у романі Н. Гуменюк уже на рівні структурних заголовків, – атмосфера таємниці, чуда, загадки: "Вундеркозак і паралельні світи", "Тетеря з сюрпризом", "Куди пропало тіло писаря","Таємниця ченця Луки","Хроніка з секретом","Будинок з опудалами" та ін.

Характеротворення головного персонажа твору також відбувається згідно з вимогами пригодницького метажанру. З одного боку, Маркіян Козаченко – звичайний підліток, а з іншого, – цей герой роману саме герой, якому в підсумку вдається переступити через власні слабкості,

страхи, піти на самопожертву заради інших. Його характер формується у пригодах, що тривають у трьох часових площинах – сучасності, майбутньому і XVII столітті.

Якщо в умовному сьогоденні Маркіян спершу не надто успішно вирішує типові для його віку проблеми, утверджується як особистість й намагається зміцнити свої позиції в зовнішньому світі, то в минулому хлопець та його друзі потрапляють на Запорозьку Січ, стають свідками штурму Дюнкерка, битв під Жовтими Водами, Корсунем, Пилявцями. Зважаючи на вікову аудиторію читачів, пригоди розглядаються авторкою як "особлива форма побутування істини" [1, 52], за висловом А. Вуліса. Тобто, письменниця дотримується такого принципу образо- та сюжетотворення, при якому позитивні персонажі (Маркіян, Левко, Яринка, Грицько Оман) удостоюються перемоги, а негативні (Гембицький, Єресько, Багнюк та ін.) – розплачуються за заподіяне зло.

Прикметно також, що з огляду на психоемоційну специфіку підліткової аудиторії, Н. Гуменюк не віктимізує українську історію. Авторка, всупереч історичним фактам, подає альтернативну (переможну) версію битви під Берестечком 1651 р. Саме завдяки введенню в тканину твору подій не тільки незадокументованої, але й "альтернативної" історії, цікавим експериментом назвав роман Н. Гуменюк В. Лис. У ньому, за словами письменника, авторка "крізь призму історичної фантастики спробувала уявити, що було б, якби під Берестечком переміг Богдан Хмельницький, розбив поляків і пішов далі – на Замостя, на Варшаву" [3]. Розкриваючи таємниці творчого процесу, письменниця зазначила, що хоч і перечитала праці багатьох істориків, щоб "звідти якусь квінтесенцію вибрати, щось таке головне", але решта – плід свого розуму, своєї фантазії, "щоб це подати так, щоб дитина хотіла читати" [4].

Орієнтація на читача змінює і підходи до розробки образу артефакту, який покликаний поєднати часові площини, – літопису від Луки: "дивно якось написав чернець той літопис. Між хроніками того, що відбувалося насправді, подекуди трапляються описи подій, яких ще й не було, і то подій дуже важливих, вирішальних. Кажуть, до кого потрапляє книжка і кому вдасться прочитати записи в ній, на боці того й перемога опиняється… Хтось ніби знаходить її і повертає у православні церкви та обителі, а потім вона знов зникає" [2, 95]. Так, якщо в сюжетах "дорослих" історичних романів зв'язку часів намагання героїв зберегти артефакт як символ історичної, колективної пам'яті часто приречені на невдачу через інертність сучасників чи спротив влади, то герої Н. Гуменюк виходять переможцями в коридорах часу. Знахідка літопису Луки, за допомогою якого можна передбачати й моделювати майбутнє, – не лише підстава для розщеплення романної оповіді на сучасне та минуле, але й на реальне та фантастичне.

Пригоди в ретроспекції гартують характер головного героя, який у кінці твору вже не намагається сховатися від проблем чи кривдників: "І нікуди вже не звернеш. Це його час. Його часовий коридор. Треба йти. Обов'язково. А то потім все життя доведеться ховатися від Митька" [2, 138]. Поряд із літописом Луки, важливою ланкою поєднання різночасових сюжетних ліній став образ Мамая, спершу як персонаж народної картини, а далі як романна реінкарнація – Грицько Оман, що живе на світі близько чотирьохсот літ. Мамай-Грицько – міфічна постать, загадковий образ вояка, втілення незламності і волелюбності народу, символ захисника рідної землі, один із психотипів українця. У романі він не просто стає характерником, пройшовши всі випробування, а постає найкращим учнем Сірка: "А от Грицько…Ото характерник! Він таким і вродився. А ще як у Сірка повчився…" [2, 57].

Попри спірність в історіографії питання про участь українських козаків на чолі з Б. Хмельницьким при облозі Дюнкерка, саме з цією військовою кампанією пов'язала Г. Пагутяк нещасливе кохання Грицька. Так поряд із романтичними почуттями Маркіяна до Яринки, вводиться ще однин класичний мотив пригодницьких творів. Бо, за словами І. Цуркан, "саме з жіночими образами реалізується ідея випробування – одна з концептуальних ідей пригодницької чи історико-пригодницької белетристики. Передовсім ідеться про випробування почуттів, які, власне, і спонукають (волею автора, звісно) героїв і героїнь до дій" [5, 174]. З трагічною загибеллю коханої Грицька Квітослави пов'язаний мотив метаморфози: "Бачили нібито люди, як дивний вовк

над озером бігав – білий-білий, як лунь" [3, 83–84]. Отже, чи не найбільшою мірою містична складова роману "Білий вовк на Чорному шляху" пов'язана з цими двома образами.

Навіть коротко окреслені тут аспекти історико-пригодницького роману Н. Гуменюк свідчать про нього як безперечний факт історії літератури, що вимагає вивчення своєї своєрідності. Особливо ж актуальність такого дослідження зумовлена, за словами В. Лиса, тим, що Н. Гуменюк "заповнює нішу справжньої вагомої і, в той же час, пригодницької, сповненої гумору літератури для підлітків" [3], яка вкрай потрібна молодому читачу.

Література

1. Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра / А. Вулис. – М. : Сов. писатель, 1986. – 384 с.
2. Гуменюк Н. Білий вовк на Чорному шляху / Н. Гуменюк. – К. : Ярославів Вал, 2010. – 142 с.
3. Лис В. Саме такою повинна бути справжня література / В. Лис. – Режим доступу : http://molod.in.ua/2010/10/30/volodymyr-lys-same-takoyu-povynna-buty-spravzhnya-literatura/.
4. Пущенко О. Презентація нового історичного роману в Луцьку / О. Пущенко. – Режим доступу : http://vip.volyn.ua/news/prezentats-ya-novogo-storichnogo-romanu-v-lutsku-z-brala-anshlag.
5. Цуркан І. Типологічні аспекти історико-пригодницького роману / І. Цуркан // Філологія. Літературознавство. – 2006. – № 59. – С. 169–175.

Горлачова В.В.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний технічний університет

ДО ПИТАННЯ ПРО СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ "ПРИГОДА" У СУЧАСНІЙ АНГЛОМОВНІЙ РЕКЛАМІ

Досліджуючи лінгвістичний склад мови, вчені виокремлюють мікросистеми в її структурі. В якості компонентів лексико-семантичної системи мови, зазвичай, називають лексико-семантичні, гіперо-гіпонімічні, тематичні групи, парадигми та лексико-семантичні поля. Загальними рисами усіх перерахованих лексико-семантичних комплексів є інтегрально-диференційний характер взаємодії елементів в межах кожної лексико-семантичної структури, регулярність зв'язків між елементам, обумовленість значення кожного елемента, його відповідність іншим елементами системи. Саме ця уніфікація надає можливість лінгвістам, не лише статистично фіксувати зміни у лексичному складі мови, але й розуміти ці зміни, визначаючи тенденції розвитку мовного коду, рушійні сили трансформацій. Дослідження лексико-семантичних полів медіапростору має на меті розкрити закономірності комунікації в цій сфері, акцентуючи увагу як на інтралінгвістичні, екстралінгвістичні особливості вербального спілкування, так і на прийоми мовленнєвого впливу та взаємодіїкомунікантів. Ми звернулися до висвітлення питання складу та устрою семантичного поля «пригода» у сучасній англомовній рекламі. На нашу думку, зазначене семантичне поле відрізняється від однойменного загальномовного комплексу, та воно є одним зі стрижнів лексичного складу рекламного вокабуляру. Рекламні матеріали, що були використані в якості ілюстративного матеріалу при підготовці тез, фігурують на офіційних сайтах компаній Maybelline, Samsung та національного парку GrandCanyon.

Семантичне поле – це ієрархічна структура безлічі лексичних одиниць, які об'єднані інваріантним значенням. Характерною рисою семантичного поля дослідники одноголосно називають об'єднання лексичних одиниць різних лексико-граматичних класів,а також більш складних компонентів. Аксіоматичною слід визначити тезу про нефіксованість складу та нечіткість меж семантичного поля. Ця особливість засвідчується випадками створення загального простору між різними полями, можливістю перетинання семантичних полів. Інваріантна сема у складі архілексеми групує лексичні одиниці в межах поля. Базові поняття теорії поля – це ядро та периферія. За ствердженням Н.Ф. Алефиренко, "ядро концентрує у собі максимальний склад полестворюючих ознак. Периферію формують мовні одиниці з неповним складом цих ознак; більш того, їх інтенсивність може бути суттєво послаблена" [1, 82]. Гіперо-гіпонімічні відносини

пронизують всю структуру поля. Семантичне поле являє собою тривимірний простір. Л.А. Новіков, аналізуючи відносини одиниць семантичного поля, розмежовує три категорії: синтагматичні, парадигматичні та асоціативно-деривaційні [2]. В синтагматичному аспекті модель "ядро – центр – периферія" репрезентується зменшенням ресурсу семантичної валентності лексичних одиниць. Парадигматичні якості одиниць поля обумовлені ускладненням їх семантичної структури. Важливим є прийняття до уваги асоціативних можливостей одиниць семантичного поля.

Лексико-семантична група має статус мінімального об'єднання елементів семантичного поля. Зазвичай цим терміном означують сукупність одиниць однієї частини мови, що мають загальну сему поля. З їх комбінацій складається все поле, проте воно включає одиниці різних частин мови. За справедливим ствердженням Л.А. Новікова, "…лексико-семантична група – це відносно замкнутий ряд лексичних одиниць, що об'єднані архісемою більш конкретного значення та ієрархічно більш низького порядку, аніж архісема всього поля" [2, 4].

Звернемося до розгляду компонентів семантичного поля "пригода" у сучасній англомовній рекламі. На нашу думку, ядром зазначеного поля є власне лексема adventure, оскільки вона "концентрує в собі максимальний склад полестворюючих ознак". За даними словника сучасної англійської мови лексема adventure має такі значення як "…1. An exciting experience in which dangerous or unusual things happen… 2. Sense\ spirit of adventure – willingness to try new things, take risks" [3, 26]. Ця лексема та її деривати обов'язково присутні у сучасній англомовній рекламі. Маркетологи звертаються до них, створюючи будь-який рекламний продукт, адже лексеми у своєму денотативно-сигніфікативному макрокомпоненті значення зосереджують саме ту інформацію, що приверне увагу покупця та підштовхне до покупки (семи exciting, dangerous, unusual, new, risky).Серед випадків використання даних лексем присутні не лише логічні та "традиційні", а саме реклама туристичних, Інтернет послуг, транспортних засобів, їжі, косметики, одягу та інш., наприклад, (Several commercial river out fitters off ertrips of vary inglength on the Colorado, from 1-dayflat-water excursions or week **long adventures** to the ultimate 21-day…), але й оказіональні (реклама будівельних матеріалів, назви кольорів продукції). Однією з широко представлених лексико-семантичних груп аналізованого семантичного поля є наунативне мікрополе challenge, що тісно пов'язане з дієслівним аналогом. Компонентами наунативного мікрополя challenge стали іменники challenge, experience, risk, contest, competition, attempt, test, battle, duel, exploration, travel, trip наприклад, Sometimes **the moment is planned, sometimes it just happens**. With the Galaxy Note 7 you get consistently photos, whatever the scenario. Its camera effortlessly handles **the most difficult challenges**, from a lack of light to sudden movement. All thanks to the Dual Pixel Sensor with a brighter F1.7 lens and larger 1.4µm pixels capturing images just like your own eyes do. У складі аналізованого семантичного поля дієслівний ряд більш чисельний:challenge, experience, dare, risk, take risk, require, contest, compete, make an attempt, test, try, try on, battle, duel, discover, find out, explore, travel, trip таінш. (…Turn your eyes into your new favorite canvas at the Maybelline Liner Gallery. **Discover**. Learn. Create). Можливо, це пов'язано зі сферою використання лексичного матеріалу, рекламний текст має яскраво виражений імперативний контент.

Окрему дієслівну групу формують лексеми з семою"мати вплив \ викликати психологічну реакцію", наприклад, adrenalize, excite, interest, intrigue, provoke, stimulate, thrillта інш.Експлицитна або імпліцитна обіцянка впливати на людину за умови придбання конкретного товару або послуги стає запорукою успіху продукції, наприклад, **Liveloud, livebold, live more vividly**. Play up that pout with 10 shades to pick from. Choose a lipcolor, **flaunt**, and go!

Значна кількість одиниць семантичного поля «пригода» у сучасній англомовній рекламі представлена групою ад'єктивів, що мають в своєму змісті семи new, exciting, dangerous, unusual, risky, interesting, brave. Оскільки розподіл елементів семантичного поля на центральні та периферійні пов'язаний з місцем в семемі цих одиниць інваріантної семантичної ознаки, то велика кількість прикметників наповнює периферійну зону, маючи лише асоціативний зв'язок з архілексемою поля.

Таким чином, семантичне поле «пригода» у сучасній англомовній рекламі має розгалуджену структуру. Ядром зазначеного поля є лексема adventure, центральна зона наповнена

наунативними та дієслівними лексико-граматичними групами, що об'єднані семами, ієрархічно більш низького порядку, аніж архісема поля, такими як подорож, відкриття, завдання, змагання, битва. Від центральної до периферійної зони розташовані ад'єктивні лексико-граматичні групи. Компоненти семантичного поля «пригода» присутні у рекламі будь-яких товарів та послуг, стаючи невід'ємною частиною маніпулятивного потенціалу реклами.

Література

1. Алефиренко Н.Ф. Современные проблемы науки о языке: Учебное пособие / Н.Ф. Алефиренко. – М. : Флинта: Наука, 2005. – 416 с.
2. Новиков Л.А. Семантическое поле как лексическая категория / Л.А. Новиков // Теория поля в современном языкознании: Тезисы докладов научно-теоретического семинара 21-22 июня 1991 / Редкол. : Т.А. Кильдебекова и др. – Уфа : Изд-во Баш. гос. унт-та, 1991. – Ч.1. – С. 3–7.
3. Longman Dictionary of Contemporary English. – Newedition. For Advanced Learners : Pearson Education Limited, 2012. – 2081 p.

Гура Н.П.,
кандидат філологічних наук,
Лисак Ю. В.,
студентка,
Запорізький національний технічний університет

ПОЛІЖАНРОВІСТЬ СУЧАСНОГО ДЕТЕКТИВУ НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ А. ПЕРЕСА-РЕВЕРТЕ «ФЛАМАНДСЬКА ДОШКА»

Активний процес розмивання жанрових меж у кінці XX ст. порушує не тільки високу літературу, а й жанри паралітератури, зокрема детективний роман. Він динамічно розвивається, і не зважаючи на те, що є досить формульним, під впливом інтра-та екстралітературних факторів зазнає певних трансформацій і перестає бути лише здобутком масової літератури.

Вийшовши за межі створеної Е. По класичної детективної моделі, сучасний детектив увібрав у себе елементи історичного, шпигунського, любовного, містичного романів, утворюючи нові підвиди жанру, часто, за допомогою постмодерністських прийомів (інтертекстуальність, іронія, пародійність, гра з жанровими схемами). Відгукнувшись на зміни в соціальній дійсності, в сучасній літературі з'являється все більше детективних романів, які не тільки розважають читача захоплюючим сюжетом, а й збагачують його інтелектуально та розширяють загальний кругозір. Серед романів цього типу слід особливо виділити історичні, конспірологічні та арт-детективи або гібридні утворення. Прикладом успішного поєднання декількох жанрових підвидів є романи Артуро Переса-Реверте, блискучого знавця історії й мистецтва та майстра витонченого письма.

У центрі роману іспанського письменника «Фламандська дошка» (1990), старовинна картина фламандського художника XV століття Пітера ван Гюйса. Шахова партія, зображена на картині, котрій півстоліття, неочікувано знаходить своє продовження у сучасності. Таємничий напис і пов'язана з ним загадка спонукає головну героїню – художника-реставратора Хулію шукати відповіді на питання, що здавалися вже давно забутими.

Парадоксальний та багатоплановий, що заворожує переміщенням дії з одного часового та культурного пласта в другий, із закрученим сюжетом, роман «Фламандська дошка» відкриває читачеві світ художнього мистецтва, в якому старовинна картина з шаховим етюдом є кодом до розкриття декількох злочинів. Таким чином, можна сказати, що цей роман – «детектив у детективі»: щоб зрозуміти, що відбувається в сьогоденні, треба зрозуміти, що трапилося у минулому. Як і в будь-якому детективному творі, А. Перес-Реверте тримає читача в напрузі, а заплутаний сюжет наводить його на свої думи або здогадки щодо того, хто є злочинцем. У кінці твору автор дає відповідь та описує спосіб, яким можна було дійти розгадки. У центрі твору –

інтелектуальний процес пошуку істини, для якого використовуються аналітичний та дедуктивний методи, логічні умовиводи, ретроспективний аналіз, а також значна увага приділена деталям.

Однак, традиційна сюжетна схема детективного роману «Фламандська дошка» значно розширюється та ускладнюється за рахунок синтезу елементів історичного та містичного роману й включенням мистецтвознавчого та конспірологічного дискурсів.

Продовжуючи традицію поєднання масової та елітарної прози, роман А. Переса-Реверте «Фламандська дошка» став одним з перших арт-детективів, так званих мистецтвознавчих романів-розслідувань. Характерною рисою таких творів є детективна історія навколо визначних імен світу мистецтва та їх творів. Так, картина Пітера ван Гюйса дозволяє письменнику здійснити перехід від сучасності в іншу історичну епоху, тим самим захоплюючи читача історією та культурою минулого. В романі детально описана робота художника-реставратора, автор ніби дає можливість поглянути на світ мистецтва зсередини.

Роман «Фламандська дошка» має елементи конспірологічного детективу, оскільки у творі присутні символи та таємничі знаки. Головними символами твору є сама дошка, що символізує гру як певну життєву ситуацію, яка відбулася у XV столітті, таємничий напис на картині (QUIS NECAVIT EQUITEM – хто вбив рицаря?), що був зафарбований, розташування фігур на дошці та самі фігури, що символічно позначають певних осіб (“Чорний ферзь з’їдає білу туру… Ця тура уособлювала Менчу Роч – так само, як у тій партії білий кінь уособлював нашого друга Альваро, а на картині – Роже Аррaського” [1, 294]).

У романі докладно описуються історичні події, які відбувалися більше п’яти сторіч тому та життя історичних персонажів, які зображені на картині: герцога Остенбургського, його дружини Беатриси Бургундської та друга і відданого лицаря Роже Аррарсського. Це споріднює роман з історичною літературою в цілому, а вбивство Роже Аррарсського та його розслідування – з історичним детективом зокрема. Коли одне мистецтво стає джерелом натхнення для іншого, “їхній діалог є по-справжньому плідним, а відмінності між ними сприймаються як вдалі перспективи для злету творчої фантазії. Одне мистецтво може бути темою для іншого” [2, 14]. Оскільки живопис тісно вплітається в канву літературного твору, а сам текст роману рясніє цитатами та літературними алюзіями, можемо стверджувати, що інтермедіальність та інтертекстуальність є одними з визначальних рис роману «Фламандська дошка».

У творі живопис тісно переплітається з мистецтвом гри у шахи. Гра в шахи (концептуальна метафора) також представляє філософський рівень роману, адже саме ця гра символізує життя, й у певному сенсі його визначеність, люди – це шахові фігури, у кожного є своя клітинка, та правила, за якими вони пересуваються, а також те, що хтось може вирішувати нашу долю за нас. Самій грі надається онтологічне значення “Найчастіше на дошці розігрується битва не між двома шаховими школами, а між двома філософіями… Між двома світобаченнями” [1, 213]. На сторінках роману іспанський письменник чудово розіграв шахову партію, але замість шахових фігур були живі люди. А. Перес-Реверте переконливо доводить, що наше життя – це звичайна гра й кожному із нас відведено місце однієї з фігур. Письменник вдало поєднує у своєму романі загадки минулих століть, таємничі вбивства та роздуми про людське буття і його цінність. У результаті багатошаровість роману, нелінійність та метафоричність оповіді стали засобами створення філософського підтексту твору.

Містичний аспект твору представлений паралелізмом, що проводиться між подіями, що сталися декілька століть тому, та подіями у реальному часі, які здаються, ніби містично пов’язаними між собою («Її охопило передчуття: шахівниця перестала бути просто полем, розкресленим на чорні та білі квадрати, перетворившись на якусь реальність, що представляє хід її власного життя. І, немов дошка, раптом перетворилася на дзеркало, вона помітила щось знайоме в маленькій дерев’яній фігурці, що зображає білу королеву на своїй клітині e1, так відверто вразливу в грізній близькості чорних фігур» [1, 196]). Коли герої починають розслідувати вбивство, вони самі потрапляють у схожу ситуацію. А коли починають за допомогою

ретроспективного аналізу програвати гру у зворотному порядку, то розуміють, що вбивця у реальному часі діє відповідно до ходів фігур на дошці.

Отже, роман «Фламандська дошка» А. Переса-Реверте є сучасним детективним твором, який характеризується постмодерністською різноплановістю опов іді, що поєднує у собі детективний, історичний та філософсько-психологічний плани. Колажність (поєднання класичного детективу з елементами історичного та містичного романів на мистецтвознавчому тлі), інтермедіальність (поєднання в літературному творі живопису з мистецтвом гри в шахи), інтертекстуальність та паралелелізм (поєднання подій минулого з подіями у реальному часі) стали характерними рисами цього роману.

Література

1. Перес-Реверте А. Фламандская доска : [роман] / А. Перес-Реверте; пер. с исп. Н.С. Кирилловой. – М. : Эксмо, 2003. – 480 с.
2. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : [навч. посібник] / В.І. Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2014. – 398 с.

Давидюк Ю.Б.,
кандидат філологічних наук,
Хмельницький національний університет

ТИПОВІ МОДЕЛІ РОЗВИТКУ СЮЖЕТУ В КОРОТКИХ ОПОВІДАННЯХ О.ГЕНРІ ТА АМБРОЗА БІРСА

Розвиваючи ідею щодо типових моделей розвитку сюжету, ми виходимо з положення, запропонованого Н.І. Панасенко [2; 3], яка виділяє чотири основні моделі розвитку сюжетної лінії в художніх текстах: "вилка", "кільце", "ланцюжок" і "віяло". **Модель "вилка"** утворюється в результаті розриву між реальністю і бажанням. Чим нереальніше бажання, тим ширше розрив між мрією та реальністю. Наприклад, в оповіданні О. Генрі "The Roads We Take" ("Дороги, що ми обираємо") відчайдушний розбійник Акула Додсон разом із другом грабують поштовий потяг, після чого Акула вбиває свого друга і тікає. Насправді, виявляється, що це лише сон – Акула Додсон є головою маклерської контори, котрий просто задрімав на роботі. Таким чином, утворився розрив між бажаним та реальністю (див. Рис. 1):

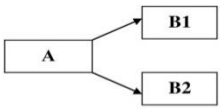

Рис. 1 Модель "Вилка"

(A) *At the crisp command of* ***Shark Dodson, who was leader of the attacking force****;* (B1) *But as "Shark" Dodson galloped away the woods seemed to fade from his view; the revolver in his right hand turned to the curved arm of a mahogany chair;* (B2) *I am telling you that* ***Dodson, of the firm of Dodson & Decker, Wall Street brokers, opened his eyes*** *[…].*

Модель "кільце" включає в себе такі елементи, як предмет обговорення, дію, яка відбувається, засіб, властивість, яку має цей засіб і знову предмет обговорення: послідовність нелогічних дій у кінцевому підсумку приводять до початкового дії. Так, в оповіданні О. Генрі "Round the Circle" ("По колу") головний герой перед тим, як їхати на ферму, дорікнув дружині, що вона занадто багато читає (A); заблукавши в дорозі та втомившись (A1), він пошкодував про свою поведінку (A2) і вирішив придбати для дружини книги (A3), проте, повернувшись додому та заставши дружину за читанням, знову дорікає їй (A) (див. Рис. 2):

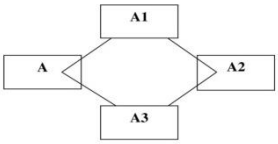

Рис. 2 Модель "Кільце"

(A) "*Stead of 'tendin' to a man's clothes you're al'ays setting around* ***a-readin' them billy-by-dam yaller-back novils***"; (A1) *In about two hours he discovered that he was lost. […];* (A2) *So, I have hinted, Sam was seized by remorse. There was a big lump in his throat as he thought of the cross words he had spoken to his wife […]* (A3) *He knew what he would do. He would write to Garcia & Jones and […] have them send down a big box of novels and reading matter for Marthy;* (A) *Sam shook himself queerly, like a man coming out of a dream, and slowly dismounted. "I see you are still a-settin'," he said,* "***a-readin' of them billy-by-dam yaller-back novils****. Sam had traveled round the circle and was himself again.*

Модель "ланцюжок" є ланцюжком подій, що відбуваються в художньому творі. Оповідання О. Генрі "Friends in San Rosario" ("Друзі із Сан-Розаріо") починається з приїзду ревізора в національний банк, котрий одразу розпочав перевірку (1); далі одна за одною розгортаються інші події: приїзд президента банку (2); сповіщання про ревізора в сусідній скотопромисловий банк (3) і т.д. (див. Рис 3):

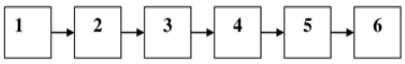

Рис. 3 Модель "Ланцюжок"

(1) *A man with a thick black-leather wallet under his arm left the train and walked rapidly up the main street of the town […]* ***J.F.C Nettlewick National Bank Examiner****;* (2) ***the president of the First National, drove up to the side door with his old dun horse and buggy, and came inside****;* (3) *"There's a new bank examiner over at the First, and he's a stem-winder. He's counting nickles on Perry, and he's got the whole outfit bluffed.* ***Mr. Edlinger gave me the tip to let you know"*** і т.д.

Модель "віяло" постає як фрейм-сценарій і характерна для описів. Наприклад, в оповіданні О.Генрі "Elsie in New York" ("Ельза в Нью-Йорку") головна героїня Ельза намагається знайти фірму в Нью-Йорку (A), власник якої обіцяв допомогти молодій дівчині з роботою. Шукаючи фірму, дівчина потрапляє в різні ситуації (див. Рис. 4):

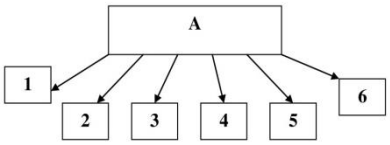

Рис. 4 Модель "Віяло"

(A) ***And so we find Elsie****, thus equipped,* ***starting out in the world to seek her fortune****;* (1) ***A kind-faced, sunburned young man in a soft-brimmed hat went past Elsie into the Grand Central Depot****. That was Hank Ross, of the Sun flower Ranch […] Hank turned and went back to her […];* (2) ***Elsie saw a sign "Employment Agency" and went in****;* (3) *But after walking a few blocks* ***she saw a sign,*** "***Cashier wanted,***" ***in the window of a confectionery store*** і т.д.

Крім цих простих моделей розвитку оповідної перспективи існують також складні моделі, що є своєрідними комбінаціями основних такі, як "ланцюжок віял", "ланцюжок замкнутих кілець", "ланцюжок + вилка", "кільце з ланцюжка віял", "віяло + вилка" [1] та досліджені й виявлені нами – "кільце ланцюжків", "ланцюжок + вилка + вилка" (О.Генрі, Амброз Бірс); "вилка + вилка" (О.Генрі); "ланцюжок замкнутих кілець + ланцюжок + вилка", "ланцюжок замкнутих кілець + вилка" (Амброз Бірс).

Проаналізувавши дванадцять збірок оповідань О. Генрі (254 оповідання) ми виявили, що загальна кількість оповідань з простими моделями розвитку сюжету становить 125 оповідань; зі складними моделями – 129 оповідань. Серед типових моделей розвитку сюжетної лінії в оповіданнях О. Генрі, як простих, так і складних, переважають три основні моделі – модель "ланцюжок" (109 оповідань зі 125), модель "ланцюжок + вилка" (49 оповідань із 129) та модель "ланцюжок віял" (32 оповідання з 129). Таким чином, можна стверджувати, що складні моделі розвитку, хоч із невеликим відривом, все-таки переважають у сюжетній структурі художніх творів О.Генрі. Дослідивши всю новелістику Амброза Бірса (102 оповідання), ми виявили, що серед

простих моделей розвитку сюжетної лінії (64 оповідання), які домінують в сюжетній структурі художніх творів цього автора, переважають моделі "ланцюжок" (55 оповідань) та "віяло" (6 оповідань). Натомість, такі прості моделі, як "вилка" та "кільце" не є характерними та зустрічаються лише в одному (модель "вилка") та двох (модель "кільце") оповіданнях. Серед складних моделей розвитку сюжетної лінії (38 оповідань) найпоширенішою є модель "ланцюжок + вилка" – вона налічує 17 оповідань; менш поширеними є моделі "ланцюжок віял" (5 оповідань) і "ланцюжок замкнутих кілець" (7 оповідань).

Література

1. Загуляєва О.І. Особливості розвитку сюжетної лінії поетичних текстів/ О.І. Загуляєва // Мовні і концептуальні картини світу : [зб. наук. праць] / Київськ. ун-т ім. Т. Шевченка. Ін-т філології. – К. : Логос, 2002. – № 7. – С. 155–160.
2. Панасенко Н. И. Динамика развития сюжета шуточной песни / Н.И. Панасенко // Лінгвістичні студії. – Черкаси : ЧДУ, 2002. – Вип. 5. – С. 33–45.
3. Панасенко Н. И. Сюжетная и структурно-синтаксическая организация текста литературной сказки (на материале сказок О. Уайльда и братьев Гримм) / Н.И. Панасенко, Л.В. Швыдкая, Ю.В. Солтик // Лінгвістичні дослідження : [зб. наукових праць]. – Горлівка : ГДПІІМ, 2004. – Вип. 4. – С. 142–159.

Дашко Н.С.,
кандидат філологічних наук,
Дніпропетровський національний університет ім. О. Гончара

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ МОТИВУ МАНДРІВ У НОВЕЛАХ ЛЮДМИЛИ ТАРАН

Мотив мандрів – один із найдавніших і найпоширеніших у літературі. На думку дослідників, він притаманний усьому українському постмодерну як “перманентний пошук мети” [1, 165] і найбільше виявляється у творах, написаних чоловіками. Однак, зауважимо, що мотив мандрів успішно реалізується і в жіночій прозі. Наприклад, він є наскрізним у новелах Людмили Таран, зокрема її збірці “Любовні мандрівки” (сама поетика назви якої налаштовує читача на пригоди), яку ми обрали за об’єкт дослідження. Мотив мандрів тут набуває особливого звучання: мандри насамперед “віддзеркалюють еротичні та екзистенційні пошуки” [2, 239], як, власне, і в новелах інших збірок письменниці (наприклад, “Love story”, “Колекція коханців”, “Втечі й повернення” (“Прозорі жінки”) та ін.). Мандри виступають як своєрідна метафора, що дозволяє авторці художньо ототожнити реальні та уявні мандрівки, філософськи переосмислити суть явища подорожі.

Розгляд новелістичного доробку в аспекті поетикальної специфіки мотиву мандрів у творчості Людмили Таран не був предметом спеціальних досліджень, тому він є актуальним. Актуальність зумовлюється ще й тим, що велике значення має гендерний ракурс інтерпретації мотиву мандрів, а в сучасному літературознавстві питання щодо впливу статевої психології на стильову манеру письма залишається дискусійним. Мотив мандрів у новелах збірки “Любовні мандрівки” розгортається багатопланово: не лише в смислових аспектах пошуку – пошуку любовних пригод (“Троє та один” – три подруги Вікторія, Марія та Наталка й один чоловік, їх колега Країнський, їдуть у вихідний день відпочити на дачу, де на них чекають несподівані, не позбавлені містики, романтичні пригоди), пошуку себе, пошуку втрачених мрій (“Любовна мандрівка до Парижа” – головна героїня Інна все життя мріє побувати в Парижі: “Побачити Париж і померти…” [2, 123]), але й втечі з замкненого кола життя, де мандрівка-втеча слугує засобом вираження глибини почуттів героїні (“Цанга шасі” – життя Тетяни “все упівока, бігом-бігом – наче (*вона*) не живе, а лише біжить”, “життя ніби тільки черкає її, не зачіпає”; “життя – бочка, наполовину заповнена механічним молоком” [2, 37]. І тільки тоді, коли героїня опиняється в літаку, щоб летіти до Америки, вона відчуває себе вільною: “Все, що мучило її, зв’язувало, в’ялило

страхами, стриножувало тривогами, принижувало і ятрило – зникло, розвіялося" [2, 57]), загалом способу існування ("Подорож – це дорога додому" – нотатки про мандри Європою (Німеччина, Швеція, Франція, Велика Британія, Іспанія, Португалія), щоразу після повернення з яких у авторки "з'являється нова "оптика", якої б вона "хотіла (а може, й не хотіла б) позбутися. Бо через те збільшувальне шкло прискіпливіше, пильніше, ніж звичайно, бачиться наше щоденне (економічне, побутове, політичне, культурне) життя в Україні" [2, 184]). Повторюваність цього мотиву свідчить про орієнтованість героїв новел письменниці на рух, зміну, трансценденцію (як прагнення вийти за власні межі), що характерно не лише для вітчизняної, але й усієї світової літературної практики.

Для багатьох героїнь Людмили Таран важливим є сам процес пересування й зумовлена ним романтика мандрів, яка актуалізується через пов'язану з дорогою образність: автомагістралі, транспорт, нові міста. Джерелом романтичного є зміна звичного оточення, новизна вражень, можливість пригод, калейдоскопічність: "Станіслава вбирала очима дорогу" [2, 64] ("Там, де небо"); "сидіти <...> біля вікна: втупитися в шибку і заковтувати очима всередину себе плинні, біжучі краєвиди. І тоді в душі ніби розгладжуються, розсмоктуються якісь коструба тини" [2, 100] ("Замок тамплієрів"); "Перед очима все миготіли-переливалися калейдоскопом чужі охайні міста, легкі летючі автобани" [2, 142] ("Любовна мандрівка до Парижа" – романтика дороги виявляється тут і через мотив пошуку втрачених мрій). Хронотоп дороги не лише маркує простір, розширює його, а й поглиблює вияв психологічного простору героїв і їхніх духовних пошуків.

Художню площину мандрів героїв Людмили Таран можна розділити на зовнішню і внутрішню: герої опиняються в різних куточках не лише України, але й світу (Європа, Америка, Канада), вони пізнають світ, що їх оточує, і самих себе. Тобто герої здійснюють дискурс подорожі: говорять словами про зовнішнє і йдуть до внутрішнього, що веде їх до заглиблення в себе, самопізнання, виявлення нових рис, дослідження почуттів і усвідомлення сенсу життя. Таким чином, мотив мандрів розгортається у філософському та психологічному аспектах. У центрі філософського дискурсу – людина і світ, життя і смерть, плинність людського життя та його сенс: "Людина – як трава дні її, немов цвіт польовий – так цвіте вона, та вітер перейде над нею – немає його, і вже місце його не пізнає його…" [2, 13] ("Анна-Марія"). Психологізація досягається шляхом відтворення подій крізь призму світобачення й світовідчуття рефлектуючих героїв. Авторка акцентує на їхніх внутрішніх станах: тривогах, страхах, переживаннях і стражданнях. Домінуючу роль при цьому виконують психологічні деталі, які фіксують ці стани: "І враз клубок здушив груди, очі налилися слізьми" [2, 39], "Сталева дуга зайшла в саму середину серця і розвернувалась там" [2, 42], "серце вивертається з грудей" [2, 43] ("Цанга шасі"). Поглибленню психологізму сприяє використання прийому сну, завдяки чому авторка розкриває приховані тенденції підсвідомого життя героїв. Показовою в цьому плані є новела "Цанга шасі", тривоги і страхи головної героїні якої проникають навіть у її сон: "У Тетяни обриваються нутрощі, підкошуються ноги – вона падає просто в коридорі. Цей сон їй сниться так часто – у різних варіаціях, що вона вже навчилася просинатися в потрібний момент так, щоб сюжет обірвати, <…>. Як їй утекти від снів, страхів своїх, самої себе…" [2, 53]. Таким чином, поступово розгортається весь спектр настроїв і переживань героїні, драматизм її внутрішнього життя.

Насамкінець зазначимо, що мандри героїв Людмили Таран, як правило, завжди вмотивовані. Наприклад, у новелі "Анна-Марія" головний герой, успішний театральний художник, їде у відпустку в Карпати, а заодно й попрацювати: "Він уперше за скільки років вирвався на етюди: так скучив за пленером, за мольбертом!"; "Він приїхав сюди не шури-мури крутити, а працювати" [2, 8]. Проте тут з героєм трапляється любовна пригода, яка стає для нього чимось значно більшим, ніж просто пригода, свідченням чого є слова: "Ми були ближчими, ніж кожен сам із собою, ми були ближчими, ніж могли уявити собі, ми не могли такого уявити, поки не пережили" [2, 36]. Героїня новели "Цанга шасі" Тетяна планує летіти до Америки працювати, а разом з тим нарешті вирватися із сірого повсякдення. Героїня новели "Там, де небо" разом зі своїм чоловіком їде на весілля, а опиняється наодинці сама з собою і небом: "…ніби вона одна-єдина на землі, і їй ніхто не потрібен. Ніхто. Тільки вона – і небо" [2, 75] тощо. Таким чином, від новели до новели авторка розкриває основи екзистенції своїх героїв.

Отже, мотив мандрів у новелах Людмили Таран – полісемантичний, бо реалізується в різних смислових варіантах пошуку, втечі, способу життя, повернення. Авторська інтерпретація мотиву мандрів, що має глибокий філософський зміст, психологічна за характером проникнення в таїни душ героїв. Ключову роль при цьому виконуть художні деталі та прийом сну. Все це яскраво ілюструють новели збірки "Любовні мандрівки".

Література

1. Гундорова Т. Постмодерна бездомність // Гундорова Т. Постчорнобильська бібліотека : український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – С. 159–177.
2. Таран Л. Любовні мандрівки : Новели. Подорожні нотатки / Л. Таран. – К. : Факт, 2007 – 240 с.

Дрогомирецька М.М.,
здобувач,
Львівський національний університет імені Івана Франка

НАРАТИВНА ТА ІДЕОЛОГІЧНА ФУНКЦІЯ ПОДОРОЖНЬОЇ ПРИГОДИ У ПРОЗІ АГАТАНГЕЛА КРИМСЬКОГО

Невтомний мандрівник Агатангел Кримський залюбки використовував у своїй прозі мотив подорожньої пригоди, щоправда, не стільки у жанро-, скільки в сюжетотвірній (композиційній) та інших функціях. У його прозовій спадщині до подорожнього жанру можна зарахувати хіба що листи із Сирії та Лівану [див.: 3, 182]. Натомість у дебютній збірці "Повістки і ескізи з українського життя" (1895) та романі "Андрій Лаговський" (1905-1919) подорожні ситуації і враження – це важливий багатофункціональний чинник, що виступає не самостійно, а у взаємодії з іншими, досить різноманітними жанрово-тематичними елементами, такими як психологічно трактована кримінальна історія ("Сирота Захарко"), пародія на народницький роман з його "ходінням у народ" ("В народ! "), елементи роману виховання ("Перші дебюти одного радикала") тощо.

Очевидною є сюжетна функція цього прийому, оскільки різні подорожні пригоди – халепи, кумедні випадки, дивовижні зустрічі – автор композиційно вбудовує у передісторію, розвиток дії, кульмінацію чи післяісторію. До ідеологічної ж функціональності зараховуємо морально-етичну, політичну, естетичну та інші оцінки зображених подій, що сталися з персонажами в дорозі. Наприклад, уся сюжетна будова "Історії однієї подорожі" (1890; у виданні 1919 року – "Жид-погонич") виражає осуд антисемітських стереотипів: перипетії твору розповідають, як фурман Іцко заблукав під час хуртовини і, хоч як самовіддано не боровся зі стихією, не встиг вчасно завезти пана Скальського (у виданні 1919 року – пана Присташа) на залізничну станцію на потяг, і через те в кульмінаційній сцені Скальський бездушно принизив у вокзальній залі згорьованого візника, в котрого помирає дитина.

Подорожня пригода в оповіданні "Сирота Захарко" (1892) є ідейним пуантом, що розвінчує народництво: жорстоко поквитавшись із наймитом-сиротою Захарком, котрий уночі втік від побоїв панича-"демократа" в рідне село з панським кожухом, Олесь Присташ дорогою до міста зовсім не переймався знівеченою долею юного "злочинця", котрого спровадив до в'язниці через дрібну провину, зате не міг стриматися від ридань над ягнятком, що його роздушила підвода посеред дороги: "…мекаюче ягнятко ввижалося цієї ночі добрячому молодому українолюбцеві навіть уві сні" [2, 502].

Так само у гротескному стилі змальовано подорожні митарства юного українофіла Павла Котовича (у виданні 1919 року – Олеся Присташа) з оповідання "В народ!" (1890) – вони схожі на пригоди Сервантесового Лицаря Сумного Образу: наслідуючи свого улюбленого літературного героя Павла Радюка, патріотично налаштований юнак одягнув вишиванку і спробував здійснити "ходіння в народ", одначе з реальним простолюдом так і не зміг порозумітися через комунікативний бар'єр – на пропозицію послухати Шевченка, селяни відповіли, що *швець* їм непотрібен, і, сприйнявши панича за шахрая чи божевільного, надавали стусанів і спустили собаку. Та Котович недовго клопотався дилемою: що робити з українолюбством, якщо враження

від реального народу виявилися разюче відмінними від літературного його зображення? Повернувшись із невдалої місії додому, він прийняв "соломонове рішення" – залишатися українофілом, але позбутися свого демократизму.

За словами С. Павличко, "політичний урок «Повісток» полягав у тому, що вони означили вичерпаність старих ідей українофільства і практики народництва з його збиранням фольклору та «ходінням» у народ" [3, 65]. Щоправда, проникливо відзначивши інтертекстуальні перегуки збірки А. Кримського із "Хмарами" (1874) І. Нечуя-Левицького, авторка монографії про А. Кримського спрощено, на нашу думку, потрактувала цей зв'язок як пародію на Нечуїв роман. Насправді об'єктом пародії є радше не роман, а все українофільство з його платонічним народолюбством, нудною літературою, малопродуктивною тактикою "малих діл".

Позитивну ідеологічно-оцінну перспективу формують сюжетні елементи тих творів, у яких юний ідеаліст не йде на компроміс із міщанським середовищем, а чинить йому опір, намагаючись вивільнитися від ганебних моральних пут, і шукає, не раз, можливо, помиляючись, зате щиро, шлях до свободи. Скажімо, сюжетні перипетії оповідання "Перші дебюти одного радикала" (1890) складаються у своєрідну одіссею. Начитавшись Бєлінського і Писарєва, волелюбний бунтівник гімназист-шестикласник Петрусь Химченко після низки зіткнень зі шкільними авторитетами прибув на канікули в рідну Тихогородку, де отримав реноме нігіліста за те, що шокував міщанське середовище провокативною поведінкою: одягнув на спектакль вишиванку, прилюдно розмовляв українською мовою, наставив капкан на бундючного залицяльника своєї старшої сестри, зловив на брехні батьків і взагалі знущався над облудними умовностями світського етикету. Подекуди нагадуючи пригоди невгамовного Тома Сойєра М. Твена чи непосидючого Винниченкового Федька-халамидника, витівки Петруся всією своєю сюжетною конструкцією вибудовують світлу життєву перспективу – з цього юного бешкетника колись виросте хороша вдумлива людина.

В оповіданні "Psychopathia nationalis" у формі майже щоденникових записок і мальовничих побутових замальовок викладено ностальгійні переживання українського студента в Москві, його немилі враження від спілкування з випадковими супутниками під час залізничної подорожі в Україну і захоплене споглядання святкувань Івана Купала в рідній Звенигородці. Здавалося б, традиційний народницький культ матері, споріднений із символічним образом України, А. Кримський цілковито замінив зображенням буденних конфліктів відчужених членів сім'ї. Однак крізь це натуралістичне зображення проривається промінь юнацького ідеалізму. Характерний епізод, де наратор називає Україну "матусенькою" і, прибувши з чужини додому, цілує рідну землю [1, 285].

Найбільш багатий на подорожні пригоди роман "Андрій Лаговський": через конфлікт із роботодавцем герой мандрує з Курської області в родинний Громопіль; після непорозуміння з матір'ю вирушає на прощу до Києва; далі прибуває з друзями в Туапсе, де милується краєвидами, пізнає екзотику кавказького фронтиру, здійснює піші прогулянки і кінні поїздки в гори, оглядає історичні місця, разом з друзями попадає у прикрі і кумедні ситуації, зазнає любовних пригод, відпливає пароплавом з Туапсе, прибуває потягом до Москви, звідки вирушає додому у Громопіль, аби помиритися з найдорожчою людиною – матір'ю, і відтак повертається до своїх студентів у Росію. За частотністю зміни часопростору та географічним діапазоном цей твір подекуди нагадує "Навколо світу за вісімдесят днів" (1872) Ж. Верна. В українській літературі попередником роману А. Кримського була повість Олени Пчілки "Товаришки" (1887), яка описує подорож українських панночок на навчання до Швейцарії.

Характерно, що Андрій Лаговський перебуває в постійних мандрах, однак вони його повністю задовольнити не можуть, оскільки у глибині душі він відчуває біль розриву з матір'ю. І лише повернувшись до рідного дому після семи років розлуки і помирившись із дорогою людиною, герой заспокоюється.

Отже, проза А. Кримського значною мірою заснована на сюжетній схемі "книжник-ідеаліст рушає у білий світ, здобуваючи життєвий досвід", а ідеологічний зміст цієї сюжетної конструкції можна витлумачити таким чином: життя є захоплюючою, хоч і нелегкою мандрівкою, різноманітні

пригоди якої не тільки приносять яскраві враження, а й випробовують людину на щирість і незрадливість.

Література

1. Кримський А. Повістки і ескізи з українського життя / Написав А. Кримський; Видано під доглядом М. Павлика. – Коломия, Львів : З друкарні М. Білоуса і В.Манєцкого, 1895. – 334 с.
2. Кримський А.Ю. Твори : В 5 т. / А.Ю. Кримський. – Т. 1. – К. : Наук. думка, 1972. – 631 с.
3. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського / Соломія Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2000. – 328 с.

Дубина О.Ю.,
аспірант,
Національний університет "Києво-Могилянська академія"

ЧУДЕСНІ ВИДІННЯ У БОГОРОДИЧНИХ ОПОВІДАННЯХ ІОАНИКІЯ ГАЛЯТОВСЬКОГО, АФАНАСІЯ КАЛЬНОФОЙСЬКОГО І ДИМИТРІЯ ТУПТАЛА

У XVII ст., в часи стрімкого розвитку гомілетики і новелістичних жанрів, значного поширення на території України набувають богородичні оповідання про чуда. Одна із перших збірок таких розповідей – "Тератургима" Афанасія Кальнофойського – з'являється ще у 1638 році. Згодом друкуються "Небо новоє" (1665) і "Скарбниця потребная" (1676) Іоаникія Галятовського. Ще через кілька років виходить "Руно орошенноє" (1680) Димитрія Туптала. Невід'ємним елементом розповідей про чуда в усіх цих творах стає видіння. І не дивно, адже, згідно з бароковою візуальною культурою, що визнає зір найважливішим із людських чуттів, видіння – один зі способів бачити. Тому вважаємо, що зв'язок візії і чуда у цих текстах слід розглянути докладніше. Для цього необхідно визначити основні характеристики і функції чудесних видінь у богородичних оповіданнях.

Ж. Ле Ґофф, з'ясовуючи етимологію терміну "чудесне", пише про спорідненість "mirabilis" із "mirari", "miror", тобто візуальним і дзеркалом [2, 33]. С. Аверинцев теж виводить слово "чудо" від грецьких коренів, що означають "вартий подивування" і "вартий, щоб на нього дивилися" [1, 498]. Пов'язуючи теїстичне розуміння тимчасового зняття законів видимого світу внаслідок втручання божественної сили із символом, що так само наводить мости між двома сферами буття, мислитель називає чудо символічною формою одкровення [1, 499]. У свою чергу, одкровення чи духовне осяяння, згідно зі святоотцівською традицією, пов'язане із відкриттям внутрішнього зору, здатного осягнути надприродне, що супроводжується потьмаренням звичного сприйняття світу. Таким чином, виходимо на спорідненість видіння з чудом і символом у сенсі тимчасового, навіть миттєвого "привідкривання" (але аж ніяк не повного бачення) іншої, божественної реальності.

Ці тимчасовість і напів'ясність баченого під час видіння, що показує і приховує водночас, – одні з його основних характеристик. Як і чудо, коротка, примарна візія – ознака примарного, тобто перехідного стану (хвороба-здоров'я, грішність-святість, життя-смерть, смерть-воскресіння тощо). І тут слід розрізняти оповідання про видіння персонажів, котрі приходять за зціленням до Печерської, Іллінської чи Єлецької Богородиці, й оповідки про візії святих, вставлені у бароковий текст із давніших отечників і четьїх міней. Осяяння святих сильніші, яскравіші та відповідають їхньому загартованішому духу. Ці візії тривають довше, не так дивуючи угодників, як звичайних людей. Їхня масштабність позначає повсякчасне себе – і богопізнання святих, для котрих особливий спосіб бачити поступово стає звичним. Окрім того, химерність видіння спричиняє до частої неможливості відрізнити чудесну візію від сну – ще одного непевного стану людської свідомості. Не випадково більшість видінь трапляються посеред ночі, через що осяяння стає тільки дивовижнішим. Дуже цікавими видаються оповідання про видіння персонажів одразу після пробудження, коли замість звичної реальності, вони прокидаються в іншій дійсності. Досить вражаючі сни про зцілення, після яких персонажі розплющують очі оздоровленими. Поширеними у збірках богородичних оповідань XVII ст. є повторення снів у видіннях на яву, коли сюжети

сновидінь доповнюються і розтлумачуються. Наприклад, і у "Небі новому", і у "Руні орошенному" натрапляємо на сюжет зі сном затворниці, котрій наснилося яскраве світло. Прокинувшись, вона бачить, як Богородиця в образі голубки на могилі забирає на небо душу померлого праведника. Водночас символічна химерність чудесних видінь нерозривно пов'язана з їхньою емблематичністю. Особливо, якщо йдеться про з'яви Богородиці і печерських святих. У видіннях персонажів вони часто постають такими, як зображені на іконах. Інколи саме за іконою персонаж впізнає примарного гостя зі своїх візій. Якщо Діва Марія і святі з'являються в образах інших осіб чи істот або лишаються невидимими, впізнаваними є їхні атрибути: пояс, ризи, покров, ліствиця, молоко, лілія, троянда, виноградна лоза, меч, спис, шолом, небесні світила, ягнята, леви, голуби тощо.

Короткотривалість, примарність, символічність, емблематичність чудесних видінь допомагає їм виконувати цілий ряд функцій у богородичних оповіданнях. Насамперед, візії засвідчують присутність господньої благодаті. Адже Діва Марія і святі з'являються в житті персонажів лише як видіння. Це дає змогу говорити про зближення примарного, ілюзорного з божественним, характерним для агіографічних текстів загалом [3, 104]. Відповідно, "привідкривання" невидимої реальності ототожнюється із самим чудом. Багато зцілень у розповідях відбувається під час візій, інколи оздоровленням слугують самі видіння. Наступна функція чудесних візій наближає їх до знамень. Згадаймо хоча б історію про вибір місця для побудови Києво-Печерського монастиря, переказану у "Тератургимі", а також легенди про знайдення чудотворних ікон. Досить часто видіння нагадують інструкції, в котрих перелічуються дії, необхідні для відновлення завданої шкоди, покаяння, зцілення.

Цілком звичними для українських богородичних оповідань про чуда стають зображення видінь, що виступають спонукою до конкретних вчинків [3, 114], надихають персонажа змінити своє життя: прийняти православ'я, стати паломником, попросту кинути пиячити. Особливе місце тут посідають видіння з Покровою на війні, де вона виступає не лише стовпом віри і праведності, а, наприклад, бере меч і вбиває ворогів. Поширення оповідок про такі видіння, що згодом увійшли до перелічених на початку збірок, мало підняти козацький дух, спонукало до захисту держави.

Зауважимо також, що в богородичні оповідання XVII ст., під впливом фольклорної традиції, проникає не лише християнське чудесне, автором якого є Бог, а й магічне, пов'язане із демонологією. Цікавість зображення зла у "Руні орошенному" і богородичних творах Іоаникія Галятовського помітив ще Іван Огієнко. На відміну від божественних видінь, численні з'яви бісів або й самого диявола в образах вродливих юнаків, бридких старців, вершників, левів, собак, вовків і василисків стають випробуванням, спокусою для персонажів. Утім кожного разу на допомогу грішнику, праведнику чи одержимому, так само у видінні, приходять печерські святі або й сама Богородиця. Врешті, усі ці візії вводяться у текст із дидактичною метою. Оповідання про чуда мали бути повчальними для читача. Історії про чудесні з'яви стали чи не найяскравішим унаочненням життєвих ситуацій і прикладом для наслідування.

Як бачимо, видіння в українських богородичних оповіданнях XVII ст. ототожнюються із самими чудами, виступають невід'ємним елементом символічного одкровення, осягнення невидимої реальності. Зображені у текстах візії визначаються короткотривалістю, химерністю, часто схожі на сон і, водночас, надзвичайно емблематичні. Вони вводяться у текст з метою засвідчення присутності божественної благодаті, оздоровлюють немічних, слугують знаменнями чи підказками, спонукають до певних дій або випробовують персонажів, заразом навчаючи читача.

Література

1. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь / С.С. Аверинцев. – К. : Дух і літера, 2006. – 902 с.
2. Ле Ґофф Жак. Середньовічна уява : есеї / Жак Ле Ґофф / [пер. з фр. Яреми Кравця]. – Львів : Літопис, 2007. – 346 с.
3. Goodich Michael. Vidi in somnium: the uses of dream and vision in the miracle // Miracles and wonders: the development of the concept of miracle, 1150–1350 / Michael E. Goodich. – [Aldershot] : Ashgate, 2007. – P. 100–117.

Ємець О.В.,
кандидат філологічних наук,
Хмельницький національний університет

ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ЕФЕКТУ ОШУКАНОГО ОЧІКУВАННЯ У СУЧАСНИХ ДЕТЕКТИВНИХ І ПРИГОДНИЦЬКИХ ТВОРАХ

Пригодницькі твори будуються за певними канонами жанру: закручений і напружений сюжет, непередбачувана кінцівка. Одним з прийомів, який використовується у творах пригодницького жанру, є **ефект ошуканого очікування**. Ефект ошуканого очікування (надалі ЕОО) як термін належить видатному лінгвісту Роману Якобсону. Проте сам Якобсон детально не описав це поняття. У сучасній лінгвістичній і літературознавчій науці ЕОО характеризується як: 1) стилістичний прийом, що базується на протиставленні контрасних понять, образів та значень; 2) психолінгвістичне явище, що ґрунтується на механізмах непередбачуваності [115].

В останні десятиліття цей прийом досліджували Г.І. Богін, В.О. Самохіна, Ю.Б. Давидюк та інші науковці, зокрема на матеріалі гумористичних творів. **Мета** нашого дослідження – визначити лінгвістичні засоби реалізації ЕОО у детективних творах сучасних британських і американських письменників.

Особливо виразно цей прийом актуалізується в оповіданнях відомого сучасного британського письменника Фредеріка Форсайта. Форсайт більш відомий своїми політичними трилерами, зокрема “The Day of Jackal” (“День Шакала”). Оповідання Форсайта є зразком детективного жанру або трилеру. Деякі твори Форсайта є досить великими за розмірами, обсягом 40-50 сторінок, які в англомовній традиції називають long short story. Ефект ошуканого очікування у багатьох оповіданнях письменника реалізується за допомогою **антитези** – контрасту між заголовними словами і неочікуваними кінцівками текстів. Крім того, важливим елементом цих творів є дистантна **когезія**, зв'язок між двома сильними позиціями, а саме заголовками і кінцівками текстів. Зокрема, в оповіданні “No Comebacks” (“Без наслідків”) головний герой плейбой і багатій Сендерсон несподівано для себе закохався у красиву, але одружену жінку місіс Самерс. Проте Сендерсон не знає відмови: *Whatever Mark wants Mark gets* (Чого хоче Марк, те він отримує. – переклад наш). Місіс Самерс подобається Сендерсон, але вона вірна своєму чоловіку, вона йому потрібна. І тоді Сендерсон вирішує позбутись єдиної перешкоди – вбити чоловіка. Він наймає кілера. Однією з сюжетних особливостей оповідань Форсайта як у цьому творі, так і в інших текстах, є ретардація, тобто уповільнення сюжету. Мета ретардації – зняття напруги, детальний опис певних подій, видів зброї, певних осіб. Тому Форсайт досить детально описує пошуки кілера, зустріч Сендерсона з ним. Разом з тим, це може свідчити про холоднокровний характер задуму. Врешті-решт кілер знаходить чоловіка місії Самерс в Іспанії і спокійно вбиває його. Після цього кілер розповідає Сендерсону, що все пройшло добре, але був ще один свідок: *“Don’t worry, monsieur, he said reassuringly, there will be no comebacks. I shot her, too”.* (“Не хвилюйтесь, месьє”, сказав він заспокійливо, “ніяких наслідків не буде. Я вбив також і її”). Форсайт не подає реакцію Сендерсона, але можна уявити, що він шокований. Тим самим дистантна когезія, що створюється рамковим повтором заголовних слів, отримує (імпліцитно) протилежне значення. Очевидно наслідки для Сендерсона будуть, і вони примусять його переглянути ставлення до життя, до людей.

Парадоксальність сюжету оповідань Форсайта пов’язана з ідеєю помсти за несправедливість, за злочин. У творі “There Are No Snakes in Ireland” (“В Ірландії немає змій”) головного персонажа індійця Рамі Лала постійно і несправедливо ображають, над ним просто знущаються расисти. І він не витримує і звертається у своїх молитвах до богині Шахті: “*I have been grievously wronged. I ask vengeance upon the wrongdoer*” (“Мене несправедливо образили. Я прошу помсти моєму кривднику”. – переклад наш). Рамі їде на батьківщину і привозить звідти змію, прагнучи помститися людям, які його ображали. І один з кривдників помирає від укусу змії. Як і в оповіданні “No Comebacks”, антитеза базується на парадоксальному повторі заголовних слів і несподіваній кінцівці твору.

Більш амбівалентним і дещо іронічним є сюжет оповідання “The Miracle” (“Чудо”). Цей твір – три тексти в одному творі. Це сучасна розповідь про американських туристів в італійському місті, розповідь про події другої світової війни в Італії (їх розповідає садівник), і легенда періоду середніх віків. Дві історії об’єднані одним легендарним персонажем – Катериною Милосердною, святою, яка рятувала людей у середні віки і врятувала життя багатьом пораненим німцям і французам у госпіталі у 1944 році. Американський турист повірив у розповідь садівника, що свята Катерина допомагала пораненим 400 років після своєї смерті: *“But she came back. Four hundred years later she came back”*. (“Але вона повернулась. Чотириста років потому вона повернулась”). Слово *miracle* (чудо) є одним з ключових у тексті, воно є основою лексичної когезії. І коли читач вже готовий повірити в чудо, Форсайт використовує ефект ошуканого очікування, що знову ж таки базується на антитезі. Виявляється, що садівник – це звичайний хіпі, який заробляє гроші такими розповідями довірливим іноземним туристам. Тема справедливої помсти реалізується у заключних абзацах великого оповідання “Ветеран”. Покидьки прямо на вулиці Лондона ні за що ні про що вбили ветерана війни. А ефект ошуканого очікування виявляється в тому, що саме адвокат, який захищав цих злочинців, і покарав їх таємно.

У сучасних американських оповіданнях flash fiction (дуже коротких творах), написаних у XXI столітті, детективні та пригодницькі аспекти присутні у ряді творів, але не є провідними. В оповіданні Дейва Еггерса “Accident” (“Аварія”) дорожня пригода стає приводом для філософського узагальнення. Головний персонаж є винуватцем аварії, він очікує на агресивну реакцію підлітків, чию машину він пошкодив. Але їхня реакція толерантна, що є несподіваним для чоловіка. Сильна позиція, останній абзац твору, завершується образним порівнянням : “*У мить істини ти нарешті розумієш, чому боксери, які так прагнуть завдати один одному болю, прихиляють голови до плечей своїх супротивників, як знесилені коханці, такі вдячні за мить спокою*”. (переклад О. Кравець). У творі Ендрю Маквейга “The Purse” (“Гаманець”) головна ідея – також толерантність, співчуття. Хоча зовні все виглядає як пограбування автозаправки, але жінка, яка вимагає гроші, сидить у машині з двома малими дітьми. І тому працівниця автозаправки просто віддає жінці гаманець із співчуття до неї та її дітей. ЕОО як прийом сюжету у цих творах реалізується не так яскраво, як в оповіданнях Ф. Форсайта, але він відображає прояв людяності у персонажів у складних ситуаціях.

Література

1. Давидюк Ю.Б. Ефект ошуканого очікування у семантичній, темпоральній і сюжетній структурі англомовного художнього тексту: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 “Германські мови” / Ю.Б. Давидюк. – Київ, 2015. – 20 с.

Жаркова Р.Є.,
кандидат філологічних наук,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ВИРОСТАТИ В ІСТОРІЯХ: ВИХОВНІ МОЖЛИВОСТІ ПРИГОДНИЦЬКИХ ТВОРІВ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Дитяча література сьогодні продуктивно розвивається як у руслі “великої” літератури, так і самостійним потоком імен, сюжетів, дидактичних ідей і виховних цілей. Орієнтованість тексту на маленького ще-не-сформованого читача стимулює авторів дошукуватися яскравих героїв, здатних захопити увагу й заполонити уяву навіть найвибагливішого книгомана. Можна, звичайно, погодитися з тим, що нині “переважає комерційна книговидавнича індустрія, через що книговидання для дітей та юнацтва майже повністю стало орієнтуватися на масове споживання книжкової видавничої продукції” [5, 1]. Тому й важливо розглядати кожну дитячу книгу в багатьох особистіснотворчих ракурсах впливу. Як зауважує дослідниця Т. Качак, “аналіз адресованої дітям літератури передбачає визначення виховного та морально-дидактичного, пізнавального аспектів

твору; його естетичної цінності, ролі у становленні юної особистості, впливу на формування її світогляду й характеру" [3, 24].

Дитина виростає серед книг, розвивається і формує своє "я" у процесі читання. Окремі художні історії, об'єднуючись у свідомості дитини в одну велику спільну (привласнену нею) Історію, здатні розбудити її найпотаємніші потреби і бажання. Адже, як стверджує О. Вашуленко, "від того, як буде сприйнятий учнями твір під час первинного ознайомлення з текстом, чи зацікавить він їх, які емоції викличе, залежить ступінь засвоєння його морально-етичного змісту, якість аналізу і виховний вплив" [1, 16]. Пригодницька дитяча література має давню традицію, свої особливості, закладені в часи становлення окремих національних літератур. Французька література відома такими неповторними зразками, як "Пригоди Телемака, сина Улліса" Фенелона, "Незвичайні пригоди Тартарена із Тараскона" А. Доде, пригодницькими романами Жуля Верна та ін. Італійська література теж дала читачам колоритних персонажів: "Пригоди Пінокіо" Карло Колоді, "Пригоди Чиполіно" Джанні Родарі, "Джованіно і Пульчероза" Джованні Піреллі та ін. Іспанська література подарувала нам особливого героя – Дон Кіхота (М. Сервантес) і познайомила з його пригодами. Німецька література спостерігала за карколомними пригодами Барона Мюнхгаузена Р.Е. Распе, за детективними пригодами хлопчика Еміля (Е. Кестнер) тощо. Англійська зачарувала сміливцем Робін Гудом, авантюристом Робінзоном Крузо (Д. Дефо), пригодами Гулівера (Д. Свіфт), мандрами "Вершника без голови" Т. Майн Ріда, перипетіями на "Острові скарбів" Р.Л. Стівенсона, неймовірними витівками Аліси Л. Керрола, світом джунглів Д.Р. Кіплінга і тд. Американці можуть без упину розповідати про пригоди "Останнього із могікан" у творі Ф. Купера, Мобі Діка Г. Мелвіла, Тома Сойєра і Гека Фіна авторства Марка Твена та ін. У Канаді популярними стали історії про Лобо та Грізлі (Е. Сетон Томпсон), пригодницькі твори про тварин Д.О. Кервуда тощо. Скандинавська література натхненна пригодами неслухняного Нільса (Сельма Лагерлеф), світом мумі-тролів (Туве Янсон), безсмертними історіями Астрід Ліндгрен тощо.

Українська дитяча література теж радує своїх маленьких читачів пригодницькими творами, як класичними, так і сучасними. Варто згадати хоча б пригоди Фарбованого Лиса і всіх лісових жителів у збірці "Коли ще звірі говорили" І. Франка, смішні витівки "Пустунів на пароплаві" М. Трублаїні, вражаючі затії "Тореадорів з Васюківки" В. Нестайка, дивовижні "Пригоди Алі в країні Недоладії" Г. Малик, навчально-виховні пригоди Лєрки Севрючки у "Мовній лікарні…" Л. Мовчун, історії прибульців з особливих країн-планет і земних сміливців Л. Воронини та ін. Важливо, що названі твори – не тільки розважальні чи пізнавальні, а й реалізовують свій ідейних виховний потенціал. Бо чи не розповідають бестіарні сюжети про людські взаємини? Чи запал ентузіазму іноді не призводить до лиха, а бажання веселощів – до прикрого фіналу? Чи не демонструють ці дитячі тексти певну "не-доладність" способу життя дорослих, вади їх характеру – впертість, лінивство, боягузтво, коли йдеться про впорядкування свого житла чи життя, відмову від шкідливих звичок, окультурення своєї поведінки і мови, готовність допомогти іншим у скрутній ситуації?

Пригоди усіх цих персонажів – це ще й (їх спільні – автора, персонажа і читача (!) ***нагоди*** побути іншими, побути серед інших, щоби врешті знайти себе у цьому хаотичному світі запитань і пошуків. Часто усіма цими авантюрами керує звичайнісіньке бажання літературного героя здивувати-і-здивуватися від пережитого чи пройденого собою шляху постійних викликів та перешкод. Пригоди (реальні чи текстові) – це ігрова форма самопізнання дитини, це здатність бути-у-грі і розігруватися грою, адже "настрій гри – захват і цілковита поглиненість, і він може бути священний чи святковий, залежно від нагоди. Сама дія супроводжується почуттями піднесеності й напруги, а виливається в радість чи розслаблення" [2, 152]. Дитячі пригодницькі твори акомпанують дитячому підсвідомому бажанню бути-у-грі, балансуючи між двосвіттям інфантильного й прагматичного, сенсорного й раціонального, дорослого і дитячого. Французька психоаналітикиня С. Моргенштерн вважає, що "гра, можливо, є кращим стабілізатором труднощів, що переживає дитина в житті серед дорослих" [4, 103], оскільки дає можливість побороти інфантильні патологічні бажання й перемогти афективні розчарування. Окрім цього розвиток фантазії дитини завдяки ігровим пригодам часто стимулює її власне сюжетотворення, оскільки "однією із форм

сублімації, яка дозволяє дитині використовувати символічне вираження є створення історій, які йдуть одна за іншою" [4, 131].

Виростати в історіях – це можливість дитини робити себе значною-і-значимою як читач (реципієнт), що іде шляхами автора і його помічників-персонажів, і при цьому дозволяти собі співтворчість в іпостасі автора – будівничого свого особистого шляху дорослішання. Виховання дитини через пригод (у/и) відбувається як осмислення її участі у цій грі (цьому тексті як моделі буття), де кожен може виявити як своє відсторонення від подій (вмиканням безпечної функції спостерігача), так і присутність у ситуаціях (часто кульмінаційних), коли суб'єкти виявити свою цілеспрямованість, рішучість, сміливість, щоби мати нагоду "стати комусь у пригоді". Текстова історія чи сума історій у рецептивному полі дитячої свідомості максимально наближена до відчуття дитиною реальності, діалогізує з нею, а часто – опонує їй. Тому віртуальна літературна пригода готує дитину до реальної пригоди, виховує у ній готовність застосовувати набуті знання і навички через посередництво улюблених героїв прочитаних книжок.

Література

1. Вашуленко О. Емоційно-ціннісна складова у структурі читацької компетентності молодшого школяра / Оксана Вашуленко // Початкова школа. – 2013. – № 1. – С. 13–17.
2. Гейзінга Й. Homo ludens / Йоган Гейзінга; [пер. з англ. О. Мокровольського]. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
3. Качак Т. Українська література для дітей та юнацтва : [підручник] / Тетяна Качак. – К. : ВЦ «Академія», 2016. – 352 с. (Серія «Альма-матер»)
4. Моргенштерн С. Детский психоанализ : Структура личности. Характерология. Клиническая практика : сб. работ / Софи Моргенштерн; [пер. с фр. О.В. Колчановой ; вступ. ст. С.Г. Уваровой]. – К. : ПВНЗ «МИГП», 2015. – 256 с.
5. Петренко О. Читання на просторах дитинства / О. Петренко // Вісник Книжкової палати. – 2013. – № 12. – С. 1.

Журба С.С.,
кандидат філологічних наук,
Криворізький державний педагогічний університет
Криворізький педагогічний інститут

ПРИГОДНИЦЬКИЙ СЮЖЕТ В УКРАЇНСЬКОМУ АВАНГАРДНОМУ РОМАНІ

Авантюрно-пригодницький сюжет в українському авангардному романі кінця 20-х років XX століття розширює жанрові обрії, увиразнює та оновлює модерні прийоми зображення дійсності. Окрім пригодницького сюжету, новими були формальні прийоми, які письменники запроваджували у свої твори: іронія, пародіювання, гра, маскування. Пригодництво у контексті лівої прози закцентувало на формальних аспектах – композиції, деструкції форми.

Письменники-авангардисти визначали авантюрність головним напрямком тогочасної прози й літератури загалом. Пригоди, подорожі, загадки, інтриги, посилання на історичні події, ефект достовірності є власне складовими пригодницької прози. Автори, вдаючись до інтригування читача, прагнули здивувати його, використовуючи для цього ефект несподіванки, таємниці, неймовірні відкриття, переслідування, загострення пристрастей тощо.

Авантюрно-пригодницький сюжет використовували у творах Олекса Слісаренко «Чорний ангел», «Зламаний гвинт», Гео Шкурупій «Двері в день», «Жанна-батальйонерка», Юліан Шпол «Золоті лисенята», Майк Йогансен **«**Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших», «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швайцарію», Юрій Яновський «Майстер корабля» та інші.

Формальне експериментаторство, авантюрні тенденції, пригодництво характерне для експериментальної прози кінця 1920-х років. Зокрема Гео Шкурупій у романі «Двері в день» писав:

«Я вважаю, що романісти – це машиністи, бухгалтери, робітники та селяни. Спитаєте чому? Скажете, що це парадокс? Нічого подібного. Придивіться, вони самі будують дивовижні та чудові романи. Вони якнайглибше занурилися у матеріал. Вони самі герої своїх романів. Вони будують великий роман під назвою «майбутнє». Про що мріє один із нас? Про це, безперечно, можна написати велику книгу. Книгу, звичайно, напівсатиричну, бо ви, мабуть, знаєте, що про мрію сказав Пушкін. Кожен з нас ще змалку мріє про різні пригоди. У той час, як ці пригоди трапляються з нами щодня, а ми їх і не помічаємо» [3, 28]. Пригодницький сюжет сприяв зацікавленню та інтригував читача, адже автори могли переносити своїх героїв в різні кінці світу, щораз вигадуючи новий сюжет, не втрачаючи зв'язок пригод.

Пригодницько-авантюрний сюжет використовує Гео Шкурупій у романі «Жанна-батальйонерка»: «гра в солдатики» захоплює дівчину і починається її авантюрна місія – захоплена черговою «рекламною фальшивкою» уряду вона разом із іншими жінками їде на фронт «присоромити вояків», проте ця пригода закінчується розчаруванням. Специфіка структури роману Гео Шкурупія «Двері в день» базується на синтезі різножанрових елементів: авантюрного, пригодницького роману та репортажу. Така структура детермінувала відтворення автором мистецьких реалій.

«Золоті лисенята» Юліана Шпола, на думку Р. Мельниківа, *«цікавий експеримент, поєднання гостросюжетного пригодницького роману з авангардними прийомами та неоромантичним натхненним пафосом й інтонаціями „вітаїзму"»* [2], в якому синтезовано елементи політичного, авантюрного, кримінального та любовного романів. Для твору характерна атмосфера таємничості та загадковості. Взаємини персонажів виписані у дусі любовного роману із певними інтригами і загадками. Тема кохання у романі Юліана Шпола передана через заплутані любовні взаємини персонажів, і цю загадку автор розкриває тільки в кінці твору: *«Мавка любила Мема, але жила з Озоном, а Кірка любила Озона, але жила з товаришем Мандибулою»* [4, 266]. Та й справжнє ім'я Озона дізнаємося тільки в кінці роману, який виявляється товаришем Петляєм й оповідачем, а дівчина на возі – це згодом розстріляна Оксана. Ця таємниця вмотивована у дусі революційних перипетій, де кожен представник політичного руху мав для конспірації певний псевдонім. Подорож оповідача насичена романтичними та пригодницькими елементами (під час короткої подорожі на нього чекають несподіванки: захоплення дівчиною, що переростає у закоханість, арешт, полон і втеча із-під розстрілу), підготовка та здійснення теракту – це від детективного роману. Концепт загадки, яку читач розгадує поступово, зближує роман з пригодницьким та детективним сюжетами.

«Чорний ангел» Олекси Слісаренка – пригодницька історія часів громадянської війни про більшовика, вченого-мрійника Артема Гайдученка, який працює над створенням супер-добрива, що повинно стати новим винаходом у сільському господарстві. Текстова тканина твору насичена не тільки авантюрними, але й містичними елементами, змалюванням буремних революційних та постреволюційних подій, створення комун, і це дало підстави Олександру Білецькому визначити роман як, власне, перший добротний авантюрно-революційний роман в українській літературі [1, 7–8]. Майкл Йогансен у назви своїх творів виносить елемент авантюрності, провокуючи реципієнта на інтелектуально-емоційні переживання: **«**Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших», «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швайцарію». «Подорож вченого доктора Леонардо…» є авангардним текстом, в якому діє настанова на епатажування читача, на руйнування умовності зображуваного. Авантюрно-пригодницький сюжет роману наповнений поетичними ремінісценціями, ліричними відступами, елементи белетристичного, наукового, публіцистичного плану синтезовані в певну художню цілісність.

Пригодницький сюжет наявний у романі Ю. Яновського «Майстер корабля». Розповіді про пригоди моряка Богдана насичують сюжет твору. Пригодницька лінія супроводжується цікавим екзотичним колоритом, описами країн, в яких довелося побувати хазяїну трамбака. Пригодницький сюжет сприяє увиразненню жанрової матриці твору, образів, адже герої роману є пристрасними натурами, які прагнуть до нових висот творчої праці, вносять дух неспокою, оптимізму,

пориваються, як і митець твору, до нових творчих звершень. Автор поєднує у романі проблеми мистецтва, нації з романтикою пригод.

Атрибутика пригодницько-авантюрної розповіді оприявлена у структурі авангардної прози. Пригодницький жанр сприяв експериментуванню з жанром, композицією роману й став одним із найпоширеніших сюжетів в експериментальному/лівому романі.

Література

1. Белецкий А.И. О. Слисаренко / А.И. Белецкий // Слисаренко О. Чѐрный ангел : [роман]. – М.-Л. : ГНЗ, 1930. – С. 3–9.
2. Мельників Р. Капелюш і таємниці Юліяна Шпола [Електронний ресурс] / Ростислав Мельників // Народне слово. – 2007. – 13 вересня. – Режим доступу : www.slovo-unp.com
3. Шкурупій Г. Двері в день : вибране / Гео Шкурупій; [передм. А. Тростянецького]. – К. : Рад. письменник, 1968. – С. 21–182.
4. Шпол Ю. Золоті лисенята / Юліан Шпол. – Харків : Книгоспілка, 1929. – 268 с.

Зелік О.А.,
старший викладач кафедри журналістики,
Полтавський національний педагогічний університет

КОЛЕКЦІОНУВАННЯ ПРИГОД ЯК ЛІТЕРАТУРНА ГРА З ЧИТАЧЕМ (ЗА КНИГОЮ Ю. АНДРУХОВИЧА «ЛЕКСИКОН ІНТИМНИХ МІСТ»)

Юрій Андрухович – відомий український прозаїк, поет, перекладач, есеїст. Кожен його твір стає явищем у мистецькому дискурсі країни. Книга «Лексикон інтимних міст» отримала широкий розголос і популярність задовго до виходу. Андрухович – майстер у вибудовуванні різних типів гри із власним читачем. Так і цього разу, за 11 тижнів до презентації книги (нагадаємо, книга була презентована публіці 11.11. 2011 року і містить історії про 111 міст) автор запропонував майбутнім читачам гру: за цитатою вгадати місто, про яке йде мова. Переможець отримував запрошення на презентацію.

