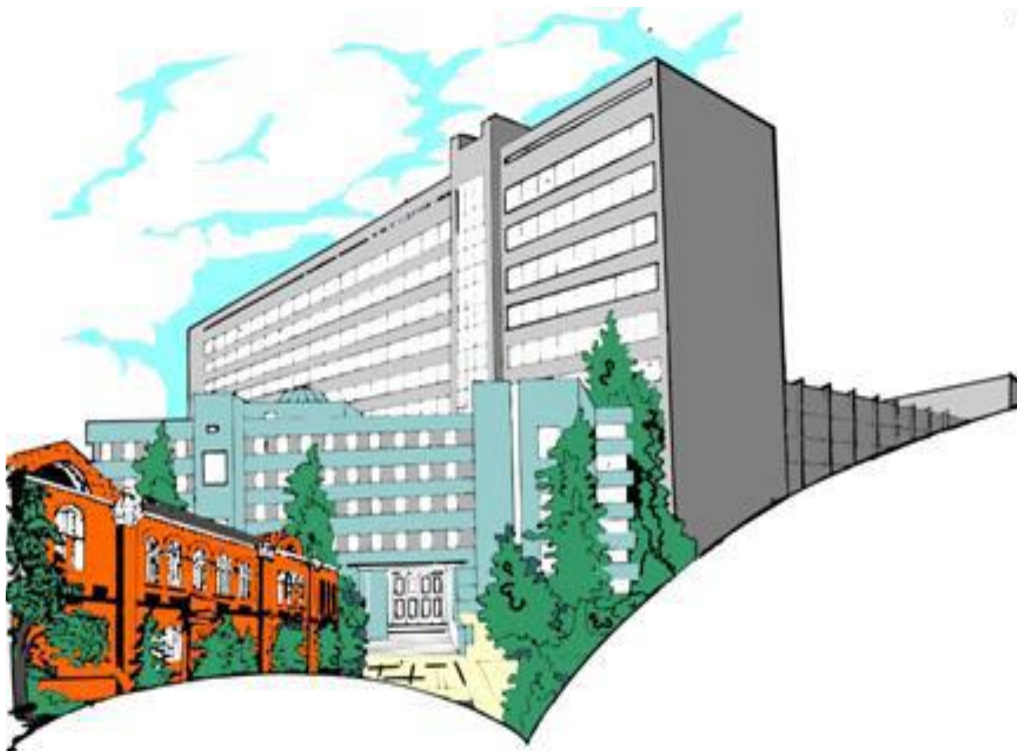


**Міністерство освіти і науки України
Херсонський державний університет
Запорізький національний університет**



**НЕОМІФОЛОГІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЗАРУБІЖНІЙ
ЛІТЕРАТУРАХ**

**Збірник матеріалів
Всеукраїнської студентської
науково-практичної інтернет-конференції**

29-31 жовтня 2019 року

Херсон

2019

УДК 82-343.091:[821.161.2+821] (062.552)
Н 52

**Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Херсонського державного університету
(протокол № 5 від 25 листопада 2019 року)**

Редактори-упорядники

- Алла Демченко** - завідувачка кафедри української літератури
Херсонського державного університету, кандидатка
філологічних наук, доцентка
- Тетяна Цепкало** - старша викладачка кафедри української літератури
Херсонського державного університету, кандидатка
філологічних наук

Рецензенти

- Олександра Штепенко** - професорка загальноуніверситетської кафедри світової
літератури і культури імені проф. О. Мішукова
Херсонського державного університету, докторка
філологічних наук, професорка
- Галина Бокшань** - доцентка кафедри іноземних мов
Херсонського державного аграрного університету, кандидатка
філологічних наук

Н 52 **Неоміфологізм в українській та зарубіжній літературах:** збірник матеріалів
Всеукраїнської студентської науково-практичної інтернет-конференції, 29-31 жовтня 2019
року / [редактори-упорядники А. В. Демченко, Т. О. Цепкало]. – Херсон: ХДУ, 2019. –
285 с.

У збірнику матеріалів Всеукраїнської студентської науково-практичної інтернет-конференції вміщено наукові статті студентів з актуальних проблем вітчизняного та зарубіжного літературознавства, компаративістики, перекладознавства та методики викладання української літератури. Автори висвітили неоміфологізм як стилістичну домінанту сучасного літературного процесу, з'ясували генезу та поліморфність цього явища.

ISBN 978 617 70 90 303

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Бєлєхова Л. І. – докторка філологічних наук, професорка кафедри англійської мови та методики її викладання Херсонського державного університету

Бойко Л. П. – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української мови Запорізького національного університету

Бондаренко Л. Г. – кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри української літератури Херсонського державного університету

Гайдаєнко І. В. – кандидатка філологічних наук, доцента, завідувачка кафедри мовознавства Херсонського державного університету

Галаган В. В. – старша викладачка кафедри української літератури Херсонського державного університету

Демченко А. В. – кандидатка філологічних наук, доцентка, завідувачка кафедри української літератури Херсонського державного університету

Димитренко Л. В. – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри англійської мови та методики її викладання Херсонського державного університету

Єрмоленко С. І. – кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри української мови Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Курилова Ю. Р. – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української літератури Запорізького національного університету

Мартос С. А. – кандидатка філологічних наук, доцента кафедри української мови Херсонського державного університету

Немченко І. В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Херсонського державного університету

Ніколаєнко В. М. – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української літератури Запорізького національного університету

Омельчук Ю. О. – кандидатка філологічних наук, старша викладачка кафедри мовознавства Херсонського державного університету

Райбедюк Г. Б. – кандидатка філологічних наук, професорка кафедри української мови і літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету

Сирко І. М. – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри практики іноземної мови Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Слижук О. А. – кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри української літератури Запорізького національного університету

Цепкало Т. О. – кандидатка філологічних наук, старша викладачка кафедри української літератури Херсонського державного університету

Чухонцева Н. Д. – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української літератури Херсонського державного університету

ЗМІСТ

Бень Анастасія. Вивчення повісті «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського з використанням віртуальної художньої галереї.....	9
Біла Ірина. Українські письменники в інтернет-мемах.....	13
Бондаренко Тетяна. Використання постера на уроці вивчення творчості Валерія Шевчука.....	20
Бородовська Марія. Образ страху в оповіданнях «Хо» М. Коцюбинського та «Віють вітри, віють буйні...» В. Винниченка...	25
Вертюк Катерина. Використання літературних пазлів під час вивчення «Лісової пісні» Лесі Українки.....	31
Донський Владислав. Реінтерпретація образу «живих мерців» у романі Макса Кідрука «Бот. Гуаякільський парадокс».....	36
Єрмолаєва Яна. Пейзажний простір лірики Анатолія Кичинського...	40
Жевак Здена. Першостихія води в романі Валерія Шевчука «Три листки за вікном».....	46
Жукова А. Міфо-фольклорні особливості бестіарних образів у ліриці Ігоря Калинця.....	54
Засць Марія. Мовні особливості міфологізму трилогії «Володар Перснів» Дж. Р. Р. Толкіна.....	58
Зінченко Ольга. Модус національної ідентичності у повісті Зірки Мезантюк «Як я руйнувала імперію».....	64
Зуєнко Ярослава. Міт, мітологізм, мітокритика, мітопоетика: диференціація понять.....	68
Ісаєва Світлана. Використання ментальних карт у процесі вивчення драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» в 10 класі.....	74
Кирчей Тетяна. Трансформація міфу у творчості письменників-постмодерністів (на матеріалі роману Джона Барта «Химера»).....	78
Коваленко Аліна. Урок-гра як форма вивчення твору Валерія Шевчука «Дім на горі».....	82

Коваль Марина. Міфопростір лірики Володимира Сімейка.....	86
Коврова Марія. Лінгвостилістичні особливості словесних образів в австралійських та новозеландських поетичних текстах.....	91
Кравченко Аліна. Інтерпретація міфологічних образів у романі «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Галини Пагутяк.....	97
Крохмаль Софія. Використання прийому вибіркового читання (на прикладі повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків»)...	103
Летка Дарія. Топос міста в романі Олега Шинкаренка «Кагарлик»...	108
Личакова Вікторія. Лексика на позначення аудіо концепту в романі В. Задорської «Особливості магічного навчання».....	114
Логвиненко Катерина. Міфологеми лірики Емілі Дікінсон у перекладацькій інтерпретації Яра Славутича.....	118
Лук'янчук Дар'я. Міфологізація часопростору в збірці есеїв Т. Прохаська «FM “Галичина”».....	124
Макар Ярослав. Художні особливості коротких оповідань Дональда Бартелма.....	129
Малєнкова Дарія. Міфосвіт поетичної збірки «Тінь риби» Мар'яни Савки.....	134
Мельникова Анастасія. Мотив самотності у ліриці Сергія Жадана.....	139
Мірошніченко Алла. Використання хмари слів на уроці вивчення поезій Богдана-Ігоря Антонича.....	143
Ніщименко Марія. Система відношень типу «центр – периферія» віртуального простору романів Ерін Хантер «Воїни».....	148
Папіш Олеся. Кросенс як сучасний прийом вивчення повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків».....	153
Печериця Анна. Міфологема Світового Дерева та символіка Святого Грааля у романістиці Є. Кононенко та Д. Брауна.....	158
Пилипчук Оксана. Особливості іронії в романі Тараса Антиповича «Мізерія».....	162

Піддуба Олена. Національна парадигма коміксу «Захар Беркут. Легенда» О. Корешкова.....	168
Позднякова Сніжана. Соціальні характеристики людини в молодіжному сленгу (на матеріалі творів С. Жадана).....	173
Попова Оксана. Образ Прометея в інтерпретації Джорджа Гордона Байрона і Тараса Шевченка.....	178
Привалова Яна. Міфосвіт комедій «Мина Мазайло» Миколи Куліша та «Генерал» Івана Багряного.....	184
Продашук Віталіна. Міфологема смерті в романі Сергія Лободи «Час Ліліт».....	190
Процько Лілія. Урбаністичний простір роману О. Ірванця «Рівне/Ровно (Стіна)».....	195
Радушинська Ірина. Міфосемантика води у повісті «Казка про калинову сопілку» О. Забужко та новелі «Концерті пам'яті янгола» Е.-Е. Шмітта.....	198
Ріпа Владислава. Роль перекладацької діяльності Віталія Кейса в популяризації американської поезії в Україні.....	205
Савчук Ольга. Діалектизми в романі Дари Корній «Гонихмарник»...	211
Самойленко Анастасія. Міфологема води у ліриці Віслави Шимборської та Ліни Костенко.....	216
Сироткіна Ангеліна. Образ матері в сучасній підлітковій прозі про булінг.....	220
Солодова Олена. Неоміфологізм лірики Маріанни Кіяновської та Мар'яни Савки.....	226
Стефурак Віолетта. Інтерактивний плакат як засіб залучення міжмистецького контексту під час вивчення повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків».....	230
Таган Денис. Образи нечисті в романі «В тіні янгола смерті» Тараса Завітайла.....	234

Тарасова Ганна. Використання інтерактивної гри «Відкрий квадрат» під час вивчення твору «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського.....	240
Ткачук Вікторія. Образи нічних світил в поетичній збірці Віри Вовк «Жіночі маски».....	244
Харитоновна Катерина. Особливості характеротворення у романістиці Люко Дашвар.....	249
Цвєтанська-Політун Катерина. Порівняльні конструкції в прозових творах Юрія Андруховича.....	254
Чорна Ірина. Використання сайту LearningApps.org. під час вивчення творчості Валерія Шевчука у закладах вищої освіти.....	260
Шепілова Марія. Конститутивні риси міфологічного простору сучасної літератури фентезі (на матеріалі романів «Найдальший берег», «Планета вигнання» У.Ле Гуїн та «Маара і Данн» Д. Лессінг)..	265
Яким Ірина. Інтерпретація ініціаційного міфу в романі Ніла Геймана «Neverwhere».....	272
Ястреб Наталія. Неоміфологічне моделювання тексту п'єси Неди Нежданой «Коли повертається дощ».....	276

**ВИВЧЕННЯ ПОВІСТІ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»
МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО З ВИКОРИСТАННЯМ
ВІРТУАЛЬНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ГАЛЕРЕЇ**

Бень Анастасія – студентка 4 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. пед. н., доц.. Бондаренко Лідія Григорівна

З розвитком інноваційних технологій на зміну застарілим методам роботи та подання матеріалу у закладах загальної середньої освіти приходять новітні методи і прийоми. Термін «інформаційно-комунікаційні технології» (ІКТ, від англ. Information and communications technology, ICT) часто ототожнюють із словосполученням інформаційні технології (ІТ). Однак ІКТ – це більш загальний термін. Він виділяє роль уніфікованих технологій та інтеграцію телекомунікацій, комп'ютерів, програмного забезпечення, різного роду систем, що дозволяють користуватися інформацією [1].

Ураховуючи той факт, що розвиток інноваційних технологій прогресує і надалі, маємо змогу зробити подання матеріалу для учнів більш цікавим та легким для сприймання, адже, як відомо, коли на уроці використано сучасну наочність, це неабияк полегшує запам'ятовування навіть складного матеріалу. Усе викладене і визначає актуальність нашого дослідження.

Мета статті – проаналізувати освітні можливості використання віртуальної художньої галереї під час вивчення повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» у 10 класі.

Термін «віртуальний» (від лат. virtualis – можливий) – можливий, такий, що може проявитися за певних умов [3, с. 92-93]. Віртуальна галерея – організована підбірка фото- та відеозображень про видатні місця, іноді з текстовим або аудіосупроводом та засобами навігації; також – перегляд такої

підбірки [3, с. 92-93].

Як відомо, використовуючи на уроках літератури наочність вищого рівня (відеоматеріали, анімаційні фрагменти тощо), як результат, маємо зацікавлену аудиторію та покращення рівня засвоєння знань, тому що такий підхід гарантує показ тих явищ, що в реальному світі побачити на момент проведення уроку неможливо. Існує думка, що проведення уроків за допомогою комп'ютера або інтерактивної дошки стане повсякденним явищем та з часом вийде з ужитку. На наш погляд, учителю літератури дуже важливо визначити міру використання цих засобів і постійно прагнути до урізноманітнення. Наприклад, вивчаючи повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» можна віртуально відвідати музей гуцульського побуту, етнографії та музичних інструментів імені Романа Кумлика [2], оскільки у цьому творі переважають гуцульські мотиви. У музеї багато фото- та відеоматеріалів, що наочно відтворюють побут гуцулів та розкажуть про життя цього народу. Це, в свою чергу, допоможе учням глибше зануритися у світ персонажів твору.

Відповідно до шкільної програми, повість вивчається у 10 класі, тому подача матеріалу за цією темою має бути дуже цікавою, щоб привернути увагу сучасних учнів. Варто зауважити, що крім віртуальної художньої галереї ми можемо звернутися і до аудіофайлів, як от, наприклад, звук трембіти. Створити віртуальну галерею нам допоможуть спеціальні програми для моделювання віртуальних просторів, але треба бути готовим до того, що більшість цих програм – англійські. Тому варто звернути на це увагу перед тим, як завантажити її з мережі.

Нашу галерею ми створили за допомогою програми «MagicGallery». Це досить стійка програма для розроблення анімаційних шоу з фото та відео фрагментів [4]. Крім того, вона дозволяє використати багато ефектів, що зроблять презентацію більш цікавою та гарною. З рисунку 1 видно, що стати власником цієї програми нескладно. Школярі також легко можуть це зробити та долучитися у процесі вивчення твору М. Коцюбинського «Тіні забутих

предків» до створення віртуальної художньої галереї. У такий спосіб вони стануть співтворцями уроку.

МAGIC GALLERY 3.1

★★★★★ Оценить

Скачать бесплатно

Как установить?

Быстрое создание галерей изображений и загрузка их на веб-сайт. (Системы: Windows 95/98/ME/XP/2000, 2444 КБайт, Условно-бесплатно)

Лицензия: Условно-бесплатно

Операционная система: Windows XP, 7, 8, 10

Дата обновления: 20 октября 2006 г.

Скачать бесплатно

Размер файла: 2 Мб

Как установить?

Рис. 1. Вимоги системи для завантаження програми «MagicGallery»

Після завантаження програми обираємо зображення, з яких створюємо анімацію для галереї. До уваги користувача пропонується широкий спектр ефектів та функцій для оздоблення та урізноманітнення проекту. Важливо, що програма сама генерує анімацію. Завдання користувача полягає в тому, щоб задати алгоритм, тобто обрати зображення, ефекти, додаткові функції, наприклад, висвітлення певних частин зображення або налаштування періоду переходу від одного зображення до іншого.

Ми використали фотоматеріали приватного музею етнографа і музиканта Романа Кумлика (рис. 2). Цей заклад функціонує з 7 січня 2000 року. Він розташований у смт Верховина Івано-Франківської області у родинному будинку. Виставлені на огляд експонати власник збирав упродовж 30 років. Відвідувачі мають змогу ознайомитися з предметами побуту, знаряддями праці, давнім гуцульським одягом, грошовими знаками різних часів тощо. Особливу увагу привертає унікальна колекція музичних інструментів, серед яких трембіта, кобза, дримби, та ін.



Рис. 2. Одна зі сторінок віртуальної галереї музею імені Романа Кумлика

Отже, можемо зробити висновок, що на уроках української літератури важливим є використання нових форм роботи, зокрема, віртуальної галереї. Залучення фотоматеріалів приватного музею музичного побуту, етнографії та музичних інструментів імені Романа Кумлика у процесі вивчення повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» заохотить учнів до роботи над твором, зацікавить своєю незвичністю та стане поштовхом до подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Інформаційно-комунікаційні технології. Вікіпедія. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Інформаційно-комунікаційні_технології. (дата звернення: 15.10.2019 р.).
2. Музей гуцульського побуту, етнографії та музичних інструментів імені Романа Кумлика. URL :

<https://www.karpaty.info/ua/uk/if/vh/verkhovyna/museums/kumlyk/>. (дата звернення: 15.10.2019 р.).

3. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін. ; Л.В. Озадовська, Н.П. Поліщук (наукові редактори) ; І. О. Покаржевська (художнє оформлення). Київ : Абрис, 2002. 742 с.
4. Magic Gallery 3.1. URL : <http://photosoft.ru/catalog/627-magic-gallery/>. (дата звернення: 15.10.2019 р.).

УДК 821.161.2.09:004.738.5

УКРАЇНСЬКІ ПИСЬМЕННИКИ В ІНТЕРНЕТ-МЕМАХ

Біла Ірина – магістрантка 2 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., ст. викл. Омельчук Юлія Олександрівна

У процесі активної глобалізації Інтернет посідає особливе місце в суспільстві, оскільки виконує не тільки комунікативну та інформаційну функції, але й дає змогу проявити свободу в різних сферах життя.

Із поширенням інтернет-мережі та різноманітності онлайн-контенту, виникло нове поняття «інтернет-мем». Хоча термін «мем» не новий, адже з'явився у науковій літературі ще в II половині XX століття у праці Р. Докінза «Егоїстичний ген» для позначення одиниці передачі культурної спадщини, котру автор прирівнював із геном [2, с. 7].

Поняття інтернет-мем досить сучасне явище, оскільки поширюється через Інтернет у вигляді зображення, відео або тексту. Характерною ознакою є те, що мем набуває популярності за короткий проміжок часу, згодом швидко її втрачає. Наприклад, коротке відео курйозної ситуації, нетиповий жарт, обмовка політика, карикатура, жест. Інтернет-мем має характерне вірусне розповсюдження між користувачами мережі як через

обмін повідомленнями, так і шляхом включення тексту чи зображень у статті, коротких відео у відеоряд [3].

Метою нашого дослідження є розглянути рецепцію творчості українських письменників в інтернет-мемах.

Сьогодні соціальні мережі є провідними джерелами інформаційного впливу. У них створюються спільноти присвячені різним темам, що об'єднують великий загальний користувачів, які активно споживають надану медіаінформацію та реагують на неї у коментарях чи поширюють певну інформацію на своїй сторінці.

Серед популярних соціальних мереж (Facebook, Instagram, Twitter) діє спільнота «Файні мему про українську літературу». Метою створення спільноти, за словами адміністратора Д. Ленченка, є відродити українську літературу за допомогою створення самобутньої мем-культури, яка в нашій країні ще мало розвинена. Він стверджує, що, коли про національну літературу і культуру починають постити мему, посилюється розуміння особливостей української ідентичності, саме в цьому їх функція. Також автори спільноти зазначають, що за допомогою такого медіаматеріалу українська література поступово перетворюється на справжній тренд серед прогресивного підростаючого покоління [6].

Нині в мережі є чимала колекція мемів та фотожаб із портретами українських письменників, уривками їх творів, алюзіями на самих митців або їх поезію чи прозу. Так, серед мемів згадуються імена таких великих діячів, як Леся Українка, Тарас Шевченко, Іван Франко, Павло Тичина та інші. Серед усього розмаїття мемів є і мему, які може зрозуміти людина, що ніколи не цікавилася українською літературою, і мему, для розуміння яких потрібні непогані пізнання хоча б зі шкільної програми.

Так, неабиякий ажітаж в українських соцмережах викликав «Квантовий стрибок» – спільний проект художника-ілюстратора Олександра Грехова та Національного музею Тараса Шевченка. Роботи, які були виставлені на колонах станції метро Тараса Шевченка, на перший погляд,

вирізняють нестандартним підходом до зображення Тараса Григоровича. Втім, на думку В. Масного, в такому підході немає нічого дивного, адже Тарас Шевченко, з властивою його постаті значимістю для української історії та культури, просто не міг не стати мемом, тобто тим, що сприймається як само собою зрозуміле у всіх проявах повсякденності. Згідно із задумом, Шевченко присутній тут в образах персонажів поп-культури, таких, як Бетмен, капітан Джек Горобець та ін. І вийшло, що отаке от вільне, без «придихання», навіть жартівливе використання образу поета є цілком прийнятним. Мало того, це дуже актуально. Адже, на відміну від радянської епохи з її пафосною сакралізацією, в сучасній Україні ШЕВЧЕНКО вже давно став саме мемом [5].

Таким чином, мем – це здатність постійно змінюватись, розвиватись та поставати у все нових і нових іпостасях:



[5].

Більшість інтернет-мемів мають гумористичну складову, що містить ефект помилкового очікування та здійснюється за допомогою програми PhotoShop, смішних зображень або кадрів із відомих фільмів, серіалів, телешоу:



[6].

Інтернет-мем традиційно сприймається як інформаційно-комунікативна одиниця, яка включає в себе графічні та текстові компоненти. В основу мемів може бути покладено фразу, яка містить гумористичну складову, що буде зрозумілою для певної групи людей. Автори мемів часто використовують оксюмори, гру слів, метафори, переносне значення слів [1, с. 376]

Інтернет-меми, присвячені українським митцям, слідом за А. Коберник, поділяємо на такі групи:

1. Меми-цитати:



[6].

Наведений приклад демонструє цитату з вірша Івана Франка «Каменярі» поряд із портретом поета. Відсутність гумористичної складової

не дає підстав стверджувати, що це зображення не є інтернет-мемом. Мем містить графічний і вербальний компоненти комунікації та поширює відому інформацію в новій формі.

2. Меми з уривками віршів:



[6].

У цьому інтернет-мемі використано уривок поезії Павла Тичини «О, панно Інно» на фоні жабеняти Пепа, образ якого з 2005 р. використовують для вираження різноманітних емоцій і переживань. Рядки поезії митця в поєднанні з виразом обличчя жабеняти відтворюють різку емоційну зміну настрою.



[6].

У іншому прикладі представлена цитата з вірша «Думка» з підписом, що відображає сучасну реальність. Поезію введено в новий контекст, завдяки чому змінюється сприйняття та досягається гумористичний ефект [4, с. 86].

3. Меми-алюзії на творчість українських митців:



[6].

Іван Франко, написавши поезію «Каменярі», змалював символічний образ невтомних працівників-каменярів, серед яких був і сам автор. Цей мем створений за допомогою фотомонтажу. Такі зображення називаються фотожабами, вони мають карикатурний характер. Створенню комічного ефекту сприяла назва товару – дитячий набір «Каменяр», що є суголосною і з наведеною поезією, і самим автором. Варто також звернути особливу увагу на «Артикул: Lusmukuta», що є алюзією на розсудливого, господарського, запасливого, відважного, хитрого, підступного та шахраюватого, схильного поглузувати з ворогів персонажа казок Івана Франка «Лис Микита»https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D1%81_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B0 - cite note-1 і «Фарбований лис» – Лиса Микиту. Крім того, вартість товару стилізована під роки життя Каменяра і визначена у карбованцях.

Таким чином, українські постаті, символи та твори реагують на тренди та події, змінюються, вдягають нові образи та форми. І при цьому залишаються українськими. Все, що нав'язувалось культурним тиском радянської імперії залишилось сірим, закарбованим у бетон і мертвим, в той час як українська культура живе, розвивається та змінюється. Саме тому поряд з «суворочолим» бронзовим Тарасом в парку Шевченка має бути

Шевченко-Бендер, Шевченко-Спок і Шевченко-Бетмен – на станції метро Тараса Шевченка [5].

Сьогодні мем це не тільки невід’ємна складова сучасної культури, популярний тренд спілкування в мережі, а й відмінний інструмент в освітній сфері. Існує багато онлайн-ресурсів, які використовують сучасні вчителі для створення мемів під час вивчення чи повторення теми на уроці. Такий підхід зацікавлює школярів.

Отже, вірусні відео, інтернет-жарти та стилізовані під поп-культуру портрети українських письменників свідчать про те, що українська культура живе і розвивається, при цьому пам’ятає свою історію та її представників.

Список використаних джерел

1. Дзюбіна О. І. Класифікація, структура та функціонування інтернет-мемів в соціальних мережах Twitter та Facebook. *Молодий вчений*. 2016. № 2. С. 375-379.
2. Докинз Р. Эгоистичный ген. Москва: Мир, 1993. 318 с.
3. Інтернет-мем. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Інтернет-мем> (дата звернення: 25.10.2019).
4. Коберник А. Т. Шевченко як тренд інтернет-мемів. *Студентський науковий вісник факультету української філології та літературної творчості імені Андрія Малишка Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*: збірник наукових праць / відп. ред. М. Я. Плющ. Київ, 2019. Вип. 9. С. 83-89.
5. Масний В. Нові образи Кобзаря, або як Шевченко став мемом. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2639053-novi-obrazi-kobzara-abo-ak-sevcenko-stav-memom.html> (дата звернення: 25.10.2019).
6. Параніч А. Дніпровські студенти мемами популяризують українську літературу. URL: <https://studway.com.ua/dniprovski-studenti-2/> (дата звернення: 25.10.2019).

7. Файні меми про українську літературу. URL: https://instagram.com/memas_iku_ukraine?igshid=u84zut0khkg7 (дата звернення: 25.10.2019).

УДК 37.091.32:004:[37.016:821.161.2]

ВИКОРИСТАННЯ ПОСТЕРА НА УРОЦІ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Бондаренко Тетяна – студентка 4 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету
Науковий керівник – к. пед. н., доц.. Бондаренко Лідія Григорівна

Нова українська школа – ключова реформа шкільництва Міністерства освіти і науки. Вона передбачає створення школи, що «виховає інноватора та громадянина, який вміє ухвалювати відповідальні рішення», школи, де діти будуть навчатися через діяльність [1]. Умотивований учитель – один з головних принципів НУШ. Це означає, що важливе завдання реформи – сприяти його професійному та особистому зростанню. Педагог отримує свободу дій – обирати навчальні матеріали, імпровізувати та експериментувати [4]. Цифрова епоха зумовила появу низки нових навчальних технологій, за якими словесники не завжди встигають. Це і зумовлює актуальність нашого дослідження.

Мета статті – подати методичний варіант використання постера у процесі розгляду творчості Валерія Шевчука.

У навчальній програмі з української літератури для 11 класу для вивчення цієї теми виділяється 4 години. За цей час учні розглядають особливості композиції, розгалуженість сюжету, барокові риси (притчеві мотиви і символи) роману-балади «Дім на горі», а також знайомляться з біографією письменника [3]. Опрацювання життєвого шляху митця особливо важливий етап, оскільки саме він значною мірою мотивує школярів до прочитання художнього твору. Тому у процесі розгляду біографічних

відомостей необхідний нестандартний підхід. Саме на цьому етапі і слід звернутись до креолізованого тексту. Це складне текстове утворення, у якому поєднуються вербальні (словесні) та невербальні (що належать до інших знакових систем) елементи. Вони створюють певну візуальну смислову єдність, що комплексно впливає на реципієнта. Тобто це структура змішаного типу, у якій з метою створити якомога кращі умови для розуміння тексту представлені вербальні та візуальні засоби передачі інформації. Креолізовані тексти можуть бути з частковою та з повною креолізацією [2]. Серед видів креолізованих текстів, що можна запропонувати учням під час вивчення літератури, виділяють такі: комікси (манги), буктрейлери, мотиватори на літературну, буклети або брошури, фотоколажі, логотипи на літературну тему, «дуддли», скрапбукінги, кардмейкінги.

Інтерактивний постер або плакат є сучасним багаторівневим засобом навчання, що органічно інтегрується в класно-урочну систему. У цифрових освітніх ресурсах такого типу інформація подається не відразу, вона розгортається залежно від дій користувача. Він забезпечує, наприклад, як вивчення так і закріплення нового матеріалу, зворотний зв'язок і контроль за якістю засвоєння отриманої інформації. Плакат є засобом надання інформації, тобто основна його функція – демонстрування матеріалу [5]. Це зображення, що через комірки (в довільній кількості) розкриває окремі текстові сторінки чи інші зображення при натисканні на гіперпосилання.

Підготовка інтерактивного плаката відбувається за такими етапами: визначення теми, мети, завдань, структури та підбір мультимедійних матеріалів. Для створення плакатів можна використовувати такі програми і ресурси: MicrosoftPowerPoint, SmartNotebook, AdobeFlash, Cacoо, Prezi, ThingLink. Далі проводиться робота безпосередньо з програмою: реєстрація, завантаження медіафайлів, створення інтерактивного плаката.

Приклад плаката за простою схемою побудови: створення файлу в MicrosoftPowerPoint, заповнення фону на першому слайді, вставлення кількох зображень, накладання прямокутної напівпрозорої фігури на слайд,

вставлення необхідного тексту, кнопки повернення, присвоєння їй гіперпосилання на перший слайд. Дублювання другого слайду (виконує функцію шаблону). Вставлення необхідного тексту або зображення в текстове поле, зображення, що відкриватиме це віконце з текстом, присвоєння гіперпосилання на другий слайд. Таку схему необхідно повторити з кожним наступним слайдом.

Зі створенням інтерактивного плакату може впоратись і школяр. Але суть використання саме такого засобу навчання полягає в тому, що мета уроку може бути досягнута швидше. Учень не сприйматиме це як стандартний варіант чи банальне завдання. Підвищиться не тільки цікавість, а й рівень запам'ятовування інформації. При виконанні подібних завдань активуються різні види пам'яті, що забезпечить міцне засвоєння матеріалу, який опрацьовувався.

У процесі вивчення біографії В. Шевчука інформацію слід подавати систематизовано. Можна використати той самий принцип, що і при створенні таблиці. Наприклад, подання матеріалу за хронологічним принципом, виділяючи при цьому основні дати. Доцільно використати відповідні зображення (тематичні малюнки, світлини тощо).

Візуально продемонструємо зразки простого інтерактивного електронного плаката на прикладах (рис.1, рис.2, рис.3).



Рис. 1. Інтерактивний плакат

«Біографія Валерія Шевчука»



Рис. 2. Інтерактивний плакат
«Біографія Валерія Шевчука»



Рис. 3. Інтерактивний плакат
«Біографія Валерія Шевчука»

Створений інтерактивний плакат може стати універсальним засобом. Його можна використати при ознайомленні з творчістю Валерія Шевчука. Інформація, подана послідовно та розділена на блоки (періоди), наявність зображень полегшують сприйняття та урізноманітнюють загальну візуальну картину. Такий наочний засіб можна використати і при перевірці знань з

біографії письменника, де перед учнями буде поставлене завдання назвати основні події з життя митця в певний період (часовий проміжок) або відповісти в якому році сталась та чи інша подія. Цікавим для школярів буде використання інтерактивного плаката як елемента уроку-гри, де кожна комірка на екрані слугуватиме блоком запитань з життєвого і творчого шляху В. Шевчука.

Отже, можливість використання такого наочного матеріалу на різних етапах уроку свідчить про його багатофункціональність. Комбінація графічних та текстових елементів сприяє швидшому розумінню та запам'ятовуванню матеріалу. Використання нестандартних підходів до подачі інформації разом з ТЗН наближають ефективність роботи та взаємодії вчителя і класу до максимуму. Такий формат не тільки різнопланово розвиватиме учнів, а й викликатиме цікавість і до теми уроку, і до нестандартного способу мислення.

Список використаних джерел

1. Вільна енциклопедія «Вікіпедія». URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 28.09.2019).
2. Ісаєва О. Креолізований текст на уроках світової літератури як фактор активізації читацької діяльності. URL : <http://ozonlit.org/kreolizovanyj-tekst-na-urokah-svitovoji-literatury-yak-faktor-aktyvizatsiji-chytatskoji-diyalnosti> (дата звернення: 28.09.2019).
3. Навчальна програма з української мови для 11 класу. URL : <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv> (дата звернення: 28.09.2019).
4. Нова українська школа. URL : <https://mon.gov.ua/ua/tag/nova-ukrainska-shkola>. (дата звернення: 28.09.2019).
5. Шахіна І., Ільїна О. Інтерактивні плакати в освітній діяльності світу. Вінниця : Еліта, 2015. 404 с.

УДК 821.161.2-32/-344:82.091

**ОБРАЗ СТРАХУ В ОПОВІДАННЯХ «ХО» М. КОЦЮБИНСЬКОГО
ТА «ВІЮТЬ ВІТРИ, ВІЮТЬ БУЙНІ...» В. ВИННИЧЕНКА**

Бородовська Марія – студентка 4 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Немченко Іван Васильович

У творах української та світової літератури часто фігурують образи, пов'язані з відчуттям людиною небезпеки, лиха. Одним із виявів стародавніх уявлень про об'єкт таких полохливих чуттів став міфічний персонаж Страх (Рах) [4, с. 182]. Це втілення боязні, переляку перед чимось невідомим, незрозумілим, жахливим. Літературні версії цього образу запропоновано в оповіданнях визначних українських письменників кінця ХІХ – першої половини ХХ століття М. Коцюбинського («Хо») і В. Винниченка («Віють вітри, віють буйні...»).

Дослідженню новелістики М. Коцюбинського присвятили наукові розвідки В. Борщевський, М. Грицюта, Н. Калениченко, Ю. Ковалів, Ю. Кузнецов, Й. Куп'янський, М. Мороз, М. Потупейко, Н. Шумило та ін. Мала проза В. Винниченка стала об'єктом студіювання таких літературознавців, як О. Гнідан, В. Гуменюк, Т. Гундорова, Л. Дем'янівська, Т. Денисюк, М. Жулинський, С. Крижанівський, Л. Мороз, В. Панченко, Г. Сиваченко, В. Солдатенко, П. Хропко, Н. Шумило тощо. У своїх працях дослідники приділяли увагу аналізу філософських, суспільно-політичних, естетичних поглядів письменників, відзначали їх інтерес до нових стильових віянь у вітчизняній і зарубіжній літературі, вказували на жанрове й тематичне розмаїття їх творчості, особливості поетики та ін. Однак окремі аспекти в осмисленні доробку названих майстрів слова залишаються недостатньо висвітленими.

Метою нашої статті є дослідження особливостей трактування образу страху М. Коцюбинським у казці «Хо» та В. Винниченком в оповіданні «Віють вітри, віють буйні...».

Усілякі страхи входять у життя людини ще змалечку. Досить згадати колискові пісні, в яких матері відганяють від своїх немовлят утілення зла, негативу – Бабая. У довідниках, словниках, енциклопедіях натрапляємо на різні фіксації та дефініції стародавніх уявлень про страшні явища. «Страх (Рах) – міфологічний персонаж східних слов'ян, згадуваний у російських замовляннях, демон страху. З'являється він разом із вітром-суховієм у самому центрі вогняного вихору, тому бачити його ніхто не бачив, але присутність його відчуває кожен. Якщо він поруч, викликає таке почуття страху, проти якого ніхто не може встояти. Страх є втіленням вогняного вітру-суховія» [4, с. 182].

Простежимо, як образ страху варіюється в оповіданнях класиків вітчизняного письменства М. Коцюбинського «Хо» і В. Винниченка «Віють вітри, віють буйні...». Зазначимо, що перший із названих творів був написаний у 1894 році та сприймається як художній виклад ідей Братства тарасівців, заснованого 1891 року й покликаного об'єднати свідоме українство довкола ідеї своєї самостійної національної соборної держави та створити політичну еліту нації у вигляді українських партій (РУП та ін.). Подібні за спрямуванням тексти, що розганяли українські страхи, запропонували, поряд із М. Коцюбинським, і інші братчики – М. Кононенко («Товаришам-тарасівцям»), Б. Грінченко («Листи з України Наддніпрянської») тощо.

Оповідання «Хо» за авторським визначенням є казкою [3, с. 166]. Починається твір М. Коцюбинського лагідною імпресіоністичною замальовкою лісового ранку. Проте й у цій ідилії відчуваються дисонанси, якісь непевні передчуття: *«Ліс ще дримає... а з синім небом вже щось діється: воно то зблідне, наче від жаху, то спанне сяйвом, немов од радощів...»*; *«Полохливий засць, причаївшись під кущем, пригина вуха, витріща очі й немов порина ввесь у море лісових згуків...»* [3, с. 166]. Ще різкішим дисонансом до

цієї ідилії ранкового узлісся з'являється демонічний персонаж Хо як символ страху. У нього сива борода до ніг, кострубаті брови і *«добрі, а лукаві очі»*. Побачивши Хо, *«жахнулася сарна й щезла в гущину, лишивши зелені сліди на синій від роси траві»*, *«страх обгорнув зайця, додав ще більшої прудкості його ногам... Сполохались пташки...»* [3, с. 167].

А сміхотун Хо тільки тішиться загальним переляком, а водночас надіється, що таки знайдуться сміливці, тож не треба буде йому далі мордуватись та блукати по світу, бо давно вже його кістки просяться на спочинок – у домовину. Цей персонаж єднає усі мікроновели твору: з'явившись у першій на тлі лісу, він розпросторює свою владу в наступних, пов'язаних із суспільним середовищем: у другій – дитя лякається своїх чудернацьких уявлень, у третій – панна Ярина Дольська з розщепленою свідомістю псевдонародолюбця боїться свого вибору – бути з народом, у четвертій – лжепатріот Макар Літко тремтить через свої лихі очікування: йому сниться жахливий сон із жандармським трусом у помешканні та виявленням *«страшних брошур»* українського поета-графомана Рябоклячки. У п'ятій мікроновелі Хо спостерігає, як гурт відважної молоді накреслює перед собою національно значимі завдання і ніхто з них не виявляє страху. Сумніви Хо в одержимості й послідовності цих діячів цілком розвіюються через кілька років, коли він перевіряє, як на практиці сміливці досягають свого, твердо йдуть обраним шляхом, озброєні справжньою любов'ю до рідного краю. І це радує Хо, вселяє в нього надію, що прийде час, коли він спочине, бо тоді *«сміливість візьме верх над страхом»* [3, с. 193].

Особливу майстерність виявляє М. Коцюбинський у змалюванні дитячих страхів. У другій мікроновелі з казки «Хо» тонко відтворено психологію маленької дівчинки, котру забавляє нянька Марина. Через примхливість і верещання дворічної дитини, викликані конфліктом із кицькою, її намагаються заспокоїти при допомозі постраху (*«...Як не будеш тихо, то я тебе зараз віддам дідові Хо»*, *«О, бач, стоїть дід Хо з торбою на плечах... Скоро кричатимеш, зараз кину в торбу... На тобі її, діду Хо, на!..»*) [3,

с. 169]. У маляти від страху округлюються очі. *«Дитина здоровими очима вдивляється в п'ятьму, що чорніє за вікном, і затиха... В очах, ще мокрих од сліз, малюється жах... Так, ті очі бачать у таємничій п'ятьмі постраха дітей Хо, страшного бородатого діда, з величезною торбою за плечима, повною неслухняних дітей»* [3, с. 169]. Автор проникає у світ переживань дівчинки, фіксує анатомію її страхів, удаючись до натуралістичних деталей: *«Якийсь холод торкається делікатного дитського тіла, щось бере з-за плечей, лячно так, плакати хочеться, а не можна...»*[3, с. 169]. Проте Хо поступово проникає і в свідомість старшого братика маленької героїні, хоча це вже *«хлопчик років шести»* і залякування страшним дідом уже не мали б його жахати. Він добре розуміє, що закликання Хо нянькою Мариною (*«Діду!.. діду Хо!.. а йдіть-но сюди... а візьміть-но собі неслухняного панича!..»*) і її ж відповідь підробленим басом (*«Зараз!»*) є лише кумедною виставою. Але мимоволі хлопчик підсвідомо переймається жахітливими відчуттями: *«...Йому стає страшно. Він відходить до канапки, як можна далі від вікна, і почина бавитись папірцем, бгаючи його в човник»* [3, с. 170]. Але це тільки бравада вже наляканої дитини. Цей показний спокій не може притлумити в ньому зародків страху, які посилюються завдяки уяві: *«...Фантазія хлопцева вперто працює над фігурою Хо. Які в нього очі? Мабуть, червоні, як у трусика... А ніс, певно, такий довгий та гострий, як у куховарки... а може ще довший... Борода біла та довга аж до п'ят... руки... Хлопцеві враз уявляються залізні тройчаки, що стоять у stodолі, – такі руки в Хо... конче такі... Йому стає ще страшніше, він боїться поворухнутись...»*[3, с. 170-171]. Щось невідоме й невблаганне магнетично вабить дитину поглянути у вікно. Повтори *«так і тягне... так і тягне»*, *«а подивись, а подивись!»* підкреслюють всевладність страху над дитиною: *«...То Хо... Божевільний жах охоплює дитину, поширює зіниці, витяга обличчя, ворухить волоссям на голові, душить за горло...»* [3, с. 171]. І під час вечірньої молитви, і вже лігши спати, хлопчик не може позбутися страху, нервової напруги (*«Увага хлопця збільшується до можливих границь... Уся кров збігається йому до серця, серце почина бити на гвалт»* [3,

с. 171]; *«Обгорнений невимовним жахом, утикає хлопець голову під подушку, скорчується під ковдрою, інстинктивно намагаючись стати маленьким, якомога меншим... щоб «страх» не міг помітити його... Він затамовує навіть віддих, боячись подати знак життя, боячись зрадити свою присутність у хаті»*[3, с. 172]). М. Коцюбинський точно передає фізіологічний стан наляканої дитини, всесилля страху, розбитість жертви: *«Холодний піт від голови до п'ят облива дитину, божевільний жах побільшує зіниці, відбирає голос, деревить тіло... І довго так лежить бідне хлоп'ятко, нерухоме, тремтяче від жаху, мокре від поту, аж тривожний сон, прилинувши, заспокоює нарешті змордовану офіру полохливості»*[3, с. 172]. Афористично звучить прикінцева думка цього новелістичного сюжету: *«...Хто раз спізнається з почуттям страху, не хутко зможе відкараскатися від нього»* [3, с. 172]. І смішно від такої констатації дідові Хо, і сумно. Автор проводить думку, що страх насправді живе у нас у голові, потрібно бути сміливішими і не вигадувати причини для боязні там, де їх насправді немає.

Про всілякі страхи малечі йдеться й у оповіданнях М. Коцюбинського про життя сільських дітей «Харитя» та «Ялинка».

Важливою рисою дитячих оповідань В. Винниченка є зримість зображуваного, пластичність малюнків, кінематографічні ефекти, розмаїтість характерів маленьких героїв, глибина проникнення у їх психологію. У 20-х роках ХХ століття твори В. Винниченка були надзвичайно популярними і входили в усі українські читанки та хрестоматії. Після тривалої перерви вони повернулися до сучасного читача. Досконала літературна техніка, глибоке осмислення, розуміння дитячого світу і щирість його творів ставлять письменника в один ряд із майстрами жанру дитячої прози, такими як Б. Грінченко, М. Коцюбинський, В. Стефаник. Дитяча проза автора є надзвичайно цікавою, яскравою та динамічною. В. Винниченкові дуже добре вдається змальовувати страхи і переживання малечі. Читаючи його твори, переконуєшся, що автор володів здібностями неабиякого психолога і педагога.

В оповіданні В. Винниченка «Віють вітри, віють буйні» йдеться про дитячі страхи маленького хлопчика Гриня. Батьки малюка поїхали на весілля, залишивши його вдома з наймичкою Рябухою. У дітей були не дуже гарні стосунки, дев'ятирічна наймичка вважала п'ятилітнього Гриня «царем», за яким усі повинні бігати, а той часто ображав і зневажав її: *«Подай сюди води, ти! Рябухо!»* [1, с. 14]. Тож дівчинка вирішила налякати його домовиком: *«Нехай тобі той, що в запічку, подасть!»* [1, с. 14], *«Нехай тебе домовик візьме. Він тепер отам у тій хаті сидить»* [1, с. 17]. Та й залишила хлопчика самого в кімнаті. Малюк не на жарт перелякався: *«Гринь, кругло витріщивши очі, обережно задом одсувається в глиб печі й сідає в самий куток, щоб з-за спини була стіна»;* *«Самотність його безмежна, гнітюча. А чорне й кругле в другому кутку печі починає ворухитись»* [1, с. 14]. Тобто у цьому творі показано дуже налякану домовиком дитину. Гриневі здавалось, що *«він оточений з усіх боків ворожими силами»* [1, с. 16]. Проте це була лише фантазія хлопчика.

«Домовик — персонаж слов'янської міфології, дух або хатнє божество, що живе в хаті та піклується про неї та її жителів, або навпаки – шкодить їм. Як правило домовик уявлявся невидимим, або видимим лише господарям хати чи тим людям, що добре до нього ставляться. Відомі вірування, що його здатні побачити праведні та безгрішні люди, зокрема діти та свійські тварини. Часом домовик схожий на господаря, може поставати в подобі чоловічка або дідка» [2]. Отакого міфічного героя використала Винниченкова Рябуха з метою приборкання норавливого Гриня. Тож опосередковано саме домовик допоміг дітям порозумітись, забути про суперечки і подружитись. Про подібні страхи малечі В. Винниченко веде мову також у оповіданні «Гей, хто в лісі, обізвся...» зі збірки «Намісто», герой якого побоюється не так небесного бозю, як земного бога Корчуна.

Отже, послуговуючись образом страху, обидва митці – і В. Винниченко, і М. Коцюбинський переконують читачів: коли людина чогось боїться, вона

стає беззахисною, потребує підтримки і стає невпевненою у собі. Звичайно, у кожної людини є свої страхи, але треба навчитися з ними боротися.

Список використаних джерел

1. Винниченко В. Намисто: оповідання. Київ : Веселка, 1989. 380 с.
2. Домовик. URL : <https://uk.m.wikipedia.org>. (дата звернення: 10.10.2019 р.).
3. Коцюбинський М. Твори: у 7 томах. Т.1 : Повісті. Оповідання (1884-1897). Київ : Наукова думка, 1973. 407 с.
4. Персонажи славянской мифологии : рисованный словарь. Киев : Фирма «Корсар», 1993. 224 с.

УДК 37.091.33-028.22:[37.016:821.161.2-1]

ВИКОРИСТАННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ПАЗЛІВ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ «ЛІСОВОЇ ПІСНІ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Вертюк Катерина – студентка 3 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. пед. н., доц. Бондаренко Лідія Григорівна

Інноваційні тенденції шкільної освіти вимагають від учителя постійного підвищення його професійного рівня. Сучасний педагог має вдосконалювати свої вміння та навички, слідкувати за змінами в освітньому процесі і, звісно, бути небайдужим до цих змін. Такий учитель, зокрема словесник, буде цікавим для своїх вихованців та затребуваним на ринку праці. Шкільне сьогодні дає нам змогу зрозуміти, що педагог для учнів – це, перш за все, наставник, який має не тільки формувати базові вміння та навички, але й навчити дитину критичному мисленню, вмінню знаходити раціональні шляхи вирішення проблем, грамотно працювати з інформацією,

бути здатним генерувати нові ідеї. Все це досягається за допомогою правильно підібраних освітніх технологій і форм роботи.

Актуальність теми. Обрана тема є актуальною, тому що тільки завдяки доцільно обраним традиційним та інноваційним технологіям, методам і прийомам учитель зможе виховувати учнів як інтелектуальних та духовних особистостей, які зацікавлені предметом та націлені на результат.

Мета дослідження – запропонувати методичний варіант використання літературних пазлів на уроках вивчення твору Лесі Українки «Лісова пісня».

Чинна програма з української літератури для 10-11 класів профільного рівня загальноосвітніх навчальних закладів традиційно пропонує розглянути цей твір у 10 класі. Зокрема, вчитель повинен пояснити школярам сюжетні особливості твору, романтично-міфологічний образ Мавки, роздвоєність душі Лукаша, бездуховність і байдужість до краси в образах Килини та матері Лукаша [2].

Для того щоб досягти максимальної ефективності у вивченні цього твору та зацікавити учнів, на нашу думку, доцільно використати інтерактивні технології. Інтерактивне навчання – це такий спосіб навчання, при якому активно взаємодіють усі учасники освітнього процесу, а саме вчитель та учні. Можна зазначити, що це взаємонавчання, де вчитель з учнями є рівноправними суб'єктами навчання, є вкрай важливим. Таке навчання передбачає обговорення різних життєвих обставин, колективне вирішення певних проблем також різноманітні рольові ігри [1].

Однією з технологій інтерактивного навчання є паперові пазли. У перекладі з англійської це слово означає головоломка, загадка. Пазл – це головоломка, що має вигляд мозаїки малюнка, деталі якого мають різні форми. Основна ідея гри – правильно зіставити усі деталі мозаїки. Ця гра є доступною для дітей різного віку та має велику популярність. Пазли – це одна з корисних ігор, що не тільки розвиває уяву, пам'ять, формує логічне мислення та увагу, а й сприяє розвитку пізнавальних здібностей людини [3].

Якщо у вчителя є доступ до інтернету на робочому місці, то генератор пазлів – гарна можливість швидко і легко створити матеріал до уроку. Але ми зосередимо увагу на паперовій альтернативі, що не поступається у ефективності своїй онлайн-версії. Такий пазл виглядає як таблиця, що складається з чотирьох різнокольорових стовпчиків: жовтий – компоненти сюжету, помаранчевий – частини сюжету твору, блакитний – імена персонажів, зелений – характеристика героїв твору. Після створення таблицю потрібно роздрукувати, розрізати на прямокутники, і літературні пазли готові. На уроці перед використання їх потрібно перемішати, потім роздати учням та запропонувати правильно зіставити усі компоненти. На нашу думку, це завдання учням краще виконувати у малих групах, тому заздалегідь потрібно підготувати декілька екземплярів.

Наводимо приклад літературних пазлів, створених нами до драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» (рис. 1):

Зав'язка	Лукаш – парубок, граючи на сопілці, пробудив Мавку – дитину лісу від зимового сну.	Лукаш	«Гарний хлопець, чорнобривий, стрункий, в очах ще є щось дитяче; убраний так само в полотняну одягу, тільки з тоншого полотна; сорочка випущена... підперезана червоним поясом, коло коміра і на чохлах червоні застіжки; свити він не має, на голові бриль, на поясі ніжик і ківшик з лика на мотузку».
----------	--	-------	--

Розвиток дії	З'являється молодиця Килина – повна протилежність Мавки. Лукаш зраджує Мавку та сватає Килину. Мавка втрачає бажання жити, вона вирішує зникнути «у підземеллі темного Марища» – «Того, що в скалі сидить».	Мавка	«Як дівчина... ба ні, хугчій як панна, бо й руки білі, і сама тоненька, і якось так убрана не по-наськи...».
Кульмінація	Розгнівана Килина хоче зрубати вербу, на яку перетворилась Мавка, але Перелесник сам запалює дерево, а разом із ним палає і все господарство.	Килина	«Повновида молодиця, у червоній хустці з торочками, у бурячковій спідниці, дрібно та рівно зафалдованій, так само зафалдований і зелений фартух з нашитими на ньому білими, червоними та білими стяжками...».
Розв'язка	Лукаш замерзає з усмішкою біля привида Мавки у лісі, а його мати і Килина повертаються у село.	Мати Лукаша	«І та вже відьма? Ба, то вже судилось відьомською свекрухою вам бути. Та хто ж вам винен? Ви ж її хотіли».

Рис. 1. Пазли до драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня»

Запропонована технологія дозволяє задіяти максимальну кількість учнів: усі учасники обмінюються своїми думками, слухають інших та колективно знаходять відповіді. Виконуючи такий вид роботи в малих групах, навіть несміливі діти починають проявляти більшу активність. Ми вважаємо, що літературні пазли формують комунікативні якості, вчать дітей взаємодіяти один з одним.

Отже, літературні пазли є гарним помічником вчителя, що дає змогу учням краще поглибитись у текст твору та характери його героїв, зосередити свою увагу на деталях, навчитися швидко орієнтуватися у тексті і систематизувати отриманні знання з предмету. Важливим також є те, що пазли активізують усіх учнів класу та формують у них навички злагодженої колективної праці.

Список використаних джерел

1. Мельник В. В. Інтерація в освітньому процесі: технологія організації / В.В.Мельник // Управління школою. – 2006. – № 13. – С. 15–34.
2. Навчальна програма з української літератури (профільний рівень) для загальноосвітніх навчальних закладів України + опис ключових змін. 10–11 класи. – К., 2017. – 153 с.
3. Пазл: матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Пазл>

**РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ «ЖИВИХ МЕРЦІВ» У РОМАНІ
МАКСА КІДРУКА «БОТ. ГУАЯКІЛЬСЬКИЙ ПАРАДОКС»**

Донський Владислав – магістрант 2 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету.

Науковий керівник – к. філол. н., доц.. Демченко Алла Вікторівна

Здавна люди ділили оточуюче середовище на світ людей та світ потойбічний, фантастичний, наповнений дивовижними істотами, магією. Значну роль у житті кожного народу посідає вірування. Кожна релігія по-своєму описує загробне життя: куди потрапляє душа людини після смерті, що чекає там на неї, хто саме потрапляє у рай чи пекло. І майже в кожного народу існують міфи про живих мерців. Цей образ сягає своїм корінням фольклору.

Першим письмовим джерелом, в якому згадуються мерці, що ожили, є найдавніша епічна поема «Епос про Гільгамеша» (друге тисячоліття до н.е.):

”Прокладу я шлях в глибину пекла,

Підніму я мертвих, щоб живих з’їли,

Чи стане менше тоді живих, ніж мертвих!” – погрожує богиня Іштар [2].

У скандинавській міфології живі мерці називають драуграми. Це істоти, які зберегли частинку душі, а також можуть мати магичні здібності. У японців це духи босо – душі померлих від голоду людей, які думають лише про їжу і виглядають як напіврозкладений труп.

У слов’янській міфології живими мерцями вважаються мавки, русалки, упирі. За словником-довідником «Слов’янський світ», мавки – це душі нехрещених дітей, які народилися мертвими або загинули в ранньому віці. Вони вбивають людей, заманюючи їх у болота, щоб помститися за свою передчасну смерть [5, с. 248]. Русалки – це дівчата, які втопилися у молодому віці. Вони заманюють дівчат та хлопців у воду, де можуть залоскотати до

смерті [5, с. 259-260]. Аналогом вампіра у слов'янській міфології є упир. Появу хвороб та епідемій слов'яни пов'язували з діями цих істот. Нави – небіжчики, які бродять ночами і наносять людям смертельні рани. До того ж нави насилали хвороби на людей і худобу. Могли вони з'явитися і вдень, але будуть невидимі. Так, у «Повісті минулих літ» епідемія в Полоцьку приписується померлим, які скачуть на невидимих конях [1]. Саме так раніше зображували істот, яких зараз називають зомбі.

У легендах Гаїті зомбі вважають людей, котрі потрапили під контроль чаклуна, який викрав душі своїх жертв. Після смерті людини бокор (чаклун) викопував тіло та оживляв його, роблячи своєю маріонеткою [3].

У літературі образ зомбі використовується у книзі Вільяма Сібрука «Магічний острів» (1929 р.). У своєму творі репортер «The New York Times» зобразив своє життя на Гаїті, а також описав магічні вірування народу про перетворення людей на зомбі. Книга Вільяма Сібрука захопила увагу читачів, стала відправною точкою у розвитку зомбі-культури, зокрема й у кіноіндустрії.

Ще до «Магічного острова» живих мерців зображував Говард Лавкрафт у оповіданні «Герберт Вест, реаніматор», в якому вчений, використовуючи надбання науки, дає друге життя мерцям. А до відомого американського майстра жахів «оживляла мерців» Мери Шеллі у своєму романі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей». Віктор Франкенштейн мріяв побороти смерть, проводячи вдалі експерименти з оживленням мерців.

Стівен Кінг також не оминув цю тему. У «Кладовищі хатніх тварин» до життя повертаються як померлі люди, так і тварини. Але у творі американського письменника реінкарнація відбувається завдяки злим духам, які живуть на індіанському цвинтарі.

Образ зомбі у масовій культурі розвивався завдяки кіно. Сучасна концепція живих мерців, які їдять людське м'ясо, сформувався завдяки кінострічці Джорджа Ромеро «Ніч живих мерців». Цей фільм сформував основні деталі образу зомбі: гниле тіло, ходьба людини з понівеченим тілом,

одного укусу вистачає, щоб стати зараженим. Окрім цієї кінострічки живі мерці також зображувалися у таких популярних фільмах, як «Світанок мерців», «Війна світів Z», «28 днів після», «Легіон», у серіалах «Ходячі мерці», «Нація Z».

Окрім фільмів та телесеріалів на популяризацію образу живих мерців значною мірою вплинула індустрія комп'ютерних ігор. У 1996 році студія Capcom випустила гру про зомбі-апокаліпсис «Resident Evil», в якій люди заразилися вірусом, що перетворював живих істот на зомбі. Після неї у XXI столітті була ще маса проєктів: «Left4Dead», «Days Gone», «The Last of Us», «Dead Island» та багато інших.

У вищезгаданих мистецьких творах так чи інакше зображуються живі мерці – їхня зовнішність, поведінка, причина появи тощо.

Загалом можна виділити такі причини появи зомбі:

- Магічний шлях – магія некромантії, сили злих духів;
- Науковий шлях – розповсюдження якогось вірусу, створеного людиною або самостійно мутованого.

Відомий український письменник Макс Кідрук у другій частині дилогії «Бот» по-своєму подає образ зомбі. У його романі немає живих мерців, магічно зачарованих людей. Зомбі у романі «Бот. Гуаякільський парадокс» – це люди, в організм яких потрапили нанороботи.

Спосіб інфікування Макс Кідрук подав дуже оригінально, використавши стандартний для масової культури прийом – «жахливий вірус вирвався з лабораторії і тепер загрожує всьому світу». Але це не бактерія, не живий мікроорганізм, а штучно винайдені нанороботи, яких використовували для створення суперсолдат. За вимогами жанру технотрилера автори винаходу втрачають над ними контроль, що призводить до великої катастрофи.

Після завершення подій в Атакамській пустелі комплекс «NGF Lab» був зруйнований. Лабораторію, в якій виготовлялися та зберігалися нанороботи, затопили підземні води. Таким чином маленькі частки

потрапили у підземну річку, що вливається у Тихий океан, а там за течією ці нанороботи потрапили до узбережжя Еквадору.

У романі Макса Кідрука істот, схожих на зомбі, називають «сутінковими». Це люди, які заразилися нанороботами і потрапили під контроль психоістоти. Своїм зовнішнім виглядом вони нагадують класичних живих мерців: «Істота за дверима мало скидалася на людину. Голова більше нагадувала навдивовижу реалістичну ляльку з кімнати жахів. Щоки, ніс і лоб укривали виразки, із яких сочилася кров упереміш із гноєм. Губів практично не лишилося — на їхньому місці ворушилися зеленувато-червоні струпи. Істота притиснулася обличчям до вікна, розвозячи по склу мазки гною, слизу та крові, і вишкірилася. Кількох зубів не вистачало, ясна набубнявіли від крові, пожовтілі передні зуби хиталися, вигиналися вперед і стирчали практично горизонтально. Та найстрашнішими були очі: цілковито чорні, каламутні, аморфні, схожі на дві грудки змоченої нафтою землі. І до того ж — сповнені люті» [4, с. 195].

Поведінка сутінкових не є типовою для образу живих мерців. Після зараження люди одразу почали дивно себе поводити – вони почали чути голос у своїй голові. Деякі одразу скаженіли та нападали на оточуючих, вбиваючи незнайомців, друзів, рідних. Інші ставали «сплячими агентами», які жили звичайним життям. Таким чином психоістота сховала їх від поліції та військових, щоб у потрібний момент скористатися. Після того, як голос у свідомості віддавав наказ, люди не могли чинити йому опір, ставали маріонетками істоти, яка тепер сиділа в їхній свідомості. Вони вміють бігати, їхні дії злагоджені, ці зомбі здатні робити засідки.

Сутінкові не мають власної волі, ними не керує голод, вони повністю підконтрольні психоістоті – колективному несвідомому, яке утворилося в об'єднаному розумі ботів.

Макс Кідрук у романі «Бот. Гуаякільській парадокс» реінтерпретував популярний у масовій культурі образ зомбі. Використовуючи надбання діячів літератури і кіно, письменник подає оригінальний образ живих мерців: це не

живі трупи, а інфіковані люди, які контролюються зовнішньою силою. Залишивши деякі шаблону зовнішність, автор повністю переосмислив поведінку цих істот.

Список використаних джерел

1. Волинская В. Живые мертвецы в легендах и мифах. URL: <https://volynska.livejournal.com/126764.html> (дата звернення: 01.09.2019).
2. Воскрешение мертвых. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Воскрешение_мёртвых (дата звернення: 01.09.2019).
3. Зомбі. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Зомбі> (дата звернення: 01.09.2019).
4. Кідрук М. Бот. Гуаякільський парадокс : роман / Макс Кідрук. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. – 512 с. : іл.
5. Слов'янський світ. Ілюстрований словник-довідник міфологічних уявлень, вірувань, обрядів, легенд та їхніх відлунь у фольклорі і пізніших звичаях українців, братів-слов'ян та інших народів / Упорядник Кононенко О. А. – К.: Асоціація ділового співробітництва «Український міжнародний культурний центр», 2008. – 784 ст., іл.

УДК 821.161.2-14:82.09

ПЕЙЗАЖНИЙ ПРОСТІР ЛІРИКИ АНАТОЛІЯ КИЧИНСЬКОГО

Єрмолаєва Яна – студентка 4 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – ст. викл. Галаган Валентина Володимирівна

Поетичний доробок херсонського поета, лауреата Шевченківської премії Анатолія Кичинського справедливо посідає вагомe місце у сучасному літературному процесі. Творчість поета дослідник Я. Голобородько називає «брендом сучасного стильного мистецтва» [1, с. 21].

За словами Т. Щерби, поезія А. Кичинського *«внутрішньо ніжна, сповідальна, тендітна, образно вишукана. Відчувається, що вона летіє прямо з глибини серця – незмінно відкритого для краси і добра. З першого погляду може скластися враження, що в ній переважає сентиментальність, розчуленість, але все це від надміру почуттів. І саме це свідчить, що перед нами автор, у творах якого переважає гармонія думки і слова, вибагливого поета до змісту і форми»* [6, с.182-183].

Творчість А. Кичинського перебуває у полі зору дослідників Г.Бокшань, Я. Голобородька, І. Немченка, Н. Чухонцевої, Т. Щерби та ін. Однак праці, які б висвітлювали пейзажні образи як засіб творення психологізму у ліриці поета на сьогодні відсутні, чим і зумовлена актуальність нашої роботи.

Мета статті – висвітлити особливості застосування пейзажних образів як засобу психологізму, передачі настрою ліричних героїв у поетичних збірках *«Жива і скошена тече в мені трава»* (1999) і *«Світло трави»* (1979) А. Кичинського.

Існує багато визначень поняття «пейзаж» у науковому середовищі. Авторитетним для нас є визначення пейзажу, подане у літературознавчому словнику-довіднику: *«пейзаж (франц. paysage, від pays – країна, місцевість) – композиційний компонент художнього твору: опис природи, будь-якого незамкненого простору зовнішнього світу»* [4, с. 527].

У літературознавстві немає єдиної визнаної класифікації літературних пейзажів, однак, ми поділяємо думку Ю. Коваліва, який за тематикою розрізняє такі пейзажі: 1) сільський; 2) степовий; 3) лісовий; 4) гірський; 5) мариністичний; 6) урбаністичний; 7) індустріальний [5, с. 405].

Пейзаж у літературному творі може виконувати різноманітні функції, найважливіші з яких виділяють науковці: 1) позначення місця і часу (функція фону); 2) сюжетне мотивування; 3) форма психологізму; 4) пейзаж як форма присутності автора (непряма оцінка героя подій, що відбуваються) [5, с. 407].

Нас, насамперед, цікавить пейзажна функція форми психологізму, яка полягає у створенні «психологічного настрою сприйняття тексту, допомагає розкрити внутрішній стан героїв, підготувати читача до зміни в їхньому житті» [5, с. 407]. А саме, роль пейзажних образів у творенні психологізму ліричних образів у поетичних збірках А. Кичинського.

Характерною рисою збірки «Жива і скошена тече в мені трава» є органічний взаємозв'язок пейзажу з людськими образами. Як слушно зазначає дослідник Я. Голобородько: «У ній звучить експресивна музика любові до життя, внутрішнього взаємозв'язку природи з людським буттям» [1, с. 14]. Мотиви гармонії людини з природою простежуємо у рядках: «Нагріта ногами та бабиним літом вода,/ тихіша від себе, під нами лежить – не минає./ І я молодий ще, і ти ще така молода./ І кожну калюжу земля, ніби чашу, тримає» [2, с.84]. Застосовуючи прийом психологічного паралелізму, автор описує духовний стан спокою ліричних героїв, безтурботності їх молодого життя у поєднанні з персоніфікованими образами природи, останні з яких ніби навмисно намагаються не порушити ідилію персонажів.

Для передачі настрою героїв поет уміло застосовує прийом порівняння: «Це ж від неї [трави – Я. Є.] (невже не бачите?)/ в довгій погляді Мамає/ золотію, травинка начебто,/ молодий, аж зелений, - я» [2, с. 30]. Ліричний герой асоціює себе з зеленою травинкою. Важливу роль тут відіграє зелений колір, який символізує стан молодості ліричного героя.

Відзначимо, що колористика у поезіях Анатолія Кичинського є не просто засобом увиразнення художніх образів – вона відображає індивідуально-авторське бачення картини світу крізь призму символічного значення кольорів. Цікаву думку (з якою ми погоджуємося) щодо авторської інтерпретації поезій дає Я. Голобородько: «він пише поезію не як відгук на подію, а тому, що його душа сповнена розмаїттям кольорів, мелодій, звукових асоціацій» [1, с. 17]. Застосовуючи сивий колір, як символ смутку, автор майстерно передає материнську тугу за дітьми: «Сиве поле, сивий ліс,/

сива тиша від беріз,/а в тій тиші сива хата, а в тій хаті сива мати-/ сива-сива, аж до сліз...» [2, с. 36]. Повтори сивого кольору підсилюють прийом психологічного паралелізму: концентрація одного кольору в характеристиці художніх образів найглибше, найтрагічніше передає душевний стан матері.

Психологізм передається не тільки спільним, а й протилежним настрою героя описом природи: *«Даремно осінні дощі / стіною стоять перед нами./ Так легко стає на душі-/ми їдемо в гості до мами»* [2, с. 32]. В передчутті зустрічі з мамою ліричний герой наповнений радістю, що навіть дощі не здатні зіпсувати його настрої. Позитивний вплив образу матері на емоційний стан сина не тільки не втрачає свою силу, а ще й підсилюється через асоціації з образом дощу, як виразника негативного впливу. Тобто, для передачі настрою ліричного героя автор застосовує контрастну модель: *«Дощ – Мати»*.

Як зазначає Т. Щерба, *«Вірші Анатолія Кичинського випромінюють душевне тепло, свідчать про його закоханість у життя, засновану на засадах краси, добра, гармонії світу»* [6, с. 181]. Яскравим прикладом підтвердження думки дослідниці є рядки: *«Стояв у лісі дощ,/ стояв у лісі я./ Текла вода зелом,/немов сльоза щокою./Я жив і схожий був/ на того солов'я,/ що горло полоскав/ дощинкою терпкою»* [2, с. 60], де душа ліричного героя гармонійно поєднується зі світом лісового царства. У рядках *«Стояв у лісі дощ, / стояв у лісі я...»* простежуємо прийом психологічного паралелізму. Порівняння ліричного героя з солов'єм символізує поєднання людини з природою.

Не оминув у своїх поезіях автор і тему війни. У вірші *«Мемуари»* поет описує страшні повоєнні часи, коли жінки та діти не мали нагоди знову побачити своїх чоловіків та батьків: *«Пиниться в березі Буг,/темний від крові./Тягнуть заржавлений плуг/ діти і вдови»* [2, с. 19]. В образах *«кривавої»* річки й *«заржавленого плуга»* показано наслідки руйнівних подій того часу. *«Темний від крові»* колір річки Буг символізує людську смерть на війні, а *«заржавлений»* плуг – розруху багатьох сімей.

Образ пейзажу ми зустрічаємо у поезіях фольклорного звучання, в яких А. Кичинський «неначе зосередив... ментальність українського світовідчуття, в якому поєднуються мотиви муки й кохання, туги й надії, радості й скорботи, незборимості людської душі» [1, с. 16]. Мотивом страждання ліричного героя, а також вічною боротьбою, яка не закінчується навіть після смерті пройняті рядки у поезії-присвяті П. Тичині (Світло трави): «Ой, упав же я мамо, / та й на білі сніги... / Триста куль ще й одну зупинив я собою. / Ой, упав же я, мамо, на зелені луги,-/ ой, на поле / останнього, думалось бою» [3, с. 35]. Підсилює значущість падіння героя прийом контрасту: вжиті білий і зелений кольори, що узагальнено є символами чистоти та життя виступають в опозиції до «смерті» головного героя.

Влучно й образно А. Кичинський описує досить багату фантазію дітей і їх вразливість до різного роду подій:

Нічні вітри дуби хитали.

Собаки гавкали.

А ми

сиділи з братом в темній хаті

і ледве дихали. З пільми

страхитні звірі волохаті

за нами стежили... [2, с. 31].

Головним прийомом психологізму дітей виступає уже згаданий психологічний паралелізм, у якому образи природи вступають у контрастні пари з образами героїв. Хитання вітрами дерев, гавкіт собак – все це підсилює і без того насторожений стан наляканих дітей. Образ «пільми» є основним засобом творення уяви дітей.

Отже, узагальнюючи проаналізований матеріал поетичних збірок «Жива і скошена тече в мені трава» і «Світло трави» можемо зробити висновок, що функціонування пейзажних образів як засобу передачі психологізму у ліриці А. Кичинського є продуктивним. Прийоми

психологічного паралелізму і порівняння є домінантними, рідше автор застосовує колористику, зосередивши увагу на спектрі таких кольорів: зелений, білий, голубий, жовтий, сивий. Результати нашого дослідження, звісно, не претендують на повноту дослідження пейзажної лірики чи особливостей передачі психологізму у віршах А. Кичинського, але можуть бути в нагоді для подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Голобородько Я. Ю. Фольклорність. «Прокласичність». Модерність : ліричні фрейми Анатолія Кичинського / Ярослав Юрійович Голобородько // Степ. Літературно-художній альманах. № 15. – Херсон: Айлант, 2007. – С. 13-21.
2. Кичинський А. Жива і скошена тече в мені трава: вірші / Анатолій Кичинський. – Херсон: Айлант, 1999. – 128 с.
3. Кичинський А. Світло трави : вірші, поеми / Анатолій Кичинський. – Сімферополь : Таврія, 1979. – 64 с.
4. Ковалів Ю. Літературознавчий словник-довідник / Ю. Ковалів. – К.: Академія, 2007. – 752 с.
5. Сідорцова С. Поетика пейзажу: теоретичний аспект / С. Сідорцова // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2011. – № 24. – С. 403-410.
6. Щерба Т. М. Право на витвір / Щерба Таїсія Миколаївна. Причетні до Слова: (нарис, штрихи до літ. портр.). – Херсон: Айлант, 2011. – 367 с.

**МІФОЛОГЕМА ВОДИ В РОМАНІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА
«ТРИ ЛИСТКИ ЗА ВІКНОМ»**

Жевак Здена – магістрантка 2 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., ст. викл. Цепкало Тетяна Олександрівна

Дотримуючись анімістичних вірувань, прадавні народи всього світу сприймали природу як до живу істоту. Все, що оточувало первісних людей і немало пояснень, надіялось міфічним змістом. Різні явища природи ототожнювались з одухотвореними істотами. Наші пращури помітили, що вода приносить населенню та природі велику користь, що вона потрібна для існування всього живого на землі, виступає цілющим засобом від різних захворювань. Тому серед слов'ян водопоклонство було широко розповсюдженим.

Міфопоетичні особливості творчості В. Шевчука аналізували Н. Городнюк, М. Жулинський, Г. Косарева, М. Павлишин, Г. Полякова, Н. Федорак та ін. Проте досліджень про міфологему води в романі «Три листки за вікном» у сучасному літературознавстві немає, що й зумовлює актуальність нашої розвідки.

Мета нашого дослідження – міфопоетичний аналіз першостихії води в романі В. Шевчука «Три листки за вікном».

У романі-триптиху Валерія водна стихія наскрізно проходить через увесь текст. Акваобрази, постаючи в різних іпостасях, піддаються численним трактуванням. Вода, як окрема стихія, як дощ, річка, озеро, море, криниця тощо, була обожнювана прадавніми слов'янами. Всім відома приказка «Будь багатий, як земля, а здоровий, як вода!» підтверджує, що вода наділена великою силою. Нею очищалися від бруду не тільки тілесного, а й від душевного [4, с. 75].

Найбільше в романі «Три листки за вікном» міфологема води відображається у вигляді дощу, що у слов'ян символізував добро, щастя, радість. Проте він може мати негативні конотації та символізувати самотність, сум, переживання: *«Відчував тихий колісковий смуток, жовтий, як осіннє листя, і сірий, як цей дощ»* [7, с. 77]. Сірий колір асоціюється зі станом пригніченості, навіює неприємні асоціації.

У період внутрішнього потрясіння, перебуваючи в емоційно нестійкому стані, І. Турчиновський зміг опанувати себе завдяки зливі: *«Отямлення застало мене серед поля, далеко від хат, саме в той момент, коли вдарила об землю злива»* [7, с.76]. Холодна вода, що має здатність відроджувати, прояснила розум головного героя.

Акваобраз дощу постає як символ очищення тілесного та духовного: *«Я схилив голову на коліна, відчуваючи, що омиваюся дощем, і що немає ані сухої нитки на мені»* [7, с. 77]. Схиляння голови головного героя може означати розкаяння в гріхах. У цей момент *«сльози покотилися»* [7, с. 78]. **Сльози** також мають очисну функцію [4, с. 77], що підсилює семантику першостихії води. У романі В. Шевчука архетипний образ дощу персоніфікується: *«Дощ іде повільний і різноманітний»* [7, с. 78], *«Дощ ішов»* [7, с. 102], що відповідає прадавнім уявленням слов'ян.

Міфологема води набуває у творі інтимного характеру. Ця першостихія є найвеличнішим даром неба для землі, утіленням жіночого життєдайного начала, джерелом родючих сил природи. Дощ синтезує контрапунктні координати верху та низу. У поєднанні небесних і земних вод відбувається запліднення землі і вона стає родючою: *«Дощ затягувався, а мені й хотілося того – затяжного й тихого плескоту, коли все покривається серпанком і вода стає володарем світу, а земля спрагло підкорюється їй, як жінка, котра довго не знала любові.»* [7, с. 98]. Головному герою другої частини роману І. Турчиновському хотілося відчуття спокою, блаженства, кохання: *«Дивлюся на дощ, щедрий і теплий, – земля парує»* [7, с. 98]. Дощ виступає в ролі ніжного і ласкавого чоловіка, а земля у ролі щасливої жінки.

У важкий життєвий період Петра Гайдученка, а саме коли він перебував у в'язниці, до нього з'явилася жінка з обіцянкою, що полегшить його страждання: *«Принесла тобі води, щоб умився й напився. (...) він побачив, що ця вода світиться в ясній, ніжній долоні»* [7, с. 224]. Потім вона спитала, що в нього болить. Він показав на руки та ноги, а *«жінка плеснула на них водою»* [7, с. 224]. В особі цієї героїні вбачаємо богиню світової гармонії, матір усього суцього – Ладу. Адже вона принесла світові живу воду, що має здатність відроджувати, воскресати.

В українській міфології символічним є графічне зображення водяної стихії прямими, косими чи закрученими лініями. Таке трактування акваобразів знаходимо і в романі В. Шевчука: *«(...)кілька годин дивлюся як сукаються водяні нитки»* [7, с. 98]. Дощ зображується як тихий, спокійний, рівний. Він символізує мир, душевний спокій героя: *«(...) видно скошені струмені й залитий водою світ»* [7, с. 98]. Скошені струмені бувають від поєднання дощу з боковим вітром. У цьому випадку цей образ асоціюється з хвилюванням. *«Бриніли, туго натягнені між землею й небом, дощові струмені і з ляскотом розбивались об тверду землю»* [7, с. 51]. Такі дощові струмені викликають занепокоєння, тривогу.

В. Шевчук наділяє дощ здатністю відгороджуватись від світу: *«Дивився на розмитий водою світ (...)»* [7, с. 77]. Сприймаючи світ крізь призму небесної води, герой таким чином відокремлює себе від земної дійсності. Автор наділяє свого персонажа здатністю бачити візії під час зливи: *«І все-таки здавалося, що в тих сіро-зелених водяних товщах я щось бачу»* [7, с. 77]. Дощ має можливість гіпнотизувати, вводити людину у стан трансу, що може призвести до марень.

Згадується у романі також і сліпий дощ: *«(...) пройшов недавно сліпий дощ (...)»* [7, с. 182]. Вірування щодо цього образу в наших предків були різними. Вважалося, що у такий час відбувається щось погане, але у творі В. Шевчука це – сльози святих, які хочуть захистити невинного і дати надію

на спасіння. Таким чином, водна стихія в образі дощу має декілька трактувань. Він є символом очищення, відродження, каяття та гармонії.

Мариністичні образи як втілення водної стихії в романі «Три листки за вікном» набувають символіки безперервного й нескінченного руху, що охоплює все навколо: *«...коли роззирнувся – опинився у зеленому, безбережному морі»* [7, с. 76]. Дощ був настільки сильним, що залив увесь світ: *«Сидів на дні того моря, оповитий звідусіль незмірною товщею, сидів, заглухнувши од несусвітнього накоту, а відтак і серед тиші»* [7, с. 76]. Головний герой, перебуваючи під сильною зливою, мав відчуття, що знаходиться на дні моря. Така інтерпретація міфологеми води співвідноситься із зануренням у внутрішній світ людини.

Петро Турчиновський із першої частини трилогії В. Шевчука любив писати вірші: *«Писав про море, між велетенських хвиль якого борсається човник. У тому човні був я, море – то життя наше, і не знаємо, що пошле нам завтрашній день»* [7, с. 174]. Головний герой сам дає визначення морю, котре може перебувати в різних станах – бути спокійним, схвильованим чи бурхливим, як і життя.

Вода є речовиною, з якої виникає все, тому вона знає про все на світі [4, с. 78]. Таке трактування зустрічається і в романі «Три листки за вікном»: *«(...) був я зеленим водяником, якому треба пізнати хоч би одне: що таке вода? Для водяників це вічне запитання, чи не тому не міг я зворухнутися, не міг ніяк вирватися з цього дикого чародійства, вдивлявся вперед, скільки міг...»* [7, с. 77]. Мандрівний дяк, відчуваючи себе водяником – «перетрансформованим образом скинутого з вирію чорта» [1, с. 210] – порівнював себе з негативним утіленням аквастихії, яка у формі дощу символізує святість. Адже святої води боїться вся нечиста сила, в тому числі й водяник, який під дощем заляк. Вона має здатність змивати з людини бруд, зцілювати душу. У великій товщі води Ілля Турчиновський почувався *«(...) серед цієї стихії змалілий і ніякий, нагадував сам собі жабу, яка залякла під дощем»* [7, с. 76]. У християнстві жаба асоціюється із символом

воскресіння [1, с. 257]. Омивання дощовими водами сповнювало головного героя життєдайної сили.

У першій повісті «Ілля Турчиновський» письменник змальовує річку, пов'язану з ідеєю долі. Головний герой вирушив у гори до діда-характерника. Зустрівшись із ним, він посадив І. Турчиновського і попросив глянути на річку: *«Яскраво-синя річка перерізала цей гарний зелений край, звільна крутячи ложем, - дрімала, солодко простягнувшись»* [7, с. 32]. У даному випадку міфологема річки символізує течію часу. Розглядаючи прекрасний краєвид, головний герой отримує душевний спокій. Метафоричний образ дрімаючої річки уособлює спокійний плін часу. Та, після того як мандрівник розповів про своє життя характернику, то помітив, що дід *«Дивився туди, в долину, на застиглу річку, і в погляді горів вогонь»* [7, с. 32]. Увійшовши в стан медитації, маючи задуманий і зосереджений погляд, розмірковуючи про життя мандрівного дяка, у очах характерника навіть річка зупинилась. Постаючи застиглою, вона символізує зупинку часу. У християнстві на іконах «Страшного суду» зображується вогняна ріка, що впадає в пекельне озеро. Тому образ вогняної річки навіює страх. Від того страху й затамував подих характерник.

У другій повісті «Петро утеклий» у розділі V «Знайда» В. Шевчук описує стародавній обряд наших предків, а саме принесення річкам у жертву мертвонароджених дітей. Головний герой поцікавився в батька, чому його називають «Знайдою». Той розповів, що одного разу, рибалючи на Дніпрі, він побачив: *«(...) пливе човник із засмоленою в ньому дитиною»* [7, с. 231], та був дуже здивований, адже почув плач немовляти. Не маючи власних дітей, вони з дружиною залишили малюка в себе. Петро задумався: *«(...) адже в таких човниках спускали на воду не живих, а мертвих дітей»* [7, с. 232]. Це не давало йому спокою і він пішов з дому. Мандрував увесь день, а ввечері він зупинився на березі Дніпра й *«...довго й нерушно дивився на безкінечну водяну гладінь»* [7, с. 234]. Відповідно до вірувань наших предків, річка – символ початку й закінчення життя [2, с. 688]. Спостерігаючи за безкінечною

водяною гладдю, Петро розуміє, що річка оживила його. Таким чином, водойма символізує воскресіння з мертвих. Петро пригадав, що *«Спускали подібні човники і в їхньому селі. «Так дитина швидше потрапить у рай (...), а крім того, і ріка від цієї жертви даватиме більше риби і не топитиме рибалок»* [7, с. 234]. Автор, описуючи язичницький обряд давніх слов'ян, показує нам, що вода наділена могутньою силою. Річка не прийняла офіру, а навпаки воскресила немовля.

У романі автор називаю річку святою, оскільки вона, згідно вірувань наших предків, була святою і вважалася символом божественної сили. Прибувши в нове місто, головний герой був прийнятий до церковного хору. *«Перше, що зробив: пішов глянути на святу річку нашу, і вона, велика, щедра, принесла душі моїй мир»* [7, с. 103]. Річка також ототожнювалась з могутнім богатирем-захисником [2, с. 688]. Зображуючи річку великою і щедрою, автор підкреслює, що вона має здатність очистити і захистити. Ілля Турчиновський позбувся неприємностей і загрози, що висіла над ним. Він розпочав спокійне життя, відчув себе захищеним.

У подорожі мандрівного дяка важливу роль відіграє гідронім Дніпро. Саме ця річка слугує переправою до нового життя. Намагаючись відірватись від своїх кривдників, Ілля з товаришами тікають Дніпром: *«Ми пливли цілу ніч? (...) спокійна вода (...) заспокоїла нас»* [7, с. 130]. Вода виступає в ролі всезнаючої, адже органіст хотів позбутися Іллі Турчиновського, вбивши його. Вода захищала та рятувала від біди. Допливши до міста Лоева, головний герой вирішив пару днів перепочити. Він намагався відігнати від себе погані думки: *«(...) пішов поблукати біля Дніпра, (...) слухав плескіт води. (...) Потім я купався»* [7, с. 130]. Від спостерегання за величним Дніпром та купання в ньому головний герой відчув себе бадьорим, готовим до нових звершень.

Мандрівний дяк любив у вільний час гуляти піщаними мілинами: *«(...) стежив, як шугають у чистій воді срібнотілі рибини чи стрілою пролітає рак»* [7, с. 58]. Чиста вода символізує внутрішнє очищення, духовне

відродження [2, с. 145]. Спостерігаючи за водою і усім живим у ній, мандрівний дяк отримував велике задоволення і душевний спокій: *«Від того душа розм'якала, й текла, й текла, як вода, замріяна і зніжена»* [7, с. 59]. В. Шевчук порівнює душу з водою, що заспокоює та наділяє духовними силами.

Чистій річці у романі «Три листки за вікном» протиставляється брудна вода: *«Пливли брудні, жовті потоки, несучи з собою немудрі хатні пожитки (...)»* [7, с. 77]. Цей образ асоціюється зі смутком. Вода тут не несе в собі життєдайної сили, а втілює розруху та небезпеку.

Перебуваючи у нестійкому емоційному стані, Ілля Турчиновський побачив світ у іншому світлі, відчув душевний неспокій: *«(...) остогидла мені (...) й маленька річечка, змулена хлопчиками й заросла зіллям»* [7, с. 59]. Тут річка постає замуленою й зарослою, не наділеною животворящою силою, а тому символізує не життя, а смерть.

Отже, міфологема води в образі річки постає символом очищення, відродження, плину часу, початку і закінчення життя, воскресіння із мертвих, а також руйнівною стихією.

Акваобразом у романі В. Шевчука «три листки за вікном» можна назвати також грозу. Праслов'яни так трактували появу грози: «то бог Перун женеться за нечистою силою, вбиває її стрілами і пускає на землю дощ» [1, с. 119]. У творі зустрічається такий опис цього явища: *«Мене оббризкало першими краплями дощу. Спалахнула блискавка, а за хвилю тріснув дужий грім», «Я швидко пішов (...) підстьобуваний ударами великих холодних крапель»»* [7, с. 76]. Такий раптовий прихід грози говорить про наближення біди. Коли Лідія Левайда, героїня другої повісті трилогії, дізналася, що наймит Петро Знайда є її сином, то була вбита горем через те, що він жив невідомо де віддалік від рідних батьків. У той час в степу Петро попав під страшну грозу: *«Зроду-віку не бачив такої грози»* [7, с. 251]. Ця стихія виступає провісником нещастя. Наші предки вірили, що град – це кара Бога за гріхи. Насилають його на землю злі істоти [1, с. 117]. Головний герой з

товаришем потрапивши під зливу, були «(...) оббиті по всьому тілу градом (...)» [7, с. 251]. Таким чином, гроза у поєднанні з градом асоціюються з наближення великого нещастя та покаранням за лихі справи.

У другій повісті зустрічаємо воду у формі озера. Наші предки вважали його очима неба. Петро Запаренко йшов дорогою і побачив у далині «голубе око озерця» [7, с. 175]. Озера, за віруваннями наших пращурів, були місцем, де скоєно великі злочини. Озеро на шляху персонажа навіює передчуття неприємностей.

В. Шевчук у романі згадує про воду в сталих фразеологізмах, що несуть у собі інформацію про те, що вода може оживити людину, сповнити її душевних і тілесних сил. Ілля Турчиновський, перебуваючи в Могилеві, дуже сильно хотів співати у церковному хорі. Одного разу він долучився до співу і був приголомшений таким звучанням: «Мене наче водою обдало від розкоші» [7, с. 65]. У спів дяк вкладав душу і отримав блаженний спокій. Від довгих розмірковувань з самим собою про поділ світу на добро і зло дяк забув свою біду і заспокоївся: «(...) йшов і відчував наче вимито мене в чистій воді» [7, с. 73]. Акваобраз знову постає перед нами як символ очищення від усього лихого.

Отже, акваобрази в романі В. Шевчука «Три листки за вікном» постає в різних іпостасях – дощ, річка, море, озеро, гроза, град тощо. Водяна стихія постає символом душевного очищення, має здатність відроджувати, звільняти від гріхів, виводити із депресивного стану до блаженного спокою – катараксії. Відіграє важливу животворящу роль та амбівалентну роль руйнівної сили.

Список використаних джерел

1. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
2. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В.М., 2015. 912 с.

3. Жулинський М. У вічному змаганні за істину // Шевчук В. Три листки за вікном : роман-триптих. Київ : Рад. письменник, 1986. С. 3-14.
4. Завадська В., Музиченко Я., Таланчук О., Шалак О. 100 найвідоміших образів української міфології. Київ : Орфей, 2002. 448 с.
5. Косарева Г. Давньосвіт Валерія Шевчука : Художня рецепція старовинних літературних пам'яток : монографія. Миколаїв : ЧДУ імені Петра Могили, 2013. 164 с.
6. Рак И. Египетская мифология. Изд. 2-е, переработ. и дополн. Санкт-Петербург : «Журнал «Нева»; «Летний сад», 2000. 416 с.
7. Шевчук В. Три листки за вікном : роман-триптих. Київ : Рад. письменник, 1986. 587 с.

УДК 82-343+39:821.161.2-14.09

МІФО-ФОЛЬКЛОРНІ ОСОБЛИВОСТІ БЕСТІАРНИХ ОБРАЗІВ У ЛІРИЦІ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ

Жукова Альона – магістрантка 2 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., ст. викл. Цепкало Тетяна Олександрівна

Зв'язок літератури, фольклору та міфу зумовлює традиційну інтерпретацію художніх образів, символів та міфологем. Лірика Ігоря Калинця відзначається використанням народнопоетичних елементів. Як відзначає Р. Марків, важливим аспектом взаємовідносин фольклору й літератури є «взаємодія писемної творчості з міфологією, що відбувається за посередництва усної словесності, адже міфологічні образи, мотиви, сюжети, архаїчні уявлення найповніше відобразилися саме у тексті фольклорних творів різних жанрів. Міф проникає у структуру літературного твору через

фольклор, створюючи при цьому глибинний смисловий підтекст художньої реальності» [5, с. 18].

Творчість Ігоря Калинця була предметом наукового аналізу в розвідках О. Буряк, Г. Віват, М. Ільницького, Т. Салиги, Т. Цепкало, О. Черненко та ін. Міфосвіт поезії митця досліджується детально в сучасному літературознавстві. Ми розглянемо зооморфні образи в поезії автора.

Мета нашого дослідження – міфо-фольклорний аналіз бестиарних образів у поетичних текстах Ігоря Калинця.

Фольклорна традиція фіксує звертання до вороного коня, що в народі пов'язаний із вірним другом козака: «Як сів на коня, то й доля моя» [3, с. 287]. «Він – незмінний порадник свого господаря і служить йому до останньої хвилини» [2, с.524]. У народних уявленнях це одна з найбільш міфологізованих тварин – «символ сонця й потойбічного світу, смерті й воскресіння сонячного божества, багатства й могутності» [3, с. 287], «символ вірності, відданості, швидкості, витривалості» [2, с. 524], помічники «богів, воїнів і, головне, хліборобів» [1, с. 437]. Почасти в українських народних піснях, прислів'ях та загадках кінь порівнюється із вітром, що асоціюється із швидкістю. В поезії І. Калинця «Вітер» із збірки «Вогонь Купала» зустрічаємо традиційне трактування аналізованого бестиарного образу: *«Вітер з нами, над нами, / з моїми полками в поході. // Вітер коням теребить гриви, / коруговками грає на списах»* [4, с. 17]. Коні супроводжують воїнів у поході, а вітер як основний помічник князя торкається річкових лодій, людей, тварин, ніби оберігаючи їх у пустелі від спраги та спеки, а в бою – від ворога, та пророкуючи їм перемогу, адже це – «дихання Всесвіту, вияв космічних світових сил, які водночас і руйнують, і відновлюють, і дають життя, і знищують його» [1, с.351]. Таким чином, поет традиційно інтерпретує фольклорний символ коня.

Дещо по-іншому І. Калинець трактує образи свійських тварин у вірші «Семко Сомик»: *«В інший світ перейшли крадені коні і свині, / а ти ще досі двигаси торбу самотництва»* [4, с. 40]. Інший світ автор пов'язує із конем,

що, можливо, є відголоском праслов'янських вірувань, відповідно до яких «коні супроводжували в потойбічне життя своїх господарів: відомо чимало поховань дружинника з конем» [2, с.525]. Однак поет протиставляє смерть цієї тварини самотництву його ліричного героя. Образ свині в українському фольклорі був неоднозначним, тому що віддавна ця тварина вважалася символом родючості й достатку, але також асоціювалася з «брудом, болотом, всякою нечистю (можливо, звідси вислів *підкладати (підставляти) свиню*, тобто «діяти підступно щодо когось»))» [3, с. 526]. У поезії І. Калинця свиня також переходить до іншого світу, що можна пояснити тим, що «вона більше від усіх здатна до самопожертви заради когось. Бо все її існування – це існування не для себе, а для інших» [1, с.439]. Тобто символіка аналізованих бестіарних образів у вірші митця суголосна прадавнім віруванням.

Уснопоетична традиція також фіксує частотне звертання до таких зооморфних образів, як корова, бик, буй-тур тощо. В ліричному творі І. Калинця «Корови» також зустрічаються ці тварини: «*Чорні твої корови, як буй-тури, Іване, / несуть на рогах первісну ніч величаво*» [4, с. 74]. Як бачимо, автор порівнює чорних корів, що уособлюють ніч, із буй-турами, хоча символіка цих тварин відрізняється. Корова є символом «продуктивних сил Землі, материнського інстинкту, матері-годувальниці, добробуту і благополуччя» [1, с. 437], а Бик-Тур – «символ сили, мужності, хоробрості (...), могутня творча сила Всесвіту, носій плодючості» [2, с. 516]. Таким чином, поет поєднує жіноче і чоловіче начала, відображаючи першопочаток світу в авторській інтерпретації.

У творах І. Калинця зустрічаються також образи плазунів, зокрема, зміїв, що в уснопоетичній традиції співвідносились зі злом, небезпекою, невдячністю, лукавством та були в народній уяві збірним образом «чогось поганого, бридкого («З ним зайтися, то так, як на гаддя наступити»))» [3, с. 125]. Змія в однойменному вірші І. Калинця із циклу «Тлумачення снів» має амбівалентне тлумачення. Спочатку ліричний герой сприймає гадюку як друга: «*А лемешеві під лезо / з-поміж високих зел / приречено і тверезо /*

зелена змія повзе. // Беру її на долоні – / це ж королева з вінцем! / Зубами хвоста свого ловить, скрутилася звинно в кільце» [4, с. 144]. Ніякої небезпеки від цього плазуна не відчувається, а навпаки – ліричний персонаж захоплюється красою «зеленої королеви». Змія – це символ «воскресіння і смерті, глибокої мудрості та інтуїції, прихованих духовних скарбів. Здатна як до добра (зміцнювати і охороняти життєві джерела), так і до зла, якщо нею володіє диявол (стає джерелом спокуси, лукавства і підступності)» [1, с. 442]. Відповідно до таких уявлень можна трактувати наступні рядки вірша І. Калинця: «Та враз змія стрепенулась, / метнувши очицями лють, – / навколо білої шиї / тісну затягла петлю» [4, с. 144]. Проте з контексту твору випливає, що гадюка захищала свого господаря від лукавої жінки, що супроводжувала його. Петлю на шиї ця звірина затигнула саме в підступної співрозмовниці ліричного героя, тим самим урятувавши його від небезпеки.

Отже, бестіарні образи в ліричних творах І. Калинця трактуються відповідно до міфо-фольклорної традиції. Символи коня, корови та змії наділяються також індивідуально-авторським тлумаченням.

Список використаних джерел

1. Багнюк А. Символи українства : художньо-інформаційний довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. 512 с.
2. Войтович В. Українська міфологія. Вид. 2-ге, стереотип. Київ : Либідь, 2005. 664 с.
3. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник Київ : Довіра, 2006. 703 с.
4. Калинець І. Поезії. Львів : ЛА «Піраміда», 2008. 608 с.
5. Марків Р. Міфологічний фольклоризм в українській літературі початку ХХ століття (на матеріалі творів Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки): дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.07. «Фольклористика». Львів, 2008. 222 с.

**МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ МІФОЛОГІЗМУ
ТРИЛОГІЇ «ВОЛОДАР ПЕРСНІВ» ДЖ. Р. Р. ТОЛКІНА**

Заєць Марія – магістрантка 2 курсу факультету іноземної філології
Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., доц.. Димитренко Лариса Вікторівна

Проблема «міф і сучасність» у ХХІ столітті набуває нового осмислення: потужна реміфологізація свідомості і культури, що протистоїть всьому, деміфологізує процес у цілому (за Е.М. Мелетинським) [1].

Міф як вторинна семіологічна система, яка відтворює окремі закони і структури міфологічного мислення в окремих елементах цілісної художньої структури, сходиться до первинного архаїчного міфу.

Творчість Дж.Р.Р. Толкіна представляє особливий тип літературного міфологізму: у віртуальному світі Дж.Р.Р. Толкіна все бачиться через призму міфу. Міф реалізується двояко: з одного боку, він використовує вже існуючі міфи («Беовульф», «Старша Едда», валлійські перекази та ірландські саги, середньовічні легенди про короля Артура), переосмислює їх, творчо переробляє в дусі своєї основної концепції; з іншого – сам творить міфи як в житті, так і в творчості. В епопеї «Володар Кілець» силою власної свідомості Дж.Р.Р. Толкін створює міфологію, що значною мірою спирається на язичницькі уявлення скандинавів, валійців, кельтів, які виступають в якості фону і демонструють деякі паралелі з культурними традиціями різних народів.

Істинний християнин, послідовник традицій Фоми Аквінського і Августина Блаженного, Дж.Р.Р. Толкін експлікує морально-етичну складову своєї конфесії в тексті «Володаря Перснів» через поведінку, думки і почуття добродушного хоббіта Фродо, чий вчинки багато в чому визначені співчуттям і любов'ю до ближнього.