Проте більшої уваги заслуговує гра з текстом. Р.Барт зазначав: «інша справа гра з текстом. <…> Грає і сам текст, і читач теж грає» [2]. Юрій Андрухович наголошує, що книга пропонує багато способів прочитань, є своєрідною провокацією. Дослідниця Елеонора Копилова зауважує: «Роль автора у тому, щоб представити ігровий матеріал так, щоб читач усвідомлював, що йому пропонується зіграти в гру» [5, 205]. Письменник у передмові пропонує читачеві кілька варіантів гри з текстом: фонологічну *«ця книжка про міста, які стали чимось більшим – вони стали Місцями, причому особистими, мов ерогенні зони, й інтимними. Місцями, ознакованими на мапах як міста»* [1, 9]; структуральну, в основі якої лежить експеримент з композицією *«його можна читати по-різному, самому добираючи з його шматків бажану модель»* [1, 11], означує текст як *«роман-пазл, модель для збірки»* [1, 11], сам автор пропонує кілька варіантів прочитання книги: за абеткою, за латинською абеткою, за роками, за річками, за країнами, за землетрусами; смислову «*Тепер Київ позбувся кишинівського сусідства і здобув дещо бажаніше – краківське. Утім, за це йому довелося платити ціною знакового 50-го номера (тепер він став невиразним 47-м)*» [1, 12]». Автор дає право читачеві обирати правила гри, проте вони завжди будуть продиктовані текстом. Письменник очікує від свого читача не лише розуміння, уміння розпізнавати натяки, алюзії і підтексти, а й здатності збагнути його світоглядні орієнтирів, бути залученим до творення художньої реальності.

Абрам Вуліс наголошував, що пригода – категорія суб'єктивно психологічна, і розглядав пригоду як подію [3]. Автор «Лексикону…» постійно перебуває у дорозі, подорожує, у цих мандрах з ним відбуваються різноманітні пригоди, які письменник ретельно колекціонує. Це своєрідна колекція вражень автора про різні міста, колекція пригод і спогадів про них. Олена Галета зазначає, що «кожна колекція є розповіддю про суб'єкта» [4, 70], «колекцію створюють задля

відображення окремих аспектів особистості колекціонера» [4, 67] «справжня колекція – це не предметна даність, а процес *діяння*, яким рухає *пристрасть* (курсив О.Г.)» [4, 82]. Отже, колекціонування пригод може бути ще одним ключем до прочитання роману, на який імпліцитно натякає автор: «*Міста, в яких мені снилися сни. Міста, в яких нічого не снилося. Міста, які мені снилися. Міста, в яких я не спав. Міста, які не сплять. Міста, які не дають спати*» [1, 13].Так, у «Лексиконі…» Андрухович колекціонує пригоди, що сталися з ним, оповідачем, літературними героями, які перейшли в «Лексикон…» з інших текстів, письменниками різних країн та епох, історичними особами, політичними діячами і т.д.

Автор у тексті щедро розсипає натяки та алюзії на відшукування пригод, які стаються із героями оповідей: «*кожна подорож — це і пригоди, і фантастика*» [1, 9], «*друга "Одіссея" чи ще один "Улісс"*» [1, 262] і т.п. Оскільки книга презентує подорожі, то зазвичай потяг, автобус, літак переносить героя в іншу реальність, де все діє за іншими (невідомими / незрозумілими) законами. «*ми лише пару годин, як прилетіли з Києва, де був сніг з дощем, грязюка, мінус два градуси і тотальний екзистенційний розпач. А в Афінах було десь коло вісімнадцяти тепла плюс приголомшливі запахи вогкої зелені та зеленої вогкості*» [1, 23] чи «*у п'ятницю ми були в дорозі, тож лише увечері дізналися з телебачення про…*» [1, 55]. Така зміна локацій дозволяє мандрувати не лише просторі, а й у часі, вільно пересуватися сторінками історичних нотатників та художніх текстів. А тому, як зауважує автор, «*кожна моя книжка (у нашому випадку оповідь – О.З.) залежить від пейзажу за вікном*» [1, 47].

Спираючись на класифікацію пригод, яку запропонував Абрам Вуліс [3], віднаходимо в текстах «Лексикону …» авантюри, містифікації, анекдоти, детективні історії, легенди. Так оповідач щедро ділиться історіями про безквитковий проїзд у віденському трамваї і спробу втечі від контролерів, про зникнення АП, що «*як останній загулялий матрос не повернувя на корабель*» [1, 174], про романтичні й еротичні пригоди, про майже Орфеєві подорожі підземками всього світу, навіть про смерть Бога й початок особистого повстання проти режиму.

Також у текстах зустрічаємо різноманітні пригодницькі мотиви. Наприклад, цікавої авторської трансформації зазнає мотив ув'язнення. Так, як ув'язнення автор представляє службу в армії, а символічна втеча представлена у вигляді «самовольной отлучки», також як ув'язнення потрактовується перебування у Москві під час навчання в Літературному інституті, а визволення відшукується через заперечення: *«Я заперечував будь-яку вищість російського, а для цього мусив їх шокувати. Моїм шокером була зневага, а моя зневага формою визволення»* [1, 308].

Одним із символів постмодерної культури, ігрової природи сучасного письма є мапа. Письменник реалізовує тезу Бодріяра про те, що відтепер карта передує території, відбувається заміна реального знаками реального. Ю. Андрухович наголошує: «*насправді все починається з мап. Скільки себе пам'ятаю, мав маніакальну схильність їх розглядати. <…> Пересування поверхнею мапи називається подорож*» [1, 9]. Тому частина пригод розпочинається саме на мапах і завершується фіксацією на цих же мапах нових знаків. І навіть коли письменник говорить про палімпсестну природу міста, коли «*шар поверх шару, а над ним знову шар, і потім ще, і ще, і вони взаємно проникнуті, вони завжди проступають один з-під одного*» [1, 74], він відсилає нас до Бодріярової карти, на просторах якої тліють клапті території, а копії починають сприйматися як реальне. Тим самим пропонуючи ще одну версію пригод, пригод, продиктованих мапою. Бо пізнати місто митцю вдається навіть завдяки «мапі Фалька» над якою «*просиджував годинами», «з її поміччю я щоразу точно розраховува хвилини і відстані», «навіть масні очі ідуганів проступали на тій мапі*» [1, 78]. Подорож мапаю і з мапою. об'єднує різні міста (Барселону, Берн, Бухарест, Варшаву, Гайсин, Детройн, Львів, Москву, Венецію, Прагу та ін.)

Отже, представляючи колекцію пригод, Юрій Андрухович залучає читача у гру, дає можливість кожному вибудувати і пережити свою пригоду, яка стає можливою завдяки зануренню у текст.

Література

1. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітки / Юрій Андрухович. – К. : Meridian Czernowitz, Майстер книги, 2011. – 480 с.

2. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика : Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989 – 616 с. // режим доступу: http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-all.htm.
3. Вулис А.З. В мире приключений. Поэтика жанра / Абрам Зиновьевич Вулис – М. : Советский писатель, 1986. – 384 с.
4. Галета О. Від антології до онтології : антологія як спроба репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття : монографія / Олена Галета. – Київ : Смолоскип, 2015. – 640 с.
5. Копылова Э.А. Художественная игра как средство реализации диалога между автором и читателем / Э.А. Копылова // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. – Вып. 2. – Том. 1. – 2015. – С. 199–207.

Землянська А.В.,
кандидат філологічних наук,
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРУ МІСТИЧНОГО РОМАНУ ДАРИ КОРНІЙ І ТАЛИ ВЛАДМИРОВОЇ "ЗОЗУЛЯТА ЗИМИ"

Роман "Зозулята зими" (2014) став першою спільною роботою львівської письменниці Дари Корній та запорізької авторки Тали Владмирової. Це своєрідний творчий експеримент для обох майстринь слова, оскільки не вписувався у традиційні форми і жанри, в яких вони себе зарекомендували раніше. Так, Дара Корній відома як авторка романтичного фентезі (хоча її твори часто відносять і до різновиду міського фентезі). А Тала Владмирова працювала з малими прозовими формами містичного й міфологічно-казкового характеру. Тож їх поєднала любов до містики та заглибленість у фольклор і міфологію українців, їх прадавні й сучасні вірування, звичаї і традиції, намагання відстежити, як теперішнє порушення духовних основ впливає на існування людства.

З цього погляду, твір "Зозулята зими" дійсно є яскравим прикладом містичного роману, зразком міського фентезі. Багато в чому подібне розуміння жанру залежить від часопросторових особливостей цього художнього тексту. Зокрема, хронотоп як одну із ключових ознак жанрового розрізнення фантастичних текстів, слідуючи за теорією М. Бахтіна, пропонує Н. Ситник. Вона зауважує, що в основі таких різновидів фантастики, як фентезі, чарівна казка чи наукова фантастика, лежить єдність із міфом, для якого "аура "поза-часовості" є спробою глобального пояснення світу" [5, 139].

І справді, у самому романі немає чіткої вказівки на час і місце дії – вони окреслені досить схематично: провінційне містечко напередодні Нового року. Саме там головні персонажі твору починають бачити "напівпрозорих" дітей, які щезають одразу після загадкових "нещасних випадків" із "*сильними світу цього*", що завершувались загибеллю останніх. У цьому місті на межі старого й нового року (на чому неодноразово наголошується в тексті) одночасно опиняються і намагаються врятувати його жителів непро́ста Руслана, що має надприродні здібності, спадкова відьма Тетяна та її тітка, вампірка Інна, а також директор детективного агентства "М.А.Г." Арсен, "*спеціаліст по чортівні*" [2, 160]. На противагу їм діють потерчата, що спілкуються з живими дітьми й дорослими, як реальні істоти, та, власне, головна винуватиця всього, що відбувається, – володарка різнокольорових очей, Георгіна-Марина, якій вдалося за допомогою чорної магії воскресити померлу сестру та дозволити душам загиблих дітей "мститися" дорослим за жорстокість і байдужість. Авторки наголошують, що це урбаністичний простір так впливає на людей, "*місто-монстр*" [2, 152]. Говорячи про байдужість взагалі, вони апелюють до сучасності, підкреслюючи, що проблема не зникає – вона лише розростається і призводить до все більш трагічних наслідків. "…вампіри, відьми та потерчата не такі страшні, як реальність, яка тут

напрочуд впізнавана, й настільки звична, що більшість із нас покірно сприймає її як абсолютне зло" [4, 5], – зауважує Г. Пагутяк у своїй передмові до твору.

У просторовій структурі аналізованого художнього тексту можна відзначити й типовий для літератури фентезі "принцип двосвіття" (Н. Ситник): це світ реальний, в якому діють персонажі, міський простір, та магічний, пов'язаний із потойбіччям, звідки й прийшли потерчата. Авторки підкреслюють, що обидва світи – дійсний та міфологічний – органічно співіснують, однак не варто переступати межі, щоб не порушити світовий порядок. "*Інна* (вампірка. – *А.З.*) *та Олег – то паралельні світи, які, як відомо, не перетинаються. Чи все ж перетинаються?*" [2, 173] – замислюється головна героїня твору Руслана, що рятує місто.

Своєрідним місточком між згаданими площинами є хатинка в лісі, про існування якої Руслана дізнається з малюнка померлої художниці Єви. Саме тут, у зовні привітному, теплому й затишному будиночку, Георгіна тримала живих дітей і потерчат, за допомогою яких "чистила" місто від конкурентів. Згодом ця хатинка отримала назви "*розплідник*", "*Обитель зла*", що "*кишить привидами*", "*живий*" *дім*" та ін. Персонажі мають здійснити безліч ритуалів, щоб нарешті зачинити двері в потойбіччя, куди Єва забрала душі померлих малят, і навести лад у місті й у своєму житті. У часовому плані важливим постає той факт, що дія відбувається взимку. Переддень Нового року – це час, коли можна підбити підсумки минулого та означити перспективи. Це розуміють і головні персонажі роману. "*Місток між старим і новим роком? Міст, яким не можна піти назад? Так, здається, Руслана казала?*" [2, 171] – розмірковує Олег, який теж опинився у списку приречених на загибель від дітей, зображення яких не фіксують камери.

Сам концепт "зима" тут постає багатозначним. По-перше, це й реальна пора року, оскільки протягом роману постійно сипле сніг, не даючи щось чітко розгледіти, приховуючи стежку до хатинки-розплідника, знесилюючи людей, які мають долати холод, застуду, важку дорогу тощо. По-друге, це й позачасове відчуття внутрішнього холоду людиною від збайдужіння, відсутності любові й турботи з боку інших. Урешті – мертвий холод загиблих дітей, що на фоні снігу через свою "напівпрозорість" стають невидимими, а тому безкарно виконують доручення "Снігової королеви" зі зневажливим і злим виразом обличчя. "*Зима*, – пояснюють Руслані вампірка Інна, – *це час для тих, кому байдуже до стужі*", тож "*трапляється чимало того, що неможливо влітку*" [2, 103–104].

Однак, незважаючи на превалювання ознак фентезі, навряд чи можна настільки чітко дати визначення жанру твору "Зозулята зими", оскільки відсутня детальна розробленість Вторинного світу, розгалужена система назв і предметів, що його складають; сам пошук, або квест, є нечітким і нагадує радше намагання персонажів вижити у боротьбі зі злом, бути виключеними зі "*списку приречених*", аніж прагнення отримати заслужену винагороду, що є типовим для фентезійної літератури [1, 121]. Та й зауваження в анотаціях, що це гостросюжетний роман, "*химерна, загадкова, зовсім не казкова зимова історія*" [2], а також детективна складова твору, дозволяють віднести його до розряду містичних трилерів. У творі постійно нагнітається почуття тривоги, тремтіння, очікування невідомого, жахливого, тим більше, що змальована ціла серія загадкових убивств. Напруга в художньому тексті викликана як готичними елементами, так і досить динамічними сценами боротьби із потойбічними силами зла. До того ж, акцент робиться на соціально-філософських проблемах, тож більше уваги приділяється витокам злочину, ніж його розв'язанню, при обов'язковій орієнтації на сучасність, що також властиве жанру трилера [3]. Не випадково Г. Пагутяк у своїй передмові до роману згадує принагідно С. Кінга та Д. Кунца.

Отже, часопростір роману "Зозулята зими" є одним із чинників його жанрової характеристики, ураховуючи його умовність і типову для жанру фентезі анатомію світобудови. Перспективою подальших літературознавчих досліджень твору може стати аналіз його як зразка варіації детективного жанру (зокрема, трилера) в поєднанні з містикою чи фантастикою.

Література

1. Деркачова О. Літературна казка Великобританії : [навч.-метод. посібн.] / О. Деркачова, С. Ушневич. – Івано-Франківськ : Типовіт, 2012. – 132 с.

2. Корній Дара. Зозулята зими : [роман] / Дара Корній, Тала Владмирова; [передм. Г. Пагутяк]. – Х. : Книжковий Клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2014. – 368 с.
3. Охріменко А.С. Трилер як тип тексту: теоретичний аспект / А.С. Охріменко // Мова і культура. – 2011. – № 145. – С. 394–401.
4. Пагутяк Г. Діти на снігу / Г. Пагутяк // Корній Дара, Владмирова Тала. Зозулята зими. – Х. : Книжковий Клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2014. – С. 5–6.
5. Ситник Н.В. Фентезі, чарівна казка, наукова фантастика: типологічні подібності і відмінності / Н.В. Ситник // Жанри і жанрові процеси в історико-літературній перспективі : [колективна монографія]; [за ред. проф. О.В. Кеби]. – Камянець-Подільський : Аксіома, 2012. – С. 137–154.

Зінченко Н.І.,
кандидат філологічних наук,
Полтавський національний педагогічний університет
імені В.Г. Короленка

ТРАКТУВАННЯ ОБРАЗУ "БЛАГОРОДНОГО РОЗБІЙНИКА" У НАРИСІ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА "ПРЕДАНИЯ О ГАРКУШЕ" І ДРАМІ "ГАРКУША" О. СТОРОЖЕНКА

Ідея народу, його минулого, сучасного і майбутнього, по-своєму відбиваючись в естетичному світі кожної літератури, виступає у слов'янських народів центральною. Вона визначає усвідомлення нацією, з власною історією, культурою, звичаями. В українському романтизмі суспільно-економічні і національні проблеми бачилися крізь призму історичного минулого, де основним ідеологічним й естетичним джерелом була народна творчість.

На початку XIX століття преромантизм як проміжна ланка між літературними напрямами – просвітительським реалізмом і романтизмом – простежується в окремих творах І. Котляревського, Л. Боровиковського, А. Метлинського, М. Костомарова, Т. Шевченка. Проблема преромантизму як особливого явища в українській літературі аналізована у працях Д. Чижевського, М. Яценка, П. Хропка, В. Івашківа, Є. Нахліка, І. Лімборського. Метою нашого дослідження є компаративний аналіз драматизованого нарису Г. Квітки-Основ'яненка"Предания о Гаркуше" і драми О. Стороженка "Гаркуша" з погляду концепції преромантичного твору, характеру романтичного "благородного розбійника".

Необхідною умовою преромантичних творів було звернення письменників до історичного минулого. Крім того, позаяк преромантизм увібрав у собі ознаки просвітительського реалізму, то у преромантичних творах знайшла відображення думка просвітників, що майбутнє залежить від перемоги розуму. Ця провідна теза акумулюється у драматизованому нарисі Г. Квітки-Основ'яненка "Предания о Гаркуше" (вперше опубліковано у 1842 році в журналі "Современник").

Звернення письменника до образу розбійника Гаркуші було не випадковим. Український фольклор, зокрема, легенди, перекази, прислів'я і приказки, здавна захоплювали Г. Квітку. Надсилаючи П. Плетньову рукопис нарису "Предания о Гаркуше", він указував на розповіді знайомих йому людей, котрі ще пам'ятали Гаркушу, як на одне з найважливіших джерел свого твору [2, т.8, 255]. Семен Гаркуша – колишній запорожець, котрий прославився своїми грабунками у кінці 1770-х – на початку 1880-х років. Історики підкреслюють, що його енергія, розбірливість і винахідливість у виборі об'єкта грабунку, допомога пригніченим привертали до нього селян і допомагали успіху його справ. Історичний Гаркуша до кінця лишився нескореним. Квітка, не поділяючи радикальних засобів втручання в існуючі порядки, змушує свого Гаркушу дедалі більше сумніватися у правильності обраних дій і навіть шукати можливостей порозумітися з вищими правителями.

Знаючи народні перекази про Гаркушу, Квітка показав його справедливим і щирим захисником бідних і скривджених, позбавленим честолюбства. Тут виявилася демократичність свідомості письменника, його добра обізнаність з існуючими зловживаннями, перед якими простий люд і навіть збіднілe дворянство небезпідставно відчувають себе беззахисними. Але консервативність

його поглядів не дала можливості побачити в повстанському русі, очоленому Гаркушею, своєрідну самооборону народу й не стільки від порушників законів, скільки від існуючого ладу.

Як у змісті твору, так і в зображенні нового типу особистості простежуємо власне романтичні елементи. Найповніше це відбилося у художньому конфлікті, посутні риси якого полягають у пристрасному, але заздалегідь приреченому волею автора на невдачу, прагненні Гаркуші усунути несправедливість суспільства своїми "протизаконними" засобами, що є частковим виявом проблеми герой – держава: "Что же делать, когдаменя не понимают, не дают мне средстваверить о благороднойцелимоей! Да, я не то, чем я в душе моей!… Скажу вам коротко, я училсясовсем жаром. В Академии, где вы будете, имя моё известно…обстоятельства заставили меня быть, чем меня видите теперь…" [2, т.6, 356]. Бунт Гаркуші і сам образ головного героя романтизовано. Квітка, очевидно, цілком свідомо наділив його рисами своєрідного героя – месії: "Кричат все: "Гаркуша разбойник, убийца!" И никто не скажет, никто не знает, чтобы не только сам Гаркуша, но кто-либо из товарищей его убил кого. Гаркуша человек с душою и сердцем, каким желательно было бы, чтобы многие одарены были. Людей любит горячо, как следует братий." [2, т.6, 357]. Невипадково постійними супутниками, найближчими друзями Гаркуші завжди були дванадцять найодчайдушніших, найвірніших розбійників: "Тяжко мне с ними прощаться; благословляю их и … не забуду ихусердия. Впрочем, когдапрослышат о действиях моих где, могут отыскать меня. У меня им всегда и везде дело будет. Не оставлю их никогда" [2, т. 6, 362]. Характерне і закінчення нарису – один із найближчих прибічників Гаркуші виявився, як і Іуда, зрадником, хоча при цьому загинув не сам отаман, а його найближчий товариш. "Довбня, Довбня! … Оставил ты меня сиротою! … Первая кровь за меня и через меня!" [2, т. 6, 364]. Однак у характеристиці Гаркуші чимало рис героя-просвітника. Гаркуша, у трактуванні Квітки, одночасно і бунтівник, і моралізатор, і вчитель. Його боротьба спрямована виключно на виправлення моральних засад суспільства, хоча має також певне забарвлення: "Он не убивает, но, узнав о лихоимствесудей, корыстолюбии их, несправедливом управлении, является, выставляется перед ними пороки, злоупотребления, неправды их, стремится ещё навести их на истинный путь убеждениями, увещеваниями, угрозами – и воздать не кающимся по делам их." [2, т. 6, 357].

До образу "благородного розбійника" звертається і О. Стороженко у романтичній мелодрамі "Гаркуша".На прикладі компаративного аналізу двох творівможна простежити сутнісні відмінні риси художнього осмислення одного і того ж конкретно-історичного матеріалу. Особливо виразно це спостерігаємо на характерах головних героїв. В. Івашків зазначає, що в обох випадках ватажок повсталих сміливий і рішучий, готовий у будь-яку хвилину прийти на допомогу бідним. Це свідчить про певну подібність вихідних позицій романтичної п'єси Стороженка і преромантичного драматизованого нарису Квітки-Основ'яненка. [1, 26].Стороженко порівняно із "Преданиями о Гаркуше" Г. Квітки-Основ'яненка більш виразно окреслив конкретно-історичні соціальні обставини діяльності Гаркуші і тому дав більш історично точний образ головного героя. Гаркуша О. Стороженка справді бореться з гнобителями ("Давы не знаете, чтоэто за паливода Гаркуша. Он нападает не только на местечки, но и на города, даещё и среди бела дня. Для негонетничегоневозможного, емусам сатана вовсёмпомогает" [3, 202]). О. Стороженко зобразив Гаркушу як справжнього лицаря: колишній запорожець відзначається благородством, хоробрістю, відчайдушністю, чесністю, кмітливістю, правдолюбством, безкомпромісністю у боротьбі зі злом. Для Гаркуші Квітки-Основ'яненка важливою є власний імідж – головне, щоб його вважали не вбивцею, а порядною людиною.

За традицією романтичного твору Стороженко вибудовує особистісну любовну лінію свого героя. У Квітки вона відсутня. Квітка наділяє Гаркушу розумом, красномовством, робить його випускником Київської академії, насичує його мовлення латинськими виразами, полонізмами. У Стороженка Гаркуша розмовляє простою народною мовою, пересипаною прислів'ями та приказками, фразеологічними зворотами та діалектизмами. Обидва письменники наділяють своїх героїв надприродними здібностями.

Література

1. Івашків В.М. Українська романтична драма 30-80 р.р. XIX ст. / В.М. Івашків – К. : Наукова думка, 1990. –142 с.
2. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Твори: у 8 т. / Г. Квітка-Основ'яненко – К. : Дніпро, 1970. – Т.6, 8.
3. Стороженко О. Марко Проклятий: Повість, оповідання / упор., передм. та прим. П. Хропка / О. Стороженко – К. : Дніпро, 1989. – 623 с.

Карабльова О.В.,
кандидат філологічних наук,
ДВНЗ "Донбаський державний педагогічний університет"

ПЕРСОНАЖІ КРІЗЬ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНУ ПРИЗМУ В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ ДЕТЕКТИВІ Є. КОНОНЕНКО "ІМІТАЦІЯ"

Р. Харчук у навчальному посібнику "Сучасна українська література. Постмодерний період", проаналізувавши критичні статті, дає жанрове визначення "Імітації" Є. Кононенко: "*соціально заангажований, громадсько-звинувачувальний детектив, позбавлений суто публіцистичної патетики*" [5, 202]. С. Філоненко наголошує на інтелектуалізмі цього детективу [4]. Погоджуємося з цією думкою, спробуємо віднайти елементи інтелектуалізму, скориставшись концепцією С. Павличко щодо інтелектуальної української прози [2]. Відчуваються достатньо широкі літературно-мистецькі інтереси героїв, тобто самої авторки. Про це свідчать літературні алюзії, сентенції, асоціації та іронічний дискурс. У діалогах і колізіях "Імітації" Є. Кононенко торкається універсальних філософських проблем буття людини, що є невід'ємною складовою інтелектуального твору. У романі йдеться про справжнє життя і життя-імітацію в усіх його проявах; про виховання і освіту дітей, роль матері у цих процесах; про порушення традицій і ритуалів; про національну ідентичність та її розмивання; про функцію мистецтва у суспільстві, ставлення до обдарованої, талановитої дитини / людини ("*талант, конвертований у капітал*", "*талантоцентричний всесвіт*"); про роль концепту кохання / любові у соціумі ("*кохання як соціально-психологічна гіпотеза*"); про бідність, злиденність певних суспільних прошарків: це категорія політична, економічна, соціальна чи психологічна?; про характер співіснування представників заможного столичного бомонду і знедолених провінційних верств.

У романі "Імітація" Є. Кононенко скальпелем художнього слова робить розтин українського суспільства першого десятиліття його незалежності в стадії постколоніальної невизначеності. Авторка застосовує метод контрасту: за допомогою соціально-культурного маркера ділить усіх персонажів на "*елітаріїв*" та "*простих людей*" і їхнє життя зосереджує відповідно в столиці (якщо не зважати на короткотермінові відрядження у провінцію) і на марґінесах, в провінції. Розшарування, поляризація суспільства досягає небувалих масштабів. На одному полюсі – реалістична картина "*облізлих голодних собак і таких же людей*" [1, 166] і їхнє існування "*то взагалі і не життя, і не смерть*" [1, 178], відтворена письменницею, співставна з існуванням галицьких заробітчан у "Бориславських оповіданнях" І. Франка. На іншому – "*демонстрування багатства, що не підлягає жодним нормам, моральним зобов'язанням щодо інших людей*" [3, 149].

О. Забужко в "Українському палімпсесті" аналізує причини українського нуворишества й консумеризму в політичному, економічному і культурному аспектах: "*... вони кореняться саме у відкиданні культури страждання, у небажанні про нього чути... замінити її культурою, спрямованою на досягнення успіху, на захоплення легким життям, повним блиску і грошей*" [3, 148]. Є. Кононенко розкриває прояви цієї "культури успіху" у світоглядних засадах і в способі життя представників столичної еліти, яких вона іронічно називає "*елітаріями*". Центральне місце серед них обіймає позаприсутня Мар'яна Хрипович. Вона прагне будувати своє приватне й професійне життя раціонально, підпорядковуючи певним постулатам. Бажання вирватися з "*дерев'яного будиночка без вигод*", "*завоювати розкішні апартаменти за всяку ціну*" не зупиняло її ні перед чим: "*Ти йдеш по трупах, Мар'яно, – закидали її однокурсники*" [1, 49]. Світобачення цього

персонажа цілковито сформовано "культурою успіху": "*Так, вона була переконана, що соціальні проблеми виникають виключно для людей слабих, убогих духом і бездарних ... Вона просто ненавиділа тих бабусь, що тягнуть руки, просять: дитино, дай на кусник хліба... самі винні*" [1, 166]. Нерозуміння нею життєвої настанови зубожілих верств у віднаходженні засобів існування, відсутність співчуття до їхнього становища переходить у звинувачення їх у відсутності гідності, і взагалі відчуттів, притаманних людині. Апогей цього несприйняття звучить майже як прокляття: "*цей брудний, суцільний гуркіт, цей куток землі, який ще невідомо чому не провалився крізь землю*" [1, 7]. Через тринадцять років ("Імітація" вийшла друком у 2001 р.) цей куток землі дійсно "*провалиться крізь землю*" у російсько-українську війну, і потягне за собою цілу Україну з неймовірними людськими жертвами і руйнуваннями...

Цієї зневаги столичній гості не пробачає найупослідженіший із "*простих людей*" підліток Юра Підгубний, який зростав у зубожілому середовищі і напружував усі свої хлоп'ячі сили, щоб витримати виклики жорстокого світу й допомогти матері і невиліковно хворій сестрі. Позбавлений таланту художника, але наділений природою люблячим братнім серцем, він імітує живописну техніку талановитої Любоньки Козової і отримує від М. Хрипович зневагу і образу, оскільки вона, обізнана у мистецтві поціновувачка талантів, "*найбільш за все ненавиділа підробку, фальшивку, імітацію*" [1, 54]. Крик душі хлопчика "*якби я писав закони, то за презирство до людей штрафував би на тисячу гривень*" [1, 143] завершується актом жорстокої помсти, породженим соціальною дисгармонією.

Усі ці "недуги" українського суспільства, що зародилися ще в надрах радянської імперії і розвивалися впродовж 90-х рр., вже були діагностовані О. Забужко в "Польових дослідженнях з українського сексу", О. Ульяненком в "Сталінці". Є. Кононенко в "Імітації" звернула увагу на соціально-культурний стан східного регіону країни, покинутого центральною владою на відкуп місцевим феодалам. Письменниця розкриває важливу проблему наповненості культурного простору цієї провінції, шокуючи читача картиною "*жалюгідного напіваварійного будинку музичної школи*" [1, 92], де "*тече дах і немає коштів на опалення*" [1, 95], епатуючи читача інформацією, що тут "*талановитих дітей утричі більше, ніж на Галичині*" [1, 134]. Але хто ж виведе їх у люди, "*...хто ... навчить нотам геніальних хлопчиків з родин п'яниць і торгашів?*" [1, 73]. Антиподом Маряни Хрипович в романі є Анатолій Сумцов. Авторка наділяє цього персонажа важливою моральною константою. Він не став об'єктом "культури успіху", не втратив суб'єктності, чинить спротив консумеризму і потерпає від нього. Саме його нездатність "*створити капітал зі свого таланту*" [1, 72], його моральний імператив, його "справжність" порушує "налагоджений" життєвий поступ М. Хрипович, окропляє живою водою почуттів Снігову Королеву, моттом якої є: "*гроші – всезагальний еквівалент. Те, що не можна купити за гроші, можна купити за великі гроші*" [1, 75].

Українське суспільство продовжує складати іспит на зрілість існування у цьому світі, а українське письменство продовжуватиме осмислювати і відтворювати цю психодинаміку й буттєво-філософські реалії у слові.

Література

1. Кононенко Є. Імітація: Роман / Євгенія Кононенко. – 2-ге вид. – Львів : Кальварія, 2008. – 192 с.
2. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1997. – 360 с.
4. "Український палімпсест" : Оксана Забужко в розмові з Ізою Хруслінською / пер. з польської Д. Матіяш; за ред. І. Андрусяка та О. Забужко. – К. : КОМОРА, 2014. – 408 с.
5. Філоненко С.О. Масова література в Україні : дискурс / ґендер / жанр: монографія / Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН – ХХІ, 2013. – 432 с.
6. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період: навч. посіб. / Роксана Харчук. – К. : ВЦ "Академія", 2008. – 248 с.

Качак Т.Б.,
кандидат філологічних наук,
ДВНЗ "Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника"
(Івано-Франківськ)

РЕАЛІСТИЧНИЙ І ФАНТАСТИЧИЙ АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ПРОЗИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

Пригодницька проза – сукупність творів, які вирізняються певними ознаками поетики; іманентний «жанр» літератури для дітей, близький юним читачам захоплюючим динамічним сюжетом, напруженими ситуаціями, романтикою пригод і таємниць, героями, які мужньо долають перешкоди й випробування на шляху до здійснення задуму, втілення мрії.

Наукове осмислення цього пласту літератури зарубіжними та вітчизняними літературознавцями (А. Вуліс, М. Грін, Р. Філіпс; О. Будугай, Н. Кердівар, В. Кизилова, Л. Кицак, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, М. Моклиця, Л. Овдійчук та ін.) увиразнює розуміння її генези та специфіки. Традиційно пригодницьку літературу зараховували до «масової», протиставляли «серйозній» і таким чином виводили на периферію. Її, як і літературу, адресовану дітям та юнацтву, не сприймали як повноцінний об'єкт дослідження. Д.С. Семенова констатує: «Справді, конвенційні очікування від цього жанру приваблюють до пригодницьких романів та повістей не так тих читачів, які шукають у літературі естетичного задоволення, як охочих до «легкого» та захопливого читання. Водночас багато творів цього жанру марковані – авторами чи то в традиції читання – як такі, що пасують для юних читачів. Як наслідок, ці тексти опиняються поза сферою «серйозної» літератури» [3, 114–115]. Сьогодні актуальні інші тенденції: література для дітей та юнацтва загалом та пригодницька проза зокрема – перспективний і цікавий предмет літературознавчих студії. Розважальність уже сприймається не як дефект, а як специфічна і одна із основних рис літератури, адресованої дітям та юнацтву. На часі – аналіз художніх особливостей, ознак сучасної української пригодницької прози, багатогранно представленої юним читачам творами Галини Малик, Сергія Гридіна, Марини Павленко, Ксенії Ковальської, Марії Чумарної, Олександра Дерманського, Галини Пагутяк, Лесі Вороніної, Андрія Бачинського та ін.

Пригодницькі тексти зацікавлюють сюжетом. Читач разом з героєм переживає низку подій, проходить етапи своєрідного квесту і отримує позитивні емоцій, задоволення від читання. Важливу роль у таких текстах відіграє синтез реального та вигаданого. «Вікові характеристики читацької аудиторії потребують від автора і його твору відповідних якостей переконливої нарації, яким і відповідає пригодницька література. Її специфіка як особливого наджанрового утворення розкривається крізь призму одивнення, що не винаходиться щоразу наново, а лише модифікується залежно від жанру» [2, 173].

Міра казковості та реальності визначає жанрові особливості текстів. У сучасній літературі для дітей та підлітків домінують повісті-казки, пригодницькі повісті реалістично-фантастичного плану, у яких взаємодіють вигадані герої та «реальні» діти. Такими героями є прибульці (сатурнівець із повісті-казки «Лумпумчик» Марії Чумарної); інопланетні гості («Канікули прибульців із Саллати» Ксенії Ковальської); вигадані на основі казкових, фольклорних чи інших алюзій герої-тварини, герої-чудовиська («Король буків, або таємниця Смарагдової книги», «Бабуся оголошує війну», «Корова часу, або нові пригоди вужа Ониська», «Чудове чудовисько», «Чудове Чудовисько і Погане Поганисько» Сашка Дерманського), герої-віруси («Федько, прибулець з інтернету», «Федько у віртуальному місті» і «Федько у пошуках чупакабри» Сергія Гридіна) чи уявні друзі (Нямлики у творах Лесі Вороніної).

Сюжети повістей-казок розгортаються у реальному і фантастичному вимірах. Фантастичний, казковий світ постає як сон, уява головного героя чи його мандрівка в часі. Типове використання композиційного прийому «текст у тексті». Сучасні автори частіше акцентують на тематичних аспектах повісті, уникаючи в жанровизначальному заголовку генологічного аспекту – «казка».

Однак казковість як тип образності часто виявляється у художньому творі для дітей та юнацтва на тематико-проблематичному, образному, композиційно-стильовому, мовно-наративному рівнях. Це засвідчує аналіз вище названих творів та пригодницьких повістей Сергія Гридіна («Кігтик Ковбаско»), Галини Пагутяк («Втеча звірів, або Новий бестіарій») [Див. : 1, 291–300].

Казковість притаманна сучасним детективним («У пащі крокодила», «Пастка у підземеллі», «Таємниця підводного міста», «У залізних нетрях», «Таємниця золотого кенгуру» Лесі Вороніної, «Клуб Боягузів», «Мисливці за привидами», «Колекція гадів», «Страшні історії» Андрія Кокотюхи) та фантастичним («Зуар Безстрашний», «Молочний зуб дракона Тишка» А. Потапової) повістям для дітей. Часто казковість і розважальність поєднані із пізнавальним та виховним аспектами, свідомо прописані авторами. Такою є казкова повість «Пригоди Алі в Країні Недоладії» Галини Малик. Образ Алі ніби списаний із непосидючої дитини. Вона – гарна, але дуже нетерпляча. У Країні Недоладії – все «не до ладу», не доведене до кінця, незавершене. Надмірний алогізм, запропонований Галиною Малик, тільки підкреслює згубний вплив звички не доводити справи до кінця.

У пізнавальних та розважальних пригодницьких повістях «Неймовірні пригоди Остапа і Даринки», «Канікули Остапа і Даринки», «Детективи в Артеку, або команда скарбошукачів» Андрія Бачинського реалістична розповідь межує із вигадкою, казкою, міфом, легендою. Автор розкриває таємницю печери Довбуша, історію Золочівського замку та його мешканців, події XVI століття у Кременецькому замку. Історико-пригодницькими є повісті «Сторожова застава» та романи тетралогії «Джури козака Швайки», дилогії «Сині води» Володимира Рутківського.

Серед пригодницьких творів можна виокремити групу текстів, у яких домінує реалістичне зображення світу, а вигадка заснована на містичних оповідках, казкових мотивах подорожі у часі. Такими є пригодницькі повісті – пенталогія «Русалонька із 7-В» Марини Павленко. Ці тексти означують як «краєзнавчий детектив», адже тут вдало поєднано пригодницький сюжет, розплутування героями таємниць із візіями місцевих легенд і переказів. Подібні мотиви – основа сюжету повісті Ірен Роздобудько «Арсен». Фантастичний аспект – базовий у пригодницько-фантастичних повістях «Пригоди голубого папуги», «Хлюсь та інші», «Таємниця Чорного озера», «Прибулець з країни Нямликів», «Нямлик і балакуча квіточка», «Слон на ім'я Ґудзик», «Планета смугастих равликів» Лесі Вороніної.

Отже, основними ознаками сучасної української пригодницької прози для дітей та юнацтва є поєднання реалістичного й фантастичного зображення художнього світу: розгортання актуальних проблем, досвіду сучасної дитини на тлі мандрівки у часі й просторі, проходження казкового квесту з вигаданими персонажами; опис небезпечних пригод, героїзація персонажів, використання казковості, гри, романтизація подій, а разом з тим – реалістична вмотивованість сюжетного та композиційного розвитку.

Література

1. Качак Т. Українська література для дітей та юнацтва : підручник / Тетяна Качак. – К. : ВЦ «Академія», 2016. – 352 с.
2. Кизилова В. В. Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття: монографія / В.В. Кизилова. – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. – 400 с.
3. Семенова Д.С. Жанрова природа пригодницької прози як елементу популярної літератури: пролегомени до досліджень ідеологічних та дидактичних аспектів у творах жанру / Д.С. Семенова // Маґістеріум. Літературознавчі студії. Випуск 61. – 2015. – С. 114–120.

Кизилова В. В.,
доктор філологічних наук,
ДЗ "Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка"
(Старобільськ)

СПЕЦИФІКА ДІАЛОГУ АВТОРА Й ЧИТАЧА В УКРАЇНСЬКОМУ ДЕТЕКТИВІ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

Література для дітей та юнацтва – сегмент художньої творчості, розрахований на особливого адресата, який визначає когнітивну, тематичну, соціальну, психологічну специфіку комунікативної взаємодії з автором тексту. Позитивний прогноз щодо досягнення комунікативної згоди між автором і читачем видається можливим завдяки адекватному вибору комунікативної дистанції між ними, відповідного стилю й жанру твору, лексичних засобів, розуміння й уживання яких маркує ту чи ту вікову групу. Саме тому пригодницькі твори посідають важливе місце в системі художньої прози для дітей та юнацтва. Їхня особлива наративна будова, сконцентрована на сюжеті, обігрування автором неймовірних ситуацій, романтичний позитивний герой, виразний етичний імператив – складники, що організують пригодницько-шкільні, пригодницько-фантастичні, пригодницько-історичні, пригодницько-детективні твори для дітей та юнацтва. Дослідники (Н. Резніченко, О. Будугай, Н. Кердівар та ін.) акцентують увагу на прагненні дитини/підлітка до яскравого й незвичного, їхній здатності до співпереживання герою, бажанні разом з ним долати небезпечні перешкоди й водночас наголошують на особливій місії автора пригодницького твору. Він не лише розважає юного читача, а й діалогізує з ним щодо етичних, естетичних, філософських проблем. Письменник, отже, форматує комунікативні стратегії з можливістю у процесі його рецепції зміщувати акценти з розважального рівня на рівень прочитання «серйозної» літератури. Зазначене вище стосується й *детективу для дітей та юнацтва*. Типологічні ознаки цього жанрового утворення – наявність певної таємниці, атмосфера гри, чіткий поділ персонажів на позитивних і негативних, наділення героїв надприродними здібностями – синхронізовані з рисами т. зв. «дорослого» детективу, чиї оригінальні концепції представлені в роботах А. Бритікова, А. Вуліса, М. Вольського, М. Скаліцкі, Ю. Щеглова та ін. учених.

Спектр модифікацій детективу для юного читача репрезентує палітру видозмін, що пов'язана як із матеріалом, що лежить в основі творчого письменницького задуму, так і зі способами його втілення: анімалістичний детектив (І. Будз "Детективне агентство кота Макса"), шкільний (В. Нестайко "Таємничий голос за спиною"), новорічно-розважальний (В. Нестайко "Ковалі щастя, або Новорічний детектив"), різдвяний (О. Лущевська "Дивні химерики..."), історичний детектив з містичним забарвленням (З. Мензатюк "Таємниця козацької шаблі"), фантастичний (Л. Воронина "Суперагент 000") та ін. Залежно від віку адресата в них відбувається ротація набору формо- і змістотвірних чинників: детектив для найменших обігрує таємничі пригоди тварин, експлуатує прийоми фантастичної умовності; тема кохання, заглиблення у внутрішній світ героїв, елементи психологізації апелюють до підлітково-юнацької аудиторії. Автор детективного тексту координує літературно-художню комунікацію з імпліцитним читачем; він моделює постать того, хто втілить погляд на світ, утримує баланс сприйняття значення конкретних структурних елементів твору, цілісного розуміння його пізнавально-естетичної консистенції [2, 19].

"Бабусі також були дівчатами" Євгенії Кононенко – мікс детективу й мелодрами для підліткової аудиторії. Авторка в ньому альтернативою вбивству і злочину обирає таємницю двох закоханих. Твір починається ліричним фрагментом листа Валерія, що забезпечує встановлення відповідної комунікативної дистанції, спрямування рецептивної уваги на важливі з позиції оповідача факти. Ліза Лисюк-Розумович випадково натрапляє на листи Валерія й Лізи, разом з подругою Алісою вона намагається розгадати їхню історію кохання. Дівчата спостережливі, здатні до аналітичних міркувань, кмітливі, здатні помічати несуттєві з першого погляду деталі й на їх підставі робити логічні висновки. Змістове наповнення діалогів підпорядковане активізації читацької уваги й передбачає розгортання не лише детективно-логічного ланцюга подій, а й

дистанційованих від обраного автором жанру наративних ситуацій. Письменниця фокусує увагу на приватному житті персонажів твору, міжособистісних стосунках підлітків із різних соціальних прошарків. Товаришування різних за характером і вдачею дівчаток, їхнє спільне розслідування таємничої історії двох закоханих духовно-інтелектуально і внутрішньопсихологічно їх асимілює, модифікує життєві пріоритети; читач же, спостерігаючи за стосунками Лізи й Аліси, мимохіть налаштовується на емоційне поле наративу й у такий спосіб осмислює події та явища предметного й поведінкового світу, що узгоджуються конкретними художніми авторським завданнями.

А. Кокотюха в циклі детективів (“Полювання на золотий кубок”, “Клуб боягузів”, “Донька короля”) з головними героями-підлітками Денисом Черненком і Максимом Біланом вдало експлуатує наративну техніку психологізації зображеного. Головним рушієм сюжету в них є певна пригодницько-детективна ситуація: спланованe викрадення золотого кубка, розкриття злочинної діяльності Клубу боягузів у Львові тощо. Автор робить акцент на особливостях спілкування підлітків. Два психотипи – поміркований, врівноважений, наділений аналітичними уміннями Максим і емоційний, запальний Денис Черненко розв’язують ланцюги детективних подій, що потребують логічних міркувань і рішучості. Зовнішні деталі в зображенні героїв допомагають розкрити їхні характери, ілюструвати важливі складники вияву індивідуальності. А. Кокотюха наповнює репліки героїв глибоким психологічним підтекстом, передає не лише певну інформацію, а й стан героїв, їхній темперамент. Виклична поведінка Дениса, бажання помститися Максиму спровоковані комплексом психологічних проблем, першопричини яких закорінені в різній соціальній приналежності персонажів. Посилюють ефект реплік персонажа слова автора, що мають згрубілий відтінок: *буркнув, визвірився, підозріло поцікавився, грубувато обірвав, лиховісно сказав* тощо. Вдача Дениса й Максима розкривається під час поїздки до Прикарпаття на фестиваль шкільних ансамблів, подорожі до Львова, в село на Полтавщину, де хлопці не лише успішно розслідують детективні історії, а й навчаються товаришувати, допомагати й підтримувати один одного. Наративна компетентність А. Кокотюхи, отже, виявляється в оптимальному використанні в детективному тексті набору засобів психологізації, за допомогою яких розкривається мікросвіт обох персонажів.

У детективній повісті-казці І. Жиленко “Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як іноді корисно помилятися номером” йдеться про історію таємничого зникнення з музею фігурки Маленького Моцарта. Сюжет повісті рухають напруженість, несподівані повороти подій, збіги обставин. При цьому гра в творі ускладнена, вона часто набуває форми гри смислами й охоплює кілька жанрових пластів: детективний, казковий, історичний, філософський, які органічно синтезовані в тексті твору. Їхнє розгортання зумовлене смислотворчими завданнями, увиразненням інтелектуально-емоційного контексту повісті, її естетичної домінанти. Авторський голос у творі набуває виразного звучання, письменниця наголошує на тому, що *“кожне добре чаклунство складається з великого знання і великої доброти. Коли людина досягає великого знання і великої доброти – вона стає чарівником*” [1, 8]. Детективно-казкову історію показано одночасно через сприйняття дівчинки Орисі й автора-оповідача, що забезпечує монолітність наративу й підпорядковане розкриттю авторського задуму в тексті. З метою репрезентації естетичних й етичних цінностей І. Жиленко зачіпає в повісті питання доброти, милосердя, гармонії, що відкриває перспективу дискусії із юним читачем. Рецептивні й інтерпретаційні можливості твору розширено інкорпорованою історією про Самотнього Чоловіка. Відсторонений наратор тут репрезентує закодований філософсько-психологічний «конспект», що висвітлює відчужений стан світу, позбутися якого можна лише в казці. Увиразненню письменницьких настроїв підпорядковані поетичні замальовки, що суголосні загальній тональності твору й резюмують події в розділах твору. Повість-казка Ірини Жиленко демонструє творчу манеру письменниці, духовна енергетика якої заглиблена в душу людини, повноту людського буття, його світла й добра. Зовнішній і внутрішній дискурси твору, апеляція до умовності, поглиблений психологізм, лірична тональність увиразнюють авторську свідомість, свідчать про оригінальність підходів щодо осмислення онтологічних проблем.

Детективний наратив, скерований на дитячу аудиторію, витримано відповідно до основних жанрових стереотипів – мотив таємниці, загадки, переслідування, карколомні пригоди, система

логічних доказів, що пожвавлює контакт з адресатом. Аналіз творів І. Жиленко, А. Кокотюхи, Є. Кононенко свідчить про різноспрямовані тенденції, процеси трансформації детективних моделей, що взалежнені естетичним пошуком автора, динамікою стильових систем. Автори відмовились від шляху примітивізації оповідної форми, наповнили її арсеналом тих засобів і прийомів (інкорпорований текст, внутрішній монолог, психологічне авторське зображення, антитеза та ін.), що дають підстави говорити про неї не як про канонічну модель «масової детективної літератури» для розваг, а як про таку, що ініціює діалог із читачем, дозволяє у звичному для нього комунікативному форматі діалогізувати щодо важливих і актуальних проблем.

Література

1. Жиленко І. Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як іноді корисно помилятися номером / Ірина Жиленко. – К. : Веселка, 1986. – 126 с.
2. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології : монографія / Л. Мацевко-Бекерська. – Л. : Сплайн, 2008. – 408 с.

Кирюшкина М.И.,
аспирантка,
Гомельский государственный университет имени Ф. Скорины

КАТЕГОРИЯ ГЕНДЕРА В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННЫХ ЖАНРОВ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ

В широком контексте понятие “гендер” затрагивает социальные, культурные, психологические особенности личности, которые соответственно реализуются во всех концептуальных измерениях. “Метафора культуры” имеет свои особенности и в литературных текстах. Современным литературоведением исследуется гендерная идентичность как осознание субъектом (автором, героем, лирическим субъектом / героем) своей принадлежности к культурным определениям “мужского” и “женского”. Зафиксированые в культурно-социальной среде соответствующие стереотипы определяются согласно литературоведческому анализу художественных текстов: подлежат исследованию парадигма художественных образов и мотивов, художественно-философская символика сюжета относительно гендерного дискурса. Таким образом, рассматривается целостная картина всего произведения относительно художественных особенностей литературного рода. В. Тюпа считает, что подразумевается “бытие” текста: “смысл, который приобретает свою актуальность только при встрече с другим смыслом (в сознании другого лица) – текст, который осуществляет знаковую (вещественную) манифестацию этого смысла для сознания, что обладает восприятием” [4, 24]. Поэтому смысловая архитектоника литературного произведения как объекта эстетического восприятия в сочетании с иной реальностью (дискурсивной презентацией содержания) может приобретать оттенки другой эмоциональной реакции читателя на содержание текста.

Исходя из принятого постулата, что “женская литература” – это тексты, написанные автором-женщиной, категория гендера при анализе тех или иных художественных особенностей может реализоваться и в структуре литературных жанров. В теории литературы жанр как тип художественного произведения имеет особенности, которые объединяют все произведения по соответствующим критериям:

– определенная тема;

–отношение автора;

– эстетические свойства жизненного материала, находящиеся в основе темы произведения;

–требования к устойчивой традиции развития и соблюдение её [1].

В русле понимания жанра как своеобразной договоренности между автором и реципиентом, можно говорить о том, что в его структуре находятся понятия феминности (женского) или маскулинности (мужского). В. Тюпа отмечает, что “дискурс жанра – это система коммуникативных компетенций: креативной (субъективно-авторской), референтной (объектно-геройнай) и рецептивной (адресно-читательской)” [5, 34]. Главным значением для гендерного дискурса жанра является как

его адресация, так и лексико-семантическая окраска, что и определяет авторскую стратегию и предметно-содержательное наполнение.

Внимание нашего исследования концентрируется на стихотворных формах лирики, а именно, на современных лирических текстах, автором которых является женщина. В современной белорусского женской поэзии типология лирических жанров представлена“вершанятами” Г. Корженевской, “морскими шпильками” А. Тихоновой, “вершалиниями” А. Кудасовой и др. Устойчивое соотношение содержания, авторской интуиции и рефлексии читателя составляет жанровую структуру этихстихотворных текстов.

Определяя особенности данных лирических произведений как любого художественного текста, нужно учитывать определение (по словарю постмодернистских терминов), что под текстом подразумевается семантический и формальный аспект любого произведения искусства, который должен быть воспринят и “прочитан” реципиентом. С целью такого “прочтения” Р. Барт, теоретик постструктурализма, выделил понятие “код” –это очерченные типы уже виденного, уже прочитанного, уже сделанного. Естественно, очень важным определением обладает жанровый код Д. Фоккема. Это код, который активизирует у реципиента обозначенные уже “ожидания”, связанные с выбранным жанром автора для текста [2].

Попробуем проанализировать жанровые особенности “вершанят” Г. Корженевской. Стихотворные миниатюры поэтессы – это короткие рифмованные по лирической форме тексты с глубоким смысловым оттенком. Жанровая определение “вершаняты” с позиции реципиента ориентирует на восприятие нежно-эмоционального содержания произведения. К примеру:

Не ўсё ў жыцці
і радасна, і гладка
Спакусы,
перашкоды,
міражы...
Але гарыць нябесная лампадка
Ў жывой неабыякавай душы[3,10].

Подобная лаконичная форма является одним из способов передачи смысла текста, который формируется на уровне авторских интенций. Субъективность автора-женщины определяется через рефлексию-к себе, которая приобретает признаки рефлексии-для всех (“ожидания” читателя). В следующей миниатюры автор выражает свои собственные ощущения:

Надакучыла быць слабою,
Надакучыла быць
з табою.
І колькі б нясмеласць ні мучала,
Саступаць усім
надакучыла! [3,22].

Г. Корженевская отражает женское восприятие бытия, состоящее из личных чувств, которое автоматически “переносится” на жанр “вершаняты”. Это поэтические “женские” тексты, состоящие из определенных суггестивных знаков женской субъективности. Жанровый код миниатюр поэтессы определяется следующим образом: стихотворение (лирическая форма) + чувственный анализ действительности (поэтическое содержание) = “вершаняты”.

Таким образом, феминный характер женских текстов может влиять не только на содержание, мотивы и образно-символическую систему, но и подчеркивать жанровые особенности произведения.

Литература

1. Борев Ю. Теория литературы: В 4 т. / Ю. Борев, Н. Гей, С. Бочаров, А. Михайлов. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 3 : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – 592 с.
2. Ильин И. Постмодернизм: словарь терминов / И. Ильин. – М. : ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. – 384 с.
3. Каржанеўская Г. Вершаняты. Паэтычныя мініяцюры / Г. Каржанеўская. / Мн. : “Беллітфонд”, 2005. – 120 с.

4. Тюпа В. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ) / В. Тюпа. – М. : Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
5. Тюпа В. Жанр и дискурс / В. Тюпа // Критика и семиотика. – 2011. – Вып. 15. – С. 31–42.

Кицак Л.В.,
кандидат філологічних наук,
Бердичівський педагогічний коледж

УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР У РОМАНАХ ДАРИ КОРНІЙ

Фольклор як першооснова літератури постійно використовується сучасними письменниками для переосмислення, нової інтерпретації відомих образів, сюжетів, символів, мотивів, прийомів. Питання як співіснують фольклор і література лягло в основу праць О. Потебні, М. Драгоманова, М. Сумцова, І. Франка, М. Грушевського, М. Шашкевича, Б. Грінченка, М. Павлика, В. Проппа. Серед сучасних дослідників – Т. Гундорова, Н. Зборовська, Т. Шевчук, О. Марчун, О. Зубенко тощо.

Дара Корній (Мирослава Замойська) значну частину своїх романів творить у жанрі «міського фентезі», що, безумовно, передбачає факт живлення численними фольклорними мотивами, сюжетами, жанрами, фольклорною стилістикою. Серед дослідників, яких цікавить постать цієї письменниці, є Л. Романенко і Т. Белімова, які пишуть про особливості стилю Дари Корній. Також слід виокремити А. Гурдуза, який ґрунтовно аналізує окремі романи автора в плані міфопоетики, питань традиції й новаторства в мистецькому контексті, досліджує метагероїню романів, проте загалом питання фольклору у творах Дари Корній потребує окремої розвідки.

Фольклор проникає чи не в кожен роман Дари Корній. Передусім автор використовує архетипні образи Добра і Зла, що рухають основну сюжетну лінію (наприклад, серія «Зворотній бік»: «Зворотній бік світла», «Зворотній бік темряви», «Зворотній бік сутіні»). Їх співіснування, втілене у образах Білобога і Чорнобога, є законом рівноваги, а постійне протистояння – необхідною умовою існування світу. Новаторством Дари Корній є зображення третьої сторони – руйнівної – сірої (світ Замерзлого Сонця), яка здатна завести головну героїню Мальву у прірву, з якої немає вороття. У романах авторки використовується один із провідних фольклорних мотивів – перехід героя із звичайного людського світу у світ чужий, іноді ворожий до нього, небезпечний та незрозумілий. Опинившись за межею Добра, він змушений протистояти Злу в образі когось із персонажів. Цей мотив виразно прослідковується у романах «Зворотній бік темряви», «Крила кольору хмар», «Гонихмарник».

Крім того, авторка вдається до фольклорних стилізацій певних місцевостей (Волинь, Карпати, Львів): вдало вплітає в канву романів діалетизми поруч із літературною мовою («*Тогди повідай мені, дитинойко, шо тото всьо значить*?» – в істериці запитує мама-інтелігентка у Аліни) [2, 121], прикрашає мовлення персонажів прислів'ями та приказками («*Не буває зла, яке б на добре не вийшло*», «Не *буди лихо, доки в хаті тихо*», «*Не святі горшки ліплять*») [2], народні пісні та голосіння («*Чоловіче мій! Павлику! Павлушенько! Куди ж ти убираєсі, куди ж ти виряджаєсі? Та не йди ж полем, бо ніжку поколеш. Та не йди морем, бо утонеш. А йди ж попід горою та бери й мене із собою!*») [2, 59], звертання (місяць – *Талалайко*). Є у прозі Дари Корній і сакральні предмети, які наділені містичними властивостями. Як правило, це обереги, які захищають від темних сил («Гонихмарник»), варган-дримба, який є ключем до інших світів («Зворотній бік світла»), срібна флешка-ключ («Крила кольору хмар»).

Бінарна опозиційність, характерна для українського фольклору, передається у Дари Корній у вигляді антонімічних пар Світлий Янгол-Темний янгол, «Той, що носить чорне»- «Той, що носить біле». У зв'язку з останнім, варто згадати схильність українців до евфемізації (наприклад, Той, що греблі рве, Той, що в скалі сидить). Пам'ятаємо про давню табуйовану сферу, заборонену для прямого найменування – це насамперед усілякі «нечисті». Уникаючи прямої назви поняття (наприклад, «дідько»), народ мав на меті відвернути з ними зустріч. До цього прийому

звертається і Дара Корній у «Гонихмарнику», лише додає власні нововведення: так, «Той, що носить чорне» – Кажан – Гонихмарник – Градобур (демонологічний образ), але з'являється і «Той, що носить біле» – евфемізація пов'язана у цьому випадку із утаємниченістю образу, адже він виявиться Юрієм-Змієборцем, хранителем Львова, світлим образом самого міста.

Зауважмо, що О. Романенко у статті «Фольклорні мотиви та сюжети в сучасній українській літературі: кітчеві експерименти чи нові художні акценти?» [3] припускає, що сучасні автори проводять такий собі кітчевий експеримент фентезі із фольклором: взяти розрізнені складові елементи та створити упізнавану для читача ситуацію (адже усі складові елементи уже відомі йому із казок, прочитаних у дитинстві), створити ефект сильного емоційного напруження (йдеться ж переважно про боротьбу Добра і Зла (у Дари Корній це серія «Зворотній бік»), про апокаліпсис (роман «Крила кольору хмар»), змалювати героя, який легко долає усі ці питання. Тобто, фольклорні елементи, на думку автора статті, у фентезі десакралізуються, стають умовностями, фоном, на якому розгортаються події. Загалом, можна із цим твердженням погодитися, проте кожен автор переглядає відомі істини, прагне внести щось своє, захопити читача не лише відомими (або невідомими) казковими сюжетами та мотивами, а й несподіваним їхнім трактуванням, переосмисленням. Скажімо, у «Гонихмарнику» Аліна рятує свого коханого від дводушництва з допомогою переселення душі Градобура у тіло... жінки (Марти). До того ж, сліпої жінки, яку хижа душа рятує від фізичної вади, а згодом допомагає Аліні врятуватися від неминучої смерті.

Дара Корній вдало вплітає у свої романи казки-легенди-притчі, які звучать із вуст героїв і є чи то вигаданими ними самими, чи то почерпнутими із фольклорних джерел, проте створеними за класичними схемами. Ці елементи у романах не лише прикрашають, увиразнюють і урізноманітнюють основну оповідь, а й конкретизують образ героя, роблять його образ достовірнішим та реальнішим. Аліна із роману «Гонихмарник» постійно розповідає казки казка про Панну і Сонце, Ґазду і Марічейку, про ґазду Силуна і Карпа. З іншого боку, казкові оповіді вносять і моралізаторський, виховний ефект у роман: притча про Кохання і Божевілля, Час і Кохання.

Сюжет будується на контрасті: світ реальний – світ ірреальний, фантастичний, казковий (Втрачений Рай, Чистилище, Вічність, Яроворот, Світ Чотирьох Сонць тощо). У романах тісно переплітаються сучасний світ із його проблемами та правилами та світ міфологічний у певному обмеженому чи безмежному просторі і часто поза часом (або у безчассі), а головне – вимальовується своєрідна образна палітра: дівчина із надможливостями (Аліна – спадкова травниця із суперсилою, Ада – сірий янгол, від якого залежить доля усього світу, Мальва – безсмертна, донька наймогутнішого темного Стрибога і воїна із племені амазонок), образи богів вищого рівня (Білобог, Чорнобог, Стрибог, Мара), демонологічні образи (темні янголи, сірі янголи, потречата, Чугайстер, упирі), образи людей-посередників (бабуся Горпина, бабуся Орина), образи простих людей (Василь, Петро, друзі Кажана).

Варто зазначити, що Дара Корній переосмислює і відкриває читачу світ язичницького фольклору, який, власне, є для українців первинним, автохтонним, природнім. Безперечно, переплетення язичницьких вірувань із християнськими також простежуються у творі (відвідування церкви, молитви єдиному богу), проте грунтовніше і глибше зображуються саме язичницькі традиції, вірування, обряди.

Література

1. Гурдуз А. Комбінаторна міфопоетика роману Дари Корній „Щоденник Мавки" / Андрій Гурдуз. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ukrainistik-konferenz.slavistik.lmu.de/wp-content/uploads/Андрій_Гурдуз.pdf.
2. Корній Дара Гонихмарник: роман/ Дара Корній; передм. Люко Дашвар; худож. А. Єрьоміна. – 2-е вид., стереотип. – Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. – 336 с.
3. Романенко О. Фольклорні мотиви та сюжети в сучасній українській літературі: кітчеві експерименти чи нові художні акценти?/ Олена Романенко // Проблеми поетики (збірка наукових праць) Збірник праць.– [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.info-library.com.ua/books-text-10764.html.

Клос О. І.,
аспірант,
Львівський національний університет ім. Івана Франка

НЕЗАВЕРШЕНА ПОДОРОЖ ВИГАДАНИМИ СВІТАМИ (НА ОСНОВІ РОМАНУ "НОЧІ В ЦИРКУ" АНДЖЕЛИ КАРТЕР)

Творчість А. Картер характеризується еклектичністю, тому її складно класифікувати в межах конкретного "чистого" жанру. Зокрема, її роман "Ночі в цирку" (1984) – це постмодерністське переплетення елементів фантастики, готики, магічного реалізму, сюрреалізму, пригодницької та пікарескної літератури. Слід зазначити, що в літературі постмодернізму йдеться про жанрову трансгресію та гібридизацію. Постмодерністським письменникам властиве ігрове, часто іронічно-пародійне ставлення до формальних та змістових аспектів літератури. Вони легко змішують літературні традиції, течії, теми та сюжети не дотримуючись канонів конкретної парадигми.

У даній статті основна увага зосереджується на використанні письменницею елементів жанру шахрайського роману. Таким чином, мета – розглянути особливості функціонування пікарескного сюжету в романі "Ночі в цирку" з точки зору постмодерністської інтерпретації А. Картер. Румунська літературознавець Л. Томояґа у дослідженні "Елементи пікарески у сучасній британській літературі" (2012) особливо наголошує, що "шахрайський роман є культурним та літературним інваріантом британської художньої літератури (…)" [5, 1], що й сьогодні не втрачає актуальності в творчості багатьох сучасних британських письменників.

Картер визначає шахрайський роман як *"певний літературний прийом 18 століття, коли люди вирушають на пошуки пригод, щоб знайти місце, де не відволікаючись можна обговорити філософські концепції" [4, 87]. Інакше кажучи, вона використовує ідею географічної подорожі як певного роду декорацію, каркас, що задає відповідну атмосферу, на тлі якої розгортається подорож метафорична, тобто інтелектуальна подорож персонажів*. Мотив "Великої Дороги" (за М. Бахтіним) втілює важкий життєвий шлях, який доводиться здолати герою-шахраю. Як зазначає Бахтін: "(…) звідси і така багата метафоризація шляху-дороги: "життєвий шлях", "стати на новий шлях", "історичний шлях" та ін. (…)" [1, 392].

Образ мандрівного цирку малює в уяві химерну картину безперервного кочування з місця на місце. Уся циркова трупа – мандрівники, а їхнє циркове життя – це безладний світ, в якому найфантастичніші події виглядають можливими. Дія роману розпочинається у пізньовікторіанському Лондоні, і далі переходить до російського Петербурга та засніженого Сибіру. Сюжет роману переповнений авантюрними елементами: зростання Феверс у домі розпусти, участь у музеї потвор Мадам Шрек, пригоди в готичному маєтку Містера Розенкройца, а далі ув'язнення в маєтру Великого Герцога і, зрештою, фінальна катастрофа транссибірського експресу.

Картер створила цілу плеяду марґінальних персонажів-шахраїв. Її роман населяють соціальні парії, що вирізняються ґротескністю, сюрреалістичністю та абсурдністю. Пікаро є одночасно вигнанцем, оскільки його особистість не вкладається в рамки "нормального" суспільства, та мандрівним філософом. Відчуття себе як "іншого" є суттєвим чинником, що змушує героя-шахрая подорожувати, а також є вихідною умовою його ментального розвитку і життєвого досвіду. Циркова повітряна гімнастка Феверс – втілення постмодерністського пікаро. Вона – сирота з невідомим міфічним походженням, яка добре розуміє нестійкість світу довкола та свого становища у ньому. Феверс нехтує суспільними цінностями та моральними приписами. Вона завуальовано розумна, має уїдливо іронічні та прагматичні погляди на життя, тобто не позбавлена всіх тих рис, які допомагають "вижити" у ворожому світі. Історія життя Феверс – це псевдоавтобіографія, яка викликає неоднозначне ставлення до героїні-шахрайки як романних персонажів, так і читачів "Ночей в цирку". Феверс є продуктом власного творіння і вправно конструює необхідну фіктивну реальність. Б. Фіні, зокрема, стверджує, що головним предметом "Ночей в цирку" є "гіпнотична сила наративу, те, як ми конструюємо себе та наш світ розповідними засобами, матеріальність художньої літератури та вигаданість матеріального світу

(…)" [3]. Таємниця Феверс – ""Хто вона – реальність чи вигадка?"" [2, 7], її кредо – ""Хочете – вірте, хочете – ні!"" [2, 7]. З одного боку, вона – виродок, потвора, але з іншого, – суперзірка, "Циркова Мадонна" [2, 126], яка перебуває на піку слави. Ґротескне тіло Феверс – це товар, що успішно продається, це запорука її фінансової незалежності.

Більшість критиків схиляються до зображення протагоністки "Ночей в цирку" як "прототипу Нової Жінки, чиї крила допоможуть втекти від тенет патріархальної культури 19 століття у феміністичний рай свободи 20 століття" [3]. Зображення героя-шахрая як вигнанця та владно-ієрархічна будова суспільства з його "фалологоцентризмом" якнайкраще підходять для картерівського перегляду пікарескного шаблону. Американський журналіст Уолсер – ще один пікаро в романі. По-перше, він – іноземець, що мандрує світом і безповоротно потрапляє у фантазійний світ пригод, слідуючи за таємницею Феверс. По-друге, його подорож – це також історія пошуку себе, своєї ідентичності. Його особистість ще не сформована: "Все-таки в ньому було щось незавершене. (…) У ньому складно було виявити незначні, але, що називається, характерні риси особистості" [2, 9]. Він коливається між двома світами: своїм раціоналістичним прагматизмом та фантастичною історією крилатої напівжінки. Уолсер мав нагоду розповісти власну історію, сконструювати свою правду, однак поступається місцем Феверс, перетворюючись на скриптора її історії.

Внутрішньою характеристикою подорожі є момент повернення додому або досягнення певного пункту призначення. Проте, подорож двох пікаро, Феверс та Уолсера, залишається незавершеною, а їхня тепер спільна історія – відкритою. Кожного разу з новою пригодою народжується і нова історія. Якось Феверс приречено визнає: "Так почалися заново наші поневіряння, що вже встигли стати нашою "другою натурою". Я – молода, і моє життя – це шахрайський роман; невже він ніколи не закінчиться? " [2, 245]. Класичне щасливе закінчення, "і жили вони довго і щасливо", підривається несамовитим реготом Феверс. Її сміх – це радість перемоги над реальністю: ""Подумати тільки, я все-таки тебе обдурила! – захоплено сказала вона. – Це лише підтверджує, що не можна нічому довіряти"" [2, 295].

Отже, шахрайський роман в картерівській інтерпретації вміщує два основні мотиви: ідею безперервної подорожі та шахрая-вигнанця, мандрівного філософа, що пропонує "інший" погляд на світ. В художній літературі постмодернізму ліквідовуються межі між літературою і реальністю, фактом та вигадкою. Незавершена подорож постмодерністського пікаро – це також демонстрація безперервного процесу творення літератури. Картер прагне "запросити читача у фікціональність наративу" [4, 91], щоб він міг долучитися до співтворення вигаданого нею художнього світу.

Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин : Сб. – М. : Худ. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Carter A. Nights at the circus / Angela Carter. – London : Picador, 1985. – 295 p.
3. Finney B. Tall tales and brief lives: Angela Carter's "Nights at the circus" / Brian Finney [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://web.csulb.edu/~bhfinney/carter.html.
4. Haffenden J. Novelists in Interview / John Haffenden. – London and New York : Methuen, 1985. – 288p.
5. Tomoiagă L. Elements of the picaresque in contemporary British fiction / Ligia Tomoiagă. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2012. – 239 p.

Кобилко Н.А.,
аспірантка,
Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка

ТОПОС "ДОРОГИ" В УКРАЇНСЬКОМУ ХИМЕРНОМУ РОМАНІ

Українська химерна проза – явище своєрідне, яке виникло в 70–80 рр. XX століття і на сьогодні неоднозначно трактується критиками. Перший химерний роман у своїй підназві містив

термін, що, власне, і дав характеристику новому напряму – "український роман з народних уст". Виходячи з цього, можемо виокремити основні риси химерної прози, до яких відносимо відсутність основного сюжету твору, вихід головного за традиційні рамки, використання елементів фольклору та міфопоетики, наявність фантастичних рис і різних гумористичних прийомів.

Точного визначення химерного роману у Літературознавчому словнику-довіднику не наведено. Цей різновид роману розглядається в аспекті готичного, де зазначено, що він є його зміненою формою, яка відновилася в українській літературі ХХ століття. Це роман з "химерами", "чортівнею", "козацькими пригодами" [4, 595]. В Академічному тлумачному словнику знаходимо лексичні значення слова "химерний", за допомогою яких розкривається вся його суть. Таким чином, "химерний – який викликає подив, незвичний, чудернацький; потворний; сповнений несподіванок; вередливий; нездійсненний, нереальний, неправдоподібний, складний, незрозумілий, заплутаний".

До образів, які активно розроблялися письменниками химерної прози, належить дорога. Топос шляху може визначати як часопросторову, так і жанрову специфіку твору. У романі він виконує одну з найважливіших функцій – сюжетотворчу, адже досить часто виступає віссю, навколо якої відбуваються події твору. Метою нашого дослідження є розкриття особливостей образу дороги в химерній прозі. На прикладі творів В. Шевчука, В. Дрозда, В. Земляка та О. Ільченка простежимо символічне значення образу шляху та міфологеми мандрів, її інтерпретацію в українському химерному романі.

У романі В. Шевчука "Дім на горі" дорога відіграє надзвичайно важливе значення. Саме з неї і починалося мандрівництво чоловіків, народжених у загадковому домі. Хлопця ще змалечку вабила дорога. Спочатку це були в'юнкі стежечки, які відкривали перед ним неповторний світ природи, а згодом дорога почала непокоїти Хлопця все частіше, відчувалося поривання душі до чогось невідомого, незвичайного, непізнанного раніше. Відчуття того, що необхідно покинути дім й вирушити в мандри прийшло само: "… кімната, де лежить він зараз, широко розплющивши очі, тільки проміжний пункт у його довгій мандрівці до справжнього острова тиші" [5, 182]. Уві сні герой побачив себе на ясно-синій дорозі в чорному хітоні мандрівника та з високою палицею. Для нього це був знак – настав час вирушати в далекі світи. Головною особливістю Хлопця стає прагнення покинути власний дім у пошуках райського куточка. Та чи виправдають невідомі світи його очікування? Синя дорога, яка колись наснилася Хлопцю та стала знаком мандрівництва, нічого не принесла. Повернувся назад він із пусткою в душі, і перше, що хотів зробити, це заповнити втрачений час. Подовгу зачинявся в кабінеті, перечитуючи домашню бібліотеку, частіше навідувався до Марії Яківни побесідувати. Можливо, таким чином намагався відшукати оту головну істину життя, пізнати яку так і не вдалося в далеких світах.

У підтексті повісті В. Дрозда "Ирій" відчувається ідейно-естетична настанова, спрямована на викриття міщанських поглядів, засудження жадоби наживи та різних методів її досягнення. Ирій – це своєрідний пошук людиною щастя, кращого життя, земного раю. У повісті цей головний мотив пов'язаний із життям дев'ятикласника Михайла Решета, героя та оповідача. Образ міста Ирій вимальовується у мріях та сподіваннях Михайла. Для нього це "країна, де існує навсправжки те ідеально прекрасне життя… Ирій – це країна твого майбутнього" [1, 19]. Усе життя головний герой живе передчуттям чогось прекрасного та ідеально чистого. Пакуль для головного героя мислиться як замкнений простір, у якому він не може далі розвиватися, тому подолання його сприймається як пошук шляхів для самореалізації, досягнення вищих вершин акторської майстерності.

У кінці повісті дорога уособлює мотив повернення Михайла Решета до самого себе, свого коріння. Герой повертається до материного обійстя, де через скільки років залишилося родинне тепло, якого так не вистачало в далекому Ирії. Такий омріяний край Решету приніс перші й найбільші розчарування, відкрив нові сторони життя ирійських обивателів. У дилогії В. Земляка "Лебедина зграя" та "Зелені Млини" образ дороги найтісніше пов'язаний із Явтушком Голим – героєм, який в усьому вагається, стає то на один, то на інший бік влади, а згодом і взагалі залишає Вавилон у пошуках кращого життя. Явтух, розчарувавшись у новій владі, разом із дітьми й дружиною Прісею виїздить до Зелених Млинів у надії на краще життя. Поза Вавилоном, на

думку головного героя, інше життя, країна, у якій дослухаються до думки й потреб кожного громадянина, наділяють землею кожного хто скільки зможе обробити, дають можливість бути господарем на власній землі. Під час подорожі відбувається усвідомлення та переосмислення багатьох істин. Утративши на півдорозі сім'ю, перед Явтухом пролягла дорога до власної душі, внутрішнього "я", яке прагло не достатку в далеких краях, а родинного затишку на батьківщині. Семантика шляху у Василя Земляка розкривається через образ-символ землі. Пройшовши свій хресний шлях, герой повертається до Вавилону. І це повернення після безплідних пошуків може асоціюватися із "поверненням блудного сина". У кінці своїх мандрів Явтушок відкриває істину: "Земле! … Ми нікуди не можемо подітися від тебе, як од власної долі…" [2, 288].

В українській химерній прозі роман О. Ільченка "Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця" вирізняється з-поміж інших оригінальністю інтерпретації дійсності. Письменник дорогу робить невід'ємною частиною життя героїв. Козак Мамай навіть не уявляє свого життя без дороги. Вона ніби той побратим завжди поруч. Він мандрує не тільки країнами та світами, а й цілими епохами. В уявленнях українського народу образ козака завжди асоціюється із широким курним шляхом. Саме там і зустрічає читач уперше Мамая: "Перед ним зненацька виник невеличкий, кругленький, вельми кремезний і легкий чоловічок…" [3, 38]. Аналізуючи образ Мамая, ми можемо стверджувати, що дорога, якою проходить Козак, набуває метафоризованого значення. На думку самого героя, до справедливості та чесності необхідно прийти спочатку духовно, людина повинна спочатку пізнати сакральні істини, а потім ставати на захист інших.

Дорога для Козака стає не тільки другом, порадником у найскрутнішу хвилину, а й рятівником. Відганяючи думки про родинний затишок, дружину, дітей, герой знову пускається в далеку й незвідану дорогу на допомогу скривдженим і знедоленим. Через образ шляху розкривається внутрішня суть Мамая, його природна ніжність і чуйність, щире кохання до одної-єдиної, яке пронесе через усе життя.

Таким чином, в українській химерній прозі реальний образ дороги трансформується в романтичний символ життєвого шляху героїв, оновлення та переродження їхніх душ, морального очищення.

Література

1. Дрозд В. Вибрані твори: У 2 т. Т. 2 : Повісті, романи / В. Дрозд. – К. : Рад. письменник, 1989. – 552 с.
2. Земляк В. Лебедина зграя. Зелені Млини : романи / В. Земляк. – Х. : Фоліо, 2013. – 651 с.
3. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця: укр. химерний роман з народних уст / О. Ільченко. – Х. : Фоліо, 2009. – 700 с.
4. Літературний словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К. : ВУ «Академія», 1997. – 752 с.
6. Шевчук В. Дім на горі / В. Шевчук. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. – 600 с.

Кобилко Н.О.,
учитель української мови та літератури,
вища категорія, "старший вчитель",
Вищевеселівський навчально-виховний комплекс
Великописарівської районної ради Сумської області

ГУМАНІСТИЧНИЙ ПАФОС УКРАЇНСЬКОЇ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ДІТЕЙ ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Сучасний етап розвитку суспільства трактує літературу для дітей як важливий феномен. Одним із її різновидів є пригодницька, а вона, на нашу думку, стає важливим фактором як для створення, так і для сприймання літератури цього жанру юними читачами. Більшість текстів як програмових, так і для позакласного читання засвідчує інтерес до них із боку читачів.

Вагомими є дослідження літератури для дітей І. Дзюби, І. Вавілової, Л. Мацевко-Бекерської, Р. Мовчан, М. Слабошпицького та ін. Значущою для нашого дослідження є праця Н.А. Резніченко "Художні особливості пригодницької літератури для дітей 70–80-х років XX ст.", у якій на

світоглядному, композиційно-сюжетному, естетичному, хронотопному та образному рівнях визначено жанрово-стильові особливості прозових творів для дітей, розкрито індивідуальну специфіку творів В. Нестайка, Є. Гуцала, Я. Стельмаха, О. Гончара, Гр. Тютюнника, В. Близнеця, принципи творення дитячих характерів. Автором обґрунтовано одну з домінантних жанрово-стильових модифікацій – пригодницьку прозу [1]. Також заслуговує на увагу праця О. Будугай "Пригодницько-шкільна повість для дітей 1960–1980-их років", у якій розкрито жанрові особливості різновиду пригодницько-шкільної повісті, запропоновано термін "пригодницько-шкільна повість".