Три основні чинники визначили виникнення і формування художньо-міфологічної системи Дж.Р.Р. Толкіна: 1) прихильність автора до традиції давньої (головним чином, північно-європейської) міфології і середньовічного епосу; 2) вплив релігійного виховання на письменника; 3) особливий, властивий саме Дж.Р.Р. Толкіну, «лінгвістичний» спосіб сприйняття і естетичного освоєння світу, що виявляється в принциповій концептуалізації імен. Буква-символ (і комбінація букв-символів) уявлялася стародавнім людям як арена боротьби і цілого комплексу містичних дій.

Кожна літера топоніма розширює і ускладнює попереднє значення, формуючи таким чином місце, де загострюються всі почуття, відкривається можливість передбачення, де час зупиняється, нівелюється межа між минулим і майбутнім, де відчуваєш себе у цілковитій безпеці і здається, що життя триватиме вічно. Міфологічним прототипом Лорієна виступає кельтський острів Аваллон, «острів блаженних», «потойбічний світ, найчастіше містився на далеких західних островах» [2], в епопеї «Володар Пернів» зображений Дж.Р.Р. Толкіном як Кветлорієн. Давня ельфійська країна Lothlorien (Land of the Valley of Singing Gold) Кветлорієн (Золотодзвончата Долина) і Lorien (Лорієн) – ліс, розташований у центрі Середзем'я біля Імлистих гір, стали місцем проживання частини ельфів під проводом Келеборн і Галадріель. В кінці твору Дж.Р.Р. Толкін відправляє ельфів Гендальфа, Фродо і Більбо в плавання на кораблі, що рухається на Захід, та відсилає нас до ірландської саги «Плавання Брана», згідно з якою герой досягає потойбічного світу на заході, де розташовувалися острови блаженних у кількості «тричі п'ятдесят», де зупинився час, панує достаток і молодість (відомо безліч назв цих островів – Велика земля, земля життя, земля жінок і ін.): *«Then lilrond and Galadriel rode on; for the Third Age was over, and the Days of the Rings were passed, and an end was come of the story and song of those limes. With them went many Elves of the High Kindred who would no longer stay in Middle-earth; and among them, filled with a sadness that was yet blessed and without bitterness, rode Sam, and Frodo, and Bilbo, and the Elves*

*delighted to honour them. And **the ship** went out into the High Sea and **passed on into the West**, until at last on a night of rain Eredo smelled **a sweet fragrance on the air and heard the sound of singing that came over the water**» [5, с. 823].*

Міф Дж. Р. Р. Толкіна відчутний на всіх рівнях епопеї «Володар Перснів». На рівні сюжету може бути використаний найдавніший зразок подорожі-пошуку. Сюжети і мотиви, що не є пов'язаними безпосередньо з міфологією, стають міфологемами у творах Дж. Р. Р. Толкіна. Архетипічна і міфологічна природа багатьох образів абсолютно очевидна: подвійність архетипів виражається у наявності пар позитивних і негативних персонажів (у «Володарі Перснів» це пари Гендальф – Саруман та Галадріель – Шелоб).

Міфологічні персонажі Дж.Р.Р. Толкіна (ельфи, хоббіти, гноми) генетично походять від кельтських богів – Сідамо. Світ сидів у кельтському епосі існує паралельно зі світом людей. Сиди бувають істотами чоловічої і жіночої статі; у залежності від настрою вони можуть бути людям ворогами або друзями [3, с. 190].

З ірландської міфології Дж.Р.Р. Толкін запозичує образ Діана Кехта, цілителя, який повертав життя вбитим у битві з фоморами, демонічними істотами, що асоціюються з потойбічним світом. Основним джерелом, що виявляє даний образ кельтської міфології, можна вважати переклад тексту Харлейського манускрипту «Друга битва при Мойтурі» [3, с. 84]. У тексті «Володаря Перснів» Арагорн, істинний Володар, у Гондорі виступає в ролі цілителя, що рятує важкохворих воїнів. Його прихід був передбачений найстарішою мешканкою, яка біля вмираючого хоббіта Піна у розпачі вигукує: «*Would that there were kings in Gondor, as there were on ceuponatime, they say! For it is said in old lore: **The hands of the king are the hands of a healer. And so the rightful king could ever he known***» [5, с. 687].

З культури кельтів Дж.Р.Р. Толкін запозичує одну з властивостей Кільця Всевладдя – зв'язок з ірреальним, казковим світом – улюблений мотив ірландських легенд. У Дж.Р.Р. Толкіна функції Кільця набувають нових відтінків сенсу: під впливом кільця герої Толкіна не просто стають

невидимими, але можуть поступово стати примарами. Тут Кільце виявляє наступні властивості: наділяючи власника владою, воно прирікає його на вічну прихильність злу. Аналіз мотиву невидимості, його ролі і місця в епосі переконує в тому, що письменник прагне до з'єднання давніх міфологічних уявлень з християнським розумінням зла як антибуття, внутрішньої порожнечі.

З розповіді про кільця, колись викувані Чорним Володарем, починається епопея «Володар Перснів»: *«Three Ring sfor the Elven-king sun derthesky. Seven for the Dwarf lords in their halls of stone, Nine for Mortal Men doomed to die, One for the Dark Lord on his dark throne In the Land ofMordor where the Shadows lie. One Ring to rule them all, One Ring to find them One Ring to bring them all and in the darkness bind them In the Land of Mordor where the Shadows lie»* [5, с. 1]. Одне з важливих властивостей Персня – спектральність, тяжіння до розшарування (у Толкіна 20 перснів: три ельфійських, сім перснів гномів, дев'ять для людей і один Перстень Всевледи). Всі кільця були викувані в Мордорі і мали магичні властивості: про кільця гномів нам майже нічого не відомо, лише число сім, яке має магичний сенс, дає вихід у загальнокультурний контекст, де 7 – число Бога. Кожен перстень має свою назву і символічний колір, що розкриває нові грані тлумачення образу: Дев'ять Кілець, надані людям Середзем'я, перетворили їх в назгулів-прислужників Саурона (від «гул» – «чаклунство, злі чари»). Вмотивованість цих назв для Дж.Р.Р. Толкіна розкриває різні грані Перснів, влада яких є настільки сильною, що пригнічує і поневолює їх господарів, роблячи їх слугами Чорного Володаря.

Найбільш загадкові – Три Персні Ельфів і Перстень Всевледи. Три Персні Ельфів на відміну від інших кілець не потрапили до рук Саурона. За задумом творця, вони містять у собі силу трьох стихій – вогню, повітря і води. Характеристики кілець надаються Дж.Р.Р. Толкіном у додатку до «Сильмарилліону»:

1. Вілья – перстень повітря, синє кільце з сапфіром було у Гіль-Гелада, потім у Ельронда. Повітряне (від ельф, – «Віль» – небо, повітря). Сапфір уособлює скромність, чеснота, дружбу, безкорисливість, цнотливість, спокій, споглядання і чисту совість – якості, якими були наділені ельфи.

2. Нарьян – перстень вогню, червоне кільце, його зберігав Цірдан, а потім передав Гендальфу (від ельф, «нар» вогонь). Червоні камені (рубін, піроп, лал, рубеліт) уособлюють муки величі. Рубін, що знаходиться в персні Гендальфа, говорить про вірність, любов, здоров'я, красу і силу. Червоний камінь (рубін) характеризує концентрацію сил та магічний вплив.

3. Ненья – білий перстень з Адамант (алмазом), («водяне» – від «неп» – вода). Алмази уособлюють твердість, хоробрість, світло, радість, любов і гордість. Культ білих каменів існували в давнину на Сході у арабів, римлян і галлів, і були безпосередньо пов'язані з культом світла, з бажанням розділити Світло і Тьму. Білий колір був багатозначним символом в усі часи і в усіх народів. Білий тотожний сонячному світлу, а світло – це божество, благо, життя, повнота буття.

Таким чином, кожен камінь, що входить у три ельфійських пернів, займає важливе місце в культурах різних країн і народів світу. Всі ці кільця, приховані від Ворога, зберігають добру магічну силу, але в той же час їх чарівна сила залежить від усіх інших кілець. Із загибеллю Персня Всевладдя, що несе Зло, із втратою його могутньої сили втрачають чарівну силу й усі інші кільця. Перстень Всевледи – найзагадковіший, він об'єднує всі інші персні. Кільце у творі є, по-перше, сполучною ланкою між Добром і Злом. Для зміцнення своєї влади злому володареві Саурону необхідно отримати кільце, яке волею долі опинилося у доброго й незграбного хоббіта Більбо Торбіна і його друзів – гномів, ельфів і людей.

Подорож Фродо, що несе Перстень у центр світового зла, витримано в традиції північного міфологічного епосу. Уперта гора Карадрас, що не пропустила подорожніх через свій сніговий перевал; Старий Ліс, змикається

стіною, щоб направити їх у той бік, де на них чекає загибель, – все це образи простору, до якого ведуть підземні тунелі і річкові греблі.

Термін «глоссопея», який був винайдений Дж.Р.Р. Толкіном, у наш час використовується для позначення конструювання мов, особливо художніх мов [4]. Письменник створив багато власних штучних мов (ентійську, валарін, адунайську, романську та інші).

Слід зазначити, що епопея Дж.Р.Р. Толкіна дозволяє зробити висновок про те, як автор будує свою модель з ретроспекції основних мотивів міфів кельтів, германців. Письменник усвідомлює історію людства і створює свою міфологічну модель, використовуючи знання світової історії і культури. Дж.Р.Р. Толкін, як фахівець з англосаксонської літератури та мови, реалізує свої пізнання у галузі історії, давніх мов і світової культури. Результати таких філологічних пошуків наповнюють його чарівний світ алюзіями на тексти середньовічних легенд, стародавніх манускриптів і епосу суміжних народів. Він будує свій світ в асоціативному зв'язку з історією реального світу.

Список використаних джерел

1. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва : Академ. Проект ; Мир, 2012. 331 с.
2. Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2-х томах. Москва, 1990. 420 с.
3. Роллестон Т. Мифы, легенды и предания кельтов. / пер. с англ. Е.В. Глушко. Москва : ЗАО Центрполиграф, 2004. 349 с.
4. Sarah L. Higley : Hildegardof Bingen's Unknown Language. Palgrave Macmillan, 2007. 200 p.
5. The Lord of Rings. URL : https://royallib.com/book/Tolkien_J/The_Lord_of_the_Rings.html.

УДК 821.161.2:82-31:39(477):82.09

**МОДУС НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ПОВІСТІ
ЗІРКИ МЕНЗАТЮК «ЯК Я РУЙНУВАЛА ІМПЕРІЮ»**

Зінченко Ольга – магістрантка 1 курсу факультету української мови та літератури Запорізького національного університету

Науковий керівник – к. пед. н., доц.. Слижук Олеся Алімівна

Останні десятиліття ХХ ст. ознаменувалися значними змінами в політичному житті країн Східної Європи, зокрема й України, яка поступово виходила з тоталітарної радянщини й будувала свою національну державу. Це значно вплинуло на культурне життя й на розвиток літературних тенденцій сучасної епохи посттоталітаризму. Умови розвитку літературного процесу кінця ХХ–початку ХХІ ст., які супроводжуються глобалізацією, мультикультуралізмом, міжнаціональними взаємовпливами, актуалізують художнє відображення проблем національної ідентичності в художніх творах.

Поява нових тем та розкриття актуальних проблем, які хвилюють сучасних юних читачів, визнана однією з провідних тенденцій розвитку української літератури для дітей та юнацтва. Останніми роками вона досить ґрунтовно досліджується літературознавцями (наукові праці М. Варданян, Т. Качак, В. Кизилової, Л. Овдійчук, О. Папуші та ін.). В основному вони стосуються жанрово-стильової специфіки, тематики й проблематики, характеристики образів та розгляду гендерних стереотипів у творах сучасних українських авторів, написаних для юних читачів. Залишається малодослідженою сучасна поезія й проза для дітей та юнацтва з погляду міфопоетики.

Мета дослідження – розглянути форми вияву модусу національної ідентичності в повісті «Як я руйнувала імперію» сучасної української письменниці Зірки Мензатюк.

Цей твір уже з часу своєї появи на полицях книгарень викликав неоднозначні відгуки й оцінки. Але, попри закидів художній недосконалість і схематизм, він одним із перших в українській літературі розкриває трагедію становлення особистості в тоталітарній державі. Т. Качак, звертаючись до розгляду новаторських тем в українській літературі для дітей та юнацтва поч. ХХІ ст., зазначає: «Постколоніальна тенденція виявляється в порушенні надзвичайно складної теми дитинства та життя дітей за радянського режиму, в роки розпаду СРСР та пострадянського періоду. Образи дітей перехідної епохи, які беруть участь у боротьбі за незалежність своєї держави та уособлюють вільне молоде покоління, постулюють у підліткових повістях С. Процюк («Варвари», «Вітроломи»), Зірка Мензатюк («Як я руйнувала імперію»), Олена Захарченко («Хутір»))» [2, с. 103].

Національна ідентичність – досить складне поняття, яке побутує в психологічному, культурологічному й літературознавчому дискурсах. Т. Урись, досліджуючи модус національної ідентичності, подає таке визначення: «Одним із різновидів ідентичності особистості, що вважається найбільш дискусійною і проблемною сьогодні в суспільстві, є національна ідентичність. Для осягнення змісту цього концепту важливі корелятивні категорії, такі як «нація», «національна ідея», «національний характер» та «ментальність»» [4, с. 30]. Крізь призму виявів модусу національної ідентичності можемо розглянути засоби характеротворення в повісті Зірки Мензатюк «Як я руйнувала імперію».

О. Гриневич вважає, що в основі сюжету цієї повісті – своєрідна «гра в національну ідентичність»: «Зокрема, у повісті Зірки Мензатюк «Як я руйнувала імперію» ігровим моментом, своєрідним карнавалом є перевдягання» [1, с. 52]. Дослідниця, аналізуючи імена протагоністів, вбачає в цьому елементи карнавалу.

Вважаємо, що в аналізованій повісті маємо справу не скільки з перевдяганням, скільки з прийомами створення іронії, які притаманні їй як справді якісному текстові для підлітків, у якому і стиль оповіді наслідує підліткову манеру, та й гомодієгетичним наратором виступає підліток – дівчинка Яринка, яка розповідає про події, що сталися з нею та її друзями – Півонею, Ігреком (Ігорем) та Миколою на канікулах.

Формування поняття «нація» відбувається в підлітковому сприйнятті крізь призму «тріску імперії» – Радянського Союзу. Маркерами національного в повісті виступає протиставлення топосів – село на Буковині / столиця / місто біля моря; імен протагоністів – Півоня, Ярина / Нінель, Даша. Прийом протиставлення є основним і в сюжеті: одні персонажі чекають дорослішання, щоб стати зразковими комсомольцями, а інші – щоб вступити в Рух.

На перший погляд схематично створені курйозні побутові ситуації відображають усю абсурдність радянського буття, коли будь-які вияви національного (природа, пісня, мова) сприймаються як «інакші», але не «чужі», а навпаки, рідні, близькі. Національний колорит також є маркером розгортання модусу національної ідентичності. Це й мальовничі буковинські пейзажі, і поєднання палкого відстоювання церкви й одночасного вірування в чортів та відьом (баба Софрониха), і місцеві фольклор та діалект. Усе це створює ілюзію існування своєрідного живого мікрокосму всередині загнилої імперії, з якого й виривається та буйна сила, що руйнує її. Простежується національна ідея й у репліках персонажів-підлітків: «Наші люди погані! – вибухнула я. – Мови їм не треба! України не треба! Лиш би напхати черево! За церкву стояли, бо то не задурно. Боженько нагородить, подарує Царство Небесне. А за Україну? Там яка нагорода, крім хіба що Соловків? Хто готовий покласти за неї голову, коли ковбаса дорожча?» [3, с. 230-231].

Ознаками настання невідворотних змін є згадки в повісті про Чорнобильську трагедію, про недолугих і шизофренічних політиків та інші реалії радянського суспільства кінця 80-х років ХХ ст. Тонко простежує

авторка і біду будь-якої нації, втілену в образах тих, кому байдуже, якою мовою говорити і в якій країні жити. Авторка натякає на сучасне воєнне лихоліття на сході України та його причини.

Одним із виявів модусу національної ідентичності в повісті можна назвати і «моду на національне» – читання заборонених книг Андрієм, історію про червоні штани Ігрека тощо. Такі епізоди введені в полотно повісті з метою показати різні типи патріотизму – від байдужого споглядання за діями інших людей до рішучих акцій, які й спричинили розпад «імперії».

Отже, формами вияву модусу національної ідентичності в повісті «Як я руйнувала імперію» Зірки Мензатюк є прийом протиставлення, іронічна нарація, створення національного колориту, зображення реалій імперії, що загниває, а значить, приречена на знищення. Сучасним підліткам потрібні такі художні твори. Адже вони не тільки зображують реалії тоталітарної держави, а й спонукають до збереження національної пам'яті й усвідомлення своєї національної приналежності.

Список використаних джерел

1. Гриневич О. Національна ідентичність як гра (на матеріалі повісті Зірки Мензатюк «Як я руйнувала імперію»). *Літературний процес : методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2016. № 8. С. 51-54.
2. Качак Т. Тенденції розвитку української прози для дітей та юнацтва початку ХХІ ст. Київ : Академвидав, 2018. 320 с.
3. Мензатюк З. Як я руйнувала імперію. Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. 272 с.
4. Урись Т. Модус національної ідентичності в сучасній українській поезії (на матеріалі творчості І. Андрусика, П. Вольвача та І. Павлюка). Дис. ... канд. філол. наук за спеціальністю 10.01.01 «Українська література». Київ, 2017. 208 с.

УДК 82.09:821.161.2

**МІТ, МІТОЛОГІЗМ, МІТОКРИТИКА, МІТОПОЕТИКА:
ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ПОНЯТЬ**

Зуєнко Ярослава – аспірантка 2 року навчання кафедри української літератури філологічного факультету Запорізького національного університету

Науковий керівник – к. філол. н., доц.. Ніколаєнко Валентина Миколаївна

Міт є унікальним культурним феноменом в історії розвитку цивілізації. Мітичне мислення характерне для людини будь-якої епохи. Елементи первісного та вторинного мітів втілюються в художніх творах, а в літературознавстві мітокритика посідає значне місце. У зв'язку з цим нагальною видається потреба роз'яснення та диференціювання понять «міт», «мітокритика», «мітопоетика», «мітологізм», які є термінологічною базою для мітокритичних досліджень. Природу міту, його походження, реалізацію у творах художньої літератури вивчали М. Еліаде, О. Лосєв, Ю. Лотман, Б. Маліновський, Є. Мелетинський, Дж. Кемпбелл, О. Потебня, Н. Фрай, Дж. Фрезер, К. Г. Юнг та ін. Нині мітокритичні дослідження продовжують Р. Грейвс, Г. Драненко, О. Забужко, Т. Мейзерська, Я. Поліщук, Л. Фідлер, І. Фрис, Р. Чейз, Т. Шадріна та ін.

Мета розвідки полягає в спробі аналізу термінологічної бази мітокритики. Завдання – чітко диференціювати терміни «міт», «мітологізм», «мітокритика», «мітопоетика».

На сьогодні не існує однозначного формулювання поняття міту, хоча це явище від часів античності перебуває в центрі уваги вчених. Його розглядали як частину культурного спадку, як джерело мистецтва, як примітивну, але неунікнну фазу в розвитку людства.

Одним із перших питань про універсальність міту та мітичного мислення порушив О. Потебня. На його думку, мітичне мислення «на певній

стадії розвитку є необхідним. Воно властиве не одному часу, а людям всіх часів... Міт створюється на ґрунті віри в об'єктивне існування індивідуальної думки...» [6, с. 61-263].

Ідеї О. Потебні про міт як універсальну категорію властиву людській свідомості розвивав Д. Трунов. За його визначенням, міт – «не світогляд, оскільки в останньому наявний вагомий свідомий компонент. Міт – це неусвідомлювані особливості світосприймання (установки, «координатні сітки»), які не можуть вербалізуватися людиною, тому що перебувають поза сферою її розуміння» [8, с. 119]. Міт як єдину форму світосприймання в давнину, примітивну науку, форму буття, що містить цілісну практичну реальність, визначає основи людських спільнот трактував автор ритуалістичної концепції Дж. Фрезер, наступник якого антрополог Б. Маліновський звернув увагу на те, що в первісних суспільствах міт не просто казка, а об'єктивна реальність, котра існувала в прадавні часи, продовжує впливати на сьогодення, і в яку вірять безумовно. Опонент Фрезера К. Г. Юнг вважав, що первісний міт є проявом несвідомого й реалізується в шести першообразах: Діви, Немовляти, Матері, Відродження, Духу та Трікстера. Дослідник унікав використання терміна «міт», вважаючи, що він став надто двозначним, а натомість вживав поняття «мітологія» в розумінні «розповідати, трактувати міт». Досліджуючи окреслену проблему, Т. Мейзерська пропонує розглядати міт як систему, де існують і розгортаються образи, поняття, уявлення, й модель, за котрою вони розгортаються [4, с. 9]. Вивчаючи мітологічні концепції ХХ ст. І. Фрис зазначала, що визначальними рисами міту є універсальність, позачасовість та метатекстуальність [10, с. 377].

З огляду на вищесказане можна сформулювати визначення міту так: міт – це глибоко вкорінена в підсвідомість людини універсальна символічна система світосприйняття, яка відображає суб'єктивну реальність особи чи групи осіб (релігійної, національної тощо) й безпосередньо, впливаючи на

вчинки в об'єктивній дійсності, відображається в їхній/їхньому мисленні та поведінці.

Шляхи реалізації міту досліджує мітокритика або мітологічна критика. Вперше цей термін був запропонований швейцарським ученим Жильбером Дюраном у 1972 р. Актуальність нового методу дослідник обґрунтовував так: «Будь-який художній твір [...] у процесі його прочитання демонструє обличчя, в яких кожен немов у свічаді може впізнати власні бажання та страхи. Розглядання цих облич зумовлює виникнення на обрії розуміння стійких «великих образів», які споконвіку живлять міфологічні сюжети та їх персонажів [цит. за 1, с. 245].

У межах мітокритики тривалий час у західному літературознавстві поділяли на ритуалістичну критику, яка ґрунтувалася на працях Дж. Фрезера та його послідовників – засновників «кембриджської школи» мітокритики, й на архетипічну критику, представники якої поділяли погляди К. Г. Юнга. Однак на сьогодні, коли архетипічна школа майже повністю витіснила своїх опонентів із наукового обрію, терміни «мітологічна критика» й «архетипічна критика» часто вживаються як синоніми.

Отже, мітокритика – це напрям літературознавчих досліджень, котрий об'єднав методи літературознавства, психоаналізу, антропології, соціології, культурології, й об'єктом дослідження якого є особливості реалізації елементів міту у творах художньої літератури.

У термінологічному апараті мітокритики широко використовуються терміни «мітологізм» та «мітопоетика», які не мають єдиного тлумачення, що призводить до їхньої взаємозаміни.

Термін «мітопоетика» був уведений у літературознавчий обіг послідовниками К. Г. Юнга та засновниками англо-американської мітологічно-архетипічної школи М. Бодкін, Г. Слокховером та Н. Фраєм, і функціював у значенні «визначення всіх жанрів художньої творчості, тематично або структурно пов'язаних із тим чи тим первісним мітом» [цит. За 3, с. 236]. Згодом таке трактування почало видаватися надто вузьким, адже

охоплювало лише ті твори, де автори зверталися безпосередньо до первісних мітів, й ігнорувало новостворені. Дефініція терміна була переосмислена, і на сьогодні в «Словнику літературознавчих термінів та теорії літератури» Дж. Куддона пропонується визначати поняття «мітопоетика» як «...художнє втілення, трансформацію мітичного матеріалу в літературі або створення «власної» мітології» [11, с. 527]. Подібної думки дотримується літературознавиця Г. Токарева, яка пропонує вважати мітопоетикою принципи окремих авторів, які реалізуються в художньому творі й пов'язані з мітом [7, с. 26].

У вітчизняному літературознавстві це поняття активно використовується, але в різних значеннях, що підтверджує думка О. Киченка, який відзначає полісемантичність окресленого поняття: мітопоетика як відображення мітологічних ходів мислення, які виникають в індивідуально-творчому світогляді; мітопоетика – поетичний прийом, який полягає у творчому переосмисленні та використанні образів і сюжетів, притаманних первісному міту; мітопоетика як творча форма, що втілює індивідуально-творчі світоглядні установки; мітопоетика – методологічний принцип дослідження семантики літературної творчості [2, с. 115]. Така варіативність дефініцій призводить до плутанини в межах мітокритичної термінологічної системи.

Отже, мітопоетика – це художній прийом, який полягає в авторському переосмисленні та творчій інтерпретації елементів первісного міту або у вільній трансформації мітичних образів, сюжетів із метою створення «власного» мітопростору.

Термін «мітологізм» упроваджено в науковий обіг французьким лінгвістом П'єром Фонтенем у XVII ст. у значенні історично сформованої символічної системи, зібрання поширених культурних образів, які є джерелами метафор. У XX ст. цей термін був переосмислений та почав активно використовуватися як той, що містить елементи міту. Наприклад, Є. Мелетинський трактував мітологізм як явище в художній літературі, де

«...наперед виступає ідея повторюваності первісних мітологічних прототипів під різними «масками», взаємозаміни літературних та мітологічних героїв, здійснюються спроби мітологізації житейської прози письменниками та виявлення прихованих мітологічних джерел» [5, с. 14]. Таке визначення здобуло широку популярність на пострадянському просторі, у Польщі та в країнах Балтії, і зараз активно використовується українськими літературознавцями.

У дослідженні «До проблеми шляхів міфологізації літератури» О. Турган трактує мітологізм як процес виникнення нових мітів. Вслід за Ю. Лотманом та Б. Успенським вона розмежовує реальний мітологізм (який виник спонтанно, зумовлений тими чи тими історичними або соціальними причинами) й естетичний (який є усвідомленою спробою імітації мітичного мислення і котрий є специфічним явищем культури нашого століття). Вчена виокремлює такі ознаки естетичного мітологізму: десакралізація, деритуалізація, трансформація етіологізму, рефлексія, перевага над спонтанністю народження образу естетичних критеріїв, особистісна форма, а також виділяє два шляхи мітологізації: трансформацію мітологічних образів, сюжетів та їхню інтерпретацію [9, с. 129-130].

Терміном «мітологізм» Г. Токарева пропонує позначати наявність «гену» міту у творі художньої літератури (тобто, мітичного сюжету, мітологемами чи мітеми) [див. 8, с. 26]. Наприклад, у «Сильмариліоні» Дж.Р.Р. Толкіна є епізод, де йдеться про створення сонця та місяця. Розповіді про виникнення небесних світил належать до поширеної групи астральних мітів, тож використання цього сюжету – це мітологізм твору, а його авторське втілення (за Толкіном, сонце та місяць – це останні плоди дерев, створені на початку часів, які випромінювали золоте й срібне світло) – це мітопоетика. Таке трактування видається вартим уваги, адже дозволяє чітко диференціювати ці два терміни й полегшити оперування ними в мітокритичних дослідженнях.

Із огляду на розглянутий теоретичний матеріал пропонуємо трактувати термін «мітологізм» як ознаку художнього твору, яка полягає в наявності в ньому елементів міту (сюжетів, мітологом, мітем тощо).

Отже, мітокритика – це літературознавчий напрям, завдання якого полягає у вивченні особливостей реалізації елементів міту у творах художньої літератури. До її термінологічної бази належать поняття «мітологізм» та «мітопоетика», які, хоч і використовуються в деяких дослідженнях як синоніми, але не є тотожними.

Список використаних джерел

1. Драненко Г. Міфокритика та рецептивна теорія: продуктивний діалог. *Питання літературознавства*. Вип. 78. Чернівці : ЧНУ, 2009. С. 243-251.
2. Киченко О. Фольклор як художня система (проблеми теорії). Дрогобич : НВЦ «Каменяр», 2002. 216 с.
3. Козлов А. Мифопоэзия. *Современное зарубежное литературоведение : энцикл. справочник*. Москва : Интрада, 1996. С. 236.
4. Мейзерська Т. Проблеми індивідуальної міфології (Т. Шевченко – Леся Українка) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, 1997. 42 с.
5. Мелетинский Е. Поэтика мифа . Москва : Академический проект, 2012. 33 с.
6. Потенбня А. Поэтика. Избранные работы. Москва : Издательство Юрайт, 2019. 263 с.
7. Токарева Г. Миф в художественной системе Уильяма Блейка : дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.03 «Література народів країн зарубіжжя (с указанием конкретной литературы)». Воронеж : ВГУ, 2005. 466 с.
8. Трунов Д. Миф как экстраконцепция (формальное определение мифа). *Формирование гуманитарной среды : внеучебная работа в вузе, техникуме, школе : материалы VIII научно-практической конференции*. Т 1. Пермь : ПГТУ, 2000. С. 119-122.

9. Турган О. До проблеми шляхів міфологізації літератури. Вісник Запорізького національного університету. Серія : Філологія. Запоріжжя : ЗНУ, 2002. С. 129-133.
10. Фрис І. Міфологічні концепції ХХ ст. : огляд проблеми. *Київські полоністичні студії*. Т. 19. Київ : КНУ, 2012. С. 377-382.
11. Cuddon J. Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. New-York : Wiley-Blackwell, 2013. 802 p.

УДК [37.091.33-028.22:37.016]:821.161.2-12/-252

ВИКОРИСТАННЯ МЕНТАЛЬНИХ КАРТ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДРАМИ-ФЕЄРІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ» В 10 КЛАСІ

Ісаєва Світлана – студентка 3 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. пед. н., доц. Бондаренко Лідія Григорівна

Двадцять перше століття назвали ерою інформації та технологій. Сьогодні важко навіть уявити наше життя без інтернету та гаджетів. Тому для успішної та плідної роботи вчителя з дітьми треба використовувати нові методи та прийоми подачі матеріалу. Вони не лише урізноманітнюють та осучаснюють процес навчання, а й сприяють мотивації школярів. Із цим сьогодні є проблема. Діти не читають програмні твори, вони здаються їм нудними, бо у книжках, зокрема, немає ні цікавих картинок, ні веселих відео. Учні просто читають короткий зміст перед уроком. Вважаємо, що ці недоліки необхідно перетворити на переваги. Усе викладене і зумовлює актуальність нашого дослідження.

Метою статті є з'ясування доцільності використання ментальних карт на уроці вивчення творів Лесі Українки у 10 класі.

Важливе завдання сучасного учителя – подати матеріал так просто та лаконічно, щоб учень легко його запам’ятав та зміг швидко відновити у пам’яті. Одним з найкращих засобів запам’ятовування є ментальна карта або карта думок. З її допомогою школярі швидше сприймають та зберігають у пам’яті інформацію, бо в основі лежить певна зрозуміла всім асоціація. Майндмеппінг (mindmapping, ментальні карти) – це зручна і ефективна техніка візуалізації мислення і альтернативного запису [1]. Карта думок – це сучасний засіб, що сприяє розвитку уяви у дитини. Для її створення треба підібрати асоціації, які будуть зрозумілими, та допоможуть швидко й у правильній послідовності відновити у пам’яті закодований матеріал. Карту створити нескладно, вона може бути як паперовою, так і в електронному вигляді. Також вона може містити не тільки ілюстрації, а й ключові слова, вирази або стислу характеристику певного явища. Використання ментальної карти може бути різним: готовий зразок можна аналізувати в класі або спираючись на уяву та асоціативний ряд учнів створювати її у класі. У другому випадку підбір асоціацій може бути різний. Усе залежить від пізнавально-вікових особливостей дітей.

Ось, наприклад, ментальна карта, створена нами до теми «Лісова Українка «Лісова пісня» (рис.1).

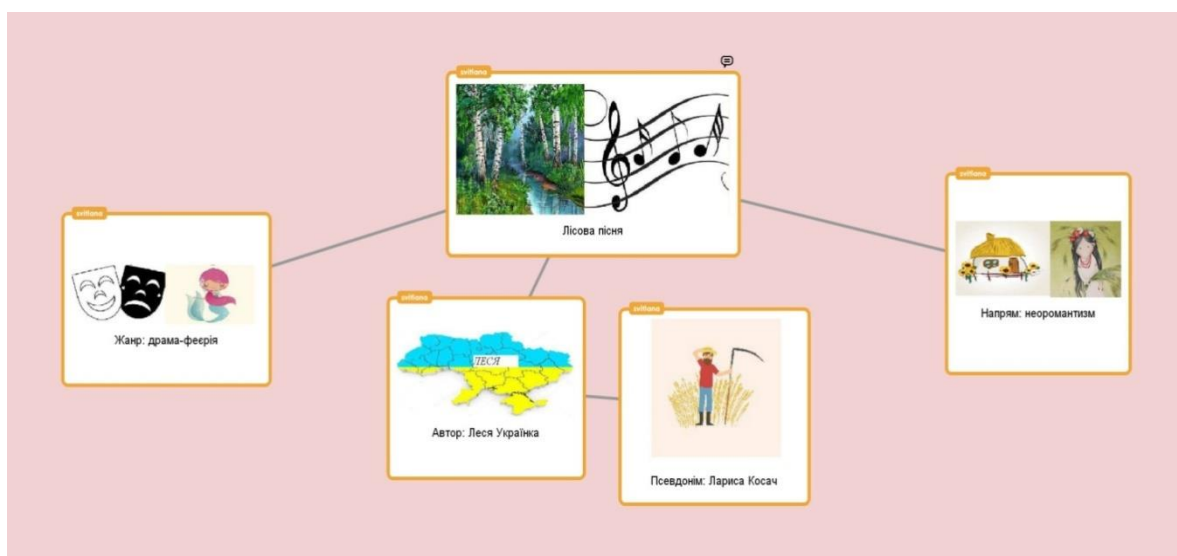


Рис. 1. Ментальна карта «Лісова пісня» Лесі Українки»

Зашифрувавши назву твору у деревах та нотах, ми прагнули допомогти учням краще її запам'ятати. «Лісова пісня» – це драма-феєрія. Цей жанр новий для учнів і тому дещо складний. Ми ділимо поняття на дві частини: драма – це твір, призначений для гри на сцені, тому зображено маску, а феєрія – це щось незвичайне, дивовижне, тому зобразили русалку. Іноді у школярів виникають проблеми з запам'ятовуванням прізвища автора твору, а особливо, якщо він творив під псевдонімом. На допомогу приходять асоціації. У Лесі Українки дуже яскравий псевдонім, тому намалювавши карту нашої держави та вписавши у центр ім'я Леся, учень його не забуде. Справжнє прізвище та ім'я письменниці – Лариса Косач. Ми легко уявляємо дівчину, яка косить траву. Але найскладніше запам'ятати літературний напрям, прихильницею якого була авторка, – неоромантизм. Його «формула» – незвичайний герой у звичайних ситуаціях. Тому ми використали зображення лісової Мавки, яка пораяється у будинку звичайних людей.

Під час вивчення драми-феєрії «Лісова пісня» також можна використати ментальну карту для аналізу системи персонажів (рис.2).

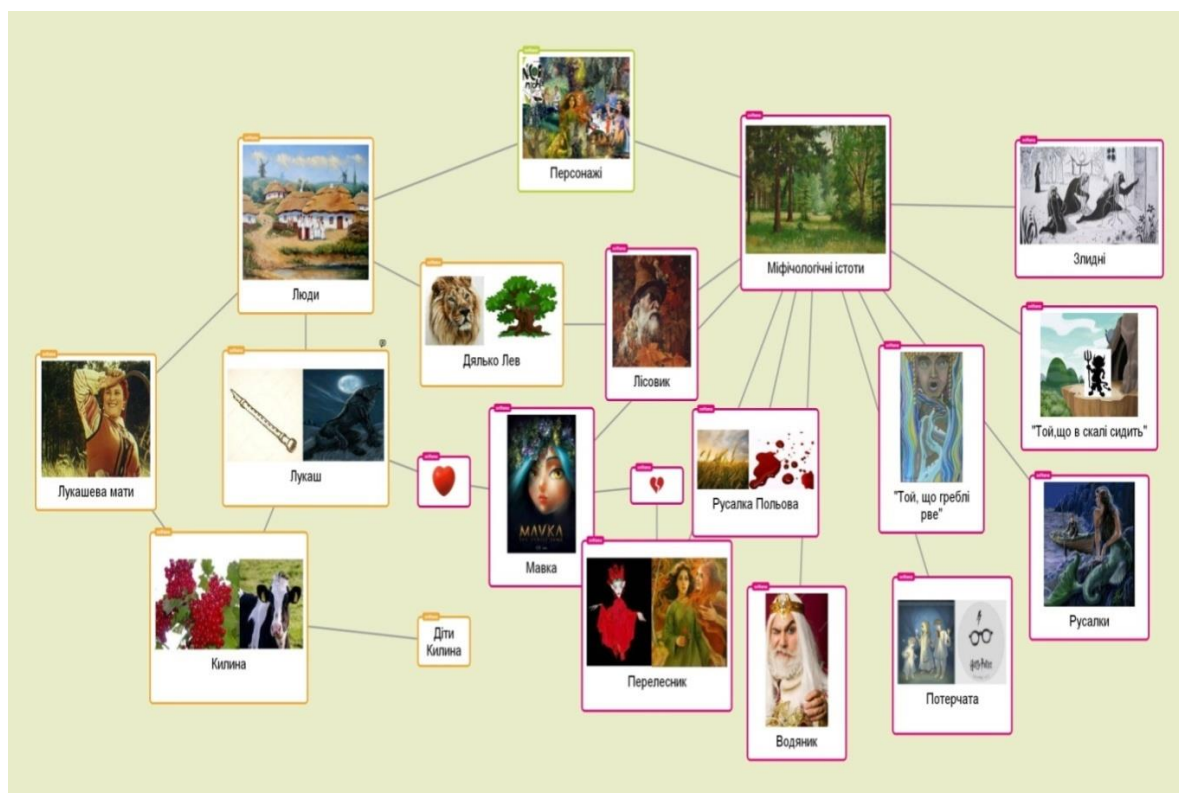


Рис. 2. Персонажі твору Лесі Українки «Лісова пісня»

На цій ментальній карті ми чітко бачимо, що персонажі поділяються на лісових або міфічних та реальних. Центральний чоловічий персонаж твору Лукаш представлений за допомогою двох асоціацій. Перша це сопілка, якою він розбудив Мавку з її чарівного сну. Друга – це вовкулака, бо Лісовик так помстився Лукашу за страждання головної героїні. Мавка асоціюється з незвичайною лісовою красунею з багатою душею і чутливим серцем, сповненим любові й надії. На карті відображено поєднання світу міфічного з реальним через кохання Лукаша з Мавкою, що позначене сердечком. Також показано тісний зв'язок дядька Лева зі світом природи, а конкретніше з Лісовиком. Згадаймо, що у творі вони заклилися, що дуб не будуть рубати, бо він є місцем проведення свят у лісових жителів, а натомість рідні дядька Лева «повік безпечні будуть в цьому лісі». На карті поєднані також Мавка та Перелесник. Він кохає її, але ця любов не взаємна, що позначено сердечком з тріщиною. Перелесника ми уявляємо як хлопця у червоній одежі, який врятував Мавку-вербу від сокири. Русалка Польова з'являється у творі тільки раз, вона просить свою сестричку Мавку не жати пшеницю, натомість отримує від неї жертву – кров. Водяник легко асоціюється зі старим дідусем з сивим волоссям, короною на голові та тризубом у руках. Уже з імені персонажа «Той, що греблі рве» можна здогадатися, що це хлопець, який своїми діями може зруйнувати загородження та дамби. А «Той, що в скалі сидить» асоціюється з темним, широким, страшним персонажем, тому на майнд карті він зображений як зла сила з печери. Потерчата – це духи дітей, що були втоплені нехрещеними, тому на карті вони зображені як привиди. Та назва нам дає іншу асоціацію з Гаррі Поттером, до якої просто треба додати чата. Інший міфічний персонаж – це русалки, що у тексті змальовуються як водяні створіння, які дуже люблять сидіти біля рибалки. Злидні – малі істоти, в лахмітті, які тільки і чекають, щоб їх впустили, тому вони й зображені під дверима. Світ людей представляє ще й Килина, дружина Лукаша. Її ім'я викликає асоціацію з кущем калини. Також згадали

ми і корову тульського заводу, якою так пишається жінка. Звідси і подані на рисунку асоціативні ілюстрації до імені цього персонажа.

Отже, використання ментальних карт на уроках вивчення твору Лесі Українки «Лісова пісня» допоможе проаналізувати головних та другорядних персонажів, полегшить учням їх запам'ятовування та дозволить створити цілісну картину зображеного у драмі-феєрії.

Список використаних джерел

1. Карты розуму. URL : <http://irinaclass12.dp.ua/2016/10/14/ментальна-карта/> (дата звернення: 15.10.2019).

УДК 82-343:821.111-31(73):7.038.6

ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФУ У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ- ПОСТМОДЕРНІСТІВ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖОНА БАРТА «ХИМЕРА»)

Кирчей Тетяна – магістрантка 2 курсу Навчально-наукового інституту іноземних мов Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Науковий керівник – к. філол. н., доц.. Сирко Ірина Мирославівна

Більшість істориків, філологів, філософів, літературознавців і культурологів відзначають, що ХХ століття – це епоха створення і руйнування міфів (соціальних, філософських, наукових, культурних, релігійних), при цьому особливий інтерес представляє сама динаміка цих процесів. Трагізм цієї епохи, на думку учених, полягає в «безперервності, циклічності процесу деміфологізації і нової міфотворчості, процесу, який супроводжується перманентними соціальними і психологічними

потрясіннями» [1, с. 22]. Міфологізм світосприйняття трактується як причина переосмислення і соціально-історичних, і просторово-часових категорій. Наприклад, історичний час в літературі ХХ століття розглядається як космогонічний (Джойс, Пруст, Кафка), герой уподібнюється міфологічному Уліссу, сюжет – міфологічній подорожі. Таким чином, у ХХ столітті міф з онтологічно-соціальною домінантою набуває нового осмислення, зберігаючи при цьому культурну суть людського світосприйняття. Міф замінюється ширшим поняттям культури, міфологічні парадигми замінюються культурними, текстовими, але залишаються не менш важливими. Міфологічне мислення пропонує необхідне модернізмові звільнення від законів традиційної логіки: воно не розмежовує причину і наслідок, завдяки символам не акцентує на відмінностях у поняттях тощо.

На відміну від модерністів, що вбачали мету міфу в тому, щоб узагальнити, «універсалізувати» основні й одвічні людські стани – відчай, самоту, невлаштованість і т. ін. у формі чогось «конкретного» і сповна «відчутного» [3, с. 311], ставлення постмодерністів до міфу вельми іронічне. Воно дещо нагадує «сміхову культуру» Західної Європи, що пропагує заперечення, пародіювання і осміювання речей. Тому в постмодерністських текстах, звернених до міфів, так багато сарказму й іронії.

Услід за Джеймсом Джойсом, який ототожнює своїх героїв з героями Гомера, до міфу звертаються такі видатні письменники як Джон Апдайк, Габріель Гарсія Маркес, Уїльям Фолкнер, Дональд Бартелм, Джон Барт. У своїх творах вони представляють людське життя як постійний кругообіг, у якому все повторюється знову і знову, і в якому реальне та міфічне весь час переплітаються, стираючи кордони між минулим, сьогоденням і майбутнім.

Мета нашого дослідження полягає у простеженні використання міфу у творчості постмодерніста Джона Барта, зокрема в його трилогії «Химера» [4].

Джон Барт активно використовує міф у своїй творчості. Це дозволяє йому збільшити можливі інтерпретації та активізувати роль читача, без якого прочитання тексту його творів неможливе. Ще одна причина використання

міфу письменником полягає в близькості його світогляду міфологічному. Цю схожість можна простежити у романі-трилогії «Химера», яка складається з побудованих на відомих міфах новел: «Дуніазадіада», «Персеїда» і «Беллерофоніада».

Основну увагу Джон Барт приділяє психологічним і естетичним особливостям вибраних ним міфів, прагнучи звернутися до первинного стрижня всіх історій, до джерела творчості людського розуму. Новели «Персеїда» і «Беллерофоніада» між собою логічно пов'язані, а ось «Дуніазадіада» знаходиться наче осторонь і на перший погляд не має жодного стосунку до двох інших. Не зважаючи на це, зв'язок все ж існує і його цілком вірно визначив Харріс: Барт вибрав міф про Шахразаду, оскільки він тісно переплітається з «грецькою природою» інших історій [6, с. 193].

Цієї ж думки дотримується і Кемпбелл, але при цьому він підкреслює, що історія Шахразида також має древні зв'язки з ритуалом жертвоприношення. У своїй праці «Західна міфологія» («Occidental Mythology», 1976) Кемпбелл порівнює знамениту казку «Тисяча й однієї ночі» з маловідомою історією про те, як цар Судану і його сестра Салі були врятовані від принесення їх у жертву поетом-рабом Фарлімасом, чия майстерність розповідати історії спершу відволікає, а згодом знищує жерців, відповідальних за призначення дати жертвоприношення. Кемпбелл відзначає, що історію Шахразида можна трактувати одну з версій цієї казки [5, с. 91].

Перша новела роману «Химера» – «Дуніазадіада», в основі якої лежить міф про Шахразаду. Шахразада – відомий персонаж знаменитих казок «Тисяча й однієї ночі». Намагаючись врятувати своє життя, дівчина щоночі розповідає цареві Шахріяру казки, які врешті-решт створили диво: Шахріяр стає добрим, розуміючим і справедливим.

Як же трансформує цей міф в романі Джон Барт? В основу своєї трансформації письменник закладає ідею про те, що хоча в казках, як і в літературі загалом, слова є необхідним матеріалом, проте вони відіграють лише другорядну роль: їх використовують не заради них самих, не через їх

красу або виразність. Вони служать для того, щоб «розповісти» ту або іншу історію. Мистецтво оповіді виявляється сильнішим не лише за усі життєві негаразди, але й сильнішим за саму смерть. Таким чином, ідея роману «Химера» полягає у прагненні Джона Барта виразити думку про нескінченність і повторюваність культури, а не про «вичерпаність» творчих зусиль.

Роман представляє дослідницький інтерес тим, що у ньому Барт не лише розширює функції літератури, включаючись в естетичну дискусію – то іронічно, то пародійно і гумористично, демонструючи неоднозначність будь-яких визначень, але і тим, що тут письменник переглядає модерністське ставлення до міфу, створює його постмодерністську версію.

Деякі дослідники справедливо звертають увагу на схожість самого Джона Барта з одним із персонажів його «Дуніазадіади» – Джинном [2, с. 15]. І небезпідставно: письменник, як і Джинн, переніс серйозну творчу кризу в 1969 році. Він також вийшов із цієї ситуації, звернувшись до самих витоків історії: древніх міфів про Шахразаду, Персея і Беллерофона.

На думку Харріса, використання Джоном Бартом у своїй творчості міфів хоча і сковує уяву письменника, але під пером цього талановитого художника виступає основою «геніальної міфопоетики», здатної проникнути в глибини того, що Карл Юнг називає «приховані резерви людського розуму», і розкрити «прекрасну інтуїцію» цього талановитого художника.

Здійснене дослідження дає підстави стверджувати, що творчість Джона Барта демонструє яскраві риси новаторства у царині міфологізації сюжетів творів. Це свідчить про роль цього автора як свідомого модернізатора американського роману ХХ ст.

Перспективу цього напряму літературознавчих студій визначає необхідність докладного вивчення творчого методу провідного письменника постмодернізму Джона Барта, а саме використання міфу в його творчості.

Список використаних джерел

1. Денисова Т. Феномен постмодернізму : контури й орієнтири. *Слово і час*. 1995. №2. С. 18-27.
2. Коваль М. Джон Барт як інтерпретатор постмодернізму. *Слово і час*. 2000. №6. С. 13-17.
3. Літературознавчий словник-довідник. Київ : Либідь, 1997. 645 с.
4. Barth J. *Chimera*. New York : Random House, 1972. 315 p.
5. Campbell J. *Occidental Mythology*. New York : Penguin Books, 2006. 215 p.
6. Harris Ch. *Passionate Virtuosity: The Fiction of John Barth*. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 2003. 217 p.

УДК 37.091.32:37.016:821.161.2-31

**УРОК-ГРА ЯК ФОРМА ВИВЧЕННЯ ТВОРУ
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «ДІМ НА ГОРІ»**

Коваленко Аліна – студентка 3 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету
Науковий керівник – к. пед. н., доц.. Бондаренко Лідія Григорівна

Покоління школярів ХХІ століття уже не здивуєш інформаційно-комунікаційними технологіями: презентаціями, відеоматеріалами, 3D екскурсіями тощо. Тому сучасний учитель має знаходити все нові і нові підходи, розробляти цікаві методи, інтеграційні уроки, використовувати нестандартні прийоми. Адже без усього креативного, шанси на усвідомлення хоча б половини матеріалу залишаються під питанням, тому що смартфони з різноманітними «іграшками» «затягують» більше, ніж розповіді вчителя про мистецьке надбання Т.Г. Шевченка» чи І.Я. Франка. Усе викладене і зумовлює актуальність нашого дослідження.

Метою статті є обґрунтування нової форми уроку-гри та розробка методичного варіанту її використання у процесі вивчення твору «Дім на горі» Валерія Шевчука.