Окремо декілька слів зазначимо про статтю Т.О. Табунщик "Пригодницька література: ґенеза, специфіка та особливості становлення", у якій автор надає перевагу осмисленню природи та історії становлення жанру, визначає специфічні ознаки, що зумовлюють популярність пригодницьких творів. Зокрема вказується на те, що твори цього жанру можна віднести до "масової літератури" [2], визначено основні ознаки категорії "пригоди". Однією з них є "наявність моралі, своєрідного наставницького аспекту" [2]. Саме на це ми будемо спиратися у своєму дослідженні. Однією з причин популярності пригодницької літератури, на нашу думку, є герої творів. Зазвичай, у центрі художнього світу постає надзвичайна людина, "надгерой". Долаючи випробування, потрапляючи в неординарні ситуації, часом досить небезпечні для нього самого, персонаж проходить усі випробування й здобуває перемогу.

Отже, метою нашого дослідження є висвітлити гуманістичний пафос української пригодницької літератури для дітей. Реалізація мети передбачає виконання таких завдань: простежити сильне емоційне начало пригодницької шкільної літератури; показати на прикладах, як героїчні характери впливають на формування людини нової генерації. У ході дослідження ми спробуємо проаналізувати образи, створені авторами, які несуть важливе ідейне навантаження. Кожен із них постає крізь призму пригоди, якоїсь карколомної ситуації, що дає змогу забезпечити прояв найбільш характерних рис героїв.

На сьогодні особливої ваги набуває проблема культурної ідентичності. Ми маємо привести учня до усвідомлення своєї належності до певної культури шляхом визнання й засвоєння її цінностей, пріоритетів. Виховну роботу на уроці маємо спрямовувати на формування ціннісного ставлення до родини, сім'ї, кожної людини. Одним із кращих зразків художніх творів, які допоможуть нам у цьому, є пригодницький роман І. Багряного "Тигролови". У підручнику літератури для 11 класу за редакцією Г.Ф. Семенюка, М.П. Ткачука та інших визначено основний композиційний принцип, за яким побудовано твір, – принцип дихотомії [3]. Саме він є чи не найважливішим, адже, як правило, система образів у пригодницькій літературі полярна: персонажі поділяються на друзів і ворогів головного героя. Таке протиставлення характеризує гуманістичну спрямованість пригодницького жанру. Адже цінними виступають не тільки «надлюдські» можливості героїв, але насамперед їхні людські якості.

Головний герой роману "Тигролови" Григорій Многогрішний протистоїть майору Медвину. Чим глибше учні розуміють мету вчинків останнього, тим яскравішим постає перед ними Многогрішний. Їхня увага акцентується на здатності героя пережити жорстокі сцени допитів, пройти випробування небезпекою, збагнути антилюдяність природи певної епохи. Зовсім іншим постає перед очима читачів Григорій, перебуваючи в родині Сірків – частині народу, яка уособлює трагізм української нації. Та попри все в романі найяскравіше вимальовується атмосфера любові до рідного краю, збереження його культурних традицій, духовного обличчя героїв. За умови правильного введення учнів у художній світ твору маємо результат: юні читачі не стільки зупиняються на аналізі негативного, скільки бачать в особах головного героя, родини Сірків кращі зразки української ментальності, вчаться бути не "надгероями", а, що досить важливо, людьми, яким притаманні загальнолюдські цінності: людяність, гідність, справедливість, працьовитість, порядність тощо.

Досить важливо зазначити, що вивчення пригодницької літератури запропоновано шкільною програмою із 5 класу. Упродовж наступних років поняття пригодницька література поглиблюється новими відомостями, значно збільшується обсяг пропонованих творів. Так, вивчаючи у 5 класі повість сучасної письменниці Зірки Ментазюк "Таємниця козацької шаблі", акцентуємо увагу дітей

на елементах фантастичного й реального в ній. Підводячи учнів до аналізу героїв твору, намагаємося визначити, що в першу чергу – це повість про справжні життєві цінності, про стосунки між дорослими й дітьми. Школярі повинні усвідомити актуальність громадянської позиції в нашому життя, а отже – формується вміння висловити власну думку, чути думку своїх товаришів, відстоювати інтереси інших.

Неперевершеним майстром пригодницької прози є Всеволод Нестайко. Його повість "Тореадори з Васюківки" вивчається у 6 класі. Учні вже мають розуміти поняття романтичного й пригодницького, уміти визначати жанр твору. Доцільно донести до школярів думку про те, що головні герої – це не взірцеві діти, які навчаються на відмінно й виконують вимоги дорослих без вагань. Читаючи повість, учні доходять думки, що Ява й Павлуша – такі ж, як і вони самі: активні, відважні, здатні на іноді безглузді, нерозважливі вчинки, безрозсудну сміливість (про це окрема розмова з дітьми). На основі аналізу вищезазначеного доводимо учнів до сприйняття втілення авторської ідеї: дружба – найбільша цінність, яку хлопцям вдається зберегти, не дивлячись на випробування, перешкоди, помилки. Головні герої навчають дітей реально й самокритично оцінювати свої здібності, та найперше – ніколи не сумувати, а відкривати світ для себе кожного разу по-новому.

На основі вищезазначеного ми можемо стверджувати, що дитяча пригодницька література й на сьогодні не втрачає своєї актуальності. Вона певною мірою виконує роль морального орієнтира в житті підлітків. А значить має беззаперечне право на майбутнє.

Література

1. Резніченко Н. Художні особливості української пригодницької літератури для дітей 70–80-их років XX століття / Н. Резніченко // Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Сер. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2007. – № 18. – С. 19–22.
2. Табунщик Т.О. Пригодницька література: ґенеза, специфіка та особливості становлення / Т.О. Табунщик // Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В.О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки. – 2013. – Вип. 4.11. – С. 268–272.
3. Українська література : підручник для 11 кл. загальноосвіт. навч. закл. (рівень стандарту, академічний рівень) / Г.Ф. Семенюк, М.П. Ткачук, О.В. Слоньовська [та ін.]; за заг. ред. Г.Ф. Семенюка. – К. : Освіта, 2011. – 416 с.

Козій О.Б.,
кандидат філологічних наук,
Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В. Винниченка

ФІЛОСОФСЬКО-ПОСТМОДЕРНИЙ КВЕСТ У РОМАНІ П. БІГГЛЯ ОСТАННІЙ ЄДИНОРІГ"

Поняття квесту нерозривно пов'язане із літературою жанру фентезі. Ще К. Оден – друг творця класичного фентезі Дж.Толкієна – у статті "У пошуках героя" назвав пошук "*найдавнішим, найскладнішим та найпопулярнішим серед літературних жанрів*" [1, 271]. Кожен пошук, на думку науковця, повинен мати шість основних компонентів: чарівний предмет або прекрасна жінка; довга дорога, оскільки місцезнаходження цього бажаного невідоме; герой – виняткова особистість, випробування на шляху до предмета чи нареченої; охоронці дивовижі, що стають на заваді виконання завдання; і нарешті, чарівні помічники [1, 274].

Крім творів Дж. Толкієна, небагато романів у жанрі фентезі заслужили звання класичних. Серед таких роман П. Біггля "Останній єдиноріг", у якому йдеться про останнього єдинорога (правда, не останн**ього**, а останн**ьої**), що вирушає на пошуки власного племені.

Роман П. Біггля – не єдиний твір жанру фентезі, який можна назвати постмодерним. Зокрема відома книжна серія про відьмака Геральта польського письменника А. Сапковського вважається яскравим прикладом постмодерну. Ця постмодерність виявляється насамперед у багатому інтертекстуальному наповненні – численних алюзіях до класичних творів, літературних і

народних казок, а також у "порушенні" звичної для фентезі атмосфери псевдо-середньовіччя, оскільки у романах серії піднімаються теми генетики, генетичного програмування тощо. В той же час творам А. Сапковського притаманна уся потрібна для роману фентезі атрибутика – мечі і магія, потвори і чаклуни, а також звичні локуси: темні ліси, де мешкають дріади, берег моря, палаци і, звісно, таверни. У романі П.Біггля в ідилічну картину казкового лісу, наприклад, вплетені філософствування метелика, що раптом сідає на ріг диво-істоті. Вони мають характер афоризмів *("Death takes what man would keep […] and leaves what man would lose"*[3]) або ж нагадують театр абсурду одного актора ("*You're a fishmonger. You're my everything, you're my sunshine, you are old and gray and full of sleep, you're my pickle-face, consumptive Mary Jane"* [3], – таким розгорнутим звертанням стрічає метелик останнього єдинорога).

Головна героїня стає бранкою-експонатом опівнічного карнавалу матінки Фортуни, яку можна розглядати як сатиричну алюзію до матінки Кураж із п'єси Б. Брехта. Вона приваблює відвідувачів завдяки дешевій магії, навіюючи, що старі нещасні тварини є казково-міфологічними. Письменник вдається до алюзії із давньогрецькими міфами, оскільки натовп упевнений, що мавпа – це похітливий сатир, звичайний павучок – легендарна Арахна, старий пес – Цербер тощо. Сила навіювання виявляється ще в тому, що павучиха і сама повірила в це, й навіть коли чари розвіялися і бранці кинулися навтьоки, псевдо-Арахна продовжує плести свою павутину у клітці. Єдині справжні казкові істоти у цьому принизливому звіринці це гарпія та єдиноріг. Іронія ситуації в тому, що відьма настільки зав'язнула у брехні, що її магія оплітає і цих двох істот. Образ матінки Фортуни уособлює вічний для літератури конфлікт між справжнім і несправжнім. Лише чистий погляд єдинорога, істоти поза людською суєтою, поза страхами (адже псевдо-монстри є переважно уособленнями страху) бачить усе таким, яким воно є насправді, водночас виражаючи співчуття до нещасних експонатів: *"It's only a dog.* […] *It's a hungry, unhappy dog with only one head and hardly any coat at all, the poor thing. How could they ever take it for Cerberus? Are they all blind?"* [3]. Від матінки Фортуни героїня тікає з допомогою мага Шмендрика. Серед лісу єдиноріг та чарівник-невдаха стрічають розбійників, у яких впізнаємо напівказкову ватагу Робін Гуда. В той же час їхній лідер капітан Каллі ненавидить легенди про шервудських хлопців та намагається протиставити їм власні пригоди ним же і вигадані. П. Біггль і тут вдається до іронічно-сатиричного тлумачення відомого міфу.

Варто звернути увагу на численні алюзії у романі. Це яскраво простежується на рівні сюжету, чому чимало сприяє тема пошуку і дороги (чим, власне, і є квест) та образів. Образ мага Шмендрика є алюзією до біблійно-міфологізованого Агасферу, проклятого на безсмертя. Якщо Вічний Жид був приречений через те, що не дозволив Христу перепочити на його останньому шляху до Голгофи, то чарівник-невдаха отримав безсмертя для опанування ремеслом. Особливо гостро він це починає відчувати, коли заради порятунку перетворює єдинорога на прекрасну жінку, оскільки і фактично новонароджена леді Амальтея, і Шмендрик усвідомлюють важливість місії єдинорога. А образ Амальтеї можна розглядати як анти-алюзію до казки Г.-Х. Андересена "Нове вбрання для короля", в якій всі бачили, але ніхто, окрім маленького хлопчика, не наважувався вимовити потрібні слова. У романі П. Біггля ніхто і не помічає оголеності жінки, лише відчувають її святість і велич.

У зображенні замку та поселення біля нього простежуються риси, притаманні магічному реалізмові: подібно до того, як жителі Макондо (Г. Маркес "Сто років самотності") жили, відрізані від усього світу, приречені на самотність, так і жителі Хагсгейту доживали свій вік, не маючи права на продовження: через пророцтво, що народжений у цьому місці, хлопчик стане причиною знищення Хагсгейту, люди не наважуються мати дітей. Образ принца Ліра, знайди, уособлює втілення долі, яку не можна обдурити, є архетипним втіленням знайди, якого було послано вищими силами для епохальних змін.

Кульмінацією роману є двобій між єдинорогом і Червоним Биком на березі моря, де від того ж таки Бика і сховалися єдинороги. Письменник виявляє себе ще і талановитим драматургом, "зібравши" усіх головних героїв в останній важливій сцені. Більше того: вони стають подібними до

маріонеток, іграшок, бо саме такими їх у хвилюючий момент побачила Моллі: *"For Molly Grue, the world hung motionless in that glass moment. […] She looked down on a pale paring of land where a toy man and women stared with their knitted eyes at a clay bull and a tiny ivory unicorn. Abandoned playthings – there was another doll, too, half-buried; and a sandcastle with a stick king propped up in one titled turret"* [3]. Це нагадує зображення останніх секунд перебування Аліси у Дивосвіті, коли чари сну вже майже розсіялися і героїня усвідомлює і нереальність світу, і беззмістовність погроз Королеви, вигукуючи: *"Who cares for you?' said Alice,* […]*. 'You're nothing but a pack of cards!" […] At this the whole pack rose up into the air, and came flying down upon her: she gave a little scream, half of fright and half of anger, and tried to beat them off"* [4].

Автор апелює до класичних казкових артефактів, що підтримують життя і дають силу й могутність злим геніям (як, наприклад, вже згаданий Дж. Толкієн у "Володарі перснів"). Та у "Останньому єдинорозі" цей артефакт є живим: це Червоний Бик. Потому як Бик був переможений і залишив Хагсгейт, самознищується замок: *"The towers were melting […] exactly as though they had been made out of sand and the sea were sliding in. […] It crumbled and varnished without a sound, and it left no ruins, either on land or in the memories of the two who watched it fall"* [3]. Ця ситуація нагадує фінал новели Е. По "Падіння дому Ашерів": *"King Haggard, who was quite real, fell down through the wreckage of his disenchanted castle like a knife dropped through clouds"* [3].

Таким чином, крім визначення "Останнього єдинорога", як роману класичного, варто відзначити його глибоко філософський смисл, наповненню яким сприяє переплетення класичного фентезійного типу наращії із постмодерною. Письменник апелює до міфологічних та класичних образів, надаючи їм нового звучання.

Література

1. Оден У. В поисках героя. / У. Оден. // Толкиен Дж. Возвращение Беорхтнота и другие произведения. – М. : ЭКСМО – Пресс; СПб. : Terra fantastica, 2001. — С. 268–296.
2. Последний Единорог – Википедия.html. – Електронний ресурс.
3. Biggle P. The last Unicorn / P. Biggle // TheLib.Ru. – Електронний ресурс.
4. Carroll L. Alice's adventures in Wonderland / L. Carroll // TheLib.Ru. – Електронний ресурс.

Колісник Г.М.,
викладач,
Український державний хіміко-технологічний університет
(Дніпро)

СПЕЦИФІКА КОНЦЕПТУ ТАЄМНОГО ТЕКСТУ В ПРИГОДНИЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Попри те, що пригодницький жанр сформувався у світовій літературі доволі давно, у його теорії залишилося ще багато дискутивних питань. Наприклад, немає єдиної тематичної класифікації пригодницьких творів. Відкритим залишається питання приналежності до пригодницької літератури детективів. Мало уваги приділено й дослідженню мотивів та концептів у пригодницькій прозі. Проте для творів, що мають впізнавані жанрові шаблони, саме концепти стають сюжетотвірними. Тому виявлення схожих концептів у пригодницьких наративах різних національних літератур може сприяти й уточненню самого визначення пригодницької літератури як жанру. Вивчення найбільш рекрутованих концептів дозволить простежити основні тенденції розвитку пригодницьких творів у літературі конкретної країни чи світової літератури.

Дослідження концепту таємного тексту є актуальним через його популярність у пригодницьких творах світової літератури. Тож важливо з'ясувати, наскільки розмаїтою є реалізація цього концепту, чи впливає форма його реалізації на структуру сюжету, чи залежить вона від національної приналежності автора. Оскільки в основі пригодницького твору лежить пошук, таємний текст, під яким ми розуміємо будь-який текст, що містить загадку або з якихось причин сам вважається загадкою, ідеально вкладається в жанрові рамки пригодницького роману.

Подібна реалізація концепту таємного тесту є надзвичайно популярною в так званих піратських творах. Характерною особливість таких таємних текстів є їх сюжетна периферійність і доволі просте однорівневе шифрування. Роль таємного тексту тут виконують карти скарбів, де для розкриття усіх незрозумілих моментів достатньо дізнатися про один факт чи вгадати відносно нескладний ключ до шифрування. Наприклад, в "Острові скарбів" Р.Л. Стівенсона достатньо було знань Джона Сильвера, аби знайти загадковий острів. У фільмах "Острів головорізів" (реж. Р. Харлін, 1995) та "Роман із каменем" (реж. Р. Земекіс, 1984) потрібна інформація зчитувалася, коли карту складали певним чином. За цим же принципом використовуються таємні тексти в сюжетах, пов'язаних із пошуками скарбів давніх цивілізацій. Тут таємний текст постає у формі загадкових сувоїв і манускриптів (єгипетська тематика є особливо плідною в цьому аспекті). Але їх таємничість декларована і не дуже значима для сюжету. Показовим є роман У. Сміта "Сьомий згорток": усі герої визнають, що папірус містить таємну інформацію, але ключем до неї є інші дев'ять згортків. І сюжетотвірною у згаданому творі є саме подорож героїв.

В окрему групу варто виділити твори, де пошук і розгадування таємного тексту стають основою сюжету, зумовлюючи своєрідну композицію твору, як, наприклад, в оповіданні Е.А. По "Золотий жук", композиція якого тісно пов'язана з прочитанням загадкового тексту. Знаходження зашифрованого тексту є зав'язкою, його розшифрування – розвитком подій, слідування вказівкам цього тексту – кульмінацією, а знаходження піратського скарбу – лише розв'язкою. Навколо прочитання й декодування таємного тексту будуються сюжети романів Б. Акуніна "Алтин-толобас", Є. Кононенко "Таємниця забутого майстра" (він часто означується детективом, хоча має чітко виражені ознаки саме пригодницького роману), Б. Фришмута "Пора дозрівання" та ін.

Родзинкою сучасних пригодницьких романів є розширення в концепті таємного тексту самого поняття текст. Сюжет таких творів будується навколо розшифрування того, що традиційно не є текстом з лінгвістичної точки зору, але може бути прирівняним до нього. Така тенденція намітилася вже давно: наприклад, згадані карти скарбів не є текстом у пересічному розумінні цього поняття. У романі П. Харриса "Таємниця Вівальді" послання зашифровано в партитурі, яку Антоніо Вівальді надсилає своєму другові. Ф. Ванденберг ("Сикстинський заколот") ховає таємницю в зображеннях Сикстинської капели Мікеланджелло Буанаротті. А. Перес-Реверте ("Фламандська дошка") створює загадку в загадці: таємниця зашифрована в картині, а розгадка міститься у зображеній на ній шаховій партії. У романі "Тінь Рішельє, або клуб Дюма" цього ж автора головну інформацію книги "Дев'яті врата" розміщено на гравюрах різних видань. Тут варто також згадати "Код да Вінчі" Д. Брауна, де інформація зчитується, наприклад, із фрески Леонардо да Вінчі (цей твір також варто віднести до пригодницьких романів, оскільки загадка, що є рушійним чинником сюжету, не пов'язана зі злочином і пошуком злочинця. А розгадування таємниць як таких – це одна з типових ознак пригодницьких романів [1, 959]).

Значимими у творах можуть бути й елементи, що супроводжують текст, але як такий зазвичай не сприймаються. Так, у романі Ж.Р. Душ Сантуша "Код 632" інваріантом таємного тексту є підпис Христофора Колумба. Його можливим кабалістичним трактуванням присвячено цілий розділ, при цьому сам документ не становить для героїв жодного інтересу. Серед композиційних особливостей пригодницького роману, що будується навколо таємного тексту, варто відзначити дві. По-перше, це наявність сюжетного "тригера" [2] (вважаємо цей психологічний термін найбільш доречним у даному випадку, оскільки йдеться не просто про повільну зав'язку, а суттєвий поштовх, що змушує героїв активно включитися до пошуків). Такими "тригерами" можуть бути, наприклад, не помічені раніше надписи ("Сікстинський заколот", "Фламандська дошка") або загадковий замовник, що вказує героям на наявність таємниці ("Код 632", Тінь Рішельє…", "Таємниця забутого майстра", "Алтин-толобас") чи умова заповіту ("Лабіринт троянди").

По-друге, герой твору володіє специфічними знаннями, які дозволяють декодувати тексти. У Д. Брауна Ленгдон є знавцем семіотики, у Ж. Душ Сантуша – криптолог Норронья, в А. Перес-Реверте – геніальний шахіст ("Фламандська дошка"), моряк, якого цікавить тільки море і все, що про нього написано ("Таємний меридіан"), досвідчений антиквар і книготорговець Корсо ("Тінь

Рішельє"), у Б. Акуніна – історик і любитель загадок Ніколас Фандорін ("Алтин-толобас") тощо. Такий персонаж-знавець має бути в центрі всіх подій, щоб вчасно помітити і пояснити певний знак або знайти і звернутися до потрібної людини по інформацію. Подібний герой і "тригер" набувають особливого значення, коли за сюжетом ознак таємничості через незвичайну інтерпретацію набуває всім відомий текст ("Inferno" Д. Брауна, "Код 362" Ж. Душ Сантуша, "Лабіринт троянди" Т. Харді).

Як таємний може трактуватися вже ідентифікований, але з якихось причин недоступний текст. Сам текст перетворюється на об'єкт пошуку і супроводжується символами чи знаками-підказками, на перший погляд із тестом не пов'язаними. Так, пошук самого тексту або інформації про нього структурують сюжет трилогії К.Р. Сафона "Цвинтар забутих книжок" або роману Є. Кононенко "Таємниця забутого майстра", історичну частину роману Б. Акуніна "Алтин-толобас". Тут можна говорити про концепт таємного тексту в його риторичному сенсі, оскільки загадковість таких текстів обумовлена тільки сприйняттям головних героїв.

Отже, концепт таємного тексту в сучасній пригодницькій літературі реалізується у різний спосіб, зумовлюючи специфічну сюжетну будову й особливий вибір персонажів. Крім того, введення концепту таємного тексту потребує ретельного добору історичного матеріалу (щоб вигадані події не суперечили б основним історичним подіям) або створення авторського міфу в межах конкретного твору.

Література

1. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А.М. Прохоров. – СПб. : Норинт, 2002. – 1456 с.
3. Тайналова В. Эмоциональные триггеры. Чувства триггеры / Виктория Тайналова // Писхологи на b17.ru – Режим доступа: https://www.b17.ru/blog/8017/.

Коноваленко Т.В.,
кандидат педагогічних наук,
Мелітопольський державний педагогічний університет

ПРИГОДИ В МАГІЧНО-РЕАЛІСТИЧНОМУ РОМАНІ

Дослідження поетики пригод в магічно-реалістичному романі становить особливий інтерес через складну часо-просторову організацію творів, написаних в цьому жанрі, та своєрідну переплетеність реального зображення подій з фантастичними, міфологічними мотивами.

Як відомо, першими розвинули цей творчий метод латиноамериканські письменники, що й вплинуло на світовий літературний процес та дозволило виділити важливі риси магічного реалізму. Метою нашого дослідження є вивчення поетики пригод в англомовних та україномовних магічно-реалістичних творах. Характерні риси магічного реалізму латиноамериканської літератури [1, 211–212] простежуються і в англомовному магічному реалізмі, і в спорідненій йому українській химерній прозі. Більшість сюжетів магічно-реалістичних творів будуються на основі зображення пригод героїв, при чому пригод на межі реального і паралельного світів, звичайних людських вчинків, сновидінь і марень. Отже, розглянемо, як втілюється поетика пригод в магічно-реалістичному творі.

Своєрідне вільне поводження з часом і простором, яким не властиві послідовність і хронологія, розміреність і лінійність, дозволяють авторам буквально пересипати долі героїв пригодами. Якщо проаналізувати роман Салмана Рушді «Діти півночі», то можна простежити, з одного боку, історію цілої країни – Індії, наче послідовно викладену, а з іншого – хаотичний життєвий шлях Салема, який збігається з історією країни, але зовсім не здається чітким і логічним. Його життя переповнене пригодами, катастрофами, нещастями. Він постійно опиняється в гущавині подій і, дуже часто, в небезпеці. Так само складно, але абсолютно унікально описано пригоди Олізара в повісті Валерія Шевчука «Птахи невидимого острова», де начебто присутня динаміка подій і разом з тим незрозуміло, де марення, а де реальність. Автор зображує звільнення Олізара з турецької неволі та його появу у місці, в якому не те, що мріяти про свободу не доводиться, а де втрачається відчуття і місця, і часу.

Ставлення письменників до життя і смертіяк до природніх явищ, думка, що смерть – це лише перехід до іншого світу дозволяють самим авторам не зосереджуватись на стражданнях з приводу втрати життя, а героям творів здійснювати подорожі між реальним і паралельними світами. У тому ж романі «Діти півночі» Салем втрачає майже всіх своїх родичів, проте зображується це без особливих апеляцій до чуттєвості та емоцій читача, так само просто, як перегорнути сторінку цієї книги. Схожий підхід бачимо і в романі Валерія Шевчука «Дім на горі», де померлі люди ввижаються живим наче в кулях, а описується це так, наче ніхто не дивується і вважає цей інший світ невід'ємною частиною реального.

Звернення до національних традицій, джерел; використання потенціалу усної народної творчості; широке використання міфа (міфологізм і міфотворчість) є властивими магічно-реалістичним творам усіх літератур і надають фольклорної неповторності кожному окремому твору. Значний внесок у розвиток саме цих характеристик внесли й ті письменники, які виражають національні традиції кількох країн.Такими письменниками є Салман Рушді (Індія й Велика Британія), Бен Окрі (Нігерія й Велика Британія), ВідіадхарНайпол (трінідад і Тобаго та Велика Британія), Шерман Алексі (американець з індіанським корінням), Тоні Моррісон (американка з південноафрикнським корінням) та інші.

Синтез побутового і чарівного, сучасності та історії, дійсного та уявного сприяють тому, що у всіх магічно-реалістичних творах переплітаються усі можливі виміри і дуже часто неможливо відокремити реальне від ірреального, минуле, теперішнє і майбутнє, мрії, ілюзії й сни. Так, у романі В. Шевчука «Три листки за вікном» мандрівний дяк Ілля Турчиновський постійно перебуває на межі між реальністю і світом його страхів та страждань. Його постійно супроводжує дід, що є втіленням його страху, і який поводиться як звичайна людина (п'є, насміхається, підбурює волоцюг і злодіїв провчити Іллю тощо), але насправді є витвором уяви самого дяка. Власне, Ілля постійно зустрічається з надзвичайними речами, як-от на початку роману до нього в похилому віці являється він сам з його молодих років.

Філософська спрямованість творів змушує читача перебувати в постійному пошуку істини, вищих матерій, сенсу життя тощо. Філософія письменника не завжди повністю відкривається читачеві, проте ця риса є однією з тих, що спрямовують на шлях до мудрості. Задум автора магічно-реалістичного твору може залишитись поза межами розуміння читача, проте спонукання замислитись, проаналізувати, уявити, дійти певних висновків доводить недаремність творчої праці письменника. Узагальненість, універсалізм образів та ситуацій також свідчать про глобальний підтекст твору. Зазвичай головні герої магічно-реалістичних творів уособлюють певне суспільство, є збірними образами окремих його верств, що сприяє глобальному сприйняттю начебто вузьких питань і звичайних пригод. Загалом пригоди героя чи героїв у творів уособлюють закономірності позитивних або негативних процесів і явищ у людському суспільстві.

Прийом очудненнякожним автором своєрідно застосовується в межах його індивідуального стилю. Так, наприклад, в романі «Ночі в цирку» Анджела Картер наділяє головну героїню Февверскрилами, при тому, що вона є надзвичайно масивною, що в принципі не заважає їй бути повітряною гімнасткою і ставати неймовірно граційною і привабливою під час виступів. Багатогранність Февверс розкривається упродовж її життєвих пригод, які врешті-решт приводять її до її справжнього і єдиного кохання.

Осмислення історичного, культурного, соціального досвіду людства в конкретних художніх образах особливо чітко простежується на рівні тих образів, які вбирають в себе усі виміри людського існування і є втіленням історії країни, як-от Салем в романі «Діти півночі». Тут же можна простежити й особливу образну систему, тобто в образі Салема особистісне начало приглушене, він та інші діти півночі виступають носіями колективної міфологічної свідомості. Усе їхнє життя, усі їхні дії і пригоди відображають історичні події всієї країни та її місце на міжнародній арені. Використання традиційних сюжетів та мотивів характерне для оповідань Анджели Картер, в яких знайомі події набувають зовсім іншого – несподіваного розвитку. Те ж саме спостерігається і в химерній прозі українських письменників М. Йогансена, О. Ільченка, В. Земляка, В. Шевчука та інших.

Атмосфера чарівного, фантастичного, містичного, що супроводжує буденне, звичне; активне включення до творів образів тотемних тварин, рослин, анмістичні уявлення; яскраве використання символіки чисел, кольору спостерігаються як в англомовних, так і в україномовних творах. Цікаво, що національний менталітет накладає свої відбитки на перераховані вище характеристики. Так, у химерній прозі дуже часто простежуються елементи слов'янської міфології, народних вірувань і забобонів тощо.Характерна манера письма, що ґрунтується на народній образності (грі слів, паралелізмі, алітерації, ритміці, метафорах) також часто використовується магічними реалістами і авторами химерної прози.

Поетичне сприйняття навколишнього, що базувалося на особистому ставленні до часу і простору, якому не притаманні хронологія і послідовність, також часто спостерігаються в магічно-реалістичних і химерних творах. Так, Ілля Турчиновський з роману «Три листки за вікном», незважаючи на безкінечні страждання, не припиняє своїх спостережень за природою, поетичного сприйняття життя та написання книги життя «Мудрість передвічна», в якій він намагається висловити філософію свого життя, з опорою на свої пригоди і життєві уроки.

Література

1. Давиденко Г.Й. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: навч. посібник/ Г.Й. Давиденко, Г.М. Стрельчук, Н.І. Гричаник. – К. : Центр учбової літератури, 2009. – 488 с.
2. Картер А. Ночи в цирке: роман / А. Картер; пер. с англ. А. Анистратенко. – М. : Эксмо; СПб : Домино, 2010. – 464 с.
3. Рушди С. Дети полуночи: роман / С. Рушди. – М. : Лимбус Пресс, 2006. – 760 с.
4. Шевчук В. Три листки за вікном : роман / В. Шевчук. – К. : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2011. – 702 с.

Корівчак Л.Д.,
кандидат філологічних наук,
Херсонський державний університет

АВАНТЮРНІ КОМПОНЕНТИ У РОМАНІ С. ЧЕРКАСЕНКА «ПРИГОДИ МОЛОДОГО ЛИЦАРЯ»

Творчість Спиридона Черкасенка, як і багатьох інших українських культурних діячів кінця XIX – перших десятиліть ХХ століття несправедливо визнаних ворогами народу, поступово повертається до українського читача, займає свою нішу в історико-культурному процесі Батьківщини. Відомий на початку ХХ століття як поет, прозаїк, драматург, публіцист Спиридон Феодосійович привніс в українську літературу нові теми, жанри, стильові варіації. Особливої уваги в доробку митця заслуговує його роман «Пригоди молодого лицаря», який був надрукований 1937 року у Львові, перевиданий вже після отримання країною незалежності. Сучасні науковці для створення повноцінної картини літературознавчого процесу вказують на важливість дослідження роману як жанру. За спостереженням Дяченко С.І.: «Вчені виходять з того, що роман – це жанр, який дає найповніше уявлення про дійсність, розгортає епічну картину світу в його найрізноманітніших проявах і взаємозв'язках. Колізії роману зумовлені долею реальної або вигаданої особистості, тим, коли, як і якої долі вона зазнає, як узгоджується її мислення і діяльність з панівними ідеологемами і художніми тенденціями часу, як такі ідеї стимулюють інтерес сучасників саме до цього предмета як до жанротворчого чинника» [1, 3]. Метою нашої розвідки є виділення і дослідження авантюрних компонентів у романі С.Черкасенка «Пригоди молодого лицаря», що дозволить стверджувати про модифікацію письменником історичного роману в українській літературі, його новаторство.

Процес модернізації, що охопив Європу й Україну на початку ХХ століття (експериментування з жанрами, стилями, зображення головним героєм – сильної, вольової людини, що змінить світ на краще, звернення до минувшини), перебування за межами Батьківщини – все це не могло не вплинути на С.Черкасенка. Туга за Батьківщиною, її славною історією, прагнення спонукати сучасників до переоцінок минулого й теперішнього спрямовують митця до уславлення козацтва,

створення новітнього героя – поборника правди. Поєднавши історію й вимисел в романі «Пригоди молодого лицаря», письменник яскраво відтворив соціально-політичну картину ХУІІ століття в Україні: владу Речі Посполитої на українських землях, походи запорозького козацтва проти турків і татар. Табунщик Т.О. виділила такі основні риси пригодницької прози: «динамічний, захоплюючий сюжет, різкі несподівані повороти подій, елементи інтриги, конфлікт добра і зла; романтично налаштований, значною мірою ідеалізований герой – яскрава індивідуальність, який активно відстоює власні ідеали, нерідко володіє надприродною силою, вміннями або вдачею тощо» [2, 4].

У центрі твору С.Черкасенка – доля вигаданого персонажа Павла Похиленка. Відповідно до вимог пригодницької прози його головний герой нагадує казкових богатирів, що борються за справедливість. Він такий же сильний, мужній, чесний, справедливий. Подекуди автор занадто ідеалізує свого героя, його безкорисливість, сором'язливість та вразливість до всього прекрасного. Але такі «жіночі» риси велетня тільки увиразнюють його інакшість, компенсуються перемогами у двобоях та над ворогом. «Цінними виявляються не стільки «надлюдські» можливості героїв, скільки їхні людські якості. Таким чином, пригодницька література розвивається в руслі загальнолюдських етичних уявлень» [2, 8]. Павло протягом твору еволюціонує, формує своє уявлення щодо політичної програми українців. Так, на противагу позиції Сагайдачного нападати на турків в Криму й визволяти невольників, молодий лицар прагне боронити українців на території Батьківщини, позбутися свавільної поведінки поляків на наших землях.

Іншою рисою пригодницького роману у творі «Пригоди молодого лицаря» є випадок. Саме бажання Потоцького заволодіти Орисею і стали вирішальними у долі молодят: Павло визволивши кохану, змушений втікати на Січ, щоб уникнути покарання за побиття поляка. Випадкова зустріч Павла з Пронозою під час повернення додому, його дізнання про підступ Криги стає на заваді сватанню зрадника-побратима до Орисі і запорукою щасливої долі молодих.

Конфлікт добра і зла у творі представлений як на політичному рівні: оборона українських земель запорожцями від нападів турків і татар, польський гніт, так і особистісному – Павло і Крига. Підступність останнього (не дотримав слова побратимові опікуватись родиною його коханої, залицяння до Орисі, поширення інформації про смерть Павла на Січі, підпал хати дівчини), прагнення за будь-яку ціну домогтись свого, кар'єризм – перетворюють його на протилежність Похиленку. Табунщик Т.О. стверджує: «Система образів у пригодницькій повісті чи романі, як правило, полярна: всі персонажі поділяються на ворогів і друзів головного героя. Образи негативних героїв розроблені не менш докладно, ніж образи позитивних персонажів. Найчастіше – це антиподи головного героя. Вони так само сильні, розумні й винахідливі, однак при цьому мають злі наміри та підступні задуми, піклуються про власну вигоду на шкоду інтересам, а іноді й життю оточення. Таке протиставлення характеризує гуманістичну спрямованість пригодницької літератури» [2, 7–8].

Однією з домінантних рис пригодницької літератури у романі С.Черкасенка «Пригоди молодого лицаря» є міфологема дороги. В основу сюжету твору покладено подорож головного героя. Під час поїздки на Січ Павло боронить українських селян від розправи поляків. У хлопця тоді зароджуються думки про утвердження справедливості на території України. Споглядання безмежності і краси просторів степу посилюють в душі головного героя відчуття гордості за свою Батьківщину, бажання її захистити. Увиразнюють чуйну натуру молодого лицаря до прекрасного картини сонячного дня в степу. Морський похід на Кафу стає для могутнього велета відточенням його спостережливості, військової вправності. Детальні картини двобою Павла з татарами, турками привносять у твір історичну правду, інтригу. Ефект достовірності у твір С.Черкасенка посилюють реальні географічні назви (Канів, ріка Молочна, Кафа), імена історичних особистостей (П.Сагайдачний, Максим Кривоніс, Хмель (Богдан Хмельницький), Наливайко), одяг персонажів, особливості їх мови, їх соціальний статус.

Саме жанрові й стильові модифікації історичної прози дозволили С.Черкасенку створити новий, популярний на початку ХХ століття історико-пригодницький роман «Пригоди молодого лицаря». Захоплюючі мандри українця-велета, історичний колорит ХУІІ століття, поєднання

особистісного й загальнонаціонального у дусі модерного письма спрямовані посилити гуманізм серед українців, вселити в них відчуття гордості за свою Батьківщину, самопожертву.

Література

1. Дяченко С.І. «Пригоди молодого лицаря. Роман з козацьких часів» Спиридона Черкасенка (типологія жанру, специфіка образної системи і способи її художньої реалізації) : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01 / С.І. Дяченко. : Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. – К., 2001. – 20 с.
2. Табунщик Т.О. Пригодницька література: ґенеза, специфіка та особливості становлення [Електронний ресурс] // litzbirnyk.com.ua > wp-content/uploads/2013/12.

Костромицкий Р.И.,
кандидат филологических наук,
Бердянский государственный педагогический университет

ПРИЕМ ДВОЙНОГО КОДИРОВАНИЯ В ПРОЗЕ В. ПЕЛЕВИНА

Проза В. Пелевина – яркий образец реализации приема двойного кодирования, сущность которого заключается в синтезе экспериментальности постмодернизма и шаблонности массовой литературы. Такой авторский подход позволяет и неподготовленному, и искушенному в филологической науке читателю по-своему прочитывать текст. Цель данной статьи – проанализировать специфику реализации в прозе В.Пелевина приема двойного кодирования. Эту особенность прозы В. Пелевина подчеркивают А. Генис и В. Курицын. По мнению последнего, писателю очень точно удается воссоздать актуальные проблемы современного общества и совместить жизненный материал с «компьютерно-“восточными” философскими заходами» [4, 174]. А. Генис предлагает свою формулу пелевинской прозы: «Прикрываясь общедоступностью популярных жанров, он насыщает их неприхотливые формы потаенным, эзотерическим содержанием» [1]. По мнению С. Гурина, «Пелевин строит мост между культурным наследием, классической традицией и молодежной субкультурой» [2]. Именно поэтому произведения В. Пелевина находят своего «неподготовленного» читателя и представляют определенный интерес для требовательного интеллектуала.

Особенности взаимодействия постмодернизма и массовой культуры очень часто привлекают внимание писателя. В романе «Ампир В» В. Пелевин обращается к анализу актуальной на сегодняшний день проблемы влияния на сознание индивида шаблонов и клише массовой культуры, которые во всем многообразии своих проявлений наводнили информационное поле. Для того, чтобы определить специфику этого влияния, писатель использует термин «развитой постмодернизм» и дает ему такое определение: «<…> это такой этап в эволюции постмодерна, когда он перестает опираться на предшествующие культурные формации и развивается исключительно на своей собственной основе» [5, 272–273].

В. Пелевин обращает внимание на то, что в том потоке информации, который окружает современника, присутствует множество культурных кодов. Однако проблема в том, что благодаря влиянию массовой культуры эти коды утрачивают свои первоначальные референции. Один из персонажей романа так описывает сложившуюся ситуацию: «<…> предметом цитирования становятся прежние заимствования и цитаты, которые оторваны от первоисточника и истерты до абсолютной анонимности» [5, 273]. Писатель объясняет свою теорию следующими примерами. В настоящее время очень редко можно встретить человека, который знаком с текстами «Илиады» или «Одиссеи» Гомера. Эти произведения благодаря известному голливудскому фильму «Троя» перекодируются элементами массовой культуры. Возникает ситуация, когда герои греческого эпоса ассоциируются не с классическими текстами Гомера, а с эпизодами из фильма или личностью актера. В «Ампире В» специфика «развитого постмодернизма» раскрывается В. Пелевиным также на примере из фильма «Дневник гейши». Писатель указывает

на то, что в результате влияния кинематографа в сознании индивида слово «гейша» вызывает ассоциации не со спецификой статуса женщины в японской культуре, а с одной из сцен фильма: «Это которая так глянуть может, что человек с велосипеда упадет?» [5, 287]. В этих эпизодах романа В. Пелевин иронизирует над интеллектуальной поверхностностью современного искусства, оказавшегося в жесткой зависимости от интересов массового потребителя. Постмодернистская проза В. Пелевина отличается использованием широкого спектра приемов и стратегий, характерных для массовой культуры. Такой подход направлен на привлечение внимания массового читателя. Однако писатель преследует серьезную цель. Он стремится побудить читателя к активной мыслительной деятельности. Объектом внимания автора чаще всего является стереотипность мышления современника. Именно поэтому В. Пелевин обращается к «феномену идеологии, рекламы, возможностям компьютерных технологий, психоделике» [1, 433].

Нагнетанию интереса к книгам писателя способствуют различные рекламные приемы. Вероятно, с этой целью все, что касалось выхода в свет романа «Священная книга оборотня», было овеяно тайной, вплоть до момента презентации книги. Очень характерным проявлением постмодернистской игры с читателем является обращение В. Пелевина, размещенное в пресс-релизе книги: «Все, что я хотел сказать журналистам, я сказал… в этой книге» [3]. Эта фраза содержит аллюзивные отсылки сразу к двум представителям классической литературы – Л. Толстому и У. Эко. В. Пелевин обыгрывает ответ Л. Толстого журналистам по поводу идейного содержания «Анны Карениной». Второй источник, к которому отсылает писатель, – это «Заметки на полях “Имени розы”» У. Эко. В этой работе итальянский классик постмодернизма утверждает, что «автор не должен интерпретировать свое произведение. Либо он не должен был писать роман, который по определению – машина-генератор интерпретаций» [2]. Обозначив таким образом авторскую позицию, В. Пелевину удалось, с одной стороны, создать атмосферу ажиотажа вокруг романа среди критиков и журналистов (о чем свидетельствуют отзывы и рецензии в газетах «Известия», «Московские новости», «Газета.Ru», «Литературная Россия» и др.), а, с другой стороны, снова утвердиться в своем статусе постмодерниста.

Обращает на себя внимание и авторская мистификация, изложенная в предисловии к роману. В ней объясняются все перипетии обнаружения текста рукописи, который, якобы, находился на диске портативного компьютера, оставленного неизвестным автором в одном из московских парков. В. Пелевин иронизирует над использованием распространенных в массовой культуре технологий современного пиара, но, в то же время, сам применяет прием мистификации для возбуждения читательского интереса к книге.

«Священная книга оборотня» показательна еще одним новшеством. К роману прилагается компакт-диск с одиннадцатью музыкальными треками, снабженными комментариями от лица героини романа. Использование музыкального сопровождения в глазах потребителя представляет книгу в более выгодном свете. Но музыка выполняет и важную литературную задачу. Прослушивание специально подобранных автором треков в маркированных местах текста способствует раскрытию замысла произведения, создает особую атмосферу, придает роману своеобразную мультимедийную многомерность. Критик Б. Кузьминский подчеркивает, что музыка выполняет в романе особую композиционную функцию. По его мнению, новаторство автора в том, что мелодия и интонация пронизывают и скрепляют «пространное тело текста» [3]. Тот факт, что В. Пелевин предлагает читателю использовать музыкальный диск, свидетельствует не только о том, что постмодернист идет на поводу у интересов массового потребителя, но и может быть расценен как авангардный поиск новых путей синтеза очень ярких видов искусств – литературы и музыки.

Литература

1. Генис А. Феномен Пелевина / А. Генис [Электронный ресурс] // Виктор Пелевин : сайт творчества. – Статьи. – Режим доступа : http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html.

2. Гурин С. Виктор Пелевин: личность или личина? / С. Гурин [Электронный ресурс] // Православие и современность. – Режим доступа : http://www.eparhia-saratov.ru/index.php?option=com_content&tas&id=3728&Itemid=115.
3. Кузьминский Б. "Трек # 9" [Электронный ресурс] / Б. Кузьминский // Русский журнал. – 2004. – 18 ноября. – Режим доступа : http://www.russ.ru/ culture/literature/20041118.html.
4. Курицын В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – М. : ОГИ, 2000. – 288 с.
5. Пелевин В. О. Ампир В : [роман] / Виктор Пелевин. – М. : Эксмо, 2006. – 416 с.

Кохан Р.А.,
аспірант,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ПРИГОДА ОСКАРА ШЕЛЛА: РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПЕРЕЖИТОЇ ТРАГЕДІЇ (РОМАН ДЖ.С. ФОЕРА "СТРАШЕННО ГОЛОСНО ТА НЕЙМОВІРНО БЛИЗЬКО")

Усе живе мусить померти, і цьому наші життя чимось схожі на хмарочоси.
Дим здіймається із різною швидкістю, але всі горять, усі у пастці.
(Дж. Фоер "Страшенно голосно та неймовірно близько")

Сучасний науковий дискурс переконливо свідчить, що літературознавчі дискусії продовжують традицію віднаходження зв'язку інтенційності авторського моделювання художнього світу і перспективної множинності його рецептивних площин. На наш погляд, фокус ставлення до авторської позиції повернувся в напрямку абсолютизації: автор не прагне абсолютної влади над власним твором, проте, будучи домінантним елементом власноруч створеної художньої дійсності, без якого вона не функціонує, саме автор запрограмовує потенційний напрям входження реципієнта у текст. Відкритий перед читачем художній світ постпостмодерністичної літератури переконливо засвідчує власну суб'єктивність і не лише "запрошує до розуміння", але й окреслює горизонти цього розуміння, понад те – вказує та наполягає на конвенційному дотриманні позначених "рецептивних координат".

У контексті дослідження своєрідності рецептивних механізмів та їх практично-поетологічного втілення увагу привертає роман Джонатана Сафрана Фоера "Страшенно голосно та неймовірно близько". Особливо цікавим постає феномен пригоди і як структурної складової художнього твору, і як елементу художнього простору роману. Аналіз авторської інтенційної моделі свідчить, що роман становить не лише сукупність переживань дитини, котра раптово втратила батька та поступово утверджується в думці, що разом із ним втратила весь світ. Твір Фоера – це пригодницька мозаїка трагедій, "мікс" болю й туги, страху та відчаю, а також спроба хлопчика-підлітка подолати ці життєві перешкоди, ставши на шлях пошуку. Поняття трагедії дещо модифіковане Фоером: те, що сталося 11 вересня 2001 року, не змінило світу і не зруйнувало його – страшні події виокремили з маси таких, як Оскар, та протиставили їх решті.

Головною трагедією життя родини Шеллів, що центрує пригоду як основу сюжету роману та вводить читача у рецептивну схему твору, є втрата батька, Томаса Шелла у терористичному акті 11 вересня 2001 року у США. Поступово пригода увиразнює психологічну інакшість сина загиблого: хлопчик-школяр із вираженою соціопатією та психічними особливостями втратив людину, котра єдина була йому потрібною на світі ("*Я підсунувся <u>неймовірно близько</u>* (підкреслення наше – Р.К.) *до нього, так що майже тknувся носом йому в пахву"* [1, 22]). Ці стосунки демонструють цілком особливі відносини батька з сином та сина зі світом: *"Того вечора на сцені, під черепом, я почувався <u>неймовірно близьким</u> до Всесвіту, і водночас, <u>страшенно самотнім</u>"* [1, 157]. Самотність без батька була його самотністю та окремішністю від світу: з відходом найближчої людини межа між Оскаром та оточенням / довкіллям стала нездоланною.

Надмірна емоційність ("*емоційнотливість"* [1, 223]) хлопчика, відчування всіх емоцій одразу та дитяче невміння опанувати власну свідомість породжує сприйняття світу крізь призму

двох ключових понять: “СТРАШЕННО” та “НЕЙМОВІРНО”, а також в уявно-чутому “Польоті джмеля” Римського-Корсакова. Попри свій юний вік хлопчик розуміє власну особливість та складність “виживання” у світі, який не задумується, що “*кількість небіжчиків збільшується, а Земля не змінюється у розмірі? Можливо, одного дня просто не стане місця для нових мерців?”* [1, 9]. Такий світ Оскарові не потрібен, але йому нема куди дітися: він живе, сумуючи за татом, картаючи себе, що не підняв слухавки, коли тато телевонував із палаючої вежі – Оскару важливо дорослішати з таємницею, котра “*стала чорною дірою усередині мене, у яку провалювалися всі щасливі моменти в моєму житті”* [1, 76]. Трагедія дитини, яка вбачає катарсис та радість у сумуванні / тузі за татом (“*Щоразу, коли я виходив на пошуки, тягар у мене на серці ставав трохи легшим, бо я наближався до тата. Але водночас, він ставав і тяжчим, бо я віддалявся від мами”* [1, 71]), розширює та поглиблює (а цим значно ускладнює) рецептивний горизонт твору, задаючи йому радісний вектор читацького очікування / сподівання та невтомної надії на вихід із замкненого кола. Пригода триває і лише перегорнувши останню сторінку твору, читач впевниться, що коло є не замкненим, а пропонує пізнання невпинної тяглості існування. Саме біль та безвихідь Оскара зумовлюють його екзистенцію, наповнюючи її сенсом.

Нарація пригоди сприяє тому, що Оскарове життя набуває сенсу. Із відкриванням конверту з написом “Блек” (162 мільйони замків у Нью-Йорку та величезна кількість Блеків, котрі проживають у місті, засмучують хлопця через необхідність тривалих пошуків, але водночас дарують надію, що довготривалі пошуки означатимуть довгий шлях пліч-о-пліч з батьком) починається велика пригода, що є цінною, поки триває: читач, котрий разом із хлопчиком, прагне розкрити таємницю ключа, підсвідомо готовий безкінечно брати участь у цій грі. Загадковість (таємничість), засвідчена художнім стилем Фоера, набуває своєї кульмінації, коли хлопчик усвідомлює, чому мама не цікавиться ним, коли він надовго йде з дому, ні про що його не розпитує та не налагоджує з ним материнського контакту (хоча дитина цього й не потребує): жінка наперед телефонує всім Блекам, тому вони з радістю погоджуються розмовляти із дивною дитиною: “*Мої пошуки були п’єсою, яку написала моя мама, і вона знала її кінцівку ще тоді, коли я був на початку шляху”* [1, 326]. Стосунки Оскара та його мами стають справжніми завдяки / у межах / попри трагедію (залежно від читацького сприймання), що з кожним новим днем заново застилає їхнє життя: “*Я не вірю в Бога, але я вірю в те, що все в житті страшенно складно, а її погляд в ту мить був складнішим за все на світі. Але він був водночас і неймовірно простим. У моїй реальності вона була лише моєю мамою, а я був лише її сином”* [1, 363].

Окрім мами Оскара, яка майстерно створює для сина ілюзію присутності батька та моделює для нього подобу повноцінного життя, пригодницьке поле захоплює і найближчих хлопчикові людей: його бабусю, дідуся, про якого він нічого не знає, та сусіда Блека. Попри нелегкі долі та складне життя цих людей, невеличка постать “складного” підлітка пов’язує їх у трагічне сплетіння: всі вони є страшенно одинокими (особливо серед великої кількості людей) і, напевно, саме тому стають неймовірно близькими.

Тож, рецепція події у контексті трагедії вписується у визначене смислове поле понять “страшенно” та “неймовірно”, а далі цілком неочікувано і малозрозуміло при першому “наближенні” до твору входить у нове – інтерпретаційне – поле, для якого ключем-переходом від пізнаного/ особистісно пережитого до сприйнятого та осмисленого стає радість. Завдяки наративу пригоди здійснюється певний парадокс. Онтологічний сенс “розщеплює” радість на розмаїті відтінки настрою та міркування: радість таємниці, радість може-не-смерті-батька, радість дистанції без видимого фінішу, радість нового зближення з мамою, радість входження у ворожий і чужий для Оскара світ тощо. Роман Дж.С. Фоера втілює свою психологічну сутність у пригоді. Після знайомства із “життєво допитливим” Оскаром читач вибудовує власну парадигму запитань – причому рецепція радості завдяки художньому світові роману Дж. Фоера здобувається на значне смислове розширення, позаяк дає можливість трансформувати інтенційні пропозиції – до важливих елементів творення і структурування інтерпретаційного контексту додаються

особистісні трагедії. Певним чином відбувається катарсис у пізнанні та переживанні радості, коли через незворотні втрати народжуються нові життєві відкриття.

Література

1. Фоер Дж. С. Страшенно голосно і неймовірно близько : роман / Джонатан Сафран Фоер ; [переклад з англ. Оксани Пострaнської]. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2015. – 384 с.

Кошман П.Р.,
кандыдат філалагічных навук,
Мазырскі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя І.П.Шамякіна

БЕЛАРУСЬ І АМЕРЫКА: ІМАГАЛАГІЧНЫ ЗМЕСТ РАМАНА У.ГНІЛАМЁДАВА "УЛІС З ПРУСКІ"

Беларусь і Амерыка – краіны надзвычай аддаленыя адзін ад аднаго і геаграфічна, і гістарычна, а таму іх ўзаемнае ўспрыманне ў значнай ступені з'яўляецца вынікам не прамой камунікацыі, а рэалізацыі рознымі культурнымі з'явамі пасрэдніцкай функцыі. У сучасным беларускім грамадстве актыўнымі інструментамі фарміравання ўяўленняў аб Амерыцы з'яўляюцца сродкі масавай інфармацыі, якія аднак у памкненні за ўражаннем і дынамічнасцю нярэдка праяўляюць схільнасць да спрошчанага выяўлення рэчаіснасці. Аналізуючы механізм рэпрэзентацыі імагалагічных структур "свайго" і "іншага", расійскі даследчык В. Земскоў супрацьпаставіў стэрэатыпам, якія выкарыстоўваюцца ў СМІ, вобразы, створаныя мастацтвам і літаратурай як больш "шматмерныя і шматзначныя" [1, 20].

У беларускай літаратуры, якую можна назваць інтраверным мастацтвам ў сілу яе скіраванасці найперш на самапазнанне, рэцэпцыя далёкіх краін сустракаецца даволі рэдка, а ў выпадку з Амерыкай яшчэ і не заўсёды вызначацца аналітычнасцю. У гэтым кантэксце выключэннем бачыцца раман сучаснага беларускага пісьменніка У. Гніламёдава "Уліс з Прускі", які прадстаўляе ўдзячны матэрыял для спасціжэння імагалагічных катэгорый "свайго" і "іншага" на прыкладзе, адпаведна, вобразаў Беларусі і Амерыкі. Твор асвятляе малавядомую старонку ў гісторыі Беларусі пачатку ХХ ст., звязаную з масавымі пошукамі беларусамі лепшай долі ў Новым Свеце. Дзеянне рамана мае цыклічную форму: паступова разгортваецца ў межах ад невялічкай беларускай вёскі Прускі, што на Берасцейшчыне, затым разам з галоўным героем Лявонам Кужалем перамяшчаецца ў Амерыку, каб потым зноў вярнуцца на радзіму. Нягледзячы на значнасць пройдзенага героем маршруту і нават на адсылку ў назве твора да травелагічнай антычнай традыцыі, У. Гніламёдаў не засяроджваецца ўласна на фабуле падарожжа. Захапляльнасць новых уражанняў, цікавасць да раней нябачанага, выяўленне экзатычнага – гэтыя адзнакі літаратуры падарожжа ў творы бачацца другараднымі ў параўнанні з задачай па выяўленню адметнасці нацыянальнага светапогляду. У яе вырашэнні вобраз Беларусі і вобраз Амерыкі адыгрываюць раўназначную ролю: першы рэпрэзентуе "сябе", другі – паказвае адметнасць беларускай рэцэпцыі "іншага".

Ствараючы вобраз Беларусі, У. Гніламедаў абапіраецца на традыцыйную для беларускай літаратуры сюжэтную схему выяўлення нацыянальнага на рэгіянальным матэрыяле, цесна звязаным з біяграфіяй пісьменніка. Так, увасабленнем свайго беларускага свету ў рамане выступае вёска Пруска, геаграфічнае размяшчэнне якой на паўночным ускрайку Заходняга Палесся супадае з роднымі мясцінамі У. Гніламёдава. Пачуццё прывязанасці да іх абумоўлівае настойлівае вылучэнне ў наратыве тых адзнак, якія ствараюць уражанне аб унікальнасці гэтага куточка беларускай зямлі. Лірычныя пейзажы наваколля, каларытныя замалёўкі побыту прускаўцаў, якімі напоўнены старонкі рамана, нясуць адчуванне асабістай аўтарскай прыязнасці да іх, той крэўнай сувязі, якая адыгрывае вызначальную ролю ў замацаванні за прускаўскай мясцовасцю асобнага статусу.

Ідэалізаванае ўспрыманне родных мясцін аўтарам гарманічна знітавана з калектыўнымі ўяўленнямі герояў-прускаўцаў, якія, як заўважана ў творы, "не пазбаўлены былі… своеасаблівага

гонару і пачуцця некаторай як бы вышэйшасці: вёску сваю называлі не вёскай, а сялом, хоць усяго ў той Прусцы налічвалася хат трыццаць, не болей" [2, 9]. За іх імкненнем прадставіць асяроддзе свайго існавання самым лепшым, пахваліцца "быццам у Прусцы самае сіняя неба, самая смачная вада, самыя пахучыя кветкі і самыя прыгожыя дзяўчаты" [2, 133] стаіць патрэба самасцвярджэння, неабходнасць мець для сябе і паказваць іншым, тыя кропкі апоры ў акаляючым свеце, якія мацуюць уласную годнасць, тлумачаць сэнс свайго існавання ў гэтым месцы і ў гэтым часе.

Багацце прасторавых дэталей, з дапамогай якіх у творы ўзнаўляецца ўнікальны тапаграфічны малюнак, разнастайнасць людскіх характараў вяскоўцаў, дыяпазон іх пачуццяў і каштоўнасцей фарміруюць уяўленне аб самадастатковасці як галоўнай рысе вобраза "сябе". Гэта адпавядае традыцыйнай мадэлі свету беларуса, дзе родная вёска ўяўляецца цэнтрам, па меры аддаленасці ад якога іншыя паселішчы паступова страчваюць пачуццё свойскасці. І калі ў творы бліжэйшае мястэчка Камянец ці больш далёкі павятовы горад Берасць знаходзяцца на перыферыі ўласнай жыццёвай прасторы, то далёкая заакіянская краіна ўяўляе свет, які існуе нібы ў паралельнай рэчаіснасці.

Вобраз Амерыкі выбудоўваецца ў пастаянным супастаўленні з беларускім досведам жыцця героя. Яго погляд найперш выхоплівае з чужаземнай рэчаіснасці тыя адметныя і разам з тым шырокавядомыя з'явы і рэаліі, якія рэпрэзентуюць або іміджавы бок амерыканскага ўкладу жыцця, як, напрыклад, статуя Свабоды ці завадскі канвеер Форда, або малююць шаблонны партрэт тыповага амерыканца з жавальнай гумкай, пастаяннай усмешкай і закінутымі на стол нагамі. Шалёны рытм жыцця амерыканскіх гарадоў, небаскробы, аўтамабілі, метро – увесь гэты захапляльны свет дасягненняў навукова-тэхнічнага прагрэсу застаецца цалкам чужым для беларуса, які захоўвае сваю прыналежнасць да традыцыйнага, з'яднанага з прыродай свету вёскі.

У Амерыцы Лявон пастаянна шукае і асабліва цэніць тое, што нагадвае яму пра родныя мясціны, а таму апынаецца на сельскагаспадарчай ферме каля горада Маршалтаўн у штаце Ілінойс. Падобны сюжэтны ход дае магчымасць супаставіць катэгорыі беларускага і амерыканскага амаль у аднолькавых абставінах, без тых дадатковых антаганізмаў, якія ўзмацняюць адчуванне іншасці. Амерыканская сям'я Бузукоў, якая мае ўкраінскае паходжанне, вельмі падобна на родную сям'ю Кужалёў. Патрыярхальны ўклад жыцця гаспадароў фермы, іх зацятая штодзённая праца на зямлі і нават сялянская скупасць для Лявона добра зразумелы і нават сімпатычны. Тым не менш менавіта тут, у блізкіх для сябе ўмовах, герой найбольш выразна адзначае тыя дэталі, якія адрозніваюць яго, беларускае, светаўспрыманне ад амерыканскага. Той клопат аб уласнай зямлі, які яднае Кужалёў і Бузукоў, з'яўляецца для іх агульным сродкам дасягнення важных, але розных жыццёвых мэтаў. За марай аб уласнай зямлі, якая прымусіла Лявона скіравацца ў падарожжа, стаіць імкненне забяспечыць годнае існаванне сваёй сям'і, стаць гаспадаром, што ў беларускіх рэаліях пачатку XX ст. азначала адчуць сябе чалавекам. У сваю чаргу галоўныя інтарэсы містара Бузука звязаны з ажыццяўленнем ідэі стаць паспяховым прадпрымальнікам, а таму зямля для яго гэта сфера бізнесу, прыбытак ад якога важней пачуццяў.

Розныя каштоўнасныя арыенціры, якіх прытрымліваюцца беларускі селянін і амерыканскі фермер, вызначаюць таксама адметнае напаўненне іх патрыятызму. Беларуская прывязанасць да роднага кута, лірычнае, вельмі асабістае пачуццё, у якім пераважае сакральнае ўспрыманне радзімы, адрозніваецца ад пафаснага амерыканскага патрыятызму, заснаванаму на прызнанні велічы Амерыкі як краіны вялікіх магчымасцей. Мастацкая праекцыя вобраза заакіянскай краіны, пазбаўленая ў творы акцэнтаванага падзелу на цэнтр і ўскраіны, адлюстроўвае ўнікальнасць чужаземнай краіны ў яе адкрытасці, свабодзе. Неадназначнае ўспрыманне гэтай рысы амерыканскай рэчаіснасці раскрываецца не адразу. Услед за перыпетыямі эмігранцкага лёсу герою-беларусу паступова становіцца відавочным, што бязмежныя прасторы Амерыкі не толькі даюць магчымасці, але і тояць вялікую небяспеку згубіцца сярод іх, страціць сувязь з Бацькаўшчынай.

Такім чынам, ідэйным полем выяўлення імагалагічнага зместу вобразаў Беларусі і Амерыкі ў рамане У. Гніламедава паўстае сфера нацыянальнай ідэнтычнасці і сацыяльнай праблематыкі.

Зроблены героем перад прывабліваcцю "іншага" свету выбар на карысць "сваіх" рэалій жыцця, сцвярджае ў творы сувязь з радзімай як дамінанту беларускага светаадчування.

Літаратура

1. Земсков В. Теоретические аспекты: о рецепции и репрезентации "другой" культуры / В. Земсков // На переломе: Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.). – М : Новый хронограф, 2011. – С. 4–26.
2. Гніламёдаў У.В. Уліс з Прускі: раман / У. Гніламёдаў. – Мінск : Маст. літ., 2006. – 382 с.

Кузнецова М. О.,
аспірантка кафедри журналістики,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ПРИГОДИ В НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИХ ТЕЛЕПРОГРАМАХ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МЕДІАПРОСТОРІ

Інтерес до телепередач про подорожі та пригоди у вітчизняного виробника з'явився лише у 2000-х. Однак, щоб розглядати різні аспекти цього напрямку і говорити про тревел-проекти в цілому, потрібно, перш за все, дати визначення поняттю тревел-журналістики. Тревел-журналістика – особливий напрямок в мас-медіа, що надає інформацію про подорожі в контексті розробки таких аспектів, як географія, туризм, історія, культура тощо. Це синтетичний напрямок, котрий базується на спеціальному предметі зображення й аналізу і розрахований на широку цільову аудиторію, зацікавлену в тій чи іншій інформації.

Однак, різні дослідники і мандрівники дають свої визначення того, що таке тревел-журналістика. Наприклад, автор відомого блогу «Життя в дорозі» Григорій Кубатьян тревел-журналістикою називає «гібрид подорожніх нотаток і популярного країнознавства» [1]. Марія Желіховська – тревел-журналіст з багаторічним стажем – пропонує розглядати цей виджурналістики як широку спеціалізацію, котра включає в себе історію, мистецтво, гастрономію, етнографію тощо.

На сучасному етапі розвитку суспільства потреба аудиторії у програмах про пригоди й подорожі зумовлена стрімким розвитком туристичного бізнесу і, як наслідок, необхідністю в отриманні потрібної інформації про ту чи ту країну. На відміну від туристичних путівників та гідів, журналістські матеріали можуть не лише познайомити зацікавлену аудиторію із зовнішньою стороною життя і побуту різних країн, але й показати світ «зсередини».

В Україні початок XXI ст.охарактеризувався появою невеликої кількості географічно спрямованих передач, що говорить про зростання інтересу аудиторії до тематики подорожей, країнознавства і туризму серед глядачів вітчизняного телебачення, однак аж до 2010 р. ніша українських телепроектів про подорожі була майже порожньою, а поодинокі програми, на думку експертів, були *«нудними і похмурими і нагадували рекламну туристичну відеоброшуру»* [2]. На той час через складне виробництво та великі затрати телеменеджери з обережністю ставилися до тревел-шоу і неохоче запускали їх на своїх каналах.

Однак період 2010–2016 рр. ознаменував собою початок активного телевиробництва пригодницьких проектів, що дало можливість простежити основні риси їх побудови (формат, постаті ведучих, ужиткова інформація тощо) і виявити основні тенденції розвитку. Хвилю мандрівної тематики сколихнув телеканал «1+1» зі своєю програмою «Світ навиворіт». Опісля з'явилося реаліті-шоу «Навколо світу за 48 годин» «Першого національного», а за перше півріччя 2011 року чотири програми про подорожі видала група «Інтер»: це «Орел і решка», «Попелюшка для Баскова», «Наші» для самого «Інтера» і «Пройдисвіт» для К1 [2].

Показовим для нових шоу є схрещення суміжних жанрів та пошук нових. Характерно також, що майже всі вони вийшли в ефір невеликими (дво-, тримісячними) сезонами. Це могло бути обумовлено тим, що керівники каналів та продакшни намагаються не ризикувати довгими циклами програм і «промацати» потенціал тревел-шоу на українському ринку. Сучасні телевізійні проекти

про подорожі та пригоди поєднують у собі елементи освітніх програм, документальних фільмів, різноманітних шоу (ток-шоу, реаліті-шоу, кулінарних шоу тощо), серіалів, рекламних роликів тощо. Причиною цього, на нашу думку, є те, що тревел-проекти повинні орієнтуватися на велику аудиторію та, крім пізнавальних (зокрема документальних) елементів, мати розважальну складову. Домінування одного чи кількох елементів залежить від конкретних цілей авторів таких проектів. Прикладом успішного й довготривалого вітчизняного телепроекту про пригоди і подорожі, щоорганічно поєднує в собі декілька жанрових різновидів, є тревел-проект **«**Інтера**» «**Орел і Решка**»**.

«Орел і решка» транслюється в ефірі українського телеканалу **«**Інтер**»** та російського телеканалу «П'ятниця» з лютого 2011 р. Задум передачі належить Жанні Бадоєвій, яка разом зі своїм чоловіком Аланом вела її у першому сезон [3]. Два ведучих напочатку кожного випуску підкидають монетку, аби визначити, хто відправиться подорожувати обраним містом із золотою банківською картою, а хто зі ста доларами протягом одного вікенду. Ведучі розмовляють з місцевим населенням, зупиняються на нічліг, куштують страви національної кухні, вивчають пам'ятки, традиції, спосіб життя, розповідають, де можна зупинитися і перекусити, коли найвигідніше відвідувати ті чи інші місця, як куди дістатися. Один ведучиймає завдання прожити в країні з мінімальними витратами й розповісти про свої пригоди телеглядачам, інший – відкрити глядачам переваги заможного відпочинку. Такий формат передачі про подорожі є одним із найбільш популярніших і затребуваних у наш час. Програмі притаманні елементи реаліті-шоу. У легкій і невимушеній формі ведучі знайомлять глядачів із країною перебування, показуючи, на їх погляд, найцікавіше.

Популярність програми «Орел і решка» на вітчизняному телебаченні забезпечується вдалим поєднанням образів ведучих, легкою манерою оповіді, барвистими зйомками, використанням елементів реаліті-шоу, що допомагає утримувати увагу глядачів і припускає несподівані повороти подій, а також супровід розповіді прикладною інформацією [2].

З моменту становлення і дотепер українські тревел-програми зазнали ряду змін:

- відбувся перехід від домінування науково-популярного компоненту програм про подорожі до переважання розважального струменя;
- можна простежити одні й ті самі напрямкив різних програмах про подорожі, що пояснюється відкритістю і популярністю певних країн, а також їх зацікавленістю у власному просуванні шляхом співпраці з українськими телеканалами;
- спостерігається продукування певних стереотипів щодо культури, побуту, традицій, звичаїв тощо певної країни в передачах про подорожі або, навпаки, їх розвінчування;
- наявна драматизація сюжету, виражена в прагненні знімальної групи і режисерів програми перетворити її на шоу (наприклад, поява програм, знятих у форматі реаліті-шоу);
- відбувається часткова підміна реальності, яка полягає у створенні програми формату «лайф», коли насправді весь сценарій і тексти прописані заздалегідь;
- багато програм про подорожі, країнознавчих проектів асоціюються з конкретним ведучим або ведучими, що може впливати на вибір аудиторії і впізнаваність передачі (Андрій Бедняков, Жанна Бадоєва, Марія Івакова в «Орел і Решка»). У деяких випадках на перший план може виходити сама особистість ведучого програми, а не його професіоналізм як мандрівника, вченого, журналіста тощо;
- виробники програм про подорожі та пригоди прагнуть не тільки розповісти про країну, її культуру, традиції, пам'ятки тощо, а й насичують програму прикладною інформацією.

Перераховані зміни можна віднести до елементів, що визначають специфіку сучасних програм про подорожі й пригоди на вітчизняному телебаченні. В одній програмі може бути синтезовано кілька елементів і присутня крос-жанровість, що може як стати запорукою високої якості телепроекту і забезпечити їй прикладний характер, так і бути результатом прагнення до максимального розширення цільової аудиторії.

Література

1. Григорий Кубатьян. Блог «Жизнь в дороге» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : kubatyan.blogspot.com/.

2. Інтернет-видання «Телекритика» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ru.telekritika.ua/telebachennya/2011-05-30/63200.
3. Офіційна сторінка телепрограми «Орел і Решка» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://orel-reshka.net/.

Кулакевич Л.М.,
кандидат філологічних наук,
Український державний хіміко-технологічний університет

ФРЕЙМ АВАНТЮРИЗМУ В РОМАНІ ЛЮКО ДАШВАР “БИТІ Є. ГОЦИК. КНИГА 3”

Огляд стану вивчення української авантюрно-пригодницької прози у вітчизняній літературознавчій науці засвідчив, що на сьогодні немає її цілісного аналітичного вивчення. При, на перший погляд, досить помітній увазі критиків, вона все ж належним чином не поцінована. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю цілісного осмислення авантюрно-пригодницької літератури як невід'ємної частини українського літературного процесу. Метою статті є дослідження фрейму авантюризму в романі Люко Дашвар “Биті є. Гоцик. Книга 3”.

Традиційно авантюризм трактується як поведінка, діяльність, що характеризується ризикованими, безпринципними вчинками з метою досягнення легкого успіху, вигоди, й ототожнюється з поняттями аферизм, пройдисвітство, ошукування – діями, спрямованими на нечесну наживу, зміну соціального статусу. Класичними репрезентантами авантюризму/аферизму є Казанова, граф Каліостро, Софія Блювштейн (Сонька Золота Ручка). У літературі іконою авантюриста-віртуоза є Остап Бендер.

У здобутках сучасної психопатології авантюризм тлумачиться як іманентна схильність до ризикованих, сумнівних заходів, до пригод через внутрішню потребу в гострому чуттєвому розмаїтті. Авантюризм характеризується нестримною жагою пригод, подій, вражень, пошуком все нових і нових джерел адреналіну. На думку фахівців із психології людини, залежність від адреналінових викидів співмірна із алкогольною чи наркотичною залежністю, коли особа прагне отримати бажане за будь-яку ціну.

Авантюризм як прагнення гострих відчуттів властивий якщо не всім людям, то принаймні більшості, про що свідчить надзвичайна популярність серед дітей і дорослих псевдоекстремальних паркових атракціонів, успішний розвиток авантюрного туризму й авантюрного відпочинку – організації подорожей в екзотичні місця планети із участю в небезпечних для життя розвагах. Фахівець із психіатрії В. Жмуров вважає, що авантюризм дорослих є проявом психічного інфантилізму, адже авантюри нагадують поведінку дітей, яким подобаються збудливі “страшні” казки, фільми жахів, оповіді про щось неймовірно жахливе, які після щасливого завершення дають приємне розслаблення [3]. Отже, фрейм авантюризму як метанаукового поняття, з одного боку, включає такі компоненти як аферизм, прагнення легкої наживи, зміна соціального статусу, а з іншого – адреналінозалежність, що спонукає до небезпечних розваг, пригодництво. У художній версії Люко Дашвар ключовим компонентом фрейму авантюризму є концепт дупи, що маніфестовано назвою першого розділу роману – “Всевидяча дупа”, який і задає вектор сюжетного розвитку.

Згідно з народною філософією душа людини знаходиться в серці, а для успішної життєдіяльності душа/серце має радитися із головою – осередком здорового глузду, життєвого досвіду. Однак у випадку Семена Гоцика спостерігається явна патологія: “прямим нервом до серця” [1, 7] була саме дупа, а не голова. Дупа – розмовно-просторічний інваріант назви задниці, нижньої частини тіла. За народними уявленнями дупа – така собі антиголова, альтернативний мисленнєвий центр, активний у випадку, коли реальна голова не виконує своїх функцій. Через відсутність у собі мозку (раціонального начала) дупа провокує свого власника на позбавлені сенсу вчинки (звідси й український фразеологізм “думати дупою” – чинити нерозважно). На думку укладачів етимологічного словника слово дупа має спільний корінь зі словом дупло – порожнина,

нора, отвір, діра [2, 146]. В українській міфології дупло є хованкою нечистої сили. У першому розділі розкидано вказівки на бісівську природу "дурнуватих забавок" героя – Гоцик усміхався "дияволом".

Відповідно до архетипної теорії Юнга диявол – це християнський еквівалент Тіні. Через семантичний ланцюжок дупа – дупло – нечиста сила – юнгіанська Тінь, дупоцентризм Гоцика ("дупою відчую", дупа – "невід'ємна складова української інтуїтивної прозорливості", "жадання пекло в дупу", "в дупу припікало") сприймається як перебування героя під владою своїх тіньових якостей і прагнень, його психічну інфантильність. Відхід від батьківського дому, подорожування Гоцика постають і як спадкова риса. Авантюрний характер має його мати, Наталка Гоценко, яка завжди нудилася сільським життям. Класичною аферою є її одруження із багатим португальським стариганом, хоч вона і не була офіційно розлучена із батьком Гоцика. У випадку з Гоциком, який із дитинства мав природний дар устрявати в халепи, акценти зміщуються на переживання небезпечних, неприємних ситуацій як самоцілі. Це дає підстави охарактеризувати героя як адреналінозалежного, дорослу дитину, орієнтовану на пошук гострих відчуттів.

Усвідомлення своєї Тіні – власної ніщоти, неправильності обраного шляху знімає внутрішній конфлікт й ознаменовує наступний етап духовного становлення героя – визнання авторитету батька, який, на нашу думку, корелює із архетипом Мудрого Старого. Якщо біблійна притча завершується поверненням сина і його примирення з батьком, то в романі Люко Дашвар Гоцик має інтегрувати інші психічні складові своєї особистості. На сюжетному рівні це виявляється в тому, що герой вирушає на пошуки матері. Авантюрна подорож по Єврозоні, – нелегально, автостопом, без знання мов, без грошей – корелює із дитячою мрією Гоцика (устрягнути "в таку халепську халепу…" [1, 7]) і постає такою собі психотерапевтичною сесією, що допомогла героєві прискорено подорослішати.

У романі не випадково використано мотив подорожі, адже мандрівник – це відсторонений спостерігач, який бачить те, що є звичним для місцевого населення і тому не помічається. Знайомлячись з Ілією, Ізідорою, Марією Саламан, герой одночасно відкриває власні архетипні сутності, яких раніше не помічав, має можливість побачити себе збоку. Герой шукає свою матір, однак зустрічається із донною Алмейдою – жінкою, що заради красивого життя зрадила свого сина і чоловіка. Учинок матері звільняє Гоцика від материнського комплексу, що сприяє остаточному становленню особистості героя.

У романній фактурі смерть Ізідори, Ілії, руйнування замку і втрату скарбів можна потрактувати як звільнення героя від деструктивного впливу Аніми, Вічної Дитини, повернення до реальності. Своєрідними патернами роману Люко Дашвар є твір Метерлінка про синього птаха як уособлення найбільшого людського щастя, притча про повернення блудного сина, роман Паоло Коель "Алхімік", які корелюють один із одним: пошук щастя – іманентний стан людської душі, і лише побачивши світ та життя інших людей, особа може розібратися, що є її щастям. Шукаючи відповідь на питання "А щастя – то що?" [1, 16], Семен Гоцик зазнає внутрішніх перетворень.

Долею Гоцика та Ілії засвідчено, що Бог дає стільки грошей, скільки людині потрібно, а здобувши скарби, особа не стає автоматично щасливою. Опанувати цю життєву мудрість людина може двома способами: традиційно – через голову (сприйняти готові життєві істини, як наприклад, батько Гоцика, однокласниця Тайка) і через дупу (власний тілесний досвід), що певною мірою заявлено омофонічною назвою роману – "Биті є", яку можна потрактувати і як "є биті" і як "це є буття".