Аби розв'язати проблему, треба зрозуміти її першопричини, чому сучасний учень важко сприймає матеріал, поданий традиційними шляхами. Ми виокремили такі причини:

- учні дорослішають раніше, тому аби завоювати їхню увагу, треба придумати щось цікавіше, аніж ігри в смартфонах та цікавинки в мережі Інтернет;
- учнів цікавить все надсучасне, а не події минулого та позаминулого століть;
- високі вимоги від дорослих (батьків). Іноді виникає проблема, що діти бояться відповідати, тому що не хочуть отримати погану оцінку, тому краще змовчати або будуть працювати тільки тоді, коли запитає вчитель.

З огляду на ці причини розробили новий різновид гри, побудований на основі телевізійної програми «Зіграй в ящик», яку транслювали декілька років тому на каналі «1+1». Хочемо зауважити, що гра – це не новітня, а дуже давня форма навчання. Ще первісні люди розуміли, що для дітей це найпривабливіший різновид аби вивчити щось нове. Сучасна ж методика часто вважає, що ця форма є «несерйозною», але ми хочемо довести, що це не так. Наш різновид гри називається boxsteps (з англійської «ящик» та «крок»), в якому закладено думку покрокового досягання цілі учнем. Ми продемонструємо частину уроку на прикладі перевірки домашнього завдання та його аналізу. Наприклад, учнів було задано прочитати та опрацювати текст твору «Дім на горі» Валерія Шевчука. Учителем використовується 4 коробки за формулою 3+1. Три коробки з рівнем оцінювання, а саме середній, достатній та високий, та одна коробка з бонусними питаннями, де буде знаходитись також три завдання.

Ми склали правила використання уроку-гри:

- коробку може відкрити учень, який навчається на відповідному рівні до вказаного;
- навіть якщо відкритий ящик відповідає середньому рівню, але учень дає відповідь, у якій міститься більше потрібної та важливої інформації відповідно до заздалегідь вказаного питання, то він може отримати вищу оцінку. Або якщо відкрито коробку високого рівня, але відповідь дана не в повному обсязі, то оцінка може бути нижчою;
- якщо вчитель вагається, яку оцінку поставити, то учень має відкрити коробку «Бонусне запитання» і дати відповідь;
- коли учень відкрив коробку, він має виконати вказане завдання. У цей час увесь клас також має думати над запитанням та готувати власну відповідь на нього, щоб виправити свого однокласника або доповнити, адже учитель має право задати запитання будь-кому з учнів;
- відмовлятися відповідати після того, як відкрив ящик, не можна;
- для об'єктивності учні мають обирати ящик без допомоги вчителя;
- у командних завданнях учні оцінюються, якщо вони цього захочуть, окрім тієї особи, яка відкривала ящик. А учня, які тільки допомагали вчитель має сказати їх приблизні оцінки або повідомити, що роботи на оцінку не достатньо.

Метод boxsteps покликаний виховувати в учнях: лідерські якості; бажання відповідати, заохочення азартом того, яке ж запитання в ящику; об'єктивність самооцінювання; самостійність; командний дух; цікавість до літератури; розуміння того, що треба працювати, навіть коли учень уже відповідає на задану запитання.

У різновиді гри можуть використовуватися не тільки звичайні запитання, а й інші цікаві прийоми. Наприклад, у коробці «Середній рівень» міститься таке завдання: за правилами «броунівського руху» у ваших однокласників є аркуші із завданням, які треба зібрати та розмістити у правильній відповідності та оголосити класу результати виконаної роботи.

Ви маєте дізнатися чи погоджуються вони з Вашою думкою на рахунок відповідностей. У Вас є 3 хвилини.

Учитель роздає учням такі картки «Літературний рід», «Жанр», «Головна ідея», «Тема», «Композиція твору», «твір складається з двох частин: «Дім на горі. Повість-преамбула» та «Голос трави» (13 новел, що об'єднуються підзаголовком «Оповідання, написані козопасом Іваном Шевчуком і приладжені до літературного вжитку його правнуком у перших»», «розкрити людину через психо-інтуїтивне пізнання її долі» «ствердження ідеї єдності усього живого на землі, яке передбачає необхідність для кожного покоління людей досягати самопізнання, досліджувати цей світ задля майбутнього», «ліро-епічний твір», «роман-балада» [3].

У ящику «Достатній рівень» міститься таке завдання: згідно з правилами прийому «Акваріум» оберіть собі в команду ще 2 особи. Разом з ними виходьте на центр класу та обговоріть чому жанр визначили як роман-балада? [1] Який жанр визначав сам автор? Яка ваша думка з цього приводу? У Вас є одна спроба допомоги друга», тобто можете запитати у своїх однокласників те, що вас цікавить та отримати від них підказку. Відповідь даєте Ви.

У коробці «Високий рівень» міститься творче завдання: розкажіть про фольклорно-міфологічні джерела образності Валерія Шевчука. Який образ химерного роману Вам сподобався найбільше? Чому?

Також є ящик з бонусними запитаннями, який відіграє не менш важливу роль. У ньому містяться такі запитання:

1. Розкажіть про проблематику твору «Дім на горі».
2. У яких вимірах автор прагне показати світ читачеві?
3. Перерахуйте всі жіночі образи роману-балади «Дім на горі».

Отже, можемо прослідкувати, що перевірка прочитання тексту твору та його розуміння з елементами аналізу повністю задовольняється запропонованою грою. Лише хочеться зазначити, що практичне застосування

стоїть у пріоритеті, і є можливістю розвивати boxsteps та вносити певні корективи, в залежності від результатів. Перспективою подальших досліджень є вдосконалення правил та власне гри, внесення коректив, які покращать можливість методичного використання.

На нашу думку, метод є сучасним, новим, цікавим, захоплюючим, невимушеним та таким, якого діти не боятимуться, а будуть проявляти власну ініціативу.

Список використаних джерел

1. Аналіз твору «Дім на горі». URL : <https://gdz4you.com/literatura/analizu-tvoriv/analiz-tvoru-dim-na-gori-valerij-shevchuk-23678/> (дата звернення 15.10.2019 р.).
2. Валерій Шевчук. «Дім на горі». URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=684> (дата звернення 15.10.2019 р.).
3. Валерій Шевчук – «Дім на горі (аналіз)». URL : <https://ukrclassic.com.ua/katalog/sh/shevchuk-valerij/2208-valerij-shevchuk-dim-na-gori-analiz> (дата звернення 15.10.2019 р.).

УДК 82-343:821.161.2-14.09

МІФОПРОСТІР ЛІРИКИ ВОЛОДИМИРА СІМЕЙКА

Коваль Марина – магістрантка 2 курсу факультету української філології та соціальних наук Ізмаїльського державного гуманітарного університету
Науковий керівник – к. філол. н., проф.. Райбедюк Галина Богданівна

У межах сучасного літературознавчого дискурсу спостерігається активне звернення до категорії «міф», про що свідчать численні дослідження останніх десятиліть (Н. Бойко, І. Зварич, В. Копиця, В. Куєвда, Л. Скупейко, Т. Цепкало, Т. Шестопалова й ін.). Означена тенденція зумовлена апеляцією

багатьох митців до міфу як надчасової структури. Відомий дослідник Мірча Еліаде з цього приводу зауважує, що «міфологічна поведінка оживає на наших очах», але це не пережитки первісного менталітету, а «базові складові свідомості» [5]. У зв'язку з цим, як справедливо підкреслює Т. Цепкало, «будь-який художній текст рясніє міфологемами та співвідносними з ними міфологічними мотивами й образами, що забезпечує смислове та змістове насичення твору» [4]. Тож, закономірно, що в художньому наративі вельми часто міфологічне ядро образності суттєво збагачує її естетичний потенціал.

Саме до таких митців слова можна віднести когорту поетів Придунав'я (Михайла Василюка, Валерія Виходцева, Тамілу Кібкало, Володимира Реву, Володимира Сімейка та ін.). Основу художнього мислення кожного з них більшою чи меншою мірою визначає міфологічне підґрунтя. Міфопростір їх лірики є феноменом унікальним, поліфонічним. Він становить собою взаємопов'язаність художньо трансформованих різноманітних сфер буття (від історико-міфологічних до індивідуально-психологічних). Міфопоетичні коди авторського тексту означеного кола придунайських авторів на сьогодні недостатньо вивчені й розшифровані, відтак потребують ґрунтовного студіювання, що й визначає *актуальність* порушеної нами проблеми.

У колі придунайських митців слова найменш дослідженою є постать кілійського поета Володимира Сімейка (1950-2004) [м. Кілія – районний центр півдня Одеської області, що межує з Ізмаїльським районом. – М. К.]. У регіональному літературному процесі його зазвичай згадують контекстуально, а переважно не дораховуються. Творчий спадок В. Сімейка репрезентований двома поетичними збірками: «Дунайська легенда» (Ізмаїл-Кілія, 2001) та «Першоцвіт кохання» (Ізмаїл-Кілія, 2002). Більшість віршів поета через об'єктивні причини так і не побачила світу. Значна їх частина розпорошена на шпальтах місцевих періодичних видань («Дунайская заря») та літературних альманахів («Дунайська хвиля», «Сповідь серця»); окремі з них «засіли» в різних «заховках» (здебільшого у приватних архівах автора та

його друзів), тому вимагають ретельної пошукової роботи з подальшим упорядкуванням і виданням (відтак і літературно-критичним осмисленням).

Міфологізм як ідейно-естетична вісь авторського тексту В. Сімейка ще не став предметом спеціальної уваги науковців. Принагідно її розглядає О. Томчук у загальному міфопоетичному контексті придунайських митців. Тому ставимо собі за *мету* з'ясувати індивідуальний модус авторського міфотворення поета, конституюваний образними структурами архетипно-міфологічної генези. Основне завдання вбачаємо в характеристиці семантичного спектру домінантних міфологем (астральні міфологеми, міфологема Дунаю) в художньому просторі лірики митця.

Авторська картина світу В. Сімейка продуктивно репрезентована багатим і розмаїтим спектром астральної символіки (*зоря, сонце, місяць*). Філософським підґрунтям її смислової багатоплановості є міфологічне мислення поета, який аналізує людське життя з небесними світилами як моделлю гармонійного універсуму. За узагальненнями науковців, міфологічний зміст та метазначення найповніше передає символ. «Поєднання у ньому прихованої семантики, амбівалентності, порівняння та алегоричності призводить до багатозначності та домислу у його декодуванні» [4]. Саме в такому розмаїтому метафоричному ключі формують авторський текст В. Сімейка астральні символи. Одним із ключових їх смислових кодів є віталістична концепція буття як світоглядна основа поезики: «Палай, зоре світанкова, / Світи наді мною» [2, с. 30]; «Із сонцем запікся мені на устах / І рвучко, як хвилі, здіймалися груди» [2, с. 67]. У частотних образах астрального спектру текстуалізується універсалізм гармонійної моделі світобудови: «Іде замріяний і босий / онук із сонцем на плечах...» [2, с. 48]; «Наче очі – ясні зорі / Тут усміхалися мені» [2, с. 40]; «Ой ти, місяченьку, / Не світи так ясно» [2, с. 66] й под. Образи небесних світил, як підкреслює О. Томчук, «в єдиному сюжетному вузлі міфопростору лірики текстуалізують космогонічні мотиви первісної епохи, коли між людиною і світом панувала гармонія» [3, с. 119].

«Базову складову свідомості» (М. Еліаде) В. Сімейка, що структурує міфопоетичний дискурсу його лірики, визначає стрижнева міфологема Дунаю. Цікавим художнім прийомом поета є виведення на одну площину тексту астральної образності та маркерів регіонального ландшафту. Наведемо для потвердження одну з багатьох можливих художніх ілюстрацій: «Полум'яні зорі виграють яскраво, / Залюбки у вербах хлюпає Дунай, / Стародавнє місто – це козацька слава, / Це залитий сонцем мій квітучий край» [2, с. 8].

Міфологема Дунаю присутня у творчості більшості поетів Придунайського краю, для яких Дунай має не лише територіально-географічне окреслення, але є субстанцією культурно-духовною. Образ Дунаю в їх віршах набуває ознак багатого асоціативного поля, що творить цілісний міф, який уособлює історію та сучасність Придунав'я. Лексема «Дунай» та її різні інваріанти є частотною в міфопросторі митців краю, при цьому створює різноманітні мікросюжети, котрі стають органічною частиною авторського «Я», увиразнюють мотив любові до рідних пракоренів. Міфообраз Дунаю в кожного з придунайських авторів має свою іпостась, в якій прочитуються контури індивідуального творчого самовираження: «Істр блискітливий» – у М. Василюка; «сивий Істр-Дунай» – у В. Виходцева; «блакитний Дунай» – у Т. Кібкало; «Дунай трудящий» – у В. Реви.

Найбільш репрезентативно представлена міфологема Дунаю у збірці В. Сімейка, що має символічну назву «Дунайська легенда». Образ Дунаю тут часто поєднується із топонімами, що маркують придунайський ландшафт: «Ой, Дунаю, мій Дунай, / Верби над водою. / В Кілію прийшла весна / Рідною сестрою» [2, с. 76]. Якщо вести мову про образ Дунаю в ліриці В. Сімейка, як, власне, й інших придунайських авторів, то варто зазначити, що тут ідеться не стільки про конкретну ріку як про частину придунайського реального локусу, скільки про Дунай як символ незглибинної любові до рідного краю, щемливо-ніжного ставлення до нього.

У відомій ґрунтовній праці «Українська міфологія» В. Войтовича зазначається, що «Дунай – міфічний образ головної річки; розлив; повінь; великий потік» [1, с. 167]. Образ Дунаю в ліричній сюжетіці віршів В. Сімейка постає свого роду ресурсом для координування пам'яті, виступає носієм авторської експресії, причетності авторського «Я» до зображеного. Міфологічне ядро образу Дунаю як мірила творчої енергії простежується в художньому синтезі із астральною символікою, що для поета є маркером його індивідуального мистецького стилю: «Мов Дунай, глибини слова. / З думкою стрімкою. / Палай, зоре світанкова, / Світи наді мною» [2, с. 30].

Поетична модель світу В. Сімейка будується на гармонії культури стихій – першооснов буття, що в цілому створює уявне враження метафоризованого Всесвіту, іманентною частиною якого є рідний край. У розмаїтті образних авторських втілень міфологемні структури органічно влітаються у гармонійний світ придунайської природи з центральним образом Дунаю. В такому контексті прочитується відчуття глибини міфопоетичного буття, нерозривної єдності всього живого, пов'язаного з язичницькою стихією праслов'янства, з давніми легендами і міфами.

Невід'ємною складовою міфопростору лірики В. Сімейка є народнопісенна стихія. Її впливи на його індивідуальну творчість виявляються у широкому застосуванні образних концептів національного світовідчуття («мати», «хата», «хліб»/«паляниця», «калина», «верба», «роси», «солов'ї», «серце»), в особливій клично-афористичній стилістиці («Весно – сестронько моя»; «Ой, Дунаю, мій Дунаю...»,). Засвоєння й трансформація в авторський текст фольклорно-міфологічної традиції, усталених образно-метафоричних структур, адаптованих і модифікованих уснопоетичних жанрів, мовностилістичних засобів тощо визначає індивідуальні засоби національної адаптації міфологемних структур.

Отже, розгляд лірики придунайського митця В. Сімейка як такого, що приналежний до конкретного міфологічного джерела з тематичним епіцентром «Дунай», свідчить про наявну історико-естетичну традицію.

Художній вимір його поезії в означеному ракурсі прочитується як сукупність символів і міфознаків (переважно астрального культу), котрі зорганізують у єдину текстову одиницю всі його структурно-функціональні рівні. Їх усебічне фахове дослідження визначає перспективні напрямки дослідження естетичної природи лірики В. Сімейка та її мистецького контексту.

Список використаних джерел

1. Войтович В. М. Українська міфологія / Валерій Миколайович Войтович. – Вид. 2-ге, стереотип. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.
2. Сімейко В. Й. Дунайська легенда / Володимир Йосипович Сімейко. – Ізмаїл Кілія, 2001. – 103 с.
3. Томчук О. Ф. Астральний культ у міфопоетичній моделі світу митців Придунав'я // IV Дунайські наукові читання : гуманітарна освіта в теорії та практиці : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (23 жовтня, 2018 року). – Ізмаїл : РВВ ІДГУ, 2018. – с. 118-121.
4. Цепкало Т. О. Питання міфотворчості в рецепції літературознавчої науки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dspace.ksu.ks.ua/handle/123456789/9092?mode=full>.
5. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Академический проект, 2010. – 251 с.

УДК 81'42'38:82-1(94)(931

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СЛОВЕСНИХ ОБРАЗІВ В АВСТРАЛІЙСЬКИХ ТА НОВОЗЕЛАНДСЬКИХ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ

Коврова Марія – магістрантка 2 курсу факультету іноземної філології
Херсонського державного університету

Науковий керівник – д. філол. н., проф. Белехова Лариса Іванівна

Актуальність статті зумовлена загальною спрямованістю наукового дослідження у галузі етнолінгвістики на виявлення лінгвостилістичних

засобів формування словесних образів та лінгвокультурних особливостей австралійської та новозеландської поезії, її вивчення з точки зору особливостей етнокультурної картини світу Австралії та Нової Зеландії. Відсутність робіт з даної проблематики у лінгвокогнітивному та лінгвокультурологічному ракурсі посилює актуальність обраної теми.

Теоретико-лінгвістичною підставою написання статті є системні дослідження країнознавчого, лінгвокультурологічного, лінгвістичного та літературознавчого характеру.

Країнознавчі дослідження базуються на вивченні історії виникнення та розвитку Австралії та Нової Зеландії (Г. Афанасьєва, Л. Бараковський, М. Будз, А. Гольцов, М. Кауфман, К. Малаховський, П. Стюарт). У лінгвокультурологічному аспекті розглядається взаємозв'язок мови та культури, мови та мислення та становлення етнокультурної картини світу (Л. Баер, Д. Беярд, Т. Беляєва, А. Вежбицька, В. Гумбольдт, В. Ощепкова, О. Потєбня, Е. Сепір, В. Телія, Б. Уорф).

Оскільки мова художньої літератури є скарбницею, яка зберігає стилістичний відбір багатовікової мовної практики народу, включає компоненти й інших стилів та функціонально-стилістичних і жанрових різновидів, формує художньо-естетичний ідеал мовлення, то вона і є головним джерелом лінгвостилістичних досліджень. Основний матеріал лінгвостилістика черпає переважно саме з мови художніх творів, зокрема з поезії, а її узагальнені висновки охоплюють усі функціонально-стильові різновиди мови.

Лінгвістична стилістика спирається на світогляд письменника, його ідейно-політичну й художньо-естетичну позиції, тематику його творів, яка значною мірою зумовлює вибір стилістичних засобів. Авторську мову треба вивчати в її спрямованості на художній вплив, а це обов'язково потребує уваги до ряду моментів (тематики, словесних образів, стилю).

Словесний поетичний образ, так само як й етнокультурний словесний поетичний образ – це лінгвокогнітивний конструкт, що інкорпорує

передконцептуальну, концептуальну та вербальну сторони або іпостасі [7, с. 87]. Етнокультурний словесно-поетичний образ тлумачимо як лінгвокогнітивний та лінгвокультурний засіб особливої організації словесної тканини віршованого твору, в якій представлені різні типи предметних знань певної лінгвокультурної спільноти про світ взагалі та його фрагмент зокрема.

Культура Австралії та Нової Зеландії – ідеальна і гармонійна суміш культур аборигенів (корінного населення) і європейського впливу. Аборигени цих країн довгими роками, до імміграції європейців, створювали власні культурні традиції, розвивали власні мистецтва і ремесла. Пізніше до Австралії та Нової Зеландії почали стікатися громадяни різних європейських країн, особливо британці. «У кінці XIX ст., коли в країнах посилилася тенденція до об'єднання, почався досить помітний культурний підйом, що залишив слід у художній літературі. Первісне життя тубільців, їхні традиції, великий вплив європейських іммігрантів, дві світові війни, міжвоєнний період економічної кризи вплинули на вибір тем та формування специфічного стилю поетів» [8, с. 141].

«Два напрями в австралійській поезії: авторський та народний, пов'язані з появою перших поселенців-англійців на території материка у 1788 році. В Австралії найбільшою популярністю користувалася народна поезія, що мала форму балад-пісень й балад-віршів. Намагаючись зберегти свою культурну спадщину, оперуючи жанрами й стилями, сформованими в Англії, колоністи у своїх ранніх віршах зберігають традиційну форму Англійської балади» [4, с. 157].

Неозорі простори незайманого австралійського Бушу, його живі звуки випромінюють нескінченну енергію, дають каторжникам своєрідну надію на звільнення й самореалізацію в нових умовах й обставинах. «У піснях і баладах австралійських каторжан народжується нове розуміння Австралії: крім традиційних мотивів неволі, ностальгії, протесту проти примусової праці, звучить визнання надзвичайної краси австралійської природи. Образи

високих, лісистих гір, кришталевих потоків постають як контрастні, такі, що відтіняють тугу за батьківщиною» [5, с. 47].

Австралійські поети писали про свою любов до країни посух і проливних дощів. У баладі Г.Лоусона «*Ballad of the Drover*» описується саме повінь, яка застає у дорозі пастуха.

*Then every creek and gully
Sends forth its tribute flood
The river runs a banker,
All stained with yellow mud* [3, с. 572].

Мовні одиниці «*tribute flood*» та «*river runs*» вербалізують образ Природи, могутості водної стихії.

Зображення сили природи спрямоване на те, щоб вразити і викликати захоплення у читача, адже австралійські дощі відрізняються своєю тривалістю. На відміну від Європи в Австралії тільки дві пори року – тропічне літо (сезон дощів) і посушлива зима (сухий сезон). Поети використовують цей контраст для того, щоб висвітлити усі сторони життя континенту. Так, у віршованому тексті К. Дж. Денніса «*Respite*», стилізованому на оспівування величі природи, йдеться про велику засуху:

*The drought that came in ninety-two. Full half the countryside to blast.
I seen agen the dyin' stock. The paddocks bare, the trees burned black...
I seen full plenty laid to waste. By arid wind and savage sun...* [2, с. 213]

Лексеми «*trees burned black*», «*arid wind and savage sun*» імплікують образ Природи, котра не завжди буває лагідною, а також може знищувати людські надбання.

Нова Зеландія схожа й не схожа на колишню британську колонію, ця країна також відрізняється від сусідньої Австралії. Природа цих островів дуже багата. Полінезійський народ маорі – вправних воїнів, мореплавців й різьбярів, виявилось важче приборкати європейцям, ніж, скажімо, австралійських аборигенів. У ХХ столітті, особливо в його другій половині, новозеландські митці, переросли колонізаторів і прислухалися до голосу

землі – рідної та водночас неосвоєної. Це дало початок виникненню яскравих і неповторних явищ, нових стилів на справжньому стику двох культур. Вплив культури маорі, екзотики навколишнього середовища на сучасну «білу» новозеландську культуру важко не помітити. Віршовані тексти часто стилізовані під аборигенну традицію, у багатьох творах описана первісна природа або рідкісні тварини, що ілюструє поезія Ноли Борелл «*Tuatara*»:

*Alwayslielow, I say
I'velearnt a thingortwo
over 200 millionyears* [1, с. 55].

Назва поезії «*Tuatara*» змушує читача до пошуку значення даного слова, інакше задум поетеси буде незрозумілим. Туатара — новозеландська реліктова ящірка. Це стильова особливість Ноли Борелл – порівняння корінних жителів, їхньої пристосованості та витривалості зі стійкістю тварин, котрі заселили острів іще раніше. У рядках:

*I've outlived the dinosaur
I may outlive you
How many years did you say you'd been here?* [1, с. 56]

йдеться про ящірку, яка проіснувала майже 200 млн років без істотних змін будови (реліктовий вид). Образ ящірки – метафора, яка розкриває гордість та готовність корінного населення Нової Зеландії боротися за свою територію.

Стиль багатьох новозеландських поетів слідує європейській традиції, хоча цілком уникнути тубільної романтики не вдається. Наприклад, старійшина новозеландської поезії Хоне Туваре свідомо уникає рідного етнічного колориту у своїх творах, стилізуючи їх під європейську бутність. У поезії «*A Pair of Sandals*» показане життя іммігранта з Європи, про що свідчить опис одягу:

*A pair of sandals, old black pants
And leather coat — I must go, my friends* [6, с. 86].

Хоча автор оминає використання етнічних образів у поезіях, що робить його стиль більш європейським, деякі рядки нагадують нам про життя аборигенів:

Where the ribs of the ancestor are the rafters

Of a meeting house... in there

The ghosts gather who will instruct me [6, с. 86].

Будинок зустрічей «*a meeting house*» – споруда для важливих зборів у маорі, у поезії цей образ вербалізовано «*the ribs of the ancestor*», «*The ghosts gather*» для відображення духу предків, їхньої постійної присутності на рідній землі. Сюди вирушає герой поезії, щоб віднайти свою сутність. У кінці він називає себе Hemi:

The shapeless clay of the mind.

Hemi [6, с. 87].

Гемі «*Hemi*» – маорійська транскрипція імені Джеймс, тобто авторський стиль підкреслює нероздільність і змішаність двох культур: континентальної та острівної.

Отже, поети були захоплені втіленням австралійської та новозеландської унікальності, неповторності шляхом інтерпретації незвичної краси природного середовища, а згодом і незвичайного соціального становища (співіснування аборигенів і сучасних австралійців). Стилі поезії на зазнавали певних змін і мали різні форми, що було викликано наявністю специфічних місцевих назв, опису природи, появою у віршах роздумів про дивацтва й дикунства нової землі. Поети почали змінювати свій стиль, відхиляючись від установлених європейських моделей як у формі, так і в наповненні, тобто у своєму ставленні до поезії. Вони намагалися уникнути схожості із англійським стилем написання віршів у своєму бажанні передати ідентичність корінного населення.

Список використаних джерел

1. Borrell N. Take back our sky. Wellington : New Zealand Poetry Society, 2014. 130 p.
2. Kramer L. My Country. Australian Poetry & Short Stories. Brisbane (Australia) : Two Hundred Years Ure Smith Press, 1991. Vol. 2. 283 p.
3. Lawson H. Complete Works. Sydney: 2 Vols. (Vol.1: A Camp-Fire Yarn 1885-1900; Vol.II: A Fantasy of Man 1901-1922), 1984. 700 p.
4. The Big Treasury of Australian Folklore : Two Centuries of Tales, Epics, Ballads, Myths & Legends / [compiled by A.K. Macdougall]. Balgowlah, N.S.W. : ReedBooks, 1990. 319 p.
5. The Penguin Book of Australian Verse / [ed. by H. Heseltine]. *Penguin Books Australia, The Dominion Press*. 1982. P. 27 – 94.
6. Tuwhare H. No Ordinary Sun. New Zealand : Godwit Press, Random House NZ, 2011. 112 p.
7. Белехова Л. Словесний образ в американській поезії: лінгвокогнітивний аспект. Москва : ООО Звездапад, 2004. С. 68-87.
8. Крижанівський В., Дорошко М. Країнознавство : підручник. Київ : Знання, 2012. 439 с.

УДК 82-343:821.161.2-1.09

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГІЧНИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ «ВТЕЧА ЗВІРІВ, АБО НОВИЙ БЕСТІАРІЙ» ГАЛИНИ ПАГУТЯК

Кравченко Аліна – учениця академічного ліцею імені О. В. Мішукова Херсонської міської ради при Херсонському державному університеті
Науковий керівник – к. ф. н., доц. Чухонцева Наталія Дмитрівна

Актуальність теми нашої статті визначається тим, що досі не з'явилося наукової розвідки, де інтерпретація міфологічних образів у філософсько-

казковому романі «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Г. Пагутяк була б основним предметом дослідження. Найгрунтовніше цей твір проаналізувала Г. Бокшань [1], але вона, орієнтуючись на авторський жанровий підзаголовок, називала його «повістю» і зосередила увагу на характеристиці образу Каспара Гаузера, прототипом якого є історична особа. Ми ж орієнтуємося на те жанрове визначення, що подане в анотації до третього видання «Втечі звірів»: «філософсько-казковий роман» [4]. На нашу думку, воно у більшій мірі відповідає і назві твору, і його темі, проблематиці, ідейному змістові, поетиці та обсягові.

Ми ставимо мету з'ясувати генезу, художню специфіку і функції міфологічних образів у філософсько-казковому романі «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Г. Пагутяк.

Перша частина назви твору містить визначення його теми, друга – вказує на важливий компонент його структури. За «Літературознавчою енциклопедією, «Бестіарій (*англ. bestiary, фр. bestiaire, нім. Tierdichtung, польс. bestiarium, із середньолат. bestiarium, від лат. bestia : звір*) – жанр алегорично-дидактичної прози, своєрідний каталог реальних та вигаданих тварин, поширюваний у літературі середньовічної Європи у IX – XIV ст.» [2, с. 124]. Найдавніший зразок цього жанру – «Фізіолог», написаний грецькою мовою в Александрії у II-III ст. і перекладений латиною в IV ст. Пізніше він був перекладений старослов'янською мовою і через болгарське посередництво потрапив у Київську Русь. Візантійський учений Ісидор у своїй книзі «Етимології» подав оповіді про тварин у формі словника, назвавши його «*Bestiarium vocabulum*» («Звіриний словник»). Відтоді першим словом цієї назви стали номінувати популярний у Європі жанр, що впродовж свого понад тисячолітнього існування зазнав численних модифікацій. Зразки бестіаріїв у літературі XX – XXI ст. дуже різноманітні. Наприклад, «Книга вигаданих істот» Хорхе Луїса Борхеса написана у науковому стилі, «Двір худоби» Дж. Орвелла – у сатиричному, в українській літературі є і постмодерністський «Середньовічний звіринець» Юрія

Андруховича, і вінок сонетів «Бестіарій» Маріанни Кіяновської. Отже, «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Г. Пагутяк не тільки продовжує давню традицію, а й органічно вписується у контекст сучасної літератури.

Власне, це твір синтетичної жанрової форми, яку авторка так пояснює юному читачеві: «Хочу звернути твою увагу на дві книги, що увійшли сюди. Перша – «*Arphologia animflia*», що в перекладі з латини означає «На захист тварин», – написана радше для людей, ніж для звірів. А друга – «Книга Єдинорога» – навпаки, швидше для звірів, ніж для людей. Ну, а третя – моя» [3, с. 6-7]. При цьому Г. Пагутяк зауважує, що читати їх треба як одну книгу. Далі вона у доступній дітям формі визначає поняття «Бестіарій»: «У середні віки так називали описи тварин. Нині кажуть, що деяких тварин, описаних там, насправді не існувало, таких як Єдиноріг, Дракон чи Василіск, але я в це не вірю. Надто вже їх правдиво описують словами і фарбами» [3, с. 7]. Таким чином, письменниця вказує на наявність інтертексту у своєму творі й коментує його, висловлюючи здогад, що ті тварини, які сьогодні вважаються вигаданими авторами давніх «Бестіаріїв» чи запозиченими ними з міфології, могли колись реально існувати, але зникли. Звісно, «Книга Єдинорога» – плід її власної фантазії. За міфологічними уявленнями, Єдиноріг – батько всіх звірів, тому письменниця надає йому функцію висловлювати їхнє світобачення. Обрана нею жанрова форма казки дає на це право. Г. Бокшань слушно відзначила, що образ Єдинорога композиційно пов'язує всі три книги та виконує сюжетотворчу функцію: саме він очолює втечу звірів у велетенському ковчегу через порушення людьми первісної гармонії з природою [1].

В основу роману «Втеча звірів, або Новий бестіарій» покладена філософська ідея всеєдності світу, яку авторка так подає юному читачеві: «Ми живемо поруч зі звірами ніби чужі. Але в нас усіх – одна Земля і кров одного кольору – червона» [3, с. 7]. Маємо підстави стверджувати, що цей роман належить до «екологічної прози», як і більшість творів Г. Пагутяк. Уже в передмові авторка пристрасно закликає берегти життя всіх істот на

Землі, бо інакше порушиться світова гармонія: «Треба поважати кожне життя. Хай це буде життя комашки, ящірки чи пташки. Вони живуть не так довго, як люди, іноді лише один день, але вміють радіти світові» [3, с. 7]. Вона акцентувала екологічну спрямованість свого твору: «Я написала цю книгу, бо звірі справді можуть нас залишити. Адже ми не визнаємо їх за своїх братів, ставимось як до речей, знущуємося, і, страшно подумати, вбиваємо. Вони більше не хочуть жити з нами. Сумно буде, коли на Землі залишаться самі люди!» [3, с. 7].

Форма чарівної казки дозволяла Г. Пагутяк використати прийоми метаморфози, вільного маніпулювання часом і простором, звірів і комах наділити мовою, «оживити» зниклих чи вигаданих істот, використати образ корабля-ковчега тощо. Усе це дало змогу зобразити подорож у світ природи як шлях пізнання, відкриттів, духовного збагачення і пригод. У цей світ юний читач потрапляє разом із восьмирічною героїнею Донею – міською дівчинкою, яка разом із татом і мамою оселилася у старій хаті померлого лісника. Тут її батько знайшов на горищі старовинну книгу «*Arphologia animalia*» і металеву статуетку хлопчика з дзеркалом. Він не знав латинської мови, якою та книга написана, а дочці запропонував роздивлятися малюнки. Дівчинка вирішила, що то мова звірів. А вранці сталося диво: коли Донею вжалила кропива, незнайомий голос запропонував прикласти до руки холодного камінця. Коли дівчинка обернулася, то затерпла від несподіванки: перед нею був точнісінько такий хлопчик, як статуетка, так само одягнутий за модою XIX століття, тільки живий, великий і не мав дзеркала. Він вимовив фразу, яка була не просто виявом ввічливості, а й містила якусь загадку: «Я дуже радий, що ти сюди приїхала. І так вчасно...» [3, с. 16].

Коли Донею роздивлялася картинку у старовинній книзі, то подумки коментувала їх, – і перед читачем поставали бестіарні образи у наївному дитячому сприйнятті: «...Ось білий кінь поклав голову на плече дівчині в довгій сукні, але чомусь у того коня ріг на лобі.

Він коневі, правда, пасує.

...А далі птах, схожий на обскубану курку, роззявив дзьоба; біля його ніг лежить голий чоловік – напевно, вбитий. І кругом полум'я» [3, с. 19]. Дівчинка вперше бачила зображення Єдинорога та Фенікса і не знала, як вони називаються, але далі упізнала слона, ведмедя, оленя, лева у сценах їхнього зіткнення з людьми. Відірвавшись від книги, Доня згадала про хлопчика, який лишився надворі й, напевне, змок під дощем, та вийшла запросити до хати, щоб не застудився. Він же навідріз відмовився і попросив не заважати йому пильнувати Єдинорога. Дівчинка була заінтригована і нічого не зрозуміла. Під час наступної зустрічі хлопчик повідомив, що звать його Каспар Гаузер, і розповів про себе, зауваживши: «У мене дитячий вигляд, але насправді я дуже старий. Таке трапляється з тими, хто мав нещасливе дитинство» [3, с. 24]. У його розповіді немає нічого вигаданого, але час і місце подій не вказані. В есеї Г. Пагутяк «Незахищеність» є розділ «Про Каспара Гаузера і його тінь», де авторка виклала те, що достеменно відомо про цю історичну особу: «...Влітку 1828 року до Нюрнберга прийшов дуже дивний хлопець. Він мав при собі записку від незнайомого чоловіка, у якій було написано, що цей хлопець. – знайда і нічого не знає про довколишній світ. Виховувався він у якомусь підземеллі і ніколи не бачив сонця, – розповів згодом сам Каспар Гаузер. Про таких кажуть *tabula rasa*» [4, с. 123]. Спочатку хлопця виставляли перед юрбою як дикуна, а згодом, коли виникла гіпотеза про його високе походження, стали вчити і приймати у «пристойних домах», врешті він став жертвою політичних спекуляцій і був убитий 1833 року невідомим у чорній одежі. Каспар Гаузер до кінця свого життя залишався добрим, наївним і безпосереднім, як дитина. Його трагічна історія сколихнула всю Європу і знайшла відображення у багатьох художніх творах, але героєм казки він став уперше. У художньому світі твору «Втеча звірів, або Новий бестіарій» цей герой міфологізується. Каспар Гаузер у ньому не помирає, а ніби переходить в інший вимір, звільнившись від цивілізації. «Ставши вільним, я обрав собі життя без людей: серед звірів і птахів» [3, с. 26], – говорить він. Авторка «оживляє» його і переносить в інше

століття, наділивши магічними здібностями, бо його функція – бути «чарівним провідником» для Доні, яка прагне пізнати світ природи і сенс життя. Каспарові ж потрібна її допомога, щоб поспілкуватися з Єдинорогом, бо той уникає всіх людей, окрім невинних дівчат. Гаузер і Доня вирушають на його пошуки. Для дівчинки – це і шлях пізнання. Під час подорожі Доня відкриває для себе, що всі істоти на Землі мають розум і вміють говорити. Щоб не лякати лісових мешканців, Каспар перетворив її на комаху – сонечко, а згодом – себе та її – на горобців, щоб швидше рухатися. Мандрівники зупиняються перепочити у Зимовому домі Гаузера, де дівчинка знайомиться з його друзями – котом Феліксом і павуком Альфредом, які влаштовують посвячення Каспара в лицарський статус. При цьому він дає клятву захищати звірів і любити їх як братів і сестер. У книзі, яку пізніше читає Каспар овечкам, ідеться про втрату взаєморозуміння між людьми та з іншими істотами: «Ніхто не назве нині вовка братом, а голубку – сестрою, бо й між людьми панує ворожнеча і зовсім мало дружби» [3, с. 123]. Доні він переповідає не тільки латиномовні «Бестіарії», а й «Книгу Єдинорога», що подається у тексті як фрагментовані жанрові вставки. Вона містить пройняті співчуттям і любов'ю розповіді про Фенікса, Єдинорога, Лісового Коня, Метелика, канарок, хамелеона, Дракона, Лебедя, вовків, Золоторогого Оленя, Житнього Вовка, Тура та інших існуючих і вже зниклих істот або таких, що сьогодні вважаються міфологічними. Надзвичайно вражає розділ «Хрущ на квітучій вишні», ремінісцентно пов'язаний із Шевченковим рядком «Хрущі над вишнями гудуть»: «Гармонію порушено, але світ ще тримається, напоєний отрутою і п'яний від неї. Людино, не труси деревом! Сядь під вишнею і пом'яни останнього Хруща рососою-сльозою» [3, с. 101]. Заключна частина «Книги Єдинорога» оприявнює образ небесного світу як ідеальний варіант земного. У ньому вільні, наділені безсмертям тварини перебувають у повній безпеці. Це акцентовано у фінальних словах Єдинорога: «<...> ми, звірі, сюди на небо зло не пустимо» [3, с. 237]. Уявлення про світовий лад ототожнюється у творі з природою, у якій «кожна істота має своє місце» [3,

с. 180]. Наприкінці роману згадка про справжнє ім'я Доні – Лада – символізує віднайдення дівчинкою шляху до відновлення світової гармонії.

Список використаних джерел

1. Бокшань Г. Архетипні риси біографії Каспара Гаузера в казковій повісті Галини Пагутяк «Втеча звірів, або Новий бестіарій». *Питання літературознавства : науковий збірник*. Випуск 90. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. С. 62-71.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю.Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
3. Пагутяк Г. Про Каспара Гауза і його тінь // Пагутяк Г. Потонули в снігах : новели, оповідання та есеї. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. С. 123-124.
4. Пагутяк Г. Втеча звірів, або Новий бестіарій: роман. Вид. 3-тє. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. 240 с.

УДК 37.016:821.161.2-31:37.091.33-027.22

ВИКОРИСТАННЯ ПРИЙОМУ ВИБІРКОВОГО ЧИТАННЯ (НА ПРИКЛАДІ ПОВІСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»)

Крохмаль Софія – студентка 3 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету
Науковий керівник – к. пед. н., доц. Бондаренко Лідія Григорівна

У сучасній шкільній практиці вивчення прозових творів української літератури, що є великими за обсягом, значно ускладнюється через проблему їх непрочитання у повному обсязі учнями. Саме тому важливим є використання різноманітних методів і прийомів задля її запобігання. Серед них особливо варто виділити ті, що створені для мотивування учнів до

прочитання повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Цим і викликана актуальність дослідження.

Мета статті – проаналізувати прийом вибіркового читання, запропонувати його модифікацію у вигляді вибіркового читання навмання та подати рекомендації щодо його використання у процесі вивчення твору М. Коцюбинського «Тіні забутих предків».

Методика викладання української літератури пропонує чимало різноманітних методів та прийомів, що створені для широкого використання педагогом на уроках літератури. Вони підвищують ефективність викладання та активізують усі види діяльності учнів, стимулюють до навчання, контролюють та організують його, а також елементарно викликають більше зацікавленості учнів в освітньому процесі.

Поняття методу та прийому навчання не є тотожними, хоча вони тісно взаємопов'язані та взаємодоповнюють один одного. В. М. Чайка в «Основах дидактики» зазначає, що «метод навчання – спосіб упорядкованої взаємопов'язаної діяльності вчителя й учнів, спрямованої на розв'язання завдань освіти» [3, с. 125]. Також він акцентує увагу на тому, що «у дидактичній літературі іноді розрізняють методи викладання, що стосуються діяльності вчителя, і методи учіння, що забезпечують перебіг навчальної діяльності учнів. Методи навчання характеризують насамперед спільну роботу вчителя й учнів і потребують активності їх обох» [3, с. 125]. А прийом навчання є вже складовою частиною методу, «що становить сукупність навчальних ситуацій, спрямованих на досягнення його проміжної мети. Елементи методів не є сумою окремих частин цілого, а системою, що об'єднана логікою дидактичного завдання. Якщо метод – спосіб діяльності, що охоплює весь шлях її перебігу, то прийом – це окремий крок, дія в реалізації методу» [3, с. 126].

Вибіркове читання навмання в такому випадку є саме прийомом, адже є складовою частиною такого методу, як творче читання. Прийом вибіркового читання навмання полягає у називанні учнями випадкової

сторінки та випадкового рядка твору, що зачитується вголос. Зачитаний рядок коментується учнями та вчителем.

Цей прийом призначений для виконання наступних завдань:

- ознайомити учнів із твором, що вивчається;
- мотивувати їх до прочитання великого за обсягом твору;
- привчити учнів до активної праці із друкованою книгою;
- зробити урок більш жвавим, цікавим та насиченим;
- мотивувати учнів частіше звертатися до бібліотеки;
- вберегти зір дітей від згубного впливу екранів гаджетів.

Наводимо п'ять основних варіантів використання прийому вибіркового читання навмання.

Перший з них може бути використаний на уроці задля ознайомлення учнів із твором, що буде вивчатися на наступних уроках української літератури, та їх мотивування до його прочитання, в нашому випадку – повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків».

Під час використання першого способу вчитель пропонує учням найцікавіші рядки із випадкових сторінок, які він заздалегідь підбирає. Школярі коментують кожен зачитаний рядок та припускають, про що йдеться. Жодна думка учня не може бути хибною або неправильною, адже цей прийом полягає саме у з'ясуванні асоціацій, що виникають в учасників освітнього процесу.

Наприклад, з метою зацікавлення учнів словесник може зачитати третій рядок дев'ятої сторінки видання повісті 1967 року: *«Міг би розказати і про русалок, що гарної днини виходять із води на берег, щоб співати пісень, вигадувать байки і молитви, про потопельників, які по заході сонця сушать біде тіло своє на каменях в річці...»* [2, с. 9]. У цьому фрагменті перед учнями постають два міфологічні образи: русалок та потопельників. Отже, на нашу думку, такі рядки, що містять у собі щось цікаве, незвідане та незвичне, якнайкраще підходять для мотивування учнів до прочитання твору. Школяр у такому випадку розуміє, що мова йтиметься не про буденні речі та звичні

реалії, а про фантастичний світ, наповнений дивовижними істотами української міфології.

Іншим прикладом може слугувати тридцять другий рядок восьмої сторінки цього ж видання: *«Вище, по безводних далеких недеях, нявки розводять свої безконечні танки, а по скелях ховається щезник...»* [2, с. 8]. Тут також знаходимо два нові міфологічні образи: нявок та щезника. Для кращого розуміння вчитель також може зачитати, як, наприклад, пояснюється, хто такий щезник у словнику В. Жайворонка: «щезник = щезун (від щезати) – в українській міфології – злий дух, зокрема лісовий; також чорт; в основі слова, можливо, лежать проклинні, лайливі вислови *щоб (бодай) ти щез (пощез), щезни з очей* з побажаннями зникнення, згину, адресованими передусім нечистій силі...» [1, с. 655].

Щоб підкреслити фольклорне наповнення твору, педагог може зачитати восьмий рядок двадцять третьої сторінки: *«Співаночки мої милі...»* [2, с. 23], який продовжується на подальших рядках: *«Де я вас подію? / Хіба я вас, співаночки, / Горами посію...»* [2, с. 23].

Другий варіант передбачає все те, що описано у першому, але в цьому випадку учні самі називають сторінки та рядки навмання, а вчитель їх зачитує. Знову відбувається обговорення прочитаного із обов'язковим висловленням школярів своїх думок. Також зазначимо, що під час використання цього способу педагогові слід попередити учнів, у межах скількох сторінок та рядків вони можуть вибирати, що залежить, звичайно, від особливостей видання, яким користуються на уроці.

Перший та другий варіанти є найважливішими, адже слугують для мотивації учнів до прочитання великого за обсягом твору та їх залучення до активної праці із друкованою книгою.

Третій варіант може бути використаний для характеристики головних та другорядних героїв, коли твір уже прочитаний учнями. Вчитель запитує учнів, які заздалегідь підготувалися, сторінку та відповідний рядок, що характеризує конкретного персонажа повісті. Школяр повинен знайти для

себе не менше п'яти таких рядків і кожен з них аргументувати: чому він вважає, що саме цей рядок якнайкраще характеризує того чи іншого героя.

Четвертий варіант є своєрідною варіацією третього, коли педагог власноруч вибирає такі рядки. У такому випадку завдання учнів – відгадати, про кого йде мова у тексті за одним рядком. Наприклад, для характеристики роду Палійчуків учитель або учні можуть вибрати тринадцятий рядок тринадцятої сторінки: *«Всі вони були богобоязливі, любили ходити до церкви і особливо на храм...»* [2, с. 13].

П'ятий варіант полягає у виписуванні школярем під час читання повісті усіх художніх засобів, що використовує автор для опису характеру та вчинків того чи іншого героя, та їх місцезнаходження у книзі. Наприклад, змальовуючи Івана у дитинстві, автор використовує такі епітети: *глибокий, старече розумний зір, невловимі мелодії* і т. ін. Завдання учня – знайти їх у тексті, або ж, як варіант, словесник може сам зачитувати низку таких художніх засобів, а школяр у такому разі відгадує, про кого йде мова.

Отже, вибіркоче читання навмання може реалізовуватись у різних варіантах. За допомогою цього прийому словесник ознайомлює учнів із твором, що буде вивчатися, наприклад, із повістю М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»; мотивує школярів до прочитання великого прозового твору; привчає їх до активної праці із друкованою книгою та залучає до відвідування бібліотек; також робить урок більш жвавим, цікавим, насиченим і продуктивним і, звичайно, вберігає зір учнів від згубного впливу електронних книг.

Список використаних джерел

1. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / Віталій Вікторович Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
2. Коцюбинський М. Тіні забутих предків / Михайло Михайлович Коцюбинський. – К.: Дніпро, 1967. – 85 с.

3. Чайка В. Основи дидактики / Володимир Мирославович Чайка. – К.: Академвидав, 2011. – 240 с.

УДК 81'373.21:821.161-31

ТОПОС МІСТА В РОМАНІ ОЛЕГА ШИНКАРЕНКА «КАГАРЛИК»

Летка Дарія – студентка 4 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету.

Науковий керівник – к. філол. н., ст. викл. Цепкало Тетяна Олександрівна.

Часопростір художнього твору на сьогодні є однією найактуальніших проблем літературознавства, проте вивчення цього питання досить складне. Традиційно досліджують взаємодію двох категорій, тобто хронотоп : «Аналіз часових та просторових співвідношень, найперше усвідомлених людиною, дозволяє виділити базові аспекти хронотопу буття, так звані об'єктивні час та простір, сутність яких полягає у природних закономірностях та циклах, незалежних від людини, її свідомості, від життя взагалі» [3].

Художній простір та час змінний, на його динамічність впливають закони діалектики, зміна філософських і фізичних категорій часопростору: «У ХХ ст. відносно стійка предметно-просторова концепція змінюється нестійкою, що ґрунтується більшою мірою на сприйманні об'єктів та явищ дійсності, а не їхньому реалістичному відтворенні» [2, с. 28]. Тобто плинність часу та простору, їх динамічність, наприклад, в імпресіоністичному творі буде яскраво виражена та вагома, на відміну від класичного сприйняття хронотопу.

У дослідженні хронотопу художнього тексту обов'язково треба враховувати два основні аспекти простору: художній простір твору та просторова архітектоніка тексту.