Література

1. Дашвар Л. Биті є. Гоцик / Люко Дашвар. – Х. : Клуб сімейного дозвілля, 2012. – 272 с.
2. Етимологічний словник української мови: у 7 т. / Інститут ім. О. Потебні. – К. : Наукова думка, 1985. – Т. 2. – 570 с.
3. Жмуров В. А. Большая энциклопедия по психиатрии / В. А. Жмуров. – 2-е изд. – М. : Джангар, 2012. – 864 с. – Режим доступа: http://vocabulary.ru/dictionary/978.

Купчишина Ю. А.,
кандидат філологічних наук,
Хмельницький національний університет

ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ПОЕТИКИ ОЧУДНЕННЯ У СЮЖЕТНІЙ СТРУКТУРІ

Образність як домінантна властивість поетичного твору завжди знаходилася у центрі уваги досліджень з поетики художнього тексту (В.В. Виноградов, Ю.М. Лотман, В.Б. Шкловський, Р. Якобсон та ін.). Одним із шляхів творення художньої образності у роботі розглядається феномен *очуднення* (рос. «остранение»), вперше сформульований В.Б. Шкловським [2] як такий прийом художньої оповіді, коли події, явища описуються ніби вперше, під незвичним кутом зору. Узагальнення поглядів на природу очуднення, представлених у теоретичному доробку, дозволяє дійти висновку, що важливою умовою створення очуднення є відхилення (або порушення) від норм різних типів (В.І. Заїка, І.М. Колегаєва, Г.О. Олейнікова, Н.Ю. Русова, Б.А. Успенський, В.Б. Шкловський, F. Hakemulder, W. van Peer та ін.), протиріччя у розумінні дійсності, поняття, явища (В.П. Москвін, М.Л. Новікова та ін.), що виявляється у сприйнятті крізь незвичний ракурс бачення або точку зору і, в результаті, – створення ефекту очуднення як на вербальному, так і мисленнєвому рівнях. Поетику очуднення нами визначено як єдність форми і змісту прозових текстів, створювану індивідуально-авторськими стилістичними засобами (лексико-семантичними і синтаксичними) та лінгвокогнітивними способами, що включають операції і процедури формування нових і вилучення прихованих смислів прозових текстів, й наративними прийомами.

Засобами реалізації поетики очуднення, яка значною мірою відображується у сильних позиціях художнього тексту, слід вважати такі види висунення: контраст і стилістична конвергенція. Явище контрасту як засіб світосприйняття є важливим змістовним компонентом тексту та утворює складну систему різноманітних зображально-виражальних засобів, що експлікують картину авторського світобачення [3]. На наш погляд, контраст постулується як семантико-функціональна основа художнього тексту, як основний принцип виражальності твору. Парадоксальна думка втілюється через зіткнення складників контрастивного тропа або фігури, в семантиці яких опредметнено протиставлення, протиріччя, протилежність, контраст, сумнів або альтернативу [там само]. Ефект новизни образів, що реалізується у контрастивних образних засобах (тропах), створюється через семантичну неузгодженість їхніх компонентів. Окремо зазначимо, що різновидом контрасту є стилістичний прийом опозиції (антитези), в якому різке протиставлення понять і образів створює контраст. В оповіданнях В. Вулф та Р. Бредбері "There was an Old Lady", "The Dead Man", "A Summing Up", "All Summer in a Day" та ін., де незвичне сприйняття реалізується за допомогою контрасту, очуднення функціонує у сильних позиціях тексту, або так званих «зонах ущільнення» [4]. Це допомагає залучити увагу читача, занурити його у сконструйований світ і тим самим продовжити сприйняття прочитаного.

Головними властивостями тропів, що реалізують очуднення у сюжетній структурі художнього тексту, є взаємодія цих виражальних засобів у висловленні, взаємозв'язок компонентів розгорнутих тропів, розміщення та взаємодія тропів у тексті, насамперед у сильних позиціях [1, 78]. До прикладу, сюжет оповідання Р. Бредбері "All Summer in a Day" базується на осмисленні протилежних понять *світло/темрява*, що входять до тематичної групи "ПРИРОДА". У тексті можна прослідкувати дві часові осі. Одна з них відповідає реальному часу і має відповідні маркери позначення у тексті: на початку *and this was the way life was forever on the planet Venus*, в середині *they were all nine years old.* Друга часова вісь пов'язана зі спогадами головного персонажа про життя на планеті Земля, сонце, батьків: *But she remembered and stood quietly apart from all of them and watched the patterning windows*. Заголовок оповідання ("All Summer in a Day"), що відноситься до сильної позиції тексту, побудований на протиставленні. Такий прийом сприяє реалізації перлокутивного ефекту та впливає на сприйняття читачем очуднених образів *сонця* та *дощу*.

Концентрація тропів у поєднанні з паралельними конструкціями актуалізує тип висунення – стилістичну конвергенцію як один із актуалізаторів очуднення. У контексті реферованого

дослідження стилістична конвергенція представлена за допомогою тропеїко-фонетичних, тропеїко-синтаксичних, лексико-тропеїчних, а також алюзивно-тропеїчних виражальних засобів. Особливим видом стилістичної конвергенції, що реалізує очуднене сприйняття, є **розосереджена** стилістична конвергенція, яка здійснюється в межах декількох речень. В оповіданні "The Emissary" тропеїко-фонетична конвергенція реалізує незвичне сприйняття дитиною-наратором передчасної смерті: *Dead, which meant cold to Martin, which meant silence and whiteness and winter come long before its time (R. Bradbury),* – за допомогою лінгвостилістичних засобів: оригінальна метафора, що має біоморфну основу; алітерація *silence, whiteness, silent, circled, whispers*, рамковий повтор *dead thoughts circled round, blew down, and settled in whispers.* Символізм білого кольору увиразнює осмислення смерті дитиною, модифікує архетипні уявлення про смерть, оскільки вона не асоціюється з чорним кольором і постає як тиха, спокійна пору року.

Таким чином, взаємодія тропів у рамках цілого тексту, розгортання контрастивного заголовка та його зв'язок із тропами у творі сприяють формуванню прагматичного ефекту очуднення на читача та образній когезії частин твору. Особливим видом стилістичної конвергенції, що позначає сприйняття абстрактних понять та артефактів, постає розосереджена стилістична конвергенція, яка реалізується в межах кількох речень. Визначено, що вжиті у межах конвергенції лексико-семантичні та синтаксичні засоби, серед яких оригінальні метафори, гіпербола, порівняння, паралелізм, антитеза та ін., сприяють інтерпретації прихованих очуднених образів у сильних позиціях тексту.

Література

1. Купчишина Ю. А. Наративні особливості художньої прози Р. Бредбері / Ю.А. Купчишина // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Мовознавство. – Луцьк, 2012. — № 24 (249). – С. 76–80.
2. Маріна О.С. Контрастивні тропи й фігури в американській поезії модернізму: лінгвокогнітивний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 "Германські мови" / О.С. Маріна ; Київ. нац. лінгв. ун-т. – К., 2004. – 14 с.
3. Мороховский А. Н. Избранные труды : [монография] / А. Н. Мороховский ; [сост., общ. ред. и вступ. ст. О. П. Воробьевой]. – К. : Изд. центр КНЛУ, 2011. – 590 с.
4. Шкловский В. Б. О теории прозы / Виктор Борисович Шкловский. – Л. : Федерация, 1925. – 178 с.

Ласкава Ю.В.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

ПРИГОДНИЦЬКІ МОТИВИ В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ ПРО ОСТАННЬОГО КОШОВОГО ПЕТРА КАЛНИШЕВСЬКОГО

Історичне минуле українського народу доби Козаччини та визначних його постатей, таких, як Северин Наливайко, Петро Сагайдачний, Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Пилип Орлик, Іван Сірко, які особливо повно та різнобічно відображають контекст національного розвитку, виступають справжніми символами цілих історичних епох. Помітне місце, як носій певної сукупності притаманних лише йому рис і ознак, посідає останній кошовий отаман Запорозької Січі Петро Калнишевський.

Публіцистично-художнє висвітлення життєвого шляху останнього кошового отамана Запорозької Січі на тлі надзвичайно складних реалій епохи, в якій він жив і діяв, стало предметом документального дослідження й художнього осмислення у творах різних жанрів, часів, авторських позицій. Зокрема, ця історична постать присутня у творах С. Авдєєнка, В. Антоновича, О. Апанович, М. Аркаса, В. Голобуцького, В. Грибовського, М. Грушевського, Р. Іваничука, Р. Іванченко, А. Кащенка, Г. Колісника, В. Коломійця, І. Крип'якевича, Д. Кулиняка, М. Лазорського, Б. Лепкого, В. Лоташевського, Я. Новицького, А. Скальковського, М. Слабошпицького, Яра Славутича, Б. Сушинського, І. Шаповала, Д. Яворницького та ін.

Твори українських письменників відзначаються яскравою неординарністю і демонструють певні характерні в своїх акцентах розбіжності історіографічного й літературно-художнього трактування образу останнього кошового отамана Січі. Жанрово ці твори становлять широкий спектр літературних форм, зокрема такі, як історичний роман, історико-пригодницький роман, історико-документальна повість, історичне оповідання, історичний нарис, історико-публіцистичне есе, ліро-епічна поема тощо. Крім того, вони містять й істотні елементи інших літературних жанрів, що дозволяють суттєво розширити діапазон зображення останнього кошового Запорозької Січі. Історія та пригода, на думку І. Дзюби, "справа невіддільні одна від одної [1, 86]", особливо ж коли йдеться про козаків, які постають активними учасниками творення історії, чиє життя міцно пов'язане з лицарськими, бойовими пригодами. Так, у творах про Петра Калнишевського, пригодницько-романтичний струмінь природно поєднується з конкретно-реалістичним: окремий історичний відрізок національного буття осмислюється автором як шлях українського народу до державного самовизначення.

Як показує художня практика, існують дві основні тенденції відображення історичного процесу. М. Ільницький вказував, що "одна з цих ліній репрезентована вальтерскоттівським типом роману чи повісті... Друга лінія кладе в основу історичну достовірність зображення подій та фактів, художньому домислу відводиться другорядна роль [2, 281]". В. Скотт ґрунтував свої романи на підході, "де в основі сюжету – вигаданий герой, історично конкретні особи висунуті на другий план чи зовсім відсутні [4, 5]". Основу зображення тут складають особисті стосунки вигаданих персонажів, які діють на тлі історично масштабних подій. "Такий підхід дає можливість ширше змалювати тло, "підсвітити" події людським поглядом, створити цікаві сюжетні колізії, пригодницькі ситуації [4, 5]". Друга тенденція відзначається хронікально-документальним зображенням історичних подій, а домислу і вимислу відводиться другорядна роль.

Факти життя та діяльності П. Калнишевського створюють підстави говорити про останнього кошового як про постать досить неоднозначну і в оцінках істориків і в зображенні письменниками. Цей ефект виникає тому, що, по-перше, останній кошовий – людина, якій випало жити й діяти в перехідну епоху, коли радикальні діячі не дуже-то й актуальні, а отже, є підстави більш-менш засадничо переглянути особистість П. Калнишевського в надзвичайно широкому діапазоні оцінок, у залежності від ідеологічних уподобань чи глибини осягнення історичної епохи.

Визначено цілий реєстр жанрових форм, які використано в інтерпретації такої фігури національної історії, як П. Калнишевський: 1) один із жанрових потоків становлять поетичні твори з ліро-епічними та ліричними формами, що потребує виділення їх у межах окремого підрозділу дослідження; 2) есеїстична та документально-біографічна проза, що відрізняється як суто монографічним змістом, наприклад, книга В. Грибовського, або має ті чи інші елементи художнього переосмислення, як у творах А. Кащенка, Д. Кулиняка, Б. Сушинського; сюди ж слід включити фольклорні записи Я. Новицького та книги С. Авдєєнка, Г. Фруменкова, де документальність превалює над художністю; 3) найбільша сукупність текстів, де П. Калнишевський є головною чи другорядною дійовою особою, – це історичне оповідання (Р. Іванченко, М. Лазорський), історична повість (А. Кащенко, Д. Кулиняк), історичний роман концептуального плану (Р. Іваничук, Г. Колісник), історико-пригодницький роман (В. Лоташевський). Сталими в жанровому відношенні тут є тільки твори, заздалегідь розраховані на однозначні оцінки: дитяча проза (повість А. Кащенка) чи пригодницька (роман В. Лоташевського). Інші – це реалізація певних трансформацій жанрових форм та творення синтетичних різновидів підформ, що пов'язані з локальними художніми завданнями кожного з письменників, які беруться за потрактування постаті П. Калнишевського.

"Царська інтрига" В. Лоташевського [3] – це, за деякими ознаками, є витвором самого кошового, автор же виступає багато в чому як публікатор – постать типова для пригодницьких романів, яким часто притаманне використання знайдених рукописів. Новацією є те, що рукопису як такого немає, є лише реконструкція внутрішнього мислення. Автор заздалегідь попереджає, що вигадав більшість епізодів і не претендує на прискіпливу достовірність, зокрема і в тлумаченні образу П. Калнишевського. За всіма законами жанру авантюрного роману в центрі колізії

покладається таємна інтрига ворогів, що її доблесно розплутують носії благородних сил. На цьому підґрунті виникають також фабульні ходи детективу (розслідування справи про вбивство чумака на дніпровському перевозі). Але В. Лоташевський, якщо він справді відтворює гіпотетичний роман самого свого героя, йде на цілу низку "натяжок": по-перше, сам по собі сучасний роман, якщо не брати до уваги античний, середньовічний лицарський і ренесансно-просвітницький та його жанрові варіанти, виник ніяк не у XVIII ст., а з появою романтизму (а це початок XIX ст.); по-друге, пригодницький роман – це вже царина неоромантизму, який бере початок у другій половині XIX ст.; по-третє, українська та російська література мали традицію так званої "лубкової" повісті, але та суттєво відрізнялась від романтичного роману, який запозичений тільки на початку XIX ст. Тобто В. Лоташевський написав свій роман як репліку на В. Скотта, що з'явився як автор на початку XIX ст., а епігонство щодо його творів виникло пізніше, породивши, зокрема, й пародійне переосмислення цього жанру.

Література

1. Дзюба І. Несходимі стежки минувшини : Пригодницькі мотиви в історичній прозі / І. Дзюба. – Київ.– 1986. – № 10. – С. 86–95.
3. Ільницький М. М. Людина в історії: [сучасний історичний роман] / М.М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1989. – 356 с.
4. Лоташевський В. П. Останній отаман. Царська інтрига / В.П. Лоташевський. – К. : Факт, 2009. – 224 с.
5. Проценко О. А. Методичний посібник до вивчення спецкурсу "Еволюція історичного роману в українській літературі 90-х років XX століття" (На допомогу студентам 4 курсу філологічного факультету) / О.А. Проценко. – Запоріжжя : Запорізький державний університет, 2003. – 74 с.

Лахманюк А. М.,
аспірантка,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

ФРЕЙМИ, СКРИПТИ ТА КОГНІТИВНІ ПРОЦЕСИ У ПРИГОДНИЦЬКІЙ ПОВІСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО "ДОРОГОЮ ЦІНОЮ"

У цій роботі ми досліджуємо повість Михайла Коцюбинського "Дорогою ціною" як *пригодницький* текст. Головне питання, на яке ми прагнемо знайти відповідь, пролягає у сфері читацької рецепції і звучить так: що дозволяє читачеві, який перебуває у процесі пізнання тексту, конструювати ментальну модель пригодницького світу? Тому теоретичною призмою нашого аналізу є когнітивна наратологія.

Пригодницьким у літературознавстві називають текст, який розвиває тему пригод (освоєння чи завоювання нових земель, блукання героїв у невідомих чи екзотичних країнах), відзначається гостротою сюжету, а також динамікою і напруженістю дії. Фабульно повість "Дорогою ціною" – це історія невдалої втечі з панської неволі двох молодих людей – юнака Остапа і закоханої у нього молодиці Соломії. Остап під час втечі отримує поранення і згодом потрапляє до в'язниці, а Соломія, визволяючи Остапа, гине. Остап залишається живий, та не здобуває омріяної волі. Повість містить регулярну автопрезентацію себе як пригодницького тексту (*"Ся пригода була їм навіть на руку"* [2, 108], *"Раз сталася така пригода"* [2, 133], *"Несподівано трапилась пригода…"* [2, 136]).

Розглянемо стисло основні аспекти когнітивної наратології як теоретичного підходу до вивчення літератури. У своїй праці "Cognitive narratology" [5] німецький дослідник Девід Герман стверджує, що "когнітивна наратологія є трансмедіальною площиною, яка досліджує взаємозв'язок розповіді і мислення" [5]. Основними термінами когнітивної наратології є "фрейм" (frame) та "скрипт" (script). Мета обох концептів полягає у відтворенні знань людського суб'єкта пізнання, а також очікувань щодо стандартних подій та ситуацій" [4, 69]. Тобто, як стверджує Девід Герман,

фрейми управляють нашими очікуваннями, а скрипти направляють нас у певне русло очікувань. "Фрейми використовується для окреслення очікування про те, як сфера досвіду може структуруватись у певному проміжку часу, а поняття "скрипту", тобто типу репрезентації знань, що уможливлює очікувану послідовність подій, які зберігаються в пам'яті, було введено для того, щоб пояснити, як людям вдається створити складні інтерпретації історій на основі небагатьох текстових або дискурсних реплік (ключів, схем)" [5, 3.1 A Partial Genealogy of the Term "Cognitive Narratology"].

Фрагментарно текст повісті розпадається на епізоди, що утворюють окремі фрейми. Кожен ряд подій, які очікує читач – це скрипти. Проаналізуємо їх поетапно.

1. **Вступ** (повідомлення про соціально-політичне життя України в 30 рр. XIX ст.) – це епізод, в якому політичний голос розповідача зосереджує нашу увагу на головних подіях повісті: *"…річкою текло вкраїнське селянство туди, де хоч* ***дорогою ціною*** *можна здобути бажану* ***волю****, а ні – то полягти кістками на вічний спочинок…"* [2, 90].

2. **Фрейм "Побачення".** Епізод прощання Остапа і Соломії. Як тільки читач дізнається, що вони коханці, очікуваний скрипт – поцілунок (*"Остап підняв свої сакви і поцілувався з Соломією"* [2, 92]).

3. **Фрейм "Подорожній".** Рушієм та ініціатором пригод є Соломія. Ми розуміємо це тоді, коли вона наздоганяє Остапа. Розповідач скеровує наші очікування в хибний бік, повідомляючи, що до шляху наближався *"молодий, безвусий парубок, міцно збудований, у високій сивій кучмі, короткій чугаїнці і з довгим ціпком"* [2, 96]. Сподіваний скрипт: можливо, це погоня; героєві загрожує небезпека. З приходом Соломії маємо невиправдані очікування та посилення напруги.

4. **Фрейм "Дорога".** Структура тексту стає динамічнішою. Шлях, який героям потрібно подолати, сповнений небезпек. Скрипт: якою буде дорога? Хто трапиться? Можливо, очікувати погоні?

5. **Фрейм "Колективна втеча".** Новий простір – нові очікування: читач передбачає, що всі втікачі вирушать разом. Проте, переправа завершилась невдачею, герої залишились самі.

6. **Фрейм "Надія на втечу".** Персонажі намагаються самотужки знайти вихід. Скрипт: мабуть, блукатимуть. Динамічний ефект несподіванки – поранення Остапа.

7. **Фрейм "Виживання".** Остап з Соломією уже на свободі, але життю чоловіка загрожує небезпека. Скрипт: він помре.

8. **Фрейм "Цигани".** Зустріч з новими персонажами приносить нові небезпеки: цигани лікують Остапа, використовуючи Соломію. Шахрайський спосіб життя призводить до арешту сім'ї. Очікування: як Остап врятується? Чи будуть вони з коханою разом?

9. **Фрейм "Надія на визволення".** План Соломії не вдається. Розповідач тримає читача в когнітивній невизначеності, оскільки немає конкретних вказівок про смерть героїв. Висновок для читача: все погано сталося, мабуть, вони неживі обоє.

10. **Епілог – фрейм "Дорогою ціною".** Зазначена велика вікова межа *("Чимало води утекло в Дунаї з того часу*" [2, 149]). Найбільш неочікувана подія для читача: лише Остап залишився живий, але якою ціною: "*Остап охоче піднімає сорочку і показує збасаманений синій хребет, де списана, як він каже, його життєпись: – Оце ззаду пам'ятка від пана, а спереду, між ребрами, маю дарунок від москаля… кругом латаний… з тим і до Бога піду… Дорого заплатив я за волю, гірку ціну дав… Половина мене лежить на дні Дунаю, а друга чекає й не дочекається, коли злучиться з нею…*" [2, 150–151].

Таким чином, подієва картина повісті набуває завжди нового значення завдяки накладанню фреймів. Кожна нова пригода приносить читачу інші очікування. Стратегію тексту можна побачити за допомогою такої формули: персонажі **разом** + персонажі **живі** + персонажі **на волі** = щастя. Читач очікує наявності усіх компонентів, адже тільки тоді герої отримають бажаний результат. Проте автор будує наратив інакше: один компонент завжди підтримується, а з іншими – невизначеність. Наприклад: невдала переправа: разом, живі, але ще не на волі; поранення Остапа, виживання в комишах: разом, на волі, життя – під загрозою; виживання в циган, арешт Остапа: живі, не разом і не на волі; спроба визволення Остапа: не разом, не на волі, Соломія помирає. Отже, наприкінці тексту маємо все протилежне читацьким очікуванням. Повість наповнюють фрейми втрат, жертв, випробування, виживання та смерті.

Література

1. Вулис А. В мире приключений / А. Вулис. – М. : Советский списатель, 1984. – 386 с.
2. Коцюбинський М.М. Твори : В 4-х т. Т.2. / Упоряд. і приміт. М. Грицюти. – К. : Дніпро, 1984. – 382 с.
3. Кубрякова Е.С. и др. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общей редакцией Е.С. Кубряковой. – М. : Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – 197 с.
4. Cognitive narratology [Електронний ресурс] / Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. – с. 67–71. – Режим доступу:https://books.google.com.ua/books?id=oX8hmVw_yXYC&pg=PA71&dq=Cognitive+Narratology&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwjRreuhq4vMAhUMJJoKHY67A7s4ChDoAQgoMAI#v=onepage&q=Cognitive%20Narratology&f=false.
5. Herman David. Cognitive narratology [Електронний ресурс] / David Herman; Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg, 2014. – Режим доступу: http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Cognitive_Narratology.

Лілік О.О.,
кандидат педагогічних наук,
Чернігівський національний педагогічний університет
імені Т. Г. Шевченка

МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ ТРИЛЕРА У ТВОРЧОСТІ МАКСА КІДРУКА: МАТЕРІАЛИ І РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ СТУДЕНТАМИ-ФІЛОЛОГАМИ

У контексті постмодернізму особливого значення набуває масова література, пов'язана з ринковим суспільством, завданням якої є задоволення потреб широких верств населення. Особливостями творів масової літератури є дотримання чітких меж жанру, на який орієнтується читач. Продукт масової літератури має бути зрозумілим для представників широких верств населення, характеризуватися захоплюючим динамічним сюжетом, яскравими персонажами, містити інтригу і дарувати емоції від прочитання твору.

Художні твори жанру трилера належать до масової літератури, прагматична спрямованість цього жанру випливає з самої назви: thrill у перекладі означає «вразити», «потрясти», «налякати» читача. Трилер – особливий жанр літератури й кіно, у якому специфічні засоби мають викликати у глядачів або читачів тривожне очікування, тривогу, страх. Щодо літературних творів термін «трилер» використовується з 1880-х років. Дослідники зазначають, що цей жанр не має чітких меж, елементи трилеру присутні у творах різних жанрів [4]. Зокрема, досить умовною є межа між детективом і трилером: у детективі дія рухається в часі назад, до розв'язки, у трилері – уперед, до катастрофи. За тематикою трилери поділяють на судові, шпигунські, детективні, пригодницькі, поліційні, медичні, історичні, політичні, релігійні, містичні, науково-фантастичні. Їх об'єднує інтенсивність породжуваних емоцій.

У сучасній українській літературі жанр трилера набув поширення завдяки творчості Максима Кідрука (1984 р. н.), який на сьогодні є автором 12 художніх творів. На початку 2012 року він завершив роботу над першим українським технотрилером «Бот»; 2013 року вийшов психотрилер «Твердиня»; 2014 року з'явився третій технотрилер письменника – «Жорстоке небо»; а у 2016 р. вийшло продовження «Бота»а – «Бот-2. Гуаякільський парадокс». Макс Кідрук зазначає, що технотрилер – це жанр художньої літератури, що досліджує взаємодію людини з реально існуючими технологіями, а насамперед – фатальні помилки у цій взаємодії, що призводять до страхітливих техногенних катастроф. Письменник наголошує, що головним «героєм» такого твору є технологія [2].

Поштовхом до появи «Бота» став роман «батька технотрилерів» Майкла Крайтона «Рій», події в якому теж відбуваються в пустелі в штаті Невада на південному заході США. Фактично «Бот» є романом-застереженням: його провідною ідеєю є попередження людства про можливі

наслідки науково-технічного прогресу. У центрі уваги читача роману «Бот» перебуває молодий український програміст Тимур Коршак, який розробляє ігрових ботів. Одного разу виявляється, що сталися збої у роботі його ботів. Хлопець їде до пустелі Атаками (Чилі), де розгортаються основні події роману. Головним героєм книги є зграйка хлопчаків-близнюків, народжених унаслідок штучного запліднення й абсолютно знеособлених, позбавлених думок і прагнень через мікрочіпи, що підживлюються їм у мозок ученими [3].

Роман містить пояснення і серйозні наукові коментарі до всіх описаних подій. Образна система твору обумовлена художньо-ідейним задумом автора, його життєвим досвідом, жанровими особливостями трилера: інтернаціональний склад команди працівників науково-дослідної станції, малюки-боти, що є продуктом нанотехнологій. Твору притаманний динамічний сюжет, емоційне напруження, інтриги, несподівані сюжетні колізії, відкрита розв'язка: виявляється, що двом хлопчикам-ботам удалося вижити. Тому сюжет розгортається в продовженні роману «Бот-2. Гуаякільський парадокс», проте автор зазначає, що «Бот» стане трилогією.

«Твердиня» за жанром більше тяжіє до психотрилера, оскільки в цьому романі менше техно- і більше психоелементів: увага читачів акцентується не на технічних нововведеннях, а на психологічних колізіях і інтелектуальних загадках. Сам автор зазначає, що це суміш кількох близьких жанрів: технотрилера, психотрилера і пригодницького роману [2]. Це історія про 5 студентів з Королівського технологічного інституту в Стокгольмі, які на канікулах вирушають до загубленого міста Пайтіті в Південній Америці, яке безуспішно намагаються знайти мандрівники й дослідники упродовж чотирьох сотень років.

В основі роману Макса Кідрука «Жорстоке небо» лежить розповідь про катастрофу, що трапилась з українським пасажирським літаком «Аронов ААРОН-44», що був виготовлений авіабудівним концерном «Аронов» на замовлення французької авіакомпанії «Франс-континенталь». На другий день експлуатації літак зазнав катастрофи під час посадки в аеропорту Париж-Північ, у результаті чого загинуло 49 осіб. Фактично аварія трапилася через те, що літак зіткнувся з дванадцятитомним снігоочисником. Уперше головною героїнею твору письменника стала жінка – українка Діана Столяр, батько якої очолював розробку цього літака. Саме вона займається розслідуванням цієї катастрофи. Автор зазначає, що «Жорстоке небо» є «класичним технотрилером без домішок наукової фантастики чи містики; це драматична історія про розслідування авіакатастрофи українського літака у Франції, частково заснована на реальних подіях» [3]. Аналіз текстів художніх творів дає підстави для висновку, що особливостями трилерів Макса Кідрука є автобіографічна основа, інтернаціональний склад героїв, широке використання сучасних технічних досліджень з різних галузей наукових пошуків. Т. Бондаренко зазначає, що у зазначених трилерах майже відсутні описи героїв, оскільки автор концентрує увагу читача на розвитку сюжету, риси зовнішності подаються лише найбільш яскраві, такі, що допомагають виразно уявити образ [1].

Трилери Макса Кідрука викликають інтерес серед студентського загалу, оскільки безпосередньо перебувають у сфері інтересів молоді, відображають сучасний стан розвитку науки і техніки, порушують важливі проблеми, які турбують на сьогодні багатьох.

Пропонуємо методичні рекомендації до вивчення творів Максима Кідрука.

1. Аналіз має відбуватися у взаємозв'язках зі світовою мистецькою загалом і літературною зокрема традиціями, тобто для того, щоб студенти краще усвідомили художні особливості жанру трилера в українській літературі, варто проводити паралелі із кіномистецтвом і зарубіжною літературою.

2. Основними методами навчання мають бути компаративний аналіз, міжтекстовий порівняльно-зіставний аналіз, інтертекстуальний аналіз, оскільки твори виникли в добу постмодернізму.

3. Студентам варто запропонувати дослідницькі завдання в контексті виконання ними самостійної роботи, індивідуальних науково-дослідницьких проектів. Результати досліджень можуть бути оформлені у формі доповідей, мультимедійних презентацій.

4. Варто використовувати різноманітні методи і прийоми навчання, як-от: зустрічі з письменником, використання відеоматеріалів, аудіозаписів творів у виконанні самих авторів чи акторів, листування з автором у режимі он-лайн.

Література

1. Бондаренко Т. Індивідуальний стиль Макса Кідрука / Т. Бондаренко // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.terytoriya.com.ua.
2. Кідрук Макс : сучасній українській літературі бракує жанрових книг / Макс Кідрук // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: ahref="http://litakcent.com/2013/05/27/kidruk-proza-ce-na-100-robota.
3. Кідрук М. Бот : технотрилер / Макс Кідрук. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2012. – 288 с.
4. Онищук И.Ю. Роман-триллер как жанр массовой літературы / И. Ю. Онищук // Записки з романо-германської філології. – 2012. – Вип. 2. – С. 111–117. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/zrgf_2012_2_17.

Лисенко Н.В.,
кандидат філологічних наук,
ДВНЗ "Донбаський державний педагогічний університет"
Ковальова К.Д.,
здобувач,
ДВНЗ "Слов'янський коледж транспортної інфраструктури"

ПРИГОДНИЦЬКИЙ ХАРАКТЕР НАРОДНИХ ІГОР У ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Народна гра – це не тільки забава, пригода, форма фізичного загартування, а й своєрідна школа виховання, що формує поетичне мислення і мистецькі смаки. Полюбляли грати, як правило, діти. Але любов до ігор, як це не дивно, притаманна не лише хлопчикам і дівчаткам юного віку, але й дорослим людям. Цим забавам у всіх народів світу відводилось важливе місце. Їх вважали цінним надбанням народу, елементом національної культури, що сприяло росту та розвитку дітей, урізноманітнювало дозвілля, збагачувало його зміст та формувало світогляд.

Народні ігри супроводжували свята та національні обряди, у їх змісті було відбито сезонні явища, звичаї, пов'язані з хліборобською та землеробською працею. Народні ігри – це історія народу, оскільки вони відображають соціальне життя кожної епохи. За допомогою народних ігор формувалися перші елементи грамотності, вивчаючи напам'ять вірші, скоромовки, лічилки. Окремі ігри розвивали й математичні здібності. Крім того, ігри відкривали живу історію свого народу, вчили любити народних героїв і ненавидіти кривдників. Але є народні ігри, які носять пригодницький характер. Саме пригоди можуть викликати бурю емоцій – радості, щастя, ейфорії, любові. Тільки потрапивши в якусь пригоду, ми зможемо себе відчути головним героєм пригодницького твору. Варто згадати з народних казок пригоди Котигорошка, Колобка, Попелюшки, а також – популярні романи "Острів Скарбів", в якому головний герой Джим Хокінс розповідає читачам про неймовірні історії пошуку скарбів і піратів, та "Три мушкетери", в якому розповідається при пригоди трьох мушкетерів і Д'Артаньяна.

Пригодницький характер мають також народні ігри, описані в художній літературі. Так, у відомій бурлескно-травестійній поемі І.П.Котляревського "Енеїда" у сцені бенкетування в Дідони знаходимо яскравий опис різних "грищ":

Дідона вигадала грище,
Еней щоб веселіший був,
І щоб вертівся з нею ближче,
І лиха щоб свого забув:
Собі очиці зав'язала
І у панаса грати стала,
Енея б тільки уловить;
Еней же зараз догадався,
Коло Дідони терся, м'явся,

Її щоб тільки вдовольнить.
Тут всяку всячину іграли,
Хто як і в віщо захотів,
Тут інші журавля скакали,
А хто од дудочки потів,
І в хрещика, і в горюдуба,
Не раз доходило до чуба,
Як загулялися в джгута;
В хлюста, в пари, в візка іграли
І в дамки по столу совали
Чорт мав порожнього кута [3, 44].

Про зоряні галактики, фантастичні країни, населені дивовижними істотами мріють герої твору В. Катаєва "Квіточка-семицветик", які планують відправитися у подорож до Північного полюсу: "*…опинилась на Північному полюсі, а мороз там сто градусів! …вийшли сім ведмедів…один страшніше за іншого: перший – знервований, другий – злий, третій – у береті, четвертий – потертий, п'ятий – пом'ятий, шостий – рябий, сьомий – самий великий"* [2, 10]. А у творі "Федько-халамидник" В. Винниченко описує, як хлопці-друзі роблять із піску різні фігурки та запускають у небо змія: *"Наприклад, таке. Ліплять хатки з піску. Перед будинком, де жив Федько, була незабрукована вулиця і там завжди грузли в піску коні. Після дощу цей пісок ставав липким і вогким,для будування хаток нема краще. Поставиш ногу, обкладеш її піском і виймай потихеньку. От і хатка. Хто хоче, може навіть димаря приробити. Коло хати можна тин виліпити, а за тином натикати сінинок – і сад є.*

А між хатками іде вулиця. Можна в гості ходити одне до одного. От заносять змія.

Федько сидить у себе на воротях, як Соловей-Розбійник на дереві, і дивиться. Він усе любить або по кришах лазити, або на воротях сидіти. Ворота високі і там ніби скринька така зроблена. В тій скриньці й засіда Федько.

– Пускай! – кричить той, що держить.

Змій вививається, але зразу ж козиряє і б'ється об землю.

Федькові досадно: дурні, хвіст короткий! Але він сидить і не кричить нічого. Його думка зовсім інша.

Хлопці догадуються і прив'язують до хвоста ганчірку. Тоді змій плавно й легко здіймається вгору. Приємно держати його! Вітер чудесний, тільки розсотуй нитки та дивись, щоб на вузликах добре зв'язані були. Змій кокетує і хитає головою то в той бік, то в другий, наче комусь шепче на вухо то з одного боку, то з другого. А як дерчітки ще начеплені, аж дух радіє! Цілий день би стояв, та держав, та дивився вгору. Небо високе-високе, синє та холодне. А змій у ньому білий-білий, хилитається, хвостом злегка водить, наче плава, наче йому душно і він лініво обмахує себе віялом. І ледве-ледве чутно ллється од його дирчання дирчаток. Не тільки бачиш, а й чуєш. Так наче Гриць або Стьопка там угорі і тягне за нитку, балується там і дирчить униз.

Нитка вже дугою пішла. Ех, погано путо зроблено! Як добре зробити путо, нитка не дасть дуги. Ну, та нічого – розсотуй далі. Нитка ріже руку, але то дурниця. Змій все далі й далі в'ється в небо, стає менше та менше. Але хлопці не дивляться на вікно. Вони пацають ногами, бовтаються, грім тріщить у них над головами, але їм то й за вухом не свербить. Хмари над ними такі страшні, що дивитись моторошно, а їм те якраз і мило, дощ, значить, ще довго буде.

Ось вони пританцьовують, мабуть, співають:
Іди, іди, дощику,
Цебром,
Цебром-цебрицею
Над нашою пшеницею.

І дощ іде їм на голову, на плечі, на руки. Сорочки поприлипали до тіла, потік біжить-біжить, грім тріщить" [1, 6].

Література

1. Винниченко В. Федько-Халамидник / Володимир Винниченко. – К. : Веселка, 1991. – 96 с.
2. Катаев В.П. Цветик-семицветик / Валентин Петрович Катаев. – М. : Библиотека школьника, 2010. – 64 с.
3. Котляревський Іван. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи / Іван Котляревський. – К. : Наукова думка, 1982. –320 с.

Литовская А.В.,
кандидат филологических наук,
Харьковский национальный медицинский университет

МОТИВ ПРИКЛЮЧЕНИЯ В ДРЕВНЕАТТИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

Для традиционного литературоведения характерно воспринимать комедию Аристофана как жанр маргинальный встановлении европейской литературы. Вместе с тем современные исследования находят все больше аргументов в пользу того, что древнеаттическая комедия являлась той средой, в которой зарождались многие художественные стратегии, без которых немыслима современная литература и драматургия. Речь идет о воплощении черт народной смеховой культуры, становлении открытой формы драматического конструирования, монтаже, метатеатральности, трансформации функций протагониста в развитии сюжета пьесы и многое другое.

Среди центральных для европейской литературы и театра мотивов, которые получают литературное оформление в произведениях Аристофана, – значимая роль у мотива приключения. Три комедии –"Мир" (421 г. до н. э.), "Птицы" (414 г. до н. э.) и "Лягушки" (405 г. до н.э.) – объединяются тем, что значительную роль в сюжете играет путешествие героя в другой, фантастический мир и связанные с этим путешествием приключения.

В "Мире"Тригей покидает Афины, чтобы вернуть в Грецию богиню мира Тишину, которая находится на Олимпе в заключении. К жилищу боговТригей поднимается на навозном жуке, в ходе выполнения своей миссии он встречает Гермеса, освобождает с помощью хора греческих городов и поселян богиню Тишину, а вместе с ней богинь Ярмарку и Жатву, уговаривает Тишину вернуться в Афины, берет в жены Жатву, а затем вместе с богинями спускается на колеснице Зевса в Афины.После триумфального возвращения Тригея в ряде эпизодов комедиограф показывает происходящее в Афинах: переход жизненного уклада граждан от войны к миру.

В "Лягушках" рамочным обрамлением комедии является путешествие Диониса и его раба Ксанфия в Аид для того, чтобы вернуть в Афины лучшего из поэтов-трагиков. На этом пути происходит встреча с Гераклом, переправа Диониса через озеро с лягушками, соревнование Диониса с лягушками в пении, а уже в самом Аиде встречи со служанками Персефоны и Эаком, которые сопровождаются чередой комических переодеваний, суд Эака, в котором определяется, кто же настоящий бог – Дионис или Ксанфий. Дальше, оставаясь в фантастическом пространстве Аида, Дионис определяет будущее Афин, выступая судьей в споре Эсхила и Еврипида. Присудив победу Эсхилу, Дионис возвращается с ним в Афины. Не менее значимо для композиции комедии, хотя и менее насыщенно действиями, путешествие афинян Писфетера и Эвельпидав поисках города птиц в "Птицах". Встретив царя птиц Удода и выслушав его, Писфетер формирует новый план – построить более могущественный птичий город, чтобы составить конкуренцию олимпийским богам. Собственно вся комедия раскрывает особенности взаимодействия уже трех миров – Афины, Тучекукуевск – птичий город – и Олимп.

Части пьесы, посвященные путешествию протагониста, аккумулируются характерные для приключенческой литературы черты: выход за пределы обыденного, создание "двоемирия", введение множества новых персонажей, высокая динамика действия, сюжетные повороты,

определяющиеся “случайностью” и проч. В каждой из трех комедий приключения по-разному воплощаются в сюжете и композиции. Если в “Мире” и “Лягушках” путешествие в “другой мир” связано с надеждой на исправление ситуации в Афинах, то в “Птицах” констатируется, что альтернативы нет – любой новый мир становится отражением Афин, с их достоинствами и недостатками. В композиционном плане Аристофан также не повторяется: в “Мире” после приключения на Олимпе действие продолжается – показано привыкание афинян к мирной жизни; в “Лягушках” путешествие в Аид и связанные с ним приключения выполняют функцию обрамления комедии, а в “Птицах” – приключения на пути к птичьему городу не столь ярко выражены и, скорее, выполняют функцию подготовки к основному действию пьесы.

Безусловно, в древнеаттической комедии мотив приключения носит рудиментарные черты мифологического сознания (архаические мотивы смерти и возрождения, инициации героя), однако у Аристофана путешествие в “другой мир” и приключения раскрываются в новом плане: герой, побывав в “другом мире”, не претерпевает изменений, наоборот – путешествие в “другой мир” и пережитые приключения являются необходимым условием для изменения мира “этого” – мира Афин.Для аристофановского“двоемирия” характерно не строгое противопоставление “того” и “этого” мира, но их взаимодействие и взаимопроникновение. События, происходящие на Олимпе или в Аиде, важны исключительно в их воздействии на афинскую действительность.

Развертывание Аристофаноммотива приключения в комедиях отражает значимый для европейской литературы процесс – становление активного героя, способного изменять окружающую действительность. Такой герой качественно отличается от пассивного героя античного романа [2, 361] и героя трагедии, который, согласно Н. И. Ищук-Фадеевой, “невольно становится объектом приложения невидимых, но могущественных сил”. По мнению исследовательницы, “способность действовать драматический герой нового времени получает именно от комедии, а не от трагедии” [3, 13].

Следовательно, анализ развертывания мотива приключения в произведениях Аристофана демонстрирует те черты древнеаттической комедии, которые свидетельствуют о разрыве аристофановскойкомедии с современной ей литературной традицией и новаторстве драматурга, которое может быть понято в контексте новейшей литературоведческой парадигмы. Кроме того, обращение к древнегреческой комедии в плане изучения истоков приключенческой литературы, несомненно, дает основания для расширения исторических и жанровых границ авантюрной традиции в литературе.

Література

1. Аристофан. Комедии. Фрагменты / Аристофан; пер. Адр. Пиотровского ; изд. подгот. В.Н. Ярхо : отв. ред. М.Л. Гаспаров. – М. : Ладомир, Наука, 2000. – 1033 с. – (Сер. “Лит.памятники”).
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин. Собр. соч. Т.3 : Теория романа (1930–1961 гг.) – М. : Языки славянских культур, 2012. – С. 340–512.
3. Ищук-Фадеева Н.И. Типология драмы в историческом развитии : учеб.пособие / Н.И. Ищук-Фадеева. – Тверь :Твер. гос. ун-т, 1993. – 62 с.

Мажара Н.С.,
викладач підготовчого відділення,
Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького

ПРИГОДНИЦЬКИЙ ВИМІР МЕМУАРІВ ЯК МЕТАЖАНРУ (НА МАТЕРІАЛІ КНИГИ О. ФРЕЙМУТ “ДЕ ЇСТЬ І ~~З КИМ~~ СПИТЬ ФРЕЙМУТ”)

Сьогодення характеризується стрімкою зміною індивідуальності мемуариста, яка стає вищою за інші цінності, має змогу освоювати нові площини завдяки процесам жанрової дифузії та переноситися у віртуальну площину, реалізуючись вже не лише на папері, а й у формі так званих

інтернет-щоденників або блогів. Ці генологічні новоутворення у літературі "non-fiction" відкривають нові необмежені можливості для відтворення модусів минулого й рецепції сучасності, для демонстрації творчої майстерності крізь призму споглядання навколишньої дійсності. З огляду на вищезазначене, актуальним видається дослідження пригодницького виміру мемуарного твору в контексті метажанрової системи мемуаристики на прикладі книги О. Фреймут "Де їсть і ~~з ким~~ спить Фреймут", що безумовно сприятиме оновленню концептуальних основ генологічної дефініції документалістики.

Дифузія жанрів як одна із провідних ознак генології мемуаристики сприяє їх взаємозбагаченню, що є об'єктивним результатом складних взаємин людини з оточуючим світом, оскільки демонструє зміни, що відбуваються у свідомості автора, а взаємне проникнення елементів одних жанрів у інші, у свою чергу, сприяє внутрішнім змінам, що відбуваються вже в мемуарних творах. Масштабні дифузійні можливості мемуарного метажанру засвідчує і епатажна книга відомої української телеведучої, журналістки О. Фреймут. Ця праця має ознаки щоденника, подорожніх нотаток, містифікованої біографії та есе, що чергуються з двома ексклюзивними інтерв'ю та ілюстровані художніми фотографіями й малюнками.

Книга О. Фреймут безперечно вражає, починаючи вже із заголовку. Під час презентації своєї праці у Львові в одному з інтерв'ю авторка зазначає з приводу цього наступне: "*У нас дуже провокативний заголовок, але він з'явився ще до появи книги. Спочатку була назва. Вона з'явилась в Швейцарії. Назва відображає суперечність моєї натури... Крім того, це хороший маркетинговий хід… Тут є місця, які я дуже люблю і місця, від яких я застерігаю. Тут також є мої поради*" [1].

У "монолозі" (вступі до своєї оповіді) авторка інтригує та вказує на відсутність будь-яких обмежень у висловлюваннях: "*Це щоденник мандрівок, ідею якого подарував мій Пігмаліон… Я писала його для себе. Ви читаєте мої думки, відверту сповідь про те, що складно проговорюється та непросто пишеться. Я – цей текст…*" [2, 7–8]. О. Фреймут виносить зі свого життя все те, чим хотіла би поділитися. Вона прагне бути відвертою не тільки перед собою, а й великою кількістю читачів, чому й сприяють обрані нею жанри мемуарів.

Подорожі завжди спонукають до роздумів, активізують мислення та навіюють спогади. О. Фреймут ніби наголошує у своїй книзі на тому, що той, хто подорожує не може не рефлексувати, адже з цього і складається життя – у перерві під час робочого дня, в дорозі на роботу або повернені ввечері додому, у подорожньому діалозі часом навіть із самим собою. І безперечно, жодна із подорожей, не може обійтися без пригод.

Ця книга О. Фреймут дійсно може слугувати практичним мандрівником Західною Україною, оскільки містить враження, описи пригод, спостереження та претендує на повідомлення читачеві нових відомостей про маловідомі або дуже відомі міста, що оповиті казкою, загадкою й напрочуд мальовничі – оповідь за оповіддю, місто за містом, і вже ніби мандруємо разом із авторкою, не полишаючи при цьому власної кімнати.

Нотатки оповідають про її мандри Львовом ("*містом зі снів елегійних панн*"), Стрієм ("*містом парадоксів*"), Тернополем ("*містом лебедів*"), Івано-Франківськом ("*містом феноменів*"), Буковелем ("*містом казок*"), Мукачевим ("*містом зірок*"), Ужгородом ("*містом її фантазій*"), Чернівцями ("*містом червоної рути*"), Кам'янцем-Подільським ("*містом історії*"). Спираючись на свій досвід, авторка створює для читача панораму міст і містечок із їх неповторним колоритом. Мандрівки О. Фреймут підпорядковуються певній закономірності, що видається подібною до руху людини протягом її життя: перехід від одного враження до іншого, від однієї пригоди – до іншої, поява нових картин і персонажів. Її нотатки сповнені несподіваних і відвертих споглядань як міської культури, так і низки готелів, ресторанів, кав'ярень, часто пов'язаних з її професійною діяльністю: "*Творці "Криївки" мають нею пишатися, як Крістіан Діор сукнею "newlook"… Прабабуня концептуальних кафе. Такий собі сурогат музеїв… Цікаво побувати в криївці – тільки б не їсти. А було не дуже смачно: тут готують, як біля Ейфелевої вежі в Парижі, напевне, бездушно. Їжа надто тлуста і якась недівоча"* [2, 29], "*А в Стрию є Алея Випендрювання. Вона проходить повз фонтан, який без води і розколотий, але є. На свята та*

вихідні по цій доріжці жінки вигулюють своїх чоловіків. Вони ж, мужчини, за стрийською модою увесь тиждень грішили: пропивали "получку", гуляли не з дітьми… Тому їхні виправні роботи цією алеєю мене по-особливому тішать" [2, 54–55].

Поряд із цим, вона оповідає і про низку пригод, які сталися з нею під час відвідин громадських закладів: "*Коли заходите до* "*Цукерні*" *– поверніть голівоньку й погляньте на стіну ліворуч. Ви побачите світлини відомих ласунів: від композитора Вакарчука – до дизайнерки Караванської. Я десятиліттями оббиваю пороги кондитерської, але мого фото там не побачите. Заслужено, бо я у цьому кафе халамидила: лазила з губернатором під столом у пошуках приліплених жуйок, витягала волосину якоїсь Наталки-Полтавки зі* "*Спартака*" [2, 27].

Можемо стверджувати, що домінуючим жанром у книзі є подорожні нотатки, утім книга іноді видається перенасиченою есеїстичними інтенціями: "*Душа, моя інтуїція, самотньо блукає містами. Вона шукає іншу душу, шукає і знаходить … порожнечу. Порожніх людей у порожніх містах. Ходять поруч тілоносці, зрідка поміж них трапляються душі*" [2, 9], "*Бути Жінкою – це … бути чоловіком, але ніколи цього не показувати*" [2, 72], "*Мені кажуть що я ламаю сценарії, коли з'являюсь на екрані. А я просто живу без сценаріїв. Сценарій – це насправді дуже страшно. Мені стає моторошно, коли я думаю, що кожен мій рух передбачений. Я – мій режисер*" [2, 150].

Відверто, подекуди і дуже відверто О. Фреймут висвітлює факти зі своєї біографії: "*Малою я не підозрювала, що моя родина бідна. Це все мама: накинула захисний камуфляж на наше дитинство… Мало одягу – перешиємо бабину сукенку!*" [2, 15], "*Пам'ятаю, як мені, Кольці та Юльці, мама видавала одну плитку шоколаду на трьох. Я з'їдала квадратик, а решту ховала на завтра – на поличку з одягом, за рейтузи та футболки…*" [2, 15–16], "*Мені 3 роки. Підгірці. Щоб побачене не травмувало дитячу психіку, баба Юля попросила мене заховатися… А за вікнами сіней показували криваве кіно: на подвір'ї різали свиню на Великдень. Вона рохкала та пищала, просилася, ледь не молилася…*" [2, 61].

Зважаючи на вищезазначене, книга О. Фреймут є одним із виявів синтезу різних жанрів в одному творі на стику мемуаристики та інших утворень. Унаслідок цих процесів жанри синтезуються, оновлюються, спричинюючи появу неперевершеного твору – об'ємного, різнобічного, рухомого, що демонструє найпомітніші тенденції сучасної спогадової літератури.

Література

1. Скіць І. Ольга Фреймут презентувала у Львові мандрівний щоденник Західною Україною / І. Скіць // Zaxid.net [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zaxid.net/news/showNews.do?olga_freymut_prezentuvala_u_lvovi_mandrivniy_shhodennik_zahidnoyu_ukrayinoyu&objectId=1365308.
2. Фреймут О. Де їсть і ~~з ким~~ спить Фреймут. Мандрівник Західною Україною / О. Фреймут. – К : Наш формат, 2015. – 160 с. – іл.

Матійчак А.А.,
кандидат філологічних наук,
Чернівецький національний університет

РОЛЬ БАГАТОРІВНЕВИХ НАРАТИВНИХ СТРУКТУР ТА ГРАФІЧНИХ ІНСТАЛЯЦІЙ У СТВОРЕННІ ВІРТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ В ІМЕРСИВНОМУ РОМАНІ С. ХОЛЛА "THE RAW SHARK TEXTS"

Стрімке вдосконалення новітніх цифрових технологій та безперервний інформаційний потік, що наповнює життя сучасної людини, безпосередньо впливають на перебіг розвитку культури і мистецтва в цілому та художньої літератури зокрема. У даному контексті йдеться про формування складної культурологічної проблематики, коли на перетині художньої творчості і технологічних засобів народжуються нові художні форми – так зв. *„техно-художні гібриди"* (Галкін Д.В.). Їх „відрізняє принципово інша естетика, в якій динаміка реального часу, процесуальність і

дематеріалізація художнього об'єкту формують абсолютно новий естетичний досвід" [1], завдяки чому з'являються такі мистецькі витвори пост-сучасної культури, як гіпертекстова наративна література.

Знаковим в цьому плані є роман "The Raw Shark Texts" (2007) британського письменника Стівена Холла (Steven Hall, р.н. 1975), в якому виразно відчувається присмак нового тисячоліття з всеосяжною глобалізацією, тиском інформаційних технологій та віртуального світу. В жанровому відношенні домінантними жанровими матрицями цього твору виступають метаморфізований авантюрно-психологічний роман та фантастика.

Автор створює концепцію світовідчуття як підґрунтя реальності, коли матеріальний світ ніби розчиняється, розповзається, перетворюючись на щось аморфне і невловиме та породжуючи безліч асоціацій та образів. Така художня манера з характерним впливом техногенного суспільства та перенасиченням літературними та кінематографічними алюзіями властива роману Холла. Нажаль російський переклад твору („Дневники голодной акулы"), як загалом і будь-який інший, не спроможний передати прозорих натяків автора на психодіагностичні тести (плями) Германа Роршаха, що використовуються для дослідження психічного стану особистості. Адже надто явним є зв'язок омофонії назви ("The Raw Shark Texts" – Rorschach Tests) та змісту твору, в якому протагоніст роману Ерік Сандерсон, перебуваючи в стані дисоціативної амнезії після психологічної травми (трагічної смерті його коханої Кліо) і спілкуючись з психіатром та зі своїм попереднім „я" (через одержані листи-підказки та дивні бандеролі), намагається відтворити хроніку особистої реальності і збагнути, що ж відбулося в минулому. Як відомо, при такій амнезії порушуються психічні функції людини – свідомість, пам'ять, відчуття особистісної ідентичності. Однак найгірше, що в пошуках власної ідентичності герою доводиться боротися з концептуальною акулою Людовіціаном, яка плаває у потоці думок, слів та ідей в його свідомості-підсвідомості і живиться його пам'яттю (снами, спогадами) та усвідомленням власного «я», поступово зводячи нанівець кожну з іпостасей його існування. Дискретність наративу відтворює пошкоджену свідомість протагоніста й використовується автором як прийом художньої імітації психічної нестабільності героя, більш властивий жанру психологічного роману у його метаморфізованій варіації.

Своєрідна художня манера С. Холла, незвичність його метафоричних асоціативних образів породжують оригінальний психоделічний гідро-текст, в якому панує стихія води: негода, що супроводжує героя в реальному житті (злива, туман, паводок), перетікає у плин свідомості протагоніста і впадає у концептуальний водний простір („океан ідей", „море сну", „хвилі емоцій", „бризки спогадів", небезпечні „концептуальні потоки і концептуальні риби", „пересохлий потік" – „обірваний ланцюг пам'яті", концептуальна акула Людовіціан – „мнемонічний хижак", „плавба проти течії часу" – спроби протагоніста згадати минуле, тощо). Окрім того, інформаційний простір також маркується як водна стихія: „Струмки, потоки і ріки людських знань, досвіду і спілкування, що протікають крізь нашу історію, наразі є гігантським, багатим та повноводним середовищем" ("The streams, currents and rivers of human knowledge, experience and communication which have grown throughout our short history are now a vast, rich and bountiful environment" [2]). В свою чергу, таке „середовище" поширюється й на лабіринти колективної свідомості крізь потоки людської взаємодії через тексти, картини, спілкування, телебачення, спогади, що потребують вже індивідуального рецептивного відгуку. Як бачимо, коло текстуального гідро-простору змикається, накриваючи читача щедрими „хвилями асоціацій" та алюзій.

Окрім мнемонічного хижака, іншим, не менш небезпечним, утіленням зла та антагоністом в романі С. Холла постає також Майкрофт Уорд (Mycroft Ward). Одразу напрошується асоціація з Microsoft Word. Уорд – вчений-самоук XIX ст., якому за допомогою практики месмеризму, сугестії та інших логічних концепцій свого часу, вдалося відтворити ментальну копію своєї особистості в тілі та свідомості іншої людини. З часом процедура накопичення, стандартизації та уніфікації інформації колективним розумом призвела до того, що наприкінці 1990-х Уорд-створіння стало величезною онлайновою базою даних з дюжинами постійно включених серверів, з протидією

ушкодженням системи і вірусним атакам ззовні. Сам розум став тепер велетенською над-сутністю, що через Інтернет паразитувала на свідомості незліченої кількості людей. Тому технологія в романі є символом тотальної влади, що змінює світ, а містер Ніхто (Mr. Nobody) уособлює Легіон її безликих копій.

Про Майкрофта Уорда протагоніст дізнається від своєї рятівниці та супутниці в освоюванні над-простору (un-space) Скаут, незвичайної дівчини, яка стала черговою жертвою Уорда, однак волею випадку залишилася автономною особистістю. Проте частка бази даних, залишена в її мозку, виявляється для неї смертельною небезпекою. Адже система, запрограмована на самозбереження, повинна знищити небезпечних для себе носіїв інформації, одним з яких власне і стала Скаут. Тому, допомагаючи Еріку, дівчина допомагає собі. У неї з'являється рятівна ідея: спробувати спрямувати одне зло (Людовіціана) проти іншого (Уорда), і, знищивши одразу обидва, вижити самим та допомогти іншим – досить відомий в літературі та кіномистецтві сюжетний хід.

Розповідь Скаут становить лише один із запропонованих автором наративних сегментів роману поряд з наративами Еріка Сандерсона Першого (листи, щоденник, застереження, листівки, зошит із шифрами та кодами), Трея Фідоруса та Еріка Другого (розповідь про події реального життя та спогади про минуле), які поступово складають єдину сюжетну картину. Проте не лише оригінальність оповіді у творі Стівена Холла привертає увагу критиків та науковців. Звичайно дослідники не залишили поза увагою й інші художні та поліграфічні особливості цього імерсивного роману (immersive fiction). Як свідчить саме визначення, багатонаправлений роман Холла справді створює ефект присутності, стимулюючи уяву читача одночасно за допомогою декількох каналів сприйняття. Автор уповні використовує можливості графіки у тексті свого твору, експериментуючи з малюнками, фотографіями, сканованими газетними вирізками, листівками, кадрами з фільму та іншими візуальними зображеннями, розширюючи рамки роману до форми, що поєднує зображення та рух. Як помітила Ю. Панко, роман Холла містить понад сорок сторінок візуального матеріалу [3], включаючи анімаційний розділ у вигляді книги-фільму (flip-book), в якому концептуальна акула, створена зі слів, наближається до читача й атакує. Зміна зображень хижака, що нападає, від віддаленого до наближеного із роззявленою пащею, завершується його широко розкритим оком в останньому кадрі. Такий інтерактивний поліграфічний епізод твору виконує своєрідну психологічну роль, імітуючи плями Роршаха, та водночас засвідчує експліцитний інтертекстуальний зв'язок роману з відомим фільмом жахів Стівена Спілберга „Щелепи" ("Jaws"). Проте сама ідея є цілком відмінною, адже йдеться не про реальних акул-людожерів, що харчуються людською плоттю, а про віртуального мнемонічного хижака, який поглинає розум та пам'ять, залишаючи лише приречену на смерть порожню фізичну оболонку. Зрештою відкритий фінал твору зумовлений специфікою наративних структур, зокрема остання глава містить лише візуальні матеріали. Це вирізка з газети з інформацією про те, що тіло зниклого Еріка Сандерса було знайдено неподалік його будинку та листівка (кадр із фільму «Касабланка» із зображенням возз'єднання закоханих та повідомленням від Еріка, що він живий і щасливий, проте ніколи не повернеться), яку отримала його психіатр доктор Рендл. Отже, що з представленого є причиною, а що наслідком – вирішувати читачеві.

Аналізуючи роман британського письменника Стівена Холла, акцентуємо чітко виражене поєднання метаморфізованої жанрової природи його твору та авторської наративної контекстуалізації, що свідчить про загальну тенденцію переходу від екземпліфікаційної до модуляційної жанрової ідентифікації в усій повноті її рецептивних зв'язків з використанням новаторських інтермедіальних прийомів, семіотичних структур, оригінальних графічних інсталяцій, покликаних підтримувати багаторівневий комунікаційний зв'язок з читачем.

Література

1. Галкин Д.В. Техно-художественные гибриды или искусство, политика и цифровые технологии в культурной динамике второй половины XX века / Д.В. Галкин // Гуманитарная информатика: междисциплинарный сборник статей. – Вып. 4. – НИ ТГУ / Режим доступу: http://huminf.tsu.ru/jurnal/vol4/gdv_gibridy/

2. Hall Steven. The Raw Shark Texts / Steven Hall. New York: Canongate, 2007. – 428 p. / Режим доступу: http://kat.ph/the-raw-shark-texts-steve-hall-t3478465.html.
3. Panko J. Memory Pressed Flat into Text: The Importance of Print in Steven Hall's *The Raw Shark Texts* / Julia Panko // Contemporary Literature. Volume 52, Number 2, Summer 2011. – P. 264–297.

Мацевко-Бекерська Л.В.,
доктор філологічних наук,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ПРИГОДА ЯК НАРАТИВНИЙ ЦЕНТР У ТВОРАХ МАРКА ЛЕВІ

Літературний твір як пригода (в просторі відшукування смислів), літературний текст як пригода (в лабіринті словесних конструкцій, що оприявнюють наратив), літературознавство як гіперпригода (понад усіма апробованими методологічними підходами) і метапригода (всюди – понад, попід, поза, всередині, поміж – в палітрі осмислювання, пізнання, реконструювання тощо) – три основних, незаперечних за статусом та естетичністю як "спільним знаменником" аспекти канону літератури від початку XXI століття упевнено та успішно структурують новочасний науково-дослідницький пошук.

Своєрідно увійшовши в добу синергетичного домінування, наратологія виявила свій межовий статус між "нормальною наукою" (Т.Кун) та очікуванням / здійсненням наукової революції. Об'єктивно належна до доби активізації синергетичного підходу постнекласичної науки, що враховує певну "втрату пам'яті" (зокрема, методологічної) у поєднанні з імовірнісним характером наукових досліджень, наратологія продуктивно свідчить про слушність одного із ключових принципів моделювання новітньої науки – "допустиме все" (П. К. Фойєрабенд), однак з урахуванням та коректним застосуванням відпрацьованих аналітично-дослідницьких методик.

Сучасна література збагачується новими іменами, розростається новими оригінальними творами, котрі синхронізують час із його особистісним пізнанням / розумінням / осмисленням / переживанням / інтерпретацією тощо. Власне час на позначення епохи та її репрезентативних ознак надзвичайно показово, драматично напружено, емоційно переконливо втілює проза Марка Леві. Натепер вже досить численна бібліографія творів сучасного французького автора: "Між небом і землею" (2000; перше видання під назвою "А якщо це правда?"), "Де ти?" (2001), "Сім днів творіння" (2003), "Наступного разу" (2004), "Зустрітися знову" (2005), "Кожен хоче любити…" (2006), "Діти свободи" (2007), "Усе, що не було сказано" (2008), "Перший день" (2009), "Перша ніч" (2009), "Викрадач тіней" (2010), "Дивна подорож містера Дардлі" (2011); оригінальний погляд на світ і людей поміж собою та у світі зацікавив авторів екранізацій (за романами "Між небом і землею", 2005 р. та "Кожен хоче любити…", 2008 р.). Отож, приспів час і для наукового зацікавлення, для спроб осмислити новітній естетико-літературний процес в проекції винятково глибокого за психологічним контекстом, оригінального за стилем письма автора. Зокрема, вважаємо актуальним для дослідження наративний зріз окремих творів М.Леві, передусім у контексті художньо репрезентованої пригоди.

Центрування наративу довкола пригоди відбувається у всіх творах письменника, для уважного прочитання й аналізу застановимося на кількох: "Між небом і землею", "Зустрітися знову", "Сім днів творіння", "Усе, що не було сказано". Тривога і турбота, "занурені" у діалогізований контекст пригоди, цілком заслуговують на статус спільного знаменника у смислотворчому полі названих вище творів. А максимально конкретна фабульна траєкторія (використовуємо це поняття, адже в хронотопі кожного твору домінує просторова складова) відкриває горизонт конкретизації основних елементів пригоди як базового поетологічного чинника.

"Подвійна пригода" характеризує композиційний дискурс дилогії "Між небом і землею" та "Зустрітися знову". Пригода, в основі якої інтрига життєвої драми молодого лікаря, Лорен, котра після автомобільної катастрофи перебуває у комі, звідки дивом виходить завдяки мимовільно-

свідомому втручанню архітектора Артура. Друга книга майже дзеркально наратизує вже колись пережиту обома персонажами драматичну історію. Тепер Лорен виводить із коми Артура, котрий зазнав травм після нещасного випадку під час автомобільної аварії.

Пригода як смисловий центр роману "Усе, що не було сказано" драматизує нараційну інтригу, фінал твору є відкритим. Життя Джулії увійшло в карколомний поворот після того, як у її помешканні з'явилася копія-модель померлого батька, Ентоні Волша. Інтерпретація, цілком узалежнена від феноменологічного калейдоскопу, зумовлюється неабиякою інтригою і зароджується у момент споглядання Джулією вмістища "величезного ящика видовженої форми, поставленого вертикально" [1, 46], який стояв посеред вітальні. Пригода, почавшись із панічної розгубленості, започатковує важливий етап у житті Джулії: повільно та болісно осмисливши неймовірний факт (це – таки точна копія батька), жінка поринає у новий/невідомий для неї простір спілкування з батьком.

З позицій втілення поетики пригоди своєрідна літературна притча "Сім днів творіння" відкриває надзвичайно широкий горизонт розуміння та інтерпретації: дві особи – Лукас і Софія – проводять тиждень у Сан-Франциско, займаються кожен своєю справою, у певний момент їхні шляхи перетинаються і починаються наче романтичні стосунки. Симетричність діалогу, зумовлена оригінальною пригодою, посилюється особливою місією кожного персонажа – впродовж семи днів довести перевагу добра над злом або навпаки. Пригодницька інтерпретація одвічної боротьби темряви зі світлом набуває подвійності на всіх рівнях художнього втілення: наратив притчі розгортається у двох синхронізованих площинах спільного реального часопростору, рецептивна сфера гармонізує парадокс погодження вічних антагоністів, інтерпретація явно окреслює переконливі контури тексту-насолоди. Компліментарні відношення такими ж залишаються упродовж всього сюжету, однак розуміння подвійності дискурсі пригоди додає глибини філософського узагальнення – особиста драма кожного персонажа готується до своєї нової якості, оформлення якої видається закономірним та виправданим фіналом.

Творчість Марка Леві навдивовижу оригінально та переконливо для читача презентує взаємоперехід чи взаємотрансформацію обох наратологічних векторів ("фабульного" та "комунікативного"), позаяк із кожним наступним поворотом фабульного ланцюжка певним чином транспонується його комунікативна проекція, що, своєю чергою, зумовлює подальше розгортання нарації. Поетика пригоди в художньому світі прози сучасного письменника спонукає до термінологічного новоутворення та пропозиції на кшталт опозиціонування "об'єктивно-суб'єктивної розповіді та суб'єктивно-об'єктивного дискурсу". Зауважуємо, що завдяки розповіді про пригоду (чи пригоді як передумови розповіді про себе) текст стає самодостатнім учасником спілкування, розгортання розповіді визначає рух твору в площині специфічних координат, адже зображено-пережитий світ із уявної довільності автора проектується в особистісне сприймання читачем. Проза М.Леві мало комфортна у психологічному сенсі, адже набуття нового досвіду завдяки розповіді про напружені та посилено драматичні пригоди все-таки не здобувається на асиміляцію читача з початково чужою для нього системою спостереження за новою предметною реальністю і, тим більше, за формуванням характеру іншого. Психологічно-подієва реальність Іншого завдяки пригодницькій першооснові зменшує перешкоди для встановлення своєрідного мовчазного (однак продуктивного) діалогу.

Наративна площина аналізованих творів ("Між небом і землею", "Зустрітися знову", "Сім днів творіння", "Усе, що не було сказано") репрезентувала цілковиту ідентифікацію змісту. З одного боку, для передання досвіду автор дистанціював зображений світ від себе особисто (від власної біографічності), з другого – пригода виконала структурну та смислову роль, позаяк для читача істотним психологічним чинником є розуміння свого домінування над смислом.

Література

1. Леві М. Усе, що не було сказано / Марк Леві. – К. : Махаон-Україна, 2008. – 366 с.

Микитин І. Я.,
кандидат філологічних наук,
Івано-Франківський національний медичний університет

ГУЦУЛЬЩИНА ЯК МЕТАПРОСТІР ПРИГОДИ В ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАЄТАНА АБГАРОВИЧА

Питання культурного пограниччя особливо актуальне в сучасному літературознавстві. Так звані "спільні місця" в художньому змалюванні письменників літератури українсько-польського прикордоння виступають не тільки територією у географічному вираженні, але репрезентують вияв інтелектуального простору як культурного палімпсесту прихованих значень і сенсів, своєрідних для кожної культурної спільноти на порубіжжі. "Кресова" візія – тільки одна з багатьох варіцій "освоєння" простору пограниччя – місця співіснування українського, єврейського, німецького і власне польського культурних світів.

В польській літературі другої половини XIX – початку XX ст. своєрідним просторовим виміром постає Гуцульщина – край Карпатських гір, що уособлює продовження "кресових" земель, оприявнюючи цілий спектр уявлень з дискурсом полоноцентризму. Гори у світлі "кресових" міфів, згідно концепції літературознавця Е. Чаплеєвича, були екзотичним диким простором, *"втраченим раєм"* і водночас *"територією Хаосу"*, *"метапростором пригоди"* [3, 16]. Уявлення про пригодницький вимір "кресів" у випадку Гуцульщини Каєтана Абгаровича стало основоположним, оскільки накладалося на аркадійні й інфернальні візії Карпатських гір і їхніх мешканців, асоціювалося з поверненням додому та водночас відчуттям себе як чужинця.

Каєтан Абгарович – відомий за життя, але швидко забутий польський письменник вірменського походження, знаний під псевдонімом Абгар-Солтан. Твори митця, надзвичайно популярні серед польських читачів згадуваного періоду, були зразками "кресової" белетристики – текстами, що не ввійшли до канону польської літератури. У часи втрати державності та намагання зберегти власну ідентичність саме таке письменство оприявнювало умовну площину пам'яті культури, ведучи розповідь про "польськість" на такі теми, які високе письменство оминало. Каєтан Абгарович у сприйнятті тогочасних критиків не творив нових художніх концепцій, адже віддзеркалював життя польської спільноти подібно до картини «життя тієї шляхти, яку малював Коженьовський, Жевуський, Йордан, Юноша» [4, 3]. Проте в ракурсі сучасних постколоніальних студій, теорії мультикультуралізму та літературної імагології тексти польського письменника отримують нове звучання. Каєтан Абгарович відкриває «іншу» Гуцульщину, навіть крізь призму «кресових» стереотипів проявляючи ще одну верству карпатського палімпсесту – власне гуцульську візію навколишньої дійсності. Зокрема, в оповіданні "При мисливському вогнищі" польський письменник відтворює гуцульський універсум як метапростір пригоди в плані подвійного мисливського/мистецького сприйняття.

Пригодницький вектор в окресленому творі польського автора представлений у двох наративних площинах, що репрезентують різні візії одного і того ж простору – "польську" у сприйнятті Карпат представником цієї етнічної спільноти та "гуцульську" у баченні "своєї" повсякденної дійсності горянином. В тексті йдеться про мисливські пригоди шляхтичів, які разом з гуцулами-провідниками, немов *"караван"*, повільно долають гірські схили на шляху до місця призначення та спостерігають за грозою, яка здається *"справжнім пеклом"* й асоціюється з виходом на полювання страшних потвор – Мільнерових дітей – ведмедя та собаки, з якими пов'язана місцева легенда. Саме згадка про дивних створінь стає приводом для розповіді гуцула Миколи про свої любовні пригоди біля мисливського вогнища.

"Польський" дискурс Гуцульщини представлений в описах дивовижних краєвидів та змалюваннях "*напівдиких*" мешканців цих первозданних місць. *"Бачу! Бачу! [...] – що не далеко Ви тут всі в тих проклятих горах відбігли від тієї епохи, в якій Пан Бог людей створив"* – говорить один з персонажів оповідання – художник, що мандрує разом з шляхтичами-мисливцями [1, 221]. У сприйнятті людей з інших просторових вимірів, нерідко міських та рустикальних рівнинних, незвичні пейзажі та постаті гуцулів уособлювали дику гірську реальність. Гуцульщині були властиві інший

краєвид, інша аксіологія та онтологія, не завжди зрозумілі для чужинців. "Кресові" стереотипи тільки частково зумовлювали екзотичне сприйняття карпатського простору, адже оповідачем був мисливець і водночас письменник, людина з тонким духовним світовідчуттям. Власне, автобіографічні мотиви оповідання "При мисливському вогнищі" очевидні. В образі шляхтича-наратора відгадується постать самого Каєтана Абгаровича, який у спогадах сучасника митця А. Холонєвського мав не тільки літературне визнання, але й славу "*завзятого мисливця*" [2, 76]. Для письменника, що йшов у гори, полювання як некваплива мандрівка серед карпатських краєвидів в пошуках здобичі та нові враження від побаченого були, перш за все, джерелом мистецького натхнення.

"Гуцульський" наратив, представлений історією гуцула Миколи репрезентував інше бачення гірської дійсності як таємничого простору людей гарячої вдачі, для яких основною життєвою цінністю вважалася воля. Внутрішній світ гуцулів віддзеркалювали сутність карпатської природи, прекрасної і в той же час непередбачуваної, непослух якій граничив зі смертю. Проте щасливі часи залишилися в минулому із запровадженням панщини й появою на Гуцульщині урядника Мільнера та його дружини, що були представниками німецького етносу та репрезентантами цісарської влади в гуцульському регіоні. В художній інтепретації Каєтана Абгаровича образи німців наділялися надзвичайними демонічними силами. В свідомості горян їхні діти уявлялися страхітливими чудовиськами, які лякали людей під час грози чи завірюхи. Вчинки Мільнера і його дружини відносно гуцулів співвідносилися з полюванням у метафізичному значенні – трофеєм німців була людська душа. Фатальна жінка Мільнерова зводила зі світу найкращих молодих чоловіків, сприймаючи гуцулів виключно як тварин. Крізь призму пригод персонажа Миколи на службі в німкені – красуні-відьми, що зробила юнака та інших горян своїми рабами, Каєтан Абгарович підважував традиційні польські уявлення про дикість простору та їхніх мешканців, які проступали у "польському" мисливському наративі. В складні часи польсько-русинських відносин митець в художній формі спробував примирити два народи, вводячи в текст постаті спільного для обох етнічних спільнот ворога – "цивілізаційно вищої" німецької спільноти, з імперативом якої пов'язувалася втрата і польської, і гуцульської свободи.

Таким чином, Карпати в художній інтерпретації Каєтана Абгаровича виступали топосом, який втілював "польський" – екзотичний та "гуцульський" – повсякденний дискурси, репрезентовані у формі "тексту в тексті". У світлі "кресових" міфів, що здавалися чужорідними у випадку гуцульського сприйняття дійсності, гірський край поставав метапростором пригоди, втілюючи площину символічного пошуку порозуміння у вимірі буття «поміж». Пригодницька Гуцульщина в прозі польського письменника стала умовним місцем для такого культурного діалогу.

Література

1. Abgar-Sołtan. Przy ognisku myśliwskiem / Abgar-Sołtan // Abgar-Sołtan. Rusini. Szkice i obrazki / Abgar-Sołtan. – Kraków : Nakładem Księgarni Spółki Wydawniczej Polskiej, 1893. – S. 213–280.
2. Chołoniewski A. Kajetan Abgarowicz / Antoni Chołoniewski // Nieśmiertelni. Fotografie literatów lwowskich. – Lwów : Z drukarni Narodowej F. K. Pobudkiewicza w Krakowie, 1898. – S. 75–76.
3. Czaplejewicz E. Czym jest literatura kresowa? / Eugeniusz Czaplejewicz // Kresy w literaturze: Twórcy dwudziestowieczni / [red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego]. – Warszawa : Wiedza powszechna, 1996. – S. 7–72.
4. Kajetan Abgarowicz (Abgar-Sołtan) // Nowa Reforma. – 1909. – № 342. – 29 lipca (czwartek). – S. 3.

Мокрівська М.Т.,
асистент,
Львівський національний університет імені Івана Франка

СТРУКТУРА НАРАТИВУ В РОМАНІ ГЕЛІОДОРА «ЕФІОПІКА»

Твір Геліодора "Ефіопіка" займає особливе місце в історії європейського роману. Іспанський теоретик літератури Алонсо Лопес Пінчіано навіть ставив автора в один ряд з Гомером і Вергілієм,

причому сам роман оцінював вище, ніж епос двох останніх [2, 23], а один з родоначальників грецької літературної критики Адамантіос Кораїс називав роман найбільш майстерним зі всіх збережених грецьких романів, а також звертав особливу увагу на побудову твору та підкреслював, що письменник починає розповідь з середини, так би мовити, "з нутра сюжету, який починається з моменту, коли головні Феаген і Харіклія прибувають в Єгипет в якості полонених. Так само початок нещасть Одіссея, коли він відбуває з Трої, знаходиться у восьмій пісні…" [4, 19].

Власне подібність способу, за допомогою якого Геліодор викладає історію, до побудови фабули "Одіссеї", завжди привертала увагу дослідників творчості автора. Твір починається ab rupto, тобто, зі сцени, яка хронологічно не є початком історії. Те, що ми бачимо, тобто, читаємо, є жахливим видовищем наслідків кровопролитної битви. Те саме, що й читач, спостерігають ще кілька розбійників з вершини гори. І посеред цих незрозумілих декорацій десь біля гирла Нілу двоє живих – закохана пара Феаген і Харіклія, які не відривають погляду один від одного, з'являються без будь-якого попередження чи пояснення, і немає заздалегідь відомого наратора, тому читач ніби сам повинен розгадати загадку. Романи Лонга, Татія, Харітона починаються з декларування особи автора та зображення подій, які слугують початком історії, і вона розгортається, починаючи з минулого, через сучасне в напрямку до майбутнього і характеризується наявністю іманентної логіки. Наратор при цьому відіграє головну роль. Однак, в "Ефіопіці" ми зустрічаємося не просто всезнаючого імпліцитного наратора, а такого, який всупереч канонам античності, "дивно і провокативно відсутній" [3, 33]. Розповідь триває таким способом до певного моменту, і щойно з'являється нагода, слідує довга внутрішня розповідь від першої особи – жерця Каласиріда, яка повертає час назад, до логічного початку історії, і триває доти, доки читач не дістається сцени, якою починається роман – ранку з розбійниками у гирлі Нілу. Тобто, за задумом письменника, ми тут маємо мінімум двох нараторів – недієгетичного та дієтетичного (згідно з термінологією В. Шміда [1, 80]). Перший – всезнаючий автор фігурує лише в ексегезисі, тоді як Каласирід фігурує і як об'єкт, і як суб'єкт дієгезису.

Наративна роль Каласиріда є надзвичайно важливою, оскільки саме він доносить всю попередню історію до теперішнього моменту і об'єднує різні лінії в одну. Він є одночасно і наратором-персонажем, і наратором-очевидцем. З'являється він наприкінці другої книги і починає розповідь з історії власного життя, поступово переходячи до знайомства з Феагеном і Харіклією й опису їхніх спільних мандрів та пригод. Геліодор дуже чітко визначає його функцію наратора в романі: "Спочатку я коротко розповім про себе, проте на для того, щоби як ти думаєш, хитро уникнути розповіді, а для того, щоби підготувати тебе до чіткого і послідовного викладу", – звертається жрець до афінянина Кнемона, починаючи свою історію. Слід зазначити, що природній перебіг історії переривається не лише Каласирідом. В "Ефіопіці" досить часто вторинні розповіді переривають хід сюжету, іноді затримуючи дію, іноді попереджаючи про майбутні події, доки історія, задумана Геліодором, не розгорнеться у всій своїй панорамі. Чергування сучасних подій з минулими майже не припиняється, і як результат постійно згущується наративна структура і всі події виглядають одночасними. Властиво, від початкової сцени на березі Нілу до завершення історії минає приблизно місяць, і в цей часовий проміжок вкладаються події, які починаються народженням головної героїні та закінчуються її весіллям.

Хронологічно-наративна структура "Ефіопіки" є такою:

1 – 8 розділи І книги – автор описує події, починаючи від першої зустрічі читача з головними героями до моменту, коли афінянин Кнемон бере на себе опіку над закоханою парою (теперішні події – недієгетичний наратор).

9 – 17 розділи І книги – внутрішня розповідь Кнемона про своє попереднє життя і те, як він опинився серед розбійників (минулі події – дієгетичний наратор).

18 розділ І книги – 7 розділ ІІ книги – продовження розповіді про пригоди головних героїв у розбійників, вбивство Фісби і чудесний порятунок Харікліі (теперішні події – недієгетичний наратор).

8 – 11 розділи ІІ книги – повернення Кнемона до своєї історії і завершення її (минулі події – дієгетичний наратор).

12 – 23 розділ ІІ книги – розповідь автора про те як Кнемон зустрічає Каласиріда (теперішні події – недієгетичний наратор).

24 розділ ІІ книги – розділ V книги – Каласирід розповідає про себе, те, як він опинився в Дельфах і зустрів Харікла, котрий йому розповідає (вторинна нарація 29 –33 розділи другої книги) свою історію і як до нього потрапила Хариклія, про її зустріч з Феагеном і втечу закоханих разом з Каласирідом до Єгипту (минулі події – дієгетичний наратор).

2 – 17 розділ V книги – розповідь автора про захоплення закоханої пари в полон, з якого Харіклії вдається визволитися, та її зустріч з Каласирідом (теперішні події – недієгетичний наратор).

7 – 23 розділи V книги – Каласирід повертається до розповіді про втечу закоханих, плани розбійника Трахіна одружитися з Харіклією, напад піратів і загибель усіх, крім закоханої пари головних героїв (минулі події – дієгетичний наратор).

2 розділ V книги – до кінця – послідовний розвиток історії, який викладається автором: пригоди Феагена й Харіклії, прибуття їх в Мерою, зустріч Харіклії зі своїми справжніми батками, сцена впізнавання батьками своєї дитини, одруження Феагена й Харіклії (теперішні події – недієгетичний наратор).

Як бачимо, матеріал “Ефіопіки” майже порівно розподілений на дві частини. У першій ми спостерігаємо перепади в часі і місці: теперішні події (Греція), минулі події (Єгипет), і знову теперішні, і знову минулі. Минуле і сучасне безперервно поєднуються між собою, однак зображувані події не нагромаджуються одна на одну і не призводять до перенасичення і повторення. Це означає, що автор, а разом з ним і читач проживають цей час не у фізичному плані, а в літературному, тобто вони переживають досвід, який творить людська воля. Таким чином найдавніші події сприймаються як сучасні, а сучасні набувають глибини і тривалості. А після того, коли закінчуються великі метадієгетичні розповіді, речі починають відбуватися своїм логічним природнім чином.

Наративна структура роману Геліодора не лише відрізнялася від структур інших античних романів, але й була абсолютно новою в історії прози, через що твір викликав величезне зацікавлення пізнішої літературної критики.

Література

1. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
2. Hägg T. Το Αρχαίο Μυθηστόρημα / Tomas Hägg // Μτφρ. Τζ. Μαστοράκη. – Αθήνα, 1992. – 301 σελ.
3. Γιατρομανωλάκης Γ. Εισαγωγή / Γιώργης Γιατρομανολάκης // Ηλιοδώρος. Αιθιοπικά ή τα περί Θαεγένην και Χαρικλείαν. – Αθήνα, 1977. – Σ. 15–83.
4. Κοραής Α. Συλλογή των εις την ελληνικήν βιβλιοθήκην, και τα πάρεργα Προλεγομένων, και τίνων συγγραμματίων /Αδαμάντιος Κοραής. – Εν Παρισίοις, 1833. – Τόμος 1. – 621 σελ.

Музикіна С.В.,
учитель російської мови та літератури,
Маріупольська загальноосвітня школа № 26

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ В ШКОЛІ ЖАНРУ ФЕНТЕЗІ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ КОРНЕЛІЇ ФУНКЕ «ЧОРНИЛЬНЕ СЕРЦЕ»)

Одним із завдань вивчення літератури в школі єформування в учнів стійкого інтересу до літератури, прилучення їх до читання. Як же виконати це завдання в епоху, коли читання книг замінюється читанням дайджестів та переглядом фільмів? Також спостерігається тенденція поступового витіснення літератури (особливо в її паперовому форматі) з простору сучасної медійної культури. Але, здається, вихід є. За словами письменниці Яни Дубинянської, “молодь читає фентезі, фентезі має успіх, фентезі добре продається”.Також вона вважає, що добра книжка у жанрі фентезі ніколи не обмежується лише прикметами жанру, тобто творенням світів –

насправді вони відіграють допоміжну роль, це тільки тло [1]. Ці книги, як правило, багатошарові і піднімають велику низку соціальних та морально-етичних проблем.

Твори фентезі близькі до казкової або пригодницької повісті. Віддалені часи, середньовічний простір, битви світлих і темних сил, чари... – все, що так захоплює читача. Але всі вони говорять про одне й те ж саме: зло може перемогти не ідеальний богатир, а маленький мрійник хобіт чи звичайна дівчинка Меґі. Таким чином, читач замислюється над можливістю власної участі у вирішенні актуальних проблем сьогодення.

У 7 класі в розділі "Сучасна література"пропонується для вивчення роман-фентезі К. Функе "Чорнильне серце". Книга Корнелії Функе – це захоплююча подорож у світ книг взагалі та у світ певної книги. Так саме й уроки мають бути цікавою подорожжю у "чорнильний світ", а для цього учитель має використовувати рольові ігри, інтерактивні та проектні технології, що розвивають творчий потенціал учнів.

Ми поринаємо в дивний світ людей, які обожнюють читання та книги – Мо, Мортимер Фольхарт, палітурник, його дочка Меґі, тітонька Меґі Елінор, власниця унікальної бібліотеки. Шурхіт сторінок, чудові книги, унікальні ілюстрації – весь цей світ не може не захопити уяву. *"Ніщо не проганяє страшних снів швидше, ніж шурхіт задрукованого літерами паперу","Одні книжки треба смакувати, інші просто ковтати, і лише декотрі пережовувати й добре перетравлювати", "Коли береш із собою книжку, то стається диво: книжка починає збирати твої спогади. А згодом досить її розгорнути, й відразу ніби опиняєшся там, де читав ті сторінки вперше…", "… кожна книжка, коли її розгортаєш, шепотить якось по-своєму – залежно від того, знаєш ти про що вона, чи ні","…книжки мають бути важкі, то в них – цілий світ"* [4] – ось так ми опиняємось у чарівному світі книги. Працюючи на уроці над цими цитатами, можна запропонувати учням створити власний образ улюбленої книги, розповісти про спогади, що пов'язані з улюбленою книгою, написати твір-есе «Про що мені шепочуть книжкові сторінки».

А ось як описує К. Функе дві різні бібліотеки, а саме в будинках Мо та Елінор:*"Удома в них повсюди були стоси книжок. Книжки стояли не лише на полицях, як у решти людей, а й горами лежали під столами, на стільцях, у всіх кутках. Книжки були на кухні й у вбиральні, на телевізорі й у шафі з одягом; невисокі стосики й високі стоси, книжки грубі й тоненькі, старі й нові... Вони зустрічали Меґі спокусливо розгорненими сторінками за сніданком, проганяли нудьгу в похмурі дні... І часом просто потрапляли під ноги", "Вона не відводила очей від книжок. Полиці, на яких вони стояли, пахли свіжопострУганим деревом. Стелажі сягали до самої небесно-блакитної стелі, з якої на дротах звисали, мов поприв'язувані зорі, невеличкі лампочки. Попід стелажами стояли вузенькі подвійні драбинки на коліщатах, готові винести кожного допитливого читача на свої вершини. Були тут і пюпітри, на яких лежали розгорнені книжки, прикріплені позолоченими мідними ланцюжками. Були й скляні вітрини, в яких книжки з потьмянілими від давності сторінками показували кожному, хто над ними схилявся, чудовні картинки. Ні, стриматися Меґі було несила. Вона поквапно кинула погляд у бік Елінор – на щастя, та саме стояла до неї спиною, – ступила крок і опинилася біля вітрини. Дівчинка все нижче й нижче схилялася над склом, поки ввіткнулася в нього носом"* [4]. Аналіз цих фрагментів – гарний привід провести віртуальні та реальні екскурсії бібліотеками міста, починаючи зі шкільної бібліотеки, познайомити учнів з каталогами. Цікавими можуть виявитись віртуальні подорожі «Бібліотеки України», «Найвідоміші бібліотеки світу», презентації «Моя домашня бібліотека», «Бібліотека майбутнього». *"Смакуй кожне слово, Меґі, – зазвучав у її пам'яті голос Мо, – нехай воно тане в тебе в роті. Відчуваєш кольори? Вітер і ніч? Страх і радість? І любов? Відчуй їх, Меґі, і все оживе",* – так зображує процес "оживлення" книжки К. Функе. Чи не є метафора "смакування слова" ключем до пояснення, що таке виразне читання? Пропонуємо учням підготувати виразне читання епізоду книги, використовуючи пораду Мо.

Читаючи "Чорнильне серце", подорожуємо світом, у якому написане слово стає реальністю, тобто герої книги потрапляють у реальний світ. Метафора "живе слово" перестає бути метафорою. Туришева О.Н., Зенкова Д.В. вважають, що читацька діяльність у книзі представлена

як перфоманс. В образі Мортимера К. Функе зображує читача, який стає жертвою того перфоманса, який сам же і здійснює. Однак у книзі є й протилежний аспект. Сама книга стає об'єктом читацького перфоманса [3]. Успадкувавши дар батька, Меґі за допомогою Феноліо переписує сюжет, щоб захистити свою родину. Але вторгнення в смисловий простір книги буде мати драматичні наслідки, про які ми дізнаємосяз наступних книг трилогії Функе. І Феноліо, автор книги, герої якої стали реальними, і Мо, Чарівновустий, який "вичитав" персонажів книги у реальний світ, і його дочка Меґістали відповідальними за те, що трапилось. Їм постійно доводиться балансувати на межі, стримуючи зло, намагаючись не дозволити йому зруйнувати світ добра. Це дуже гарний привід, щоб укотре замислитися над тим, що слово та думка є матеріальними, що кожен повинен відповідати за те, що і як він пише та як він здатний прочитати та сприйняти написане. Опрацьовуючи цю проблему, учням можна запропонувати написати фанфік за мотивами роману, провести рольову гру-пригоду, наприклад, "Пригоди Рези у Чорнильному світі", створити карту-гру "Подорож Чорнильним світом".

Роман Корнелії Функе – захоплююча, сповнена пригод подорож "*лабіринтами букв та слів".* Відповідальність людини не лише за вчинки, а й слова,написані й прочитані, шанобливе ставлення до Книги як символу людської культури та цивілізації, до Слова як початку всього сущого – це ті аспекти опрацювання книги К. Функе "Чорнильне серце", на які слідзвернути увагу.

Література

1. Дубинянська Я. Царство фантазії: українське фентезі, субкультури та рольові ігри [Електронний ресурс] / Яна Дубинянська. – Режим доступу: http://www.chasipodii.net/mp/article/1922/.
2. Лебедев И. В. Жанр фэнтези и авантюрно-приключенческая литература // Rhema. Рема. – 2014. – №3. [Електронний ресурс] / И.В. Лебедев. – Режим доступу : http://cyberleninka.ru/ article/n/zhanr-fentezi-i-avantyurno-priklyuchencheskaya-literatura.
3. Турышева О.Н., Зенкова Д.В. Истории о чтении в литературе и кинематографе XXI века // Филологический класс. – 2013. – №4 (34) [Електронний ресурс] / О.Н. Туришева, Д.В. Зенкова. – Режим доступу: http://cyberleninka.ru/article/n/istorii-o-chtenii-v-literature-i-kinematografe-xxi-veka.
4. Функе К. Чорнильне серце. [Електронний ресурс] / К. Функе. – Режим доступу : http://maxima-library.org/year/b/294088

Назаренко Н.И.,
кандидат филологических наук,
Мариупольский государственный университет

АВАНТЮРНАЯ ГЕРОИНЯ РОМАНА «РЕБЕККА» Д. ДЮ МОРЬЕ

Роман Дафны Дю Морье «Ребекка» («Rebecca», 1938) со времени своего появления пользуется большой популярностью. По многим элементам своей поэтики роман может быть причислен к лучшим образцам неоготической английской прозы XX в. Произведениями Д. дю Морье, виртуоза сюжетной интриги и мастера психологического портрета, интересовался сам Альфред Хичкок. «Ребекка», попав в руки знаменитого кинорежиссера, превратилась из «готической» мелодрамы в эффектный психологический триллер.

Творчество Дафны Дю Морье практически не исследовано в украинском научном пространстве и нашей задачей на данный момент является изучение специфики образа одной из героинь – Ребекки де Винтер – в художественном мире данного произведения. Прежде всего, следует отметить, что речь идет о модификации авантюрной героини, а не о прямом воспроизведении автором классического типа данного героя. В понимании образа классического авантюрного героя мы исходим из работ М. Бахтина, создающих необходимые точки отсчета для осмысления модификаций авантюрного героя. «*Про авантюрного героя*, – писал М. М. Бахтин, – *нельзя сказать, кто он. У него нет твердых социально-типических и индивидуально-ха-*

рактерологических качеств, из которых слагался бы устойчивый образ его характера. Такой определенный образ отяжелил бы авантюрный сюжет, ограничил бы авантюрные возможности. С авантюрным героем все может случиться, и он всем может стать. Он не субстанция, а чистая функция» [1, 94].

Определение авантюрного героя делает необходимым введение, хотя бы рабочего, понятия «авантюрности». Анализ классических трудов (М.М. Бахтина, Е.М. Мелетинского, Е.В. Хализева, О.М. Фрейденберг), посвященных авантюрному роману и авантюрному герою напрямую или косвенно, позволил сформулировать (в общем виде, т. к. понятие «авантюрности» в движении традиции претерпевало существенные изменения) рабочее определение *авантюрности* как литературной категории: это неисчерпаемый потенциал героя вступать в рискованные, сомнительные предприятия в расчете на случайный успех. При этом социальный статус литературного персонажа, его внешний вид, возраст, особенности характера не играют определяющей роли, т. е. любой герой, имеющий склонность к авантюрам (сомнительного рода акциям) может быть авантюристом. Именно такая ускользающая характерность героя определяет продуктивность авантюрного жанра.

«Персонажи, принадлежащие к авантюрно-героическому сверхтипу, стремятся к славе, жаждут быть любимыми, обладают волей «изживать фабулизм жизни», т.е. склонны активно участвовать в смене жизненных положений, бороться, достигать, побеждать. Авантюрно-героический персонаж – своего рода избранник или самозванец, энергия и сила которого реализуются в стремлении достигнуть каких-то внешних целей» [4, 162].

События романа повествуются от лица героини, которая делится с читателями своими воспоминаниями, переживаниями и чувствами. Юная компаньонка капризной пожилой американки становится женой импозантного английского аристократа Максимилиана де Винтера, терзаемого тайной печалью – потерей своей первой жены, и прибывает вместе с ним в его родовое поместье Мандерли. В огромном мрачном особняке и люди, и стены, и, кажется, сам воздух напоминают новой хозяйке о её погибшей предшественнице – прекрасной и утонченной Ребекке де Винтер. Первая жена де Винтера – светская «львица», сильная и одаренная личность, но далеко не безгрешная. После нескольких месяцев мучительных переживаний главной героине довелось не только узнать страшную правду о прошлом обитателей Мандерли, но и обрести себя и свое место в жизни рядом с любящим и любимым мужем.

Образ покойной Ребекки складывается, как мозаика, из отрывочных рассказов окружающих, где самыми достоверными свидетельствами являются слова Максимилиана и экономки. Миссис Денверс, знавшая Ребекку с детства, восхищалась ее умением «брать от жизни все, что можно. И она брала, ни с кем не считаясь, она не ведала страха! У нее была неженская смелость и отвага…» [2, 264]. Силы и энергии Ребекки с избытком хватало на все – устройство и украшение поместья, организация костюмированных балов и прочих мероприятий светской жизни, вождение яхты и т.д. Умная, красивая и обаятельная женщина, но на самом деле она была жестокой и порочной. Ей доставляло удовольствие «всех дурачить, потешаться над ними за их спиной, глумиться и передразнивать». Относясь к жизни, как увлекательной и опасной авантюре, она сумела реализовать и соответствующий финал – узнав, что у нее рак в последней стадии, и не желая угасать в мучениях, Ребекка изощренным обманом вынуждает мужа застрелить ее и умирает с «медленно гаснущей улыбкой» [2, 305].

Формат ее личности, характер и образ жизни позволяют провести определенную параллель с другой одноименной героиней – из романа «Ярмарка тщеславия» В.М. Теккерея. Ребекка Кроули (Шарп) и Ребекка де Винтер умны, красивы и обаятельны, легко очаровывают окружающих и при этом потешаются над ними, имеют явную склонность к авантюрам и крайне низкие моральные качества. «Она делала, что хотела, и жила, как хотела» [2, 265] - эти слова миссис Денверс можно применить к обеим, разве что Ребекка XX века отличается циничной откровенностью.

Литература

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин. – М. : Издательство "Азбука", 2004. – 210 с.
2. Дю Морье Д. Ребекка / Дафна дю Морье. – [Пер. с англ. Т.А. Кудриной и Е.Ю. Кудриной]. – Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1993. – 416 с.
3. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
4. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2000. – 398 с.

Нехайчук Ю.А.,
аспірантка,
Бердянський державний педагогічний університет

ПРИГОДИ МИСЛИВЦІВ ЗА СКАРБАМИ ПОЛУБОТКА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ “СПАДОК” АННИ ШЕВЧЕНКО)

Тема пошуків скарбів неодноразово ставала центральною для творів художньої літератури, найяскравішим прикладом чого є “Острів скарбів” (1883) Р.Л. Стівенсона. Основою для творів ставали як справжні події, так і художній вимисел. З історії відомо, що на території України в різні часи були заховані скарби. Багато істориків та науковців натрапляли на інформацію про існування та приблизне місцезнаходження цінностей, проте мало які з них вдалося відшукати.

Загадка козацьких часів, до якої вже протягом кількох століть звертаються як нащадки, так і письменники, – це скарби гетьмана Павла Полуботка [1]. Історія про його заповіт набула особливої актуальності на початку 1990-х років. Можна поставити під питання сам факт існування скарбу Полуботка, але не будемозабувати, що вперше українське суспільство почуло про скарби Полуботка від літератора – відомого поета Володимира Цибулька. Також до постаті гетьмана зверталися С. Цалик, Ф. Селігей, С. Плачинда, С. Руданський та ін.

Павло Полуботок був одним із найбагатших правителів України. Гетьман мав велику колекцією, зброї, ікон та коштовностей, а також у нього були великі запаси золота. Посварившись з Іваном Мазепою, Павло Полуботок перейшов на бік російського царя Петра Першого, проте після смерті гетьмана Скоропадського він став на захист суверенності України, після чого його арештували та відібрали майно.

Незадовго до свого арешту Павло Полуботок передав на зберігання Банку Англії близько 200 тисяч золотих монет; пізніше виявилося, що частково своє золото гетьман заховав у Сумській і Чернігівській областях, а саме – у містах Глухів і Любеч [2]. Згідно із заповітом Павла Полуботка в Банку Англії з XVIII століття зберігається скарб, який може отримати лише нащадок гетьмана за умов, що Україна стала незалежною державою. Ця легенда хвилює багатьох дослідників і авантюристів уже не одне століття.

Нещодавно світ побачив український переклад роману “Спадок” Анни Шевченко, британської письменниці українського походження, який вона писала протягом 12 років. Авторка пропонує власну версію заплутаної історії про гетьманський скарб. Появу роману письменниця пояснює так званим “українським голодом” у Європі. Вона наголошує, що на сьогодні існує багато публіцистичних творів та аналітики, проте немає достатньої кількості художніх текстів, присвячених Україні.

Роман побудований за схемою – пошуки та віднайдення істини. Андрій, імовірний нащадок гетьмана Полуботка, звертається за юридичною допомогою до Кейт, англійського адвоката українського походження. Вивезення спадщини з країни може мати серйозні наслідки для Банку Англії, а також внаслідок отримання цінностей може порушитися баланс сил між Російською Федерацією та Україною, тому дії Кейт привертають увагу спецслужб РФ.

Авторка змальовує різноманітні подорожі, пригоди та перипетії, які зустрічаються на шляху головних персонажів твору. Дія роману відбувається у різних часових і просторових координатах: Великій Британії, Росії, Аргентині та Україні. Письменниця проводить читача через складні

механізми відстеження архівної документації, факт і вимисел у романі ретельно переплетені: легенда існування козацького скарбу, факти попередніх спроб членів сім'ї Полуботка претендувати на козацьке золото, історія репресій з боку радянської влади по відношенню до реальних членів сім'ї автора, приватні щоденники, архівні документи тощо [3].

Література

1. Україна – це ми! [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://we.org.ua/legendarni-ukrayintsi/zagadka-skarbiv-getmana-pavla-polubotka/.
2. Золото Павла Полуботка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ua.igotoworld.com/ua/article/485_sokrovisha-ukrainy-gde-iskaty-klady.htm.
3. Шевченко А. Спадок : [роман] / А. Шевченко ; [пер. з англ. Т. Некряч]. – К. : Нора-Друк, 2013. – 328 с.

Нечаюк Л.Г.,
кандидат філологічних наук,
Київський кооперативний інститут бізнесу і права

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНТЮРНИЙ РОМАН ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ. РОМАНИ ВОЛОДИМИРА МАЛИКА

Актуальність теми дослідження викликана потребою осмислення творчості В. Малика – на сюжетно-жанровому рівнях, що відкривають можливості для висвітлення особливостей організації парадигмального характеру як традиційного сюжетно-образного матеріалу, так і жанрового рівня інтертексту, що досі не було предметом ґрунтовного системного аналізу літературознавців, а заявлено тільки у незначній кількості критичних та літературознавчих праць. Не зоставшись зовсім поза науковими інтересами літературознавців, романістика В. Малика, належить до найбільш визначного аспекту творчості письменника, проте, досліджувалася спорадично. Необхідність студії творчості митця саме в означеному темою нашого дослідження ракурсі зумовлена потребою як цілісного, всебічного аналізу всього епічного доробку письменника, так і подальшого вивчення жанрової повноти української романної епіки, нових можливостей для вияву родових проявів епічних форм.

Об'єктом дослідження є творча спадщина В. Малика – письменника, літературна спадщина якого представляє певний аспект української історичної романістики ХХ ст. :

Предметом дослідження є є спеціальне і цілісне дослідження засобів художньої ретроспекції в процесі формування *образної системи творчого доробку* В. Малика як автора української історичної романістики.

Володимир Малик належить до тих українських письменників, що зумів стати суголосним саме своєму творчому покликанню. Твори цього автора стали поруч із творами О. Гончара, П. Загребельного, Ю. Мушкетика. Його називали "український Вальтер Скотт'', "козацький Дюма'' [3, 3]. Митець розкрив свій талант саме на етапі творення значних епічних полотен – романів, у яких найбільш досконало реалізував свій художній пошук та індивідуальність. Зокрема, півжиття прозаїк глибоко вивчав все, що пов'язане із «Словом…». Здійснив вісімнадцять власних перекладів «Слова о полку Ігоревім», останній із яких за своєю образністю, чіткістю і точністю не поступається класичним перекладам М. Рильського та М. Заболотного. Дослідників, переконуємося, цікавить передовсім жанрова парадигма творів письменника, яка сьогодні атрибутована, втім, вкрай нечітко. Переважають у цій атрибуції найбільш загальні жанрові ознаки без виразної дефініції романістики письменника на історичну тематику. За наявного різнобою тлумачень жанрової парадигми творів письменника зауважуємо і герменевтичну проблему, яка досі відзначається і поверховістю підходу в інтерпретації прозової спадщини письменника, і відсутністю належної глибини в цьому прочитанні, – особливо коли мова йде про тематику і образну систему творів та художні прийоми їх реалізації в історичних романах В. Малика.

Ученими одностайно зауважено, що саме в 20-ті-30-ті роки цей “епічний різновид збагатився внутрішньожанровими модифікаціями’’ [2, 442], серед яких осібне місце займає ‘‘різновид роману пригодницький (О. Слісаренко, Гео Шкурупій, В. Ярошенко)’’ [2, 443]. Дефініція цього жанрового підвиду роману постає в інваріантній якості – як узагальнене поняття, що виявляється в конкретній змінній величині – варіанті “авантюрний’’, – як своєрідне підтвердження того, що “деякі сучасні твори (чи їх фрагменти), у яких жанрові ознаки відсилають не стільки до конкретних попередніх висловлювань, що відповідають визначеним умовам жанру, скільки до загальної дискурсивної системи координат можливих реалізацій цих умов’’ [5, 81].

Зауважуємо, проте, що коли прозові твори О. Слісаренка, Гео Шкурупія, В. Ярошенка в історії української літератури трактуються як ‘‘пригодницькі’’, то в «Літературознавчій енциклопедії» їх віднесено до авантюрного роману [4, 17] – ‘‘творів з гострим динамічним сюжетом, з пригодницькими ризикованими ситуаціями, з діями, іноді не співвідносними з реальною метою чи можливостями персонажів <…>. У його основу покладено архетип із характеристиками часу зненацька, що розпочинається там, де причиново зумовлений перебіг подій поступається стихії чистої випадковості’’ [4, 16].

Натомість, якщо «Острів скарбів» Р.Л. Стівенсона у «Літературознавчій енциклопедії» оприявнено в рубриці пригодницького роману – ‘‘художніх творів про подорожі, відкриття, сміливі наукові експерименти, авантюрні або героїчні вчинки, які характеризуються гострою інтригою, заплутаними сюжетними лініями, фантастичними колізіями та напруженою фабулою’’ [4, 269], то в рецензії на перше українське видання книги Р.Л. Стівенсона українською мовою Є. Адельгейм відносить цей твір до красномовних прикладів ‘‘авантюрного роману – як жанру пригод і упертих шукань’’ [1, 186], основою якого постає “випадок і на ньому розгортаються й зв’язуються в химерне коло всі факти, сцени й дрібні епізоди ’’ [1, 186]. На відміну від ослабленого сюжету, в якому реалізується прагнення письменника до зображення буденного життя звичайних людей – в історичній романістиці маємо справу з напруженим рухом, розвитком, калейдоскопічною зміною подій, зміною настроїв героїв тощо.

Отже, у розгляді жанрової палітри романної форми творів В. Малика попри усвідомлення, що спиратися на зміст при намаганні зрозуміти принципи розмежування творів не можна, ми виходимо з того, що маємо справу з формою роману, який за тематичним спрямуванням належить до історичних, проте за розвитком фабули має всі ознаки авантюрного. Причому, якщо зважати на два різновиди жанру – авантюрно-психологічний і авантюрно-філософський історичний роман, які розрізняються головним чином ступенем співвіднесення історизму, то роман «Таємний посол» В. Малика представляє, на нашу думку, авантюрно-психологічний різновид історичного роману, й, отже, своїм твором автор відгукується, по суті, на досить широкий спектр уявлень про бажаний жанровий утвір. При цьому враховуємо те, що синтез жанрів – це не формальний досвід письменника-критика, а невимушене слідування його за своїм задумом. Слід визнати, що в разі, коли йдеться про романістику письменника, її образно-тематичний аспект співвіднесений з історичним; якщо ж йдеться про тетралогію В. Малика «Таємний посол», то належить послідовно враховувати усі чинники, здатні її формувати. Таке врахування дозволить дійти висновку, що маємо справу з твором, жанрова характеристика якого вкладається в означення ‘‘історико-пригодницький роман-хроніка’’.

Отже, творчий доробок В. Малика дає, на нашу думку, не лише матеріал для роздумів про його індивідуальні жанрові пошуки, але й підстави для теоретичних узагальнень щодо шляхів розвитку жанрової та родової парадигм української літератури ХХ ст. Незаперечним, переконані, слід визнати, що у творчості письменника подано ефект сприйняття історії як базової теми для всієї спадщини митця.

Література

1. Адельгейм Є. Бібліографія. Рецензія на книгу Роберта Люїса Стівенсона “Острів скарбів”. – К., 1929 / Є. Адельгейм // Життя й революція. – 1930. – № 2, лют. – С. 185–187.

2. Дзюба І. Проза / І. Дзюба // Історія української літератури ХХ століття : у 2 т. – К. : Либідь, 1993. – Т.1 – С. 440–481.
3. Козюра І., Козюра В. Володимир Малик : життя і творчість / І.Козюра, В. Козюра. Полтава: АСМІ, 2002. – 132 с.
4. Ковалів Ю. Пригодницький роман / Ю. Ковалів // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – С. 269–270. – (Енциклопедія ерудита).
5. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Р. Нич. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.

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

ПОЕТИКАЛЬНА МАТРИЦЯ ДЕТЕКТИВУ Є. КОНОНЕНКО “НОСТАЛЬГІЯ”

У сучасному українському письменстві бестселер усе частіше виконує функції “літератури швидкого реагування” на нові соціокультурні реалії. Ця проза залучає пересічного читача в україномовний книжковий простір, формує його вподобання, розвиває аналітичні здібності та естетичний смак. Романи Є. Кононенко “... відповідають вимогам “актуальної літератури” для незаангажованого інтелігентного читача, зацікавленого у приступному й мистецьки обробленому “знімку” своєї доби й власного проблемного поля людських зв’язків, інтересів, переживань і психологічних настанов” [1, 49]. Із огляду на вище сказане,дослідження роману Є. Кононенко “Ностальгія” в задекларованому аспекті становить науковий інтерес, адже ще не став предметом ґрунтовних літературознавчих студій.

Роман “Ностальгія” – детектив, форма, за якою криються глибокі проблеми, соціальні, філософські, психологічні, естетичні, розкриваються болючі питання, що хвилюють людину початку зламу тисячоліть. У контексті розвитку сюжету наявні смислові акценти, вплетені в структуру детективної історії, які сприймаються як спроба авторки дати серйозний, багаторівневий твір для читача. Твір побудовано за традиційною схемою класичного детективу: спочатку повідомляється про скоєний злочин: “...чоловік вбив дружину сокирою (…)ніж… встромив собі у серце” [2, 91]. Особливостями цього розслідування є давність злочину (кінець 80-тих рр. ХХ ст.), а також те, що треба шукати не вбивцю (він уже відомий), а з’ясовувати причини, що підштовхнули літнього чоловіка вбити дружину, а потім накласти на себе руки.

Обставини трагедії розслідує Лариса Лавриненко. Авторка знайомить читача з її родиною – матір’ю Майєю Гаврилівною та сином Ярославом. Під час ремонту в їхній квартирі в столі було знайдено загадковий пакет. Це й послужило зав’язкою роману: “…коли (…) в тумбі… письмового столу (…) було потривожено масивний… пакет, який стояв (…) не одне десятиріччя, то це відгукнулося в тій сфері буття, де сходяться незримі, проте болюче-реальні нитки подій, доль” [2, 95]. Наступного ж дня об’явився власник пакунку – теперішній громадянин Німеччини, а в минулому емігрант із Києва АлексГайєр (колись Олексій Шуліка). Картиною загибелі його батьків розпочинається роман. Розслідування ускладнюється відсутністю будь-яких доказів, свідків. У пригоді можуть стали лише лист уже покійного дядька до Алекса, завдяки якому Гайєр пригадує свої прогулянки в дитинстві з батьком на гору Щекавицю, й речі з пакунку, які Микола Шуліка чомусь зберігав довгі роки в чужому домі: килимок, скринька з хусткою, сукнею, колодою карт, жмутиками полину, картина художника В. Соколика “Солдат і дівчата”, про які син Лариси Ярослав сказав, що це набір для особливого ворожіння (у колоді 38 карт), і ще мають бути свічники як необхідний атрибут ритуалу.

Протягом розслідування персонажі висувають різні версії трагедії: Алекс вважав, що, можливо, не був сином Миколи Шуліки, який дізнавшись про гріх дружин, вбив її. Адже сусіди говорили, що в день убивства той повернувся дуже чимось засмучений (ретроспективно

подається історія кохання батьків Гайєра: мати вірно чекала Миколу Шуліку всю війну, що робить причини його жахливого вчинку ще загадковішими).

Лариса Лавриненко звернулася до психоаналітика Наталі Никонівни, разом із якою вони з'ясовують, що Таїсія Іванівна Шуліка часто відвідувала елітного гінеколога. Тут народжується ще одна версія: можливо, мати була онкологічно хвора, і батько, з метою позбавити її страшного болю та страждань, вбиває дружину й себе. Після розмови зі старою жіночою лікаркою з'ясовується, що Таїсія Іванівна була цілком здорова, але щось приховувала від чоловіка. Версії злочину стають все неймовірнішими: можливо, в молодості Таїсія Шуліка була дорогою повією для партійних робітників, за що її і вбив батько Алекса.

Під час прогулянки ЩекавицеюГайєр, згадуючи дитячі подорожі сюди з батьком, упізнав будинок під № 13, перед яким колись часто зупинявся Микола Шуліка. Зустріч із його власницею Галиною Федорівною, пролила світло на таємницю. Розв'язка роману несподівана: уцьому домі мешкала колись румунська дівчина, ворожка РамінаПотару. Під час війни Микола Шуліка врятував її, покохав й привіз до Києва. Але Таїсія Іванівна, яка вірно чекала коханого всю війну, дізнавшись про любов Миколи, з ревнощівнаписала донос до КДБ, після якого дівчину як іноземну шпигунку забрали у в'язницю, де вона згодом померла. Коли став можливим доступ приватних осіб до архіву КДБ, Микола Шуліка дізнався про підступний вчинок дружини. З розпачу, що весь час жив з людиною, яка позбавила його справжнього кохання, батько Алекса вбиває Таїсію Іванівну й себе. Як доказ правдивості розповіді Галини Федорівни – знайдені в будинку № 13 свічники. Речі з пакунку були для Миколи Шуліки єдиним спогадом про кохання, тому він зберігав їх у домі полковника Лавриненка.

Особливістю оповіді роману є постійне поєднання теперішнього й минулого у вигляді ретроспекцій – спогадів персонажів, пронизаних щемним почуттям ностальгії за минулим, юністю, коханням, батьківщиною. Сюжет будується на основі типової риси детективу – психологічних та ідеологічних сутичок довкола загиблої людини. Проте, на відміну від звичайного детективу, основною метою й художньою стратегією дії стає не з'ясування кримінальної загадки, а композиційне нарощування в тексті тих елементів, які показують пошук і віднайдення етичного сенсу й естетичного виміру людського співіснування, а також "...усвідомлення драми іншого (…) як частини власного екзистенційного проекту [1, 57]. Розв'язка романузасвідчує зміну, збагачення, навіть докорінне переосмислення вихідних ціннісних засад персонажів.

Специфічною рисою детективу можна вважати те, що в романізлочин не умисний, вбивця діє імпульсивно, в стані афекту. Ще однією поетикальною особливістю твору є точний, детально виписаний хронотоп. Авторка полюбляє точність у датах, адресах. Місцем розгортання подій є Київ і Амстердам, але їм менше приділено авторської уваги. Топос столиці настільки скрупульозно виписаний, у цьому авторка відступає від традиційного канону детективу, де, зазвичай, мало уваги приділяється описам місця й часу, що виявляється у відсутності пейзажів, характеристик героїв. Є. Кононенко подає пейзажі (місто Київ, гора Щекавиця, інтер'єри (великого смислового значення набувають описи квартири Лариси Лавриненко, Алекса Гайєра). Вони виконують образотворчу функцію, виявляючи вдачу й уподобання своїх господарів. Портретні характеристики персонажів або зовсім відсутні, або короткі, стримані, найчастіше в характеристиці письменниця акцентує увагу на певній деталі, якійсь одній рисі, продовжуючи традиції А. Конан Дойла та А. Крісті. Так, ми не зустрічаємо портрету Лариси Лавриненко (лише іноді в тексті з'являється зауваження, що вона має темне волосся), у характеристиці психоаналітика Наталії Никонівни – спокій, матері Лариси Майї Гаврилівни – здатність постійно скаржитись на все, її сина Ярослава – корисливість, Алекса Гайера – імпозантна зовнішність, рання сивина, сумна посмішка.

Отже, поетикальні особливості "Ностальгії" Є. Кононенко свідчать не лише про постмодерні риси роману, а у пройого приналежність до зразків класичного детективу (твори Е. По, А. Конан Дойла та А. Крісті). Авторка не переобтяжує твір розлогими, деталізованими пейзажами, а вдається до влучних коротких характеристик, які, не гальмуючи оповіді, виконують додаткову образотворчу функцію.

Література

1. Брайко О. Екзистенційні проблеми крізь призму детективного жанру (романи Є. Кононенко) / О. Брайко // Слово і час. – 2003. – № 2. – С. 48–57.
2. Кононенко Є. Ностальгія / Є. Кононенко // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 158. – С. 91–134.
3. Кононенко Є. Ностальгія / Є. Кононенко // Кур'єр Кривбасу. – 2003. –№ 159. – С. 70–113.

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

ПРИГОДИ БУРСАКІВ: ПОДОРОЖ ЧЕРЕЗ ДВА СТОЛІТТЯ

Бурсаки, пиворізи, мандрівні дяки, бакаляри, – така обширна когорта студентів, школярів 17–18 ст., що творила свій оригінальний пласт культури в українському суспільстві того часу, не могла не привернути уваги письменників наступних поколінь. Змалювання епохи козацтва, запорожців часто уживається в прозі зі створенням численних образів бурсаків, за допомогою яких не тільки передають колорит епохи, але й часто вони є центральними образами, навколо них будуються перипетії. Такими текстами є зокрема «Бурсак» Василя Наріжного, «Вій» Миколи Гоголя, «Гаркуша» Григорія Квітки, «Нариси бурси» Миколи Помяловського, «Незвичайні пригоди бурсаків. Повість з часів XVIII віку» В. Таля (Віталія Товстоноса), «Пиворіз» Василя Чапленка (Чаплі) та ін. Часто пригоди бурсаків пов'язані безпосередньо з їх мандрівкою, або ж і зі скрутним життям, що підштовхує на пошуки шматка хліба.

«Бурсак» Василя Наріжного закладає традицію використання елементів шахрайського роману в змалюванні пригод бурсаків. Там ми бачимо низку елементів барокової поетики, яка виявиться і у тексті Василя Чапленка «Пиворіз» (про бароковість тексту пише І. Набитович [2]. І в «Бурсаці» В. Наріжного, і у «Вії» М. Гоголя, і в «Незвичайних пригодах бурсаків» В. Таля, «Пиворізі» В. Чапленка розвиток сюжету ґрунтується на подорожі. Герої «Бурсака» мандрують почасти вимушено, почасти зі своєї волі, бурсаки у «Вієві» йдуть на вакації і саме в дорозі потрапляють у пригоди, двоє бурсаків вирішують тікати на Січ, і з початком їх мандрівки зав'язується сюжет «Незвичайних пригод бурсаків», «пан дидаскал» приходить у «Пиворіз» з дороги і тікає в мандри на Січ, таким чином дія твору обрамлена пригодою подорожі. Подорож бурсаків у зазначених текстах звісно ж посутньо різниться, це цілком оригінальні твори, проте саме образ подорожнього школяра й поєднує інтерес письменників XIX-XX ст. до епохи козацтва. Роман Василя Наріжного можемо почасти вважати даниною літературній моді його часу на авантюрний роман, як і роман цього автора «Запорожці», образ бурсака підходив як персонаж для втілення художнього задуму, надавав можливість для інтриги з народженням головного героя. У повістях В. Таля та В. Чапленка жанрові елементи авантюрного роману почасти нівелюються, проте подорожі, перевдягання, герої-злочинці, благородні розбійники, любовні сюжетні лінії, – у всьому цьому задіяні саме бурсаки.

В. Таль відправляє своїх героїв у мандрівку Україною часів руйнування Січі, а саме: час дії – літо 1775 року, допомога в скрутні часи приходить від благородних розбійників, що воюють з панами. Поступово, потрапляючи в різні перипетії, бурсаки здійснюють вчинки, які роблять їх самих такими само благородними розбійниками, що шукають правди й воюють із кривдою. Захоплюючі пригоди двох бурсаків-козацьких нащадків розпочинаються за брамою Братського монастиря міста Києва, а в епілозі читаємо про Самка з Марком, які подалися аж за Кубань і приписалися до чорноморців. Красномовні імена бурсаків у повістях XX ст. посутньо відрізняються від імен у романі Василя Наріжного, проте також виконують значну роль і пов'язані з персонами української історії: Теофан, Марко, Самко. До образу Марка виникає паралель ще одного тексту – «Марко Проклятий» Олекси Стороженка, бо герой наділений не тільки однаковим йменням із ним, але й великою силою.

Василь Чапленко побіжно вводить у текст і історичних персонажів, зокрема, гетьманів, аналізує історію, подає і образи містян 18 ст. очима «багатолітнього бакаляра» з чудернацьким ймення Теофан Козка. В сатиричному ключі змальований головний герой: божий слуга, що перепивши, уві сні мандрує до раю, бачить райські порядки, журиться за їжею і тому архангел знову спускає душу до тіла. Колорит містечка автор увиразнює численними побутовими реаліями, змалюванням життя не лише ремісників, але й школярів. Козка також мандрує, утікає від людей, що стали ворогами. На шляху спиняється у містечку і надалі автор вже передає пригоди вже не самого бурсака, а мешканців містечка. Тут і пиятики, й історія кохання Каленика, й історія дяка та циганки, пригоди-витівки школярів. Багато барокових літературних пам'яток введено в текст як прямі й опосередковані цитати, а також Василь Чапленко послуговується ними як епіграфами, зокрема, цитатами з Климентія Зиновіїва. Міркуючи над піснею про смерть Богдана Хмельницького, виконану сліпим Кобзарем, мандрівний студент згадує різних гетьманів 17-18 ст. та їх роль в історії України. Теофан Козка пише свою «Хроніку життя», що наближає цього персонажа до реальних писарів війська запорізького, після яких залишилися спогади-хроніки (В. Чапленко читав такі документи, пишучи свою книгу).

Звісно ж, твори, написані в першій половині ХХ ст., подають образи бурсаків крізь призму світобачення авторів, для яких подорожі є змогою показати колорит минулих часів. Проте навіть у «Пиворізі» та «Незвичайних пригодах бурсаків» різна ідеологічна спрямованість. В. Чапленко послуговується різними сатиричними та гумористичними прийомами, змальовуючи особисті та суспільні перипетії, в які потрапляють герої. В. Таль, пишучи пригодницький твір, надає більше ідеологічного звучання, змальовуючи революційно налаштовані народні маси, що зумовлене авторськими переконаннями. Наратори в обох творах дають можливість читачам бути свідками подій, співпереживати героям, водночас гумористичне трактування оповідачем пригод Козки в «Пиворізі» наближає оповідь до барокової манери змішування героїчного і комічного, смішного і серйозного, не відходячи і за межі реалістичної манери письма ХХ ст.

Подальше вивчення прози, в якій ідеться про пригоди бурсаків, можна провадити шляхом дослідження мотивів, образів, сюжетних ліній, виокремлюючи традиційність і новаторство в переосмисленні письменниками історичних реалій минулого.

Література

1. В. Таль Незвичайні пригоди бурсаків: Повість з часів XVIII віку / В. Таль. – К. : Наш Формат, 2015. – 296 с.
2. Набитович І. Історична антропологія барокової людини в повісті В. Чапленка «Пивоpіз» / Ігор Набитович // Вісник Запорізького університету. – 2010. – №2. – С. 219–224.
3. Нарежный В.Т. Бурсак // Нарежный В.Т. Собрание сочинений в 2 томах / В.Т. Нарежный. – М. : Художественная литература, 1983. – Т. 2. – С. 7–283.
4. Чапленко В. Пивоpіз. Історична повість / Василь Чапленко. – Нью-Йорк : Наша Батьківщина, 1965. – 168 с.

Овдійчук Л. М.,
кандидат педагогічних наук,
ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний
університет імені академіка С. Дем'янчука
(Рівне)

ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ У СУЧАСНІЙ ПРИГОДНИЦЬКІЙ ПРОЗІ ДЛЯ ДІТЕЙ

Сучасна пригодницька проза для дітей за часовими рамками – це 90-ті роки ХХ та початок ХХІ ст., тобто період незалежності України. Вікова категорія, про яку йдеться, учні 5-8 класів. В означений період з'явилося ціле гроно письменників, чия творчість адресована підліткам: Леся Воронина, Олександр Гаврош, Сергій Гридін, Олександр Дерманський, Марина та Сергій Дяченки,

Андрій Кокотюха, Галина Малик, Зірка Мензатюк, Марина Павленко, Ігор Січовик, та ін. Переважна більшість пише повісті та романи пригодницького характеру. У межах цього жанру автор й дослідники дитячої літератури виокремлюють багато різновидів: краєзнавчий детектив, пригодницька повість, історико-пригодницький роман, пригодницько-фантастична повість, фентезі тощо. Різноманітність тематики, жанрових різновидів, модифікацій потребує теоретичного аналізу, осмислення й узагальнень, що певною мірою відображено у щорічних випусках вісника Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва «Література. Діти. Час» [1]. Мета цієї розвідки – окреслити сучасну пригодницьку прозу для дітей як метажанр, визначивши основні жанрові модифікації творів.

Пригодницька проза, зокрема, пригодницький роман – це «метажанр, художні твори про подорожі, відкриття, сміливі наукові експерименти, авантюрні або героїчні вчинки, які характеризуються гострою інтригою, заплутаними сюжетними лініями, фантастичними колізіями та напруженою фабулою. Такі твори близькі до авантюрного роману та детективу, пов'язані з науковою фантастикою. … Пригода стає визначальною в романному сюжетотворенні, домінує в характерах антитетичних персонажів … історико-пригодницьким та соціально-пригодницьким романам властиві динаміка сюжету, надмір ситуативних загадок, таємниць, несподіванок, неочікуваних розв'язок, стрімкий розвиток дії, що відбувається за незвичних умов. У творах окреслені протилежні персонажі: викрадачі, визволителі, переслідувачі, утікачі, винахідники, злочинці та ін.» [2, 269].

Твори, для яких характерні такі ознаки і які адресовані підліткам, написали Л. Воронина «Таємне товариство боягузів, або Засіб від переляку №9», «Пастка для синьоморда, або Таємне Товариство Брехунів», «Суперагент 000. Таємниця Золотого кенгуру», А. Кокотюха «Таємниця козацького скарбу», «Таємниця змііної голови», «Таємниця підводного човна», Зірка Мензатюк «Таємниця козацької шаблі», М. Павленко пенталогія «Русалонька із 7-В …». Основа сюжетів цих творів – розкриття таємниць, злочинів. Адже переважна більшість творіть навіть у назві фіксують слово «таємниця». Головні герої – сучасні підлітки, наділені характерними рисами: допитливістю, непосидючістю, спостережливістю. Вони керуються шляхетними мотивами: допомогти усім, кому загрожує небезпека (як собі уявляють персонажі), ну й амбітними також – бажання зробити героїчний вчинок, прославитися. Особливості сюжету і композиції аналізованих текстів зумовлені адресатом і підпорядковується авторській ідеї: простежити, як відбувається процес дорослішання персонажів, усвідомлення себе у світі однолітків, перемога над своїми вадами: Софійки (М. Павленко з пенталогії про Русалоньку), Клима Джури (Л. Воронина з дилогії про «Таємне товариство боягузів та брехунів»), Данила та Богдана (А. Кокотюхи з трилогії).

У кожному з творів дія відбувається у наші дні. Головні герої живуть звичними реаліями вдома, у школі, займаються улюбленими справами, спілкуються з друзями, по-різному проводять вільний час. Однак вони потрапляють у ситуації, коли пригоди неминучі, оскільки зав'язка – це несподівана зустріч, таємнича подія, загадка, яку треба розкрити, бо від цього залежить чиясь доля, навіть життя. Поряд з цілком реальними є фантастичні, міфологічні персонажі, речі. Наприклад, у Павленко Загублений у часі привид хлопчика, Русалка, сліпий старець з минулого, а також стара шафа для мандрівок у часі, коралі – сімейна реліквія і символ щастя тощо.

Сучасні письменники, які творять для підліткової категорії, часто обирають *фантастичний жанр та фентезі* для втілення своїх задумів. У цьому жанрі активно працюють Галина Малик («Злочинці з паралельного світу», «Злочинці з паралельного світу-2»), Сергій Оксеник (трилогія «Лісом, небом, водою»), Г. Пагутяк («Королівство»), М. та С. Дяченки (трилогія про Королівство) та ін. Найбільш апробований у сучасній літературі жанр фантастичної прози – повість. Фантастичні твори та фентезі зазвичай мають пригодницький сюжет, тому можна виокремити різноманітні модифікації: пригодницько-фантастичні, фантастичні детективи та фентезі: героїчне, міське, магічне, детективне.

Важливим жанротворчим чинником у фантастичних творах є хронотоп дороги. Зокрема, подорож у Руїну, до великого міста («Лісом, небом, водою»)), у Королівство через інші чужі світи: Граничний, Імперію, серединний («Королівство» Галини Пагутяк), до місця заснування нового

Королівства («Ключ від Королівства»), за Відьмину Печатку («Королівська обіцянка» М. і С. Дяченків М. і С. Дяченків) з метою заснувати новий «тонкий» світ, знайти собі місце в іншому світі, допомогти комусь із персонажів чи знайти порятунок для людства загалом. Це своєрідний квест (у літературі фентезі – це особливий вид сюжету, опис шляху героя), подорож, шлях як мандри у часопросторі з благородною метою: допомогти іншим й одночасно – це дорога до себе (шлях у собі) внутрішньо змінених. Пригоди під час мандрівки є органічними, вони якраз нею зумовлені.

Окрім названих різновидів пригодницького жанру варто розглянути трилогію В. Рутківського «Джури козака Швайки», «Джури-характерники», «Джури і підводний човен». Це романи, які мають історичну основу (події відбуваються у XV ст. за доби козацтва, польського поневолення українців та постійними сутичками козацького війська з турками і татарами). Проте динаміка сюжету, багато загадкових подій, несподіванок, стрімкий розвиток дії, що відбувається в екстраординарних умовах, дають підстави віднести цей твір до історико-пригодницьких. Втеча з рідного села та мандрівка за козацькі пороги двох підлітків: Грицика і Санька, сповнена небезпек і пригод, які підстерігають на кожному кроці, згодом участь у бойових сутичках, розвідці – усе це характерне для пригодницької літератури з проекцією на певні історичні реалії, які віддалені у часі від читача. Певні фантастичні колізії пов'язані з феноменом характерництва як інституції, що формувала касту воїнів-характерників, які мали надзвичайні здібності і застосовувала їх в бою, в побуті, і в лікарській справі. Цікаво для читачів-підлітків і те, що один із персонажів, хлопчик Санько, має здібність до характерництва й удосконалює своє мистецтво у діда Куделі.

Отже, сучасна пригодницька проза для дітей має свої особливості у жанровому плані. Важливим є те, з яким жанрово-тематичним різновидом прози поєднується пригодницький сюжет: фантастичним, детективним, історичним. У чистому вигляді творів конкретних жанрів немає. Зазвичай, це змішування жанрів. Через розвиток жанрових форм, їх модифікацію, асиміляцію автори творять нові різновиди: романний серіал для підлітків (пенталогія М. Павленко). пригодницько-фантастичні, пригодницько-детективні твори (повісті Л. Вороніної, А. Кокотюхи), пригодницько-фантастичний роман (за визначеннями деяких науковців – роман-утопія) (Сергій Оксеник). Здебільшого письменники обирають повість як жанр прози, оскільки обсяг прийнятний для читання підлітками і дозволяє охопити події за однією-двома сюжетними лініями та невеликою кількістю персонажів, проте характерним для сучасної літератури (за аналогією до медіа) є творення серіалів, зокрема серій романів, пов'язаних головними персонажами.

Література

1. Література. Діти. Час. Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва / Упорядники Гнідець У., Трохим Н., Прихода М., Качак Т. Вип.1.– Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. –192 с.; Вип.2. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2012. – 192 с.; Вип. 3. // Література. Діти. Час. Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. –108 с.; Вип. 4. – Рівне : Дятлик М., 2013. – 308 с.; Вип.5. – Львів, 2016. – 222 с.
2. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів– К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита).

Оздемір О. В.,
кандидат філологічних наук,
Рівненський державний гуманітарний університет

ФОРМИ EGO-НАРАТИВНОЇ ОБ'ЄКТИВАЦІЇ ҐІНОПРОЗОВОЇ NON-FICTION АЛЬТЕРНАТИВИ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ С. АНДРУХОВИЧ "СЬОМГА")

У сьогоденній автобіографічній жіночій прозі на перший план виходить суверенна особистість, що не акцентує увагу на статевому факторі, а відкрито демонструє власний, знаковий для сучасної епохи спосіб життя та досвід, не обґрунтовуючи внутрішній світ із метою

позбутися певних травматичних комплексів. Особливістю оповідного простору автобіографічного роману С. Андрухович "Сьомга" є залучення читача до співучасті у творенні змісту як парної комунікативної інстанції, тобто характерним є укладення пакту "автор – читач".

Про автобіографічність свого тексту авторка повідомляє читача через "зовнішній пакт", тобто пакт із уявним адресатом герой-наратор укладає на імпліцитному рівні. З інтерв'ю С. Андрухович Богдані Матіяш ми дізнаємося про те, що "в романі "Сьомга" присутня певна щоденниковість..." [1]. Звертатись до читача письменниця продовжує і на сторінках роману, підтримуючи тим самим своєрідний діалог-сповідання.

Ведучи мову про експліцитну діалогічність із імпліцитним реципієнтом у автобіографічному романі молодої письменниці як одну з особливостей її прози, можна зауважити ще один важливий аргументуючий момент діалогічності, пов'язаний із епохою постмодерну – наявність ігрового принципу побудови оповіді, фрагментарність, мозаїчність, монтажність сюжету, його багатомовність, інтертекстуальність, цитатність тощо. Саме діалогічність, котру в тексті С. Андрухович підтримує "авторська маска", стає запорукою вбереження постмодерного тексту від комунікативного провалу із читачем, оскільки забезпечує своєрідну цілісність гетерогенного матеріалу твору. "Авторська маска", на думку І. Ільїна, – це "важливий структуроутворюючий принцип оповідної манери постмодернізму в умовах постійної загрози комунікативного провалу, викликаний фрагментарністю дискурсу й зумисною хаотичністю композиції постмодерністського роману <…> головний засіб підтримання комунікації <…> і смисловий центр постмодерністського дискурсу" [3, 8].

Смисловим об'єднувальним центром фрагментованих оповідей у С. Андрухович є самостійні, ідейно завершені, об'єднані хронологічною послідовністю життя героїні розділи зі своїми заголовками, тема "Я" героїні та проблема індивідуального вибору, котра втілюється через "внутрішній пакт": автор ↔ маска героя-оповідачки (котра, як правило, опановує автора) ↔ героїня. Маска героя-оповідачки в дискурсі "само-оповідання" забезпечує можливість зайняти позицію спостерігача за життєвою історією "Я" героїні. Завдяки цьому автобіографічна героїня поєднує в собі суб'єкта, що мислить, і суб'єкта, що споглядає суб'єкта, тобто розділяється на "ту, яка пише" й "ту, про яку пишуть".

У творі превалює принцип першоособової наратії, що забезпечує ефект відкритості, відвертості. У романі "Сьомга" С. Андрухович демонструє доволі оригінальний спосіб вдивляння в себе. "Ставши персонажем", авторка розщеплюється в тексті на кілька alter ego, приміряє кілька масок, тим самим розглядаючи себе з кількох різних точок. Таке "розпорошення" при конструюванні тексту, своєрідне відсторонення від текстової екзистенції, засвідчує кореляцію з постмодерним світоглядним принципом "смерті автора", котрий свого часу окреслив Р. Барт.

Площина тексту розщеплюється на дві частини, одна з яких завдяки введенню образу-маски вуайєра репрезентує погляд на Себе "ззовні", з теперішнього ("Постійно бачу себе збоку" [2, 299]), а друга – складається з образів Міші, Галі, божевільні, вихователькі дитячого садка, однокласниць, хлопців, із якими героїня зустрічалась, випадкових знайомих тощо – "зсередини", з минулого. Таким чином, запускається механізм детального, майже "рентгенівського" обстеження життя головної героїні – від дитячих років і до сучасності, котра є вихідною та кінцевою точкою оповідної канви, що ніби поглинає минуле, замкнувши його композиційним кільцем. "Підсвітивши" минуле, героїня-оповідач "вивертає" назовні себе колишню аж до натуралізму внутрішніх органів, що їх дістає зсередини вуайєр, вбивши дівчину.

Символічна смерть головної героїні роману знаменує кінець зовнішньо-фізіологічної авторської самоідентифікації та готовність розпочати нову, яку можна означити, перефразувавши назву останнього розділу роману, – "Я хочу пізнати свій внутрішній світ".

Загалом, варто відзначити "локальний" характер художніх конфліктів у тексті С. Андрухович. Авторка, відмовляючись від вирішення глобальних проблем, порушує близькі та зрозумілі кожній людині питання екзистенційної самотності в сучасному світі. Коли виходити з двох еґо-дискурсних стратегій – не приховуваного та приховуваного, то С. Андрухович постає сміливою та відвертою у виборі першої. Табу та заборонені теми тут відсутні, авторські форми ідентифікації, попри описування власних досвідів, є властивими та близькими всьому поколінню, оскільки охоплюють

увесь спектр життя сучасної пересічної молодої людини, що перебуває на шляху "становлення". Тут є спогади дитинства, шкільний вік, юнацькі роки й, відповідно, – музика, кохання, розлука, секс, алкоголь, друзі, біль за становище українців у своїй державі тощо.

Віддзеркаленням "Я" героїні у тексті письменниці є також численні Інші – образи-персонажі: сім'я, друзі, подруги, суперниці, чоловіки. Причому всі вони є рівноправними й не слугують джерелом ідеалізації героїні. А чоловічі образи, на відміну від таких образів феміністичної літератури 90-х років ХХ ст., не постають засобом обігрування ґендерної проблематики. У них читач, як і героїня-оповідачка, має змогу побачити становлення інтелектуальної, морально-етичної та сексуальної іпостасі героїні.

Універсальність відтвореної в тексті екзистенційної проблематики, щирість, часто натуралістична відвертість, читаються як такі, що мають безпосередній особистий стосунок до життя реципієнта. Тому не лише читач стає "ключем" до відгадки минулого героїні, а й героїня виявляється на місці тих Інших, зустріч з якими дає можливість читачу наблизитись до розуміння власного внутрішнього образу. Означити цю співпрацю можна так: маска героя-оповідача ↔ читач; герой – Інший для читача. Вагоме місце на шляху відкритості, зрозумілості та діалогічності тексту письменниці належить пакту відтворюваної тут епохи (спогади сягають углиб максимум двох десятиліть) із читачем (текст → епоха ↔ читач).

Отже, у non-fiction тексті С. Андрухович, маємо справу не з утвердженням специфічної жіночої сутності на прикладі авторського "Я", як у феміністичній літературі 90-х років ХХ ст., а з його "розігруванням" та "оповіданням" при активному залученні до процесу читача.

Авторська саморефлексія та самоідентифікація в еґо-орієнтованому типі оповіді початку XXI ст. здійснюється на основі пакту із читачем, внутрішньотекстового пакту "автор ↔ маска героя-оповідача ↔ героїня", пакту "читач ↔ епоха", а також через систему образів-песонажів, що є зовнішніми Іншими відносно "Я" героїні. Внутрішнім Іншим у романі С. Андрухович є створений завдяки ретроспекції образ "Я" ще "тоді".

Література

1. Андрухович С. «Мне хотелось бы, чтобы о моей прозе читатель мог сказать: «Я смотрю так, как смотрит текст» [Електронний ресурс] / София Андрухович. – Режим доступу: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/sofiya_andruhovich_mne_hotelos_by,_chtoby_o_moey_proze_chitatel_mog_skazat_ya_smotryu_tak,_kak_smotr.html. – Назва з екрану.
2. Андрухович С. Сьомга. Роман / Софія Андрухович. – К. : Нора-Друк, 2007. – 352 с.
3. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов / И. П. Ильин ; науч. ред. А. Е. Махов. – М. : Интрада, 2001. – 344 с.

Пасько І.В.,
кандидат філологічних наук,
Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара
(Дніпро)

РОМАН ХЛІБ ІЗ ХРЯЩАМИ М. БРИНИХА ЯК СПРОБА УКРАЇНСЬКОГО ЗОМБІ-ГОРОРУ

Роман М. Бриниха «Хліб із хрящами» (2012) після виходу друком набув певного резонансу в читацьких колах. Здебільшого це відбулося завдяки новаторській для української масової літератури теми зомбі-апокаліпсису – але не в останню чергу й через відверто провокаційний характер авторського переосмислення Голодомору, що здобуло часом гранично негативні оцінки. В обговоренні на форумі «ЛітАкценту» один з дописувачів, маючи на увазі саму ідею письменника, висловився, дослівно: «Господи, яку гидоту тільки не родить українська земля!» [1] Однак це критичне зауваження набуває іронічної двозначності, якщо звернутися до анотації роману: «Земля, здобрена людською плоттю, рано чи пізно розродиться» [2, 2]. Отже, появаукраїнського зомбі-роману із усією його специфічною естетикою закономірна, незважаючи

на чужість нашій культурі розтиражованого західним масовим мистецтвом образу «живого мерця». М. Бриних у властивій йому епатажній манері зауважив, що «поставив перед собою завдання написати такий роман, щоб при його читанні люди одночасно сміялися й відчували фізіологічну огиду» [1] і зізнався, що «страшенно любить зомбі-треш» [1]. Неоднозначний з моральної й національно-історичної точки зору, «Хліб із хрящами» здобув досить обмежену літературознавчу рецепцію. Так,у статті «Психопоетика роману М. Бриниха“Хліб із хрящами”» О. Вертипорох доходить оптимістичного висновку: «…постапокаліпсис української нації в романі М. Бриниха «Хліб із хрящами» є репараційним проектом, котрий виявляється… в застосуванні психопатологічного підходу до змалювання подій 1932–1933 років, детальному психоаналітичному трактуванні нашого сьогодення» [3, 433]. У своєму дослідженні звернемося до питання, що не ставало досі предметом спеціального дослідження: аналізу тих «масових» складників зомбі-горору, які обіграє в «Хлібі з хрящами» М. Бриних.

Перш за все, зазначимо, що образ зомбі в останнє десятиліття посів неабияке місце в масовому мистецтві й культурі, і сама семантика цього слова далеко відійшла від початкового значення, пов’язаного з африканською магією вуду. Закордонні дослідникиодностайно пов’язують входження образу зомбі в масову культуру з іменем режисера Джорджа Ромеро. Кількість літературної та кінопродукції на тему «живих мерців» на сьогодні вражаюча: від численного малобюджетного треш-кіно категорії В до мешап-роману С. Грема-Сміта «Гордість і упередження і зомбі», телевізійних та аніме-серіалів і мультфільмів. Однак попри різноманітність трактувань цього архетипного для сучасної культури образу, наявний певний набір жанрових констант, які вирізняють зомбі-горор в парадигмі фантастики. Якщо опустити очевидний елемент – наявність в центрі сюжету ожилих мерців як головних антагоністів героїв, що намагаються вижити, – у зомбі-горорі зазвичай пояснюються причини «повстання» мертвих, усі версії яких можна поділити на три групи: умовно наукова причина (вірус, хімікат – цей варіант найпоширеніший), релігійно-містична та позаземна (найменш поширений). Як зазначає російський дослідник А. Павлов, є ще й четвертий варіант розвитку подій: «зомбі просто існують як даність» [4, 147]. У цьому контексті роман М. Бриниха цікавий тим, що автор одночасно поєднує містичне пояснення (прокляття офіцера Кодія селянам-людожерам) із спробою нетривіального наукового обґрунтування феномену воскресіння мертвих (вплив розробленого військовими нейротоксину й пріонної інфекції на населення, схильне до трансмісивних захворювань мозку через давні випадки канібалізму). На нашу думку, взаємозв’язок пояснень, що презентують різні типи світогляди, посилює відчуття безвиході й жаху, яке ставив собі на меті викликати в читача письменник, адже в зображеній ситуації ні для атеїстів, ні для віруючих порятунку немає. Сюжетний хід початку апокаліпсису не в мегаполісі (кліше творів про ожилих мерців), а в невеликому селі з темною історією, є маркером радше містики, ніж власне зомбі-горору. Цікаво, що новаторське трактування першопричини перетворення людей на зомбіне заважає М. Бринихубуквально дотримуватися іншого кліше зомбі-сюжету: інфекція розповсюджується через укус, рідше подряпину, якого зазнає жертва «мерця». Головний рушійний чинник примітивної поведінки зомбі – голод і пошук поживи – у романі «Хліб із хрящами» пов’язаний, як уже зазначалося, з історією Голодомору й канібалізмом – досвідом, що, на жаль, став частиною генотипу українців. Не ставлячи собі за мету дати етичну оцінку такій інтерпретації, зазначимо, що в межах жанру вона є досить оригінальною.

Іншим кліше зомбі-горору є ситуації очікування в замкненому просторі (будинок, супермаркет, навчальний заклад, навіть паб залежно від піджанрових варіацій), у якому вимушено опиняється головний герой або група героїв, рятуючись від ожилих мерців. Саме так розпочинається роман «Хліб із хрящами»: оповідач, один з наративних «голосів», намагається відрефлексувати подіїлокального апокаліпсису, свідком якого став. Щодо композиції роман М. Бриниха цікавий тим, що розв’язка вміщена на початку твору, відповідно, можливість позитивного фіналу для героя, який вижив, винесена за межі наративу й видається сумнівно ймовірною. Фінал, у якому людство програє в битві з мерцями, у масовому мистецтві трапляється набагато рідше за умовно «переможний». Якщо сприймати зомбі-загрозу як метафору засилля споживацької ідеології в

глобалізованому, денаціоналізованому й невротичному суспільстві, як пропонують деякі дослідники, то розв'язка роману «Хліб із хрящами» постає як зовсім невтішний прогноз.

Героями зомбі-гороруазвичай є група випадкових людей, які знайомляться в ситуації початку апокаліпсису, потрапивши до епіцентру подій випадково. Часто серед них єсхематичні упізнавані типажі, якими й бачаться нам герої роману «Хліб із хрящами». Типовим є і те, що майже всі ці персонажі «розкриваються» автором лише для того, аби бути вбитими у видовищних «адреналінових» сценах бенкетування мерців. Натуралістичність подробиць у таких епізодах є константою зомбі-жанру, якої М. Бриних дотримується. Долучаємося до думки, що зображення насильства у зомбі-горорі є культурним феноменом легітимізації в мистецтві бажання вбивати, яке виникає в сучасної людини – егоїста й індивідуаліста – під впливом щоденних подразників, пов'язаних насамперед із скупченістю в мегаполісі. Зомбі не є повноцінною людиною, але він максимально людиноподібний, й у вбивстві «мерця» читач/глядач не бачить моральної провини героя, із яким співвідносить себе. Вважаємо, що сцени насильства в романі «Хліб із хрящами» можуть виконувати й таку функціюкомпенсаціїпритлумлених бажань реципієнта.

Насамкінець хотілося б зазначити, що традиційним у межах фабули зомбі-горогує осмислення соціальних, психологічних і політичних проблем. М. Бриних, попри свою заяву про те, що в зомбі-треші «сюжет взагалі не важливий» [1], вдається до художньої рефлексії принаймні кількох нагальних проблем українського суспільства: занепаду села, алкоголізму (недаремно пріонна інфекція, за сюжетом, поширюється через дешевий алкоголь), жадоби заробітку попри моральні імперативи. І хоча, за висловом А. Павлова, на сучасному етапі «зомбі… репрезентуються самих себе, а не лише епідемії, катаклізми тощо» і це «один з актуальних ірраціональних страхів, розповсюдження якого досить симптоматичне» [4, 149], М. Бриних, вправно оперуючи кліше зомбі-жанру, торкається дійсно важливих і актуальних суспільних проблем, тим самим, як не дивно, також продовжуючи традиції зомбі-горору.

Література

1. Бриних і зомбі [Електронне джерело] // ЛітАкцент. – Режим доступу: http://litakcent.com/2011/12/27/brynyh-i-zombi/ – 27.12.2011.
2. Бриних М. Хліб із хрящами : роман / Михайло Бриних. – К. : Ярославів Вал, 2011. – 168 с.
3. Вертипорох О. Психопоетика роману М. Бриниха «Хліб із хрящами» / Оксана Вертипорох // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. – 2015. – Вип. 18-20. – С. 425–435.
4. Павлов А. Телемертвецы: возникновение сериалов про зомби [Электронный источник] / Александр Павлов // Логос : философско-литературный журнал. – 2013. – № 3 (93). – С. 139–154. – Режим доступа : http://www.logosjournal.ru/arch/63/93_10.pdf

Пахсарьян Н. Т.,
Московский государственный университет

ПРИКЛЮЧЕНИЯ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА ВО ФРАНЦИИ НА РУБЕЖЕ 19-20 ВВ.

Периодом создания детектива специалисты называют время с 1800 по 1920 г., первые образцы которого находят и в США, и в Англии, и во Франции. Факторами, способствующими окончательному формированию этого жанра, считают не только социальные перемены (криминализация городской жизни, укрепление и расширение полицейского и частного сыска), но и мировоззренческие трансформации (становление позитивистской философии), развитие журналистики (газетные отчеты о происшествиях, криминальные репортажи), а предшественником детектива называют популярный роман-фельетон, прежде всего – его социально-криминальную разновидность. Можно было бы сказать что из многосоставного жанра популярного романа-фельетона в конце XIX столетия начинает вычленяться содержащийся в нем в зародыше детективный жанр. В то же время «вычленение» детективного жанра из популярного романа не означало ухода последнего из литературного процесса рубежа веков или утраты им

читательской популярности: особенностью этого периода было сосуществование и тех произведений, которые относят к детективам (романы Э. Габорио, Г. Леру, Фортюне Дю Буагобе) и тех, что вписываются в линию романов «городских тайн» («Лондонские тайны» П. Феваля, «Парижские могикане» А. Дюма и др.), дают образцы нравоописательных, любовных, приключенческих популярных романов (Ксавье де Монтепен, Жюль Мари, Жорж Оне и др.).

Авторы первых французских детективов открыто признавали себя выходцами из «школы» популярных романов-фельетонов конца 1830-х – 1840-х годов, в первую очередь – Э. Сю («Парижские тайны») и А. Дюма («Граф Монте-Кристо»). Сочинители социально-криминальной популярной прозы были тесно связаны с журналистикой, питались газетной хроникой, более половины которой составляли описания криминальных происшествий – т.наз. faits divers. Но и детективные истории сочинялись с опорой на «faits divers». Новинки технологии, новый уклад динамичной городской жизни, ее криминализация стали факторами быстрого развития детективного жанра, кристаллизацией его жанровых свойств. Один из ярких примеров такой кристаллизации фабульных элементов «полицейского романа» (аналога детектива во Франции) – 32-томная серия о «Фантомасе», опубликованная Пьером Сувестром (1874 – 1914) и Марселем Алленом (1885 – 1969) с 1911 по 1913 гг. История создания и бытования «Фантомаса» очень важна для понимания социкультурной атмосферы, в которой рождался французский вариант детективного романа.

Пашинська Л.М.,
Київський національний лінгвістичний університет

ШУКАЧ ПРИГОД ТА ІНШІ НА СТОРІНКАХ УКРАЇНСЬКИХ МАС-МЕДІА

Мова живе і змінюється разом із суспільством, якому, з одного боку, служить, з іншого – впливає на нього. Тенденція суспільства відійти від усього того, що було вчора і що сприймається як прикметна ознака минулої епохи, з особливою очевидністю проявляється в мові ЗМІ. Мас-медійний стиль займає особливе місце в системі літературної мови, основними ознаками якого стають соціальна оцінність, комунікативна загальнозначимість, загальнодоступність, експресивність, яскрава образність, вираження авторського ставлення до описуваних подій, поєднання різних культурних традицій, зближення з розмовним мовленням, просторіччям, жаргоном тощо.

Типовими експресивними засобами у мові українських мас-медіа, здатними реально й точно передавати явища, події, образи, впливати на свідомість і думки сприймача інформації, переконувати його в правильності тієї чи іншої точки зору, виступають фразеологізми. Функціонування в мас-медійному дискурсі фразем також зорієнтоване на оцінне та емоційно-експресивне контекстне навантаження, бо ж публіцистика – це завжди свідоме використання мовних засобів заради експресії. До таких одиниць належать стійкі звороти мови, які характеризують людину: 1) її зовнішній вигляд, фізіологічні властивості (*кров із молоком*, *не першої молодості, лантух (мішок) із кістками*, *ледь живий, ледве голову підводить, як тріска* (*Якщо проводити логічну лінію, то, мабуть, тепер скандалити мають усі жінки, яких називають «моя цукерочка» або порівнюють із «кров'ю з молоком»* (Україна молода, 31.05, 2011); 2) особливості характеру, поведінки: *всевидюще око, шукач пригод, стріляний горобець, мухи не скривдить, заяча душа, легкий на руку, з голодного краю, кам'яне серце, довгий язик, несита пелька, нечиста рука, переїжджа сваха* (*Власник компанії, британський мільярдер та шукач пригод Річард Бренсон, назвав літак «Єва» на честь своєї матері* (Україна молода, 30.07, 2008); *Що можуть розказати шукачу пригод Великі піраміди в Гізі* (24 телеканал, 28.07, 2016); 3) розумові здібності: *макітра розуму, казанок варить, мати голову на плечах, світла голова, тверезий голос, без клепки в голові, ні бум-бум, не мати царя в голові, коротка пам'ять, дурний як ступа* (*А загалом зараз нема колишньої закріпаченості людей, і той, хто має голову на плечах і бажання працювати, може більш-менш пристойно жити* (День, 01.10, 2003); 4) соціальний статус: *велике цабе, великий пан, ні роду ні племені, куди пошлють, дівчинка (хлопчик) на побігеньках, новий*

українець, заможний (багатий) буратіно, грошовий мішок, сильний світу цього, товстий (тугий) гаманець (*Значно кращий варіант – піти до загсу з якимсь «товстим гаманцем». Маючи на голові корону «Міс-Київ», зробити це значно легше, аніж просто маючи голову на плечах* (Вечірній Київ, 27.03, 2001); *З'явилася ціла «серія» хлопців і дівчат, які звикли жити за рахунок «заможних буратін» у компанії, котрі забезпечують їх всім необхідним: одягом, їжею, грішми тощо* (Молодь України, 02.06, 2000); 5) жести, міміка людини на означення емоцій, стану: *дивиться з-під лоба, з кам'яним обличчям (лицем), і бровою не моргне, світить очима, бісики в очах грають, опустив голову, скрегоче зубами* (*На екрані був відомий за радянських часів диктор, який із кам'яним обличчям зачитував текст* (Україна молода, 23.09, 2016); 6) професіоналізм, вміння, навички: *майстер на всі руки; майстер своєї справи; і швець, і жнець, і на дуду грець; маг і чародій; швидкий на руку* (*Як майстер своєї справи Андрій Шипко насправді може багато речей фахово пояснити* (Україна молода, 26.07, 2016) тощо.