Простір не може повноцінно реалізуватися у тексті без часу, саме синтез простору та часу дозволяє формувати особливості образів персонажів, їх взаємодію з героями твору, спосіб подання сюжету та проблематики читачеві. Таким чином, формується образотворче значення хронотопу. Час та простір у романі «Кагарлик» О. Шинкаренка перетворився на заплутаний вузол різноманітних вимірів, місцевостей та героїв. Зі сторінок твору ми розуміємо, що триває війна, хоча супротивники майже не зустрічаються. Михайло Бриних у статті «Ще трохи і буде Кагарлик» описує становище війни: «Китайсько-російська війна, що призвела до падіння цивілізації, змальована Шинкаренком лаконічно й фрагментарно – на рівні інформаційного шумовиння. Хоча в деталях, які стосуються війни російсько-української, автор, як би це м'яко сказати, справляє враження добре тренованої баби Ванги. Хочеться довго й виснажливо плювати через ліве плече, коли наштовхуєшся на передбачення, які протягом останніх місяців вже стали частиною нашої історії; а втім, така уже в літературі функція: промовляти горохом до стіни» [1].

Детальному вивченню топіки художнього твору приділяли увагу дослідники М. Бахтін («Питання літератури та естетики»), Д. Лихачов («Поетика давньоруської літератури»), Е. Курціус («Європейська література і латинське Середньовіччя»), Ю. Лотман («Структура художнього тексту») та ін. Топос міста в романі О. Шинкаренка в сучасному літературознавстві не аналізувався, тому наша розвідка є актуальною.

Мета нашої розвідки – проаналізувати тоpos міста в романі О. Шинкаренка «Кагарлик».

Простір у цьому творі рухливий, розкритий зовнішньо та внутрішньо. Читач знайомиться з головним героєм, який повністю втратив пам'ять, проте йому не складає труднощів потрапити у Кагарлик: *«Я відчинив двері та майже випав на вулицю. Це була окраїна великого міста: десь далеко височіли багатоповерхівки. Я зіщулювся від холоду, дув крижаний вітер, скрізь лежали купи брудного снігу. Поряд проїжджав той самий дід на*

бричці. У сірому кожусі, смушковій шапці та з великою брудно-жовтою бородою, він нагадував Діда Мороза з глибокого українського села. Удар батогу. Дід махнув мені рукою, ніби запрошуючи, я застрибнув туди і зарився під рядно у купу ганчір'я. «Чого це ти тут пригрівся?» – спитав дід. – «Так ви ж наче махнули!» – «То я сякнувся». – «І що мені – сходити?» – «Та ні, лишайся. Трясе» [4, с. 18]. Шлях до центрального міста України для Олександра Сагайдачного був ніби визначений фатумом, а тому він пізніше побачить себе збоку на цьому самому шляху і з тим самим дідом.

Топос міста широко представлений у романі саме містом Кагарлик. Автор розкриває етимологічне значення топоніма: Kazar і Lyuk – хозарська діра, що алюзійно відсилає до космічної чорної діри.

Внутрішній простір розкрито в межах Київської області. Головний герой подорожує від Кагарлика до Києва, відвідує села неподалік від столиці, місто Обухів, та тримає свій рух назад до Кагарлика. На Київському Майдані Незалежності вирощують картоплю. Руїни супермаркету «Ашан» передаються у спадок, наче родовий маєток. Кілька божевільних претендентів на посаду мера міста намагаються перестріляти один одного.

Місто виступає певною міфологемою, несе в собі топографічну і географічну значущість. Урбаністичний образ втілюється в певному топосі, окресленому ландшафтами, архітектурою, географією, для створення «ефекту присутності» та «художнього простору». Образ Києва в романі постає як другорядне місто, де залишились руїни та кільканадцятьох жителів: *«Якщо заїздити до Києва Столичним шосе, то обабіч дороги здалека видно два однакові двадцятишестиповерхові будинки. Вони стирчать, мов ті два останні зуби у щелепі, тому можна сказати, що труп міста повернений головою на південь. Єдиним мешканцем цих будинків є мумія чоловіка років сорока п'яти у вишуканих окулярах. Мумія ця сидить у ліфті між шостим та сьомим поверхом і ледве тримає у руках газету «Сьогодні» останньою сторінкою догори. Якщо б у ліфті раптом з'явилося світло, то сторонній*

спостерігач міг би прочитати дуже смішний анекдот від Сергія Сивохо. Я проїхав поміж будинками, немов би у браму міста» [4, с. 32].

Київ пустує, хоча масштаб міста залишається таким же, а тому це відлякує подорожніх, які туди приходять: *«От дивне місто той Київ –їдеш годину, їдеш другу, і жодної живої душі ніде немає! Для кого ж тоді понабудували стільки цих будинків? Якщо придивитися, то з даху он тієї височенної скляної бапти куриться димок» [4, с. 32].* Значущість столиці України нівелюється, оскільки населення там майже відсутнє. Місто занепадає, як і вся країна в цьому романі. Життєвий центр переноситься на Кагарлик.

Урбаністичні образи у творі не належать історичній реальності, вони радше є матеріалом, з якого творить митець. У творі зміщується важливість столиці, Київ вже не слугує гордістю народу, радше виконує функцію перевального пункту, тимчасового місця проживання, доки не настануть кращі часи. Стираються кордони історичних цінностей, урочистість перетворюється на рутину: *«Незнайому жінку впізнати легше, ніж знайому. Я підібрав її біля уламків величезного стадіону. Вона попросила підвезти до Майдану за дві варені картоплі та жмут сіна для коня. «Ми з чоловіком живемо там у великому палаці. Він схожий на обгороджену високим парканом каструлю. А на самому Майдані багато вільного місця гуляє. То ми там влаштували собі город. Картопельку вирощуємо і бурячки» [4, с. 33].* Головна площа країни перетворюється на звичайнісінький город і має значення тільки для тих, хто там вирощує овочі. Таким чином, автор передає читачеві нищення історичних і культурних надбань, адже люди дбають тільки про те, щоб вижити, щоб знайти собі харчі та місце для ночівлі. Потреби в збереженні національної пам'яті більше немає, Майдан втрачає свою цінність.

Урбаністичні образи в романі «Кагарлик» відзначаються динамічністю, мінливістю, хаотичністю архітектури та ландшафту: *«Посеред Майдану викопана глибока яма. На її дно можна дістатися сходами. А вже там*

багацько мотлоху знайдеш! Тепер нічого корисного не лишилося, а раніше, люди кажуть, звідти й коштовності діставали. Але й зараз щось можна для обігріву на скалки винести. Чоловік мій часто повторює «навколо ми спостерігаємо руїну». Та де він її бачить? Звісно, у Києві багато всякого дрантя, але ж то Київ, а поїхав би він хоч би у Кагарлик – от де справжнє життя вирує!» [4, с. 33]. Київ виступає не лише географічним об'єктом, це дещо більше, ніж населений пункт. Для нього характерні емоційна напруженість, невпорядкованість, смислове навантаження.

Характеристику топосу міста дає і сам автор: *«Місто – це не стіни та стелі, а простір, прихований між ними. «Чому в Києві так багато будинків і так мало людей?» – «А ти хто взагалі?» – «Не знаю... Я пам'ятаю, як отямився декілька місяців тому в будинку, вискочив на вулицю, застрибнув у віз до якогось діда та поїхав у Кагарлик» [4, с. 36]. Важко собі уявити місто, з усією його величчю, без людей, воно може існувати, обростати травою, руйнуватися, але саме мешканці є «душею» міста. Тому герой роману дивується кількості архітектури та відсутності людей. Таким чином, автор використовує Київ для передання спустошеності та омертвілості міста у зв'язку з війною. На Майдані вирощують овочі, а за супермаркет «Ашан» люди готові повбивати один одного задля звичайного виживання. До такого абсурду призвела війна. Багато людей повмирало, а багато з них повтікало на села, де ще залишається трохи сенсу й розваг: вполюєш зайця, принесеш його додому, а того зайця вже давно зварили та з'їли.*

На початку роману головний герой без труднощів потрапляє у Кагарлик, далі ж його повернення займає багато років. Простір у творі дуже динамічний. Автор легко переносить читача у вир подій на космічній станції та повертає в місто: *«У Кагарлик ми заїхали рано, ще до обіду. На вулиці людей було небагато, але всі вони віталися з нами. Деякі навіть запрошували завітати до них, але ми відмовлялися. Спочатку треба було краще роздивитися місто та його мешканців. Один з них – кремезний дядько із поораним холодним вітром обличчям — підійшов до нас, пильно вивчаючи*

наш дивний немісцевий вигляд. Він мовчав довше, ніж ми очікували. Я вже збирався спитати, що йому треба, коли він спитав, чи ми не з Києва, бува, приїхали. “Ми вже тиждень, як з Києва”, – відповів йому я. Глибокі борозни на обличчі дядька розсунулись у приємну посмішку» [4, с. 238]. Кагарлик наповнений містичністю, уповільненістю часу і хоч про перебування головного героя у цьому місті написано досить мало, місто перетворюється на дійову особу, навколо Кагарлика відбуваються найважливіші події. Основна мета головного героя – повернутись у Кагарлик та відшукати там свою дружину Ольгу. Цей урбаністичний образ займає основну частину твору і навколо нього розвивається сюжет та проблематика.

Таким чином, урбаністичні образи в романі О. Шинкаренка «Кагарлик» становлять складний семіотичний комплекс, що охоплює національно-культурний, соціальний, історичний та екзистенційний простори, відображаючи постапокаліптичну картину світу. Топос міста реалізує також непросторові відношення, що впливають на взаємодію героїв у творі.

Список використаних джерел

1. Бриних М. Ще трохи і буде кагарлик. URL : <http://litakcent.com/2014/04/08/shhe-trohy-i-bude-kaharlyk/>. (дата звернення: 17.10.2019 р.).
2. Иванов В. Категория времени в искусстве и культуре XX века. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград : Наука, 1974. 67 с.
3. Марчук А. Хронотоп і проблема просторовості. URL : http://repository.hneu.edu.ua/bitstream/123456789/14887/1/marchuk_doc.pdf . (дата звернення: 17.10.2019 р.).
4. Шинкаренко І. Кагарлик. Друге видання. Київ : Люта справа, 2015. 240 с.

**ЛЕКСИКА НА ПОЗНАЧЕННЯ АУДІОКОНЦЕПТУ В РОМАНІ
В. ЗАДОРСЬКОЇ «ОСОБЛИВОСТІ МАГІЧНОГО НАВЧАННЯ»**

Личакова Вікторія – студентка 3 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Гайдаєнко Ірина Василівна

Українському мовознавству властивий посилений інтерес до вивчення семантичних особливостей лексичних та ментальних одиниць, що «відтворюють складні відношення мови і мислення» [5, с. 7]. Ці дослідження дозволяють розкрити глибинні процеси породження тексту, що дозволяє виявити основні закономірності розвитку всього словникового складу української мови. У центрі таких досліджень перебуває процес творення слова, його семантика, пов'язана з предметами і явищами об'єктивної дійсності, які людина сприймає, осмислює й оформляє в мовний потік.

Органи відчуття дозволяють людині сприймати та відтворювати навколишню картину світу за допомогою вербалізованих конструкцій. А. Петровський зазначає: «Відчуття – це психологічний процес відображення окремих властивостей предметів і явищ матеріального світу, а також внутрішніх станів організму при безпосередній дії подразників на відповідні рецептори» [4, с. 117].

Із цього приводу І.Гайдаєнко пише: «Органи чуття – це єдині канали, якими зовнішній світ проходить у людську свідомість. Вони завдяки мовним засобам дають можливість людині відтворювати ментальний образ світу. За допомогою процесу сприйняття ми виявляємо не окремі властивості предмета чи явища, а риси цілого, тому це не пасивне копіювання миттєвого впливу, а творчий процес пізнання» [1, с.4 00].

Органи чуття, зокрема органи слуху, відтворюють концептуальну картину світу, на базі якої з аудіообразів формується поняття.

Однак рівень вивчення функціональності концептів та лексичних рівнів української мови, що їх відображають, різні. До малодослідженого концепту та лексики, що відбиває його смисл, належить аудіоконцепт.

Оскільки лексика, що презентує концепт у мові та виступає «засобом доступу до концептуальних знань» [5, с. 78], то «мовна номінація – це ключ, який «відкриває» таким чином концепт як одиницю мисленнєвої діяльності й уможливорює користування ним у мисленнєвій діяльності» [5, с. 79]. Мовознавці різних наукових напрямів вивчають лексичні системи на позначення ментальних концептів. Наприклад, досліджено лексику, що позначає колір (А. Критенко), проаналізовано слова із семантикою часу (М. Кочерган), простежено функціонування одиниць виміру і ваги (В. Винник) та назв лікарських рослин (М. Феценко), вивчено семантику та етимологію одоративної лексики (І.Гайдаєнко) та інших груп лексики. Лексеми, що відтворюють концепт «слух», характеризуються високою активністю вживання в мовленні та семантичною наповненістю. Однак специфіка функціонування засобів вербалізації «аудіовідчуття» у творах В. Задорської лінгвістами не розглядалися. Тому вважаємо, що дослідження мовних одиниць – виразників досліджуваного концепту – є важливим й актуальним. Це й зумовило вибір **теми статті** та визначило її **актуальність**.

Метою публікації є дослідження семантичної специфіки аудіоконцепту, презентованого відповідною лексикою, що функціонує у творах В.Задорської.

Для аналізу ми обрали лексику, що відбиває аудіоконцепт, оскільки вона є однією з найчисельніших у досліджуваному тексті.

Звукова, семантична й синтаксична організація прозових творів перебуває в нерозривному зв'язку з образною системою та ідейно-смісловим змістом творчості письменниці. Саме з цих позицій ми розглядаємо художні засоби, що беруть участь у формуванні звукової ментальної образності. Її твір досягає високої експресивності, художньо-емоційного сприйняття, завдяки цілій системі конкретно-чуттєвих концептів, зокрема аудіоодиниць,

що їх презентують, відтворюючи навколишні звуки.

Авторка використовує численні аудіообрази для найточнішого відтворення психологічних процесів, що виражають стан героїні, її переживання. Опинившись серед незнайомої природи, героїня вслухається в її тишу, яка гіпнотизує її безліччю незвичайних звуків, і вона підсвідомо осмислює те, що сприймає, наприклад:

*«Вдаліні **почувся спів** якоїсь пташки» [2];*

*«Інстинктивно хотілося кудись бігти, **кликати** на допомогу, але, зібравши всю силу волі, змушувала себе не панікувати» [2];*

*«Я роззирнулася. Приємно **шуміло** листя в кронах дерев, невисока трава колихалася від ніжного вітерця» [2].*

Асоціативні враження ліричної героїні ускладнюються, нашаровуються, що чітко зображено за допомогою аудіоконцепту, вираженого словами. Наприклад: *«А ще поруч зі мною щойно пройшла шеренга гномів, яка дружно наспівувала якусь пісеньку» [2];*

«Життя вирувало та дзвеніло, розбиваючи в друзки гірську тишу» [2].

Великої майстерності письменниця досягає у побудові фрази, у звуковій організації мови, на що вказує влучна гра приголосних **ч, ш, ж, дз, з** у цих рядках, яка допомагає надзвичайно яскраво зазвучати описуване явище.

Уміло відображає авторка характер героїні та її ставлення до людей, описує стосунки персонажів, наповнюючи її мовлення та мовлення навколишніх метафорами, епітетами та порівняннями, до складу яких уведено слова із звуковою семантикою. Наприклад:

- *Ти ! – **випалила** я, тикаючи пальцем у блондина, який керував тією кулею.*
- *Ти за це поплатишся, козел, - **сказала** я йому і, мабуть, я все ж таки погарячкувала, коли **особливо голосно** вимовила останнє слово*
*А з його уст **вирвався шепіт**, більше схоже на змійне сичання...*

- *Ну от, я тебе й спіймав мишка, - **зашепотів** прямо біля вуха хлопець. І я відчула міцні чоловічі долоні... [2]*
- *Дозвольте поцікавитися, студенте Новак, - перебив його **приємний чоловічий голос**, який однозначно був **наділений владою**...*
- *Я весь в увазі, - терпляче повторив дідок, дивуючи своїм **приємним тембром** [2].*

У наведених репліках слова та словосполучення: **випалила, голосно, вирвався шепіт, зміїне сичання, приятний голос, приятний тембр, голос, наділений владою** виступають смисловою домінантою.

Напруження психологічного стану героїні підсилюється під дією обставин, які виникають, а уведення до тексту твору великої кількості аудіоназв на позначення її переживань, хвилювань, знервованості дозволяє читачеві уявити яскраво описану авторкою картину: «Через пів години, вперше **почула** людський **гамір**. Здається, за метрів двісті або триста знаходилась велика компанія людей, яка щось жваво **обговорювала**. **Гам і сміх розлітався** навколо, тому я мимоволі пришвидшила крок» [2]; «Вони **голосно сміялися** та не помічали нікого навколо»[2]; «**Життя** вирувало та **дзвеніло, розбиваючи в друзки гірську тишу**» [2].

Аудіо назви у цих реченнях виконують основну смислову функцію.

Отже, твори В. Задорської побудовані з активним залученням до канви тексту аудіоназв. Одні з них мають цілком реальне значення, бо створені на основі звуків, що походять з конкретних джерел. Інші – вживано з метою психологізування оповіді, надання їй суб'єктивно-оцінного змісту. «І тоді звукові образи з'являються там, де треба наголосити на рисах характеру й залишити тільки емоційне сприймання якогось явища, реалії» [1, с.403].

Отже, доходимо висновку, що аудіоконцепт різноаспектний, його формують різноманітні смисли, представлені відповідними словами нашої мови, що свідчить про його українську ментальність.

Список використаних джерел

1. Гайдаєнко І. Семантична основа концепту «слух» у творах М.Коцюбинського. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова. Серія 10. Проблеми граматики і лексикології української мови: Збірник наукових праць*. Випуск 4. Київ : НПУ імені М.П.Драгоманова, 2008. С. 399-404.
2. Задорська В. Особливості магічного навчання URL : <https://litnet.com/uk/vktorya-zadorska-u204705>. (дата звернення 20.10.2019 р.).
3. Новий тлумачний словник української мови : В 4 т. Т.І-IV. Київ, 1999.
4. Петровский А. Введение в психологию. Москва : Академия, 1995. 496 с.
5. Попова З. Когнитивная лингвистика. Москва : АСТ: Восток – Запад, 2007. 314 с.

УДК 82-343:821.111-14(73):81'25=161.2.091

МІФОЛОГЕМИ ЛІРИКИ ЕМІЛІ ДКІНСОН У ПЕРЕКЛАДАЦЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЯРА СЛАВУТИЧА

Логвиненко Катерина – студентка 4 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Чухонцева Наталія Дмитрівна

Емілі Елізабет Дікінсон (1830-1886) вела усамітнений спосіб життя і не публікувала своїх творів. Лише окремі з них були відомі вузькому колу людей, з якими поетеса листувалася. Вихід у світ 1890 року збірки, що містила 116 її віршів, став сенсацією. Лірика Емілі Дікінсон викликала неоднозначну реакцію, вражаючи своєю оригінальністю, загадковою

семантикою авторських міфологем. Дослідження її розпочалося задовго до публікації 1955 року тритомного зібрання, що містило 1775 творів поетеси [5], і триває досі. Лірику Емілі Дікінсон перекладали і вивчали у багатьох країнах світу, зокрема і в Україні. Соломія Павличко присвятила їй великий розділ у своїй монографії «Філософська поезія американського романтизму» і ґрунтовну статтю «Емілі Дікінсон: поезія скептичного ума» [2], а також ряд публікацій у періодиці. Серед названих дослідницею українських перекладачів поезії Емілі Дікінсон (Г. Васильченка, О. Жовніра, Г. Кочура, Д. Павличка, М. Стріхи, С. Ткаченка), немає Яра Славутича, який ще 1953 року переклав 4 вірші американської поетеси, насичені оригінальними авторськими міфологемами. Ці переклади поета-емігранта дослідила Наталія Чухонцева [4], проте вона не розглядала їх крізь призму міфокритики. Олена Горенко у контексті всієї творчості Емілі Дікінсон проаналізувала авторську міфологему вітру [1], але не звернула уваги на відтворення її у перекладах. Усе це зумовлює **актуальність** нашої теми.

Ми ставимо **мету** виявити у перекладах Яра Славутича авторські міфологеми Емілі Дікінсон та з'ясувати специфіку їх україномовної інтерпретації.

Емілі Дікінсон цікавилася філософією і літературною творчістю американських трансценденталістів, особливо Р. Емерсона, проте, на відміну від них, не захоплювалася поетизацією природи. Її пейзажно-медитативна лірика – у більшій мірі плід уяви, ніж життєвих вражень, які у другій половині життя поетеси обмежувалися тим, що вона бачила з вікна своєї кімнати чи у садку біля дому.

У художньому світі трансценденталістів важливу роль відіграють міфологеми першостихій (землі, води, вогню, повітря). У ліриці Емілі Дікінсон ці міфологеми втілені дуже своєрідно, як, наприклад, у вірші «The Sky is low – the Clouds are mean...», вперше перекладеному українською мовою саме Яром Славутичем. Ми поділяємо думку Наталії Чухонцевої, що йому вдалося зберегти мелодійність оригіналу і максимально наблизитись до

його ритміки [4]. Водночас мусимо констатувати, що у перекладі змінено авторську пунктуацію. Втім, у вірші «The Sky is low – the Clouds are mean...», як і в багатьох інших творах Емілі Дікінсон, використано лише один розділовий знак – тире. Цю специфіку її текстів майже неможливо передати у перекладі. Те саме слід сказати і про написання слів з великої літери за якимсь незбагненим принципом (імовірно, авторка у такий спосіб виділяє найважливіші слова). Окремі формальні неточності не завадили Ярові Славутичу зберегти зміст і дух оригіналу, адекватно відтворити ключові авторські міфологеми. Порівняймо першотекст і його поетичний переклад:

The Sky is low – the Clouds are mean

A Travelling Flake of Snow

Across a Barn or through a Rut

Delates if it will go –

A Narrow Wind complains all Day

How someone treated him

Nature like Us is sometimes caught

Without her Diadems [5, p. 1075].

Нещедрі хмари, тиха вись;

Мандрівний рій сніжин

Окрай комори вздовж доріг

Веде буденний чин.

І плаче вітер цілий день,

Мов хто завдав образ.

Як люди, зовлена в журбу

Природа без прикрас [3, с. 314].

І в оригіналі, і в перекладі міфологема води візуалізується в образах сніжин, а повітря – в образі вітру, який їх рухає і плаче, природа без прикрас

постає журливою, відповідною настроєві ліричної героїні. Ось деякі приклади вдалого відтворення семантико-стилістичних функцій реалій оригіналу за допомогою методу уподібнення: «*A Traveling Flake of Snow...*» – «Мандрівний рій сніжин», «*Across a Barn or through a Rut*» – «Окрай комори вздовж доріг». Яр Славутич добирає архаїчні, книжні, розмовні, рідковживані слова для передачі самої суті першотвору: «*Нещедрі хмари, тиха вись*», «*Окрай комори вздовж доріг*», «*Веде буденний чин*» тощо. Щоправда, це до певної міри надає текстові не стільки американського, скільки українського колориту.

Слід відзначити, що високоякісний поетичний переклад не може бути абсолютно точним. Наприклад, Олена Горенко у своїй розвідці навела власний переклад вірша «*The Sky is low – the Clouds are mean...*»:

*Небо низьке і похмуре
І не знає сніжинка – що краще
Через дах летіти та мури
Чи у жолоба пащу.*

*Та ще вітер чомусь завиває
І жаліється цілий день –
Як і ми, природа буває
Без прикрас і діадем [1, с. 417].*

Авторка цього перекладу намагалася відтворити першотекст із максимальною точністю, але відчувається, що вона не поетеса, а літературознавець: утрачені ритміка і мелодійність вірша Емілі Дікінсон, хоча і збережено основні його образи. Навряд чи Олена Горенко намагалася суперничати з Яром Славутичем. Мабуть, вона просто не знала про існування його поетичного перекладу вірша «*The Sky is low – the Clouds are mean...*» і написала власний переклад для ілюстрації одного з положень своєї наукової розвідки.

Міфологема землі у ліриці Емілі Дікінсон нерідко візуалізується в образах персоніфікованих гір, а міфологема вогню постає в різноманітних образах світла, гри кольорів, як-от в одному з віршів, перекладених Яром Славутичем: *«Ростуть нестримно гори, / Що барви підняли / Без лету і знемоги, / Без помочі й хвали. / В їх вічному обличчі / Небес ясні кличі / Милуються натхненно / Для дружби уночі»* [3, с. 314].

Міфологема вогню у ліриці поетеси втілена також в астральних образах, колоритно відтворених у перекладі Яра Славутича: *«Легко йшла сяйна зоря / В свій високий спів; / Місяць правив срібний бриль / Вище красних брів. / Вечір лагідно світив / Зорі з висоти. / «Боже, в небо я зрєкла. – / Завжди вчасний ти!»* [3, с. 315].

Небесні світила тут персоніфіковані у міфологічному дусі, а їхнє сяйво інтерпретується як знак присутності Бога, його милостивої уваги до людей.

У четвертому вірші Емілі Дікінсон, перекладеному Яром Славутичем, важливу роль відіграє міфологема серця, з якою пов'язано складне переплетення антиномій «потіха – біль», «відрада – журба», «життя – смерть»:

Потіхи серце прагне;

Тоді – відлучуй біль;

Тоді – мала відрада

Притишує журбу.

Тоді – вдавайся спати,

Тоді в урочий час

Тверде судді бажання

Диктує вільну смерть [3, с. 314-315].

Інтерпретація міфологеми серця у поезії Емілі Дікінсон суголосна з кордоцентричною філософією Григорія Сковороди, прихильником якої завжди був Яр Славутич, що допомогло йому передати смислові відтінки

першотексту. Йому вдалося також зберегти основні образи, стиль і ритмомелодику оригіналу.

Перекладачеві-чоловіку нелегко збагнути й адекватно передати специфіку жіночої лірики. Яр Славутич належить до тих небагатьох, кому це пощастило зробити. У своїх перекладах віршів Емілі Дікінсон він виявив себе не тільки блискучим стилістом, а й досить глибоким психологом, здатним наблизитися до розуміння таємниць жіночого серця.

Світовідчуття і стиль цієї американської поетеси-самітниці дуже своєрідні, що, на нашу думку, і створює найбільшу складність при перекладі її поезій. Яр Славутич, живучи від 1949 року в США, а потім у Канаді, досконало оволодів американським варіантом англійської мови, зблизька пізнав життя і психологію американців, їхню культуру, що дозволило йому глибоко проникнути у поетичний світ Емілі Дікінсон, зрозуміти його оригінальність і у своїх перекладах досить точно передати зміст, поетику та лінгвостилістичні особливості її творів.

Необхідно наголосити на тому, що Ярові Славутичу належить пріоритет у перекладі українською мовою чотирьох розглянутих вище поезій. Григорій Кочур переклав інші вірші Емілі Дікінсон: «Всю міць у жмені затисну...», «Боятись? Чого боятись?», «Чи змінюсь? Як зміняться гори...», «А небо лікар хіба?», «Свою частку ночі витерпіти...», «Якщо снігурі прилітатимуть...», «Хто в свято поспіша до церкви», «Такий маленький човник...», «У світі я – ніхто – а ти?», «Хто успіху не має...», «Коштовна спорохніла втіха...».

Кочурові переклади охоплюють значну кількість творів Емілі Дікінсон і виконані на високому рівні, але і Славутичів більш скромний доробок у цій сфері теж є цінним внеском у міжнаціональний літературний діалог, подальше вивчення якого становить перспективу нашого дослідження.

Список використаних джерел

1. Горенко О. Емілі Дікінсон. Поезія // Пригодій С., Горенко С. Американський романтизм: полікритика. Київ : Либідь, 2006. С. 396-437.
2. Павличко С. Творчість Емілі Дікінсон. Емілі Дікінсон: поезія скептичного ума // Павличко С. Зарубіжна література: дослідж. та крит. статті. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 87-151, 393-410.
3. Славутич Яр. Твори : у 2 т. Т. 2 : Поєми. Переклади. Київ : Дніпро, 1994. С. 314-315.
4. Чухонцева Н. Арчібалд Мекліш та Емілі Дікінсон у перекладах Яра Славутича. *Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць*. Вип. XXVI. Херсон, 2004. С. 87-90.
5. The Poem of Emily Dickinson: in 3 vol. / Emily Dickinson. Cambridge: Ed. by Thomas H. Jonson, 1955. Vol. 1: Poems 1 – 494. Vol. 2 : Poems 495 – 1176. Vol. 3 : Poems 1 177 – 1 775.

УДК 82-343:115/114:821.161.2-94.091

МІФОЛОГІЗАЦІЯ ЧАСОПРОСТОРУ В ЗБІРЦІ ЕСЕЇВ Т. ПРОХАСЬКА «FM “ГАЛИЧИНА”»

Лук'янчук Дар'я – студентка 4 курсу філологічного факультету
Запорізького національного університету
Науковий керівник – к. філол. н., доц. Курилова Юлія Романівна

Тема міфології, міфологічних образів та процесу міфологізації на сьогодні набуває все більшої популярності не тільки в культурі, засобах масової інформації, художній літературі.

Актуалізація аналізу міфічного в повсякденному житті, популяризація міфологізованої тематики у пресі, радіо, телебаченні, інтернеті,

кінематографі зумовлюють потребу комплексного наукового підходу до її вирішення.

На формування теоретичної бази та дефініцію поняття «міфологізація» вплинула міфологічна критика таких науковців, як-от: М. Бодкін, М. Еліаде, Дж. Кемпбелл, Л. Леві-Брюль, Е. Мелетинський, А. Пелипенко, В. Пропп, Д. Фрезер, І. Яковенко. Велике значення мали дослідження М. Бахтіна, О. Гуревича, У. Еко, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, Н. Певзнера, В. Топорова, Б. Успенського, П. Флоренського.

Актуальність дослідження. Щоденник Т. Прохаська «FM “Галичина”» було обрано для аналізу не випадково. Ця філософська збірка есеїв являє собою, за словами Ю. Іздрика, «вдумливі й по-дослідницьки скрупульозні рефлексії з приводу найнепомітніших, прихованих для непосвяченого погляду проявів буття» [цит. за: 2, с. 2]. Письмо Т. Прохаська виглядає доволі оригінальним на тлі сучасної української літератури. Яскраво виражена міфологічна складова його тексту – основоположна риса стилю письменника. Художнє дослідження онтології карпатського регіону, представленої у збірці есеїв Т. Прохаська, дає можливість відтворити різні аспекти моделі національної ідентичності в сучасній українській літературі. Серед досліджень творчості Т. Прохаська вагомою для цієї статті є публікація М. Титаренко, у якій досліджено онтологічні параметри тексту есеїв Т. Прохаська. Принципи міфологізації і аспекти реалізації міфологічного матеріалу детально не проаналізовані, саме тому стали об'єктом дослідження у цій статті.

Мета дослідження – аналіз принципів міфологізації та специфіки реалізації міфу в збірці есеїв «FM “Галичина”» Т. Прохаська.

Збірка «FM “Галичина”» складається з циклу есеїв, які є філософськими ремінісценціями з життя самого автора.

Авторський задум передбачає використання в аналізованому щоденнику міфологічного підґрунтя та відповідних міфологічних образів і

символів, які перебудовуються та переосмислюються письменником. Завдяки цьому народжуються нові міфи, які співвідносяться зі сучасністю.

Міфологема – це «чітка наявність у літературному творі міфологічного загальновідомого сюжету, сюжетної схеми або мотиву. Тобто міфологемою називається така присутність міфу в творі, яка структурує його» [1, с. 338].

В аналізованій збірці наявні апеляції до фольклорних текстів та міфічних оповідей. Зокрема, деякі з есеїв містять біблійні міфологеми, які простежуються у жанрі народної байки: *«Тато розповідав мені колись стару гуцульську байку про чоловіка, який страшенно змучився жити і у молитвах звернувся до Господа...»* [2, с. 12]; народного переказу: *«У винарні заїжджий чех оповів мені про смерть Грабала»* [2, с. 15]; народної легенди: *«Це було 800 років тому. Напередодні великого посту Франциск з Асизу, який вже був святим, але тоді ще не канонізованим, перебував у місцевості, що називалася Перуція»* [2, с. 48].

Значення культурного архетипу набувають імена видатних осіб: *«І там дух Грабала перестрів мене знову»; «Богумілу! Грабалу!»* – звертався він до свого зображення докірливим голосом рідної мами; *А може, його (Богуміла Грабала) закликав <...>Христос, Фрідріх Великий, Лао Цзи»* [2, с. 15]. Такий прийом дає можливість авторові відтворити модель культурного простору, частиною якого вважає себе протагоніст. Винятковість описаної у творі особи сприяє міфологізації: *«Він (БогумілГрабал) помер того літа, коли вмирали такі самі, як він, засушені старці – Жак-Ів Кусто, Булат Окуджава, мати Тереза; Може, хотів (Богуміл Грабал) спробувати себе у ролі описаного ним дерев'яного ангела, розпиляного на кавалки на подвір'ї празької церкви»* [2, с. 15].

Одним із дієвих принципів есеїстики Т. Прохаська – синтез міфологем різного рівня. Письменник вводить образ Богуміла Грабала у контекст міфічного культу давньогрецького бога Діоніса – покровителя виноградарства й виноробства: *«А перед вечором зайшов у винарню. І там дух Грабала перестрів мене знову (звичайно, що він, якби мав десь з'явитися,*

то хіба при вині);Його (Богуміла Грабала) князівство – дивовижна чеська мова, вино, примари і оповіді переповнених життям напіввар'ятів» [2, с. 15]. Автор також проводить паралелі між святим Франциском Ассізьким та Христосом, поєднуючи різночасові християнські сюжети: «Вночі на святого зійшло натхнення – подібно як Христос перебути весь великий піст узагалі без ніякої їжі» [2, с. 48]. Синтез різних часів – ознака міфологічної логіки. У сприйнятті протагоніста всі події сакральної історії відбуваються одночасно.

У художніх творах, в основу яких покладено міф, апріорі вживаються міфологічні образи, які структурують власний часопростір. У збірці есеїв «FM «"Галичина"»» письменник використав такий образ, який розгортається в певний сюжет – міфологему хліба. цей міфологічний архетип постає в ролі символу божественної їжі, святині, за допомогою якої можливо дорівнятися до Господа: *«Тож цей шматочок хліба був з'їдений для того, щоб не рівнятися до того, що зміг зробити Ісус» [2, с. 48].*

Ще однією міфологемою є чарівне зілля, асоціативно пов'язане з дитинством протагоніста: *«І я згадав цей запах, хоча вже думав, що далекий спогад про нього є ще одною казкою дитинства» [2, с. 13].* Цей образ-деталь символізує безцінну віковичну мудрість предків: *«Це пуделко було з тою травою, яку шукали мудрі діди. Виявилось, що вона є скарбом, вартіснішим від усього дзядзевого спадку» [2, с. 13];* таємницю далекого минулого: *«Винайдена ним таємна суміш є шедевром. <...> І ще дотепер не знаю, яких трав намішано» [2, с. 13].* Ця міфологема структурує відповідний міфопростір, який розгортається в уяві оповідача: *«Відкривши, був уражений випущеним дивовижним запахом. Так може пахнути літо в саду, мед, розлятий по цілющих зелах, найсмачніші плоди і есенції найніжніших пелюстків» [2, с. 13].*

Важливої ролі набуває міфологема Бога, яка зумовлює вжиток таких паралельних міфологічних архетипів: Господь, Творець: *«Бог, звичайно, почув благання нещасного...; Ті, що вміють бути вдячними Творцеві, розуміють, що те ж потрібне іншим Його сотворінням;Господи! Хай буде*

воля Твоя, а не моя» [2, с. 12]. Автор постійно звертається до аспектів християнської релігії, зумовлює ними повсякденне існування карпатського селянина.

Роль використаних у збірці міфологем передбачає концентрацію уваги читачів на метафізичних проблемах, зокрема таємниць народження та смерті: *«Але ясно, що Господь прихильний до мене і до багатьох тих, кого я знаю. <...> Ми народжуємося, народжуємо і вмираємо досить легко»* [2, с. 31]; долі та місця людини у світі: *«<...> (чоловік) звернувся до Господа, аби Той уділив йому якоїсь легшої долі; Але ж це твій власний хрест, твоя доля, чоловіче, – сказав Господь»* [2, с. 12]; Божого задуму: *«Я вже давно вирішив сам для себе і можу це порадити кожному – що роздумувати про Божий задум і різні Божі вчинки цілковито безперспективно»* [2, с. 31].

Аналіз принципів міфологізації часопростору збірки есеїв Т. Прохаська дає можливість зрозуміти специфіку авторського світовідчуття і світорозуміння. Міфологеми актуалізують фольклорні й біблійні архетипи, міфологічні образи, а також зумовлюють уживання паралельних символів, знаків тощо. Міфологеми виявляють здатність трансформуватися, переосмислюватися в художньому тексті, і цим вони зумовлюють народження нових, співвідносних зі сучасністю, міфів.

Список використаних джерел

1. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Голов. ред. А. Волков ; Буковинський центр гуманітарних досліджень. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 634 с.
2. Прохасько Т. ФМ «Галичина». – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – 56 с.
3. Титаренко М. Ландшафти есеїстичного парамислення Тараса Прохаська // Вісник Львівського університету. Серія: Журналістика. – 2013. – Вип. 38. – С. 366-372.

**ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ КОРОТКИХ ОПОВІДАНЬ
ДОНАЛЬДА БАРТЕЛМА**

Макар Ярослав – магістрант 2 курсу другого курсу Навчально-наукового інституту іноземних мов Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Сирко Ірина Мирославівна

Як культурний феномен, постмодернізм заявив про себе в другій половині ХХ століття. З цього часу він став одним із найбільш дискусійних понять у літературі і мистецтві. Суперечки навколо феномену постмодернізму в основному зумовлені тим, що як напрям у сучасній літературній критиці, він базується на теорії і практиці постструктуралізму та деконструктивізму, а постмодерністські тексти іноді видаються ілюстрацією їх теоретичних положень. Насправді ж, на наш погляд, відбувається паралельний розвиток філософської думки і пошук нових форм як у методології, так і в літературі, що й зумовлює перетин теорії та її практичного втілення.

В антології сучасної американської прози ХХ століття серед когорти її найвизначніших представників міцно закріпилося ім'я Дональда Бартелма. Його творча спадщина давно стала предметом серйозних досліджень у зарубіжній літературі [4; 5; 6; 7]. Проте вітчизняне літературознавство тільки починає виявляти зацікавлення до творчості цього видатного письменника, і на сьогодні поки що немає спеціальних ґрунтовних досліджень, присвячених вивченню його творчої особистості. Окремі розвідки 70-80-х років лише епізодично звертаються до аналізу творів Дональда Бартелма, аналізують їх у руслі постмодернізму і розглядають крізь призму «чорного гумору» [1; 2].

Актуальність теми нашого дослідження зумовлена зростаючим зацікавленням з боку літературних критиків особливостями художньої

поетики та естетики *постмодернізму*, як одного з найвизначніших явищ ХХ століття, а також важливістю вивчення художніх особливостей цієї поетики на матеріалі творчості Дональда Бартелма.

Мета дослідження полягає в осмисленні художньо-естетичних особливостей американської постмодерністської літератури на матеріалі коротких оповідань Дональда Бартелма.

Дональд Бартелм – один із найяскравіших представників постмодернізму, який одним із перших в американській літературі здійснив спробу змінити на текстовому рівні уявлення про жанр короткого оповідання. На відміну від традиційного методу написання твору, який переважав до цього часу, Бартелм обрав «нетрадиційний» і увійшов у літературу як прихильник «метаоповідання». Окреслення відмінності традиційного письма від нетрадиційного стало предметом суперечки серед літературознавців. Аналіз праць таких відомих теоретиків і практиків постмодернізму як І. Хассан, Ф. Джеймсон, М. Прайс, П. Рікер, Х. Уайт, Д. Барт, Т. Пінчон свідчить про те, що представники цієї літературної епохи вбачають своє завдання у демонстрації «правдивої» літератури, яка не підкоряється встановленим законам, до якої не можна застосувати загальноприйняті критерії оцінки, адже вона перебуває у постійному пошуку нових правил і категорій. Вивчення думок критиків про літературну творчість Дональда Бартелма саме з цих позицій засвідчує їх неоднозначність. Так, наприклад, Дж. Стіллінгер [7] не вважає, що твори письменника сприяють вирішенню зазначеного питання. На противагу йому, Д. Клінковіц [6] визнає, що в оповіданнях Дональда Бартелма присутня моральна мета, покликана «захистити» читача від традиційного сприйняття речей.

Досліджуючи художні особливості коротких оповідань Дональда Бартелма, зауважимо, що для творів письменника типовим є своєрідний синтез різних стилів і прийомів оповіді (високого, низького, мелодраматичного, бурлескного). Структура його оповідань – це найчастіше

колаж елементів: сюрреалістичні частини поєднуються з альтернативними їм повсякденними елементами. Химерні деталі часто виявляються точними з історичної або наукової точки зору. Цитуючи у своїх оповіданнях назви книг, описуючи реальні події, наводячи прізвища експертів у відповідній галузі чи демонструючи факти, які дійсно мали місце, Дональд Бартелм таким чином робить історії своїх оповідань більш достовірними та правдивими. Його іронічне використання мотивів і структур насправді свідчить про глибокі знання історії як американської, так і світової літератури. Проте попри різноманітність розглядуваних питань, знання сучасних подій, використання відомих назв та історичних посилань письменник практично у кожному зі своїх творів натякає на те, що існуюча система цінностей насправді порожня.

Оригінальною є манера письменника пропонувати читачеві фактичну інформацію, при тім навмисно скорочуючи її, пропонуючи лише стислу передісторію своїх персонажів. Для осягнення змісту сказаного, читачеві часом потрібно декілька разів перечитати оповідання і самому добудувати відсутні елементи. Такий текст провокує його до творчої активності: поміняти місцями окремі частини, прибрати одні фрагменти та додати інші тощо. Цьому знаходимо підтвердження у праці В. Ізера «Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology»: «Чим більше тексти втрачають свою визначеність, тим більше можливостей з'являється у читача для розкриття потенційних текстових інтенцій. Якщо невизначеність переполює чашу читацького терпіння, то останній починає відчувати перевантаження. Але в той же час, перед читачем відкриваються зовсім нові можливості оцінювання авторських інтенцій» [4, с. 115].

Систематичними в оповіданнях Дональда Бартелма є наголошування на певних фактах чи подіях. Сам автор в одному з інтерв'ю стверджує, що «при тривалому акцентуванні на чомусь, сприйняття читача загострюється, і він починає вловлювати нові відтінки значення», адже «повторюване слово частенько розкриває в собі нові властивості, несподівані якості» [3, с. 148]. Акцентування стане в подальшому відмінною рисою методу Дональда

Бартелма. «При читанні його творів виникає відчуття, ніби знайомишся з працями талановитого і обдарованого багатою уявою лінгвіста, який ілюструє свої теорії блискучими прикладами», – відзначає Д. Фоккема [5, с. 20].

На відміну від інших письменників-постмодерністів, які наближують свої твори до сучасного читача, поєднуючи експериментальну форму з цікавим змістом, Дональд Бартелм не орієнтується на захоплюючі мотиви та середньостатистичного адресата. Сюжети його творів досить невігядливі, процес розповіді часто замінюється «демонстрацією» різних ситуацій, що, природно, вимагає більш інформованого читача, здатного гідно оцінити, як за допомогою мови представлена та чи інша історія.

Для творчості Бартелма характерним є сприйняття життєвих явищ як абсурду, причому абсурд цей має тотальний характер. Активно використовуючи у своїх оповіданнях прийоми сатири, іронії, висміювання, письменник пародіює як прогресивні, філософські та релігійні ідеї, так і естетичні доктрини та теорії цивілізації. Крім зазначеного, проза Дональда Бартелма вирізняється також повною відмовою письменника від змалювання традиційних подій та історій і перенесенням центру оповідання із «зовнішнього» на «внутрішній» сюжет сприйняття.

На відміну від класичних зразків цього жанру американської літератури – творів Дж. Селінджера, Е.А. По, Г. Джеймса, Е. Хемінгуей, Дж. Лондона, М. Твена, в яких розповідь зберігає композицію замкнутого оповідання, згрупованого навколо певного епізоду, оповідання Дональда Бартелма мають складнішу структуру – розповідь часто уривчаста і зосереджена не навколо якоїсь події, а навколо самої себе, стираючи таким чином кордони між оповіданням і реальністю. Письменник руйнує не тільки літературне сприйняття свого адресата – читача, а й втручається у сферу мовної компетенції. Він демонструє невичерпність мовного потенціалу, виробляє з мовою найсміливіші експерименти, запрошує читача взяти участь у цих експериментах і стати співавтором нового типу оповіді.

Отже, здійснене дослідження дає підстави для висновку, що в американській літературі ХХ столітті художні особливості короткого оповідання суттєво видозмінюються. Це зумовлено розвитком філософської думки, теоріями постструктуралізму та деконструктивізму. Саме їх академічні положення лягли в основу постмодерністської трансформації жанру, що й спостерігаємо у творчості Дональда Бартелма.

Список використаних джерел

1. Заставська А. Бартелм і постмодерністська культура. *Літературознавство*. 2008. С. 40-45.
2. Уланенко Ю. Генії постсучасності. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Вип. 27. Серія: Літературознавство. К., 1989. С. 21-24.
3. Barthele D. *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*. New York : Putnam, 1968. 240 p.
4. Iser W. *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. London and Sydney, 1985. P. 111-125.
5. Fokkema D. *Literary history, modernism and postmodernism*. Philadelphia: Benjamins. 1984. 132 p.
6. Klinkowitz J. *Donald Barthele*. Durham, London: Duke University Press, 1991. 221 p.
7. Stillinger J. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York : Oxford University Press, 1991. 225 p.

МІФОСВІТ ПОЕТИЧНОЇ ЗБІРКИ «ТІНЬ РИБИ»

МАР'ЯНИ САВКИ

Малєнкова Дарія – студентка 4 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – ст. викл. Галаган Валентина Володимирівна

Дослідження взаємодії індивідуальної міфотворчості письменників із міфопоетичними та ритуально-обрядовими джерелами залишається продуктивним напрямом літературознавчих студій, оскільки дає змогу розкрити як мистецьку ідентичність автора, так і зв'язок із іншими рівнями художнього світу – аксіологічним, національно-етнічним, цивілізаційним тощо [6].

Українську міфологію можна проілюструвати за допомогою міфологем: вірувань, уявлень, ритуальних дійств, фольклорних архаїчних сюжетів, архетипів [3]. Значення міфу безпосередньо залежить від культури епохи, задуму письменника, жанру твору, тому що його значення у літературному творі не завжди тотожне його семантиці у першозразку. Відображення у літературному творі давніх міфологічних уявлень часто є опосередкованим завдяки трансформованій формі поетичного переосмислення, яка в основному передається через символ.

Широкою постає проблема міфологізму в літературі, якою займалась українська символічна школа міфологів, а згодом О.Потебня, який створив психолінгвістичну концепцію теорії літератури, в її підґрунті — ідея спорідненості психологічних основ творення слова, міфу й літературного твору. Риси міфологізму знаходимо в сучасній літературі у латиноамериканському романі, представниками якого є Габріель Гарсія Маркес та Х. Гастуріас, українському химерному романі 70-х років, авторами

яких є В. Земляк, П. Загребельний, В. Дрозд, О. Ільченко, а також у баладах П. Мовчана, І. Драча, І. Калинця і М. Воробйова. Вивченням міфопоетики та міфосвіту Мар'яни Савки займаються такі дослідники, як М. Барабаш, Я. Голобородько, М. Комариця, М. Кияновська та інші [5].

Мета роботи – дослідити український характер міфосвіту поезій збірки «Тінь риби» Мар'яни Савки на базі художньо переосмислених фольклорно-міфологічних пластів української культури та естетичної традиції.

Для досягнення мети ми окреслили такі завдання: 1) визначити ознаки художнього міфологізму поетеси; 2) розглянути функціонування в авторському тексті міфологем (зокрема міфологеми води та неба) як проекції художньої картини світу поета.

Об'єктом дослідження є поезії збірки «Тінь риби» Мар'яни Савки. Предмет дослідження – унікальний цілісний міфосвіт поезії М.Савки.

У художньому творі, поряд із авторською суб'єктивністю, впливу конкретної епохи, варто виділяти й міфологічний чинник різного ступеня вираження. Міфологеми стійкі в часі, але у різних культурних і соціальних умовах дають різні маніфестації. Це варто брати до уваги під час аналізу поезій різних народів світу. Саме підсвідомість є реальною сферою реалізації міфологеми, яка проявляється в повсякденності та у сучасному фольклорі.

Після збірки «Бостон Джаз», сповненої музичними ритмами пристрасті, разючого відчуття «щоденної новизни», незвичного вдома, з'явилася нова, наскрізь філософська, збірка поетки – «Тінь риби» [4]. На підставі аналізу поетики цієї збірки ми виокремлюємо міфологему риби, яка викликає попередню асоціацію з водою.

У найрізноманітніших міфологіях вода є першопочатком, вихідним станом усього суцього, є тим, без чого не з'явилося б життя на Землі. Перед читачем в оригінальній авторській інтерпретації постає міфологічна єдність води та неба. Саме його наші пращури вважали небесною водою – найчистішою, кришталльною і неповторною. Щоб дістатися неба, людині

треба було йти лише по мосту веселки («калиновім мості»). Предки вірили, що десь на перехресті цих світів існувало первісне людство.