Аналізовані фразеологічні одиниці характеризуються: 1) високим ступенем функціонально-стилістичної і комунікативно прагматичної ефективності; 2) потребою створення негативної або позитивної оцінності описуваного явища, а також стилістичним завданням; 3) тенденцією до мовної економії, яка виявляється в прагненні мовців до вибору найефективніших комунікативних засобів, до фіксації за допомогою відтворюваних і компактних мовних одиниць соціального досвіду носіїв мови; 4) широким використанням евфемізмів. Евфімістичні фраземи є непрямими позначеннями в минулому табуйованих понять, пов'язаних із розумовими та фізичними недоліками, фізіологічними функціями людського організму, моральними недоліками; використання подібних евфемізмів пов'язане з етичними моментами, релігійними та іншими віруваннями; у наш час інтенсивність евфемістичного процесу в фразеології зміщується в бік політичних та соціальних мотивів; 5) значним зростанням вживання фразем, що виникають внаслідок: а) детермінологізації, коли термінологічне словосполучення служить семантичним похідним для нової фраземи: *бронзовий фіналіст, провідний гравець, вільні стрільці, головна дійова особа*; б) внаслідок метонімії і позначають людей за якимись деталями одягу, за характерними особливостями зовнішності тощо: *білі комірці, сині комірці, червоні сорочки, блакитні (голубі) шоломи, зелені кашкети, чорні берети* (*«Сині комірці» в моді. За даними Київського центру зайнятості, попит на робочу силу перевищує пропозицію у 8 разів. На кожну «робочу» людину припадає 16 вакансій, службовця – 5, на осіб без спеціальної підготовки – 10* (Хр., 03.10, 2008); *Учора в столиці країни Бангкоку відбулася чергова демонстрація «червоних сорочок» (так називають прихильників опозиції, «профільною» барвою якої є червона)* (УМ, 13.04, 2010); в) фразеологізми, які позначають певний тип людей і мають конотативну характеристику: *залізна леді, крута герла (гьорла), політичні офіціанти, товстий гаманець, хлопчя* (*«Першочергове завдання на цьому шляху – реформування системи влади і, перш за все, Кабінету Міністрів, перетворення його у команду професіоналів, а не «політичних офіціантів», – заявив Віктор Янукович, закликавши Верховну Раду підтримати його зусилля* (5ТК, 25.02, 2010). Лапки у цьому випадку відповідають своєму призначенню.

Отже, сучасні мас-медія – це та сфера функціонування мови, яка найоперативніше реагує на творче використання мовних одиниць, зокрема фразеологізмів, що викликає неабиякий інтерес філологів і потребує постійного та уважного дослідження.

Підопригора С. В.,
кандидат філологічних наук,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ГРАФІЧНИЙ РОМАН ЯК ХУДОЖНІЙ ЕКСПЕРИМЕНТ: УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР

У XX столітті «людство переходить від понятійно-словесної культури до видовищної, візуальної», «світу одномоментної реальності» [2, 30]. У літературі знаходить вияв орієнтація суспільства на візуальне засвоєння інформації, з'являються синтетичні жанри, які об'єднують в

одне ціле словесний та візуальний образ, створюючи різні модифікації т. зв. «*imagetext*», формують масив візуальної літератури. Комікс та похідний від нього графічний роман якраз і є такими гібридними словесно-візуальними формами, в яких поєднується наратив словесний та візуальний.

Сама етимологія поняття «комікс» пов'язується із комічним та комедійним (від латинського comicus), хоча радянські літературознавці, демонструючи своє неприйняття «буржуазного жанру», виводили етимологію терміна із англійського слова «to commit» – «чинити злочин». Осмислюючи поняття комікса, як виразника масової культури, науковці постійно намагаються визначити, що ж у ньому стоїть на першому місці – словесний текст чи малюнок. У «Літературознавчій енциклопедії» (автор-укладач Ю. Ковалів) перевага надається тексту [4, 508]. У літературознавчій енциклопедії (за ред. А. Ніколюкіна) робиться акцент на обов'язковій наявності картинок, розміщених в суворій послідовності, а вже потім увага звертається на мінімалізацію тексту [3, 384]. «Енциклопедія літературної та культурної теорії» позиціонує комікс як специфічний різновид медіа, в якому синтезуються мистецтво літератури, живопису, кінематографу [5, 956–964]. Ця точка зору наразі здобуває все більше прихильників серед науковців, які намагаються розкрити естетичний потенціал коміксу, що останніми роками активно розвивається.

Довгий час фаховому науковому осмисленню коміксу заважало дещо упереджене ставлення до нього як до «низького» жанру. Однак, починаючи із середини XX століття, комікс привертає все більше уваги наукової спільноти як інноваційна наративна форма. Comics studies стають популярними в академічному західноєвропейському та американському середовищах. У ряді досліджень піднімається питання еволюції коміксу, прояву національних традицій, комікс розглядається в контексті візуальної риторики, мультимодальності, медійності та складної художності. Власне коміксу присвячені дослідження таких авторів, як В. Айснер, Б. Біті, Ф. Бремлетт, К. Во, Л. Гроув, Р. Данкан, Д. Керріер, П. Лефевр, П. Лопес, М. МакКінні, С. МакКлауд, Е. Міллер, Р. Петерсен, А. Рей, Р. Себін, М. Скріч, Т. Смолдерен, Р. Тьолфер, Р. С. Харві, М. Хорн.

Хвиля зацікавлення вивченням природи коміксу була певним чином спричинена своєрідним експериментом, який, фактично, руйнував основу жанру – настанову на комічність, спрощеність та розважальність. У 1970-х рр. з'являється графічний роман, автори якого намагаються відмежуватися від коміксу, оскільки він вирізняється певною серйозністю у виборі тем, більшим об'ємом, виходить у книжковому, а не в журнальному форматі й не передбачає постійного продовження. Відмінною стає і цільова аудиторія графічного роману – це, насамперед, дорослі читачі. Першим твором, жанрово кваліфікованим автором як графічний роман, став «Контракт із Богом» (1978) Віла Айснера. На сьогодні найяскравішим зразком жанру вважається двотомний роман Арта Шпігельмана «Маус: історія тих, хто вижив» (1986, 1992), у якому йдеться про Голокост. Несподівана форма осмислення гранично трагічних подій є цілеспрямованою спробою зламу репрезентаційних меж, переформатування «низького жанру». В Україні комікси та графічні романи лише спорадично стають предметом наукового дослідження (О. Колесник, Б. Філоненко), більше отримуючи рецензії та відгуки від читачів на форумах, літературних сайтах в мережі Інтернет.

Український комікс та графічний роман знаходяться в стані формування. В останнє десятиліття цікавість до жанру коміксу зросла. Поряд із самвидавними з'являються видавництва, що спеціалізуються на коміксах (Nebes Key, Леополь, Асґардіан Комікс, Євгеніос), проводяться міжнародні комікс-фестивалі (Fan Expo Odessa, Kyiv Comic Con), виникають центри вивчення комікс культури (наприклад, Comics.com.ua). Популяризують культуру коміксу альманахи «К9» та «Чорний лев». Автори графічної прози для дітей та дорослих (І. Баранько, Д. Койдан, А. Данкович, Д. Самовол, Є. Пронін, Л. Вороніна, В. Назаров, М. Тимошенко, К. Горішній, Д. Фадєєв, М. Прасолов, О. Чебикін, С. Захаров, С. Мазуркевич), використовуючи здобутки європейського, американського, японського коміксу, актуалізуючи національну специфіку поступово складають українську школу мальованих історій («мальви» як аналог коміксу, банд-десіне, манги) в Україні та за кордоном.

Освоєння зарубіжного досвіду створення коміксів почалося в Україні із переробки класичних творів у форматі графічної прози. Так, видавництво «Грані-Т» започаткувало серію «Класні комікси». Однак О. Колесник зазначає, що більшість авторів українського коміксу «слабо розуміють

сутність цього мистецтва, що приводить до невиразності їх творів», робить «неефективними в якості засобу популяризації класики» [1]. 2014 р. з'явилася вартісна адаптація М. Тимошенка та К. Горішного повісті «Герой поневолі» І. Франка, створена у традиції європейського коміксу. Певною популяризацією жанру коміксу в Україні є адаптація роману С. Жадана «Ворошиловград» (2012), що вийшла у межах українсько-польського проекту «АРТОДРОМ».

Національна специфіка коміксу передбачає звернення до питомо українських тем та образів, джерелом яких стає доба козацтва. 2011 р. вийшов українською мовою графічний роман І. Баранька «Максим Оса». Історичний антураж, осучаснений детективною складовою, робить твір захопливим для читання. До козацької тематики звернувся і творчий тандем Максима Прасолова (автор сценарію) та Олексія Чебикіна (художник), створивши пригодницький тритомний графічний роман «Даогопак» (2012, 2014, 2016), що у форматі графічної прози модернізує національну культурно-міфологічну спадщину. Прикметно, що автори жанрово визначають свої твори як графічні романи, у такий спосіб відмежовуючи їх від коміксів. Справді, якість творів та майстерність виконання є високою, кількість сторінок також перевищує об'єм коміксу (близько 70 сторінок). Однак за охопленням подій, кількістю дійових осіб твори наближаються до повісті, а детективна та історико-містична складова, продовження історії («Даогопак), суперздібності героїв, орієнтація та розважальність свідчить про збереження традицій коміксу.

Проблеми сучасної України, зокрема події на Донбасі, в зоні проведення АТО, також привертають увагу творців візуальної літератури. Перший комікс про АТО – «Звитяга. Савур-могила» (сценарій Д. Фадєєва, 2015) – виданий у м'якій обкладинці як перший випуск спеціальної серії. У поетиці графічного роману створено «Діру» (2016) С. Захарова та С. Мазуркевич. Це серйозна графічна проза, в якій поєднується автобіографічний, документальний наратив із художнім, оскільки в основі твору – трагічний досвід перебування С. Захарова в полоні.

Як бачимо, графічна проза в Україні поступово заповнює порожню лакуну, утворену за часів соцреалізму, хоча її повноцінному розвитку не сприяє наповненість українського книжкового ринку російської продукцією. Комікси створюються за мотивами класичних та сучасних творів, актуалізують козацьку минувшину в її історико-містичному варіанті, випробовують пригодницькі та детективні жанрові матриці. Графічний роман та комікс розрізняються переважно українськими авторами за якістю графічного виконання та об'ємом, коли потрібно все ж враховувати й тематику. Зазначимо, що твори «Максим Оса» та «Даогопак» лише умовно можна віднести до графічних романів, власне графічним романом є «Діра».

Література

1. Колесник О. С. Поетика графічного роману : синтез мистецтв та транспозиція / О. С. Колесник // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2013. – Вип. 31. – С. 301–306. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2013_31_43
2. Крошнева М.Е. Теория литературы : учебное пособие / М.Е. Крошнева. – Ульяновск : УлГТУ, 2016. – 119 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. А.Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 с.
4. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / авт.-укладач Ю.І. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – 608 с.
5. The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory: Literary Theory from 1900to 1966 ; Literary theory from 1966 to present cultural studies / edited by M. Keith Booker. – Blackwell Publishing Ltd, 2011 – 1341 p.

Плотникова А.А.,
ассистент кафедры мировой литературы
и русского языкознания
Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко
(Полтава)

РАЗВИТИЕ ЖАНРА «УСЯ» В КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Китайская литература знаменита своими классическими прозаическими историографическими и философскими произведениями, особой средневековой лирикой. Однако нас привлекает жанр приключенческой литературы – «уся», которому присущи элементы китайского героического эпоса (классический сюжет, обилие исторических реалий, служащих фоном нарративу), рыцарской фантастики (батальные описания), рыцарского романа (особый тип героя-рыцаря) и фэнтези (мир Цзянху). Вопрос исследования данного жанра в современном литературоведении остается открытым, поскольку он практически не затрагивался русскими и украинскими литературоведами. Поэтому нам видится необходимым рассмотреть особенности развития уся в китайской литературе и охарактеризовать его основные черты.

В самом использовании слов «ушу» и «рыцарь» заложен основной принцип жанра – изображение боевого пути рыцаря. Необходимо определить характерные признаки уся. Во-первых, наличие исторического фона, зачастую реального или близкого к нему. В романах уся читатель встречает реальных исторических персонажей, отдельные герои имеют исторических прототипов, сюжет развивается на фоне реальных исторических событий. Превалирование исторического компонента способствует увеличению реалистичности, а близость к реальности – обязательная черта уся. Также присутствует фантастический сюжет, часто трагический: герой вынужден боротся с огромным количеством врагов в полувымышленном мире. Кроме того, необходимо отметить описание битв и техник восточных единоборств. Система образов включает большое число отрицательных героев.

Повествование в романах уся строится вокруг приключений мастера восточных единоборств (обязательный элемент жанра), обычно выходца из простого народа или маргинала (контраст с канонами кофуцианской литературы); странствующего рыцаря, борющегося за справедливость и против угнетения страждущих. Основное отличие уся от средневековых рыцарских романов или от Бусидо – отсутствие суверена или прекрасной дамы, герой верен своим убеждениям и ведет борьбу против врагов из мести или собственных внутренних побуждений (китайский Робин Гуд).

Сюжет уся классический: герой сталкивается с трагическим событием и проходит путь преодоления препятствий, в итоге эволюционируя до «супергероя». Любовь и борьба – основные темы романов, зачастую любовная линия пересекается с героической борьбой против несправедливости и угнетения. Для уся характерно наличие следующих компонентов фэнтези: Цзянху (в традициях «Троецарствия» и «Речных заводей») и Улинь (отличительная черта всех романов жанра). Цзянху – это мир, в котором происходят основные события романов, тогда как Улинь – социум, в котором живут и взаимодействуют герои. Кроме того, важно наличие компонента восточных единоборств, их философии и описания техники выполнения боевых упражнений в совокупности с китайской философией, традициями, верованиями. Таким образом, жанр уся вобрал в себя элементы основных литературных направлений, характерных для китайской литературы, и являет собой сформированный феномен приключенческой литературы.

Рассмотрим основные этапы зарождения и развития уся в литературе Китая. Вобрав в себя традиции древнекитайских сказаний и мифов, в третьем веке до нашей эры формируются приключенческие романы «юся», послужившие прототипом жанра «уся». На их основе в эпоху Тан жанр фиксируется в новелах. Так, например, в новеле «Куньлуньский раб» повествуется о молодом аристократе Цуе и его рабе Мелеке, который обладает сверхестественными

способностями и помогает хозяину получить желаемую девушку из гарема знатного чиновника. В описании действий раба видятся характерные черты, присущие жанру уся: способность летать, подниматься на стены, незаметно исчезать, не стареть, пользоваться магией.

В дальнейшем жанр формируется под влиянием четырех классических китайских романов: «Сон в красном тереме», «Троецарствие», «Путешествие на Запад», «Речные заводи», перенимая их отдельные черты. О зарождении жанра С. МакНил пишет: «Мы видим, что роман Уся начинает развиваться из этих более ранних исторических романов во второй половине династии Цин. Ярким примером является произведение Ши Юйкуня (Shi Yukun) «Сан Ся У И» (San Xia Wu Yi) («Трое храбрых, пятеро справедливых»), книга, дополненная в дальнейшем другими авторами, в современной форме называемая «Ци Ся У И» (Qi Xia Wu Yi) («Семь храбрых, пятеро справедливых»)» [1].

Необходимо отметить, что современные исследователи, среди которых и Ю.С. Мыцик, называют роман «Речные заводи» первым каноническим романом уся [3]. Рассуждая о роли уся в популяризации восточных боевых искусств, она пишет: «Юаньская эпоха отмечена одной характерной чертой – появлением особого жанра литературы, посвященного подвигам мастеров боевых искусств. Тогда появились два знаменитейших романа – «Троецарствие» Ло Гуаньчжуна, и «Речные заводи» Ши Найаня. Возникновение особой литературы об ушу показало, что боевое искусство реально вошло в жизнь людей, в канву народных и даже полуофициальных литературных произведений как наиболее характерная черта китайской культуры той епохи» [3, с. 52]. В период повальной цензуры (династия Мин, Цин) приключенческие произведения находятся под запретом, что значительным образом повлияло на развитие уся как жанра.

Несмотря на длительную историю эволюции, окончательно жанр уся сформировался в XX веке в современной китайской литературе и продолжает развиваться в XXI, а его основными представителями стали Цзинь Юн, Гу Лун, Хуан И. На современном этапе развития литературного процесса в Китае, безусловно, необходимо определить ведущую роль творчества Цзинь Юна, работы которого высоко ценятся в Поднебесной, и были адаптированы для множества киносценариев. К сожалению, данный жанр еще не достаточно изучен исследователями; в современном русском и украинском литературоведении эта проблема обусловлена отсутствием переводов текстов современных авторов уся. В большинстве своем произведения представлены он-лайн (фрагментарно «Смеющаяся гордость рек и озер», «Фехтовальщик» Цзинь Юна) в переводе А. Кузьмина, который исследует творчество Цзинь Юня и делает вывод о своеобразии художественного мира его произведений [2].

Рассмотрев основные произведения уся и определив его характерные черты, необходимо отметить, что в процессе развития жанр вобрал в себя черты классической (исторический и приключенческий аспект) и современной (синтетизм) китайской литературы, тем самым явив собою уникальный феномен приключенческой азиатской прозы.

Литература

1. McNeil S. The anatomy of a wuxianovel [Электронный ресурс] / Simon McNeil. – Режим доступа: http://www.kungfumagazine.com/ezine/article.php?article=873.
2. Кузьмин А. Цзинь Юн. Фантастический мир Цзянху[Электронный ресурс] / Алексей Кузьмин. – Режим доступа: http://proza.ru/2016/01/20/606.
3. Мыцик Ю. С. Речные заводи – первый китайский роман в стиле «уся» / Ю.С. Мыцик // Филология и лингвистика в современном обществе: материалы II междунар. науч. конф. (г. Москва, февраль 2014 г.). – М. : Буки-Веди, 2014. – С. 50–52.

Разживін В.М.,
кандидат філологічних наук,
ДВНЗ "Донбаський державний педагогічний університет"

ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ ВЕСТЕРНУ У ТВОРЧОСТІ Л. ЛАМУРА

Масова література інтернаціональна за своєю суттю, хоч і в окремих країнах її різновиди мають специфічні національні особливості. Вестерн або ковбойський роман – чи не єдиний з її численних жанрів, що тримається на міцному національному підґрунті. Це жанр власне американський не стільки за авторством, хоча заради справедливості варто констатувати, що переважна більшість письменників, які його розробили, – громадяни США, скільки за локалізацією подій у часі та місці. Вестерн – багатогранний і різноманітний. Його можна схарактеризувати навіть не як жанр, а ширше – як напрям мистецтва. Властивий він не тільки літературі, а й кінематографові та живопису. Вестерн має цілу низку піджанрів, які присвячені війнам з індіанцями, Громадянській війні, Мексиканським війнам, техаським рейнджерам, переселенцям та їхній боротьбі за вільні землі з господарями ранчо, пастухам великої рогатої худоби, вигнанцям і злочинцям, залізниці, відомим ганфайтерам чи ганменам (стрільцям), золотошукачам, помсті та навіть коханню. Проте всі вони поєднані саме місцем і часом дії. Події ковбойських романів розгортаються зазвичай у другій половині XIX століття на Дикому Заході, тобто західних американських штатах: Айдахо, Алясці, Арізоні, Вайомінгу, Каліфорнії, Канзасі, Колорадо, Монтані, Нью-Мексіко, Небрасці, Неваді, Оклахомі, Орегоні, Північній Дакоті, Південній Дакоті, Техасі, Юті, а також Західній Канаді та частково Мексиці. Час дії охоплює період приблизно з 1860 року до кінця війн з індіанцями, датованого 1890 роком. У деяких вестернах використано тему Громадянської війни між Північчю та Півднем. Межі жанру також розширено, щоб долучити приєднання Техасу, зокрема Битву при Аламо (1836), і Мексиканську революцію (початок XX століття). Бурхливий розвиток вестерну тривав майже всю першу половину минулого сторіччя, але в другій уже відчувається девальвація жанру, яка вилилася в пристосуванні до історичних обставин інших країн, зокрема Аргентини, Австралії, Бразилії, Росії та навіть вигаданих космічних колоній.

Зародження вестерну розпочалося в добу романтизму, епоху, що була часом освоєння величезних територій на Півдні й на Заході США, коли фронтир – рухомий кордон між "цивілізацією" і "дикістю" – підходив до узбережжя Тихого океану. Витоки жанру треба шукати, звісно ж, у американській літературі XIX століття, у творах Ф.Купера, М.Ріда, Ф.Б.Гарта, а також у романах про індіанців німецького письменника К.Мая, оскільки в романі-вестерні наявне безпосереднє продовження літературної традиції, пов'язаної з фронтиром. Однак уже перші серйозні дослідження 60-х років минулого сторіччя вказали на більш глибині корені жанру та на певну близькість його з європейським лицарським романом часів Середньовіччя.

Формально першим вестерном можна вважати роман Е. Елліса "Сент Джонс, або Полонені фронтиру" (1860) чи, що, на нашу думку, значно об'єктивніше, книгу О. Уістера "Віргінець" (1902), яка й сформує матрицю, канон або ж формулу жанру. У своєму баченні ситуації ми спираємося на роздуми Дж.Г. Кавелті, який зазначає: "У більшості випадків формульний зразок існує тривалий період, перш ніж його творці й читацький загал починають осмислювати його як жанр. Наприклад, формула вестерну сформувалася вже в XIX ст., але лише у XX ст. вестерн було усвідомлено як літературний і кіножанр" [1]. Щоб створити вестерн, потрібно не лише мати уявлення про те, як побудувати цікавий пригодницький сюжет, але й уміння використовувати певні образи й символи, характерні для XIX й XX століть, такі, як ковбої, піонери, розбійники, шерифи, рейнджери, прикордонні форти, салуни з відповідними культурними темами й міфологією: протиставленням природи й цивілізації, морального кодексу американського Заходу або закону – беззаконню й сваволі.

Для сьогочасного вітчизняного читача Луїс Ламур чи не найвідоміший автор вестернів. За популярністю і значущістю цього письменника особливо ні з ким і порівнювати, хоча за якістю написаного до нього наблизився Фредерік Шиллер Фауст, який свої романи про пригоди на Заході США підписував одним із численних псевдонімів – Макс Бренд. Романи Луїса Ламура відносять

до “ревізіоністських” (Revisionist Western). Таку назву використовують для вестернів, у яких змінюються елементи жанру. Як зазначають американські дослідники, у другій половині ХХ століття стали помітними зміни у формулі: незвична похмурість тону; використання антигероя; значні ролі сильних жінок; симпатичніше зображення індіанців; критичне ставлення до великого бізнесу, влади, армії; критичне ставлення до надмірної маскулінності; зображення насилля; нетрадиційна сексуальність; чорний гумор; акцентуація беззаконня в цьому періоді, надання переваги реалізму над романтизмом [цит. за : 4].

Зазвичай, усі ці ознаки разом не є характерними для будь-якого вестерну, але окремі з них у творчості того ж таки Ламура знаходять досить часто. Зокрема, на наш погляд, показовими у цьому плані є два його романи “Ганфайтер” та “Стежка Чероки”. У першому з них ознаки модифікації жанру помітно у використанні фігури антигероя. Роман побудовано таким чином, що головний персонаж Рей Тайлер виступає в ролі оповідача й веде неспішну розповідь про своє сповнене пригод життя на Заході. Мимоволі він концентрує увагу читача на постаті Логана Полларда, який власне і виступає в якості своєрідної альтернативи до головного героя. Цікаво, що зміна первинної назви твору “Приручені землі” (“To Tame a Land”) надала зовсім іншого значення змісту роману, бо поняття “ганфайтер” цілком може співвідноситися з обома персонажами та й читацьку увагу між ними автор розподіляє майже рівномірно. Як відомо, для класичного вестерна така акцентуація на негативному персонажі не характерна. Вона можлива, але лише в тому випадку, коли герой протягом тексту твору змінює “полярність”.

Другий роман взагалі порушує усі жанрові канони, бо головним героєм його виступає жінка Мері Брейдон, яка силою обставин змушена була взятися виконувати чоловічу роботу (керівництво залізничною станцією на межі фронтиру) і змогла зробити це якнайкраще. Окрім того в тексті в окремих сценах помітні ще й такі ознаки модифікації жанру, як симпатичніше зображення індіанців та критичне ставлення до великого бізнесу і влади.

Отже, для вестерну, як і для будь-якого жанру масової літератури, характерне домінування “розважальної” лінії. Він не продукує нових соціальних ідей, а служить лише для їх поширення, доведення для пересічного читача. Специфічні складові тексту роблять його впізнаваним, комфортним для споживача, бо найсильніші переживання, відчуті при прочитанні, не порушують його спокою, а спонукають до гармонізації. Разом з тим у вестерні помітна чітка соціальна спрямованість, яку американські дослідники схильні заперечувати. Легітимізація насилля не лише укріплює ідеологію індивідуалізму, але й гасить напруження, що виникає між нестриманістю індивідуалістичних імпульсів і спільними ідеалами законності та порядку, подаючи насильницькі дії індивіда як останню можливість захисту суспільства від загрози анархії. Зміни, запроваджені письменником, допомагають наскрізь формульному жанру набути нових, нехарактерних для нього рис, розширюють авторські межі моделювання дійсності.

Література

1. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Джон Кавелти // Новое литературное обозрение, 1996. – № 22. – С. 33–64.
2. Ламур Л. Ганфайтер [Електронний ресурс] / Луис Ламур. – Режим доступу: http://royallib.com/book/lamur_luis/ganfayter.html.
3. Ламур Л. Тропа Чероки [Електронний ресурс] / Луис Ламур. – Режим доступу: http://royallib.com/book/lamur_luis/tropa_cheroki.html.
4. Чепурда Г. Продовження літературної традиції фронтиру: роман-вестерн у творчості американських письменників [Електронний ресурс] / Ганна Чепурда. – Режим доступу: http://lingua.lnu.edu.ua/Visnyk/visnyk/Visnyk20/Visnyk20_2/articles/28Chepurda.pdf.

Рибалка Я.І.,
кандидат філологічних наук,
Панченко Л.В.,
студентка,
Дніпропетровський національний університет ім. О. Гончара

ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ УВИРАЗНЕННЯ МОВЛЕННЯ ДЕТЕКТИВНОГО РОМАНУ А. КОКОТЮХИ «КИЇВСЬКІ БОМБИ»

Українська сучасна детективістика ще не була широко досліджена мовознавцями з точки зору своєрідності авторської мовної манери, використання та поширення експресивної лексики. Незважаючи на те, що дослідження мовного багатства ведеться останніми десятиліттями дуже інтенсивно, багато проблем залишаються нерозв'язаними. За цих умов спроба проаналізувати авторський мовний стиль художніх творів сучасних письменників, що пишуть у детективному жанрі, актуальна як в теоретичному, так і в практичному плані. Кожна з книг Андрія Кокотюхи злободенна, розрахована на масового читача і, навіть коли її дія відбувається в далекому минулому, описує буремні історичні періоди, відлуння яких відчувається й сьогодні. Роман «Київські бомби» – про два підпілля, соціалістичне й українське, які зближуються через спробу вчинити один і той самий теракт. Ситуація дуже гнітюча, психологізм роману величезний.

Жваві діалоги, авторський підхід до організації мовних конструкцій, історичне тло, знання людської психології – усе це робить детективний роман А. Кокотюхи «Київські бомби» популярним, тому і став об'єктом нашого дослідження. З огляду на викладене актуальною проблемою вважаємо вивчення засобів увиразнення мовлення роману, зокрема лексичних, на які такий багатий аналізований твір. Одними з таких одиниць виступають художні означення – **епітети**, які дають образну характеристику предмета, явища, особи, викликають певне емоційне ставлення до них. Епітет – давній образний засіб. Він має велику традицію вживання, поширену в мові. Надбанням народного мовлення є постійні епітети, А. Кокотюха уживає їх досить часто. Наприклад: *білий день* [2, 142], *голодні, бідні, скривджені протестанти* [2, 142], *перші дощі* [2, 147], *перший сніг* [2, 147], *вишита сорочка* [2, 147], *холодний піт* [2, 304] тощо. Проникаючи в мову художньої літератури, ці епітети сприяють стилізації твору.

Проте саме через індивідуально-авторські художні означення, вжиті не обов'язково в переносному значенні й обов'язково – з наявними емотивними або експресивними конотаціями, письменник виражає своє ставлення до означуваного. Естетична свідомість Андрія Кокотюхи в романі «Київські бомби» відбиває світ у формі художніх образів; моделювання картин Києва виявляється в семантиці епітетів, зокрема, в змалюванні архітектурного ансамблю столиці та побуту мешканців автор використовує такі: *жваві забудови, помпезні будинки, модерна архітектура, вогкі бараки, новітні кам'яниці* [2, 10].

А. Кокотюха додає епітети до звичної назви предмета, щоб посилити її виразність, експресивність, підкреслити в предметі одну з ознак – саме ту, яку в цьому випадку важливо висунути на перший план, привернути до неї особливу увагу читача: *неіснуючий вітер* [2, 9], *корисна думка* [2, 10]*, малограмотний пролетаріат* [2, 10], *злочинний режим* [2, 19], *праведний революційний терор* [2, 19]*, невинна справа* [2, 25]*, гарненька простушка* [2, 28], *найгостріші емоції* [2, 46], *нагла смерть* [2, 62], *національний душок* [2, 71], *благовидний татусь* [2, 74], *драглистий ряд* [2, 295], *очкастий патлатий метранпаж* [2, 90], *кипучі служаки* [2, 99], *позірна делікатність* [2, 102]*, учительський почерк* [2, 205]*, собачий холод* [2, 273], *цибатий гімназист* [2, 15].

Серед епітетів, що виникли внаслідок значеннєвого переосмислення, у романі є дві основні групи:

- епітети, що утворилися внаслідок **метафоризації**: *незграбний велетень* [2, 29], *крива посмішка* [2, 13], *старий лис* [2, 68], *бліда та хвора шкіра* [2, 73], *брудна вулична робота* [2, 78],

пекельна машинка [2, 78], *гострий зір* [2, 101], *радісний дзвін* [2, 120], *веселий дзвін* [2, 120], *ввічлива пауза* [2, 141];

- епітети, утворені внаслідок **метонімізації:** *треммтяча країна* [2, с. 67], *гавкітливий хор* [2, 113], *галасливий натовп* [2, 38], *театральний рух* [2, 137], *брудний, непривітний, вульгарний сніг* [2, 147]. Наприклад: «Скоро знову зарядять дощі, котрі вже змінять не тепло, а сніг, у селах та містечках – *м'який та пухнастий*, на київських вулицях – *брудний, непривітний, навіть вульгарний*» [2, 147].

У мові твору фіксуємо також **тавтологічні** епітети: *чужий акцент* [2, 185], *тепле літо* [2, 136], *вільний вітер* [2, 232], *білий день* [2, 110], *темна ніч* [2, 72], *лютий ворог* [2, 13].

Автор використовує епітети**-оксиморони:** *живий труп* [2, 190], *позірна делікатність* [2, 102].

Отже, епітети в романі – яскравий засіб увиразнення, образності, емоційності мови, та водночас запорука точності описуваного. До поширеного в романі тропа, який розкриває суть чи особливості одного явища, предмета через перенесення на нього схожих ознак і властивостей іншого явища, предмета, уналежнюємо **метафору**. «Метафора – це насамперед спосіб вловити індивідуальність конкретного предмета чи явища, передати його неповторність» [1, 149]. До цього додамо, що метафора в романі Андрія Кокотюхи «Київські бомби» є ніби вінцем мистецьких пошуків, саме вона виступає як авторський «остаточний присуд» суті явища, яке він описує. Первісна образність, закладена в метафорі, від активного вживання може стиратися, зневиразнюватися, унаслідок чого утворюються **лексичні метафори**: *справа техніки* [2, 28], *лещата стеження* [2, 79], *проколотися з досвідом* [2, 9], *криворукий метальник* [2, 84], *фонтан ідей* [2, 99], *зачепитися поглядом* [2, 314], *спіймавши момент* [2, 13], *крива посмішка* [2, 13], *бридкий сніг* [2, 358]. Проте існує велика кількість метафор, які, незважаючи на нерідке використання, продовжують зберігати образність: *переграв ситуацію* [2, 9], *глухий кут* [2, 136], *видерся кішкою* [2, 113], *мовчазні хвилини* [2, 141], *тягнеться вічність* [2, 321], *лежав пластом* [2, 304], *посріблена місяцем галявина* [2, 296], *ковзнув вужем* [2, 115], *густо балакати* [2, 124], *плести запальні словесні мережива* [2, 124], *гарячі голови* [2, 71]. Ці мовні засоби називаються **традиційними**. Створюючи **індивідуально-авторську** метафору, А. Кокотюха порушує традиційну систему, семантичні відношення, канони. За допомогою мовних засобів він створює свою метафоричну модель бачення навколишнього загалом і часткових його явищ зокрема: *фрондерська впертість* [2, 245], *вуличні апаші* [2, 58], *перевдягався у бутафорію* [2, 20], *викличний аскетизм* [2, 88], *порснувши вуличними горобцями* [2, 22]. Наприклад: «Але ми не будемо виглядати, як *вуличні апаші*» [2, 58].

Отже, усі метафоричні образи в романі «Київські бомби» А. Кокотюха естетизував індивідуальним світовідчуттям, вони набули особистісного характеру, зміцнили символічну структуру тексту. Це ще раз доводить, що зацікавлення детективною літературою аж ніяк не можна сприймати як недбалу способу змарнувати час у вагоні або черзі, тож своєю маленькою науковою розвідкою робимо внесок у дослідження, у яких вивчають феномен цього літературного жанру.

Література

1. Арешенков Ю.О., Скиба М.М. Художньо-виражальні функції метафори в повісті М. Коцюбинського «Fata Morgana» / Ю.О. Арешенков, М.М. Скиба // Українська мова та література в школі. – 1987. – № 3. – С. 37–40.
2. Кокотюха А.А. Київські бомби: роман / А.А. Кокотюха; передм. Д.Б. Яневського. – Харків : Фоліо, 2014. – 379 с.

Рибалка Я.І.,
кандидат філологічних наук,
Ріпка Д.С.,
студентка,
Дніпропетровський національний університет ім. О. Гончара

ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У ДЕТЕКТИВНОМУ РОМАНІ А. КОКОТЮХИ «КИЇВСЬКІ БОМБИ»

Детекти́в (англ. detective – «агент розшуку», з лат. detectio – «розкриття») – різновид пригодницької літератури, передусім прозаїчні твори, у яких розкривається певна таємниця, пов'язана із злочином. Серед представників цього жанру – Едгар По, Вілкі Коллінз, Артур Конан Дойл, Агата Крісті, Ерл Стенлі Ґарднер та ін. Улюбленцями багатьох читачів стали Нат Пінкертон, Нік Картер, Перрі Мейсон і особливо Шерлок Холмс, чиї розслідування досить заплутаних справ не позбавлені інтелектуальної гри [3]. В українській літературі інтерес до детективу виник у 20-ті роки (Майк Йогансен, Юрій Смолич та ін.). Пізніше, у 30-ті роки, цей жанр помітно вульгаризувався, перейнявся пафосом хворобливої «шпигуноманії», притаманної тоталітарним суспільствам [3]. На сьогодні ж ситуація інша, але ми хотіли б зупинитися не на сюжетній специфіці жанру, а на мовній.

Яскравим представником сучасного детективного роману є Андрій Кокотюха. Його роман «Київські бомби» – перший художній твір, написаний в Україні, який занурює в події у Києві 1907 року, коли у відповідь на революційні рухи влада посилила репресії, і, як результат, радикально налаштовані кола пожвавили терористичну діяльність. Автор балансує на грані, але досить вдало вирішує творчі завдання, знайомлячи читача з великою кількістю персонажів, серед яких кожна група має своїх героїв і антигероїв, тож зрештою починаєш розуміти мотивацію кожного, але до кінця не здогадуєшся про розв'язку. Констатуємо високий психологізм роману.

Андрій Кокотюха один із сучасників, який не боїться відтворювати світ, у якому ми живемо. Письменник дослівно конспектує руйнацію мовної культури молоді, іноді виправдовуючи своїх персонажів безвихіддю. Іноді автор годує реципієнтів соковитими і смачними прикладами ненормативної лексики, лайки. І це не дивина, адже детективна проза письменника – окреслене поле соціального прошарку суспільства. На нашу думку, на більшу увагу заслуговує спостереження над засобами естетизації художньої мови, на які такий багатий аналізований твір, що допоможе відновити забуту красу мовлення.

З огляду на викладене, актуальною проблемою вважаємо вивчення функції фразеологізмів роману. Вважаємо, вони виконують у романі А. Кокотюхи «Київські бомби» неабияку естетичну функцію. Перш за все, серед них виділяємо ті ідіоми, які є виразниками різних емоцій людини (обурення, гнів, докір, страх, переляк, захоплення, схвалення тощо), адже, як зазначалося вище, твір сповнений психологізму: *накивати п'ятами* [1, 267], *дати драла* [1, 284], *лізти на рожен* [1, 166], *мати зуба* [1, 45], *душа в п'ятах* [1, 293], *випустити джина з пляшки* [1, 65], *оливи до вогню підлила* [1, 42], *бити копитами* [1, 69], *заплутатись між трьох дубів* [1, 91], *показувати зуби* [1, 259], *муха вкусила* [1, 342], *відкривати серце* [1, 18], *відчуття черв'яком гризло ізсередини* [1, 11] тощо. Наприклад: «Неквапом, не цілячись, не намагаючись влучити – просто *показував зуби* й давав змогу Малюті вийти з-під вогню» [1, 259]; «Щойно опинилися між деревами, Полтаву охопило непереборне й відчайдушне бажання *дати драла*» [1, 284]; «І це *відчуття чер'яком гризло ізсередини*» [1, 11]. Неабиякою емотивною підсиленою виразністю відзначаються ті фразеологізми, які передають безвихідь становища, життєві утруднення, у які потрапляють герої роману: *скринька Пандори* [1, 65], *вийшла перша чарка колом* [1, 196], *між двох вогнів* [1, 45], *скласти руки* [1, 91], *вішати собак* [1, 239], *нема за що окові вчепитися* [1, 11], *товкти воду в ступі* [1, 56], *знов за рибу гроші* [1, 92], *з усіма тельбухами* [1, 98], *доводити до гріха* [1, 150], *лізеш поперед батька в пекло* [1, 335], *мов курча в юшку* [1, 353] тощо. Наприклад: «Отож розподілив ненависть між ним та генерал-губернатором, сам себе поставивши на завершенні кар'єри *між двох вогнів*» [1, 45].

У пошуках мовленнєвої експресії автор нерідко вдається до образного уточнення денотата за допомогою фразеологізмів, змальовуючи героїв: *знати собі ціну* [1, 139], *пороху не нюхав* [1, 37], *від маківки до п'ят* [1, 188], *не всякий пан вартий слуг* [1, 66], *скупий платить двічі* [1, 254], їхні дії: *ловити на думці* [1, 61], *забивати баки* [1, 129], *язиками молоти* [1, 291] , *дати раду* [1, 55], *чорти носять* [1, 315]. Наприклад: «Ти хоч знаєш, що це полячишки вам *забивають баки*?» [1, 129]; «Нічого, *скупий платить двічі*…» [1, 254].

Нерідко А. Кокотюха замість узвичаєних уживає трансформовані фразеологізми:

- *вибити останню копійку з кишені* (пор. бити по кишені; влетіти в копійку*)* [1, 10],
- *розпускати соплі* (пор. розпустити нюні) [1, 10],
- *намагатися скинути хвоста* (пор. крутити хвостом; скинути шапку) [1, 12],
- *зник із поля зору* (пор. тримати в полі зору) [1, 12],
- *скосити погляд* (пор. косити око; поглядати скоса) [1, 23],
- *нема чого ловити* (пор. ловити ґав) [1, 37],
- *гнати порох* (пор. гнати у три шиї; гнати у шию; у порох топтати; не нюхати пороху) [1, 58],
- *бити копитами* (пор. бити в груди; кований на всі чотири копита) [1, 69],
- *тицяй у ночви* (пор. тицяти пальцем; як макогін на ночви) [1, 94],
- *у ляхів є величезний зуб* (пор. мати зуб) [1, 129],
- *самі за вила візьмуться* (пор. лізти на вила) [1, 130],
- *поставила в глухий кут* (пор. загнати в глухий кут) [1, 136],
- *серце, яке падає в п'яти* (пор. йде в п'яти; серце падає) [1, 170],
- *закопай свої підозри* (пор. закопай талант; викликати підозри) [1, 199],
- *проковтнувши грудку люті* (пор. ковтнути слину; грудка в горлі) [1, 216] тощо. Наприклад: «Справа, якій він віддавав себе вже шостий рік, взагалі не дозволяла *розпускати соплі* й давати волю будь-яким почуттям» [1, 10]; «До цієї миті Андрій Волох на прізвисько Полтава завжди думав: про *серце, яке падає в п'яти*, згадують у книжках для красного слівця» [1, 170]; «Тож Штерн, *проковтнувши грудку люті*, промовив так спокійно й виважено, як зміг» [1, 216].

Фразеологізми в романі А. Кокотюхи «Київські бомби» – це яскраві, невичерпні джерела посилення експресивності, вони пожвавлюють мовлення, надають йому особливої емоційної тональності. Узагальнюючи результати пропонованого дослідження, зазначимо, що процес розвитку мови часто пов'язаний саме з добором засобів, стилістично обумовлених. Система цих засобів складалася, шліфувалася, удосконалювалася протягом тривалого часу. Вона й нині бурхливо розвивається й збагачується, а зміни, що виникають, потребують переосмислення, аналізу, детального вивчення. Необхідно зазначити, що цінність цього дослідження полягає у його перспективності. Мова детективів автора проаналізована лише на лексичному рівні, проте об'ємність та глибина фактичного матеріалу дозволяє нам у майбутньому дослідити цей матеріал на багатьох рівнях системи сучасної української мови.

Результати здійсненого аналізу доводять, що своєрідність мовного образного світу творів А. Кокотюхи вимагає подальшого дослідження.

Література

1. Кокотюха А.А. Київські бомби: роман / А. А. Кокотюха; передм. Д.Б. Яневського. – Харків: Фоліо, 2014. – 379 с.
2. Чабаненко В. Стилістика експресивних засобів української мови: Монографія / В. А. Чабаненко. – Запоріжжя : ЗДУ, 2002. – 351 с.
3. http://uk.wikipedia.org/

Романенко Л.В.,
кандидат філологічних наук,
Маріупольський державний університет

УКРАЇНСЬКЕ ВОЇНСТВО У ФЕНТЕЗІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Жанр фентезі з кожним роком все більше завойовує інтерес української читацької аудиторії. Це, в першу чергу, пов'язано з тим, що шанувальниками таких творів є молодь. Фантастична література, а радше фентезі, замінила сучасним читачам пригодницькі твори класиків європейської культури (колись підлітки захоплювалися творами Ж.Верна, М.Рида, Ф.Купера та ін.). Причиною цього є те, що жанрова система сучасної української літератури об'єднує і традиційні різновиди та модифікації, що постали в процесі становлення нової української літератури (літературна казка, притча, роман, повість), і ті, які виокремилися протягом останніх десятиліть, в тому числі і жанрові модифікації фентезі. Слово "fantasy" в англійській мові має два значення. Перше – уява, а друге – особливий жанр літератури, в якому фантастичні образи та сюжети відіграють провідну роль. Однак те саме можна сказати і про наукову фантастику. Проте у творах фентезі не варто шукати наукових паралелей. На першому плані тут милування минулим, при чому не суворо історичним, а "сивою давниною" міфів і легенд, тому твори фентезі можуть набути яскраво національного забарвлення, що для наукової фантастики в принципі не характерно. Місце науки тут посідає магія, замість інопланетян зустрічається розмаїття гостей із фольклору, а головні герої майже завжди озброєні мечами.

Аналізуючи сутність явища «фентезі» в літературі, А.Прітикіна згадує думку К. Мзареулова: "*Відмінною рисою фентезі можна вважати пронизливе цей жанровий напрямок відчуття, що людина здатна керувати надприродними силами й істотами. Завдяки накопиченим знанням, жерці й чарівники вміло користуються заклинаннями, і магічними амулетами, підкорюють своїй волі демонів пекла*" [2, 134]. Важливою відмінністю творів цього жанру є те, що герої фентезі завжди мандрують у пошуках себе. Дорога і пригоди для них є не тільки обов'язковими ланками сюжету, а й метафорою життя і самопізнання. Зрозуміло, що сама ця метафора та її символічне значення не є чимось принципово новим. Новація авторів фентезі полягає в умінні сконструювати незвичайне з добре відомих усім елементів, подати старі істини у світлі сьогодення, але й показати давнє коріння сучасних тенденцій.

Фольклорну основу, автентичні легенди й вірування автори використовують досить охоче. Олена Захарченко, Тетяна Винокурова-Садиченко, Марія Римар, Дара Корній населяють свої твори "рідними" марами, русалками, полуденницями, нявками, потерчатами. Олена Захарченко воліє створювати окремі світи, куди й уміщує всю цю нечисть і відправляти своїх героїв туди, аби побачити, як вони відшуковуватимуть свою ідентичність. Римар і Винокурова-Садиченко, навпаки, намагаються переконати читача в тому, що не все так у довкіллі, як ми звикли, і в цілком сучасному урбаністичному світі є місце прадавнім істотам. Ефект приблизно той самий: автентичні потвори покликані допомагати героям знайти себе. У багатьох творах поряд із цими істотами діють і персонажі-воїни. Зокрема, у трилогії Тараса Завітайла ("Зброя вогню" (2006), "Діти Праліса", "В тіні янгола смерті" (обидва – 2007) головному героєві – козаку Андрію – доводиться протистояти не тільки ворогам рідної землі, а й демонічним істотам. Тому не дивно, що в образній системі вітчизняного фентезі поважне місце посідає постать українського воїнства – козака. Але цей козак має бути обов'язково наділеним надзвичайними здібностями. У народі їх називають характерниками. Давні уявлення про силу цих людей містяться у прозовій спадщині українського народу. За твердженням Рудакової Н.І.: "*Образ козака-характерника сформувався під впливом залишків загальноіндоєвропейського культу воїна-звіра (вовка). Ураховуючи схожість казок, легенд та переказів про вовків, перевертнів у різних балто-слов'янських народів (від Балтійського до Чорного морів), їх давнє місцеве коріння, можна твердити, що українське козацтво не запозичило їх від сусідів, а прийняло в спадок від культури Київської Русі. Про це свідчить безперервність розвитку образу воїна-звіра в українській міфології – від язичницьких часів*

через культуру Київської Русі до пізнього середньовіччя" [3, 56]. І якщо в європейському фентезі чаклун виконує тільки магічну функцію, то українська сучасна література пропонує читачеві образ чаклуна-воїна. Міфологізований образ козака-характерника формується на основі літературних джерел, історичних свідчень очевидців, народних легенд та переказів. Його наділяють багатьма містичними, а часом навіть фантастичними рисами (володіння магією, бачення майбутнього, вміння впливати на свідомість, лікування смертельних ран (у деяких випадках навіть оживлення мертвих) тощо). Уміли характерники й керувати погодою – розганяти хмари або накликати дощ. Такими рисами наділяли у народній творчості навіть реальних історичних осіб (Б. Хмельницький, І. Сірко тощо).

Майже в усіх творах українського фентезі можна зустріти такого персонажа. Проте, на нашу думку, щоб залучити підлітків до активного читання і знайомства з історією рідного народу, письменники вдаються до прийому занурення в описувані події. Сучасний світ надзвичайно технологічний. Молодь усе менше цікавиться традиційним читанням, більший інтерес у них викликає робота на комп'ютері, зокрема різноманітні ігри (козаки, танки тощо). Тому останнім часом письменники вдаються до прийомів занурення в давню атмосферу бойових дій, козацького побуту; дають можливість читачеві ніби опинитися у центрі подій. Герої творів Валерія та Наталі Лапікурів ("Чарівна брама"), Надії Гуменюк ("Білий вовк на Чорному шляху") і навіть Володимира Рутківського ("Сторожова застава") (хоч його сприймають як автора дитячої пригодницької прози) потрапляють в минуле через своєрідний портал. У кожного він свій: Вітько у Рутківського – через печеру, Маркіян у Гуменюк – через екран комп'ютера, на якому відбився портрет козака Мамая, Богдан у Лапікурів так само. Вони стають свідками боїв із ворогами, самі допомагають козакам. Таким чином, вони в реальних умовах переживають те, про що або читають у книжках, або грають у комп'ютерні ігри. Ставлення до світу у головних героїв змінюється, коли вони повертаються до реальності. Ці випробування сприяють тому, що змінюється ставлення до історії України, яка уже сприймається не як текст у підручнику історії, а асоціюється з долями окремих людей, повагою до козацького побратимства і зобов'язань, які беруть на себе воїни. Це неабиякі відчайдухи, які свідомо ідуть на смерть в ім'я великої мети – оборони рідної землі, дому, сім'ї. Збірним образом українського козака є козак Мамай, якого часто зображують із традиційними атрибутами: "*Монітор блимнув і з чорного став блакитним. А на тій блакиті враз з'явилася чиясь начисто виголена голова з довгим чубом-"оселедцем", закинутим за ліве вухо. Що за мана? … Голова на плечах у козака, який сидить під деревом, схрестивши ноги. В руках у нього – бандура. За плечима – кінь*" [1, 4]. На цьому портреті зображена уся традиційна для козака атрибутика: оселедець – був прикметою справжнього запорозького козака, що вже побував у походах (про це є детальна інформація у книзі О. Воропая "Звичаї нашого народу"), кінь – найвірніший друг і помічник козака (Н. Рудакова у своїй дисертації "Художня трансформація образу козака в українській народній прозі" дає детальнішу характеристику козацькому коню на основі досліджених легенд і переказів, у яких він трактується як тотемічний чарівний помічник), шабля, пістоль – традиційна зброя запорозького козака і бандура – символ надзвичайної пісенності і добра, лагідної вдачі народу, його мрійливості, непереборної віри в перемогу.

Отже, українське фентезі, беручи свої початки з європейської традиції, набуває специфічних рис. Насичуючи свої твори міфічними персонажами, українські митці не забувають про українську історію. Фентезійний український козак – це воїн, наділений не тільки надзвичайними чаклунськими силами, а й порядний, мужній, відчайдушний, безкомпромісний захисник рідної землі.

Література

1. Гуменюк Н.П. Білий вовк на Чорному шляху: роман / Надія Гуменюк. – К. : Ярославів Вал, 2010. – 144 с.
2. Прітикіна А.О. Сутність понять "фантастика" та "фентезі" як сучасних літературних жанрів/ А.О. Прітикіна// Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 14 (201). – Ч.ІІ. – С. 132–138.
3. Рудакова Н.І. Художня трансформація образу козака в українській народній прозі: дисертація на здобуття наукового ступеня к. філол. н. – 10.01.07 – фольклористика / Наталія Іванівна Рудакова. – К., 2007. – 179 с.

Рула Н.В.,
здобувач,
Бердянський державний педагогічний університет

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СКЛАДНОСУРЯДНОГО РЕЧЕННЯ В ІДІОСТИЛІ ОЛЕСЯ ІЛЬЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ “МІСТО З ХИМЕРАМИ”)

Вивчення індивідуального стилю письменника, дослідження лексичних і синтаксичних засобів художнього відображення дійсності у його творах дають змогу поглибити знання про норми сучасної літературної мови. На вибір тих чи інших мовних одиниць у тексті впливають багато факторів: особливості індивідуально-авторської картини світу, біографія письменника, його інтелект, переконання, емоційний стан тощо.

Для писемного мовлення, на відміну від усного, не є характерною спонтанність висловлювання. Кореляція між змістом і формою є більш міцною у письмових текстах. Дослідження мови художньої літератури сприяє актуалізації змісту та розумінню авторського задуму. Під мовою художньої літератури розуміємо “систему мовних засобів, які забезпечують формування і структурування художньої дійсності” [2, 60].

Стилістичні особливості синтаксису досліджували такі мовознавці як І. Білодід, В. Виноградов, О. Потебня, Л. Мацько та ін. Структурно-семантичні особливості складних речень у своїх теоретичних працях описують С. Бевзенко, І. Вихованець, К. Городенська, А. Загнітко, О. Мельничук, А. Приходько, І. Слинько, Р. Христіанінова, К. Шульжук, та ін.

Актуальність дослідження зумовлена потребою комплексного підходу до вивчення складних синтаксичних конструкцій, який дозволив би виявити специфічні риси взаємодії структури і семантики складного речення в текстах конкретного автора і стилю.

Мета цієї розвідки – дослідити структурні та семантичні особливості складносурядного речення в художньому прозовому тексті, зумовлені індивідуальною творчою манерою письменника.

Олесь Ільченко надає перевагу складним реченням, наявність яких у художньому тексті дозволяє точніше висловити та оформити логіко-поняттєві зв’язки. Серед складносурядних речень найчастотнішими є конструкції, які складаються з двох предикативних частин, поєднаних сурядними сполучниками. Визначальними серед них є синтаксичні одиниці з семантико-семантичними відношеннями одночасності, послідовності, зіставлення процесів, дій, явищ. Формальними показниками синтаксичного зв’язку та семантичних відношень виступають здебільшого сполучники *і (й), а*, рідше – *але, проте, однак*.

Для досягнення нерозривності компонентів, необхідних у художньому тексті для змалювання цілісної картини зображуваної дійсності, письменник використовує безсполучникові складні речення, які за функціями близькі до складносурядних; предикативні частини таких конструкцій виражають єднальні відношення: “*Хлопець озирнувся на голос, переступив із ноги на ногу, хотів чи виструнчитися перед архітектором, чи щось сказати, похитнувся, дошка риштувань під ним тріснула, він ухопився руками за повітря і каменем полетів униз…*” [1, 7]. Однорідні члени у цьому реченні сприяють уточненню семантики.

Однією з особливостей синтаксичної організації роману “Місто з химерами” є багатокомпонентні конструкції, які надають тексту особливої виразності та змістовності. Частотними у таких реченнях є поєднання сполучникового та безсполучникового зв’язків: “*Але його знову мучать судоми, його хитає, він стогне, обливається холодним потом; його душа намагається визирнути у віконця свідомості, проте знову настає темрява забуття, - і все йде зачарованим колом*” [1, 137]. Якщо таку синтаксичну конструкцію розбити на прості речення, то, по-перше, відбувається злам стилю письменника, по-друге, втрачається глибина змісту твору.

Олесь Ільченко використовує у своєму романі експресивний синтаксичний засіб – парцеляцію. Поділ висловлювання на інтонаційно відокремлені частини слугує для виділення найбільш важливих у семантичному плані компонентів. У другому реченні автор подає нову інформацію, що доповнює перше, привертаючи увагу читача та виконуючи експресивну функцію:

"*Переконані декаденти вважають, що світ неминуче йде до виродження, – міркувала Леся. – І що мудрий той, хто не змагається з неминучим, а утилізує його бодай для поезії*" [1, 46]. У творі наявні такі текстові частини, які під час прочитання сприймаються як одне складне речення, поєднане сурядними сполучниками: "*Порівняно з іншими містами імперії, яку струшували незнані досі судоми, Київ залишався більш-менш спокійним містом. Однак у повітрі розлилося відчуття тривоги й невпинного руху. І ніхто не міг з упевненістю сказати: до чого, куди цей рух призведе…*" [1, 84].

У романі "Місто з химерами" частотними є обірвані складносурядні речення: "*Юнак ладен був хоч зараз зірватися й бігти на пошуки скарбів Городецького, проте…*" [1, с. 36]; "*Іноді це добре, але іноді…*" [1, 51]. Стилістична цінність таких конструкцій полягає у тому, що вони є незакінченими лише формально; з погляду семантики конкретних доповнень вони не потребують та виконують комунікативну функцію. Такі речення несуть у собі елементи інтриги як невід'ємної риси пригодницької літератури.

Олесь Ільченко у романі поряд з типовими складносурядними конструкціями використовує специфічні речення. Друга частина останніх доповнює першу, є висновком чи оцінкою сказаного, виникає у свідомості мовця пізніше порівняно з основним висловлюванням, завжди стоїть у постпозиції: "*Пана Городецького я знаю; та хто ж у Києві не знає такого митця!*" [1, 81]; "*Схованка була випадкова, та й схованкою її назвати навряд чи можна було…*" [1, 146].

Отже, дослідивши структурно-семантичні особливості складносурядних речень у романі Олеся Ільченка "Місто з химерами", можемо виділити такі особливості синтаксичної організації тексту: наявність багатокомпонентних конструкцій з різними видами зв'язку, які в свою чергу можуть бути ускладнені однорідністю, відокремленими членами тощо, специфічних, обірваних (незакінчених) речень, використання парцеляції. Усі названі синтаксичні одиниці слугують експресивними засобами художнього впливу на читача.

Література

1. Ільченко О. Місто з химерами : [роман] / Олесь Ільченко. – К. : Грані-Т, 2010. – 160 с.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / Авт.-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – С. 60.

Салюк Б.А.,
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

ПОТОЙБІЧНІ ПОДОРОЖІ У ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ: СЕМАНТИКА І ТОПОСИ

Пригоди і подорожі традиційно вважаються константою творів для дітей і, як зазначала Маргарита Славова, досить часто оформлюються відповідними лексемами вже у назві, що «вписуються в «горизонт сподівання» дитячої читацької публіки і одночасно вказують на основні принципи семантики і «граматики» художнього тексту. Їхня однотипність і схематичність не випадкова – вона пов'язана з казковою «матрицею», яка забезпечує комунікативний заряд белетристики для дітей і визначає її «жанрову» природу» [4, 66]. Звідси маємо «Пригоди Тома Сойєра» Марка Твена, «Пригоди короля Мацюся» Януша Корчака, «Пригоди Аліси» Кіра Буличева, «Пригоди знаменитого слідчого Калле Блюмквіста» Астрід Ліндгрен, «Дивовижна мандрівка Нільса Хольгерсона з дикими гусьми по Швеції» Сельми Лагерлеф тощо і ще більшу кількість творів, де ці константи не вербалізовані у заголовку, хоча є стержнем сюжету.

Подорожі бувають різні – у часі (майбутнє і минуле) та просторі (до міст, країн, континентів, островів, на землі, у воді, у космосі і т.д.). У міфах і фольклорних казках, що є генетичними попередниками дитячої прози, перетин кордону власного знайомого світу і мандри у світі невідомого стають ініціацією героя, випробовуванням його сили і духу, утвердженням його надзвичайності, винятковості у соціумі, до якого він належить. Найнебезпечнішими є мандри у

царство мертвих, оскільки завжди існує ризик звідти не повернутись. Мотив подорожі у потойбіччя певним чином трансформується у дитячій літературі, оскільки смерть – одна зі складних і, навіть, табуйованих тем дитліту. Отже, **мета** дослідження полягає у спробі визначення семантики і топосів потойбічних подорожей у літературі для дітей.

Насамперед зазначимо, що саме потойбіччя – це світ мертвих, а не паралельні світи як у «Хроніках Нарнії» або «Алісі у Дивокраї». Опинившись по той бік життя, умовно або реально, перетнувши певний кордон, герой вважається загиблим у цьому світі живих. Саме подорожі у царство мертвих або топоси у світі живих, що мають символічний зв'язок з потойбіччям, і розглядатимемо.

У фентезійній літературі можливе, так би мовити, «фізичне» здійснення потойбічної подорожі героя, що оформлюється автором у наративі. Найвідоміший сучасний твір, який використовує цей мотив, – остання книга про Гаррі Поттера. Як відомо, аби остаточно перемогти Волдеморта, Гаррі повинен здійснити самопожертву і дозволити Темному Лорду себе вбити. Так він опиняється між двома світами, де зустрічає місцевого Харона – професора Дамблдора. Оскільки, як виявилося, Гаррі не помер остаточно, то й місце-Чистилище набуває матеріальних ознак – має вигляд вокзалу Кінгс-Крос – і твориться самим хлопцем («Гаррі поволі повертався на місці, і навколишнє немовби само себе творило в нього на очах» [3, 592]; «– А де ж ми, по-вашому? – розгубився Гаррі. – Мій любий хлопче, я не знаю. Це ж, як то кажуть, *твоя* гра» [3, 597]). Володимир Пропп у своїй праці «Історичні корені чарівної казки» акцентує, що в казках потойбіччя твориться за прикладом світу живих, притім може мінятися відповідно до змін форми суспільного буття. Людина переносить у інший світ не лише свою соціальну будову (рід, держава), а й форми життя та географічні особливості своєї батьківщини [2]. Тому й Гаррі бачить приміщення знайомого Лондонського вокзалу, куди, навіть, може прийти поїзд.

Тож Гаррі має вибір подальшого шляху – повернутися у світ живих і завершити свою місію або йти далі, до батьків і хрещеного. Знайшовши у розмові з Дамблдором відповіді на свої запитання, хлопець вирішує повернутися до живих. Тобто пошуки істини у таємниці протистояння Волдеморта і Гаррі закінчуються саме в «іншому» світі, де професор Дамблдор виконує свою функцію помічника – за Проппом це ліквідація нестачі (у даному випадку нестачі інформації та відповідей), вирішення складних задач. Отже, у дитячому фентезі мотив подорожі у потойбіччя використовується задля утвердження статусу Культурного героя, вирішення ним поставленої задачі.

Натомість у літературі реалістичного плану подорожі в інший світ неможливі, а тому представлені пригодами у певних локаціях, що символізують потойбіччя, – цвинтар, печера, острів тощо.

Незвичним для апріорі оптимістичної та радісної дитячої літератури є топос цвинтаря. Насамперед він використовується для рефлексії на тему смерті або для візуалізації пригніченого настрою героя. Так, у повісті Ірмгард Койн «Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити» 10-річна героїня часом висловлює бажання померти, бо дорослі не розуміють її вчинків, а тому постійно сварять. Свої печалі дівчинка довіряє померлій бабусі, до якої приходить на цвинтар: «Мені стало сумно, наче я померла. І я побігла на цвинтар. Був уже пізній вечір: навколо тиша і страх, а повітря – мов серпанок теплого туману. Я хотіла відшукати бабусину могилу, бо бабуся до самої смерті любила мене» [1, 43]. Оскільки дівчинка переживає складні негативні почуття, вважаючи себе непотрібною для батьків, адже в них народилася ще одна дитина, ваги набуває опис кладовища як ілюстрація до емоційного стану героїні: «Сусідня могила вся біла, на ній видовбано напис золотими літерами. Моя голова дуже важка від суму, і я не можу її підняти. Але пальці по-своєму теж бачать; ними, хоч і поволі, можна прочитати видовбаний золотий напис. Так роблять сліпі» [1, 44]. Таким чином, топос цвинтаря у творі німецької письменниці використано задля зображення стану самотності та пригніченості маленької героїні.

З інакшою метою топос кладовища застосовано у «Пригодах Тома Сойєра» Марка Твена, де він відіграє одну з провідних сюжетних ролей. Розпочавшись як перевірка сміливості Тома і Гека, нічна пригода на кладовище стає зав'язкою протистояння між Томом та індіанцем Джо. Опис цвинтаря створює відповідну атмосферу страху з перспективою стати фоном для сцени вбивства

доктора – злочину, свідками якого випадково стають хлопці. Тому письменник і приділяє увагу деталям пейзажу: «То було одне з тих страховинних кладовищ, яких багато в західних штатах. Воно лежало на пагорбі за півтори милі від містечка. Його оточувала ветха дерев'яна загорожа, що подекуди похилилися всередину, подекуди назовні, але рівно не стояла ніде. По всьому кладовищу буяли трави й бур'яни. Старі могили позападали; жоден могильний камінь не лежав на своєму місці; трухляві, поточені червою дерев'яні надгробки похилилися над могилами, немов шукаючи опори й не знаходячи її. <...> Легкий вітерець шелестів листям дерев, а переляканому Томові вчувалося, ніби то душі померлих скаржаться на те, що їх потурбували» [5, 70]. Тож, топос цвинтаря слугує для зав'язки протистояння з антигероєм та з власною совістю героя, що у результаті приводить до перемоги останнього й утвердження його моральної сили.

Отже, семантика потойбічних подорожей у дитліті виражає насамперед ініціацію героя, а пов'язаний з ними топос цвинтаря може бути використаний для рефлексії на тему смерті, демонстрації пригніченого настрою героя, зв'язкою його протистояння з антагоністом. Дослідницької уваги потребують топоси печери і острова, що також можуть символізувати мандри у потойбіччя, що є метою наших подальших розвідок.

Література

1. Койн І. Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити : [повість] / І. Койн [пер. з нім. Ю. Бадзьо]. – К. : Махаон-Україна, 2012. – 160 с.
2. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки [Електронний ресурс] / В. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/ Linguist/Propp_2/index.php.
3. Ролінґ Дж. К. Гаррі Поттер і смертельні реліквії / Дж. К. Ролінґ : [перекл. з англ. В. Морозов]. – 2-ге вид. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. – 637 с.
4. Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей / М. Славова. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2002. – 81 с.
5. Твен М. Пригоди Тома Сойєра. Пригоди Гекльберрі Фінна : [повісті] / М. Твен [пер. з англ.]. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан; К. : Веселка, 2004. – 480 с.

Слижук О.А.,
кандидат педагогічних наук,
Запорізький національний університет

ПСИХОЛОГІЯ ПІДЛІТКІВ У ПРИГОДНИЦЬКІЙ ПРОЗІ ДЛЯ ДІТЕЙ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО

Проблема дослідження творчого доробку Ірен Роздобудько для дітей є надзвичайно актуальною, бо досі не маємо ґрунтовних розробок її. Між тим, ці твори рекомендовані для дітей молодшого і середнього шкільного віку для додаткового читання.

В інтерв'ю «ВВС Україна» з нагоди виходу друком повісті «Арсен» (2013) Ірен Роздобудько розповіла про досвід написання дитячих книжок, про роль літератури у формуванні особистості підлітків, а також про те, як важливо зберігати в собі віру в романтику. Саме цей діалог і спонукав глибше дослідити творчу письменницьку стильову манеру у творах для дітей.

Ірен Віталіївна зазначає: «Мій читач (якщо говорити про дітей) – схожий на мене в десять років: "мислячий бешкетник", котрий вміє сам приймати рішення і не боятися робити вчинки, які йдуть всупереч із загальноприйнятими нормами. Любить фантазувати і намагається втілити всі фантазії в життя. Писати для дітей важче, ніж для дорослих. Легше написати про дітей – для дорослих. Можливо, згодом напишу "Арсен-2", щоби простежити за долею цього хлопця в 14-16 років. Але то вже буде не зовсім дитяча проза» [1].

У Ірен Роздобудько чотири книжки для дітей: збірка казок «Коли оживають ляльки» (2007) з ілюстраціями доньки письменниці Яни Роздобудько, "Пригоди на острові Клаварен" (2011), повість «Арсен» (2012) і книга з серії видавництва Грані-Т "Дитинство видатних людей", куди увійшли п'ять біографій маленьких геніїв різних країн – Блеза Паскаля, Вольфганга Моцарта,

Катерини Білокур, Чарлі Чапліна та Ганса Андерсена (2007). Поштовхом до написання цих книжок стали спогади Ірен Роздобудько про власне дитинство. Усі твори різні за жанрово-тематичною приналежністю, але їх об'єднує стильова манера письменниці.

До пригодницької прози відносять дві повісті: «Пригоди на острові Клаварен» та «Арсен». Перша – це фантастична розповідь про пригоди двох дівчаток, Клави й Рено, на придуманому ними острові. У вирі незвичайних подій, які відбуваються з ними впродовж двох діб, послідовно розкриваються особливості їхніх характерів.

Письменниця зображує своїх героїнь цілком реалістично: вони звичайні школярки, але не бояться потрапити у незвичайну ситуацію. На перший погляд, вони різні, але гармонійно доповнюють одна одну, завжди намагаються діяти злагоджено й знаходити вихід із будь-якої складної ситуації. У дівчаток різні характери й різні захоплення. Клава захоплюється біологією, постійно спостерігає за природою й записує свої спостереження у спеціальні зошити. Рено – творча особистість, любить фантазувати, відображає свої фантазії у малюнках та розповідях. Різна у дівчаток і зовнішність: Клава висока, в окулярах, із довгою світлою косою, а Рено – низенька, рухлива, стрижена під хлопчика.

Обоє дівчаток – відважні мандрівниці, здатні на ризик. Вони вміють дружити, завжди приходять на допомогу одна одній.

У цій повісті Ірен Роздобудько розкриває психологію дівчаток-тинейджерів у розвитку взаємин між ними та з іншими персонажами.

Ще більше уваги приділяє письменниця змалюванню характерів і хлопчиків, і дівчаток у повісті «Арсен», головний герой якої – Арсен Іванюк – хлопчик із неповної сім'ї. Батьки розлучились, і його виховує мама, яку він називає просто на ім'я – Юля, бо вважає себе відповідальним за неї як єдиний чоловік у родині. У Арсена є й реальні, на його думку, плани на майбутнє, що й зумовлюють, певною мірою, його пригоди, про які він розповідає читачеві (розповідь у повісті ведеться від імені головного героя).

Колись він мріє сісти на корабель і відчалити в якусь "гарячу точку". Але передусім думає й про інші справи, які неодмінно повинен зробити перед цим у житті: "Але спершу я багато мушу зробити. Наприклад, залишити Юлю в надійних руках, щоб вона не була сама, не сумувала без мене. Мушу закінчити школу, вивчитись і заробити гроші" [2, 9].

Пригоди Арсена авторка змальовує на тлі його психологічного становлення. Адже хлопчик переживає своєрідне "роздвоєння": з одного боку він переживає, що "зраджує" маму, бо вирушає у гості до батьків тата, який давно не живе з ними, покинув їх; з іншого – його дуже цікавить родинна таємниця і особистість його тезки – шибайголови і відчайдуха Арсена-старшого.

Психологічний компонент повісті послідовно простежується упродовж усього твору. Він пов'язаний з моральним становленням Арсена, його взаєминами у соціумі, відношенням до морально-етичних проблем дружби, вчителів і учнів, дітей і батьків, протестом проти несправедливості.

Хлопчик дуже любить свою матір, постійно відчуває провину перед нею за те, що вона все життя присвячує йому: "Але я не такий уже й малий, щоб не знати, як їй буває самотньо. Я не думаю, що жінка – особливо така, як моя Юля – має жити лише піклуванням про мене і хліб насущний" [2, 15]. Він дуже переживає через розлучення батьків, усіляко приховує від однокласників цей прикрий факт і навіть починає ненавидіти вчительку математики за те, що вона прилюдно заявила про це на весь клас. Як моральний імператив звучать слова Арсена: "Я багато думав про те, що дорослі часом можуть бути жорстокішими за дітей і одним словом вдарити набагато болючіше, ніж коли ми розбиваємо одне одному носи" [2, 18].

Поступово розкривається доброта хлопчика і у ставленні до молодшої сестрички Нійолє – доньки батька від іншого шлюбу, з якою Арсенові довелося провести літо. Спочатку він ставиться до неї зневажливо, намагається ігнорувати: "Отакої! Невже це вона – донька мого батька? Саме та, через яку він не зміг до нас повернутися?" [2, 41]. Але поступово так звикає до неї, що навіть

не має сумнівів, що повинен захищати й оберігати її, як справжній старший брат. Між ними запанувала справжня дружба, і мала також дуже рада цьому.

Повість закінчується щасливо: завдяки Арсеновому розслідуванню його предок реабілітований, у селі нарешті відкрили музей, хлопчик потоваришував із сестрою і помирився з батьком, він виріс і змужнів за літо, до нього приїхала мама. Але фінал повісті відкритий, бо Арсен подорослішає і, можливо, захоче продовжити свою розповідь.

В обох творах Ірен Роздобудько сюжет ґрунтується саме на розкритті психологічного становлення підлітків. Письменниця розкриває таким чином сучасні морально-етичні проблеми: дружби, дорослішання, гендерні взаємини, ставлення до родичів, до праці й навчання. Тому, вважаємо, що ці повісті цікаві для дитячої читацької аудиторії.

Література

1. Грібанова А. Ірен Роздобудько : мій читач – мислячий бешкетник [Електронний ресурс] / А. Грібанова. – Режим доступу : http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2013/12/131204_book_2013_interview_rozdobudko_ag.
2. Роздобудько І. Арсен : повість / Ірен Роздобудько. – К. : Грані-Т, 2012. – 224 с.
3. Роздобудько І. Пригоди на острові Клаварен : повість / Ірен Роздобудько. – К. : Грані-Т, 2011. – 120 с.
4. Чередник Л. Світ дитинства у творчості Ірен Роздобудько / Л. Чередник // Література. Діти. Час. Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. – Вип. 4. – Рівне : Дятлик Т, 2013. – С. 179–185.

Смаглій І. В.,
магістр,
Український державний хіміко-технологічний університет
(Дніпро)

ЛЮБОВНІ ПОШУКИ ЯК ШЛЯХ ДО КАТАРСИСУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ “СРІБНЕ МОЛОКО” В. ШЕВЧУКА І “ВОЛХВ” ДЖ. ФАУЛЗА)

Апелювання автора до сфери інтимних переживань є невід’ємною складовою літератури будь-якої епохи і жанру. Не винятком стали представники двох різних літератур (української й англійської) із творами, між написанням яких розрив більше сорока років, – Валерій Шевчук (“Срібне молоко”) і Джон Фаулз (“Волхв” (“The Magus”)). Незважаючи на варіації контекстів розвідок, літературознавці виділяють спільні риси для творчості кожного: у В. Шевчука це бароковість, заглиблення в українську культуру, інтертекстуальність, психологізм; для Дж. Фаулза – інтелектуальність екзистенціальність, інтертекстуальність, постмодерна естетика. Відсутність компаративного дослідження романів цих письменників зумовлює актуальність дослідження.

Романи українського й англійського письменників містять стрижневі образи, дяка Григорія Комарницького у першому, випускника Оксфорду Ніколаса Ерфе у другому. Герої двох романів репрезентують мрійливий, рефлективний тип з амбівалентною свідомістю, у якій легко стираються кордони між реальним та ірреальним. Кожен із них прагне змін і тікає: Григорій Комарницький із села в село, Ніколас Ерфе на острів Фраксос.

Жінки для героїв стають каталізуючим чинником у еволюції свідомості. Ставлення до них чоловіків-героїв можна означити як легковажне, але не жорстоке. В обох романах жіночу стать репрезентовано через безлике “жінки”, “дівчата”, і лише героїні, взаємодія з якими має сюжетне смислове наповнення, мають імена. Для Г. Комарницького це Катерина, Ганна, Хвенна, Педора – жінки, з якими у нього були вигадані чи реальні інтимні стосунки. Образ головного героя загалом є алюзією на мандрівних дяків і водночас на шукача любовних пригод – Дон Жуана.

Постійне “переслідування” Г. Комарницького жінками набуває комедійного забарвлення. Попри його мрії про Чучманську землю із горілчаною рікою і ковбасами на вербах, він все ж

постійно опиняється у ситуаціях, де його зваблюють. По суті, неприємності із жінками стають каталізатором його квесту в пошуках кращої долі: “затриматися на Поділлі Комарницький не міг знову-таки через свою біду, бо й там перечепився раз і другий через жіночого подолика і мусив тікати на Волинь, гадаючи, що Чучмацька земля таки тут” [4, 35].

Дилема Н. Ерфе у романі “Волхв” полягає у виборі між двома жінками – Алісон і Жулі, до якого його підштовхує завдяки майстерним маніпуляціям доктор Кончіс. Він пропонує Ніколасу взяти участь у психологічному експерименті із самопізнання. Порівняно із незакомплексованою, грубуватою австралійкою Алісон, образ Жулі є втіленням жіночності, загадки і навіть містики. Автор антитезисно зображає джерело почуття до жінок: кохання з першого погляду до Алісон і поступове затягнення у психологічну павутину і навіженість почуття до Жулі, яка кожного разу має інший образ і іншу історію: “Спокійна і лукава, вона і заплутувала, і розкривала; і обманювала, і розсіювала обман” [3, 158].

Привносячи естетичні засоби давньої літератури у сучасний твір, В. Шевчук створює нове розуміння прози. “При цьому письменник послуговується літературною матрицею сучасного травестування та стилізації, щоб сучасний читач сприйняв та зрозумів художні коди творів (передовсім – герменевтичний, символічний, естетичний, фольклорний)” [2, 103]. У свідомості барокового героя В. Шевчука переплітається реальність і фантастичні візії із домінуючими світовими образами, архетипами, алюзіями на християнську тематику. Це, зокрема, образ молока, на рецепцію якого автор спрямовує назвою, як утілення народного уявлення про загальний “символ примноження” [1, 320]. Через епітет “срібне” образ молока скоординовано на образ місяця, який висвітлює дорогу коханцям: “місяць, що раптово розгорівся, облив і село, і дяка, і жінку, і хати, і людей, і собак срібним присмерковим молоком” [4, 38]. Додатковими образами в романі також є образ дороги, диму, туману, собаки, птахів, комара.

У романі Дж. Фаулза образи переважно антропоморфні, вони фіксують сприйняття реальності Ніколасом. Варіативність сприйняття образу є особливістю героя: “Зараз він був схожий на Пікассо, який прикидається Ганді, який, у свою чергу, прикидається, що він флібустьєр” [3, 141]. Авторські алюзії виписано як за допомогою самохарактеристики (Робінзон Крузо, Одіссей, Яго, гість, учень, блазень) героя, так і приховано в сюжеті. Віра в самогубство Алісон наближає героя до образу Орфея, який зі смертю коханої відкрив нові грані свого таланту, а мандри зорієнтовують на образ Одіссея. Глибоке занурення у світ культури, міфології, літератури збагачують як образи героїв, так і художній простір “Волхва”.

Духовна еволюція Г. Комарницького після цього покарання за розпусту засвідчена на ментальному плані через осягнення чіткої мети в житті знайти свою дитину-байстрюка, а також на фізичному – він старіє, втрачає чоловічу силу, перестає палити. Катарсисною прикметою героя стають його очі, охарактеризовані як “ясні”, “пломінні” [4, 183], “напрочуд сині” [4, 184], “синє сяйво очей”, “синій потік з очей” [4, 185]. Зображення шляху дяка підсилює його нову інкарнацію, адже він уже не схожий на Змія, а “порожній і безконечний” [4, 190], метафорично репрезентуючи нову суть Комарницького. Фінал роману засвідчує остаточне очищення і переродження дяка: “…він, дяк Григорій, тієї безконечности колись та й досягне. Досягне, бо його веде в цій безперервній мандрівці голос, який виразно звістив йому, що вже годі йому в цьому світі бути перекотиполем” [4, 190].

Катарсису зазнає і Н. Ерфе. На фізичному рівні цьому сприяють його участь у розіграній жорстокій сцені розправи із партизанами, зв’язування героя мотузками, викрадення і примусове введення наркотиків, утримування проти його волі. На духовному – усвідомлення себе жертвою обману, постійне розчарування в ілюзорних істинах і, нарешті, розуміння себе об’єктом експерименту. Останнім кроком до пробачення за експеримент-гру, яку з ним вели, стає ляпас Ніколаса Алісон. Застосування фізичної сили як ознака відчаю героя прискорює його розуміння стосунків. Таким чином самоідентифікація у світі, яку піддали випробуванням, усталюється, а втрачена цілісність свідомості повертається.

Отже, зіставлення дискурсу романів “Срібне молоко” і “Волхв” репрезентує мотив любовних пошуків героя, які призводять до еволюції його духовності, перегляду власних цінностей і

очищення. Григорій Комарницький, герой роману "Срібне молоко" В. Шевчука, і Ніколас Ерфе, герой роману "Волхв" Дж. Фаулза, унаочнюють рефлективний тип героя, у свідомості яких співіснують реальне й ірреальне. Духовні пошуки героїв пов'язані із бажанням заповнити внутрішню порожнечу, зрозуміти місце у світі, у чому їм допомагають стосунки із жінками. Завдяки фізичним і духовним стражданням онтологічні координати кожного із них змінюються у бік катарсису і віднайдення спокою.

Література

1. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – 2-е вид., стереотип. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.
2. Косарєва Г. Давньосвіт Валерія Шевчука: художня рецепція старовинних літературних пам'яток / Г. Косарєва. Миколаїв : ЧДУ ім. П. Могили, 2013. – 186 с.
3. Фаулз Дж. Волхв / Дж. Фаулз; пер. с. анг. Б. Н. Кузминского. – М. : АСТ, 2007. – 700 с.
4. Шевчук В. Срібне молоко / В. Шевчук. – Л. : Кальварія; К. : Книжник, 2002. – 192 с.

Співак І.Е.,
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

«МІЛЬЙОН ІСТОРІЙ» В ШКІЛЬНІЙ ПРОГРАМІ: ВИВЧЕННЯ ПРИГОДНИЦЬКИХ ЖАНРІВ У КУРСІ «ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА»

Концепцією літературної освіти передбачено «виховання творчого читача із самостійним критичним мисленням, формування гуманістичного світогляду, загальної культури, естетичних смаків особистості» [1]. Реалізуючи цю мету і основні завдання Концепції, дисципліни, що забезпечують літературну освіту («Українська література», «Зарубіжна література» та інтегрований курс «Література (рідна і зарубіжна)», повинні допомогти учням не тільки опанувати зміст і естетичне значення художніх творів, а й сприяти їхньому особистісному становленню і духовним шуканням, коли школярів турбують моральні та світоглядні проблеми.

Основні положення Концепції літературної освіти знайшли відбиток і в новому Державному стандарті базової і повної загальної середньої освіти (2011), і в новій програмі зі світової літератури для 5-9 класів (2012) (зарубіжної літератури – з 2015 року). У програмі відображено чотири змістові лінії літературного компонента Державного стандарту: емоційно-ціннісна, літературознавча, культурологічна і компаративна. Зміст навчального матеріалу визначено емоційно-ціннісною лінією: літературу зарубіжних країн презентують популярні твори для дітей та юнацтва – твори різних жанрів і тематики, різних культурно-історичних епох і актуальні для сучасної молоді.

Серед творів класичної та сучасної літератури, що сприяють розширенню культурно-пізнавальних інтересів учнів, особливе місце займає пригодницька література – «комплекс творів різних за жанрами (оповідання, повісті, романи), тематичною приналежністю (історія, школа, наукові відкриття, подорожі позаземними цивілізаціями чи то віртуальними світами), що рельєфно відтворюють здебільшого у прозовій формі складний механізм взаємодії автора й читача і виступають індикатором життєдайності авторських інтенцій з позиції відповідності потенціалу структурних принципів і прийомів тим жанрам та їх модифікаціям, що втілюють у своєму змісті пригодницький компонент» [2, 93].

В основній школі твори пригодницької літератури представлені пригодницьким романом і його жанровими різновидами (пародійний, авантюрно-пригодницький, лицарський) – «Пригоди Тома Сойєра» М. Твена, «П'ятнадцятилітній капітан» і «Двадцять тисяч льє під водою» Ж. Верна, «Острів скарбів» Р-Л. Стівенсона, «Дон Кіхот» М. де Сервантеса, «Мандри Гулівера» Дж. Свіфта та ін, повістями, «Мандрівний замок Хаула» Д. В. Джонс, «Чорнильне серце» К. Функе, «Біле Ікло» Дж.Лондона, «Аеліта» О. Толстого (приклад фантастичної пригодницької літератури), детективними новелами «Золотий жук» Е. По та «Записки про Шерлока Холмса» А. Конан Дойля

[3]. Тож перелік можна продовжувати: в програмі «Зарубіжна література» твори пригодницьких жанрів рекомендовано як для обов'язкового текстуального вивчення, так і для уроків позакласного читання.

Твори пригодницької літератури захоплюють юних читачів динамічним, яскравим і насиченим сюжетом, несподіваними поворотами подій, таємницями, переслідуваннями, інтригою, особистістю героя – яскравої та сильної індивідуальності. Не менш важлива і мова пригодницької літератури – жива, доступна, експресивна, і розповідь, що максимально утримує увагу читача

Отже, «мільйон історій», які презентує пригодницька література на сторінках шкільної програми «Зарубіжна література», дають простір читацькій уяві, виховують естетичні почуття та емоції, формують стійкий інтерес до читання.

Література

1. Концепція літературної освіти в 11-річній загальноосвітній школі. – [Електронний ресурс] – режим доступу : https: //docs.google.com/document/edit?id=1281.
2. Кизилова В.В. Українська література для дітей та юнацтва: новітній дискурс : навчально-методичний посібник для студ. вищих навч. закл. / В.В. Кизилова. – Старобільськ : Вид-во ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2015. – 236 с.
3. Зарубіжна література. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 5–9 класи (2012 р. зі змінами 2015 р.). Авторський колектив: д.філол.н., проф., О.М. Ніколенко (керівник колективу та інш.). – [Електронний ресурс] – режим доступу: http://mon.gov.ua/activity/education/zagalna-serednya/navchalni-programy.html.

Сопіна О.А.,
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

ПРИГОДНИЦЬКИЙ ТВІР ЯК ЖАНР МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ДЕФІНІЦІЇ, ТИПОЛОГІЯ, КОНСТИТУТИВНІ ОЗНАКИ

Пригода, одна з прадавніх художніх структур, становить важливий компонент багатьох літературних жанрів. Пригодницький твір – його можна було б назвати ще й інакше – авантюрний (бо слово «авантюра» у французькій мові, з якої воно походить, означає 'пригода') – це літературний твір, для якого характерний доволі напружений, динамічний, часто несподіваний розвиток подій, незвичайні, подеколи й карколомні пригоди, скрутні, часто небезпечні ситуації, в які постійно потрапляють персонажі твору. Героям пригодницької літератури повсякчас доводиться стикатися зі смертельною (або просто досить значною) небезпекою, але закон пригодницького жанру полягає в тому, що мужні, сміливі, відважні, чесні й благородні герої завжди виходять переможцями тих лихих сил, з якими вони боролись упродовж усього твору.

Однак літературні енциклопедії не пропонують чіткого та конкретного визначення пригодницької літератури. Зазвичай, до неї відносять власне пригодницький роман, детектив і фантастику. Зокрема, А. Вуліс вважає, що пригодницька література становить «наджанрову категорію» [2, 22], у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» її дефінують як «пригодницький метажанр» [4, 440], С. Чупринін звернув увагу, що у пригодницькій літературі «<…> сюжети <…>, неодмінно вирізняючись підвищеною динамічністю та експресивністю, становлять ланцюжок захоплюючих пригод, пов'язаних, як правило, із розкриттям таємниць і загадок» [6, 22].

Система пригодницьких жанрів доволі різна. Пригодницькі романи можуть бути морськими, детективними, науково-фантастичними, історико-пригодницькими, соціально-пригодницькими, географічними, утопіями та антиутопіями, військово-пригодницькими, політично-пригодницькими, поліцейськими, шпигунськими, любовно-пригодницькими, містико-пригодницькими, піратськими, колоніальними, індіанськими, вестернами, романами для підлітків, анімалістичними тощо.

Класикою пригодницької літератури вважаються твори Г. Веллса, Ж. Верна, А. Дюма-батька, А. Конан Дойля, Ф. Купера, Дж. Лондона, Т. Майн Ріда та інших.

Поступово на ґрунті пригодницького жанру розвинулися детективна, фантастична література, трилери і горори (романи жахів). Детективи, фантастику й містику часто трактують як самостійні метажанри, до яких Т. Гребенюк відносить авантюрну прозу, байовик, детектив, наукову фантастику, фентезі, альтернативну історію, утопію та унтиутопію, містику [3, 40]. Нехудожні жанри (окрім белетристичних творів) класифікують як пригодницький метажанр, а саме: травелоги, книги військово-історичної тематики, історії кримінального світу.

На погляд С. Філоненко, якщо «розуміти «пригодницький метажанр» як інтермедіальне утворення, то до нього правомірно зарахувати кінострічки авантюрного, детективного, фантастичного жанрів, трилери, горори, деякі документальні телевізійні формати: кримінальну хроніку, історії «гучних злочинів» на кшталт «Слідство вели», «Кримінальні історії», телевізійні судові – «Час суду з Павлом Астаховим», «Федеральний суддя», «Суд. Справи сімейні», реаліті-шоу про виживання – «Останній герой». У рамках цього ж метажанру, ймовірно, перебувають видання популярної і жовтої преси: «Совершенно секретно», «Таємниці ХХ століття», «Зона криміналу», «Настоящий частный детектив», «Интересная газета. Криминоген. Тайны истории», «Криминальное обозрение плюс», «Уголовное дело №» та багато інших» [5, 40].

Конститутивною ознакою пригодницької літератури А. Вуліс вважав пригоду як «подієвий троп» [2, 55]. Пригодницький жанр М. Грін визначає як «<…> серію подій, частково, але не повністю випадкових, у місці, віддаленому від домівки і, ймовірно, від цивілізації (принаймні, віддаленому у психологічному сенсі), що кидає виклик головному герою. Відповідаючи на цей виклик, він / вона здійснює серію подвигів, які роблять його / її героєм / героїнею, які відзначаються такими чеснотами, як сміливість, стійкість, спритність, сила, лідерство й наполегливість» [цит. за 5, 7]. М. Бахтін зазначив, що авантюрний час «<…> виникає в точках розриву <…> нормальних, реальних, закономірних часових рядів, там, де ця закономірність <…> раптом порушується і події отримують неочікуваний і непередбачуваний поворот…» [1, 302]. Крім того, пригодницькі жанри зорієнтовані переважно на чоловічу публіку. Особистість жінки мало цікавила авторів пригодницької літератури: у класичних її зразках жінкам відводилися ролі жертви (або злочинця). Типові для жанру герої (ковбої, шпигуни, мандрівники, солдати, детективи) зіштовхуються з труднощами, викликами, перешкодами і, долаючи їх, стверджують власне чоловіче «я». Як правило, герой покликаний захищати свою спільноту, чоловіче товариство.

Таким чином, так звана формула пригодницької літератури трансформує персонажа, з яким читач може себе ідентифікувати.

Література

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и естетики / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Вулис А. В мире приключений: поэтика жанра / А. Вулис. – М. : Советский писатель, 1986. – 384 с.
3. Гребенюк Т.В. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція : [монографія] / Т.В. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2010. – 424 с.
4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
6. Філоненко С. «Всип їм гарячих»: дискурс і гендер в «адреналінових» жанрах масової літератури / Софія Філоненко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://moodle.znu.edu.ua/pluginfile.php?file=/131539/mod_resource/content/0/Filonenko_Sofiya.pdf.
7. Чупринин С. Жизнь по понятиям / Сергей Чупринин. – М. : Время, 2007. – 768 с.

Стадніченко О.О.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

ПРИГОДА ЯК ХУДОЖНЯ ОСОБЛИВІСТЬ ЛІТЕРАТУРИ NON-FICTION (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ-ХАРАМАНУ Ю. ІЛЛЄНКА «ЮРКА ІЛЛЄНКА ДОПОВІДНА АПОСТОЛОВІ ПЕТРУ (АВТОПОРТРЕТ АЛЬТЕР ЕГО (СЕБЕ ІНШОГО) ВНАТУРЄ)»)

Пригода як структурний елемент, її роль у мемуарному творі ще не була об'єктом дослідження в мемуарознавстві.

Мета дослідження: виявити і схарактеризувати пригоду як художню особливість літератури non fiction, як структурний елемент та її роль у мемуаристиці; проаналізувати пригодництво (пригоду) та його роль у твореннi художньої системи роману-хараману Ю. Іллєнка «Юрка Іллєнка доповідна апостолові Петру (Автопортрет Альтер Его (Себе іншого) внатурє) »); з'ясувати образотворчу роль пригодництва.

Поняття «пригода» літературознавці та читачі пов'язують з асоціаціями, пов'язаними з цікавими подіями з життя: «1. Те, що трапилося (часто непередбачене, несподіване); подія, випадок // також у сполученні зі словами лиха, тяжка і т. ін. небажана, неприємна або небезпечна для когось подія. 2. Події, які трапляються під час подорожей, мандрівок і часто повязані з ризиком [1, 929].

Як відомо, почергове зображення захоплюючих подій – одна з визначальних прикмет пригодницької літератури і мемуаристики. Саме наявність описів різноманітних пригод у мемуарних творах: у щоденниках, спогадах, листах, мемуарах – захоплює читача і змушує письменників розповідати про своє життя цікаво.

Стрімка зміна подій тримає читача в постійній увазі й змушує до стеження за перебігом подій, у ході яких розкривається більш детально власне образ автора як героя мемуарного твору. До того ж чимало уваги приділяється описам не самих пригод, а через них розкривається його оточення, друзі, колеги, міжособистісні стосунки і переживання, психологія автора і його героїв, які часто є відомими особами й авторська інтерпретація їхньої поведінки теж є цікавою.

Використання пригодницького елементу в мемуаристиці залежить від рівня художньої майстерності автора, специфіки побудови сюжету твору, здатності автора передати деталі з життєвою переконливістю, точністю і, що важливо, правдивістю.

У літературі non fiction пригода часто може бути однією з визначальних рис сюжетобудови, а також характеротворення. Оскільки в мемуарних творах пригода – це не видуманий елемент, а переповідання якихось справжніх подій у житті автора, то це певною мірою й полегшує завдання письменника і тільки спонукає щось описати, як можна яскравіше і художніше, але в той же час правдиво.

Пригода як жанроутворюючий чинник та риса сюжету досить прозоро виявляється у мемуаристиці, як і в інших жанрах епічного характеру, які пов'язані з подієвістю та її інтерпретуванням.

Цікаво розглянути художнє виявлення пригодництва в композиції мемуарних творів на прикладі роману-хараману Ю. Іллєнка «Доповідна апостолові Петру (Автопортрет Альтер Его (Себе іншого) внатурє) »). Що значить «роман-хараман» пояснює сам автор: «*У ваших руках харалужний роман-хараман, а не глевка, недопечена цеглина мемуарів. Хараманами баба Надя називала мої вигадки про те, чого не було і не могло бути… І головне: цю Книгу я не писав – ця Книга писала мене. На жаль, з помилками*» [2, 3]. У самого автора цієї книги своєрідне розуміння мемуарів: *«Мемуари – це копія життя, копія, в якої не було поручника (референта) в реальному житті. Такий собі симулякр, у якого не було відповідника у житті. Всі імена вигадані. Включно з моїм іменем. Щоправда вигадані не мною, а правдою. Прошу розглядати цей текст як позов на самого себе до суду. До Божого суду, звичайно»* [2, 28].

У цьому творі з такою дивною назвою якраз і спостерігаємо дивовижні розповіді про насичене пригодами життя-буття автора, його складні творчі взаємини з оточенням у

кінематографі і з владою в Україні в період 1960-1980 років, яка ніяк не визнавала феномен поетичного кіно. Саме пригодницький характер мемуарів Ю. Іллєнка забезпечується динамічним, інколи несподіваним перебігом подій, незвичайними пригодами та ситуаціями, у які потрапляють герої розповіді.

Досліджуваний твір Ю. Іллєнка дозволяє погодитись із роздумами О. Будугай про специфіку пригод, які можна умовно поділити на три типи, відповідно до того, як самі персонажі оповідей ставляться до того, що з ними відбувається, а саме:

– пригоди-несподіванки, до яких персонаж не був готовий, але змушений реагувати, діяти згідно з обставинами, що склалися. Вони можуть бути як приємними, цікавими, так і завдавати клопоту [3, 80]. Наприклад, епізод, де описується, як автор разом із дружиною і сином потрапили в ДТП коли посварилися в дорозі, і він як водій, відволікся, пропустив поворот і зміг загальмувати на самому краю кювету. Але розповідь про це досить детальна, захоплююча, з поясненнями, чому так сталося, що все закінчилося добре [2, 72–77].

– пригоди-поневіряння, від яких герой страждає, але, долаючи перешкоди, гартує волю, характер. Найчастіше вони трапляються несподівано, коли герой сподівався кращого, а опинився в епіцентрі драматичних подій [3, 80]. Вражає розповідь автора про пережите ним у 1941 році в Черкасах, коли він став малолітнім свідком жахливої трагедії: радянські війська, коли відступали, намастили запальною сумішшю дерев'яний міст через Дніпро довжиною 1200 метрів, щоб підпалити його, коли прийде ворог. Але події розвивалися так, що увесь цей міст був заповнений людьми: жінками, дітьми, старими, які намагалися евакуюватися по ньому. І саме в цей момент напали фашисти і міст загорівся разом із майже 200 тисячами людей. Врятуватися майже нікому не вдалося. Навіть ті, хто стрибав, як палаючий факел, у воду розбивалися об піщані острови або просто об воду. Це сталося на очах у Юрка, який у цей час пропливав під мостом на пароплав «Надєжда Крупская». До речі, жодного разу не зустрічала документальну згадку про цю трагедію в історичних джерелах.

– пригоди-розваги, до яких герой прагне свідомо, наражаючи себе на несподівані повороти долі, які вимагають ризику. Саме до цієї категорії пригод найбільше пасує термін «авантюрні» [3, 80]. Можна пригадати авантюрну пригоду Ю. Іллєнка з С. Параджановим, коли вони почули, що знятий з посади М. Хрущов. Спочатку вночі, бувши напідпитку, вони пішли під вікна МВД і ЦК комсомолу, і почали голосно кричати, що він справді цього заслуговує, використовуючи нецензурну лексику. Коли вони трохи прозріли, то дійшли до того, що при Хрущові не так уже й погано було. Були XX з'їзд, відлига, шістдесятники. Тоді вони почали скандувати: *« Свободу Хрущову! Свободу Кузькіной матері! Хрущова назад в ЦК! Слава Хрущову!» У цей час відкрилася фіранка у загратованому вікні просто навпроти нас. Хтось невидимий за вікном і гратами спокійним стомленим голосом порадив: – Параджанов іди на…. Нє мешай людям спать. А ти Іллєнко дограєшся, – голос чомусь перейшов на рідну мову»* [2, 105–106].

Образ автора постає в мемуарах через отакі пригоди, якісь незвичайні події, які стали визначальними у його житті. Герої взаємодіють між собою і доповнюють образ автора. Пригодницькі елементи створюють фон конкретного місця, події подаються протягом певного часу і цим самим передають конкретне тло в мемуарах.

Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К. : Ірпінь, Перун, 2004. – 1440 с.
2. Іллєнко Ю. Г. Юрка Іллєнка Доповідна апостолові Петру (Автопортрет альтер его (себе іншого) внатурє. Роман-хараман у трьох книгах. / Іллєнко Юрій Герасимович – Книга 1. Вид.2-ге, перероб. та доп. – Тернопіль : Богдан, 2011. – 704 с.
3. Будугай О.Д. Пригодницько-шкільна повість для дітей 1960-1980-х років: жанрові особливості (О. Огульчанський, Б. Комар, А.Давидов) [Текст] : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Будугай Ольга Дмитрівна ; Національний авіаційний ун-т. – К., 2007. – 213 с.

Стефанова Н.-А. В.,
аспірантка,
Інститут екранних мистецтв
Київського національного університету театру кіно і телебачення
ім. І.К. Карпенка-Карого

ТВОРЕННЯ ПОЕТИКИ ЗАГАДКОВОГО: ЛІТЕРАТУРА, КІНО, ТЕЛЕБАЧЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ КІНО- І ТЕЛЕЕКРАНІЗАЦІЙ РОМАНУ ДЖОНА ЛЕ КАРРЕ "ШПИГУН, ВИЙДИ ГЕТЬ!"

Роман Джона Ле Карре "Шпигун, вийди геть!" (в оригіналі *Tinker, Taylor, Soldier, Spy*) 1974 року – вважається класикою детективного шпигунського жанру, і не лише у британській, але й у світовій літературі. Основний сюжет книги полягає у пошуку зрадника серед найвищих чинів британської розвідки. Так званий "кріт" шпигує на користь СРСР. Коло пошуків звужується до чотирьох осіб. Викрити зрадника вдається Джорджу Смайлі, офіцеру розвідки, героєві кількох романів Ле Карре, своєрідному "Шерлоку Голмсу" у книгах цього автора.

"Шпигун, вийди геть!" екранізували двічі. 1979 року Бі-Бі-Сі знімає телевізійний мінісеріал за цим романом (режисер Джон Ірвін, у ролі Джорджа Смайлі – Алек Ґіннес). 2011 року на екрани виходить ігровий повнометражний фільм з однойменною назвою (режисер Томас Альфредсон, у ролі Джорджа Смайлі – Гаррі Олдмен).

Обидві екранізації мають однакову зав'язку – цілком інакшу, аніж у романі. Це – власне, постановка проблеми, головного сюжетного стрижня фільму. І телесеріал і кінофільм починаються із розмови між головою британської розвідки (так званого "Цирку" – назва, придумана Джоном Ле Карре) на прізвисько Контроль та одним із його найбільш кваліфікованих підлеглих, Джимом Прідо. Контроль розповідає Прідо про свої підозри – існування подвійного агента. І дає завдання зустрітися із генералом-дезертиром однієї із країн соцтабору, що може розкрити ім'я "крота" у керівництві "Цирку".

У романі Джим Прідо їде на секретне завдання до Чехословаччини. Ця локація залишилась незмінною у телесеріалі, адже на час зйомок, 1979 року – Чехословаччина іще існувала. У фільмі 2011 року локацію міняють – і Прідо вирушає в Угорщину. Це – також країна колишнього соцтабору, проте – значно зрозуміліша сучасному глядачеві, особливо молоді, аніж Чехословаччина, яка з 1993 року розділилася на дві незалежні держави.

Найперша сцена розмови між Контролем та Прідо і у фільмі і у телесеріалі має спільні риси створення загадкової атмосфери у яку вводять глядача з перших кадрів. Діалог ведеться у напівтемному приміщенні, в будинку голови розвідки. Кімната, заповнена книгами, картами, документами. Більшість кадрів зняті у світлотіньовій схемі світла – із великим контрастом між світлом і тінню, що створює атмосферу секретності розмови і самого завдання.

На відміну від ігрового фільму – телесеріал має більше можливостей для довших діалогів, триваліших сцен, додаткових епізодів, які є у романі, але які не включили до сценарію фільму. Адже тривалість стрічки – ледь більше двох годин, а серіал має сім серій, кожна по 50-т хвилин. Саме тому у серіалі значно більше сцен, які не є вирішальними для розвитку сюжету, але є ключовими для кінематографічної поетики власне детективу.

Так, сцена затримання Джима Прідо у серіалі містить окрім стрілянини – нічну погоню лісом за розвідником. Женуться за ним кілька десятків військових, у шоломах, із собаками. Вибухає машина, спалахує пожежа. Під час затримання Прідо фотографують – він кричить, сприймаючи спалах фотоапарата за постріл. Згодом ця фотографія – фіксація моменту крику згадується у розмові між двома колегами розвідника, які кажуть, що світлина з'явилася у газеті, а сам Прідо, оклигує після поранення.

Той самий епізод у кінофільмі вибудуваний більш камерно. Замість нічного лісу дія відбувається у кафе в пасажі на одній із вулиць Будапешта. Кількість дійових осіб обмежена, але ми бачимо практично усіх одразу, ніхто не з'являється раптово, як от військові із собаками у серіалі. Проте, камерність сцени зумовлює створення напруженої атмосфери і нагнітання подій за

допомогою деталей. Це крупні плани працівника спецслужб, замаскованого під офіціанта, краплі поту, що падають на стіл з його чола від хвилювання. Найбільш драматичного настрою цій сцені у фільмі надають кадри із молодою матір'ю, яка годує груддю немовля і стає жертвою стрілянини. Дитина продовжує пити молоко, у мертвої вже матері із простреленою скронею.

Ця увага до деталей, до великої міри зумовлена хронометражем стрічки і форматом кінофільму – зберігається і надалі як основний елемент створення таємничої атмосфери, напруження, саспенсу. Так само як у серіалі автори сценарію і знімальна група – розкошують у часі, зосереджуючись на більш масштабних сценах – втечі розвідників від ймовірного стеження, розлогих діалогів тощо.

Також у кінофільмі часто застосовується паралельний монтаж. Ми бачимо розмову представників спецслужб, які обговорюють поставлене перед ними завдання. Їхній діалог ще не завершився, але звучить він уже за кадром – а в кадрі ми бачимо як розгортаються події далі, і як саме шпигуни виконують секретні вказівки. Важливим елементом нагнітання атмосфери є наскрізне використання такого способу зйомки як наїзд (камерою чи трансфокатором) на героя, за яким може вестися стеження. У телесеріалі замість наїзду використовують глибину кадру. Так, коли один з героїв їде в машині на важливу зустріч ми бачимо його в авто крізь жалюзі на вікні, із середини приміщення. І у цьому ж кадрі чиясь рука розсуває жалюзі – щоб краще бачити машину.

Повнометражний фільм залишає глядачеві лакуни для розгадування, і заводить на хибний слід мінімальними проте украй промовистими для кіно засобами. Так, розвідник, що впав від пострілу, лежить у крові на вулиці, ми не можемо зрозуміти – живий він чи ні. Голос за кадром говорить: "Ми хотіли взяти його живим!", що схиляє до думки про загибель. Лише усередині фільму ми бачимо, що чоловік усе ж таки живий, хоча і травмований після важкого поранення. Після провалу операції – він вчителює в одній із приватних шкіл.

Цікаво, що саме з цього епізоду – починається роман Джона Ле Карре. Лише упродовж книги ми дізнаємося, де саме і за яких обставин цей чоловік був поранений, і що до того як стати вчителем він працював на високій посаді у британській розвідці.

Обидві екранізації повністю трансформують цю сюжетну побудову. І те, що у книзі треба збирати частинками уважному читачеві – сценаристи виписують в один цілісний епізод, з якого і починаються обидва фільми. Варто зазначити, що сценарій для телесеріалу писав сам Джон Ле Карре. На зйомках кінофільму письменник був виконавчим продюсером. Отож, в обох екранізаціях мав змогу впливати на екранне втілення власного роману.

Література

1. Базен А. Что такое кино? / А. Базен – Москва: Искусство, 1972. – 384 с.
2. Карре Дж. Л. Шпион, выйди вон! / Джон Ле Карре – Москва: Вагриус, 1998. – 496 с.
3. Dudley Andrew. The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory / Andrew Dudley // *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*. Eds. Sydney M. Conger and Janice R. Welsch. – Macomb, Ill.: Western Illinois University, 1980. – Pp. 9-17.

Суховєєнко К. І.,
кандидат філологічних наук,
Харківський медичний коледж № 1

РИСИ КРИМІНАЛЬНОЇ ДРАМИ В ТРАГІКОМЕДІЇ Є. ПЛУЖНИКА "ЗМОВА У КИЄВІ"

Українське митці, починаючи з другої половини 1920-х рр., все частіше зверталися до жанрів масової літератури, в першу чергу детектива та мелодрами. І якщо мелодрама завжди була популярна в Україні, то жанр детектива став новою художньою формою національної літератури. Одними з перших творів, які містять елементи цього жанру, стали романи "Поклади золота" В. Винниченка, "Голяндія" Д. Бузька, "Піймав" О. Досвітнього, "Бунт" О. Слісаренка, "Подорож ученого доктора Леонардо" М. Йогансена та ін. [1, 36]. До драматургії детектив

проникає наприкінці 1920-х рр. і набуває значної популярності в 1930-х рр., що, на думку деяких дослідників, було пов'язано із пануванням детективних історій на кіноекранах [5, 493]. Розвитку цього жанру також сприяла та тотальна "шпигуноманія", якою був охоплений Радянський Союз того часу. Найяскравіше риси кримінальної драми проявилися в "антишкідницьких" п'єсах (приміром, "Соло на флейті" І. Микитенка) – текстах, генетично споріднених із детективами та творами про шпигунів [5, 484].

Розглянемо у зв'язку із цим трагікомедію Є. Плужника "Змова у Києві". Основна сюжетна лінія твору вибудувана за законами детективного жанру: на заводі неодноразово відбуваються зриви виробничого процесу, і представники робітничого активу, які виступають у ролі сищиків, повинні знайти відповіді на три основні питання кримінальної драми – як, хто і чому скоїв злочин. Подібно до класичних детективів, в основі трагікомедії Є. Плужника лежить протистояння між "світом норми та злочинними світом" [2, 51]. "Світ норми" у цьому випадку – це радянське пролетарське суспільство, котре живе за чіткими правилами, мінімальне відхилення від яких вважається тяжким злочином. Його репрезентують у творі молоді інженери (Андрій Петренко, Оксана, Патак) та свідомі робітники. Їм протистоїть "світ шкідництва", метою існування якого є знищення радянської системи та втілення власних політичних ідеалів. До них належать прибічники відновлення російської монархії Єремєєв, Пайє, Воздвиженський, "український шовініст" Василь Лукаш, інженер з Галичини Карут та інші. У той же час бачимо, що основу сюжету становить політична, а не особиста інтрига, що більшою мірою властиво творам про шпигунів [3].

Також на користь того, що "Змова у Києві" не є детективом в чистому вигляді, свідчить і відсутність одного з основних елементів такого типу текстів – процесу вираховування злочинців. Від самого початку вже існує низка підозрюваних, провину яких доводити майже не потрібно, оскільки, згідно з офіційною думкою, "старі специ" були апріорі потенційними "шкідниками" ("Хто інженер, той, значить, і шкідник" [4, 384]). Через це пошук злочинців з інтелектуальної праці, аналізу, логічних висновків перетворюється на збір доказів на підтвердження власної думки про ворожість інженерів. І починається він ще до скоєння злочину ("Ще й не нашкодили, а стали шкідниками!" [4, 385]), що суттєво порушує усталені традиції побудови детективного сюжету.

Переосмислення канонів кримінальної драми виявляється й у особі "слідчого". У класичному детективі ним виступає один герой (професіонал або аматор), який виявляється розумнішим, спостережливішим за інших. Натомість у радянській "антишкідницькій" п'єсі змовників, як правило, шукає колектив, що суголосно загальному принципу колективної праці. Так, у "Змові у Києві" ініціаторами розслідування зривів на виробництві є Оксана, Патак та Робкор ("Час діяти. Ось твердження моє: / Що цех страшну переживає кризу, / Тут не причини, тут причинці є! / Шукаймо їх!" [4, 383]), але до самого процесу пошуку долучаються всі свідомі робітники цеху, в якому сталася диверсія.

Кульмінаційним моментом аналізованої сюжетної лінії є "дуель" Василя Лукаша та Андрій Петренка (картина VII, ява X – XI), у якій Василь погрожує револьвером Петренкові. Сцена написана в дусі кримінальної драми: злочин розкрито, Андрій відкрито звинувачує Лукаша-молодшого у змові, й той наважується на вбивство. Але за законами "антишкідницької" п'єси ворога необхідно було не просто знайти, але й перемогти психологічно, довести, що його ідея слабша. Саме цього й досягає Андрій Петренко, відповідаючи на погрози Василя: "Вб'єте мене, за мною є мільйони!" [4, 415]. Лукаш-молодший переможений і, кинувши зброю, йде. На зміну йому на сцені з'являється галичанин Карут, лякається Петренка зі зброєю, кличе на допомогу, тим самим ще раз підкреслюючи перевагу молодого радянського інженера.

У фіналі "Змови у Києві" ми бачимо, що всі злочинці вирахувані й на них очікує покарання ("Зате потішу вас новою новиною: / Казав мені сьогодні секретар, / Що інженерам нашим буде чистка" [4, 407]). У трагікомедії відсутня властиве класичній кримінальній драмі відтворення повної картини злочину та проведеного розслідування. Натомість автор розлого виписує реакцію самих змовників на події, що відбулися на заводі. Більшість із них відмовляється від подальшого шкідництва й готується до втечі, залишається лише Василь Лукаш.

Отже, у трагікомедії Є. Плужника "Змова у Києві" виразно прослідковуються риси кримінальної драми (наявність злочину, "слідчих" тощо), які водночас зазнали відчутних змін під впливом ідеологічного тиску на літераторів у Радянському Союзі.

Література

1. Гуляк Т. Концепція детективного жанру в українській і російській літературі XX століття / Тетяна Гуляк // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – 2013. – № 28 (277). – С. 35–39.
2. Кицак Л. Детективний жанр в літературі XX ст. / Людмила Кицак // Українська мова і література в школі. – 2009. – № 8. – С. 51 – 53.
3. Норець М. В. Шпигунський роман як жанровий інваріант детективу в сучасному літературознавстві / Норець Максим Вадимович // Электронный научно-практический журнал "Современные научные исследования и инновации". – 2013. – № 9 (29) : [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://web.snauka.ru/issues/2013/09/26481.
4. Плужник Є. Змова у Києві : Роман, п'єси / Євген Плужник ; [упорядк., передм. та прим. Л. В. Череватенка]. – К. : Укр. письменник, 1992. – 428 с.
5. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Свербілова Тетяна, Малютіна Наталя, Скорина Людмила. – Черкаси, 2009. – 595 с.

Теодорська Л. І.,
аспірантка,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ПРИГОДНИЦЬКІ МОТИВИ В «ДИТЯЧІЙ» РЕКЛАМІ

Значне місце у житті дитини посідає реклама. Для маленьких реципієнтів рекламні повідомлення виконують не стільки інформативну, як виховну, освітньо-соціалізаційну та розважальну функції. Рекламісти при створенні текстів застосовують різні способи залучення уваги дітей. Наприклад, це може бути використання яскравих кольорів, веселої музики, динамічного сюжету, образів відомих героїв мультфільмів чи казок.

«Дитяча» реклама часто є зразком технічної вишуканості й продуманості: яскраві барвисті картинки, рух, анімація; і в основному в рекламі для дітей повідомляється, як весело буде дитині, якщо вона щось з'їсть або отримає іграшку. Часто використовуються візуальні і звукові ефекти, що привертають увагу. «Дитячі» рекламні ролики швидко миготять на екрані. У них менше інформаційного навантаження, ніж у «дорослій» рекламі, і позиціонований продукт, як правило, пов'язується зі святом або грою [3].

Діти сприймають рекламу як свого роду відеоказку, відеоміф, пов'язаний скоріше не з інформацією про товар (послугу), а з контекстом, в який їх поміщено, міфологічним ореолом навколо рекламованого об'єкта. Ефект впливу на дитячу аудиторію посилюється наявністю сенсорних компонентів у відеороликах: музики, кольору, фону. Ці елементи сприймаються дітьми дещо відмінно від дорослих: діти знаходять «свій гумор» у рекламному сюжеті, виділяють елементи, на які дорослі не звертають уваги, як, наприклад, ототожнення тварини з людиною через ідентифікацію себе з героєм-твариною. Реклама в сприйнятті дитини – це гра і казка. Так само, як і герої казок, персонажі рекламних роликів прості, зрозумілі і близькі дитині [1].

Діти різного віку відрізняються активністю, у них величезна потреба у русі, дії. У малечі виникає тяжіння до пригод, подорожей, відкриття чогось нового, невідомого [2]. Рекламісти з метою створення ефективного повідомлення, яке б викликало довіру і забезпечило позитивний імідж товару, часто вдаються до зображення певної поведінки, ґрунтованої на синтезі гри та пригоди, що приваблюють дітей. Підтвердження цьому знаходимо в наступних рекламних роликах.

У серії реклам йогуртів «Растішка» головний герой Динозавр Діно зображується як кращий друг дітей, які разом із ним поринають у чарівний світ пригод. Залежно від циклів реклами, пригоди Діно з друзями поділяються на декілька видів:

- боротьба зі злом: «Острів двійників», «Школа чарівників», «Діно-завод»;
- вивчення нового: «Прикольні тату збирай – тварин вивчай!», «Магніти шукай – чарівний острів збирай», «Домашніх тварин збирай – абетку вивчай!», «Досліджуй космос разом з Діно»;
- подорожі: «Люби Україну – подорожуй з Діно!», «Збирай магніти – подорожуй світом!», «Нова карта – «Зимова Україна»;
- заклик до активного відпочинку: «Цікаву гру збирай та з друзями грай!».

Характерною ознакою реклами йогуртів «Растішка» є те, що головний герой роликів динозавр Діно пропонує дітям навчатися в розважальній та пригодницькій формі. У рекламних повідомленнях маленьку аудиторію закликають шукати на продуктах різноманітні магніти, наклейки, пазли, тату з абеткою, із зображенням домашніх та диких тварин, міст України та світу.

Реклама бісквіту «Барні» побудована за схожим принципом. У рекламних роликах головний герой Ведмедик Барні закликає дітей до пригод. На відміну від уже згаданих вище серій реклам, у роликах бісквіту наголос робиться саме на розвагах. Показано дітей із Ведмедиком, які граються на природі, долають перешкоди, вчаться ходити на ходулях, самі роблять веселку, готують смачні сніданки тощо.

Головний герой виступає ініціатором пригод («Привіт! Я Барні. Любиш пригоди?»). Властивою рисою «Барні» є позиціонування Ведмедика як помічника, з чиєю допомогою діти роблять нові відкриття («БАРНІ. Щодня – нові відкриття», «Веселі відкриття починаються з Барні», «Яскравий смак нових відкриттів», «Для маленьких першовідкривачів»). У рекламі відбувається поєднання веселого казкового героя, яскравих кольорів, дитячого сміху та різноманітної музики. Це синтезування засобів впливу допомагає привертати увагу дітей та зацікавлювати їх.

Символом продукції ТМ «Nesquik», що містить какао (шоколад, напої, розчинне какао, готові сухі сніданки) є Кролик Квікі. Специфічною рисою Кролика є скручування вух від задоволення. У рекламі він, як правило, потрапляє в різні пригоди через жагу встигнути скуштувати продукт: летить на корові, мчить на авто через ґрунтову дорогу з калюжами тощо. Найчастіше в рекламі «Nesquik» використовується гумор для посилення ефекту запам'ятовування. Іноді Квікі буває незграбним, але завжди є веселим та енергійним. Кролик виступає в різних амплуа. Він грає роль бешкетника («Не можу встояти перед неймовірним смаком «Nesquik»! Хочу з'їсти його прямо зараз!»), помічника у вирішенні проблем («Щоб все виходило як краще, починай це у гарному настрої»), вірного друга («О, ні, він [«Nesquik»] закінчився! – Не хвилюйся, Квікі, у мене є ідея!»), мудрого радника («Скоріше! Пора снідати!»).

У рекламі головний герой зображується поруч із друзями в найрізноманітніших ситуаціях, у яких вони знаходять вирішення проблем (закінчився «Nesquik»), шукають пригоди (політ верхи на корові), долають перешкоди (щоб встигнути на сніданок). У рекламних роликах відбувається «казкова» пригода, тобто поєднання дитячої пригоди з елементами фантастики. Для дітей вимисел, фантазії – звичне явище, у дитинстві малеча схильна до перебільшення. Рекламісти, апелюючи до дитячих потреб у сюжетах із пригодницькими елементами, створюють рекламні тексти, які міцно втримують увагу дітей.

Розглянувши вищезгадані рекламні ролики, ми дійшли таких висновків. Діти сприймають головних героїв реклам – таких, як Діно, Барні та Квікі, – не як рекламних персонажів, а більше як казкових героїв. Для маленької аудиторії рекламні ролики асоціюються з казкою, яка триває недовго, часто повторюється, швидко запам'ятовується і має динамічний сюжет. Герої стають друзями, з якими можна втілити мрії в життя: подорожувати невідомими країнами, робити заборонені речі, боротися з монстрами, відкривати нові можливості. Реклама з пригодницькими мотивами має переваги та недоліки. До позитивного боку можна віднести те, що в такій рекламі прищеплюють бажання навчатися (вивчати тварин, абетку), нестандартність мислення (створити веселку в домашніх умовах). До негативних аспектів належать ситуації, що є небезпечними для

життя (політ на корові, швидка їзда на авто), заклик до колекціонування (для того, щоб зібрати повну колекцію, потрібно придбати рекламований продукт). Отже, рекламісти з метою залучення уваги дитячої аудиторії створюють рекламні зразки, які відповідають попиту вікової групи, але не завжди відповідають етичним нормам.

Література

1. Левицкая А. А. Ваш ребенок и реклама [Электронный ресурс] / А. А. Левицкая. – Режим доступа : http://www.ifap.ru/library/book505.pdf
2. Пенчук І. Вікові особливості сприйняття дитячих програм на телебаченні (міжнародний досвід) [Електронний ресурс] / І. Пенчук. – Режим доступу : http://journ.lnu.edu.ua/vypusk7/visnyk08-7.pdf.
3. Харрис Р. Психология массовых коммуникаций / Ричард Харрис. – М. : Олма-Пресс, 2002. – 246 с.

Терехова Л.В.,
кандидат філософських наук,
Білоцерківський інститут неперервної професійної освіти
ДВНЗ "Університет менеджменту освіти"
Національної академії педагогічних наук України

СКЛАДНОЩІ ЕКРАНІЗАЦІЙ. ЗМІНА НАРАТИВУ В ФІЛЬМАХ ЗА КОМІКСАМИ "MARVEL" У ПЕРШОМУ 20-РІЧЧІ XXI СТ.

Жанр коміксу як форми масового мистецтва є досить новим для вітчизняного простору й, відверто кажучи, малопопулярним, порівняно з попитом на індустрію коміксової культури в США. Незважаючи на це, кіноекранізіції коміксів часто стають найбільш знаковими й очікуваними подіями року в тому числі й в Україні. Проте процес "входження" у твір різниться: західна аудиторія знайомиться з героями спочатку через друкований матеріал, тобто приходить в кінотеатр вже зі сформованим ставленням до персонажів, її більше цікавить візуальна, ніж сюжетна складова, у той час, як вітчизняний глядач у певному сенсі є tabula rasa – йому невідома передісторія персонажів, складна павутина стосунків, нагромаджена в численних виданнях та перевиданнях, для нього фільм за коміксом мало чим відрізняється від будь-якого іншого фантастичного фільму. Проте першоджерело все ж значним чином впливає на екранізації. Зокрема в сенсі тих функцій, якими володіє комікс: розважальної, патріотичноформуючої, виховної, ідеологічної, просвітницької.

Комікси "Marvel" у певному сенсі є дзеркалом ідеології – це добре може бути проілюстровано на прикладі конструювання образу Капітана Америки – невтомного борця з нацизмом, вбраного в кольори прапору США, чия перша поява припадає на 1941 рік[1]або образу Птиці Війни (Warbird) – вродливої білявки, яка доводить усім, й у першу чергу своєму батьку, що жінка не тільки може закінчити коледж, а й очолити розвідку NASA (1967) – графічна ілюстрація фемінізму другої хвилі [1, 45]. У 1966 році у всесвіті "Marvel" з'являється надзвичайно нетиповий персонаж – Чорна Пантера – шляхетний принц Т'Чала – перший темношкірий супергерой, який володіє не тільки надздібностями, а й високим інтелектом, приводить свій народ до фінансового й технологічного процвітання [1, 11]. Зрозуміло, що такий винятковий герой є реакцією на суспільні рухи й жадання втілювані постаттю Мартіна Лютера Кінга з одного боку, а з іншого – ідеологічним підґрунтям програми розвитку держави "Велике суспільство", запропоновано] Президентом США Ліндоном Джонсоном, спрямованої на подолання бідності та расової сегрегації. Цікаво, що наприкінці цього ж року у США було засновано афроамериканську націоналістичну організацію революційного спрямування "Партія Чорних Пантер", звичайно, безглуздо припускати, прямий зв'язок між цими двома подіями, але опосередкований – невиключений.

[1] Прикметно, що саме серіал "Капітан Америка" (*Captain America*) став першою з екранізацій коміксів про супергероїв.

Тривалий час виведення коміксів на великий екран натикалося на недосконалість спецефектів і графіки, тож недивно, що від 1944 до 2000 було всього 20 фільмів на сюжети "Marvel", у той час як за 16 років нового століття таких фільмів уже близько 45. Одним із завдань дослідження було з'ясування того, чи збереглася ідеологічна спрямованість матеріалу коміксів при екранізації та як трансформувався спосіб кінооповіді.

Предметом аналізу для спостереження зміни наративу стали найбільш популярні цикли оповідей про супергероїв усесвіту "Marvel", зокрема, екранізації коміксів про спільноти супергероїв. У рамках аналізу наративів щодо спільноти Месників було проаналізовано трилогію "Залізна Людина" (2008, 2010, реж. Дж. Фавро; 2013, реж. Ш. Блек); "Месники" (2012), "…Ера Альтрона" (2015) реж. Дж. Відона; трилогію про Капітана Америку: "Перший Месник" (2011) Дж. Джонстона та "…Інша війна" (2014), "…Громадянська війна" братів Руссо (2016); картину "Людина-Мураха" П. Ріда (2015). Інтерпретація історії про Фантастичну четвірку розглядалася на основі однойменної дилогії Т. Сторі (2005, 2007) та перезапуску франшизи Дж. Транком у картині "Фантастична четвірка" 2015 року. Окрему увагу було спрямовано на інваріанти тлумачення коміксів про Людину-Павука в однойменній трилогії С. Реймі (2002, 2004, 2007) та у дилогії М. Вебба "Нова людина-Павук" (2012, 2014).

Графічне полотно коміксу поєднує в собі, здавалося б, парадоксальні речі – статичність зображення й динамічність оповіді. Саме тому один випуск коміксу пропонує лише одну проблемну ситуацію, яка дозволяє оцінити бойові навики героя, але переважно, мало розкриває його характер. Необхідна серія подібних історій, щоб читач склав собі психологічний портрет персонажа. Добре усвідомлюючи цю проблему, творці фільмів за коміксами ранніх 2000-х вміло поєднували елементи бойовика та драми. У. Еко, нагадавши нам, що образ супергероя знаходить початок у давньогрецьких міфах, тим само запропонував шукати не тільки драматичну, а й трагічну складову в долі персонажа. Для супергероя характерною є розщепленість "Я": його соціальне обличчя та супергероїчне обличчя мають кардинально різнитися [2]. Так, Пітер Паркер скромний кур'єр і студент-невдаха болісно намагається узгодити своє первісне "Я" з новим супергероїчним – у жертву йому він приносить любов, оскільки розуміє, що Людина-Павук не може бути вразливим – кожен поганець намагатиметься підібратися до нього через кохану Мері Джейн. Супегероїчне "Я" зрештою стає причиною краху дружби (Гаррі, син лиходія Зеленого Гобліна, не може пробачити Пітерові смерті батька) й сім'ї – тітонька Мей відвертається, почувши, що обман Пітера призвів до загибелі її чоловіка. Перший і другий фільми С. Реймі надзвичайно тонко розкривають цей конфлікт. Супергеройство – не подарунок, а вирок, тягар якого герой навіть не може з кимось розділити, від часу переходу в новий статус він приречений на самотність.

У фільмі "Нова Людина-Павук" творці так відчайдушно намагалися додати драму в сюжет, який тримався виключно на спецефектах, що змушені були вбити героїню Мері Джейн, оскільки екранного часу для розкриття трагізму через діалоги просто не залишилося. Тенденція до нехтування "людською" (тривіальною) частиною образу персонажа на догоду його або її супергероїчній частині прослідковується й у другому та третьому фільмах про Капітана Америку та других "Месниках". Все ж навіть при цьому конфлікт особистості тут набуває нового звучання – Капітану Америці немає чого узгоджувати: "Я" Стіва Роджерса, людини, якою він був до того, як став ідеальним солдатом та ідеальною зброєю, немає вже більше 50 років, намагаючись віднайти його, захищаючи єдиного друга, що мав колишній Стів, він руйнує "Я" Капітана Америки – порушує волю держави.

У той же час спосіб узгодження ліричного й героїчного може бути вирішений також в іронічній манері: так, у фільмі "Людина-Мураха" людськість Скотта Ленга розкривається через самопожертву батьківства, а не любовний конфлікт. Хоча антагонізм головного героя та його наставниці має відверто еротичну напругу, спостерігачу нібито зрозуміло до чого йдеться, класичну сцену зізнання в коханні винесено за дужки – глядачу показали тільки фінал поцілунку мимохідь – ніби підморгування до аудиторії: "ну, ви ж цього ждали, правда?".

Екранізації початку 2000-х років технічно довершені, а в ідеологічному сенсі прекрасно наївні: Людина-Павук у виконанні Тобі Макгвайра, так само, як і Фантастична Четвірка, борються

з класичними коміксовими поганцями: надзвичайно розумними й авантюрними вченими, які через амбіції знехтували безпекою, ставши жертвами своїх винаходів. Починаючи з "Залізної Людини" 2008 р. ідеологія знову втручається в оповідь: майже в кожному фільмі про супергероїв з'являються воєнні конфлікти на Близькому Сході та в Африці, питання безпеки й державного контролю, таким чином, здавалося б абсолютно відірвані від реальності фільми намагаються бути актуальними сучасності. У той же час така тенденція тяжко узгоджується з комічної складовою, яка лежить в основі появи коміксу. Якщо одним із піджанрів першого фільму про "Месників" сміливо можна назвати комедію, діалоги цієї картини вже розійшлися на афоризми, а початок фільму "Перший месник" – чарівне іронічне ретро, то продовження історії в "Залізній людині 3" й в "Ері Альтрона" надзвичайно похмуре й зловісне. Останній фільм більше нагадує шпигунський фантастичний бойовик. Можливо причини цього також і в першоджерелах. Якщо до 2010 року образи коміксів більше нагадували персонажів мультфільмів, а фон був цілковито умовним, то з тих пір зображення стають все реалістичнішими й похмурішими, більше нагадують гравюри, фон пророблюється наскільки ж ретельно, як і образи героїв.

Література

1. Marvel Comics Encyclopedia. – New York, 2002. – 240 p.
2. Эко У. Миф о супермене / Умберто Эко / Роль читателя. Исследования по семиотике текста. – М., 2005 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://sociosphera.com/ publication/conference/2012/125/mif_o_geroe_i_mif_o_supergeroe/.

Трофименко Т. М.,
кандидат філологічних наук,
КЗК "Харківський літературний музей"

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПРО ВІЙНУ НА СХОДІ: ПОЕТИКА ПРИГОД

Військове протистояння, що триває на Сході України протягом двох років, закономірно стало об'єктом художнього осмислення в мистецтві, зокрема літературі. Поряд із прозовими та віршованими текстами, які інтерпретують події крізь призму внутрішніх переживань на високому емоційному регістрі і з трагічним пафосом, з'являються також твори, автори яких намагаються подолати абсурдність і жорстокість зображуваного засобами комічного чи сатиричного, акцентуючи увагу на поетиці пригод персонажів у екстремальних умовах. Ідеться насамперед про дилогію Владислава Івченка "2014" та кіноповість Богдана Жолдака "Укри", що вийшли друком 2015 року.

Апелюючи до традиції Ярослава Гашека, сучасні українські письменники наділяють своїх персонажів якостями, характерними для героя пригодницької військової літератури: сміливість, кмітливість, винахідливість, що часом переростає в хитрощі, гумор тощо. Разом із тим, за зовнішньою бравадою та гумором, що часом переходить у сатиру, приховуються глибші екзистенційні питання, які автори намагаються осмислити, уникаючи повчальності.

Як зазначає дослідниця О. Щур, Богдан Жолдак, *"…відмовивши плакатним персонажам у глибокодумних розлогих рефлексіях, – і, що важливо, не монополізувавши це право для власного голосу! – …урятував твір від пафосу та дидактизму"* [5]. Назагал авторка рецензії вважає, що кіноповість "Укри" становить собою *"міцну чоловічу прозу, справді вартісну й відшліфовану"*, у якій *"замість психологізму автор концентрується на динаміці та стилі оповіді"*, завдяки чому *"читач не просто "бачить" зображене, він зливається із ним. Якщо це кінематограф, то у форматі 3D"* [5].

Значно більш критично ставиться до цього тексту літературний критик О. Ковальчук, який акцентує на *"псевдо-поетичності та псевдо-романтичності олдскульного Жолдака"*, мовляв щодо його твору *"відразу помітно, що писала людина з іншого століття, яка так неоковирно намагається написати про гібридну війну"* [1]. Хоча більшість претензій О. Ковальчука стосуються мовлення автора та персонажів, відзначає він також і цілу низку мотивних кліше, які

нібито знижують художню вартість твору: *"Жолдак … блукає манівцями якихось японських (китайських) історій, ледве не коанів, застигає в газетних стереотипах, де обов'язково має бути невдячний дід-сєпар і допомога побратима, алкоголічка-сєпарка зі згвалтованою дочкою-марою та особливо обов'язковий порятунок україномовних діток Донбасу вкраїнськими солдатами"* [1]. Із думкою критика важко погодитися адже відомо, що наявність певних стереотипних ситуацій є рисою, притаманною пригодницькій літературі, принципово орієнтованій на масового читача. Це зумовлює певне "полегшення" стилю та засобів характеротворення, яскраву сюжетність оповіді, чітку орієнтацію симпатій та антипатій автора.

На нашу думку, "Укри" Богдана Жолдака цілком відповідають жанровим вимогам пригодницької літератури, особливо в силу своєї кінематографічності. Це текст про українців, які воюють і перемагають, і хоча боротьба триває, заявлений уже в анотації вітальний оптимізм "Енеїди" Котляревського проймає всі новели, з яких складається твір. Гумор, комічні ситуації поєднуються тут із вигадкою й фантастикою (хлопчик стріляє криничним ланцюгом з рогатки по ворожому літакові і збиває його; лякає ворогів світлом лазерної указки тощо). Разом із тим персонажі Жолдака виявляють і суто людську поблажливість (згадуваний О. Ковальчуком епізод, коли наші військові кладуть місцевому діду пічку, аби той міг перезимувати, і завершують справу навіть після того, як змушені були знищити наведених дідом сепарів), і неуникну в умовах війни жорстокість (коли, намагаючись знешкодити сепарську дівчину-шпигунку, укрівський солдат зламує їй шию). Бачимо тут також притаманну пригодницькій літературі романтизацію героя – український військовий у всіх ситуаціях виявляється переможцем, своєю винахідливістю долає ворога. Прикметна деталь: тримаючись традиції Івана Котляревського, Жолдак не ідеалізує свої персонажів, показуючи їх людьми з плоті і крові, що викличе, можливо, зніяковіння окремої групи читачів, невдоволених надміром фізіологічних подробиць, що "несумісні" із героїзацією наших воїнів [3].

Усі перераховані риси, властиві поетиці пригод, можна знайти й у романі Владислава Івченка "2014", що охоплює події української історії від Революції гідності до початку військового протистояння з Росією. На думку О. Коцарева, *"письмо Івченка жваве й образне, абсолютно сюжетне, пригодницьке"*, а композиційна форма, як і у випадку "Укрів", може бути визначена як роман у новелах, адже письменник загалом є *"схильним до малої форми, до новелістичної курйозності"* [2]. Владислав Івченко використовує засадничий для пригодницької літератури прийом, коли персонажі випадково знайомляться в певних обставинах (на Майдані), а далі на їхні долі в химерний спосіб починає впливати війна, то зводячи, то розводячи на різні боки фронту. Автор не прикрашає своїх героїв, натомість повсякчас ставить їх у ситуацію морального вибору, тож не дивно, що протягом розвитку дії багато хто змінює свій соціальний чи психологічний статус [4]. У переважній більшості випадків Івченко провадить нарацію з іронією, що часом перетворюється на "чорний гумор". Гомеричної ґротесковості набуває, скажімо, колізія двох земляків із Журб, один із яких став українським добровольцем, а другий зі спецназу Януковича перейшов до сепаратистів: на передовій та на окупованих територіях вони ганяються одне за одним, однак ніхто так і не здобуває остаточної перемоги.

Владислав Івченко переконливо змальовує різноманітні типи сучасного українського суспільства і чесно говорить, що не всі йдуть на фронт із патріотичних міркувань – дехто ховається від братків чи від податкової, а хтось – хоче забути дружину-зрадницю; не всі виявляють подиву гідний героїзм – більшість боїться, і це нормально для людини, що потрапила на війну. Проте драматизм у "2014", як і в "Украх", згладжується типово українською іронією, виправданою навіть суто психологічно [3]. У цілому дотримуючись реалістичних принципів зображення, Івченко, як і Жолдак, вводить у сюжет фантастичний елемент, покликаний зацікавити й заінтригувати читача: один із персонажів володіє таємним ударом "бронебійного" пальця – цьому його навчили інопланетяни.

Отож, можна підсумувати, що для "Укрів" Богдана Жолдака та "2014" Владислава Івченка характерними є домінування подієвості, опозиційні зіткнення персонажів, які потрапляють у певні знакові ситуації, котрі потребують негайного вибору; гумор, іронія; творення особливого типу

героя, наділеного сміливістю та винахідливістю, однак позбавленого романтичної ідеалізації; виразне ідеологічне позиціонування, висловлене не в прямій дидактичній формі, а через сюжетні та поза сюжетні елементи твору. Усі ці риси дозволяють віднести аналізовані твори до жанру пригодницької літератури, що є одним зі способів художнього трактування подій, які відбуваються нині в Україні, та важливим чинником формування якісного сегменту масліту.

Література

1. Ковальчук О. Укри на пенсії [Електронний ресурс] / Олександр Ковальчук. – Режим доступу : http://varianty.lviv.ua/28303-ukry-na-pensii.
2. Коцарев О. “2014” Владислава Івченка: епопея не без іронії [Електронний ресурс] / Олег Коцарев. – Режим доступу : http://litakcent.com/2015/10/20/2014-vladyslava-ivchenka-epopeja-ne-bez-ironiji/.
3. Трофименко Т. Війна, правда, вигадка й реалізм [Електронний ресурс] / Тетяна Трофименко. – Режим доступу : http://litakcent.com/2015/11/18/vijna-pravda-vyhadka-j-realizm/
4. Трофименко Т. Хронологія “2014” про війну та людей / Тетяна Трофименко // Смолоскип України. Часопис творчої молоді. – 2015. – №12. – С. 4.
5. Щур Оксана. Слово о полку в АТО [Електронний ресурс] / Оксана Щур. – Режим доступу : http://litakcent.com/2015/06/03/slovo-o-polku-v-ato/.

Турчина Т.В.,
аспірантка,
Національний університет “Києво-Могилянська академія”

МАНДРИ ДУШІ: ЗЕМНИЙ І ПОТОЙБІЧНИЙ СВІТ У ПРОПОВІДЯХ КИРИЛА ТРАНКВІЛІОНА СТАВРОВЕЦЬКОГО

Проповіді, що входять до «Євангелія учительного» (1619 р.) Кирила Транквіліона Ставровецького, окрім традиційних повчальних мотивів, містять описи земного і потойбічного світу, через який мандрує людська душа, щоб остаточно поєднатися з Богом в Царстві Небесному. Власне людське життя чітко поділене на земний шлях і посмертне буття, що є тимчасовим перед Страшним Судом, який остаточно розділить душі на грішні і праведні і визначить їхнє пристанище – або «гієна огненна», або «небесний Єрусалим». Тобто душа людини постійно перебуває в русі – від народження до смерті і далі до останнього Суду, на який «іде Господь зо Своїми десятками тисяч святих» (Юд. 1:14), і «зо слів своїх будеш виправданий, і зо слів своїх будеш засуджений» (Мт. 12:36-37). Відповідно мета дослідження полягає в тому, щоб визначити складники топосу духовної дороги і духовних мандрів у проповідях отця Кирила.

Насамперед, слід зауважити, що мандрівником Йосип Аримафейський називає Ісуса Христа, коли звертається до Пилата з проханням видати йому тіло мертвого для поховання: «Дай же мнѣ тѣло Ісуса-странного, иже не имѣ на земли, где подклонити главы своєй» [3; Арк. 141 зв.]. Таке зауваження важливе для визначення земного життя Ісуса як ідеалу, на який орієнтується проповідник у своїх казаннях. Адже образ зразкового християнина важливий для реконструкції поглядів Ставровецького на земний шлях людини. Як зазначає В. Адріанова-Перетц, від інших жанрів церковної літератури, які також мають виховну функцію, проповідь відрізняється тим, що в ній детально аналізується «суще», аби підвести слухача до необхідності реалізовувати в житті «зразкове» [1; 46].

З цим тісно пов’язаний образ «життя як моря», що його Ставровецький запозичує з Євангелія (див. Мт. 13:47). У Повчанні на неділю другу по всіх святих, проповідник говорить: «истиннѣ бо вѣк сєй подобєн єсть морю, всєгда бо єсть sѣло нєвѣрєн, єгда ратоуєт; тогда навѣтоуєт» [3; Арк. 212]. Отець Кирило змальовує цей образ, доповнюючи його еклезіастівськими характеристиками: «Поистинѣ вѣк сєй невѣрєн ѩко морє всєгда бо в нєм прєвротность и прємѣна: всєгда страх и стѡгнанѧ, и ѿ збытка и лакомства гѡмѣты скидає, бѣситсѧ и лѣиит

нєчистотами, и w̃ оубїйства играєт кривавыми вѡлнами»[3; Арк. 212]. Пізніше, у Повчанні на пам'ять святих отців єрархів, пастирів і учителів вселенських, що входить до другої частини Євангелія учительного, проповідник скаже про світ як «тємный падол вѣк» [3; Арк. 92]. Життя земне сповнене страждань. Автор неодноразово підкреслює: «до нєба поүть тѣсный, стѧзанїє страшноє, на wбѣ странѣ завѣшеный вѣки безконца, врємѧ покаанїю нѣсть ктомоу, сүдїѧ неоумолимыѧ» [3; Арк. 173].

На типологічному рівні образ життя як моря подібний до Платонівської печери – у ньому люди змушені спостерігати за тінями на стінах (чи у дзеркалі води, як у християнського автора), мають чекати майбутнього просвітлення. У Платона – виходу з печери, тобто за рамки суто чуттєвого сприйняття, а в Ставровецького – за межі життя – у смерть.

Формою переходу до життя вічного є смерть. В останньому повчанні другої частини (На переставлення вірного чоловіка, надгробне життя дуже душекорисне) Ставровецький з подробицями описує смерть грішника і праведника. І якщо грішник помирає зі страхом великим і скороботою за втіхами цього світу, то праведник відходить до Вишнього Сіону «добрым концєм, и вєсєлою душєю» [3; Арк. 174]. Автор не може однозначно сказати, що діється після смерті з такою душею. Він лише підкреслює, що до Страшного Суду вона нікуди не зникає, бо «душа – це образ Божий, безсмертна і вічна, і з тілом не загине, як у безсловесних звірів». Також Ставровецький говорить тут про людину як подорожнього: «да познаєт чєловєк ѩко странник єст в мирѣ сєм, нє имамы бо здєсь града; но грѧдоушаго да взыскоуєм» [3; Арк. 175].

Якщо звернутися до першоджерела текстів Ставровецького, тобто Біблії, то життя там часто називається шляхом («Від Господа кроки людини, а людина як вона зрозуміє дорогу свою?» (Пр. 20:24); «Бож перед очима Господніми всі дороги людини, і стежки її всі Він рівняє… (Пр. 5:21); смерть також є дорогою («бо почислені роки минуть, і піду я дорогою, та й не вернусь…(Йв. 16:22). Через метафору шляху розкриваються діяння Господа: «Бо наскільки небо вище за землю, настільки вищі дороги Мої за ваші дороги, а думки Мої за ваші думки (Іс. 55:9); «Господь справедливий на кожній дорозі Своїй, і милостивий у всіх Своїх учинках»… (Пс. 144:17). І саме християнство – це дорога, шлях до спасіння: «Він був навчений дороги Господньої, і, палаючи духом, промовляв і про Господа пильно навчав, знаючи тільки Іванове хрищення» (Дії 18:25); «Вона йшла слідкома за Павлом та за нами, і кричала, говорячи: Оці люди це раби Всевишнього Бога, що вам провіщають дорогу спасіння! (Дії 16:17).

Ймовірно, «вузька дорога до неба» походить з відомої сентеції про «торовану путь» для праведників з пророцтва Ісаї: «І буде там бита дорога та путь, і будуть її називати: дорога свята, не ходитиме нею нечистий, і вона буде належати народові його; не заблудить також нерозумний, як буде тією дорогою йти» (Іс. 35:8).

Потойбічний світ і Страшний Суд зображені в проповіді на неділю М'ясопусну. Через образи великих стаждань і пекельних мук у всій повноті розкривається один з важливих аспектів християнської есхатології.

Отже, зображення земного і потойбічного світів у проповідях Кирила Транквіліона Ставровецького що потребує окремого дослідження їхнього походження і функціонування.

Література

1. Адрианова-Перетц В.П. Человек в учительной литературе древней Руси // Труды Отдела Древнерусской Литературы. – Л., 1972. – Т. XXVII. – С. 3-68.
2. Біблія. Старий та Новий заповіт. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту : із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена / United Bible Societies, Ukrainian Bible. - [Б. м.] : Ukrainian Bible, 1992.
3. Кирило Транквіліон Ставровецький. Євангеліє учителноє, албо казання на неділя през рок и на празники господскіє и нарочитым святым угодником божиім / Кирило Транквіліон Ставровецький . – Рахманов, 1619. – 181 арк.

Федорів У.М.,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ТРАНСФОРМОВАНЕ ДИТИНСТВО:ОБРАЗ ДИТИНИ В РАДЯНСЬКІЙ ПРИГОДНИЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Хоча в останні роки соцреалістичний канон української літератури став предметом зацікавлення багатьох літературознавців, дослідження радянської літератури **для** дітей і **про** дітей все ще рясніє білими плямами. Одним із таких складних та маловивчених аспектів є проблема трансформації образу дитини в радянській пригодницькій літературі.

Зображення образу дитини в радянський період змінювалось відповідно до стратегій держави. Відтак, проаналізувавши різні етапи функціонування пригодницької літератури в соцреалістичному каноні, можемо акцентувати увагу на таких основних „пригодницьких лініях": **мілітарні пригоди „дитини-без-дитинства", трудові пригоди у „світлому соціалістичному дитинстві"** та **фантастичні пригоди у „дозволеному дитинстві".**

Мілітарні пригоди „дитини-без-дитинства". Мілітарна стратегія була однією з основних у суспільних відносинах СРСР. Відтак у пантеоні героїв домінували герої-воїни. Не була виключенням і дитяча пригодницька література. Мілітаризація була способом розбудови великої держави, бо саме мілітарну складову використовували задля формування та утвердження колективної ідентичності в рамках радянського міфотворення. Юних героїв-воїнів наділяли рисами напівбогів, які здатні через війну **пере**-сотворитися і **пере**-сотворити світ. Масовий героїзм, самовідданість та самопожертва, компетентність та відвага стали визначальними рисами „малих солдатів", а їх репрезентація стала обов'язковою у соцреалістичних текстах. Задля „згладжування" гострих кутів у зображенні **дитини-без-дитинства** чи **дитини-у-стані-війни** радянська влада засобами пропаганди та агітації намагалась показати відверто недитячі випробування під соусом „героїчно-легендарних пригод" юних героїв. Відтак у пригодницьких жанрах радянську дитину, яка стає виконавцем надзвичайно важливої місії, репрезентували як героя захоплюючого екшина, що трактують як символічний „хрестовий похід" заради державної ідеї. Так, у фазі активного функціонування соцреалістичного канону у пригодницьких жанрах дитячої літератури головно домінують юні герої-партизани, які готові пройти усі перепони, пережити випробовування, загрозу здоров'ю та життю, щоб тільки виконати завдання. Домінантною рисою образу радянської дитини в „мілітарних пригодах" є готовність до жертв заради партії та держави. Часто герой мусить пройти ритуал символічної смерті. Таке помирання і наступне відродження є обов'язковим компонентом традиційних ритуалів переходу з одного (гіршого) світу в інший (кращий).

Діана Мамичева у роботі „Феномен дитинства у хронотопі культур" [2] виокремлює три моделі дитинства (культурологічну, соціологічну та антропологічну). Для радянського суспільства єдиноправильною виявилась антропологічна модель контролю за дитинством, де картина світу, побудована дитиною, повністю спирається на концепти культурного світу дорослих, які залучають дітей до традицій, культури, соціальних укладів, що, зрештою, формує картину світу дитини, схильну до стереотипізації відповідно до впливу культури дорослих. Відтак у зображенні образу дитини у „мілітарному блоці" радянської пригодницької літератури домінують „дорослі" риси, з'являються образи „синів полків" та „гвардії Савочки", які готові виконувати завдання на рівні з дорослими. Часто вони виступають символічними воїнами-богатирями, яким підвладні усі стихії, які здатні виконувати роль символічних супер-героїв. Особливістю образу юних героїв пригодницьких творів цього блоку є ставлення до болю. Апелюючи до роботи Ернста Юнгера „Робітник. Панування і гештальт. Тотальна мобілізація. Про біль", який зазначав, що „*наближаючись до тих точок, де людина здатна впоратися з болем чи побороти його, можна віднайти доступ до джерел її влади і до тієї таємниці, яка криється за її володарюванням*" [3, с. 474], можемо стверджувати, що влада приписувала радянській дитині надможливості, а тому вона виконувала функції надлюдини, яка стала концептуальним центром міфологізованих текстів соцреалізму, що творить героїчний міф.

Трудові пригоди у „світлому соціалістичному дитинстві". Із закінченням війни змінились стратегії держави: країна потребувала відбудови та „героїв трудового фронту". Робітник тлумачився як тотальна людина радянського суспільства. Метою кожної радянської дитини стало бажання бути частиною трудового колективу країни Рад. Саме для цього працю героїзують („Героя соціалістичної праці" інфантильне суспільство сприймало як героя чарівних казок, дивовижних пригодницьких романів, міфів чи легенд, як людину, що здатна перемогти Зло і долучитися до створення Добра – світлого майбутнього).

У пригодницькій літературі актуалізуються нові елементи у традиційній „пригодницькій схемі", фігурують нові герої та вороги, а образ дитини-героя наповнюється новими рисами. Радянська критика намагалась показати „різноманіття" та „повноту" радянського життя у „світлому соціалістичному дитинстві", де можна поєднувати казково-фантастичні пригоди та працю на „трудовому фронті". Відтак з'являються твори про „трудові пригоди" школярів (тема практики на підприємстві, колгоспні „пригоди", трудодні учнівського табірного життя тощо).

У становленні юного героя-ударника стратегічно важливими були процеси так званого **загартування** та **перековки** заради того, щоб стати кращим, долучитися до „великої сім'ї", функціонувати як частина „трудового колективу". Символічний процес загартування та перековки радянської людини тлумачиться як єдиноможливий спосіб розпочати новий етап у житті, бути причетним до створення нового суспільства, врешті-решт стати новою людиною. Тому у пригодницьких жанрах часто фігурує сюжет «трудового хрещення», а тексти несуть педагогічне навантаження (за Ольга Будугай, „пригодницько-шкільні жанри"[1]) Хоча зображення героїв цього блоку теж підпорядковується строгій схемі, що сформована „зверху", однак діти вже не так обтяженні „дорослими" функціями та обов'язками. Хоча самоідентифікація через множину („піонери", „жовтенята", „юннати" тощо) все ще підтверджує суспільно марковані функції юних героїв, проте вони означують себе не лише як **громадянин**, **колега** на трудовому фронті чи **побратим** в окопі, а як і **дитина**. Їхні думки не зводяться лише до проблем виконання державного плану (воєнного, колгоспного чи трудового), адже їхнє життя радянська влада перетворила на „дивовижну пригоду". Проживаючи дитинство у „світлому соціалістичному суспільстві", юні герої отримують задоволення від того, що приносять користь своєю працею. Тепер вони проходять випробовування у „пригодницькому сюжеті" як юннати, спортсмени, члени експедицій, практиканти на підприємствах тощо.

Фантастичні пригоди у „дозволеному дитинстві". У фазі розхитування соцреалістичного канону відбулися зміни у представленні образу дитини у пригодницьких жанрах української літератури. Юним героям „дали дозвіл" на дитинство, відтак вони мають можливість проживати його як самоціль. Це діти нового покоління, з добре розвиненою уявою, інтелектуально підковані, готові поривати з шаблонами та стандартами. Хоча вони ще граються у „війнушки" та будують „штаби" (вплив радянського мілітаного „спадку"), вони мріють про надзвичайні пригоди, про захоплюючі мандрівки, готові до відкриття „нового дивовижного світу". Пріоритетними елементами у схемі дитячої пригодницької літератури цього блоку стає **фантастичне** та **незвичайне.** Часто образ юного героя пригодницьких жанрів наділений казково-фантастичними рисами (здатність до перетворення та метаморфоз, перенесення у часі та просторі, дружба чи боротьба з міфічно-казковими персонажами тощо). Оскільки дитину звільнили від виконання ролі героя-воїна та виконавця стаханівського плану, змінюється й дитячий психологічний портрет: юні герої усміхнені, з безтурботною іскрою в очах, по-дитячому довірливі та відкриті.

Підсумовуючи варто зазначити, що трансформація соцреалістичного канону української літератури впливала на зміну образу дитини-героя в радянській пригодницькій літературі: «дитина-без-дитинства» та «дитина-у-стадії-війни» через фазу трудової перековки у «світлій соцреалістичній дійсності» перетворювалася на «щасливу-дитину-в-дозволеному-дитинстві».

Література

1. Будугай О. Пригодницько-шкільна повість для дітей 1960 - 1980-х років: жанрові особливості (О.Огульчанський, Б.Комар, А.Давидов) : автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ольга Дмитрівна Будугай . – Херсон : Б.в., 2007 . – 19 с.

2. Мамычева Д. И. Феномен детства в хронотопе культур / Д. И. Мамычева, Т. В. Мордовцева ; [под общ. ред. Л. В. Никифоровой]. – Таганрог : Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2011. – 160 с.
3. Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. Тотальная мобилизация. О боли / Эрнст Юнгер. – СПб. : Наука, 2000. – 539 с.

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

ДЖЕЙН ОСТІН, ЗОМБІ ТА ГІГАНТСЬКІ ВОСЬМИНОГИ: ПРИГОДИ КЛАСИКИ В МЕШ-АП-РОМАНАХ

Меш-ап-романи стали популярним трендом у літературі 2010-х років. Критики і вчені пов'язуть цей феномен із постмодерністською естетикою, поширенням рімейків, пастирів, гібридних жанрових утворень. Термін "mash-up", що походить від англійського дієслова "змішувати", "збовтувати", запозичений із музики, де означав змішування кількох музичних треків шляхом комп'ютерного монтажу. Стосовно літературного твору вперше його став уживати критик "Нью-Йорк Таймз" Адам Коен (Adam Cohen) 13 квітня 2009 року, говорячи про нашумілий роман Сета Грема-Томсона "Гордість, упередження і зомбі" *(Seth Grahame-Smith, "Pride and Prejudice and Zombies").* Власне, меш-ап-творами вважають комбінації із класичних текстів і жанрової фантастики та горору, найчастіше про зомбі, вампірів, вовкулаків і роботів. Основою слугує широко відомий роман, до якого додається від 15 до 40 відсотків нового тексту, таким чином, сучасний прозаїк виступає співавтором без бажання класичного автора.

Успіх роману Грем-Томсона спонукав багатьох авторів узятися за модернізацію романів Джейн Остін у меш-ап-форматі: з'явилися друком "Розум і чуття і гади морські" Бена Вінтерса, "Менсфілд-парк і мумії", "Нортенгерське абатство й ангели та дракони" Віри Назаріан, "Емма і вампіри" Вейна Джозефсона. Звісно, із горорами фіксувалися й інші класичні тексти: "Джейн Ейр", "Анна Кареніна", "Маленькі жінки", "Пригоди Тома Сойера і Гекльберрі Фінна", "Війна світів", "Пригоди Аліси в Дивокраї" тощо.

Утім, зовсім не випадково саме Джейн Остін є улюбленою авторкою, до якої звертаються творці меш-апів. Вона є культовою фігурою в сучасній масовій культурі, і до її шести завершених романів прикута увага перекладачів, кінематографістів, телевізійників: твори екранізують, переробляють, дописують, популяризують через сувенірну продукцію і мережеві спільноти. З 1995 року, коли на екрани вийшов серіал "Гордість та упередження" з Коліном Фертом у ролі містера Дарсі, розпочалася справжня "Остіноманія". Прихильників творчості Остін називать "Джейністами" (термін Джорджа Сейнтсбері, 1894 рік, передмова до нового видання творів), і вони творять особливу субкультуру, на кшталт толкіністів. Власне, створення меш-ап-романів на основі прози Джейн Остін також можна вивчати й розглядати в рамках цієї субкультури. Новітні переробки, з одного боку, приваблюють читача іронічним поєднанням суворості звичаїв доби Регенства із брутальністю та трешевістю зомбі, вампірів та інших чудовиськ. Так, приміром, анотація до роману "Гордість і упередження і зомбі" проголошує: «Класичний британський роман – тепер зі сценами кривавих зомбівських безчинств". З іншого боку, вони, максимально зберігаючи оригінальний текст, знайомлять сучасну публіку із класичними текстами і надають їм ще одного виміру.

Література

1. Остін Дж., Грем-Сміт С. Гордість і упередження і зомбі : перекл. з англ. Р. Свято, Я. Стріха / Дж. Остін, С. Грем-Сміт. – К. : Основи, 2016. – 296 с.
2. Остин Дж., Уинтерс Б.Х. Разум и чувства и гады морские: роман ; перев. с англ. Н. Гайдаш / Дж. Остин, Б.Х. Уинтерс. – М. : Астрель, 2010. – 448 с.
3. Murphy J. Remix Culture and the Literary Mashup / Jacob Murphy [Electronic Resource]. – Mode of access : https://www.alluvium-journal.org/2013/03/26/remix-culture-and-the-literary-mashup.