Небо для багатьох народів світ є святою життєдайною стихією, що їй поклонялися давні і українці також. Небеса – це величний образ давньоукраїнської міфології. Саме ця міфологема є однією з основних стихій, що неодмінно присутня майже в усіх світових космогонічних міфах.

Втрата зв'язку з небом породжує відчуття духовної мілини, пустоти, відчуженості, а саме тому вірш «В зимному ліжку» трансформує як топонімічно, так і символічно давній ритуал перед шлюбом. Він являв собою чесання волосся і кидання його у річку Дунай. Це трактувалося як жертва духам пращурів і прохання їх благословення на щасливий шлюб, взаємне кохання молодих. А тут ми бачимо чесання у хаті, у зимному ліжку, бо коли висихають води небесні в душі, то виникає враження, що «ніч прогендлює віно на віко» [4].

У поетеси ми бачимо, що вода завжди змінює свою форму – це може бути і «океан», «сльоза», «море», «хмари-вершки», «дощ», «вогкі, як обійми, перетяги», «пасмуги снігів» і, звісно, кров – «живильна вода». Саме остання міфологема і наповнює дохристиянську міфологію християнською символікою. Таким чином створюється цікава поетична світобудова, яка здатна розсунути межі душі, серця та виміри пізнання світу [4]. Також, міфологема води, якщо йти за давнім слов'янським віруванням, була носієм жіночого начала, що й символізувало зародження життя на планеті.

Вірші збірки «Тінь риби» пронизані певним динамічним напруженням, експресією, наче німа від природи Риба намагається щось викрикнути, сказати голосніше. Вона прагне втратити свою сутність і перетворитися на тінь. Тому що лише тінь і мовчання є першими обітницями, яку дають монахи. Саме вони розбудовують до безмежжя діапазон внутрішньої розмови з Богом, коли:

не страшно душі

ставати тонкою

*як веретено
у пальцях Твоїх кружляючи [7].*

Взагалі, уся сутність Риби полягає у постійному русі, у вічному пошуку себе, нестриманості та невгамовності. Вона, насправді, не має тіні, бо ж у воді тіней не існує. Однак, ми помічаємо, що саме в цьому і є парадоксальність її природи. Вона намагається віднайти для себе омріяний, але такий недосяжний шлях. Одразу хочеться згадати «божевільну рибу» Антонича, з рота якої – сонце: вона теж боролася зі своєю тінню (відсутністю відчуття себе) криком:

*і коли переходить пора зорепаду
до неба за крок ми опиняємось
і стоїмо без мови
так ніби молимося [1, с.13].*

Якщо ми звернемося до історії, то нам стане відомо, що слов'янські народи вважали рибу священною внаслідок тісного символічного зв'язку між морем і чином Великої Матері, яка була в давніх космогоніях об'єктивною істиною природи, усім прекрасним та чудовим, що могло собі уявити людство. Навіть існують легенди про те, як деякі обряди народів Азії включали поклоніння Рибі, і служителям культу заборонялося вживати її в їжу та ловити з берега.

У символічній подорожі Риби на берег ми можемо простежити своєрідні метаморфози: їй ангел пришиває крила, щоб поза водою пізнати іншу частину світу, пізнати «формулу цілості». Саме таке перетворення грає важливу роль у цілісному розумінні міфосвіту поетеси. Риба-птаха у М. Савки – це така істота, що здатна жити і в морі, і в небі; вільно і спокійно відчуває себе у двох міфосвітах – у майбутньому і в минулому, світі духу й тіла. Їй дуже легко вдається пізнавати «територію пастки» та «прірву неба», бо:

*прірва вона ж і небо
так кажеш ти
ступаймо*

а там побачиш

давай

лети... [7].

Коли ми читаємо ці рядки, то в уяві постає певний неоміфологічний образ русалки, що має крила. І поетеса зазначає, що клепсидра часу не здатна втримати за межами прозорого скла світу того піску, що народжується в морі.

На одному з інтерв'ю Мар'яна Савка відповіла на питання стосовно назви збірки «Тінь Риби» та її значення. Поетеса зазначила: «Ось так прийшла назва і я її залишила. Риба, бо багато символічної, метафізичної риби у цій книжці. А тінь... для мене тінь це – символ символу. Не просто риба, а її тінь, обрис. У мене є товаришка-художниця з Івано-Франківська, Світлана Хміль. Коли я розповідала їй про цю книжку, ми одночасно гортали каталог Світлани. І в цей момент я побачила, що у неї є ілюстрація, яка потрібна мені на обкладинку. Там була саме тінь риби. Тобто відбиток цієї Риби. Кольоровий відбиток. І головне, ця картина має назву... «Тінь риби». Присягаюся, я цього не знала!» [2].

Отже, міфологічне занурення в сучасну поезію дає певне підґрунтя для аналізу не тільки художніх текстів, а й авторської та читацької свідомості. Як бачимо, у сучасній українській літературі міф виконує не тільки сюжетотвірні функції: характерними її рисами є вжиті автором ритуальні міфологеми, циклічність уявлень про час, що надає текстові філософського звучання, переконструює традиційні цінності, слугуючи чинником авторського міфотворення [6].

На підставі аналізу текстів виявлено, що міфологеми в поезії Мар'яни Савки «Тінь риби» є джерелом розкриття гендерної ідентичності ліричної героїні, що може стати предметом для подальшого вивчення.

Поетична збірка Мар'яни Савки «Тінь риби» зображує картини авторського художнього світу крізь призму міфологем, котрі виявляють самоідентифікацію поетеси і сприйняття нею сучасності.

Список використаних джерел

1. Антонич Б.-І. Привітання життя. Львів: Дажбог, 1931. С. 13.
2. Жила О. Мар'яна Савка: «Мушиш тоншати, щоб пропустити інформацію». URL: <http://litakcent.com/2010/09/13/marjana-savka-musysh-tonshaty-schob-propustyty-informaciju/>
3. Кевешлігеті О. Міфосвіт Христини Керити у поетичній збірці «Березневі заручини». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Ужгород, 2015.
4. Комариця М. «Калиновий міст» Мар'яни Савки. URL: <http://litakcent.com/2011/03/21/kalynovyj-mist-marjany-savky/>.
5. Міфологізм. URL: <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/mifologizm/>
6. Науменко Я. Міфопоетичні засади лірики Маріанни Кіяновської. URL: <http://www.masters.kubg.edu.ua/index.php/if/article/viewFile/383/335>.
7. Савка М. Тінь Риби. Львів: Видавництво Старого Лева, 2010. 64с.

УДК 821.161.2-14.09

МОТИВ САМОТНОСТІ У ЛІРИЦІ СЕРГІЯ ЖАДАНА

Мельникова Анастасія – магістрантка 2 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету
Науковий керівник – к. філол. н., доцент Демченко Алла Вікторівна

Мотив самотності проходить крізь літературу різних епох, але активно репрезентується у творах із ХХ століття. Ми розцінюємо самотність як випробування, в яких розкриваються усі моральні якості, що формувались із дитинства. Мотив самотності домінує у ліриці Сергія Жадана.

Характеризуючи особливість написання поезії та прози Сергієм Жаданом, Світлана Матвієнко підкреслила «обшивку буття», якої автору вдалось «торкатися руками» [5, с. 790]. Тексти митця сповнені фізичними

переживаннями людини у буттєвому просторі, який тісно пов'язаний з тваринним відчуттям матерії світу на дотик. На думку А. Бондаря, Сергій Жадан є майстром провокувати «гостре переживання живого життя і його чудернацьких проявів, явлених у фізіологізмі мовленнєвих фігур, дотепних діалогах, галюцинаціях і одкровеннях» [1, с. 754].

У поетичних творах Жадана відбувається становлення особистості, зміна світовідчуття, зміна звичного оточення, несвідомість своєї подальшої долі, нові пригоди, враження, пошуку «землі обітованої» :

Диск вечірнього сонця близнювато навис,
Над обдертим автобусом, що прямує між прерії,
Слобідських поселенців запилений віз
Підповзає під небо без валіз і без віз
В ці зі Сходу ворота, навіть ні, краще – двері.
Тут суцільні пустелі, тут золото й хліб... [3, с.554].

У збірці С. Жадана «Капітал» спостерігаємо апокаліптичні теми та мотиви, які можна умовно окреслити як підлітковий бунт проти усталених традицій, стереотипів, канонів. На першому плані помічаємо мотиви злості, помсти, агресії. Це і призводить до віддалення ліричного героя від соціуму «бо громадянство тут є зло, / що роз'їда, мов сіль» [3, с. 578], зі зовнішнім світом («Сприймаємо життя з відсутністю мети» [3, с. 580]) і, врешті-решт, із самим собою («і хоч гидке твоє лице, / та мусиш бути з ним» [3, с. 577]). Це і стає причиною самотності: «...і мста – густа, мов тінь хреста,/ між нами вперто вироста,/ і давить соляним стовпом/ небесна висота» [3, с. 580].

Навмисне та свідоме усамітнення, створене автором, провокує на втечу, відійти від буденності, метушні:

Заквітчаний відчаєм, схильний до прози,
Тікає звідтіль, де покрите коростою
Суспільство, хворе на паровози,
Звужує межі вільного простору [4].

Відбувається протиставлення власного «Я» спотвореному світу, автор протистоїть Богу, який цей світ створив і благословив. Герой сприймає своє відречення й усамітнення як спосіб захиститися і зберегти власну чистоту й силу, залишитись праведним у неправедному світі. У «раннього» Жадана ототожнення ліричного персонажа з Богом відбувається через співвідношення своїх страждань зі стражданнями Христа, лише без надії на майбутнє воскресіння:

Бо маєш лиш воду з долоні випиту.
Зростають цвяхи поміж пальців предтечі.
І патологічна відсутність Єгипту
Унеможлиблює спробу втечі [3, с. 542].

Страждання здаються безкінечними і їх неможливо уникнути. Апокаліптичність світу проявляється в «патологічній» відсутності виходу, герой постає пасивним, покірним мучеником, у якого немає вибору. Таким чином, відбувається внутрішній апокаліпсис, який руйнує онтологічні основи буття в душі автора. Адже неможливо сховатися та втекти від себе: «поїдеш собі немов не до речі/ на кожній станції своєї вітчизни/ відбиваючись від порожнечі» [3, с. 675].

На думку С. Жадана, духовне осягнення сили має полягати в розумінні цього світу: « Ми розумілись на нашому віці,/ Мов на таємній і рідкісній грі» [3, с. 605]. Але слово – це символ влади мислячої людини. На жаль, людина може заплутатись в словах і втратити відчуття фізичного та справжнього життя. І як наслідок – тільки «згряя слів і натовп перехожих / таке дахау лишається від цілого покоління» [3, с. 614].

У психологічному розумінні бажання руйнування та саморуйнування – це результат нереалізованості індивіда у світі. У творчості Сергія Жадана образ Христа з'явився марно. У збірці «Капітал» Христос «страшиться і жахається, що ця чаша його проминула» [3, с. 598], і тепер він не зможе здійснити своє призначення, а у збірці «Балади про війну і відбудову» – «дивиться богородиця як до самого ранку / в крижкій березневій тиші ростуть

конопляні зерна» [2]. Необхідність відновлення втраченого зв'язку зі світом, усвідомлення себе як живого організму та частиною світу спричиняє активізацію біологічного в людині: «дотичність до всіх подряпин і жилок на тілі твоєї країни,/ до кожного вигину на гілках, що тримають свою рівновагу» [3, с. 702].

Тільки відчуття себе органічною частиною живої природи призводить до рівноваги та внутрішньої цілісності. Саме це спричиняє обмін енергією та взаємодію зі світом. Яскравим прикладом є вірш «Паприка», в якому поет проходить вічним супермаркетом за закоханими і несе на руках рибу, «відігриваючи її серце своїм диханням, відігриваючи її серцем своє дихання» [3, с.711]. На наш погляд, супермаркет – це модель урбанізованого світу, де проживає і знаходиться сучасна людина. У цю модель важко втілити і знайти місце для справжнього природнього життя, навіть кохання у середньому протримається два-три роки, після чого пам'ять осяде в думках і серці, адже це прив'язаність до реальності, яка вже відбувалась і тільки посилюється екзистенційна туга, яка загострює почуття самотності, переконаннях, що людина не є частиною спільноти та спонукає до пристосування у світі, «починаючи розуміти куди зникає листя з дерев на узбіччях/ починаючи кликати псів на імення на які вони відкликаються/ я знічуюсь перед цим безчассям» [3, с. 645].

Згодом ліричний герой відчуває себе частинкою природи та знаходиться у стані «тут і зараз». Далі відбувається внутрішнє примирення з життям, філософське осягнення і прийняття його як дійсності та даності, адже «твого повітря тобі відпущено саме стільки, скільки потрібно для дихання» [3, с. 732], – це і є фізичною обмеженістю і кінечністю існування, природна закономірність буття.

Отже, характерною для художнього переживання світу ліричного героя є специфічна, болісна, фізіологічна вживленність у світ, що і викликає бажання усамітнитись, побути на самоті, відрікшись від усього. Вживання в реальний простір із фізичної та біологічної точки зору відбувається тоді,

коли «все функціонує лише за твоєї присутності, / все закінчується лише з твоїм помиранням, / все це ніколи не припиниться, / все триватиме безкінечно, / без кінця і початку, / до самої смерті» [3, с. 727]. Але умовляння самого себе на життя – це тривання у просторі, в кінці якого «ніколи не забути про необхідність смерті» [3, с. 707]. Мотив самотності розкриває внутрішній стан, переживання ліричного героя, прагнення жити сьогоднішнім днем.

Список використаних джерел

1. Бондар А. Равлик відповзає на захід / А. Бондар // Жадан С. Капітал. – Харків: Фоліо, 2007. – 797с.
2. Жадан С. Балади про війну і відбудову [Електронний ресурс] / С. Жадан. – Львів: Кальварія, 2001. – Режим доступу: <http://www.avtura.com.ua/writer/106/>
3. Жадан С. Капітал / Сергій Жадан. – Харків : Фоліо, 2009. – 797 с.
4. Жадан С. Цитатник / Сергій Жадан. – Харків: Фоліо, 2009.– 224 с
5. Матвієнко С. Анархітектура (нотатки на берегах поезії та прози) / С. Матвієнко // Жадан С. Капітал. – Харків: Фоліо, 2007. – 797с.

УДК [37.091.33-028.22:004]:37.016:821.161.2-1

ВИКОРИСТАННЯ ХМАРИ СЛІВ НА УРОЦІ ВИВЧЕННЯ ПОЕЗІЇ БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА

Мірошніченко Алла – студентка 3 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету
Науковий керівник – к. пед н., доц. Бондаренко Лідія Григорівна

У XXI ст. нас щодня оточують інноваційні технології. Педагоги всього світу активно залучають нетрадиційні методи і прийоми у процес навчання,

бо сучасним школярам набагато цікавіше працювати з матеріалом, розробленим за допомогою комп'ютера, аніж намальованим крейдою на дошці.

Одним із новітніх підходів в освіті є хмара слів. Це візуальне відтворення списку слів, ярликів, категорій, міток, чисел, що знаходяться на одному зображенні. Фон має бути доречно підібраним, тобто мати логічний зв'язок з темою. Ця форма роботи користується популярністю у вчителів, однак достатньо ще не обґрунтована. Це й зумовило актуальність нашого дослідження.

Мета статті – розробити варіант використання хмари слів у процесі вивчення поезій Богдана-Ігоря Антонича.

В освітній практиці хмара слів залучається для візуалізації термінології з певної теми. Учителі-практики стверджують, що вона сприяє швидкому та якісному запам'ятовуванню, повторенню та систематизації вивченого матеріалу. Враховуючи вікові особливості школярів, можемо зазначити, що метод зваженого списку доцільно використовувати для навчання учнів 5-11 класів. Він буде доречним на уроках з будь-якої шкільної дисципліни. Наприклад, на заняттях з історії завдяки такій формі викладу можна помістити в хмару слів імена видатних постатей чи події певного періоду. На уроках математики можна продемонструвати хмару тегів, що складається з формул чи відповідної термінології.

Розглянемо використання зваженого списку під час вивчення української літератури у 10 класі. За програмою школярі вивчають такі поезії Богдана-Ігоря Антонича, як «Зелена Євангелія», «Різдво», «Коляда».

Ми створили хмару слів на основі вірша «Різдво» (рис. 1).

- 3) Переходимо до створення хмари понять. Обираємо форму за шаблоном.
- 4) Підбираємо основні поняття (рис. 2).

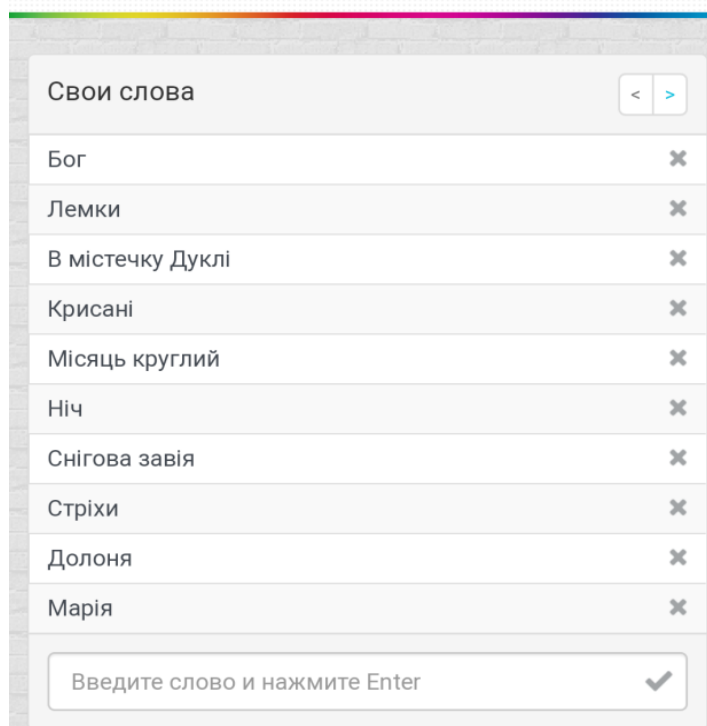


Рис. 2. Підбір основних понять для хмари слів

- 5) Генеруємо хмару.
- 6) Корегуємо деталі (за необхідності можемо змінити колір фону і слів, підібрати іншу форму хмари).
- 7) Завантажуємо готовий зважений список.

Нами обрано темний фон, на якому зображено хмару тегів у формі зірки, для того щоб учні провели аналогію з біблійною розповіддю про народження Ісуса Христа. За Біблією, перша зірка з'явилася на темному небі, коли Діва Марія народила Сина Божого. Тому вона є символом Різдва. До хмари слів ми додаємо такі теги: Бог, лемки, в містечку Дуклі, крисані, місяць круглий, ніч, снігова завія, стріхи, долоня, Марія, золотий горіх. У центрі знаходяться основні теги, написані великим шрифтом: «Бог» – вказує на релігійну тематику; «В містечку Дуклі» – вказує на місце розгортання

сюжету; «Лемки» – вказує на народність, що проживає у цій місцевості, також використовуємо тег для відтворення колориту.

Метод хмари слів доцільно використовувати для:

- обговорення змісту поезії після її прочитання;
- розвитку художнього мислення школярів;
- розвитку логічного мислення учнів;
- повторення та систематизації вивченого матеріалу;
- кращого запам'ятовування деталей;
- підготовки учнів до самостійних та контрольних робіт;
- підготовки до ЗНО.

Хмару слів можна використовувати різними способами:

- З її допомогою у формі гри можна оголосити тему уроку.
- Зважений список може виступати як опорний конспект.
- Можемо створити хмару з іменами персонажів літературного твору, а завданням учнів буде дати їм характеристику.
- Можемо розмістити у списку складну термінологію.
- Можемо запропонувати учневі розповісти біографію письменника, послуговуючись хмарою слів, що містить основні дати тощо.

Отже, за допомогою хмари слів, що створена на матеріалі поезії «Різдво» Богдана-Ігоря Антонича, учень має змогу якісно опрацювати новий матеріал і запам'ятати важливі художні деталі.

Список використаних джерел

1. Антонич Б.-І. Поезії. Київ : Центр навчальної літератури, 2019. 116 с.
2. Впровадження в навчальний прогрес інноваційних технологій. URL : <https://vozkc.narod.ru>. (дата звернення 14.10.19).
3. Інтернет ресурси для створення хмар слів власноруч. URL : <https://naurok.com.ua>. (дата звернення 15.10.19).
4. Хмари тегів. URL : <https://internet-servisi.blogspot.com>. (дата звернення 15.10.19).

**СИСТЕМА ВІДНОШЕНЬ ТИПУ «ЦЕНТР – ПЕРИФЕРІЯ»
ВІРТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ РОМАНІВ ЕРІН ХАНТЕР «ВОЇНИ»**

Ніщименко Марія – магістрантка 2 курсу факультету іноземної філології
Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Димитренко Лариса Вікторівна

Віртуальний світ – це особливий вид простору. Проблему вивчення лексики на позначення віртуальності все частіше порушують у сучасному мовознавстві [1; 4; 5], адже в житті людини ірреальність займає дедалі більше місця, тому в науковців з'являється значний інтерес до її всебічного дослідження [3].

Постановка проблеми: аналіз номінацій віртуального світу з позицій лексико-семантичної структури (семасіологічний підхід).

Фрагментарність досліджень лексики на позначення віртуального простору з позицій лексико-семантичної структури зумовлює **актуальність дослідження**. Твір Ерін Хантер у цьому плані є джерелом багатим на всі розряди онімічної лексики: зоонімами, топонімам, антропонімами, космонімами, фітонімами, етронімами та ін.

У лінгвістиці проблему реалізації віртуальності в мові у когнітивному аспекті вивчали Н.Г. Брагіна, О.С. Колесник, Т.М. Нікульшина, Т.В. Цив'ян та інші [1; 4; 5]. У дослідженнях цих лінгвістів висвітлено різні властивості зазначеного явища. На їх основі можемо робити узагальнення щодо специфіки віртуальності. Зокрема, це відсутність характеристик справжнього, матеріальності в сутності позначуваних об'єктів. Це світ, який існує у свідомості людини паралельно до вербалізованої дійсності, тісно з нею пов'язаний, у чомусь зумовлює її, і в принципово важливих рисах копіює її просторову структуру. Через нього людина намагається пізнати, освоїти, а іноді підкорити те, що не може зрозуміти через безпосередній

контактний досвід. Віртуальний простір перетинається із об'єктивною реальністю в точці внутрішнього світу людини й тому абсолютно в усьому має антропоцентричний характер [3].

Метою статті є аналіз системи відношень типу «центр – периферія» віртуального простору циклу романів Ерін Хантер «Воїни».

Слідом за К.О. Луговою ми визначаємо віртуальний простір, як своєрідну ментальну картину реальності в її просторовому аспекті, яка існує не реально, фактично, а лише в нашій свідомості. Це система орієнтирів, за допомогою яких герой та читач встановлюють місцезнаходження предметів, їх тотожність чи нетотожність по відношенню один до одного і, перш за все, визначають своє місце та призначення серед оточуючих просторових феноменів [2, с. 20].

Перша ознака, за якою відбувається структуризація простору, це система відношень типу «*центр – периферія*» (*фігура – фон*). Як слушно зазначає К.О. Лугова, міфопоетична свідомість, відзначається системою бінарних розпізнавальних ознак, набір яких є універсальним способом опису світу та містить у собі певну кількість протиставлень, які мають відповідно позитивні та негативні значення. Актуалізованій реальності властива центральність, у той час як на периферію відсувається все те, що ще не актуалізоване та наявне у потенціалі. Але й у самій центральній царині виникає складна ієрархічна система «*центр – периферія*». Усе те, що в даний момент привертає нашу увагу, стає центром. Важливим є те, що будь-який *віртуальний простір* вміщує в себе не тільки те, що знаходиться в ньому на даний момент, але й те, що в ньому відбувалося колись давно, а також те, що може відбутися. У якості домінантного центру будь-якого віртуального світу може виступати певний предмет, який має особливе значення: чи то природний об'єкт, чи то власне людина [2, с. 38].

Центр віртуального простору романів Ерін Хантер «Воїни» ми пропонуємо зобразити у вигляді триярусної піраміди. У основі піраміди, на наш погляд, *the Forest* - місцевість, де розгортається основні події серії

романів «Воїни». Другим ярусом піраміди вважаємо *the ThunderClan camp* – місце, яке, по-перше, є початком пізнання світу головним героєм *Firepaw*, а по-друге, ключовим символом серії романів, тому що *the ThunderClan camp* є домом *Firepaw* та концентрує в собі світобачення головного героя та автора романів у цілому.

Вершиною даної фігури та головним ментальним центром всесвіту «Воїнів» є *Silverpelt* – щільна смуга зірок на небі, де, за переконанням племен, мешкає *the StarClan*. *The StarClan* – це померлі предки та загиблі друзі диких котів-воїнів. Віра у них виховується з народження і є практично безумовною для мешканців кожного з кланів. Саме впевненість у тому, що Зіркові предки наглядають, оберігають та направляють лісових жителів є основою релігійних переконань героїв творів. Найтіснішу взаємодію із *the StarClan* мають такі представники кланової ієрархії як *leader* та *medicinet*. Топоніми *Moonpool*, *Moonstone*, *Mothermouth* мають сакральний зміст для племен.

Враховуючи вищезазначене, вважаємо доцільним виділити також *the Warrior Code* – звід з шістнадцяти правил, якого мусить неухильно дотримуватися кожен племінний кіт. Саме слідування *the Warrior Code* забезпечує воїнам можливість після смерті приєднатися до *the StarClan*. Члени *the ThunderClan* традиційно найпильніше боронили Воїнський закон. Це місце, де колишній *kittypet Firepaw* стає справжнім воїном, а *the Warrior Code* формує особистість головного героя романів, очима якого автор транслює читачам світоустрій фентезі-всесвіту романів.

Топонім *the Forest*, який ми поклали в основу пірамідальної моделі також тісно пов'язаний із *the Warrior Code*, адже саме на цій території історично сформувалися *the ThunderClan*, *the WindClan*, *the RiverClan* та *the ShadowClan*, що співіснують та щомісяця під світлом *Silverpelt* збираються на спільну раду – *Gathering* на узгодженому місці на стику територій *Fourtrees* на час священного перемир'я. Таким чином, *the Warrior Code*, на нашу

думку, є віссю відносин типу «центр-периферія» віртуального простору романів.

На периферії виділяємо, перш за все, топонім *Twolegplace*, що у загальноприйнятій термінології племен позначає будь-які постійні або тимчасові людські поселення, у більш вузькому сенсі автор уживає вирази *Twoleg nest* – людський будинок, *Greenleaf Twolegplace* – наметові містечка та кемпінги, які облаштовують Люди біля Лісу та Озера у безпосередній близькості до територій племен, зазвичай у весняний період, *the Farm*, *the Horseplace* та інші. З одного боку, *Twolegs* (*housefolk*, *workfolk*, *Upwalkers*, *Nofurs*, *Two-paws*) виступають сполучною ланкою між віртуальним простором *Warrior Cats* та близьким для читача світосприйняттям. З іншого боку, будь-яка згадка про *Twolegs*, їх співмешканців (*Twoleg kit*, *kittypet*, *dog*), елементи цивілізації (*Monsters*, *Thunderpath*) або локації пов'язані із ними мають різко негативну конотацію та ототожнюються у мешканців *the Forest* з панічним жахом, смертельною загрозою, відразою та зневагою. Крім того саме *Twolegs* виступають агресорами, що вторглися у віками усталений устрій мешканців Лісу та спричинили голод, хвороби та інші негаразди племен, а потім змусили їх остаточно покинути *the Forest* та вирушити на пошуки нового дому до *Sun-drown-place* (*White Bay*), також структурованого нами як частина периферії віртуального простору циклу романів «Воїни».

Топонім *The lake territories* (*The New Territories*), описаний у трьох останніх книжках циклу *The New Prophecy* ('Starlight', 'Twilight', 'Sunset') поступово зміщається з периферії до центру подій, адже стає новим домом для чотирьох кланів.

Отже, слідом за К. О. Луговою ми визначаємо віртуальний простір як своєрідну ментальну картину реальності в її просторовому аспекті, яка існує не реально, фактично, а лише в нашій свідомості. Це система орієнтирів, за допомогою яких герой та читач встановлюють місцезнаходження предметів, їх тотожність чи нетотожність по відношенню один до одного і, перш за все, визначають своє місце та призначення серед оточуючих просторових

феноменів. Віртуальний простір структуруємо на основі система відношень типу «центр – периферія», що дозволяє вивчати вторинний світ як певну систему орієнтирів.

Центр віртуального простору романів Ерін Хантер «Воїни» ми пропонуємо зобразити у вигляді триярусної піраміди. Складовими даної фігури вбачаємо топонім *the Forest* – місцевість, де розгортається основні події серії романів «Воїни», *the ThunderClan camp* – місце, яке, по-перше, є початком пізнання світу головним героєм *Firepaw, Silverpelt* – щільна смуга зірок на небі, де, за переконанням племен, мешкає *the StarClan*, та *the Warrior Code*, що, на нашу думку, є віссю відносин типу «центр-периферія» віртуального простору романів. На периферії виділяємо ключовий топонім *Twolegplace*, що містить негативну конотацію в усіх своїх формах. Комплексний аналіз віртуального простору твору також потребує розгляду інших систем орієнтирів.

Список використаних джерел

1. Колесник О. Лінгвосеміотика міфологічного простору : дис. ... докт. філол. наук : 10.02.15 «Загальне мовознавство». Київ, 2011. 517 с.
2. Луговая Е. Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория (на материале эпопеи Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец») : дис... на канд. філол. наук : 10.02.19 «Теория языка». Ставрополь, 2006. 220 с.
3. Лутава С. Функціонування лексики на позначення віртуального простору в сучасній українській літературній мові. *Лінгвостилістичні студії : наук. журн.* / [редкол. : С. К. Богдан (голов. ред.) та ін.]. Вип. 5. Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. С. 110-120.
4. Нікульшина Т. Ірреальність у лінгвокогнітивному просторі (на матеріалі англійської та української мов): дис. ... докт. філол. наук : 10.02.17 «Порівняльно-історичне і типологічне мовознавство». Київ, 2013. 429 с.

5. Цивьян Т. Модель мира и ее лингвистические основы. Изд. 3-е, испр. Москва : КомКнига, 2006. 280 с.
6. Hunter E. Warriors Field Guide: Secrets of the Clans. Harper Collins Publishers Inc., 2008.

УДК 31.091.33-028.22:37.016:821.161.2-31

**КРОСЕНС ЯК СУЧАСНИЙ ПРИЙОМ ВИВЧЕННЯ ПОВІСТІ
МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»**

Папіш Олеся – студентка 3 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. пед. н., доцентка Бондаренко Лідія Григорівна

Кожен вчитель хоче, щоб його діяльність знайшла відгомін у душі дитини. Для цього уроки повинні бути цікавими та пізнавальними. Вчені довели, що знання, засвоєні без інтересу, без емоцій, не стають корисними та результативними. Словесник повинен сприяти прагненню учня до самоосвіти, розширенню його кругозору, потягу до дослідницької діяльності.

Зараз існує чимало технологій, прийомів та методів, що можуть зробити освітній процес цікавішим. Наприклад, ігрова технологія. На всіх етапах розвитку особистості учня – і в молодшому, і в старшому віці – гра сприймається як необхідне для його розвитку заняття [2, с. 52]. Вона може не лише урізноманітнювати дозвілля дітей, але й використовуватись в освітньому процесі, такий різновид гри називається дидактичним [2, с. 52]. Вчитель повинен передавати знання в простій формі, відповідно до вікових особливостей учнів. Також важливо, щоб в учнів розвивалося логічне мислення, адже це важлива якість, що дозволяє їм вільно розуміти один

одного. Найкращі помічники в цій нелегкій справі – кросворди, загадки, кросенси.

Актуальність обраної теми дослідження полягає в тому, що кросенс привертає все більшу увагу викладачів вищої школи та вчителів загальноосвітніх навчальних закладів, однак теоретично недостатньо опрацьований.

Мета статті – розробка методичного варіанту використання прийому кросенс у процесі вивчення твору Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» у 10 класі.

Кросенс – асоціативна головоломка нового покоління. Слово «кросенс» означає «перетин значень» і створене за аналогією до слова «кросворд», що в перекладі з англійської мови означає «перетин слів» [1]. Цей вид головоломки винайшли зарубіжні педагоги в 2002 році. Ідея належить письменнику, педагогу та математику Сергію Федіну і доктору педагогічних наук, філософу та художнику Володимиру Бусленку [1].

Кросенс – це стандартне поле з дев'яти квадратів, у яких розміщено певні зображення – асоціації. Зображення розташовані таким чином, що кожен малюнок має зв'язок із попереднім і наступним, а центральний – об'єднує за змістом відразу декілька (рис. 1).

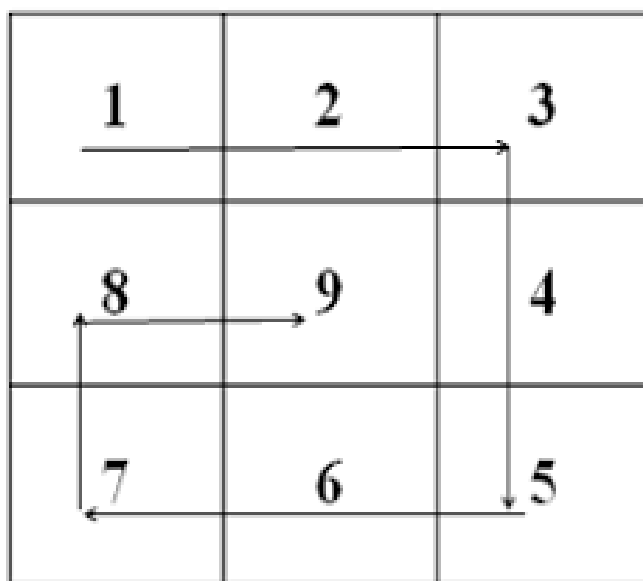


Рис.1. Схема кросенса

Зв'язки можуть бути як поверховими, так і глибокими. Така форма роботи є ефективною вправою для розвитку логічного та творчого мислення школярів [3].

Алгоритм складання кросенса:

5. Визначити тематику, загальну ідею.
6. Дібрати зображення, що ілюструють елементи.
7. Виділити 9 елементів зображень, що стосуються ідеї, теми.
8. Знайти зв'язок між елементами, визначити їх послідовність.
9. Сконцентрувати всі зображення в одному елементі (квадраті № 9).
10. Виділити риси, особливості кожного елемента [3].

Кросенс розвиває логічне мислення учнів на основі діяльнісного підходу, сприяє формуванню креативності, співпраці, комунікації та критичного мислення учнівської молоді. Застосування цього прийому під час пояснення нового матеріалу на уроці літератури включає в роботу зорову пам'ять учнів, оскільки кожен етап життєвого і творчого шляху письменника підкріплюється асоціативним зображенням, а також логічне мислення, бо ілюстрації пов'язані між собою за змістом [3].

Відповідно до чинної програми з української літератури в 10 класі заплановано розгляд повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків».

Кросенс може бути використаний на будь-якому етапі уроку опрацювання цього тексту. Наприклад, під час перевірки домашнього завдання, а саме – перевірки знання змісту твору. Підготовка словесника до залучення цього прийому проходить такі етапи:

I етап. Підготовчий: прописування словами умови завдання (рис. 2).

Іван та Марічка, їхнє кохання	Іван іде у найми на полонину	Марічка потонула
-------------------------------	------------------------------	------------------

Смерть Івана Палійчука	Фото Карпат, бо всі дії твору відбуваються саме там	Одруження з Палагною
Танці з чугайстром	Бійка чоловіків	Юра («Палагна стала любаскою Юра»)

Рис. 2. Прописування словами умови завдання

II етап. Добір вчителем ілюстрацій до змісту кросенса.

III етап. Заповнення ілюстраціями матриці кросенса (рис. 3).



Рис. 3. Кросенс «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського

Сучасні школярі народилися з комп'ютерною мишею в руці. Змалку оточені різноманітними гаджетами, діти краще сприймають інформацію, що подається в електронному вигляді. Роздруківки, паперові підручники – це вже минуле століття. Вчитель повинен бути на одній хвилі зі своїми вихованцями. Тому для більш цікавої та результативної роботи ми пропонуємо скористатися інноваційними технологіями: вчитель може розіслати запропонований роздатковий матеріал учням в Telegram чи Viber або на електронну пошту. Словесник не повинен забувати, що смартфон – це не лише ключ до безлічі розваг, а й суперкомп'ютер у кишені.

Отже, використання кросенса на уроках вивчення повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» сприятиме розвитку логічного та креативного мислення учнів. Кросенс покращує якість освіти та полегшує процес навчання, дає високі результати вже з перших днів його застосування.

Список використаних джерел

1. Використання кросенсу на уроках при вивченні частин мови. URL : <https://vseosvita.ua/library/vikoristanna-krossensu-na-urokah-pri-vivcenni-castin-movi-statta-74293.html> **Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки.**(дата звернення: 15.10.2019).
2. Куцевол О. Урок-гра. Урок-екскурсія. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2002. №5. С. 52-55.
3. Метод кросенса як елемент едьютейнмента. Використання на уроках української мови та літератури. URL : www.osvita.ua/2018/10/66312/ **Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки.**
4. Українська література 10-11 класи. Рівень стандарту : Академічний рівень (зі змінами від 2016 року). URL : mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv (дата звернення: 15.10.2019).

УДК 82-343:82-312.2=161.2/=111:082.91

**МІФОЛОГЕМА СВІТОВОГО ДЕРЕВА ТА СИМВОЛІКА СВЯТОГО
ГРААЛЯ У РОМАНІСТИЦІ Є. КОНОНЕНКО
ТА Д. БРАУНА**

Печериця Анна – магістрантка 1 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н, доц. Демченко Алла Вікторівна

Сучасний роман як феномен етнокультури характеризується потужною міфопоетичною складовою. Посилений інтерес до язичницької та християнської символіки реалізується у сучасних художніх творах. Серед популярних фольклорних та біблійних образів чільне місце посідають міфологеми Світового Дерева, Святого Грааля та ін.

Серед розмаїття архетипів давнього світогляду символ Світового дерева є універсальним. Автор словника-довідника «Знаки української етнокультури» В. Жайворонок вказує: «Дерево життя = Райське (Світове) дерево – за народними віруваннями (ще дохристиянськими), посеред Раю (Вирію, Ураю) стоїть велике дерево; росте воно на «живому камені» (так званому *алатир-камені*), верх цього дерева сягає небес; воно покриває собою весь Рай, має листя й плоди всіх дерев; від нього йдуть солодкі пахощі, а від коріння течуть 12 цілющих джерел з молоком і медом; у колядках образ Світового дерева постає як першопочаток життя; саме на ньому засідають три предвіті брати – Сонце, Місяць і Дощ або потім їх християнські заступники – Господь, святі Петро і Павло» [3, с. 176-177]. Міфологічне сприйняття світу вкорінене у структуру людського мислення.

В. Топоров у науковій праці «Світове дерево: Універсальні знакові комплекси» зазначає: «Для світового дерева характерне потрійне членування по вертикалі, що дозволяє розрізнити коріння, стовбур і гілки (ця обставина підкреслюється і в образотворчому мистецтві, і у відповідних словесних

текстах <...>; приписати різний зміст (семантику) кожної з трьох частин; і нарешті, використовувати деякі формальні прийоми для підкреслення відмінностей між цими трьома частинами дерева» [5, с. 270]. Отже, дерево ділиться на три частини: нижню – коріння (підземний світ), середню – стовбур (земний світ) та верхню – крону (небесний світ). Відповідно – минуле, теперішнє та майбутнє життя. Міфологема Світового Дерева репрезентує модель світу, динаміку його розвитку.

У романі Є. Кононенко «Жертва забутого майстра» міфологема Світового дерева є уособленням єдності всього світу, своєрідна модель єдності Всесвіту й людини: *«Бо відтоді мені періодично ввижаються виразні вилиці божевільних дерев'яних янголів, коли забуваєш, що вони дерев'яні, бо, вочевидь, витесані й вирізьблені з дерева життя»* [4, с. 88]. У світових релігіях янгол – посередник між Богом і людьми, що виконує волю Бога. У вузькому значенні – духовна істота, створена Богом. За сюжетом роману – це божі вісники: *«Якщо Бог чинить добро – він не висилає своїх гонців»* [4, с. 23]. Виготовлені з дерева янголи виступають алюзією до крони Світового дерева, що символізує небесний світ.

Мотив Святого Граалю – один з найпопулярніших в історії християнської культури. Споконвіку віднайдення Святого Граалю символізувало досягнення Абсолюту, прирівнюючись до набуття заповітного «безсмертя» як універсалії культури [6, с. 138]. Сюжет роману Д. Брауна «Код да Вінчі» пов'язаний з історією пошуку Святого Граалю. Зазвичай вважалося, що Грааль – це чаша з кров'ю Ісуса Христа, яку зібрав Йосип Аримафейський (він зняв з хреста тіло розп'ятого Спасителя). Або Грааль – чаша, якою користувалися Христос і апостоли під час Таємної вечері. Пошуки Граалю як матеріального предмета – чаші або ж іншого об'єкта – відбувалися в епоху Середньовіччя. Вже середньовічні кельтські й нормандські міфи повістують про дарування «вічного життя» тим, хто володів Чашею Граалю. За повір'ями, Вона возносила людину в Дім богів. Для лицарів Круглого столу Чаша стала символом недосяжної цілі й вічних

благ [2]. Професор Ленгдон пояснює вартість Чаші відомому нью-йоркському видавцеві Джонасу: *«Є всі підстави вважати Святий Грааль найжаданішим скарбом за всю історію людства. Про нього склали легенди, через нього спалахували війни, окремі люди присвятили його пошукові все життя. Чи має все це сенс, якщо Грааль — лише чаша? Якщо так, то тоді й інші реліквії мали б викликати таку саму або й більшу зацікавленість — наприклад, терновий вінок чи хрест, на якому розіп'яли Ісуса, — однак ми цього не спостерігаємо. Протягом усієї історії Святому Граалю надавали особливого значення»* [1, с.199]. Поступово Грааль став сприйматися не тільки як дорогоцінний предмет, а й як символ духовного пошуку людини.

Професор Ленгдон і Софі Неві в романі «Код да Вінчі» вирушають на пошуки Святого Граалю. Герої шукають матеріальний об'єкт, але Грааль в романі – це результат духовного пошуку людини, сама людина. У фіналі роману герої дізнаються, що Грааль, який вони так хотіли знайти, – це Софі Неві, в якій тече кров Ісуса. У переносному сенсі Софі є посудиною для крові Христової – чашею Граалю. Крім цього, вона жінка, а посудина є символом жіночого начала, що неодноразово підкреслюється у тексті.

Важливою алюзією роману «Код да Вінчі» є відсилання до невербального тексту – до картини «Таємна вечеря» Леонардо да Вінчі. «Таємна вечеря», відповідно до інтерпретації Д. Брауна, несе в собі інформацію: праворуч від Ісуса зображений не Іоанн, а Марія Магдалина, бо обличчя має яскраві жіночі риси. Почесне місце праворуч зазвичай належить дружині. Ісус і Іоанн-Магдалина показані таким чином, що між ними можна вписати перевернуту піраміду – V, «чашу Граалю» – символ жіночого начала. Цікавим також є той факт, що на столі в апостолів немає чаші Святого Граалю, а замість цього перед кожним з них зображений свій маленький кубок. Письменник подає думку, що Святий Грааль, який неодмінно повинен бути зображений у «Таємній вечері» – це Марія

Магдалина, дружина Ісуса. Вона й є тією чашею, яка несе в собі кров Христову, адже стала матір'ю дитини Христа.

Таким чином, у романі «Код да Вінчі» Д. Брауна, Грааль – це: а) людина; б) документи, що засвідчують існування нащадків Ісуса; в) внутрішній пошук індивіда, продиктований прагненнями стати краще і чистіше, духовний шлях до вищих цінностей.

Мотиви Світового Дерева та Святого Грааля посідають чільне місце у мистецтві та літературі, можуть перегукуватись між собою (за схожою філософічністю, звертанням до Біблії). Легенда про пошук Грааля виконує в романі «Код да Вінчі» Д. Брауна текстоструктурну функцію, функцію передбачення. У романі «Жертва забутого майстра» Є. Кононенко міфологема Світового Дерева реалізується алюзійно через образ дерев'яних янголів та посилює філософічне наповнення роману.

Список використаних джерел

1. Браун Д. Код да Вінчі. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. 478 с.
2. Грааль. Енциклопедія міфології. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_mythology/2172 (дата звертання: 04.10.2019).
3. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
4. Кононенко Є. Жертва забутого майстра. Київ: Грані-Т, 2007. 180 с.
5. Топоров В. Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 448 с.
6. Файзулліна Г. Етнокulturологічні виміри українського філософського роману : дис. ... канд. культурології: 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 206 с.

**ОСОБЛИВОСТІ ІРОНІЇ В РОМАНІ ТАРАСА АНТИПОВИЧА
«МІЗЕРІЯ»**

Пилипчук Оксана – студентка 4 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к.філол. н., ст. викл. Цепкало Тетяна Олександрівна.

У сучасній прозі явище іронії пов'язане із загальною тенденцією відійти від однакових оцінок дійсності, сховатися за певною «маскою», але саме ця маска є засобом вираження філософської позиції автора. Іронічне усвідомлення художньої картини світу підштовхує до вагомих зрушень у суспільній та індивідуальній свідомості. Іронія допускає неоднозначність художньої дійсності, автор і читач по-особливому сприймають світ. Беручи до уваги такі особливості важливо вирізняти засоби іронії, класифікувати типологію смислового навантаження. Л. Болдіна зазначає: «Іронія, зводячи два плани в парадоксальному протиріччі, представляє речі в незвичному, новому ракурсі, створює ефект відчуження, підвищує інтерес комунікантів до предмета іронічної оцінки, визначає ціннісну орієнтацію, сприяючи перетворенню протиріччя на творчий пошук ідеалу [2, с. 6].

У руслі дослідження постмодернізму поняття іронії перебуває в центрі уваги багатьох науковців. За словами О. Калити, у розвідках на матеріалі таких творів «іронію розглядають як стилетворчу рису тексту, яка може бути реалізована на різних мовних рівнях, від одиничного слова, висловлювання до окремого тексту в обов'язковому контекстуальному оточенні» [3, с. 6]. Отже, іронічність вважається структурною одиницею світогляду митця.

Дослідженню іронії тривалий час не приділялось значно уваги. До 60-х років ХХ століття вона функціонувала як стилістичний прийом, натомість активно вивчалися різноманітні аспекти сатири.

Існує багато визначень терміна «іронія», адже саме поняття розглядається як з точки зору естетики, так і літературознавства та лінгвістики. Енциклопедія «Українська мова» дає таке визначення цього поняття: «Іронія – різновид антифразу, троп, де з метою прихованого глузування або для легкого добродушного жарту мовна одиниця з позитивно-стверджувальними (в широкому розумінні) значенням, конотацією або модальністю вживається з прямо протилежними характеристиками» [7, с. 306].

Творчість Тараса Антиповича, зокрема роман «Мізерія», є мало дослідженими, що і зумовлює актуальність нашої роботи. Проте є розвідки про інші твори. Серед дослідників можемо виділити І. Бондаря-Терещенка, І. Захарчук, О. Кискіна, І. Котика, Р. Лебедь, О. Михеда, І. Славінську.

Метою статті є дослідити особливості іронії в романі Тараса Антиповича «Мізерія».

В анотації до книги зазначено, що «Мізерія» – це несподіване балансування на межі поезії й непристойності, іронії й трагізму. Тут майже мультиплікаційні імена героїв, дивакуваті сюжетні виверти, однак людські нерви і мізки – справжні. Автор створив неповторне іронічне майбутнє, крізь яке наша реальність проступає тонким пунктиром» [4].

Уявімо собі майбутнє. Не через п'ять років, – а скажімо, через п'ять століть. Однією із можливих версій майбутнього життя є новий світ, зображений у романі. Це світ, де над усіма панує «Інфа». Саме так Тарас Антипович називає ту, яка править усіма у тому новому світі. Манера оповіді зажорстка та іронічна. Саме через іронію автор намагається показати, що люди знаходяться на шляху самознищення.

Звичайні буденні речі, явища, людські якості герої «Мізерії» сприймають як щось нереальне, давно вимерле, неіснуюче, тому іронічні висловлювання, гра слів або незвичайні ситуації зустрічаються у творі майже в кожному абзаці. Наприклад, за допомогою іронії та персоніфікації автор описує Інфу, що дуже скоро правитиме всім світом: «*Прунському снилась*

Инфа з її моторошними кульбітами. Уві сні він був кимсь або чимось, розміщеним посеред сірої площини. Можливо, це була пустеля, в якій він ріс чагарником або лежав каменем. Оглянути себе, оцінити свій стан і статус не було змоги. На нього накочувалась велетенська хвиля і жахала його. Вона здіймалася стіною і сунула, доки не падала. Площина навколо нього ще не встигала очиститися, як нова хвиля Инфи вже тягнула догори свої гідкі голови-мацаки» [1, с. 58], «Він виліз із помешкання й відчув, як Инфа бере його за горло наяву» [1, с. 60]. За допомогою іронічного зображення Инфи Тарас Антипович прагне показати, наскільки людство може стати, або й навіть стає, інформаційно залежним. Вона всюди переслідує головних героїв, сидить у їхніх головах, є засобом їхнього існування.