Хавкіна Л. М.,
доктор наук із соціальних комунікацій,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ПРИГОДНИЦЬКИЙ ВИМІР РЕКЛАМНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Рекламна комунікація, прагнучи привернути й утримати увагу, апелює до найрізноманітніших мотивів і потреб, використовуючи раціональні та емоційні аргументи відповідно. І якщо раціональні аргументи ґрунтуються на обіцянках задовольнити за допомогою пропонованих товарів і послуг потреби в якісній їжі, безпеці, здоров'ї й под. – тобто зробити життя споживача зручнішим, безпечнішим і довшим, то емоційні аргументи пропонують зробити його життя цікавішим, яскравішим, веселішим, додавши в нього емоцій та ірраціонально цінних моментів. І серед мотивів, які залучаються при цьому, чи не найчастішими є мотиви гри, розваги, пригоди. Останні властиві рекламі найрізноманітніших товарів і послуг – як «дорослих», так і «дитячих», оскільки прагнення до пригод є притаманним більшості людей будь-якого віку.

У цьому контексті цікавим є аспект побутування в рекламі розважально-ігрового начала, яке свідчить про вихід рекламної комунікації сьогодення на суттєво новий рівень з погляду корелювання з колективною свідомістю та масовою культурою. Так, М. Маклюен вважає, що жанри коміксу й рекламного оголошення "...належать до світу ігор, до світу моделей і розширень ситуацій назовні" [3, 192]. Е. Берн у контексті дослідження одвічного феномену гри (у межах якого він неодноразово апелює до реклами) наголошує: "Різноманітні культури та соціальні класи мають свої улюблені ігри, а різноманітні племена і сім'ї віддають перевагу різним варіантам ігор. У цьому полягає культурне значення ігор" [1, 145].

Реалізація розважально-ігрового начала в рекламі цікавить нас із точки зору досягнення прагматичної ефективності рекламного продукту шляхом співвіднесення реклами в уяві споживача не з примусом, повчанням, загалом раціоналістично-матеріальними категоріями, а зі сферою розваги, відпочинку, пригоди, гри, органічно експлікованої в життя, – що забезпечує виникнення в реципієнта позитивних асоціацій. У контексті цього органічно актуалізуються спостереження З. Фройда над ігровим началом у житті людини в різних його проявах, здійснені з урахуванням співвіднесення з дитячою психологією (у ставленні до феномену гри) та специфікою художньої творчості. При цьому акцентуються засадничі параметри феномену гри як такого і в його протиставленні з дійсністю: "Протилежністю гри є не серйозне, а дійсність. Дитина дуже добре відрізняє свій світ гри (попри своє захоплення емоціями) від дійсності й охоче допасовує свої уявні об'єкти та стосунки до явних і видимих речей дійсного світу. Ніщо інше, як саме це допасовування й відрізняє "гру" дитини від "фантазування". Поет робить те саме, що й дитина, яка грається, – він витворює світ фантазії, який сприймає дуже серйозно, тобто він, поет, переповнений дуже багатьма почуттями, які у той же час він рідко відділяє від дійсності" [4, 85]. Окрім того, феномен гри співвідноситься в цій концепції із поняттями мрії та фантазії, виключно важливими у структурі рекламного впливу – і загалом у тканині рекламного міфу: "Дитина, припиняючи гратися, відмовляється ні від чого іншого, як від опертя на реальні об'єкти; замість того, щоб гратися, вона починає фантазувати. Вона будує собі повітряні замки, створює те, що називають *"снами-серед-білого-дня-мрії"* [4, 86] – тож "…поезія, як і мрія, є продовження та замінник давніх дитячих ігор" [4, 89]. Можемо стверджувати, що на сучасному етапі реклама значною мірою замінила "поезію" (тобто літературу) в цій ролі, почасти витіснивши її з відповідної сфери впливу – концептуальна ж різниця полягає в тому, що реклама тяжіє до відображення мрій і фантазій, подекуди глибоко прихованих, не автора, а потенційного реципієнта.

Асоціювання реклами (як і будь-чого іншого) зі сферою розваги забезпечує виникнення виразно позитивних емоцій у реципієнта, завдяки чому певною мірою можна зняти, знищити той психологічний бар'єр, котрий, як давно визнано психологами, вибудовує споживач між собою і рекламою. В іншому ракурсі, наскрізно продукований у рекламному дискурсі ефект розваги є одним із визначальних чинників рекламної міфотворчості: по-перше, в контексті пропонованої

реципієнту альтернативної реальності життя постає як гра, в якій кожен може стати переможцем, по-друге, пропонована рекламними текстами гра (яка може відбуватися на рівні інтертекстових компонентів, інтригуючих концепцій, мовної гри, гри кольорів тощо) втягує реципієнта в процес відгадування-додумування-впізнавання-фантазування, поступово долучаючи його до співучасті у рекламній міфологізації реальності. Отже, для привернення й утримання уваги ефективним є виникнення в уяві реципієнта при перегляді реклами асоціації *гра – розвага (зокрема гумор) – відпочинок – задоволення* (по-перше, задоволення від перегляду ролика, по-друге, через асоціативний ряд, – від пропонованого товару / послуги).

Наскрізний для рекламного міфу ефект, пов'язаний із цією асоціацією, на рівні текстів може досягатися за допомогою дуже різних сюжетних чи стильових прийомів: це *створення фантастичного світу навколо виробу*; *спричинення очікування, чим закінчиться історія*; *використання "зрізів життя"*; *послугування аналогіями* тощо. Спільна риса подібних рекламних звернень (найвиразніше це виявляється в телероликах) – те, що вони мають саме розважальний, ігровий характер, а базовим принципом є зацікавити примхливим сюжетом чи його несподіваним розв'язанням, діалогом, мовною грою, кольорами, галасом тощо.

У контексті цього часто вдаються до позиції "рекламований об'єкт змінює світ". Коли в товарі складно виділити дійсну УТП, якісь справжні якості, котрі б відповідали таким повсюдно експлуатованим рекламним міфом цінностям аудиторії, як безпека, здоров'я, покращення матеріального становища тощо, на допомогу приходить одвічне прагнення людей змінити світ, щось виправити / змінити у житті. Саме на це спираються звернення, які приписують товару здатність, якою він володіти не може, – кардинально трансформувати довкілля. Зрозуміло, що це абсолютна вигадка, але вона є ефективною, бо відбиває потаємні бажання великої аудиторії, яка втомилася від реальності, – така реклама пропонує споживачу альтернативну реальність, не відображаючи життя, а створюючи привабливий міф про нього.

У сучасній рекламі активно продукується мотив доступності альтернативної реальності, де дозволено недозволене й діють інші закони, і відбувається наскрізна міфологізація реальності з появою нових семантичних і символічних об'єктів. Тож рекламний дискурс засадничо ґрунтується на ігровому началі, котре дозволяє "вирішувати невирішуване" і перетворювати складні ситуації на гру. І одним із найяскравіших варіантів рекламної гри є ґрунтування на мотиві пригод – в усьому їх різноманітті.

Так, рекламний простір, зокрема український, сповнений слоганів на зразок "пригоди тільки починаються", "поринь у пригоди", "безліч подорожей та пригод", "у світі пригод", "будь готовим до пригод" і т.п. Пригода стає тим емоційним бонусом, який пропонується рекламодавцями як супровідна перевага позиційованого товару чи послуги.

Під пригодою при цьому традиційно розуміємо: "1. Те, що трапилося (часто непередбачене, несподіване); подія, випадок. // також у сполуч. зі сл. лиха, тяжка і т. ін. Небажана, неприємна або небезпечна для когось подія... 2. перев. мн. Події, які трапляються під час подорожей, мандрівок і часто пов'язані з ризиком. // перев. з означ. Дії, розраховані на досягнення успіху в коханні, залицянні" [2, 929]. Прикметно, що для рекламної комунікації властиве використання самого поняття пригоди майже виключно із позитивною конотацією – обіцяна рекламою пригода може бути непростою чи небезпечною, але її фінал завжди передбачувано успішний і гарний. І, як уже згадувалося, у рекламі традиційно найчастішим і найпоказовішим варіантом пригоди залишається дійсно подорож.

При цьому може бути три основні варіанти залучення мотиву пригоди до рекламного поля. Перший варіант – рекламований об'єкт може демонструватися в пригодницькому контексті та, як наслідок, асоціюватися з пригодою в позитивному розумінні цього слова. Таке часто спостерігаємо в «дитячій» рекламі – від розчинних напоїв ТМ «Nestle» до підгузків «Haggis», – де маленькі герої, іноді в компанії вигаданого символічного персонажа на зразок Кролика Квікі, поринають у світ казкових анімованих пригод, шукаючи омріяний товар або просто розважаючись. Старшій, зокрема молодіжній, аудиторії реклама пропонує пригоди іншого характеру, зокрема

пригоди романтичні, здебільшого пов'язані із зустрічами та розвагами у колі представників протилежної статі (цей мотив активно використовується, наприклад, у рекламі напоїв – енергетичних, слабоалкогольних, алкогольних).

Другий варіант – обіцянка реальних пригод у контексті акції, згідно якої, скориставшись рекламною пропозицією, можна виграти подорож до якого міста чи країни / країн тощо, яка і трактується традиційно як різновид пригоди. Подорож-пригода може пропонуватися індивідуальна, романтична для двох або ж сімейна. Такі акції зустрічаються в рекламі абсолютно різних товарів і послуг – від солодощів до фотоапаратів, парфумів та побутової техніки.

Іще одним різновидом є реклама товарів, які пропонуються як необхідний і невід'ємний учасник потенційних реальних пригод (найчастіше це, знову ж таки, подорожі) реципієнта – такою буває реклама автомобілів (засіб пересування під час пригоди), фотоапаратів, відеокамер, інших технічних засобів (засіб фіксування пригоди) тощо.

Розважально-ігрове начало в рекламі стає все потужнішим. В умовах визнаного перевантаження медіапростору рекламними зверненнями чи не найактуальнішою проблемою стає пошук оптимальних креативних рішень. Тож на часі є питання співвіднесення в рекламному продукті раціонального й емоційного начал (котрі активують різні рівні мислення реципієнтів), а отже, оптимального вибору рекламної концепції – традиційної, інформаційної або ж оригінальної, розважальної, навіть девіантної. І наразі одним із ефективних і креативно багатофункціональних прийомів є залучення мотиву пригоди, який пропонує реципієнту емоційну вигоду у варіанті збагачення життя яскравими враженнями.

Література

1. Берн Э. Игры, в которые играют люди : психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры : психология человеческой судьбы / Э. Берн. – Минск : Прамеб, 1992. – 384 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : Перун, 2002. – 1440 с.
3. Маклюен М. Понимание Медиа : внешние расширения человека / М. Маклюэн ; пер. с англ. В. Николаева ; закл. ст. М. Вавилова. – М. ; Жуковский : КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. – 464 с.
4. Фройд З. Поет і фантазування / З. Фройд // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. ; за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 85–90.

Харіна О.І.,
старший викладач,
Бердянський державний педагогічний університет

"ДЕТЕКТИВА!" НАТАЛІ ТА ВАЛЕРІЯ ЛАПІКУР: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

У відгуку на "Концепцію реформування літературної освіти в середній школі (предмет – українська література)" Григорія Клочека методист Ганна Токмань зазначає: "Вивчення української літератури у школі має завершитися сформованістю в молодої людини сталої потреби в читанні української художньої книжки. Потрібно виховувати внутрішню необхідність повертатися до класики для її нового сприйняття, а також пробудити інтерес до сучасного літературного процесу – до нових творчих здобутків авторів, які вивчалися в школі, зацікавити новими іменами, що заявляють про себе яскравими художніми полотнами" [2, 32]. Справді, без ознайомлення учнів із сучасним літературним процесом неможливо виховати активного читача.

Важливим у контексті зазначеного, на наш погляд, є вивчення на уроках позакласного читання в основній школі творів подружжя Валерія та Наталі Лапікур, зокрема повісті "Детектива!". Пропонуємо прийоми та види роботи, випереджальні завдання, що активізують читацьку й

пізнавальну діяльність школярів. Щоб перевірити знання змісту твору, доречно запропонувати літературний диктант.

Прийом "Упізнай героя"

"На вигляд неоковирний, недалекий, до того ж має нещастя жити в одному дворі з директрисою своєї школи" *(Бдюм).* "Стояв, опустивши долу свого довгого носяру, червонів і щось тихенько бурмотів у відповідь на докори педагогів" *(Бдюм).* "Полив квіти не простою водою, а додав у неї якийсь хімікат, яким на полях бур'яни знищують" *(Бдюм).* "Почухав за вухом хвостатого терориста, котрий терся об його ноги й обурено нявкав, мовляв, такий шарварок через якусь залізяку, хмикнув і подибав на третій поверх" *(Богдан).* "… вистачило грошей купити дві, одна за другою, квартири, перебудувати їх у дворівневу – і це лише на себе одного, тримати собацюру завбільшки з довге теля, що зжирає щодня два кілограми м'яса, і нарешті, завести не якийсь "жигуль", а дорогущу іномарку, а не знайдеться десятки на день, щоб заплатити за стоянку з охороною…" *(Семен Щур).* "Уже вважав себе дорослим, тож і проблеми мав вирішувати по-дорослому" *(Лесь).* "Таке мале, а таке революційне" (*Данько).* "Вона ж у нас, як той хом'як – зі школи додому, з дому – до школи" *(Зоська).* "Мені батьки увесь час казали: ти така, ти сяка, нікчема, користі від тебе ніякої, тільки даремно хліб їси. А тут – знайшла в поштовій скриньці листівку: хто замовить книжки, має шанс виграти великі гроші або машину… або круїз по морю. А я моря ніколи не бачила! То я й подумала: потихеньку замовлятиму ті книжки, вони хоч і дорогі, але хороші" *(Зоська)* [1].

Прийом "Створення фотогалереї"

Використовуючи сучасні технічні засоби, зробіть фотопортрет улюбленого героя. Знайдіть цитати, що містять інформацію про персонажа, зосередьте увагу на найважливіших художніх деталях до його портрета. "Виготовте" фотопортрет, де в ролі моделей виступають однокласники. Робота може виконуватися як індивідуально, так і в групах.

Інтерактивна гра "Відтворюємо сюжет"

Учням пропонується уявити себе в ролі кореспондента, який отримав завдання від редакції побувати в Києві, де відбуваються події твору, і прокоментувати зібраний матеріал у випуску новин.

Сформулюй правила елітної школи, додай свої

Забороняється носити джинси, особливо драні. Викликати на загальношкільні лінійки тих, хто проштрафився. Добре вчитися. Вчасно приходити на зарядку. Поважати дівчаток. Поливати у дворі квіти.

Чи є у вашому навчальному закладі правила чи статут школи? Якщо є, то прокоментуйте їх, якщо немає, спробуйте укласти.

Прийом "Нитка Аріадни"

Фразеологізм розуміємо як шлях до вирішення певного питання. Спробуймо відстежити, як Богдан знайшов "украдені" гроші для операції тата Леся: уважно вислухав розповідь Леся про "вкрадені" гроші; вияснив, чи зачинена була кватирка; вияснив, чи не подряпаний замок у вхідних дверях; вияснив, чи були сліди на підвіконні; згадав правило: якщо хочеш щось знайти, почни шукати щось інше; пішов на кухню; з'ясував: де лежали гроші, у що вони були загорнуті; розпитав: по що ходила бабуся в магазин, що купила, чи приготувала салат з крабових паличок; відчинив морозильну камеру.

Прийом "Коментування цитати"

Зачитайте уривок. Які художні засоби використовують автори для передачі динаміки подій? Обґрунтуйте їх роль.

"Отже, як полюбляє казати Лесів тато, – картина олією: "Лексус" верещить, Усама з вентиляції шипить і підвиває, мов ошалілий, народ по-пластунськи заповзає в під'їзди, а хазяїн покривдженої машини розмахує карабіном і теж щось кричить, але що – за загальним шумом не розібрати.

Раптом сигналізація замовкла, кіт вирвався і втік, бабці під лавочками перестали хапати дрижаки – і на весь квадрат пролунало несамовите:

–У-у-уб'ю!!!!!!!!!

–А це вже дзуськи! – сказала Лесева бабуся, котра спостерігала всю цю веремію крізь вікно. Підійшла до телефону й викликала міліцію" [1, 15].

Які припущення робили Бабці-на-лавці щодо зникнення Зоськи? Прокоментуйте їх.

Детальний переказ уривка тексту

Детально перекажіть казку про Інтернет і вчителя «компиків» Білого Гедзя.

Проблемні питання

Чому не можна брати участь в інтерактивних іграх по телевізору?

Доведіть, що «Детектива!» – це повість.

Характеристика героїв повісті

Які риси характеру виявили хлопчики Лесь і Богдан, розкривши аферу з квитанціями Київенерго? Відповіді учнів записуються на дошці, учитель пропонує й свої варіанти. (Кмітливість, допитливість, спостережливість, пильність, упертість, зосередженість, урівноваженість, ерудованість, терплячість, енергійність, тривожність, інтелектуальність, толерантність, упертість…). Інший варіант: доберіть слова, які характеризують головних героїв повісті, використовуючи букви: **Д**опитливість **Е**рудованість **Т**ерплячість **Е**нергійність **К**мітливість **Т**олерантність **И**(І)нтелектуальність **В**пертість **А**ктивність.

На які групи ділять персонажів твору Валерій та Наталя Лапікури? Уважно прочитайте авторські характеристики (на початку твору), прокоментуйте, додайте власні.

Прийом "Словник епітетів до…"

Кожен урок української літератури – увага до почуттів, переживань, людських якостей. Описуючи власні враження від прочитаного, школярі мають привчатися використовувати широку палітру художніх засобів. Одним із способів розширення словникового запасу учнів може стати завдання пригадати якомога більше епітетів до ключового слова уроку, наприклад, до слова "детектив".

Тож, на нашу думку, доцільно виносити на уроки позакласного читання цікаві твори сучасників, що викликають суспільний резонанс, дискусії або й захоплення вчителя, учня як читача.

Література

1. Лапікури В. і Н. Детектива!: повість / Валерій і Наталя Лапікури. – К. : Грані-Т, 2010. – 80 с.
2. Токмань Г.Л. Навчання української літератури: розвивати не втрачаючи // Дивослово. – 2011. – № 12. – С. 32.

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

ПРИГОДИ АМУРА В КРАЇНІ ДИКТАТУРИ ПРОЛЕТАРІАТУ

В античній міфології Амур (Купідон, Ерот, Ерос) – бог любові, який своїми чарівними стрілами влучає в людські серця, примушуючи їх кохати. Син Венери і Вулкана, він постає в образі прекрасного юнака чи хлопчика з луком і стрілами. Образ Амура в художній літературі набув традиційного трактування й використання, а тому заявлена тема відсилає нас до осмислення теми любовних стосунків у текстах, написаних у період існування диктатури пролетаріату.

Радянський Союз, який проіснував як державне утворення майже 70 років (1922–1991), до 1936 р. вважався країною "диктатури пролетаріату". Цей термін вперше використав К. Маркс у праці "Класова боротьба у Франції з 1848 по 1850 роки" (1850). Марксистська теорія "диктатури пролетаріату" критикувалася іншими теоретиками лівого руху (М. Бакунін, К. Каутський та ін.). Характеристика сутності суспільства, яке виступало під такою назвою, розкрита у працях

теоретика і практика диктатури В. Леніна. Якщо перша конституція СРСР 1924 р. називала новоутворену союзну державу "диктатурою пролетаріату", то конституція 1936 р. (так звана "сталінська") проголошувала перемогу соціалізму, знищення приватної власності на засоби виробництва та експлуататорських класів і, відповідно, відмову від диктатури пролетаріату. Дослідник політичної системи М. Восленський відзначав, що в СРСР панувала диктатура не пролетаріату, а класу управлінців, так званої "номенклатури" [2].

Стосунки статей посіли важливе місце в період післябільшовицького перевороту. Вважаючи, що суспільство, яке постає на руїнах царської Росії, буде повністю оновленим, керівники нової країни бачили сімейні стосунки (взагалі взаємини чоловіка й жінки) іншими, як у попередні часи, засуджувалася "буржуазна" мораль і відкидалася "буржуазна" сім'я. Символом нового ставлення до жінки зокрема і сімейних стосунків загалом стало ім'я Олександри Колонтай (1872–1952). Опублікована нею в 1913 р. стаття "Нова жінка" розкривала бачення жінки нового суспільства, яка хоче стати його повноцінним членом, самостійною особистістю. Концепція отримала розвиток у художніх творах авторки (повісті "Велика любов", 1927, "Василиса Малигіна", 1923, оповідання "Любов трьох поколінь", 1923), але, в першу чергу, в публіцистиці: "Дорогу крилатому Еросу!", 1923 та ін. Вільне ставлення О. Коллонтай до "проблеми статей" спричинило приписування їй авторства теорії "склянки води", хоч документально воно і не встановлено [3].

Проблема нових стосунків у новому суспільстві час від часу появлялася, наприклад, на сторінках журналу "Життя й революція" [1]. Для українських письменників моделювання ситуацій, де чоловіки і жінки закохуються, кохають, ненавидять, байдужіють, займаються сексом, приносило очевидну втіху, позаяк таким чином вони подавали своє бачення нової людини в новому суспільстві, а також могли осмислити цю проблему особистісно, тому що й самі переживали не одну любовну пригоду. Проза українських письменників, яким довелося жити в добу диктатури пролетаріату, важлива як із погляду повсякдення, так і загальнолюдських цінностей. До неї входять як твори відомих авторів, таких як "Місто" В. Підмогильного чи "Сентиментальна історія" М. Хвильового, так і проза, що не перевидавалася з кінця 1920-х рр.: "Донна Анна" Г. Брасюка, "Гармонія і свинушник" Б. Тенети, "Беладонна" В. Минка, "Золотий павучок" О. Донченка та ін.

Любовні стосунки, про які пишуть автори, – найрізноманітніші. Вони формують уявлення сьогоднішнього читача про тогочасні "ландшафти кохання" в найширшому діапазоні: використання почуттів як сходинок у кар'єрному рості; секс як помста; фальшиве розуміння "буржуазного" кохання; фатальна пристрасть радянського чиновника до представниці артистичної богеми тощо.

Прозу про любов 1920-х років не можна віднести до любовної прози в її теперішньому розумінні. Як зауважує Я. Цимбал, "цим і цікавий любовний роман 20-х років: не повторенням жанрових трафаретів, до яких уже звик і на які чекає нинішній читач, а оригінальними і несподіваними винаходами, поєднанням мелодраматичних шаблонів із духом доби, нової економічної політики та… еротикою" [4, 9].

Література

1. Бошко В. Навколо нового шлюбного кодексу / Володимир Бошко // Життя й революція. – 1926. – № 2–3. – С. 110–113.
2. Восленский М. Номенклатура / Михаил Восленский. – М. : Захаров, 2005. – 640 с.
3. Коллонтай А.М. Новая мораль и рабочий класс / А.М. Коллонтай. – М. : ВЦИК Советов р., к. и к. депутатов, 1919. – 60 с.
4. Цимбал Я. Біологія понад усе! / Ярина Цимбал // Беладонна: Любовний роман 20-х років. – К. : Темпора, 2016. – С. 7–17.

Хейлик Т. А.,
кандидат филологических наук,
Островерхая А. А.,
магистрант,
Запорожский национальный университет

РУССКОЯЗЫЧНЫЕ ФАНДОМЫ И АНТИФАНДОМЫ АВТОРОВ И ГЕРОЕВ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Интернет кардинально изменил традиционные взаимоотношения между писателем и читателем, сделав последнего активным участником творческого процесса, способствовав созданию новых сообществ – фандомов и обусловив такой лит феномен, как фанфикшен. Согласно фанциклопедии Фандом – слово, называющее сообщество фанатов[4]. Менее распространен фонематический вариант фэндом. Не все фанаты объединяются в фандомы. Первоначально "фанат – сокр > лат. fanaticus – исступленный, безумный, неистовый] – разг. болельщик; ярый поклонник (напр; футбольной команды, спортивного общества или спортсмена) сравни фэн" [2, 372]. Слово фанат со временем расширило свою семантику и обозначает поклонника писателя, его произведений, их экранизаций, героев и др.. **Фандом** – первоначальное объединение любителей такой жанровой модификации приключенческой литературы, как научная фантастика. Важной чертой фандома является его виртуальное функционирование. В отличие от фанатов в традиционном понимании этого слова, и от фан-клубов, фандомы проявляют свою активность только в Интернете.

С развитием движения термин "фандом" приобрёл значение совокупности фанатского творчества – фанфикшена (фанфики, пейринги), которое относится к определённому произведению или его части, где описывается альтернативная реальность героя. "**Фанфикшен** – литературное творчество поклонников произведений популярной культуры, создаваемое на основе этих произведений в рамках интерпретативных сообществ (фандомов) – представляет собой невероятных размеров корпус публикуемой ежедневно текстовой продукции"[3,25].

Первый фанфик (то есть любительское сочинение по мотивам известных произведений) по "Гарри Поттеру" Дж. К. Роулинг был опубликован 4 сентября 1999 года на созданном за год до того крупнейшем архиве фанфикшена FanFiction.net. Сейчас существует огромное количество фанфиков по этому роману. Такой интерес к героям книги связан еще и с ее поэкранизацией.

У Дмитрия Глуховского, автора "постъядерного" романа "Метро", фанфики появились еще до официальной, "бумажной" публикации. Хорошо прописанная вселенная книги побудила читателей в сети к написанию фанфиков. Авторы фанфиков иногда консультируются с авторами "первоисточников", Творцов (по Глуховскому) [1], как например создатель фанфика "Метро. Предыстория", предвосхищающего события в метро. Возникают даже межавторские циклы, как, например, по городскому фэнтези Сергея Лукьяненко.

В общении фанаты используют так называемую фандомную лексику, например: пейринг – рассказ о выдуманных романтических отношениях персонажей, канон – официальная, "книжная" вселенная.

Наряду с фандомами писателей (толкинисты – любители творчества Дж. Р. Р. Толкиена), действуют и фандомы произведений (Поттероманы, поттерхэд – объединие любителей книг и фильмов о Гарри Поттере; ОЭ-фандом – фанаты цикла романов "Отблески Этерны" в жанре фэнтези Веры Камши). С появлением комиксов связано возникновение фандомов героев приключенческой литературы (Локид – фандом героя комиксов о Локи). Часто фандомы объединяют поклонников одного или нескольких литературных произведений и их экранизаций (Сумеречный фандом – фандом серии книг и фильмов "Сумерки").

Итак, среди фандомов приключенческой литры выделяются:

1. Фандомы произведений:

Нарнианцы – фанаты серии книг «Хроники Нарнии» К. Льюиса, Гости – фанаты книги "Гостья" Стефани Майер, Фандом Дозоров Лукьяненко – фандом серии книг о Дозорах Сергея Лукьяненко, Нердфайтерс – фанаты книги "Виноваты звезды" Джон Грин.

2. Фандомы писателей:

Толкинисты – любители творчества Дж. Р. Р. Толкиена.

3. Фандомы комиксов:

– фандомы комиксов от MARVEL:

Торкнутый – фанат героя комиксов Тора; Альтронутые – фандом героя Альтрона, Марвелфаны – фанаты комиксов от MARVEL; Халканутые – фанаты героя комиксов Халка (сохранена орфография первоисточника).

– Фандомы комиксов вселенной DC:

Бэтфандом – фандом героя комиксов о Бэтмэне; Смайлы – фандом героя комиксов Джокера, Готэмфан – фанат вымышленного города Готэм в комиксах вселенной DC, где живут Бэтмен, Джокер и т.д.; Флешер – фанат героя комиксов "Флеш".

Чрезмерное восхищение фанатов не всегда отменным литературным материалом обусловило появление антифандоминга – объединения антифанов писателей, книг, героев и т.д.. Антифандомы возникли как особый вид протеста против всеобщего обожания того или иного литературного произведения. Знаково, что фандомы и антифандомы бывают у одних и тех же литературных произведений.

Среди антифандомов выделяют:

1. Антифандомы литературных произведений:

Антисумерки – антифандом фильмов и книг "Сумерки"; ФэилГПфандом – антифандом вселенной Гарри Поттера. (от fail с англ. – провал).

2. Антифандомы комиксов:

WC – антифандом вселенной комиксов DC; Ржавый человек – антифандом героя комиксов "Железный человек", Драная кошка – антифандом героини комиксов "Женщина-кошка".

Несомненный лингвистический интерес вызывает способ словообразования фандомов и антифандомов.

Весьма продуктивны одноструктурные лексемы с семой "чрезмерно тронутые кем-то (чем-то)", например, Халканутые, Торкнутые, Альтронутые. Использование контекстуальных антонимов (Ржавый человек, Не очень Супермен), иронии (Драная кошка, Смайлы).

Фандомы – это творчески активное объединение людей, которые пишут не только фанфики, но исоздают по их мотивам игры, иллюстрации. Фандомы и антифандомы, как и фанфикшен, – неотъемлемая часть современного литературного процесса.

Литература

1. Гуриев В. Метро и подземные жители [электронный ресурс]/ В. Гуриев. – Режим доступа: http://old.computerra.ru/2005/603/225469/.
2. Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов / Н.Г. Комлев. – М. : Эксмо, 2006. – 672 с.
3. Прасолова К.А. Фанфикшн: литературный феномен конца XX – начала XXI века (творчество поклонников Дж.К. Ролинг) / К.А. Прасолова. – Калининград: 2009. – 261 с.
4. Фанциклопедия [электронный ресурс] – Режим доступа: http://fanac.org/Fannish_Reference_Works/Fancyclopedia/Fancyclopedia_I/f1.html#6.

Хоменко Г. І.,
кандидат філологічних наук,
Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди

МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ: РОЗБІЙНИЦЬКИЙ РОМАН ЯК РОЗДВОЄНЕ/ПОДВОЄНЕ ПИТАННЯ

Розбійник як роздвоєне/подвоєне запитання – об'єкт інтерпретації Жака Дерріда в його останній роботі "Voyous" (2003), де в ролі свідка демократії постає водночас/почергово

семантичним та історичним, наділеним настійним характером, що має значення і “допиту із пристрастю”, і “висунення під питання” [2, 32].

У 1920-і цей парадоксальний процес “ходіння по колу” розгортається в контексті розбійницького роману, відбиваючи конфронтацію елітарної та еґалітарної літератур. Однак досвід розбійницького роману зазнає не прямої негації, а відчутної деконструкції: ідеальна сфера складного й суперечливого життя шляхетної людини, утворена множиною філіацій – сюжетних відгалужень та перетинів, що є еквівалентами відтермінування фінальної події смерті й перемоги над нею [див.: 3], трансформується в точку (чи то імлікат сюжету, чи то решток його катастрофічного зруйнування) парадоксальної філософії смерті як джерела життя.

Редукція сюжету розбійницького роману Крістіана Авґуста Вульпіуса “Rinaldo Rinaldini der Räuberhauptmann” (1797 – 1800) до імені великого розбійника Рінальдо Рінальдіні – мультисемантична операція, виконана Миколою Хвильовим у “Вступній новелі” (1927).

Насамперед вона ідентична жесту розхитування усталених уявлень про розбійника – нещасну людину, історія якої повністю підвладна злій долі. Туманність уламків аналогічних сюжетів, які її оточують, дозволяє запідозрити в ній давньогрецьку Ἀνάγκη, ““необхідність” як примус обставин…, “необхідність” як примус грубої зовнішньої сили”, яка в супроводі імені Ἀδράστεια, “неминуча”, “невідворотна”, “фатальна”, “темна” одержує значення не лише цілковитої влади жаху над універсамом і богами, але й винятково незбагненної природи долі, її “нічної” таємничості, в якій об’єднані потужна творча сила, що породжує все суще, надаючи йому навіть у сприйнятті богів сакральності, і сліпоти, поєднуючи в собі безособистісно-фаталістичну та ірраціоналістично-індетерміністську тенденції в уявленнях про долю [див.: 1, 283]. Іманентна амбівалентність Адрастеї Ананки – темної неминучості дістає за еквівалент у час «деконструкції до деконструкції» (Ж. Дерріда) ідею “загадкової смерті” (М. Хвильовий), симетричну “amor fati” (Ф. Ніцше). Вона передбачає радикальне дистанціювання від теорії повної пасивності й аргументів нероблення, *ρογος αργος*, що пронизували філософію, за якою “доля є абсолютною *єдністю* вищої сили, яка зберігається незмінною і непроникною серед множини речей, приступних нашому досвіду і нашому мисленню. Випадок є абсолютною *множинністю*, яка змінюється без правил і без умов, і внаслідок цього не підлягає передбаченню нашим мисленням. У першому випадку все витікає із єдиної й абсолютно постійної свободи; в другому – із свободи абсолютно множинної і мимовільної, капризної; і в тій, і в іншій гіпотезі вищий принцип приводиться для нас до невідомого” [5, 26]. Така залежність могла пояснити калейдоскопічність аналогічних історій та відсутність глибокого психологізму в сюжеті Вульпіуса. За умови його деконструкції тотальна приреченість на незнання й сліпу покору піддається сумніву, наслідком чого стає позначене комплексами апорій пристрасне шукання істини, випитування/допити (“пытки”) чи просте повторення одного й того ж запитання, знаком чого Дерріда пропонує колоподібний обертальний рух в стилі четвертування/колесування, роботу за гончарним кругом, що супроводжує деконструкцію феномену розбійника в Ж. Дерріда, які у своєму вільному обертанні виявляють пустоту розбійництва, його непри/сутність в історії, повній окремих його варіацій. Зачарований Античністю Хвильовий не міг не скористатися моделлю веретена/валу Ананки, що у видіннях Ера Платона скріплює вузол неба, визначає порядок світу; цей складний механізм – вставлені один в одного вісім валів, об’єднаних спільною віссю та поверхнею зовнішнього вала, однак “все веретено в цілому, обертаючись, здійснює щоразу один і той же поворот, але при його обертальному русі внутрішні сім кіл поволі повертаються в напрямку, протилежному обертанню цілого” [4, 967], сигналізуючи в такий спосіб не лише про універсальність влади Ананки, встановлені нею лад, справедливість, гармонію, єдність часів, але й про тонке розрізнення часу й вічності, яке втрачає свою радикальність завдяки ідеї душі, включеної в суперечливий механізм вибору/жеребкування, розділяючи уявлення про “вище щастя для людини” в умінні у житті і в смерті “вибирати серединний шлях, уникаючи крайнощів” [4, 968]. Перечитування платонівських міркувань адоратором дерзання, безуму й алогічності не могло не привести до акцептації долі розбійника як людини «краю» не тільки в значенні марґінальності, але й екстремальності,

контрарності, а головне – фінальності як консеквентної волі до смерті-самовбивства як неповторної моделі вмирання: саме демонічно-люциферична, "відповідальна смерть" Хвильового висуває його не лише в опозицію Рінальдо Рінальдіні та його контамінації Орландо Орландіні, де безглузда випадковість загибелі укутана в християнську ідею співчуття до ближнього, але й увиразнює його унікальну постать в історії світової культури. Supremum розбійника вмотивована у Хвильового самою багатоликістю та ієрархічністю життя: вони й дозволяють виправдати "несправжність" Михайла Ялового, псевдонім якого – Юліан Шпол є можливою спробою воскресіння одного із збережених у народних піснях, але не зафіксованих у документах, ватажків опришків Мирона Штоли (Штолюка).

Доля розбійника як подвоєне/роздвоєне запитання структурує етос мовчання Хвильового, витримуваний найбільш послідовно в промовистих фактах на зразок часопису "Літературний ярмарок" (1928 – 1929), назву якого зазвичай тлумачать в межах інтеґрації літературної топоґрафії Харкова: найменша деконструкція дескриптивних методик дозволяє вгледіти в ній алюзію на аналогічний феномен в Італії 1928 – 1933 років, співдиректором якого був Курт Еріх Зуккерт, відомий саме від цього часу під псевдонімом Курціо Малапарте ("проклятий тосканець" обрав його всупереч вибору Наполеона Бонапарта, вірячи в апотропейну функцію злої долі, вибраної з власної волі).

Література

1. Горан В. Древнегреческая мифологема судьбы/ Василий Горан. – Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1990. – 335 с.
2. Деррида Ж. Разбойники /Жак Деррида; пер. с фр. Д. Калугина /под. ред. А. Магуна // Новое литературное обозрение. – 2005. – №72(2). – С. 31–60.
3. Калинин И. Искусство как приём воскрешения слова: Виктор Шкловский и философия общего дела / Илья Калинин // Новое литературное обозрение. – 2015. – №133(3). – С. 214–225.
4. Платон. Государство, или О справедливости/ Платон; пер. с древнегреческого А. Егунова // Платон. Полное собрание починений в одном томе. – М. : АЛЬФА-КНИГА, 2013. – С. 748–970. – (Полное собрание сочинений в одном томе).
5. Свобода и необходимость Альфреда Фулье/ перевод с четвертого изданія П. Николаева. – М. : Издание К. Т. Солдатенкова, 1900. – 426 с.

Хорольська Т.В.,
аспірантка,
Бердянський державний педагогічний університет

ЖАНР ПРИГОДНИЦЬКОГО РОМАНУ В ТВОРЧОСТІ ІВАНА БІЛИКА

Перу українського письменника Івана Білика належать не лише відомі широкому колу читачів історичні романи "Меч Арея", "Похорон богів", але й менш знані твори "Танго", "Земля Королеви Мод", "Яр".

Одним із дискусійних питань літературознавства залишається питання класифікації романних різновидів. Вивченням жанрової специфіки роману займалися багато вчених, зокрема: М. Бахтін, Т. Бовсунівська, О. Веселовський, А. Гуляк, В. Державин, Л. Каневська, Г. Косиков, І. Франко та інші. Дослідниця теорії українського роману Н. Бернадська, узагальнюючи попередній досвід вивчення цього питання, виділяє найчисельнішу групу романних різновидів – за тематикою. Серед виділених більш ніж тридцяти різновидів Н. Бернадська називає пригодницький та авантюрно-пригодницький роман [1, 309]. Саме до творів пригодницького жанру можна віднести романи "Танго", "Земля Королеви Мод" та історико-пригодницького – "Яр". Однак, вчена вказує на перетин критеріїв поданої нею класифікації, тобто, твір може перебувати на межі двох і більше романних різновидів. "Жанровий синкретизм характерний для роману загалом, в тому числі і для епічних романів" [5, 25].

Такий жанровий синкретизм є однією з визначальних рис творчості Івана Білика. У літературознавчій енциклопедії під редакцією Ю. Коваліва подається визначення пригодницького роману: “метажанр, художні твори про подорожі, відкриття, сміливі наукові експерименти, авантюрні або героїчні вчинки, які характеризуються гострою інтригою, заплутаними сюжетними лініями, фантастичною колізією та напруженою фабулою” [3, 269]. Автор енциклопедії вбачає близькість цих творів до авантюрних та детективних романів. Персонажі пригодницьких творів часто перебувають у екстремальних ситуаціях на межі життя і смерті.

Ю. Ковалів зауважує, що пригодницький роман XIX століття з його динамічним сюжетом, надміром ситуативних загадок, стрімким розвитком дії вплинув на творчість європейських письменників XX століття. Серед українських митців, у творчості яких прослідковується традиція пригодницького роману, дослідник називає В. Винниченка, І. Багряного, О. Бердника, а також І. Білика [3, 269]. Дослідниця пригодницької літератури Т. Табунщик зазначає, що твори пригодницького жанру спрямовані на постійне зацікавлення читача перипетіями яскравого життя героїв, які відбуваються на фоні екзотичної природи. Вона виокремлює такі загальні риси цього жанру: “динамічний, захоплюючий сюжет, різкі несподівані повороти подій, елементи інтриги, конфлікт добра, романтичний, значною мірою ідеалізований герой – яскрава індивідуальність, який нерідко володіє надприродною силою” [4]. Усі ці риси більшою чи меншою мірою притаманні пригодницьким творам Івана Білика. Події усіх трьох романів розгортаються на тлі незвичайних пейзажів: екзотична природа Латинської Америки (“Танго”), небезпечна вічна мерзлота Антарктиди (“Земля Королеви Мод”), безлюдні простори Тундри, які долає Максим Нетреба під час подорожі з концтабору до рідного міста, (“Яр”)

Тематика творів інтригує з перших сторінок. Сама назва роману “Танго” викликає у читача безліч запитань і асоціацій. Головний герой твору, Сергій Ряжанка – українець-емігрант, який після німецького полону боїться повертатися на рідну Україну. Доля заносить його до далекої Південної Америки, де його й чекають цікаві, часто небезпечні пригоди, які супровождуються музикою екзотичного танцю.

Тринадцять журналістів із різних країн світу подорожують Шостим материком. Кожен із них ставиться до подорожі як до легкої, трохи незвичної прогулянки. Перебуваючи в Антарктиді вже три місяці, герої не зустрічають якихось труднощів чи перепон. Але з кінцем антарктичного літа та через надмірну безпечність недосвідчені полярники потрапляють у льодову пастку материка, де й намагаються вижити. З цього моменту починаються небезпечні пригоди героїв. Саме таку зав’язку подає автор у романі “Земля Королеви Мод”.

В історико-пригодницькому романі “Яр” розповідь поділена на дві часові площини. В одній з них описано неймовірну втечу головного героя Максима Нетреби з радянського концтабору та повернення його на Україну, яка вже окупована німецькими військами. Сюжети творів досить динамічні. Автор зацікавлює читача непередбачуваним розгортанням подій.

Іван Білик романтизує своїх героїв. Їм притаманні такі риси як розсудливість, зібраність, відповідальність і водночас сентиментальність, заглибленість у внутрішній світ, прагнення зрозуміти власну душу та душу інших людей. Інколи його герої піддаються екзистенційним настроям, які зумовлені життєво небезпечними ситуаціями. Відчувається прихильність автора до героїв. Письменник наділяє їх дещо надприродною душевною та фізичною силою: “Й коли посідали бельгієць і француз, він скинув шлею, поплентався до нарт і взяв за пазуху кілька бляшанок згущеного молока, треба було якось рятувати тих п'ятьох на Модгеймі. Він вирішив іти сам. У мозку гостро стукало, й то були до болю знайомі слова: “Боротися й шукати, знайти, не здаючись...” [2, 414].

Розпочавши письменницьку діяльність із пригодницьких романів, Іван Білик створив для читача цікаві, пройняті глибоким психологізмом твори. Образи його головних героїв (Сергій Ряжанка, Булат Матрос, Максим Нетреба) – це образи національно свідомого українця хоч і поставленого часто в ситуацію складного морального вибору.

Література

1. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: [монографія] / Н.І. Бернадська. – К. : «Академвидав», 2004. – 368 с.
2. Білик І.І. Земля Королеви Мод: роман /Іван Білик. – К.: Рад. письменник, 1982. – 415 с.
3. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: Академія, 2007. – Т.2 : М (Маадай Кара) – Я (я-форма). – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
4. Табунщик Т.О. Пригодницька література: генеза, специфіка та особливості становлення / Т.О. Табунщик // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського. Сер. : філологічні науки. – 2013. – Вип. 4.11 – С. 268–272. – Режим доступу: < http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/58.pdf.
5. Цанов С.М. “Под игото” като диалог между епическото и романното жанрово начало / С.М. Цанов // Език и литература. – 1992, № 5. – С. 25–31.

Цанов С. М.,
доцент д-р,
ШУ „Еп. Константин Преславски”
(България)
Прешовски университет
(Словакия)

СМЪРТТА НА ЦАР САМУИЛ В БЪЛГАРСКИЯ ИСТОРИЧЕСКИ РОМАН

Историческият роман е жанр, който от появата си през XIX в. в творчеството на Уолтър Скот до ден днешен се радва на висок читателски интерес, и то чрез различните си видови форми – класически, елитарно философски, масово развлекателни, модернистично (постмодернистично) провокативни... Жанровата му идентичност се определя от времевата дистанция спрямо изобразяваната действителност и от присъствието на исторически събития и личности в повествованието. Логично е, че българският исторически роман проявява определен интерес към Средновековието – това е епохата на драматично развитие на държавата между възходи и падения, а на духовността – между ортодоксалното и еретичното. Личността на цар Самуил е благодатна за писателя, защото съчетава в себе си двата основни източника на интерес към жанра исторически роман – героичното и трагичното. Романите, които са му посветени, обаче не са много. Според нас внимание заслужават три романа, които проблематизират образа на великия и трагичен владетел – „Самуил, цар български” на Димитър Талев, „Сказание за времето на Самуила” и „Трите живота на Кракра” на Антон Дончев. Самуил е централен образ в романите, чиито заглавия съдържат името му, и второстепенен, но много важен герой в „Трите живота на Кракра”. В романите на Димитър Талев и Антон Дончев смъртта на Самуил присъства не само в пасажите, които я описват и в тези, които я назовават, в които се говори за нея. Тя присъства по особен опосредствен начин навсякъде, където се явяват Самуиловата любов към народа и Самуиловата човечност, двете характеристики на неговата личност, постигнали трагичната си еманация в есента на 1014 г. и фактически причинили смъртта му. И това е плод не на ретроспективно осмисляне на текстовете след техния прочит, а е феномен на четенето като актуален процес. С други думи, навсякъде в романите, „срещайки” любовта към народа и човечността на героя, читателят отправя(или е логично да отправи) своето съзнание към смъртта на царя, за която той знае преди да започне четенето на съответния текст. Това се обуславя от спецификата на жанра – не просто роман, а исторически роман. Според нас всеки роман, който отправя към читателите знаци, че няма да се разминава с основните факти, легитимирани като истинни от историческата наука, се възприема по модела на наративните изречения(narrative sentences) от теорията, която Артур Данто излага в своята „Аналитична философия на историята” (3: 143-181), т.е., смятаме, че ***темпорално-смисловият модел, по който историците пишат***

своите научни текстове, е аналогичен на рецептивния модел, по който се четат историческите романи, в които главните герои са реални исторически личности, и които се придържат към историографската реконструкция на най-значимите събития от представеното историческо време. С други думи – това, което е характеристика на дискурса на историците, е принцип на рецепцията за читателите на историческия роман. ***За да бъде исторична, мисълта на историка помества събитието, за което разказва, в контекста на събитията, които още не са разказани, но без връзката с които разказваното събитие няма да има идентичност на историческо събитие***. Това структуриране на историографските текстове чрез наративни изречения е възможно вследствие на предварителното познаване на целия сюжет от историка; познаване, което е резултат от изследователската научна работа.

Читателите на исторически романи познават историческите факти, които са художествено тематизирани, т.е. предварително знаят съдбите на основните герои и развоя на основните събития. Така е, защото аудиторията на жанра исторически роман се състои от хора, обичащи историята, и следователно запознаващи се с нея посредством учебници, научно-популярна, строго научна и ... художествена литература.. ***Представителният, огромният брой читатели на исторически романи ситуират рецепцията си в контекста на своето предзнание, получено от учебниците по история и историческата наука.*** Безспорно *смъртта на Самуил* е най-запомнящият се факт от неговата биография на историческа личност. Читателят на роман за Самуил е предварително запознат с фактите, поне от курса по история в средното училище. Той **помни** края на героя и го очаква в процеса на четене. В смъртта на Самуил се открояват като идентичност на личността любовта към своите(войници, народ) и способността да се съпреживява тяхното страдание, човечността. ***Оттук следва, че всеки момент E1, E2, E3... от текста на който и да е исторически роман за Самуил***(без ориентираните към постмодернистични експерименти), ***ако представя човечността, добротата на героя и/или съкровената му връзка с народа, определяща се чрез любовта и отговорността, може да препраща читателското съзнаниие към бъдещия момент En на Самуиловата смърт***. По този начин ***тя имплицитно присъства*** дори и в епизоди, които при романовото презентиране на историята са на десетилетна темпорална дистанция от октомври 1014 г.

И трите разглеждани романа са богати на моменти, които чрез фокусирането си върху двуединството родолюбие – човечност на Самуил „предсказват" неговата смърт(особено много такива моменти има в Талевата творба). Независимо дали октомврийските дни на 1014 г. са описани, коментирани или имплицирани чрез четенето по модела на Дантовите наративни изречения, романите на Талев и Дончев създават един величав в трагизма си образ на средновековния владетел. „Самуил, цар български", „Сказание за времето на Самуила" и „Трите живота на Кракра" са безспорно стойностни произведения. Те обаче не са част от канона на българската литература. Не са и най-значимите творби на своите автори. Но имат достатъчно естетически качества, за да участват във вписването на един трагичен сюжет в българската историческа памет.. Като цялостни текстове трите романа не са шедьоври, но усетът на техните автори за трагичното и героичното в историята е изключителен и негов резултат е въздействащият „образ" на Самуиловата смърт.

Литература

1. **Danto 1965:** Danto, A. Analytical Philosophy of History. Cambridge: At the University Press.

Чаура Н.С.,
аспірант,
Херсонський державний університет

ЕСЕЇСТИКА Ю. АНДРУХОВИЧА: МОТИВ МАНДРІВ І ПРИГОД НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ "КРАЇНА"

На сучасному етапі генологія залишається предметом наукових дискусій літературознавців. Наше дослідження присвячено розгляду есеїстки Ю.Андруховича на сторінках журналу "Країна"

за 2011 рік. Есе – один із літературно-публіцистичних жанрів, що базується на концепції особистості митця. Відбиваючи авторський мікросвіт із цілою системою підсвідомих кодів, есеїст зображує в тексті низку власних образів.

Об'єктом нашого дослідження став часопис „Країна", який ще до своєї появи викликав шквал критичних відгуків щодо його розвитку та існування загалом. Чимало видавців подібних журналів стверджували, що україномовні проекти, котрі реалізуються на всій території України, не є прибутковими і виступають переважно інвестиційними проектами, важливими лише для формування свідомості. У листопаді 2009 року вийшов пілотний номер журналу. Нині його позиціонують як двомовний тижневик „загального інтересу", орієнтований переважно на киян та мешканців райцентрів віком від 20 до 50 років із вищою освітою. Проте над назвою часопису міститься уточнення „Тижневий журнал по-українськи", що свідчить про бажання видавців орієнтуватися саме на українця з його індивідуальними поглядами та сприйняттям навколишнього світу.

В авторських колонках друкуються відомі письменники, науковці та публіцисти – Ю.Андрухович, А.Бондар, Я.Грицак, Є.Головаха та інші. Постійна рубрика журналу „Колонка" презентує есеїстичні тексти митців слова. Зокрема, упродовж досліджуваного періоду активно публікуються твори Ю.Андруховича (12 есе).

В есеїстиці Юрія Андруховича поширеним є мотив мандрів та пригод, що реалізується у змістових аспектах пошуку, вороття та способу існування головних героїв. Наявність цього мотиву в більшості есеїв автора свідчить про зорієнтованість персонажів на динаміку, пересування, злам, трансценденцію. Внутрішній світ автора, власні роздуми, погляди є головним джерелом ідей його творів. Завдання митця – показати процес формування тої чи іншої думки, ввести читача в осередок свого мислення. Цим і пояснюються різноманітні коментарі та натяки. Більшість есе Ю.Андруховича відображають реакцію на події, що відбуваються в державі, містять коментар про культурне життя сьогодення. Це дозволяє творам стати портретом доби, подієвим зрізом часу. Спілкування з читачем у формі діалогу викликає довіру до автора, що допомагає брати до уваги його погляди і переконання. Зроблені у певний час спостереження розгортаються до філософських узагальнень, де практично кожен елемент символізується, набуваючи сакрального змісту.

Образами-персонажами постають переважно люди мистецтва з усіма чеснотами і вадами. Наприклад, Алеш – словенський поет („Без кордонів"), Ігор – російсько-чернівецький радіо поет, що полюбляє ризик („Особливе щастя"), Лі – художник („З Новим циклом!"). Базуються ці образи на особистому досвіді спілкування есеїста з деякими митцями і використанні цікавих фактів з їх життєвої та творчої біографії. Разом зі своїми товаришами автор мандрує світом, який порівнює з рідною домівкою (своїм власним мікрокосмом). Досліджувані есе мають чіткий часопростір: Женева – Венеція – Прага – Швейцарія – Цюрих. Письменник зазначає не тільки місце і час (добу) перебування, а інколи навіть день тижня та години. Письменник мандрує виключно потягом, який спрямовує назустріч пригодам. Оповідь ведеться від першої особи множини, що свідчить про наявність додаткових персонажів, які не називаються.

В есе „Без кордонів" пригода трапилася в Женеві, де автор „попереднього вечора" з товаришами поїхав трамваєм „угору" і опинився „між кількох сотень лікарів". Білі халати стають ілюзорним образом ангелів, своєрідними рятівниками світу. Однак Ю.Андрухович розвінчує уявлення про лікарів як про щось небесне і недосяжне, наголошуючи, що вони „святкували, здається, власну річницю", а отже, „були без кордонів, вино було без кордонів, вони кружляли, порушуючи всі кордони" [1, 32]. Таким чином, митець говорить про кордон не тільки як про межу певної території, а й кордон власної моральності та поведінки (внутрішні обмеження). Звертаючись до лікарів, автор двічі стверджує, що це люди-рятівники, „а не репортери, про яких ми чуємо дедалі частіше завдяки нашій владі" [1, 32]. Отже, окреслюється тема інформаційності у державі. Публіцист порушує проблему людяності, адже йому дуже важко повірити в те, що хтось може рятувати чужі життя „заради того, щоб просто рятувати. У нормальних людей, виявляється, є така потреба на рівні інстинкту" [1, 32]. Саме під час подорожі Ю.Андрухович „стирає кордони" між народами і расами, зазначаючи, що „для мене Женева вже лежить у Кенії" [1, 32].

„Вокзал для своїх” – есе, де автор перебуває вже у Венеції, причому „виринає” в якомусь із її районів. Пригода трапилась, коли „вони” шукали свій готель, „проте усе одно нічого не вийшло, він від нас заховався” [2, 23]. Це місто автор називає туманним та бездонним, у ньому можна розчинитися безслідно. Письменник знову порушує кордони, називаючи Венецію „Західною Африкою”, адже на нього „насувалися якісь темношкірі велетні”. Перебуваючи в тумані міста, читач розуміє, що все знаходиться на межі ілюзорного та справжнього. Тут навіть національні кордони падають при зображенні чотирьох „здоровенних африканців”, котрі нагадують українців, що їдуть на заробітки, бо ведуть себе так само: грають в карти, „голосно перетирають свої заробітчанські моменти” [2, 23]. Розповідач зі своєю компанією навіть домовляються називати їх українськими іменами „Міша, Василь, Павлік і Серьога” [2, 23], що несе в собі певну іронічність.

Ю.Андрухович яскраво протиставляє Україну Швейцарії в есе „Навколо склянки з життям”. У тексті подорож відбувається уві сні, де на фоні екологічних небезпек 2011 року автор вводить архетипний образ води як каталізатор майбутнього життя.

Наступна подорож автора відбувається на межі двох міст, де головні герої зустрічаються з художником, який пригощає їх 2 мандаринами. Таким чином, число 2 набуває сакрального змісту. Адже міст – 2, подорож триває 22 хвилини, 22 листопада. Число 2 символізує раціональне мислення, загалом людину, а поєднання 22 – означає взаємодію людей, причому не досить приємну. Саме таким неприємним є перебування в одному вагоні потягу головного героя і портретиста Лі. Письменник звертає увагу читачів на колір фруктів, наголошуючи, що 7 років тому відбувалась Помаранчева революція. Однак есе не позбавлене оптимістичного настрою, адже герой стверджує, що „сім років – це повний цикл. Віднині починається новий. Найгіршу точку вже пройдено” [3, 24].

Отже, мотив мандрів та пригод в есеїстиці Ю.Андруховича – поліфункціональний. Автор націлений на панорамне зображення дійсності з протиставленням українського та європейського сьогодення, маргінальної особистості та соціуму. За допомогою хронотопу мандрів митець рефлексує над парадоксами свого краю. Ситуація мандрів часто організовує хронотоп творів Ю.Андруховича, сюжет яких розгортається за рахунок переміщення героя між пунктами, де випробовується його стійкість та воля.

Література

1. Андрухович Ю. Без кордонів /Ю. Андрухович //Країна.– 2011.– №62 – С. 32.
2. Андрухович Ю. Вокзал для своїх /Ю. Андрухович // Країна. – 2011. – №74. – С. 23.
3. Андрухович Ю. З Новим циклом! / Ю. Андрухович // Країна. – 2011. – №101. – С. 24.

Чик Д.Ч.,
кандидат філологічних наук, докторант,
Бердянський державний педагогічний університет

ПРИГОДИ ТА ЗВИЧАЇ НА ТЛІ ІМПЕРІЙ: ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНИХ РОМАНІВ “THE HISTORY OF HENRY ESMOND, ESQ.” В. М. ТЕККЕРЕЯ ТА “БРАТЬЯ-БЛИЗНЕЦЫ» О. СТОРОЖЕНКА

Досі полемічним залишається питання про жанр першого роману О. Стороженка “Братья-близнецы” (1855). Для чіткішого з’ясування специфіки типологічної і генетичної спорідненості роману О. Стороженка з тим чи іншим жанровим різновидом, у статті буде зіставлено його з історичним романом “The History of Henry Esmond, Esq.” (1852) англійського письменника В. Теккерея. Для точнішої жанрової окресленості романів О. Стороженка та В. Теккерея слід застосовувати тропологічний метод американського історика Г. Вайта, який базується на наративному-лінгвістичному інструментарії. Г. Вайт запропонував виокремлювати в будь-якій історичній праці п’ять рівнів концептуалізації: хроніку, історію, тип побудови сюжету, тип аргументації, тип ідеологічного підтексту [3, 25]. Важливість застосування тропології для

літературознавчого аналізу текстів “The History of Henry Esmond, Esq.” та “Братья-близнецы” дасть змогу конкретизувати специфіку історіописання в художньому дискурсі та дати відповідь на полемічне питання наскільки О. Стороженко був “ідейно обмеженим” та консервативним.

Лінійність оповіді та почергова зміна найважливіших віхів у житті родини Бульбашків зумовила те, що деякі дослідники означують роман О. Стороженка як роман-хроніку. Як зауважує автор у підзаголовку, його твір не лише репрезентація окремої приватної історії, а втілення історії Правобережної України другої половини XVIII ст. Як і в О. Стороженка, у В. М. Теккерея попередні події не мають особливого значення – вони лише вибудовують ланцюг, який можна назвати родинною історією. Для визначення типу сюжету історичної оповіді, Г. Вайт скористався класифікацією Н. Фрая й відповідно вирізняє Роман, Трагедію, Сатиру та Комедію [3, 27]. В обох історичних романах спостерігаємо синтез двох типів сюжетів – сатиричну трагедію.

В романі “The History of Henry Esmond, Esq.” головний герой стає активним учасником війни за іспанську спадщину, й у першій же битві він протиставляється англійським солдатам – для жорстоких битв у нього застарілі уявлення про доброчесність та добре релігійне виховання. Таке ж протиставлення бачимо в романі О. Стороженка. Брати Бульбашки є повними протилежностями до російських підпрапорщиків. Брати повністю інтегруються в імперську армію й хоробро беруть участь у всіх найважливіших битвах російсько-турецької війни упродовж восьми років, упевнено просовуючись про драбині звань і почестей. Таке відповідальне ставлення до військової служби є також ретрансляцією власних поглядів письменника, який сам віддав військовій службі майже 30 років. У творі виразно представлено авторську інтерпретацію пост-гетьманської історії козацтва, яка полягає в імперському баченні історії цілковито колонізованої України. За типологією К. Мангайма [1], яку в основному запозичує і Г. Вайт, ця ідеологія є консервативною.

Англійський та український письменники в розглядуваних романах конструюють три версії імперської візії історії – військову, релігійну та аристократичну. В. М. Теккерей опирається офіційній “бравурній” історії і критикує найвищі військові чини британської армії, які незаслужено й на крові та кістках своїх підлеглих здобувають почесті та славу. Образом військового інтригана, який думає лише про власне збагачення є герцог Мальборо, який ввійшов історію як найвидатніший полководець й досі стоїть серед центральних персонажів британської військової звитяги. В О. Стороженка військову версію імперії представляє майор, який вмовляє батьків віддати братів-близнят на військову службу. Майор виступає проти освіти і переконаний, що обов’язок кожного – віддати життя на полі битви за Катерину ІІ. Тож обов’язок солдата, на його думку, полягає в трьох складових бути “слугою матінки-цариці, батьківщини і захисником віри православної” [2, 247].

На фоні невдалої заколоту якобітів з метою повернення династії Стюартів на британський престол в романі В. М. Теккерея особливо колоритним є персонаж пастора Голта. На перший погляд отець Голт є взірцем християнського смирення та людинолюбності, який не може нікого скривдити. Втім, за його маскою доброзичливості та душевності криється підступний і хитрий інтриган, який вміло маніпулює своїми господарями. Будучи справжнім релігійним фанатиком, він також підкоряє своїй волі малого Есмонда й прививає йому надовго преклоніння перед католицизмом і орденом, який представляє – єзуїтами, за кожної нагоди доводячи вищість і правильність своєї віри перед учнем. Релігійну версію імперського світобачення в романі українського письменника персоніфікує архімандрит Мельхіседек, який, на відміну від майора, не є вигаданою особою. О. Стороженко використовує його ореол непримиренного борця з “невірами-католиками” у змалюванні образу аскета, який випромінює елегію та завзяття. У нетривалій розмові з братами архімандрит висловлює свою чітку проімперську позицію, під яку підлаштовує і свою віру, яка базується на принципі “служба імперії = оборона віри = служіння “богообраній” імператриці”. Своїм неприхованим релігійним фанатизмом архімандрит схожий на Теккеріївського пастора-єзуїта Голта.

Аристократичний рівень Британської та Російської імперій обома письменниками зображується як вироджений. Як вже зазначалося, описувані події в романі В. М. Теккерея припадають на кінець XVIII – початок XIX ст. – головно повстання якобітів і війна за іспанську

спадщину. Дворяни зображуються як егоїстичні та безпринципні, любителі карт, дуелей і хорошої кухні. Світське життя тих чи інших "благородних" сімейств письменник насичує повсякденними ритуалами – полюванням, раутами, споживанням їжі та напоїв, балами, дрібними інтригами, пліткуванням тощо. У романі показано, що якобінські переконання, які були властиві партії торі, поволі стають анахронічними та навіть небезпечними для поступу імперії, й пропагується перехід до ідей партії вігів. Така ж – "нова" – аристократія зображується в романі О. Стороженка, яка пам'ятаючи про славетне минуле своїх предків, намагається інтегруватися у російський дворянський загал.

В романі В. М. Текккерея консервативна ідеологія, попри гостру авторську деконструкцію, залишається самодостатньою, стійкою і незамінною. В українського письменника глорифікація нових умов, в які потрапила колонізована Україна ІІ-ї половини XVIII ст., перетворюється на непряму критику соціальних умов, за яких гинуть кращі нащадки колишніх запорозьких козаків, яких з одного боку він зображає позитивно – як вправних воїнів імперської армії, а з іншого – як безталанних козаків, які ніяк не можуть стати типовими малоросійськими поміщиками, "щасливими" у своїй повсякденності. Щоправда, такий стан речей він розуміє як логічний плин історії, якому нічого протиставити і який приносить колонії від імперської політики патріархальні блага, яких вона не знала досі. Генрі Есмонд терпить поразку в прагненні здобути щастя на батьківщині і, зазнавши чергового програшу, фактично втікає в одну з британських колоній. До такого ж фінального ескапізму головних героїв вдається і О. Стороженко, зобразивши абсурдну смерть двох братів, яка виглядає апофеозом прихованої соціальної критики у тексті.

Література

1. Манхейм К. Идеология и утопия : пер. М. И. Левиной // Диагноз нашего времени : [сборник : пер. с нем. и англ.] / Карл Манхейм. – М. : Юрист, 1994. – С. 11–276.
2. Стороженко О. Братья-близнецы. Очерки Малороссии прошлого столетия // Твори: В 2 т. / Олекса Стороженко. – К. : Держ. видав. худож. літ., 1957. – Т. 2. – 1957. – С. 177–423.
3. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Хейден Уайт ; пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. – Екатеринбург : Иэд-во Урал, ун-та, 2002. – 528 с.

Шама И.Н.,
кандидат филологических наук,
Запорожский национальный университет

СИМВОЛИКА ПОРТРЕТА В ДЕТЕКТИВЕ – *FACTUM CONCLUDENTIUM* И ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА

В начале XX века Г.К.Честертон сетовал на то, что исследователи уделяют детективу не слишком много внимания. В XXI веке ситуация меняется, ведь детектив даёт богатейшую почву для наблюдений с точки зрения особенностей языка и поэтики. Детектив живёт, благодаря своей канонической структуре, жёстким требованиям к сюжетным линиям, определённым чертам в характеристиках персонажей… Чтение *roman policier* направлено на "события, а не на их психологическую или сентиментальную подоплёку" [1, 112].

Одна из классических "заповедей детектива" (как назвал их Р. Нокс [1, 77-79]) – преступление разгадывается и объясняется в самом конце. До этого же читатель должен находиться в состоянии "напряжённого неведения", хотя всё необходимое для разгадки ему предложено. Так создается эффект "равных возможностей" [1, 65], когда читатель может попытаться сам найти разгадку на основе тех же *fait accompli*, что и сыщик. Факты эти очень часто нельзя назвать "уликами" в прямом смысле слова. К таким имплицитным "уликам" можно, среди прочего, отнести символы культуры, которые, в виде символических кодов или символических вариантов, неизменно присутствуют в художественном тексте, в т.ч. детективе, составляя его особую структуру, особый язык, правильно поняв который, можно попробовать

посоперничать в отгадывании тайн с сыщиком и автором истории. Именно поэтому так важно сохранять язык символов в переводных текстах.

Парадокс символического языка детектива в том, что символика, с одной стороны, прячет тайну, а с другой – её раскрывает. Указанный парадокс очевиден в рассказе Г.К. Честертона "The Purple Wig". Рассказ относится к т.н. "интеллектуальным" образцам жанра и не совсем типичен уже потому, что в нём преступление как таковое не совершается: есть репортёр, стремящийся поиронизировать над древними легендами аристократических семей, есть библиотекарь одной из таких семей, трепетно хранящий эти самые легенды, есть, наконец, сам герцог, чья семья легенду породила, и есть отец Браун, как будто наблюдающий за всем со стороны. Само же преступление совершено много лет назад, не раскрыто в своё время, а за давностью лет даже преступник стал менее бдительным, перестал бояться быть обнаруженным. Сюжет строится вокруг обычной светской беседы, в результате которой вдруг всплывает давно и тщательно скрываемая тайна. Причём свет на неё проливает именно отец Браун, а подсказки указывают на преступника, активируя основные принципы символической антинормы.

Портреты участников символического контакта и их местоположение при разговоре (характерологическая топография) становятся первым указателем на разгадку в исходном тексте. Участников мизансцены в завязке три – отец Браун, герцог Эксмур и герцогский библиотекарь. В центре, т.е. в наиболее значимом месте, сидит т.н. "ложный хозяин" – библиотекарь, слуга. Имя слуги - *Mull*, т.е. "путаница" - антинорму усиливает. В переводе подобная этимологическая догадка невозможна в силу объективных причин [4]. Описание внешности героя далее лишь подчёркивает противоречие "место *vs* персонаж на нём". В портретном коде символические атрибуты необычны в своей синтагматике. Оксюморон в символике наводит на мысль о "ложности" хозяина центра (о признаках, отделяющих "своих" от "чужих" см. [3, 25–37]) и о возможной причастности персонажа к преступлению. Однако эту вероятность можно исключить, по крайней мере, по двум причинам: 1. *Mull* сидит лицом к журналисту и, значит, опасность от него не исходит (ср. символику "впереди"/"сзади"). 2. Все характеристики, отмеченные Финном в начале наблюдения как аномальные, трансформируются затем в привычные, в норму. Не исходит опасность и от отца Брауна. Это ясно читателю *a priori*, без лишних подтверждений, в силу роли, исполняемой священником.

И, наконец, третий участник символического контакта - мнимый герцог Эксмур. Набор характеристик, связанных с ним в завязке, весьма красноречив с точки зрения символической антинормы и сводится к следующему. 1. Он сидит слева (ср. символику "левого"). 2. Цвет его лица – нездоровый, желтоватый. 3. Лицо лже-герцога миксантропично, символизируя, с одной стороны, высокий социальный статус обладателя, а с другой –сигнализируя о зооморфной аномалии. 4. Ключевой символический атрибут, описывающий выражение лица "обманного" герцога в оригинале – *"saturnine"*. Явная связь атрибута с Сатурном делает существенной не только эмотивность атрибута, но и запечатлённый в нём отголосок древних сатурналий, во время которых хозяева и слуги менялись местами (ср. указанную выше "ложность" хозяина центра – слуги). 5. Явный контраст между историями, которые рассказывает обманщик и его эмоциональной реакцией на эти истории.

Сказанного уже достаточно, чтобы с большой долей вероятности предположить, кто из троих собеседников преступник. Догадка перерастает в уверенность, если обратить внимание на символику волос, причёски и головных уборов. Значимость их ясна сразу хотя бы потому, что "*wig"* вынесено в заголовок, а портреты участников беседы за столом в таверне концентрируются вокруг головы, символика которой сопряжена с верхом мироздания, с жизненной силой и главенством [2, 56].

Итак, слева за столом сидит человек, весь сотканный из антинормы. Его одежда несовременна, в лице его явно выражены зооморфные признаки, воротник и шейный платок кажутся тюрьмой для его впалых щёк. Волосы герцога символически указывают на высокий социальный статус их обладателя и окрашены в "неприродный", чужой цвет, что заставляет о.

Брауна предположить “мнимость” претензий герцога на место, ему не принадлежащее. Далее. Болезненный цвет лица контрастирует со здоровьем волос, но и здоровье это тоже аномально. И, наконец, волосы “герцога” – всего лишь парик. Символически это может значить как открытое стремление идентифицировать себя с определённым статусом, так и попытку скрыть свою истинную сущность под личиной.

Таким образом, в портрете герцога Эксмура отчётлива доминанта антинормы. Сопутствующие символические коды подтверждают догадку, заставляют признать, что мы имеем дело с типичным “чужаком”, примеряющим “свой” облик (обычно именно так поступает преступник). Для о. Брауна всех этих свидетельств вполне достаточно, чтобы узнать “чужого”.

Символика в детективном рассказе, следовательно, важна не менее, чем самая изощрённая интрига. Роль символики в детективе многопланова, но одной из важнейших её функций оказывается прогностичная. Символ в детективе – такой же *factum concludentium*, как и любая другая конвенциональная улика. Тайна “*whodunit”* перестаёт быть тайной, если собрать воедино, прочесть и понять “язык символов”, в т. ч. портретных. В переводе нельзя пренебречь этим “языком”, ибо только сохранив его, можно заставить читателя целевого текста увлечься детективной историей.

Література

1. Как сделать детектив / Сост. А. Строева; пер. с англ., франц., нем., исп. – М. : Радуга, 1990. – 321 с.
2. Купер Дж. Энциклопедия символов / Дж. Купер. – М. : Ассоциация Духовного Единения “Золотой Век”, 1995. – 401 с.
3. Новикова М. А. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале “Вечеров на хуторе близ Диканьки” Н. В. Гоголя и их английских переводов) / М.А. Новикова, И.Н. Шама. – [2-е изд.]. – Запорожье : ООО “Акцент Инвест-трейд”, 2013. – 212 с.

Школа Г.М.,
кандидат філологічних наук
(Київ)

ТЕМПОРАЛЬНА ЛЕКСИКА У ТВОРАХ ПРИГОДНИЦЬКОГО ЖАНРУ

Семантичну категорію, що охоплює всі різновиди значення часу, позначають терміном *темпоральність* (від tempus – час).

Темпоральну лексику активно вивчають українські та зарубіжні лінгвісти, зокрема, А. Бондаренко, І. Вихованець К. Красухін, Г. Яворська та ін. Так, І. Вихованець зауважував, що «людина членує час на окремі відрізки, пов’язуючи їх із поняттями тривалості й нетривалості, повільності й швидкості, початку й кінця, одночасності й різночасності, співвіднесеності з моментом мовлення» [1, 681]. Актуальним видається розгляд темпоральної лексики в малій прозі класика української літератури Івана Франка (1856-1916). Матеріалом для спостереження послужили різножанрові твори письменника: казка «Фарбований Лис», оповідання «Малий Мирон», новела «Сойчине крило».

Розважально-дидактичний твір «Фарбований Лис» (1898) входить до збірки казок І. Франка «Коли ще звірі говорили». Пригода, що сталася одного дня з головним персонажем цього твору визначила зміст його життя протягом цілого року: *«… Лис і поклав собі міцно зараз завтра, в сам торговий день, побігти до міста і з торговиці вхопити курку»; «Власне завтра мав малювати якийсь великий шмат паркану і відразу розробив собі цілу діжу фарби та й поставив її в куті на подвір’ї, щоб мав на завтра готову»; «Майже вмираючи зо страху, бідний Лис Микита мусив сидіти в фарбі тихо, аж до вечора».*

Низку пригод переживає малий Мирон – герой однойменного оповідання: *«Там він цілими годинами любить сидіти. І довго так стояв Малий Мирон, то схиляючись, то повертаючись*

над бродом, але лізти в воду все якось не смів. І хто знає, як довго був би він стояв над бродом, якби не був надійшов сусід Мартин»; «А коли літом усі старші з хати підуть у поле, Мирон лишається сам, але не в хаті. В хаті він боїться».

Багатими на пригоди було життя головної героїні новели «Зойчине крило» («Із записок відлюдька»): «*Завтра Новий рік і заразом сорокові роковини моїх уродин. Подвійний празник. Бодай подвійний пам'ятковий день»; «Наближається північ. Починає бити дванадцята»; «Де колись хвилювало та бушувало, тепер тихо та гладко*»; *«Датовано з Порт-Артура в вересні, – якраз чверть року пройшло».*

Отже, мова творів І. Франка багата лексемами на позначення часу: відрізки часу в межах доби, тижня, року.

Література

1. Вихованець І.Р. Темпоральність / І.Р. Вихованець // Українська мова : Енциклопедія [Редкол. Русанівський В.М. (співголова), Тараненко О.О. (співголова), Зяблюк М.П. та ін.]. – 2-ге вид., випр. і доп. – К. : Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М.П. Бажана, 2004. – С. 681.
2. Франко І. Сойчине крило // Франко І. Зібрання творів : У 50-ти томах / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 53–93.

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

ПРИГОДНИЦЬКА СКЛАДОВА П'ЄС УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ

Матеріалом розвідки обрані твори українського письменника Ярослава Галана (1902-1949). Митцем створено низку драматичних творів, частина з яких («Дон-Кіхот із Еттенгайма», «Вантаж», «99%») мали сценічну історію, текст п'єси «Говорить Відень», надісланий у 1935 році до Харкова для театру Революції, загинув. У цих п'єсах наявні фольклорні-міфологічні елементи. Конкретні міфологічні топоси і сюжетипо-новому інтерпретуються і по-різному використовуються літературною традицією, залишаючись важливим компонентом «мови» літератури [3, 49].

Епічну природу має дебютний драматичний твір Ярослава Галана – п'єса на три дії «Дон-Кіхот із Еттенгайма» **(**1927). Основною ознакою епосу Віктор Жирмунський називає історичність. При підготовці до написання твору, герой якого має історичного прототипу, Ярослав Галан спирався на дійсний факт: Бонапарт, довідавшись про підготовку на нього замаху прихильниками дому Бурбонів, знищив принца Енгієнського, котрий жив тоді у Еттенгаймі. Критик Борис Буряк вказує на те, що у процесі підготовки до написання твору Ярослав Галан детально вивчив надзвичайно великий архівний матеріал, простудіював численні наукові праці та художні твори (польські, німецькі, італійські), присвячені подіям періоду першого Консулату в Франції [1, 19].

Дія твору проходить весною 1804 року і зосереджена навколо особи князя Люї д'Ангієна із французької династії Бурбонів. Незважаючи на те, що Люї має дружину Шарлоту, яка весь сенс життя бачить у коханому чоловікові, він змальований як людина, ціннісними критеріями якої є виняткова інтереси Франції. Центральним мотивом твору виступає не любовна колізія, а богатирство – низка героїчних вчинків головного персонажа, спрямованих на усунення від влади Бонапарта. Сповнений патріотичними почуттями князь, подібно до епічних героїв, змальований не як приватна, а як публічна особа. Після приходу до влади Наполеона, він більше п'ятнадцяти років мешкає в еміграції. Те, що залишив Францію, яка стала для нього «втраченим раєм» [2, 53], й живе поза Батьківщиною, герой вважає своєю найбільшою помилкою, найбільшим гріхом. Князь-рояліст і в еміграції продовжує боротьбу з Бонапартом, яку називає «своїм найсвятішим обов'язком» [2, 78]. Художня тканина твору розпадається на дві частини: у першій головний герой постає вільним, але на еміграції, у другій – ув'язненим у Франції.

Отже, пригодницька складова визначає художню структуру п'єс Ярослава Галана, зокрема, його дебютного драматичного твору «Дон-Кіхот із Еттенгайма». Дон-Кіхот із Еттенгайма»

Література

1. Буряк Б. Ярослав Галан / Борис Буряк // Галан Я. Твори у чотирьох томах – К. : Наукова думка, 1977. – Т.1. Драматичні твори. Упор. та примітки Г. Г. Кулінича. Вст. стаття Б. С. Буряка – С. 5–47.
2. Галан Я. Твори у чотирьох томах / Ярослав Галан. – К. : Наукова думка, 1977. – Т.1 Драматичні твори. Упор. та примітки Г. Г. Кулінича. Вст. стаття Б. С. Буряка – 512 с.
3. Мелетинский Е.М. Статус слова и понятие жанра в фольклоре / Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, С.Е. Новик // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Наследие, 1994. – С.39–104.

Навчальне видання

Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа

Збірник наукових матеріалів конференції
(Бердянськ, 22–23 вересня 2016 р.)

Головний редактор:
доктор філологічних наук, професор **Новик О. П.**

Заступники головного редактора:
доктор філологічних наук, професор **Філоненко С. О.**,
доктор філологічних наук, професор **Харлан О. Д.**

Технічний редактор та комп'ютерна верстка:
Нехайчук Ю. А.

Дизайн обкладинки:
Вербовий Р. М.

Надруковано з оригінал-макету, наданого авторами

Підписано до друку 31.08.2016 р.
Формат 60х84/16. Папір офсетний.
Гарнітура «Arial Narrow». Друк – лазерний.
Ум.-друк. арк. 18,11. Обл.-вид. арк. 18,4.
Наклад 100 прим.

71100, м. Бердянськ, Запорізька обл., вул. Шмідта, 4

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єкта видавничої справи
ДК №2961 від 05.09.2007 р.