Також іронічно зображуються в романі мораль та пам'ять: «Відключення світла у вірт-борделі стали занадто звичним явищем. Імовірно, так боролися за свої ідеали підричники з підпільного Комітету захисту моралі» [1, с. 49], «Посвідка працівника Інституту Пам'яті була виготовлена на совість і за іронією долі пережила сам Інститут. Термін дії ще не вийшов, а установу давно розформували. В принципі, Інститут Пам'яті повинен би працювати вічно. Але в цій країні звична логіка речей піддавалась корекції. Пам'ять, проголошена пріоритетом у часи правління одного президента, змінилася Переробкою, яку підняв на прапор його наступник. Розвиток країни нагадував Фотієві хворобу Паркінсона. Критична маса непослідовних порухів, котрі в сукупному результаті прямують до нуля» [1, с. 70-71]. Автор змальовує поняття «мораль» та «пам'ять», як щось заборонене або й зовсім зникле, що є і дивним, і страшним водночас. Таким чином він намагається підкреслити переоцінку цінностей і, можливо, застерегти читача, замислитись над своїми діями.

В романі також наявна ситуативна іронія. С. Походня пропонує розрізнати асоціативну та ситуативну іронію: «Ситуативна іронія виникає внаслідок контрасту між ситуативним контекстом і прямим значенням слова, словосполучення і речення, та реалізується у мікро- та макроконтекстах (у

межах речення і абзацу)» [6, с. 42]. Т. Антипович так моделює дійсність у творі, що всі ситуації, події та «мізерні» реалії можна сприймати тільки іронічно.

Л. Мороз наголошує: «Ситуативна іронія створюється за рахунок використання великої кількості стилістичних прийомів на різних рівнях:

- На лексичному рівні – мовні одиниці, що відносяться до розмовного стилю мови, в тому числі вульгаризми, варваризми, а також метафори, метонімії, гіперболи.

- На синтаксичному рівні – різноманітні типи повторів, оксиморон, каламбур, риторичні питання, вставні та видільні конструкції.

- На лексико-семантичному рівні – епітети, образні порівняння, антитеза, гра слів тощо» [5].

Автор всіляко описує думки головних героїв у різних життєвих ситуаціях, використовуючи вульгаризми. Наприклад: *«Хе-хе-хе... – затрясло Даблдекера. – Застрелитися з обісраного дула... Застрелитися гівном... Хе-хе-хе...»* [1, с. 11]. Так описуються думки Даблдекера, коли той хотів застрелитися з пістолета, а саме в цю мить над ним пролетів папуга та справив нужду. Автор іронічно змальовує цю картину, підкреслюючи нікчемність життя героя.

У зображенні безпритульника Фотія також домінує іронія. Цей персонаж торгує своїм сіменем, від якого теоретично можуть народитися діти незвичайної краси. Смісл, котрий автор заклав у цей фрагмент, зрозумілий кожному, адже той спосіб життя, який веде цей персонаж, не може сприяти народженню здорових дітей: *«Рудий клошар – авантюжник, він ошивався в людних місцях із придуркуватою табличкою на грудях – це була адекватна кандидатура для жіночого падіння – вознесення. “ІЗ ЦІЛЮЩОЇ СПЕРМИ РОДЯТЬСЯ КРАСИВІ ДІТИ. ВАШ ШАНС. НЕ ВПУСТІТЬ”.* Такий заохочувальний текст містила його табличка. *Щоправда, невідомо, що малося на увазі під словами “Не впусти”»* [1, с. 24]. Таким чином, Т. Антипович за допомогою гри слів іронізує над безглуздою витівкою Фотія.

У романі подаються влучні описи суспільства, певних процесів та негативних перспектив: *«Канал, у якому він дитиною купався, став потоком каналізаційної магми»* [1, с. 30], *«Отже, сміття стало вище цінованим»* [1, с. 51], *«Коли йдеться про буденні катастрофи, теракти і масові самогубства, дотримуйтеся правила сотні – для новини потрібно не менше ста трупів!»* [1, с. 55], *«...знаєте, це нова фішка пластичної хірургії – людині видаляють статеві органи, а сечовивідний канал прокладають у пряму кишку. Днями ми давали рекламу кількох фірм, які цю послугу пропонують. Попит виявився несподівано високим – на сьогодні в столиці осіб середнього роду вже кілька тисяч. Серед них – як колишні чоловіки, так і колишні жінки... Викладаючи цю тему, Прунський несвідомо вхопився рукою за свої тестикули, як під час пробиття штрафного в футболі. Його нудило від думки про безстатеву людину»* [1, с.56]. Отож, автор виводить страшні та бридкі картини. Нікого не хвилюють людські долі, безстатеві люди, «магматичні» канали. Жителі міста у вигаданому майбутньому підкреслюють негативні риси багатьох сучасних людей. Цінності, що в авторському баченні переважатимуть у майбутньому, несуть у собі натяк на вади нашого суспільства, спонукають читача замислитись над проблемами сучасності.

У романі «Мізерія» зустрічаються фрагменти з іронічним описом персонажів, їхніх дій та навіть якостей: *«Отже, права рука Прунського народжувала текст незабутньої сповідальної краси, велику зоофілічну метафору»* [1, с. 26], *«...я раджу вам повернутися...вам платять не за стояння на терасі для курців...не за оброблення вмісту кавового апарату....»* [1, с.28], *«Начальник служби, цей добрий туберкульозний ангел...»*[1, с. 52], *«Прунський уже не міг жити без свого гівняного креативу»* [1, с 59], *«А втім, подібний образ експлуатували теперішні моделі : жінка-голод, жінка-тіль, жінка на межі виснаження»* [1, с. 77]. Отже, знову Т. Антипович характеризує вплив соціуму на людину. Іронічно, інколи навіть саркастично змальовує те, що своїми руками суспільство себе знищує. Людство нічого не хвилює, у нього немає мети, крім однієї – вижити. За допомогою цих засобів

створюється подвійна структура контексту – з одного боку, змальовування ситуації чи характеристика персонажа, а з іншого – її коментування та оцінка автором чи самим героєм.

Отже, у романі «Мізерія» Тарас Антипович іронічно зображує дійсність ймовірного майбутнього. За допомогою засобів іронії письменник показує нам те, що станеться зі світом, які цінності пануватимуть, а які зовсім зникнуть. Так, мозком кожної людини пануватиме Інфа, котру автор співвідносить із реальною особою, а мораль та пам'ять нівелюватимуться за непотрібністю.

Список використаних джерел

1. Антипович Т. Мізерія : роман. Київ : Нора-Друк, 2007. 208 с.
2. Болдина Л. Ирония как вид комического : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1982. 23 с.
3. Калита О. Засоби іронії в малій прозі (кінець ХХ – початок ХХІ століття) : монографія. Київ : Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2013. 238 с.
4. Книжкова хата. Антипович Тарас «Мізерія». URL : <https://knygy.com.ua/index.php?productID=9789662961102>. (дата звернення 20.10.2019 р.).
5. Мороз Л. Іронія як форма реалізації комічного у художньому творі. URL : <http://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/44-chotirnadtsyata-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/253-ironiya-yak-forma-realizatsiji-komicnogo-u-khudozhnomu-tvori>. (дата звернення 20.10.2019 р.).
6. Походня С. Языковые виды и средства реализации иронии. Киев : Наукова думка, 1989. 123 с.
7. Українська мова : Енциклопедія / [ред.-упоряд.: В. М. Русанівський., О. О. Тараненко та ін.]. 2-ге вид. Київ : Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. П. Бажана, 2004. 824 с.

УДК 821.161.2:741.5

**НАЦІОНАЛЬНА ПАРАДИГМА КОМІКСУ
«ЗАХАР БЕРКУТ. ЛЕГЕНДА» О. КОРЕШКОВА**

Піддуба Олена – студентка 4 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету
Науковий керівник – к. філол. н., доц. Демченко Алла Вікторівна

Інтермедіальність оперує як словом, так і візуальним образом, що характерно для сучасної культури. Вербальний та візуальний образ складає основу коміксу, котрий в українській літературі зайняв чільне місце. Популярними стали комікси, створені на основі класичних художніх творів або присвячені славним сторінкам української історії.

1883 року виходить друком історична повість І. Франка «Захар Беркут». Письменник знайомить читачів із колоритним побутом тухольців періоду нашестя монголів у XIII ст., занурює у цілий спектр людських почуттів: кохання, зрада, дружба, відданість, страх. Автор згадує також карпатську легенду про велетня Сторожа та богиню Морану.

Осінь 2019 року стала знаковою для цього твору І. Франка: вийшов друком графічний роман «Захар Беркут. Легенда», відбулася прем'єра українсько-американського фільму за мотивами повісті. Відтепер зі славною і трагічною історією села Тухля можна ознайомитись у трьох художніх системах координат. Оскільки комікс побачив світ зовсім недавно, його аналіз здійснюється вперше.

Мета статті – дослідити національну специфіку вербальних та образотворчих елементів коміксу «Захар Беркут. Легенда» О. Корешкова .

Співзасновник студії коміксів Spring Comics та продюсер коміксу М. Курінний в інтерв'ю говорить: «Ідея виникла ще у 2018 році, коли я відвідав Високий Верх (прим. – гора в Українських Карпатах), саме там екскурсовод розповіла фрагмент з книги «Захар Беркут». Це було так красиво

та захопливо, що я загорівся ідеєю створити комікс» [4]. Дослідниця С. Підпригора у монографії «Українська експериментальна проза ХХ-ХХІ століть: «неможлива» література» визначає комікс як «складний, синтетичний вид мистецтва, що ґрунтується на медіакомбінації вербальних та невербальних компонентів; жанр масової літератури; жанр розважального медіа» [4, с. 234].

О. Корешков створює унікальний динамічний приквел «Захар Беркут. Легенда» на основі невеликого уривку із оригінального тексту, який коміксист розміщує в кінці книги задля того, щоб читач сприймав твір як окрему семіотичну систему, не намагався проводити паралелі із повістю, а цілком занурився у світ міфів та переказів, коли ще велетні жили в карпатських горах (рис. 1).

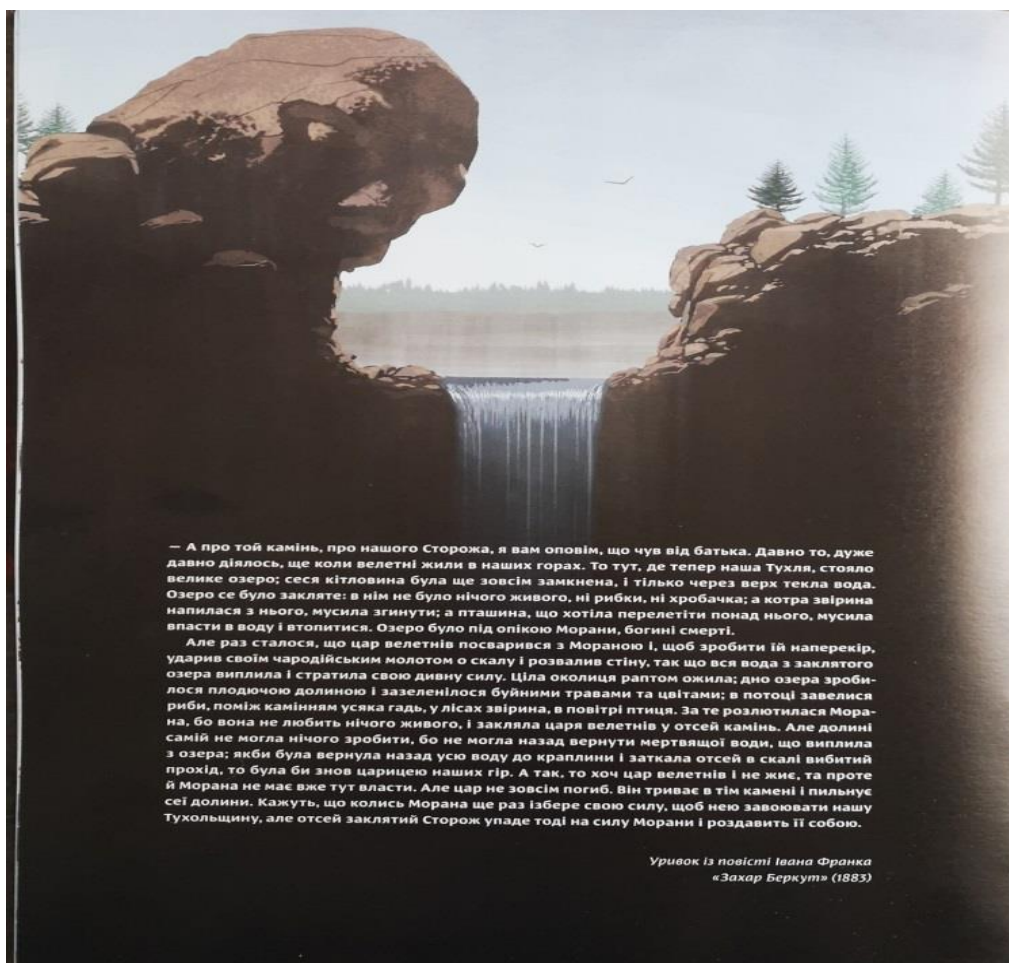


Рис. 1

Відзначаємо вільну інтерпретацію слов'янських міфологічних образів у графічному романі. Наприклад, химерно переплітаються персонажі

слов'янських, германських та кельтських легенд та переказів. Поруч зі знайомими нам образами вовка, зайця, лисиці, ведмедя тощо чорним потворам протистоять ельфи та феї, персонажі кельтської та германської міфології, які невідомі нашому фольклору, але вже широко впізнавані поціновувачами графічних романів та фентезі (рис. 2). За допомогою такого прийому О.Корешков максимально модернізує текст та робить його максимально доступним сучасному реципієнтові.



Рис. 2

Центральні символічних образи твору – велетень Сторож та його кохана богиня Морана. В. Войтович в «Українській міфології» вказує, що народ характеризує її як «богиню зла, темної ночі, ворожнечі, смерті <...>. Удень її ніхто не бачить, а вночі вона творить свої темні справи, ходить з мертвою головою під пахвою попід хатами й вигукує імена господарів – хто відгукнеться, той умирає. У Мари замість очей – гнилі запалені очиці <...>. Темні душі Мара провалює в підземне царство, де вони стають слугами Чорнобога» [1, с. 287]. Але в графічному романі Морана представлена берегинею світу темних сил. Колись вона принесла в жертву своє озеро і погодилась отруїти його, щоб кожна лісова істота, яка втопилася від

безсмертя, могла померти. Таким чином, автор наділяє слов'янську богиню такою рисою, як саможертвність, що дисонує з традиційними питомими уявленнями народу.

Художник експериментує із технікою малювання. Тут О. Корешков, на наш погляд, поєднує західну та східну традицію. Яскрава колористика, композиція сторінки, форма «мовних бульбашок» – досвід західних авторів коміксів, а спосіб зображення центральних постатей, особливо Марі, – східний досвід. Незвичний аглютивний образ головної героїні: поєднання людських, тваринних, міфологічних істот в одному персонажі та деталізована техніка малювання. Їдкі, «отруйні» синій та пурпурний кольори домінують у змалюванні Морани, що натякає на її «темну» природу (рис. 3). Попри домінування чеснот героїні, вона, хоч і опосередковано, але несе небезпеку.



Рис. 3

Поряд з нею могутній володар лісу Сторож, який ось уже більше тисячі років оберігає спокій звірів. О. Корешков використовує зелений колірний спектр для зображення цього персонажа. На рівні підсвідомості цей колір завжди асоціюється з природним началом, життям, безпекою, тому

підсвідомо читач одразу зараховує Сторожа до категорії «позитивних» персонажів та прихильний до нього. Головний герой як справедливий та чесний, покровитель, сторож гармонії здатний до самопожертви заради свого «народу» (рис. 4). Морана також наділена цією рисою, але віддана лише коханому. Після його загибелі охоплена люттю Морана віддається помсті: розвіює хвороби, недуги, отруту, відбирає безсмертя у тих, заради кого Сторож віддав життя.



Рис. 4

Відзначаємо, що колористика у коміксі – основний інструмент сприйняття сюжету, персонажів. Так, на початку коміксу переважає зелений колір і поступово гама кольору змінюється на синю, передаючи напружену кульмінацію і передбачаючи трагічний фінал.

Письменник часто використовує звуконаслідувальні слова. Форма написання, шрифт, колір залежить від природи звуку, його динаміки та інтенсивності.

Отже, в графічному романі «Захар Беркут. Легенда» смислове навантаження несе не тільки текст, але і його форма, розташування в

загальній композиції сторінки, малюнок, колір. Ці елементи перебувають у нерозривному взаємозв'язку та доповнюють одне одного. Автор модернізує сюжетну картину, оригінально інтерпретує традиційні міфологічні образи, популяризує самотні художній текст І. Франка серед сучасних читачів. Таким чином, О. Корешкову вдалося привернути увагу прихильників гік-культури до класичного твору І. Франка «Захар Беркут».

Список використаних джерел

1. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664.; іл.
2. Корешков О. Захар Беркут: Легенда / Олександр Корешков. - Київ: ArtHuss, 2019. - 48 с.
3. Підпригора С. Українська експериментальна проза ХХ - початку ХХІ століть: «неможлива» література : монографія / Світлана Підпригора. – Миколаїв : Іліон, 2018. – 392 с.
4. Arthuss та Spring Comics створюють комікс по-українськи [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/1906213>

УДК 81'276.3-053.6: 316.61:821.161.2

СОЦІАЛЬНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛЮДИНИ В МОЛОДІЖНОМУ СЛЕНГУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ С. ЖАДАНА)

Позднякова Сніжана – магістрантка 2 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету
Науковий керівник – к. філол. н., доц. Мартос Світлана Андріївна

Зміни, що відбулися в житті суспільства у ХХІ столітті, спричинили співвідношення стандартних і субстандартних елементів у мові. Мовна норма стає менш стійкою. Раніше локально й суб'єктно обмежені жаргонно-

сленгові одиниці виявляють більшу відкритість і проникають не лише в усну комунікацію, але й у художню літературу та мас-медіа.

Дослідники зазначають, що вивчення українського молодіжного сленгу у всіх його виявах, у всьому розмаїтті його дискурсивних реалізацій не лише сприяє розвитку сучасних лінгвістичних напрямів, а й поглиблює певні положення багатьох суміжних наук, дотичних до аналізу процесів комунікації в цілому.

Особливий інтерес лінгвістів викликає вивчення особливостей реалізації молодіжного сленгу в художньому мовленні, насамперед – у постмодерному дискурсі, де молодіжний сленг дотепер розглядався лише як супроводжувальний, а не центральний предмет аналізу (О. Бабелюк, Т. Берест, І. Дегтярьова, Т. Єщенко, А. Загнітко, І. Скіра, Г. Сюта, Г. Лукаш, А. Кіщенко, Н. Кондратенко, О. Переломова), попри те, що саме в постмодерні молодіжний сленг виступає як його невід’ємний і природний складник.

Характеристики постмодерної літератури перегукуються з характеристиками лексики молодіжного сленгу та його функційними особливостями (іронічність, експресивність, оцінність, стилістична маркованість, позанормативність тощо), які просякають площини літературного постмодерну й домінують у функційній парадигмі молодіжного сленгу як такого.

Мета нашої розвідки полягає в аналізові лексико-семантичної групи молодіжного сленгу «соціальні характеристики людини» у постмодерній прозі. Матеріалом слугували прозові твори Сергія Жадана: *Anarchy in the UKR*. Харків, 2011. 223 с.; *Біг Мак та інші історії*. Харків, 2011. 314 с.; *Ворошиловград*. Харків, 2011. 442 с.; *Депеш мод*. Харків, 2009. 229 с.

Соціальна оцінка характеризує норми поведінки в суспільстві, ставлення до суспільних цінностей. До цього ж різновиду уналежнюємо й оцінювання інших соціальних характеристик особистості: власне соціальних (належність до певних соціальних страт – професійних, гендерних,

територіальних), належності до специфічних соціальних угруповань (наркомани, алкоголіки тощо), національних і вікових показників.

Сленгові найменування осіб за родом занять, професією в творах письменника актуалізовані такими лексемами: *гебешник* «працівник державної безпеки» (*В штабі лежав упитий в димину гебешник* [Anarchy in the UKR, с. 107]), *журналюга* «журналіст» (... *журналюги, знову понаїхали, був чоловіком старшого віку, лівих поглядів на життя й суспільні процеси ...* [Anarchy in the UKR, с. 25]). У цій групі увагу носіїв молодіжного сленгу передусім зосереджено на зневажливих іменуваннях представників правоохоронної системи – полісменах, військових, що виявляє вплив арготичних номінацій: *мент* (*мінт*) «працівник поліції» (... *який я мінтові свій?* [Депеш мод, с. 66]; ... *і менти, що страждають по такій спеці ...* [Біг Мак та інші історії, с. 286]), *мінтовня* «працівники поліції (збірне поняття)» (*За всім цим збоку спостерігає мінтовня ...* [Anarchy in the UKR, с. 116]), *мінтура* «працівники поліції (збірне поняття)» (*Мінтура, очевидно, нічого робити не буде ...* [Ворошиловград, с. 193]), *мусарня* «працівники поліції (збірне поняття)» (*Спочатку мусарня, потім цей марксист в кедах* [Депеш мод, с. 130]), *лягавий* «працівник поліції» (... *де жоден клерк і жоден лягавий не буде совати носа в твої документи, де жодна влада, наскільки б ссученою вона не була, не зможе дістати тебе на твоїй тютюновій фабриці ...* [Anarchy in the UKR, с. 220]).

Підгрупа найменувань осіб за національною належністю виділена багатьма дослідниками молодіжного сленгу. Л. Ставицька зауважує, що «комплекс національної меншовартості», закорінений в українську ментальність, спричинив те, що в українській жаргонізованій мові відсутні оригінальні іронічно-жартівливі номінації стосовно інших народів, найближчих сусідів, приміром, що є звичайним для міжкультурної комунікації [2, с. 116]. Особливості етнічної номінації розглядає й О. Коробкова [1]. Більшість таких номінацій має зверхній, принизливий характер: ... *я не знаю – чи то грузин, чи то азер ...* [Депеш мод, с. 125] (*азер*

«азербайджанець»); *Боб знайшов замовників, двох хачиків* ... [Біг Мак та інші історії, с. 119] (*хачик* «кавказець»); *І вся ця їхня циганва зібралась уже* ... [Ворошиловград, с. 201], ... *циганва знову його опустила, виставивши клоуном* ... [Ворошиловград, с. 395] (*циганва* «цигани»).

У молодіжному соціумі велике значення має соціальний статус, вимірюваний матеріальним достатком людини. Матеріальне забезпечення особи зацентроване в творах С. Жадана такими сленгізмами: *буржуй* «заможна людина» (*Ось тобі революційна солідарність, буржуї* ... [Anarchy in the UKR, с. 166]), *бос* «начальник, керівник або найбільш компетентна в якихось питаннях людина» (... *і наші боси, щоби не парити мізки ні собі, ні команді* ... [Біг Мак та інші історії, с. 122], *мажор* «матеріально забезпечена молода людина, що вдає із себе представника еліти й підкреслює свою вищість над іншими» (... *цей їхній мажор, зірка коледжу, він просто обламався жити справжнім божевільним життям* ... [Anarchy in the UKR, с. 197]).

Л. Ставицька наголошує, що «абсолютну більшість лексем характеристик людини за соціальним станом становлять номінації на позначення людини з провінції або з села, що має у своїй основі низку культурних та ментальних чинників» [2, с. 198]. Аналогічне спостерігає в болгарському жаргоні О. Узеньова: «негативна оцінка дається усьому «сільському» на противагу міському: мовленню, звичкам, поведінці» [3]. За нашими спостереженнями, подібні сленгові одиниці на позначення сільської або провінційної людини відсутні у постмодерній прозі С. Жадана (порівняймо: *То ж звичайнісінькі сільські бики* (Л. Дереш «Культ»); *Бикота таке любить* (І. Карпа «Добло і зло: привиди моєї школи»); ... *суміш районного кийвського гопніка з західноукраїнським рагулем* (І. Карпа «Добло і зло: привиди моєї школи»)).

Особи асоціальної поведінки (алкоголіки, наркомани, повії) постають об'єктом іронічного кепкування в молодіжному сленгу. «Номінації, які функціонують у молодіжному середовищі, жаргонізованій мові фіксують

власне погляд «стороннього» на ці мікросоціуми, представники яких для внутрішньокорпоративного спілкування обирають принципово інші лексеми, що майже не проникають у ширші соціолекти» [2, с. 199]. Фіксуємо знегативований рівень оцінки, але тут маємо доволі поблажливе ставлення до об'єктів номінації: *обковбашений* «під дією наркотиків або алкоголю» (... *ніби така всесвітня солідарність всіх обковбашених придурків ...* [Депеш мод, с. 29]), *курва* «жінка легкої поведінки» (... *кілька разів навіть зупинявся біля курвів, які стояли на кожному перехресті в білих панчохах ...* [Біг Мак та інші історії, с. 9]), *торчок* «наркоман» (... *сидить старий торчок в поношених джинсах ...* [Біг Мак та інші історії, с. 23]), *ханига* «п'яниця» (... *відвів убік одного ханигу і почав з ним про щось перемовлятися* [Біг Мак та інші історії, с. 48]), *хрон* «п'яниця» (... *і ті два убиті наглухо хрони, з якими ви пили самогон на березі річки ...* [Anarchy in the UKR, с. 41]).

Аналіз молодіжних сленгізмів постмодерного дискурсу С. Жадана дає підстави стверджувати, що до «аксіологічного ядра» в системі цінностей сучасної молоді належить соціальна оцінка з визначним превалюванням національної та професійної кваліфікації особи.

Список використаних джерел

1. Коробкова О. С. Маркеры языка вражды в номинациях этнической принадлежности: социолингвистический аспект. *Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена*. СПб., 2009. № 111. С. 200–205.
2. Ставицька Л. Арго, жаргон, сленг. Соціальна диференціація української мови. К.: Критика, 2005. 464 с.
3. Узенёва Е. С. Жаргон и представления о женском и мужском поле (на материале современного болгарского языка). *Гендер: язык, культура, коммуникация*. М.: МГЛУ, 2003. С. 112–113.

**ОБРАЗ ПРОМЕТЕЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ДЖОРДЖА ГОРДОНА БАЙРОНА І ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Попова Оксана – студентка 4 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Чухонцева Наталія Дмитрівна

Серед героїв античної міфології, які набули статусу «вічних» у художній культурі різних часів і народів, романтиків найбільше приваблював Прометей, оскільки він уособлював їхній ідеал особистості. Художня інтерпретація цього образу в поезії Байрона і Шевченка досі не була предметом спеціального порівняльного дослідження, а розглядалася у творчості кожного з них окремо, що зумовлює **актуальність теми** нашої розвідки.

Ми ставимо **мету** з'ясувати типологічно спільні й оригінальні риси інтерпретації образу Прометея у поезії Байрона і Шевченка.

Цих двох поетів нерідко протиставляють як представників різних течій у романтизмі, не беручи до уваги, що творчість по-справжньому великих митців не може цілком уміщатися у русло одної течії. Поезія Байрона не тотожна «байронізові», а Шевченка – так званому «народному романтизові». Одним із переконливих доказів цього є «прометеїзм» як спільна риса їхньої творчості, яка виходить за межі обох вищеназваних течій і навіть романтизму в цілому.

Байронів і Шевченків образи Прометея генетично споріднені, оскільки обидва поети скористалися одним джерелом: тим варіантом давньогрецького міфу, що відображений у трагедії Есхіла «Прометей закутий» [2, с. 137-173].

Шевченко не володів англійською мовою, але впродовж усього свого життя цікавився Байроном, читав його твори у польських та російських перекладах, навіть цитував їх напам'ять. Байронового «Прометея» він міг

прочитати і в українському перекладі, здійсненому кирило-мефодієвцем Олександром Навроцьким. Проте все це аж ніяк не означає, що у створеному Шевченком образі Прометея слід шукати прямого впливу Байрона. І не тільки тому, що, загалом високо оцінюючи цього поета, Шевченко іронічно відгукувався про «байронічний туман». Більшість сучасних компаративістів дотримуються думки, що «впливобогія» не може бути продуктивним методом аналізу творчості великих митців. Виходячи з цього, ми обрали порівняльно-типологічний метод дослідження.

Коментуючи лист Байрона до Беппо від 12 жовтня 1817 року, Соломія Павличко звернула увагу на те, що великий англійський поет двічі підкреслив значення «Прометея» Есхіла й образу міфічного Прометея у своїй творчості. Дослідниця навела промовисту цитату з цього листа: «Прометей завжди так захоплював мої думки, що мені легко уявити собі його вплив на все, що я написав» [4, с. 213]. Звісно, у поемі «Прометей» (1816) цей вплив виявився найповніше.

Вищезгаданий твір дослідники називають то поемою, то віршем. На нашу думку, це невелика лірична поема, точніше – пристрасний ліричний монолог і водночас «поема ідей». Якщо у трагедії Есхіла образ головного героя саморозкривається у монологіях та діалогах із іншими персонажами, то у творі Байрона він постає тільки в авторській характеристиці. У патетичних зверненнях поета-романтика до Прометея осмислення його подвижницької місії виходить поза межі давньогрецького міфу, який є лише «відправним пунктом» для розгортання багатоаспектного авторського дискурсу. Задум поета полягав не лише в тому, щоб зобразити подвиг Титана, а й у прагненні знайти відповідь на проблемне питання: чи варто було героєві страждати заради темних людей. Принаймні, воно постає на початку поеми: *«Титане! Ув очах твоїх / Відбилось горе і тривоги / Земних житців, що гнівні боги / Погордно зневажали їх. / А що дістав за те, Титане?/ Лиш скелю, коршака й кайдани, / Німе страждання, вічний бран, / Нестерпний біль роздертих ран, / Що духа гордому уймає...»* [1, с. 442-443].

У міфах зображуються тільки вчинки героїв, а психологія їх не розкривається. У Байроновім же «Прометеї» сюжет не подієвий, а психологічно-інтелектуальний. Автор силою своєї уяви «реставрує» психологію героя, характеризує його як унікальну особистість, яка здійснює вільний вибір незалежної життєвої позиції в умовах панування тиранічної влади: *«Ти боротьбу обрав, Титане, / В двобої волі і страждань, / Прийняв ти муки без вагань; / А небо мстиве, невблаганне, / І доля зла, – тиран глухий, – / І дух ненависті, який / Істот собі на втіху творить, / І сам їх нищить, сам їх морить, / Дали тобі безсмертя в дар, / Та навіть ця, найважча з кар, / Твоєї волі не зламала»* [1, с. 443]. Прикований до скелі Прометей дуже мужньо терпить жахливий біль, коли йому пробивають груди і посланий Зевсом орел клює його печінку, а безсмертя сприймає як «найважчу з кар» тому, що дуже важко усвідомлювати безкінечність фізичних і моральних тортур. Покаятися ж і стати слухняним слугою тирана він не може, бо в принципі не здатен принижуватися і, до того ж, не відчуває себе винним.

Концептуальна основа образу Прометея в поемі Байрона полягає в тому, що крадіжка небесного вогню для нещасних людей – не злочин, а подвиг: *«У тому твій небесний гріх, / Що людям зменшив ти страждання, / Що світлом розуму й пізнання / На боротьбу озброїв їх»* [1, с. 443]. Міфологема вогню, пов'язуючись із цим образом, набуває глибинного символічного значення: *«Хай доля зла тебе скувала, / Та виклик твій, борня зухвала, / Завзяття вогнене твоє, / Твій гордий дух і непокора, / Що їх і небо не поборе, / Для смертних прикладом стає. / Ти людству освітив дороги, / Ти – символ віри і тепла./ Як ти – сини людські півбоги, / Струмок ясного джерела»* [1, с. 443-444].

Автор наголошує, що значення подвигу Прометея полягає не тільки в тому, що він цивілізував людей, а й у тому, що він запалив у них дух внутрішньої свободи, бунтарства проти тиранії, героїчної стійкості, віри у перемогу добра над злом. Хоча він і не зробив людей цілком щасливими, *«Та*

*дух бунтарства – не покути – / Найважчі розбиває пута, / І волі людської
снага, / У муках зрощена, в одчаї, / Надії й віри не втрачає, / Зухвало виклик
зустрічає / І владно смерть перемага!» [1, с. 444].*

На думку Соломії Павличко, «Прометей» «свідчив про поглиблення філософського ставлення поета до життя, а крім того, визначив поліфонію ідей, які так чи інакше звучали в усіх філософських творах Байрона. Він був передовсім першим титанічним образом Байрона, в якому поет випробував загальну його схему чи концепцію. Вона полягала в тому, що героїзм непокори й бунтарства, свободолюбства й боротьби проти тиранії завжди має своїм зворотним боком трагедію самотності» [4, с. 213].

Якщо Байронова поема «Прометей» цілком написана у героїко-патетичній тональності, то в Шевченковому «Кавказі» патетичними є тільки пролог, де постає образ Прометея, та одна строфа у середині твору, в якій прославляються героїчні спадкоємці його духу. У пролозі відчутними є інтонації Есхілової трагедії:

За горами гори, хмарою повиті,

Засіяні горем, кровію политі.

Споконвіку Прометея там орел карає,

Що день божий добрі ребра

Й серце розбиває.

Розбиває, та не вип'є

Живущої крові –

Воно знову оживає

І сміється знову [5, с. 246].

Щоправда, на відміну від Есхіла і Байрона, український поет акцентує увагу не стільки на стражданнях прикутого Прометея, скільки на величі його незламного духу. Шевченко не вдається до детальної характеристики героя, а максимально символізує його як утілення безсмертя народу, який героїчно бореться за свою честь і свободу.

Давні греки вмістилищем життєвої сили вважали печінку, тому, за міфом, Зевс наказав орлові клювати саме цей орган непокірного титана. Байрон у своєму творі не став змінювати деталі міфологічної оповіді про покарання Прометея, а лише психологічно наповнив їх. Українці вмістилищем душі, а відтак і життєвої енергії, споконвіку вважають серце. Поранена печінка може відновлюватися, а серце – ні. Тому Шевченко відповідно трансформує античний міф. Орел у його поемі асоціюється з гербом Російської імперії і постає символом самодержавства, яке нищить народи, що повстають проти нього.

Далі у пролозі Шевченко підкреслює спільність долі українців та інших поневолених народів і висловлює надію, що в душах їх живе і вічно житиме прометеївський вільнолюбний дух:

Не вмирає душа наша,

Не вмирає воля.

І неситий не виоре

На дні моря поле.

Не скує душі живої

І слова живого.

Не понесе слави бога,

Великого бога [5, с. 246].

Поет захоплюється борцями за свободу народів Кавказу, які підняли повстання проти самодержавства: *«І вам слава, сині гори, / Кригою окуті. / І вам, лицарі великі, / Богом не забуті. / Борітеся – поборете, / Вам бог помагає! / За вас правда, за вас сила / І воля святая!»* [5, с. 246].

І Байрон, і Шевченко з образом Прометея пов'язують ідеали свободи та гуманізму і тираноборчі ідеї. Англійський поет у поемі «Прометей» нібито намагається подолати характерні для нього мотиви смутку та світової скорботи, протиставляючи їм ідеал героїчної особистості, яка спроможна кинути виклик несправедливості. Наприкінці твору він називає Прометея «символом віри і тепла», що надихає людей на боротьбу за свободу, проте,

на відміну від Шевченка, не зображує конкретно-історичних прикладів цієї боротьби, через що його герой усе-таки залишається оповитим ореолом самотності.

Прометей у поемі Шевченка «Кавказ» теж є символом героїчного протистояння тиранії, проте це не байронівський герой-одинак, а втілення незламного духу народів, які дійсно піднялися на боротьбу за своє визволення. «Лицарі великі», оспівані у творі, не вимріяні, а реальні носії прометеївського вогню. Тираноборчі мотиви у поемі «Кавказ» розкриваються не тільки у героїчному, а й у сатиричному ракурсі. Автор нещадно бичує антигуманний самодержавний лад, колонізаторську політику царату. За влучною характеристикою Івана Франка, «Кавказ» – се огниста інвектива проти «темного царства» зі становища загальнолюдського, се, може, найкраще свідоцтво могутнього, всеобіймаючого, щиро людського почуття нашого поета» [5, с. 137].

Отже, Байронів і Шевченків образи Прометея не тільки генетично споріднені, а й типологічно близькі за символічним значенням, але у творах обох поетів утілені в оригінальних художніх формах.

Список використаних джерел

1. Байрон Дж. Г. Прометей // Мазепа : поеми, драматичні поеми, поезії / пер. з англ. ; передмова Н. Жлуктенко ; примітки В. Богуславської і Н. Жлуктенко. Харків : Фоліо, 2005. С. 442-444.
2. Есхіл. Прометей закутий / пер. Бориса Тена // Есхіл. Трагедії. Київ : Дніпро, 1990. С. 137-173.
3. Наливайко Д. Спільність і своєрідність : українська література в контексті європейського літературного процесу. Київ: Дніпро, 1988. 395 с.
4. Павличко С. Байрон: нарис життя і творчості // Павличко С. Зарубіжна література : дослідж. та крит. статті. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 153-270.

5. Франко І. Темне царство // Збір. Творів : у 50 т. Т. 26. С. 137.
6. Шевченко Т. Кавказ // Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 1 [Поезія 1837-1847 рр.]. Київ : Наук. думка, 1989. С. 246-249.

УДК 821.161.2-22.09

**МІФОСВІТ КОМЕДІЙ «МИНА МАЗАЙЛО» МИКОЛИ КУЛІША
ТА «ГЕНЕРАЛ» ІВАНА БАГРЯНОГО**

Привалова Яна – студентка IV курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету .

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Немченко Іван Васильович

Комедії М. Куліша та І. Багряного (Лозов'яги) – це визначні явища в історії української драматургії і театру, які мали складну долю, тривалий час замовчувались і лише за доби незалежності повернулися до широкого загалу. Художній світ «українського Шекспіра» досліджували Я. Голобородько, М. Гришко, В. Загороднюк, Й. Кисельов, Н. Корнієнко, М. Кудрявцев, О. Кузяєва, Н. Кузякіна, Л. Куліш, П. Параскевич, Л. Танюк, Т. Хом'як та ін. Драматургія І. Багряного студіювалась такими науковцями, як А. Желновач, Л. Залеська-Онишкевич, І. Немченко, М. Скиба, В. Скрипка тощо. Зокрема, А. Желновач розглянула карнавалізоване дійство як міфологічний сюжет у п'єсі «Генерал» І. Багряного. Вона відзначила, що «модельований автором художній світ тексту становить собою особливу міфологічну систему, в якій драматург викриває й засуджує підступність, егоїзм та колабораціонізм радянського командування, посилюючи такий конфлікт твору комічними засобами (іронія, сарказм, гротеск). Через структуру «перевернутого світу», низку травестійних епізодів автор функціонально зближує свою п'єсу з маскарадом, що є частиною карнавалу. Образний світ п'єси «Генерал»

окреслюється також у межах чотирьох модусів художності: героїчному, сатиричному, трагічному та комічному» [2].

Метою нашої статті є простеження особливостей використання міфічних мотивів і образів у комедіях «Мина Мазайло» М. Куліша та «Генерал» І. Багряного.

Комедія «Мина Мазайло» (1928) М. Куліша репрезентує героя-хамелеона, який прагне якомога далі пристосуватись до суспільних віянь у радянській Україні пореволюційного десятиліття. З одного боку, він як працівник Донвугілля побоюється відверто виявляти опір офіційно здійснюваній українізації і створює враження лояльності до влади, а з іншого – фактично саботує вказаний процес, зневажаючи рідну мову і перелицьовуючись із українця Мазайла в малороса чи псевдо росіянина Мазеніна. В основі твору прочитується міф про Протея. Це надзвичайно мінливий герой, син бога Посейдона. Протей мав здатність легко перевтілюватись у різні істоти (лева, пантеру, змію, птаха, мавпу тощо) і стихії та об'єкти природи (воду, вогонь, дерево), успішно приховувати свою справжню сутність [4, с. 452]. Мина Мазайло в комедії М. Куліша теж намагається вислизнути, втекти від обставин, що для нього непривабливі й несприйнятні. Він не вважає себе українцем. Не доріє до усвідомлення своєї національної тотожності через обивательську обмеженість.

«Мазайло, випивши води:

Українцями зветься ті, хто вчить нещасних службовців так званої української мови. Не малоруської і не Тарасошевченківської, а української – і це наша малоросійська трагедія» [3, с. 65].

Але Мина-Протей не зміг безкарно реалізувати свої заміри. На нього чекає розплата у вигляді звільнення з роботи «за систематичний і зловмисний опір українізації» [3, с. 95].

Міф про Протея варіюється і в комедії-сатирі «Генерал» І. Багряного (1942). У 1942-1943 рр. письменник збирався поставити цю п'єсу про героїзм і незламність українського народу в часи Другої світової війни на сцені

Охтирського державного театру імені Тараса Шевченка, але такий задум був нереальним, оскільки твір був спрямований і проти гітлерівських окупантів, і проти сталінських поплічників.

Комедія-сатира І. Багряного має своєрідну композицію: пролог, п'ять розділів, фінал, а також кілька інтермедій. Як передбачав дослідник В. Скрипка, друкуючи текст цього твору в журналі «Березіль» за 1992 рік (№ 5-6): «Буфонада, гротеск, вертепний закрій, грані парадоксу забезпечать йому активне життя і в наші дні» [1, с. 14]. А І. Немченко, ведучи мову про багрянівську комедію, відзначив, що «вже з перших фраз автора переконуєшся і в його закоріненості в ґрунт давнього українського сценічного мистецтва, і в причетності до новітніх пошуків у царині світової театральної культури, і в заглибленні в пласти духовної пам'яті народу, і в зверненні до нашого часу, коли Україна виборола незалежність і все чіткіше вписується в загальноєвропейський і планетарний контексти»[5, с. 100-101].

Міфологічна складова п'єси «Генерал» прочитується досить прозоро. Подібно до Протея, дійові особи твору переживають ряд метаморфоз. Колишній слідчий-енкаведист, а тепер радянський генерал Попов, що колись катував учителя Данила Лендера, стає зрадником і прислужує окупантам. Знявши мундир офіцера-червоноармійця, він видає себе то за психічно хворого Данила, то за поліцая Власенка. Таким же мінливим виступає генерал Сльозкін, який перебирає вигляд переляканого Капелюхи. «Недавній турист Колими» Сашко Прохода постає то як лейтенант, то як майор Єршов. А доведений енкаведистами до божевілля вчитель Данило Лендер змінюється на генерала Попова. Різні трансформації в рамках такого дивовижного маскараду відбуваються як із центральними, так і з епізодичними персонажами. Вони такі ж несподівано змінні й невловні, як міфічний Протей. Але, як правило, ці персонажі-хамелеони зображені не в поважному, а в карикатурному плані. Ось як Селянин (як утілення народного погляду на безлад в армії, нездатність її захищати мирне населення від окупантів) виносить словесний присуд на адресу вояків-утікачів: «*А там, як сарана, все*

біжить-утікає, по соняшниках та по кукурудзі лопотить, геть все толочить, роздягає всіх, кого стріне, – командири в жіночі спідниці перебираються, тьху...» [1, с. 20].

Але після метаморфози багрянівські персонажі мусять переінакшувати й свою сутність. Мало вдягти чужу маску – є потреба в чомусь більшому. Наприклад, генерал Попов, ставши Данилом Лендером, мимоволі говорить *«підкреслено українською мовою»*. А це, на його думку, жахливе знуцання над ним з боку автора комедії. Тож Попов протестує проти такої наруги над його справжнім єством. Він обурено верещить: *«Дайте мені автора!! Дайте мені того, нестрільного мною, автора!! Він раз був у моїх руках і вийшов живий... У-у-у!! Чом я його тоді не роздавив, не знищив?? А тепер от... (Б'є руками об поли, в безсилій люті). Мало того, що мститься на мені, виставивши на посміховисько і вивертаючи мою душу, як рукавичку, – ба, він ще примусив мене говорити цією ненависною мені, проклятою (перекривляє) «мовою», етим петлюровським язиком... Ось цього я не перенесу... Так, так, він змусив мене говорити тим самим «язиком», за який я йому власноручно ребра виламував!» [1, с. 32].*

Ідея фатальності української долі оприявнюється й конкретизується в п'єсі «Генерал» через характерні ситуації: синів нації понівечено енкаведистами, а «дочок у солдати забрали». Трансформована новітніми реаліями пісня, приписувана легендарній Чураївні, фіксує ці зміни на грані абсурду: *«Засвистали козаченьки / Й триста літ свистали... / А тим часом – Марусеньку / В танкісти забрали... / А милого скалічили / Та й на глум віддали...» [1, с. 16].* Тобто чоловіцтво або байдикує та бездумно висвистує століттями, або ж нездатне боронити рідну землю через фізичне чи моральне каліцтво. І цю функцію перебирає на себе жіноцтво. Міф про амазонок як жінок-воїнів, що вплітається в тканину твору І. Багряного, проте пов'язується з довоєнними реаліями в СРСР: Й. Сталін, готуючи напад на Німеччину на травень 1941 року, заздалегідь віддав необхідні накази, згідно з якими повсюдно організовувались офіційні чи потаємні курси для дівчат і жінок

(трактористок, парашутисток, літунок, корабельниць, підпільниць, розвідниць тощо), щоб на час війни була велика підмога в баталіях на суші, в небі та на морі за рахунок міриадів осіб слабкої статі, приречених стати рішучими та суворими бійцями й борцями за світовий комунізм на всіх можливих і неможливих фронтах. Цікаво, що міфологічні словники й довідники фіксують також фантастичні персонажі чоловічої статі, названі амазонами. «Вигляд їх зловісний і войовничий, атрибутом був спис або лук зі стрілами» [6, с. 9].

Згідно з міфом про амазонок, ці жінки-воїни проживали в Малій Азії, Лівії, в передгір'ї Кавказу та в Приазов'ї (Меотиді) [4, с. 35]. Тобто їх войовничий дух міг генетично передатись і праукраїнкам, щоб пізніше озватись у далеких нащадках. Як відзначає в своїй монографії «Слід невловимого Протея» О. Слоньовська, «війна завжди стає найсприятливішим часопростором для реалізації іпостасі амазонки» [7, с. 637]. Комедія «Генерал» І. Багряного містить як узагальнену констатацію фемінної участі в воєнних подіях («Марусеньку / В танкісти забрали»), де Маруся є відповідним символом на тлі трьохсотлітнього відтинку часу – від козаччини до сучасності, так і конкретний вияв цієї тенденції (діяльність танкіста Оксани Галаган в умовах Другої світової війни, котра *«сама грізні вояцькі шати від злої долі в придане дістала»*). На цій героїні *«не ретязь кампанійський, не шлик запорізький, а тяжкий, боєвий комбінезон танкістський»* [1, с. 16]. І не за Сталіна піде вона в бій, а за Україну: *«Гей, благословіть, мамо, та й ані на турка стати, а благословіть серце своє розтинати – половину біля вас залишати, а другу – на залізному огирі по світах розімчати... Та ой і не розімчати, а в страшному вогні гартувати, щоб потім за вас вогнем і залізом у всіх одвіт спитати!»* [1, с. 16].

А хто ж у комедії є достеменним генералом? Це людина з народу — репресований учитель, що в часи війни стає на захист рідної землі. Як зазначає дослідник І. Немченко, «Справжнім вояком-генералом у творі виступає борець проти тоталітарної системи Данило Лендер, до якого

повертається свідомість після поранення. З волі випадку одягнений в офіцерський костюм, він цілком відповідає уявленням про воїна-лицаря, патріота своєї Вітчизни» [5, с. 103].

Присутній у комедії-сатирі «Генерал» і образ Матері, що увібрав і риси конкретної жінки, що благословляє доньку на подвижництво, і підноситься як символ України, і бере свої витoki від міфічної постаті Великої Матері як прародительки всього сушого (порівняймо: у стародавніх римлян Матер Матута була богинею жінок [4, с. 351]). У комедії-сатирі «Генерал» Матір зневажено й кинута, «як чайку при битій дорозі» [1, с. 15]. Органічно влітається мотив поезії І. Мазепи «Ой, горе-горе тій чаєчці-небозі...», що стала народною піснею на означення лихоліть і страждань України.

Отже, комедії «Мина Мазайло» М. Куліша та «Генерал» І. Багряного своєю образною системою глибоко закорінені в міфологічні первні людства. Відповідно до своїх світоглядів, митці художньо переосмислили відомі з давнини мотиви й образи, надали їм нового звучання.

Список використаних джерел

1. Багрянний І. Генерал : комедія-сатира / передмова та упорядкування В. Скрипки. *Березіль*. 1992. № 5-6. С. 13-69.
2. Желновач А. Соціальний міф і його художнє втілення у драматургії І. Багряного («Морітурі», «Розгром», «Генерал»). URL : http://chtyvo.org.ua/authors/Zhelnovach_Alina/Sotsialnyi_mif_i_ioho_khudozhnie_vtilennia_u_dramaturhi_IBahrianoho_Morituri_Rozhrom_Heneral/. (дата звернення: 19.10.2019 р.).
3. Куліш М. П'єси / М. Василенко, В. Загороднюк, І. Корольова. Херсон : Гілея, 2012. 360 с.
4. Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский; члены ред. кол. С. С. Аверинцев и др. Москва : Советская энциклопедия, 1991. 736 с.

5. Немченко І. До проблеми дослідження драматургії Івана Багряного (художня своєрідність комедії-сатири «Генерал»). *Література. Театр. Суспільство*: збірник наукових праць. Херсон : Айлант, 2005. С. 100-106.
6. Персонажи славянської міфології: рисований словарь. Київ : Фирма «Корсар», 1993. 224 с.
7. Слоновьська О. Слід невловимого Протея. Івано-Франківськ : Плай; Коломия : Вік, 2006. 688 с.

УДК 821.161.2-31:393

МІФОЛОГЕМА СМЕРТІ В РОМАНІ СЕРГІЯ ЛОБОДИ

«ЧАС ЛІЛІТ»

Продашук Віталіна – студентка 4 курсу філологічного факультету
Запорізького національного університету

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Бойко Лариса Петрівна

Новітня неоміфологічна українська література формується на основі нового світовідчуття, трансформується під впливом нового покоління і запитів суспільства. На ниві сучасної літератури з'являються імена письменників, які прагнуть продовжити справу Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської та інших митців щодо використання міфічних образів. Нині не можна стверджувати, що неоміфологізм ХХІ століття – цілком сформована ніша, адже більшість сучасних текстів фентезійного характеру можемо розглядати як інтертекст, тобто такий, що містить посилання до традиційного міфу, але має більш автономний характер.

Міфологічний аналіз художнього тексту належить до актуальних напрямів дослідження у вітчизняному літературознавстві. Одним із основних понять міфоаналізу є міфологема. Цю проблему розробляли такі науковці, як

В. Афанасьєва, А. Горбань, О. Слоньовська, Я. Поліщук та інші. Міфопоетична структура роману С. Лободи «Час Ліліт» досі не досліджувалася.

Предметом аналізу пропонованої розвідки є міфологема смерті в романі С. Лободи «Час Ліліт».

Мета роботи – з'ясувати особливості використання образу смерті в ролі міфологічного символу.

«У романі «Час Ліліт» маємо своєрідну «подвоєну» історію, або еліпс. Художній твір структурується так, що зміст у ньому організовано навколо двох явних відмежованих один від одного центрів: біблійної історії та сучасності. По суті маємо дві незалежні історії, сюжет яких розгортається паралельно. В одній із них наратор переповідає біблійний текст про творення Богом перших людей (Адама, Ліліт, Єви), їх взаємини, непорозуміння, що призводять до гріхопадіння з боку жінок і, як наслідок, перетворення першої на демона. У другій – перед читачем постає сьогодення. Лікар Єгор намагається припинити низку дитячих смертей, проте наприкінці історії читач розуміє, що головний герой бореться не зі синдромом раптової дитячої смерті, а з біблійною Ліліт, місія якої полягає в знищенні немовлят – її дітей, котрі не мають печатки янгола. Історія розширюється з появою другорядних персонажів: Михайла, Чеслава – друзів Єгора, Рити – його померлої дружини, Ольги – колеги, яка народить Єгору сина тощо» [6, с. 60].

У романі «Час Ліліт» С. Лобода продемонстрував інваріант неоміфологізму, оскільки в ньому простежується запозичений сюжет з міфології з притягненням образів, які містяться в античному першотексті.

Спираючись на твердження О. Кобзар, доходимо висновку, що роман «Час Ліліт» побудовано за першим із трьох основних шляхів міфопоетики: використання традиційних міфологічних сюжетів та образів, яке передбачає як інтерпретацію, так і трансформацію (міфологічні елементи безпосередньо формують проблематику твору) [4].

Щодо кількості міфологічних джерел, використаних для написання твору, роман «Час Ліліт» належить до текстів із гомогенним ядром міфопоетичної парадигми, оскільки С. Лобода використовує лише один міф про створення Богом перших людей [2, с. 30]. Романові притаманна лінійна міфопоетична система, адже основними її компонентами є міфологічний сюжет (біблійна легенда) і міфологічні мотиви (помста Ліліт янголам – убивство немовлят без печатки янгола) [1, с. 27].

Серед міфологем лісу, ночі, сну, немовляти, смерті, наявних у творі, основною вважаємо останню.

В українській літературі образ смерті еволюціонував досить повільно. Розквіт, безумовно, припадає на добу романтизму (балади, оповідання у руслі сентименталізму). Візуального образу смерті як такого створено не було. Переважно збереглися дві її іпостасі: кістлява стара в чорному балахоні (такий вид траплявся ще в народних казках) та процес відділення душі від тіла без прив'язки до якогось третього об'єкта, який на цю дію впливає, при цьому зазвичай якимось чином трансформувалася зовнішність мерця. Другий вид пов'язаний зі смертю романтичною, котра викликала печаль, подекуди очищення, але зв'язку з індивідуальним досвідом не знайшла. У романі «Час Ліліт» міфологема смерті візуалізується в образі першої дружини Адама Ліліт, яка і є причиною кожної з низки смертей, наявних у творі. Показово, що вона ніяк не пов'язана з чорним кольором, який традиційно репрезентували як символ темряви та смерті. Натомість автор представляє одвічну опозицію життя та смерті, на яку вказував ще Геракліт, – смерть тісно пов'язана з життям. Ліліт зображена як рудоволоса жінка в червоному одязі (червоний – символ життя, крові, вогню): «Він повернув голову і з млявим подивом побачив, що місце поряд з ним невідомо коли зайняла молода рудоволоса жінка» [5, с. 9], «З правого боку пішла суцільна смуга промзони. Вдалині з'явилася червона цятка, яка швидко наближалася. Цятка перетворилася на жінку в червоній сукні. Жінка підняла руку» [5, с. 53].

У досліджуваному романі смерть репрезентована в різних площинах: смерть особи та почуття інших з цього приводу (смерті Рити, Юри та ставлення Єгора до цього; смерть Чеслава й ставлення Валі та Єгора до цього; смерть Ані та ставлення Аніної сестри та Михайла до цього тощо), смерть як інструмент досягнення цілі (убивства, скоєні Ліліт), осягнення/передчуття власної смерті (дівчинка-немовля «Тим часом тіло дівчинки почало слабшати. Вона спробувала уві сні поворошити туго сповитими ніжками, але не змогла. Приємне тепло кудись швидко стікало, наповнюючи тіло ознобом. Першими застигли ніжки. Кінчики пальців оніміли, стали неслухняними і зайвими. Холод поступово рухався вгору, заморожуючи, знерухомлюючи живе тільце. Коли холод торкнувся серця дівчинки, посмішка з'явилася й у жінки, що уважно спостерігала за немовлям під прозорим куполом. Вона постояла кілька хвилин над дитиною, переконалася, що та померла, і повільно попрямувала до виходу» [5, с. 4], Кузьмич «Душа старого почала відділятися. Він ще хрипів, з носа проступила кров, увійшла його дружина, зупинилася, невідривно дивлячись на нього. Семангелові було видно, як Кузьмич вийшов з тіла і завис над підлогою. Пора. Семангелов метнувся до будинку, пройшов крізь стіну, потім ще одну й опинився поруч з порожнім мертвим тілом. Душа старого здивовано подивилася на нього. Семангелов посміхнувся. Дівчинка, яка стояла біля ліжка, мигцем глянула на нього і піднялася вгору. Старий відвів погляд від Семангелова, подивився на дівчинку... і впізнав її. Навколо Семангелова розлилося тепло. Але він уже не звертав уваги на старого і дівчинку: він опустився до тіла і відчув, як падає в безодню...» [5, с. 179]), алегорична смерть (відлюдкувате життя Чеслава у лісі – наче смерть для соціуму).

Площину зображення, котра репрезентує алегоричний бік зображення смерті, можемо порівняти із трактуванням феномена смерті в ранньому модернізмі. Саме тоді у смерті вбачали осягнення абсолютної свободи, вона трактувалася як можливість виходу з кола. Мислителі наголошували, що

небажання жити – це зовсім не прагнення смерті, часто це лише бажання звільнитися.

Загалом міфологема смерті може бути представлена як проміжна ланка в циклі буття людини. Народні перекази зображують смерть як таку, що не припиняє існування людини повністю. Такими «живими мерцями» в романі «Час Ліліт» можуть бути янголи Санві, Сансанві та Семангелоф, котрі помирали в одному тілі і по кілька разів перероджувалися в іншому.

Важливою деталлю є звістка про появу Єгорового сина, чому намагалася запобігти Ліліт. Власне твір починався опозицією життя та смерті, вона простежувалася протягом усього роману та виявилася по його завершенню. При цьому американський дослідник міфології Джозеф Кемпбел стверджував, що нині викликом є не життя, а смерть. Адже лише народженню під силу підкорити смерть – не повторне переродження чогось давнього, але народження нового [3, с. 16].

Отже, С. Лобода створив окремий оригінальний неоміфологічний світі з гомогенним ядром міфопоетичної парадигми, якому притаманна лінійна міфопоетична система, за допомогою першого шляху міфопоетики, де панують власні закони, діють «нереальні» персонажі міфологічного походження.

Серед міфологем твору найбільш показовою є міфологема смерті. Низка наукових розвідок дозволяє засвідчити неоднозначну позицію дослідників щодо феномену смерті в літературі. Проте саме поняття смерті є одним із центральних уявлень міфокартини світу і дозволяє автору послуговуватися ним на різних площинах тексту для втілення поставлених завдань.

Список використаних джерел

1. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація : монографія. Львів : Літопис, 1997. 300 с.

2. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Миколаїв : Вид-во МДГУ імені Петра Могили, 2008. 216 с.
3. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами. София, 1997. 336 с.
4. Кобзар О. Поняття міфопоетика: динаміка дослідження. URL: www.dspace.puet.edu.ua
5. Лобода С. Час Ліліт. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 252 с.
6. Продащук В. Наративна стратегія у романі С. Лободи «Час Ліліт». *Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2019»*: у 5 т. Запорізький національний університет. Запоріжжя : ЗНУ, 2019. Т.2. С. 59-62.

УДК 821.161.2-31.09

УРБАНІСТИЧНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ

О. ІРВАНЦЯ «РІВНЕ/РОВНО (СТІНА)»

Процко Лілія – магістрантка 2 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету
Науковий керівник – к. філол. н., доц. Демченко Алла Вікторівна

Творчість О. Ірванця заслужено привертає увагу літературознавців. Лірика, проза, драматургія митця відзначається оригінальністю та злободенністю. Антиутопія «Рівне / Ровно (Стіна): нібито роман» став предметом дослідження А. Галича, А. Демченко, О. Євченка, К. Мікрюкової, М. Штогрин та ін.

Мета статті – розкрити міські топоси та локуси антиутопічного роману О. Ірванця «Рівне/Ровно (Стіна)».

У романі місто поділене стіною на Рівне – західноєвропейську частину та Ровно – соціалістичну частину. Головний герой Шлойма Ецірван вже п'ять років спостерігає за тим, що дві, штучно поділені частини одного міста, ворогують між собою.

Дослідниця М. Штогрин відзначає: «Розділене місто постає у творі як метафора долі, свідомості сучасників, що застрягли в радянському минулому, але прагнуть досягти західноєвропейських стандартів. Перехід головного героя із заходу на схід викликає асоціації з подорожжю в часі. Це наче стрибок у минуле. Текст роману насичено топонімікою рідного міста, де найменший закуток промовляє у спогадах дитинства та юності [6, с. 70]. «У парку знаходився каскад фонтанів, танцмайданчик, кінотеатр, атракціони – всілякі гойдалки з каруселями й чортовим колесом. Та перш за все парк був живим організмом, велетенським, зеленим, рухомим. Він дихав на пагорбах понад старим центром, вбираючи в себе щоденну втому міста, він огортав кожного, хто вступав під гіллясте склепіння. Перша сигарета, перша пляшка портвейну, перша серйозна бійка, перший дівочий поцілунок – скільки тих ініціацій пройшло в більшості мешканців міста (і в тебе особисто) у затінку цих кущів, на цих нерівно асфальтованих алейках» [4, с. 145]. Ностальгія за минулим, повернення в дитинство через спогади «символізує той час, коли місто було єдиним, вільним від політичного терору» [5, с.3].

Під час опису двох антагоністичних частин міста навмисне використовуються назви – Рівне (для позначення західної демократичної капіталістичної частини) та Ровно (для позначення східної тоталітарної частини): «Розташувавшись на пагорбах, східне Ровно заздрісно й захланно десятками й сотнями тисяч різних очей позирало з-за Стіни на тихе, сите, вмиротворене західне Рівне, яке розляглося перед ним на площині аж до самого обрію, й безжурно дивилось собі не на схід, і не на захід, а в безмежне бліде поліське небо. Небо тільки й було спільним для двох частин одного міста, і дехто це розумів» [4, с.58].

Головним для роману топосом є Стіна. Дослідниця А. Демченко вказує: «Місто поділене стіною, що нагадує реальну Берлінську, на дві частини. Рівне – це та частина, жителі якої мають нові європейські цінності, а Ровно орієнтується на старі соціалістичні. Рівне стрімко розвивається, але нівелюються культурні традиції, а Ровно «застрягло» в минулому, підмінивши культурний розвиток ідеологічним тиском на містян» [5, с. 522]. Наведена цитата спонукає до висновку, що центральну роль відіграє ідеологія.

Літературознавець А.Галич твердить, що «Стіна – це не лише бетонна загорожа, що в уяві Олександра Ірванця розділила, як колись Берлін, місто Рівне на дві частини. Мабуть, його Стіна – це той рубіж, що ділить часто навпіл людські серця, людську свідомість, що створені з суперечностей і протиріч. Стіна О. Ірванця – це та основна лінія поділу, через яку проходить сіре буденне радянське минуле і часто не зрозуміле, орієнтоване на захід, майбутнє» [1, с. 294].

Спостерігаємо «згущення» простору, коли Шлойма потрапляє у східну частину міста. Парк, вулиці, кіоски виступають маркерами соціалістичного міста, де так недавно жив герой твору. Тут варто говорити і про дім, який автор змальовує з ліризмом, поєднаним з іронією. Дім уже не виконує охоронну функцію, чим поглиблює прірву між минулим і сучасним митця Шлойми Ірванця.

Завдяки тематизації міста та опису властивих йому місць (дім, стіна, парк, вулиця) О. Ірванець підказує шлях для інтерпретації образів та глибокого прочитання роману.

Список використаних джерел

1. Галич А. Стіна в романі-антиутопії О. Ірванця «Рівне / Ровно (Стіна)». *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Випуск XXIII. Частина 2. 2010. С. 289-296.

2. Демченко А. Проблема соціально-культурного вибору в сучасній українській антиутопії. *Jahrbuch der VIII. Internationalen virtuellen Konferenz der Ukrainistik «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht»*. Reihe: Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik. Bd. 2017. Herausgegeben von Olena Novikova, Ulrich Schweier. Verlag readbox unipress Open Publishing LMU 2018. С. 520-526.
3. Євченко О. Класична антиутопія і роман О. Ірванця «Рівне / Ровно / Стіна. Нібито роман». URL: <http://eprints.zu.edu.ua/2628/>
4. Ірванець О. Рівне/Ровно (Стіна): нібито роман. Київ: Факт. 2006.
5. Мікрюкова К. Мовно–виражальні засоби вербалізації образу міста (на матеріалі роману О. Ірванця «Рівне/Ровно (Стіна)»). *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Вип. 12. Херсон : Видавництво ХДУ, 2010. С. 236–240.
6. Штогрин М. Урбаністичні топоси сучасної української літератури: традиції та трансформації (2000-2014 рр.): дис. канд. філол. наук зі спеціальності 10.01.01. – українська література. Київ. 2016. 177 с.

УДК 82.091:[821.161.2-1+821.133.1-1]

**МІФОСЕМАНТИКА ВОДИ У ПОВІСТІ «КАЗКА ПРО КАЛИНОВУ
СОПЛКУ» О. ЗАБУЖКО ТА НОВЕЛІ
«КОНЦЕРТ ПАМ'ЯТІ ЯНГОЛА» Е.-Е. ШМІТТА**

Радущинська Ірина — магістрантка 2 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету
Науковий керівник — к. філол. н. доц. Демченко Алла Вікторівна

У контексті літературознавства набуває актуальності різностороннє вивчення літератури, у тому числі вивчення літератури з позиції компаративного аналізу, що дає змогу досягнути творчість митців, їх місце й

роль у світовому літературному процесі з нових позицій.

Метою статті є розкриття особливостей функціонування міфологеми води та дослідження її реалізації у «Казці про калинову сопілку» О. Забужко та «Концерті пам'яті янгола» Е.-Е. Шмітта в компаративному аспекті.

З кінця XIX - початку XX століття однією з актуальних тем у літературознавстві постає міфосемантика першостихій. В наш час твори таких письменників, як О. Забужко та Е.-Е. Шмітт відкривають перед дослідниками цілий світ міфосемантичних образів. Основою художніх картини світу цих письменників, як і багатьох інших митців, є міфологічна парадигма, глибоко закорінена в особливе світовідчуття. Саме виявлення і розкриття основних рис індивідуально-авторської міфології обов'язково з урахуванням специфіки їхнього вираження та взаємодії може стати ключем до розуміння авторської своєрідної концепції буття.

Одним із таких образів є вода – символ першоматерії, плодючості; початку і кінця всього сущого на Землі; Праматері Світу; інтуїтивної мудрості [1, с. 145]. Як плодюча та родюча стихія вода ожіночнювалася. За космогонічними поглядами давніх слов'ян, вода, поєднавшись із первісною матерією чоловічої статі, утворила озера, ріки, струмки, загалом усе на Землі. В Індії вода вважалася охоронницею життя, яке циркулює в природі у формі молока, соку рослин, крові та дощу. Вода завжди вважалася безсмертною і безмежною, першопочатком і вінцем земного життя. Народи Месопотамії порівнювали її з інтуїтивною, безмежною Мудрістю. У Русі-Україні і стародавній Греції, вода вважалась посередником між потоком творення та водночас знищення, між життям і смертю. У християнстві – це символ очищення від гріхів (в таїнстві хрещення); смерті і поховання; життя і воскресіння з мертвих; чесності та правдивості; чистоти і здоров'я; кохання; дівчини й жінки. В Україні вода вважається канонічним символом безсмертя [1, с. 145].

Образ води дуже розповсюджений і широко використовується як в українській так, і в світовій літературі. На думку авторів книги «Українські

символи», «води – це один із найдавніших символів українського фольклору, який навіть увійшов у підсвідомість людей образом Праматері всього живого, яка пронизана золотим стовпом (світовим деревом), зродила світ і є кров'ю землі, всеплодющою силою» [1, с. 145]. Окрім того, вода є амбівалентним образом тому, що символізує протилежні значення, вона може бути як живою, так і мертвою. «Зберігаючи пам'ять про хаотичну первісну воду й поєднуючи її з уявленнями про світ померлих, як антисвіт ..., наші предки надавали озерам, річкам і воді взагалі властивості бути посередником між живими і мертвими й у той же час передбачати майбутнє, бо вода належить до вічності. Вода і є рубежем між двома станами людини: до шлюбу і після, між життям та смертю. І, що найголовніше, вода символізує силу дівчини та жінки – земних відображень Води-праматері, господині Всесвіту» [1, с. 145]. Вода вважалась святою, очищувальною силою душі та тіла, яка оберігала від усякої нечисті, була здатна приносити щастя, дарувати воскресіння і духовне відродження. Дуже поширеними у стародавньому світі були обряди обмивання — «очищення водою», обливання, окроплення. Особливо цілющою вважали «живу воду» (свята, свячена, «стрітенська», «святотечірня»). За віруваннями, сліна та сльоза також мали очищувальну силу.

Міфологема води як один із першоелементів буття, що має багатогранну семантику, є важливою частиною міфологічної картини світу О. Забужко та Е.-Е. Шмітта. У доробку цих авторів елементи водної стихії візуалізуються в різних іпостасях, їх специфіка реалізації визначається використанням індивідуальних авторських інтерпретацій, а також традиційної образності фольклору, що зумовлюється особливостями концепції буття автора.

«Казка про калинову сопілку» та «Концерт пам'яті янгола» крім фольклорної мають ще й біблійну складову. Невипадково в канву творів вплітається старозавітна розповідь про братів Каїна та Авеля. У Забужко: «...що то таке на місяці темніється? ... А, – сказав Василь, – то брат брата

підняв на вила, два брати було, Каїн і Авель, от Бог їх і поставив угорі над землею, щоб люди бачили й не забували гріха» [3, с. 79]. У Шмітта: «Пол вдарив себе по лобі і радіючи своїй здогадці, вигукнув:

— Каїн і Авель! Якби я вибирав для вас імена, то запропонував би ці. Два брати з абсолютно протилежними характерами: жорстокий Каїн і м'який Авель» [5, с. 14].

Одним із головних елементів у трактуванні біблійної легенди авторами є образ води, що у творах, залежно від бачення самого автора, зображується у різному вигляді та різних станах. Які загалом можна розділити на види: жива і мертва вода.

У «Казці про калинову сопілку» Оксани Забужко вода реалізується через образи джерела, річки, сльози, крові. «Природа у творі зазнає активної міфологізації, що виявляється у вза'єминах Ганни-панни із довколишнім світом. Фактично увесь твір пронизаний культом світових стихій – повітря, води та вогню, які впливають на головну героїню» [4]. Культові елементи у структурі повісті вказують на їх походження із праслов'янської міфології

Одним із фантастичних елементів у повісті є дар Ганнусі: «об'явилась дівчина, яка чує під землею воду, пролетіла по всіх усюдах» [3, с. 86], який допоміг їй стати годувальницею сім'ї, а отже, вищою від молодшої сестри. Ця підземна джерельна вода і є живою. Риси образу води постають у мотивах живої та мертвої води (перша – оживлює, друга – вмертвляє): «... власне крижаним – нерухомим, хоч і також немов підводним, але мертвецьким, – вона одночасно стялася так само пронизливим освідомленням, що живої води їй сьогодні не знайти ні за які скарби світу...» [3, с. 81].

Натомість у «Концерті пам'яті янгола» Шмітта важливим є розмежування образів морської, солоної та прісної води як метафори мертвої і живої. Наприклад, епізод, коли головні герої під час змагань були у морі, де в певний момент обвалилася скеля, яка зачепила Акселя,. У цей момент між життям і смертю Кріс залишає пораненого напризволяще. І саме тоді солоня морська вода стає ніби мертвою: «Кріс поплив геть, а Аксель зі

спотвореним обличчям забився сильніше, він кричав, ризикуючи наковтатися води і захлинутися... У декількох метрах він зауважив недобре: бульбашки повітря підіймалися від спини Акселя, а не від маски і тіло було нерухоме... По спині Кріса пробігли мурашки... Занадто пізно: повіки Акселя були зімкнуті, рот відкритий, тіло мляво обм'якло. Уламки скелі затиснувши ноги, утримували його на глибині» [5, с. 16]. Але, з часом змінившись, Кріс за допомогою води почав допомагати іншим. Автор зображує живою саме прісну воду: «Кріс у воді займався вісімдесятирічною дамою, розбитою ревматизмом. Підтримуючи її, він користувався легкістю, дарованою зануренням, щоб змусити її робити рухи, на які вона була не здатна на твердій землі, зміцнити її м'язи і сухожилля. Водна терапія – порівняно новий метод, і Кріс якщо не винайшов його, то все ж був одним з небагатьох, хто його практикував» [5, с. 20]. «У Акселя створюється враження, що, ставши за допомогою Кріса легше вагою, він тим самим звільнився від своєї недуги. Він ширяє, перевертається, крутиться. Цей незапланований благотворний сеанс повертає йому відчуття дитинства, перші заняття з батьком в сіднейському басейні,... Як дивно знову випробувати цю довіру, опинившись пліч-о-пліч з власним вбивцею...» [5, с. 21]. Парадоксальним Шмітт зображує епізод, коли Акселю, який звик наживатись на всьому, включаючи віру, приходить думка створити еліксир: «він натрапив на повідомлення про те, що в світі продаються мільйони упаковок антидепресантів, і у нього виникла ідея: потрібно створити еліксир святої Рити, який допомагає від нудьги. Він назве його «Чудотворна вода святої Рити». Серед різних товарів, вироблених на його підприємствах, – іграшок, одягу, електронних гаджетів, порнографічних аксесуарів — його найбільше бавила торгівля релігійними виробами. З тих пір як люди втратили віру в Бога, вони готові вірити у все підряд! Гріх цим не скористатися!» [5, с. 23].

Ще одне втілення образу води у Е.-Е. Шмітта – туман, коли він огортає навіть дуже знайомий пейзаж, то робить його загадковим, таємничим, розпливчастим, зовсім невідомим і сповнює людину невпевненістю. В

давнину туман вважали первозданною матерією, речовиною хаосу, з якого виник «вогнений туман», що утворив, врешті-решт, Всесвіт. У багатьох культурах туман – символ невизначеності і сила, яка плутає і приховує істину від спостерігача [2]. У творі туман є відображенням невпевненості і неясності подій та відчуттів головних героїв, для Акселя це момент, коли він прибув до готелю: «туман так щільно обступив готель, що скло під впливом холоду покрилося теплими краплями, абсолютно сховавши вид на долину» [5, с. 20]. А для Кріса — коли вони з Акселем знаходились у човні посеред гірського озера: «Кріс роздумував, що знаходиться в сумках, які лежали між ними на дні човна. У міру просування ялика туман ущільнювався, стаючи густим, як гороховий суп. На середині озера, там, де в туманному крижаному просторі вже зникли обриси берегів і гірських схилів, Аксель вимкнув мотор. Тут Кріс зрозумів, що задумав Аксель: туман альпійського озера змінився синявою тайландської бухти, купатися в сонячному світлі; Аксель вирішив, що прийшла черга Кріса дізнатися, що означає тонути».[5, с. 24]. В роздумах Акселя і Кріса наприкінці твору також яскраво простежується амбівалентність образу води щодо самих героїв: «Вони на секунду задумались над іронією долі, яка перетворила мерзотника в альтруїста, а святого в негідника. Напливаючий туман, глибокий і легкий, як біла в'язка суспензії, навис над ними, укривши щільним глухим плащем.

Аксель задумливо промовив:

— Коли на цьому тижні я побачив тебе в кафе, ти говорив з одним зі своїх підопічних про спокуту. Я довгі роки не чув цього слова і не замислювався, що воно означає. Ти говорив з такою переконливістю, що я здогадався: ти говориш про себе. Стало бути, після того, як ти кинув мене там, на глибині, як непотрібний рибальський гачок, ти пообіцяв собі спокутувати провину? І тоді мені стало ясно, що сам я виконав зворотний шлях: я деградував, а ти здійснив сходження» [5, с. 24].

Важливим у творах Забужко і Шмітта є образ сліз. Сльоза – символ запліднюючого начала. У фольклорі та літературі слеза

символізувала тугу, невимовне горе, муки, біду; каяття; духовне очищення; радість; чистоту; дощ. У багатьох системах міфології сльози символізують запліднююче начало: із них утворюються озера, ріки, квіти. Існували перекази про те, ніби бджоли з'явилися зі сліз Ісуса Христа. У стародавньоруських духовних віршах згадується плакун-трава, яка наділена чарівною силою. Вона нібито виросла зі сліз Богородиці під час хресних мук Ісуса Христа [1, с.760].

У християнстві сльози – це символ покаяння та очищення. «Очищальну й цілющу силу, як і вода, здавна мають і сльози – в них найсильніше очищуються провини людини. Плакати за свої провини – це дуже стара загальнолюдська звичка» [1, с.760]

У «Казці про калинову сопілку» сльозами виражаються образи, горе, душевні страждання: «І тричі проспівала сопілка Оленчиним голосом і батькові і матері, заплакали батько, мати, заплакали люди» [3, с. 121].

А в «Концерті пам'яті янгола» сльози є вираженням почуття провини, жалю, каяття: «Якби Аксель зняв темні окуляри, Кріс побачив би на його очах сльози» [5, с. 24].

Таким чином, міфосемантика водної стихії виступає основним елементом для розуміння філософського світобачення О. Забужко та Е.-Е. Шмітта, оскільки є одним із першоелементів, на яких будується міфологічна парадигма творчості митців. Міфологема водної стихії в аналізованих текстах реалізується в різних іпостасях, знаходить найяскравіше втілення в образах живої та мертвої води.

Список використаних джерел

1. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. – 5-е вид. – Корсунь-Шевченківський: ФОП Гавришенко В. М., 2015. – 912 с.
2. Энциклопедия. Символы и знаки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sigils.ru/signs/tuman.html>

3. Забужко О. Казка про калинову сопілку / Оксана Забужко // Забужко О. Сестро, сестро. Повісті та оповідання. – К., 2005. – С.122
4. Соколова А. Міфологічний фольклоризм «Казки про калинову сопілку» Оксани Забужко [Електронний ресурс] / Алла Соколова. – Режим доступу: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18162/08-Sokolova.pdf?sequence=1>
5. Шмітт Е.-Е. Концерт пам'яті янгола [Електронний ресурс] / Е.-Е. Шмітт. – Режим доступу: http://loveread.ec/read_book.php?id=34237&p=1

УДК 82.09:821.111-1(73)

РОЛЬ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВІТАЛІЯ КЕЙСА В ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ В УКРАЇНІ

Ріпа Владислава – студентка 3 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету.

Науковий керівник – к. філол. н., ст. викл. Цепкало Тетяна Олександрівна.

Для розвитку міжкультурної комунікації важливу роль відіграють переклади художніх та наукових творів, що забезпечують взаємодію представників різних культур. Літературний діалог між Україною та США відбувається за допомогою перекладів американської поезії та її популяризації в окремих книжкових виданнях або на сторінках українських часописів. Л. Коломієць доводить, що «перекладна література становить собою невід'ємну ланку національного літературного процесу» [6, с. 10].

Теоретичні аспекти перекладознавства висвітлені у працях Д. Робінсона, М. Бейкер, Р. Зорівчак, Л. Коломієць, В. Коптілова, В. Радчука, М. Стріхи, Р. Якобсона та ін. Особливості перекладу англійської поезії на

прикладі окремих персоналій та їх роль в українській літературній полісистемі вивчали М. Адаменко, Н. Кошіль, А. Пермінова та ін. Специфіку розвитку американської поезії ХХ століття аналізували С. Аверінцев, О. Бессараб, Я. Засурський, І. Постолова, М. Черняк та ін.

Метою нашої розвідки є встановлення ролі перекладів Віталія Кейса в популяризації американської поезії в Україні.

Переклади Віталія Кейса, професора Ратгерського університету в США, присвячена здебільшого поетичним текстам американських письменників, творчість яких завдяки публікації в українських часописах ставала все більш відомою на теренах вітчизняної культури. А. Пермінова так визначила загальні тенденції входження американської поезії в Україну: «(...) невпинне розширення каналів метапоетичного імпорту, плюралізація цільових репрезентацій джерельних творів, надолуження втрат, корекція та експансія репрезентації авторів, твори яких уже виступали предметом метадискурсних перетворень, синхронізація процесів у межах полісистем тощо» [8, с. 343].

За спостереженням А. Ткаченка, «прозу перекладати легше, оскільки тут менше підводних каменів, зокрема й формальних вимог, таких, як еквілінеарність, еквіметричність, рима та ін.» [9, с. 87]. Саме тому поетичні тексти американської літератури не дуже широко представлені в українській культурі. Різні перекладачі вносять у перекладний твір власне бачення образів, сюжетів, стилістичних засобів і прийомів тощо. Цікавими є погляди і Віталія Кейса на переклад художньої літератури: «Насамперед треба прийняти цей трукт: більшість поетичних творів неможливо перекладати. Американський поет лавріят, Роберт Фрост, дав дуже потужну дефініцію поезії: поезія це те що губиться в перекладі. Часто поезія базується на культурних, регіональних, і національних архетипах, тому не можна перекласти її точно на іншу мову» [3].

Відтак, перекладацька діяльність Віталія Кейса породжує більше запитань, ніж відповідей. У своєму інтерв'ю учений наголошує, що він не є фаховим перекладачем і працює не на замовлення, а лише за покликом серця.

На нашу думку, це пов'язано не лише з любов'ю до англійської та американської літератур, а й з бажанням продемонструвати українським читачам те, що глибоко вражає його самого. Тому найчастіше він перекладав американські твори українською мовою, хоча знав іще декілька мов. В. Кейс так коментував свою перекладацьку майстерність: «Український поет підпорядковує поетичну уяву мові. (...) В англійській поезії мова – це матеріал, який можна ліпити, як скульптор ліпить глину; як звук, з яким композитор експериментує, комбінуючи його в різні акорди; або як колір, який художник протиставить з іншими кольорами, щоб досягти те, що нуртує в його уяві» [2, с. 247].

Порівнюючи різні переклади поезії «Лондон» Вільяма Блейка, А. Олійник відзначив, що саме у Віталія Кейса перекладний твір є найближчим до оригіналу, «підтримуючи тут ділом принцип, що “нашим обов'язком є перекладати поезію якнайточніше”» [7, с.240]. На нашу думку, Віталія Кейса без сумніву можна вважати віртуозним перекладачем, адже він знав найтонші нюанси мови, з якої перекладав. Всі перекладні твори аналізованого митця об'єднує незвичайна форма і мистецька потреба зазирнути значно глибше в деталі, щоб уловити суть написаного. Модерні поезії є досить важкими для сприйняття, оскільки містять багато слів із подвійним значенням, постійні згадки або певних подій, або посилення на твори інших авторів, що зумовлює їх інтертекстуальність. Щоб зрозуміти ці художні тексти, потрібно знати не лише біографію їх автора, а й усе, що впливало на його світосприйняття: історичні події, освіту, прочитані твори, мораль та повсякденні реалії тогочасного суспільства.

Художні переклади Віталія Кейса сприяли включенню американських віршів у живий український літературний процес. Наприклад, твори Дейвіда Ігнатова, в арсеналі якого було 20 поетичних англійських збірок, став відомий широкому загальному читачької аудиторії в Україні завдяки публікації в журналі «Всесвіт» (2008. №3/4) дев'яти поезій митця в перекладі В. Кейса. Літературознавець також подав коротку характеристику творчості

американського митця, що зумовило зацікавленість постаттю Дейвіда Ігнатова вітчизняними науковцями. Інші переклади літературних текстів цього поета здійснювали в 1980-х роках О. Зуєвський, Б. Бойчук, Віра Вовк, І. Костецький [4], але, на жаль, у той час ці публікації не набули популярності.

Творчість Білла Завадського, лауреата премії Гугтенгайма в Америці, залишається для вітчизняних літературознавців мало дослідженою і перспективною для перекладацької роботи, оскільки в Україні відома лише одна його поезія «До п'яніста Білла Еванса», перекладена українською мовою саме Віталієм Кейсом (часопис «Всесвіт». 2011. №7/8).

Те саме можна сказати і про творчість сучасного американського поета Пола Пайнса, у доробку якого налічуються численні дослідження та переклади українських поезій в англійському дискурсі (наприклад, тексти Б.-І. Антонича). У журналі іноземної літератури «Всесвіт» (2010. № 3/4) у перекладі Віталія Кейса опубліковано поезії «Сон про мого батька», «Стенлі К'юніц читає на вечорі «Сучасності» з нагоди видання його збірки поезій в українським перекладі» та «Богдан Антонич». Саме завдяки цим віршам та короткій анотації самого перекладача український читач дізнається про творчість американця Пола Пайнса.

Чималу роль у популяризації поетичних текстів Вільяма Блейка в Україні відіграли переклади саме Віталія Кейса, оскільки здебільшого твори цього митця мали успіх у російськомовному перекладі (А. Круглов, С. Маршак, В. Сергєєва, С. Степанов, М. Фалікман та ін.). Україномовні тексти поета (найвідоміші вірші «Лондон» та «Тигр») зустрічалися в перекладах Д. Дроздовського, Г. Мазанька, В. Марача, Т. Кисільової та ін. Лише в 2017 році за сприяння видавництва «П'яний корабель» було опубліковано збірку Вільяма Блейка «Пісні Невинності і Досвіду» в перекладі Леся Белея. До того часу ознайомитися із творами Вільяма Блейка український читач мав змогу рідною мовою завдяки перекладам Віталія Кейса у журналі «Всесвіт» 2009 року («Ягнятко», «Розквіття», «Хвора рожа»,

«Сажотрус», «Смуток немовлятка» та ін.). Важливим для сприйняття поетичного твору іноземної літератури, на наш погляд, є зауваги перекладача. Наприклад, Віталій Кейс пояснює реципієнтові особливості своєї роботи над англomовним текстом: «В обличчях знак. Спочатку я переклав це як «В обличчях бачу». Це звучить краще, але губить значення, що є дуже важне при читанні англійської поезії. Блейк повторив слово *mark*, що має два значення, дієслово *зауважувати* та іменник – *знак*, три рази. (...) Отже, він хотів звернути увагу читача на це слово. Кожен, хто читав Біблію, зразу подумає про *Mark of Cain* або *знак Каїна*. І ця інтерпретація цілком підходить до теми» [1, с. 172]. Таким чином, літературознавець дає змогу читачеві глибше зрозуміти світоглядні позиції Вільяма Блейка.

Поетичні твори американських письменників Томаса Стернза Еліота та Стенлі К'юніца перекладені українською мовою багатьма літературознавцями. Однак Віталій Кейс також вніс свій вклад у популяризацію віршів цих митців для української аудиторії, адже журнал «Всесвіт», на сторінках якого розміщені переклади професора Кейса, є доступним для масового читача. До того ж, перекладач часто додає свої коментарі, що є своєрідним ключем для розуміння поезики творів та світогляду іноземних авторів. Характеризуючи поетичну манеру Стенлі К'юніца, Віталій Кейс зазначає: «Це почуття гри дуже важливе в еволюції К'юніцевого стилю; його вірші набирають краси саме тоді, коли вони відходять від вимушеної Єлизаветської елегантності й набирають все гострішого емоційного вигляду – притаманний його власній вдачі» [5, с. 195]. Таким чином, науковець привертає увагу читача до творчості американського поета. Переклади професора Кейса відрізняються від інших майже повною відсутністю рими, але зміст при цьому не втрачається.

Попри всі досягнення Віталія Кейса, пересічні українці здебільшого взагалі не знають імені цієї людини. І справа не лише в тому, що він майже все життя провів за кордоном. Значну роль відіграло те, що поезії, які він переклав, важко осягнути, не орієнтуючись у тонкощах американської

літератури. А коли людина не розуміє сенсу прочитаного – це відштовхує. Українська й американська літератури зовсім не схожі між собою: висвітлюють різні проблеми, відрізняються формою і змістом, зрештою, відношенням письменника до свого твору, тому між ними важко провести паралелі. Однак перекладацька діяльність Віталія Кейса сприяла тому, щоб поезії американських модерністів знайшли своїх поціновувачів серед українських читачів.

Список використаних джерел

1. Блейк В. Пісні невинности (1789) / перекл. В. Кейс. *Всесвіт*. 2009. №1/2. С. 169-173.
2. Відповідь проф. Віталія Кейса (США) на відгук Андрія Олійника «Дещо про факти і глузд у перекладах англійської поезії». *Всесвіт*. 2011. № 9-10. С. 247.
3. Грицюк Л. Інтерв'ю з перекладачем: Віталій Кейс. URL : <http://levhrytsyuk.blogspot.com/2010/01/11.html>.
4. Ігнатов Д. Здивований гість : вибрані поезії. Нью-Йорк : Сучасність, 1982. 93 с.
5. Кейс В. Стенлі К'юніц: лауреат американської поезії. *Всесвіт*. 2009. № 9/10. С. 192-196.
6. Коломієць Л. Український художній переклад та перекладачі 1920-30-х років : матеріали до курсу «Історія перекладу» : навчальний посібник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 559 с.
7. Олійник А. Факти й глузд проти художності: порівняння кількох перекладів. *Всесвіт*. 2011. № 9-10. С. 242-246.
8. Пермінова А. Особливості входження американської поезії в українську літературну полісистему. *Мова і культура*. 2012. Вип. 15, т. 4. С. 338-343.
9. Ткаченко А. У горнілі перекладу із досвіду майстер-класу. *Слово і час*. 2016. № 4 (664). С. 86-92.

УДК 811.161.2'28'42

ДІАЛЕКТИЗМИ В РОМАНІ ДАРИ КОРНІЙ «ГОНИХМАРНИК»

Савчук Ольга – студентка 3 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Мартос Світлана Андріївна

У сучасній українській мові є велика група слів, поширення яких обмежується певною територією, – це територіальні діалектизми. У енциклопедії «Українська мова» зазначено: «Територіальний діалект – різновид національної мови, якому властива відносна структурна близькість і який є засобом спілкування людей, об'єднаних спільністю території, а також елементів матеріальної і духовної культури, історико-культурних традицій, самосвідомості [5, с. 145].

Функціонування діалектизмів в усному мовленні може зумовлюватися недостатнім володінням літературною мовою, а також цільовою стилістичною настановою мовця. Слушно зауважує П. Гриценко, діалектизм у художньому творі – це один із виявів багатогранного процесу взаємодії діалектів і літературної мови: вплив літературної мови прискорює стирання відмінностей говорів, перебудову їхньої структури, зміну функцій їхніх елементів; разом з тим літературна мова живиться діалектизмами як засобом реалізації художнього задуму [2, с. 36].

С. Єрмоленко називає кілька настанов, які зумовлюють уживання діалектної лексики в мові художнього твору: 1) відтворення тих реалій, що пов'язані з певною територією, яку описує автор; 2) відтворення особливостей усного мовлення; 3) уведення нелітературного слова з прозорою внутрішньою формою, яка сприяє словесно-художньому зображенню [3, с. 16].

Актуальність статті зумовлена необхідністю вивчення і класифікації діалектизмів, що входять до складу художнього тексту. Мета нашої розвідки – виявлення і опис діалектизмів, наявних у тексті роману Дари Корній «Гонихмарник».

Авторка у своїх творах використовує багатства загальнонародної мови. Широке застосування письменницею розмовної лексики надає її художнім текстам колориту невимушеності, а також сприяє експресивності. Не порушуючи норм літературної мови, розмовна лексика має в собі величезний потенціал різноманітних форм і типів свого виявлення, вона є одним із джерел збагачення індивідуальної мовної картини світу митця. Розмовні форми не знижують стилю писемного художнього мовлення. Вони використовуються автором як елементи наближення мови художніх творів до узуальних уживань носіїв загальнонародної мови.

Дара Корній використовує діалектизми з південно-західного наріччя, галицького діалекту, оскільки герої роману – жителі Львова.

Опрацювання фактичного матеріалу засвідчило, що найбільш поширена група діалектизмів, представлена у романі «Гонихмарник» Дари Корній, – це лексичні діалектизми.

Зібраний матеріал дозволив виділити такі семантичні групи: 1) дії та вчинки людей; 2) явища природи та природні об'єкти; 3) лексеми на позначення людини, професій, частин тіла та стосунків між людьми; 4) номени прислівникового значення, які подають просторові чи часові, якісні чи кількісні характеристики предметів, станів та об'єктів.

Найчисельнішим серед лексичних діалектизмів у межах досліджуваного твору виявився семантичний ряд «Дії та вчинки людей», який охоплює дієслова на позначення руху, намірів, ментальної та фізичної діяльності людини, він репрезентований найбільшою кількістю лексем: *відала, замирилися, гибіли, ворохобить, сквирить, вижу, спуджуєш, не закохайсі, одруживсі, заслабла*. Наприклад: *-Тю на тебе! А ти шо, хіба не знаєш? Я ж тобі вже відала* [4, с. 62] (*відала* «пояснювала»); *-Ох і*

постаравсі нині Гонихмарник, ох, і *постаравсі* [4, с. 62] (*постаравсі* «постарався»); -*Та ліпше від нього триматисі* якнайдалі, особливо молодим слічним дівчатам [4, с. 62] (*триматисі* «триматися»); Дівчата за ним *гибіли*, навіть благали, щоб він не полишав їх [4, с. 66] (*гибіли* «побивалися через велике кохання»); - *Пусти. Ми наче замирилися?* - розгублено перепитує дівчина [4, с. 65] (*замирилися* «погодилися»); *Уже один погляд очей ворохобив* [4, с. 69] (*ворохобив* «хвилював, тривожив»); -*Всьо-всьо, доста. Дотьомбала* [4, с. 73] (*дотьомбала* «зрозуміла»); «Слово, дитиночко, то правдивий скарб, даний людині Богом. Бач, то навіть у Біблії *кажиці*, шо в началі було Слово. Тіко не завше, люба, ми вміємо ним *вдало послуговуватисі*. Воно і вбиває, воно і сцілює» - любила повторювати бабуся [4, с. 6] (*кажиці* «говориться»; *послуговуватисі* «послуговуватися»); *Ірина* стривожено прокидається від жалібного завивання. Їй здається, що то хтось тужить, попелисто *сквирить*, а може, то сон чи розмова лісу за вікном [4, с. 75] (*сквирить* «тужить»); *Можна до смерти спудитисі* [4, с. 74] (*спудитисі* «злякатися»); *Господи дитиночко, ти часами не заслабла?* — стривожено говорить старенька [4, с. 76] (*заслабла* «захворіла»); - *І не вийде вона до тебе, не ззивай!* [4, с. 95] (*не ззивай* «не клич»); *Шуга крихка вдаласі, от і проваливсі під лід* [4, с. 97-98] (*вдаласі* «видалась»; *проваливсі* «провалився»); *Я ж вижу! Ох, хіба серцю накажеш?* [4, с. 98] (*вижу* «бачу»); – *Ти мене спуджуєш, дівчиночко?* [4, с. 104] (*спуджуєш* «лякаєш»).

Ще одна група слів об'єднує у собі лексеми, які вживає автор на позначення різних явищ природи та природних об'єктів. До таких лексичних одиниць віднесли номени: *шуга, лякавиці, трепета, мигунки*. Наприклад: *Дрімучі ліси, глибокі озера, твань та баговиння, вкриті барвистим квітковим килимом підступні болота, чисті живиці, грайливі та потужні ляскавиці* [4, с. 58] (*ляскавиця* «грім»); *Не дуже яскраві мигунки, світло від яких зовсім блідо долітає до села, мляво освітлюють небо* [4, с. 63] (*мигунка* «блискавка»); *Страшнувато, хоча коханий впевнено пояснює кожен звук: це сич загукав, це трепета* ляжливо труситься, *це сосни гіллям одна об одну*

буцаються, сперечаються, це їжак спросоння бурчить [4, с. 78] (трепета «осика»); **Шуга** крихка вдаласі, от і проваливсі під лід [4, с. 97-98] (шуга «крига»).

Доволі частотними є випадки використання автором лексем на позначення людини, професій, частин тіла та стосунків між людьми: *нездалицько, кріпко гордотний, встидливість, дівчинойко*. Наприклад: *Часто-густо притьом заповзяті* або *силувано полохливі* [4, с. 66] (притьом заповзяті «дуже вперті»); *-То ти мені скажи, дівчинойко, з якого такого лихо дива вони й нашу підгорнули?* [4, с. 73] (дівчинойко «дівчино»); *Темінь приховує її встидливість від Ігоря, хоча видається Ірині, що Гонихмарник може в темряві бачити ліпше, аніж вона вдень* [4, с. 79] (встидливість «сором»); *Пішов геть, нездалисьько!* — *сердито вигукує стара і заходить до хати* [4, с. 95] (нездалисьько «нездара»); *-Іроди! Гунцвоти! Ви шо тут робите? Ану верніть все назад, ану верніці* [4, с. 107] (гунцвоти «негідники»); *-А твій приятель кріпко гордотний* [4, с. 90] (кріпко гордотний «дуже гордий»); *То — криця. Так кажуть про людину, котра тримає слово, так називають людину, яка не гнеться і не ламається від буревію злигоднів, не скориться пристрасній впадоби, навіть коли це кохання* [4, с. 101- 102] (злигодні «злідні»).

Ще одна група слів представлена номенами прислівникового значення, які подають просторові чи часові, якісні чи кількісні характеристики предметів, станів та об'єктів: *премного дужа, завше, фест, крепко, небавом*. Наприклад: *-І де тота дитина вештасці? Он вже північ небавом* [4, с. 67] (небавом «скоро»); *-І то крепко сильна молодиця чи дівка* [4, с. 95] (крепко «дуже»); *- Твій батько теж не вірив у таке, не носив ослону. Заблукав взимі у лісі і замерз. Та не фест віриці* [4, с. 97] (не фест «не сильно»); *-Слухай, тобі не набридло підкрадатися щоразу ось так, зрадечка?* [4, с. 127] (зрадечка «несподівано»); *А Тимчиха нігде не змовчить, от слово за слово — і лайка* [4, с. 76] (нігде «ніколи»); *Плата за то — премного дужа. Жінка, яка народжує хлопчика від Гонихмарника, після злогів вмирає. Завше* [4, с. 74] (премного

дужа «дуже велика»; *завше* «завжди»); - *Бабусю, у нас з Ігорем ніц нема, ніц такого про що ви подумали* [4, с. 73] (*ніц* «нічого»); *Я ж бачу, як тобі тєжко* [4, с. 7] (*тєжко* «важко»).

Лексико-семантичні діалектизми, за визначенням С. Бевзенка, – це «слова однієї етимології, які хоч і звучать однаково, але в різних говорах тієї ж самої мови виступають з різними значеннями» [1, с. 181]. У романі «Гонихмарник» вони вживаються автором рідко, у порівнянні з попередніми, і виконують свої «прямі» функції: допомагають вносити додаткові відтінки до основного повідомлення. Наприклад: *Підуть зводи та переводи селом* [4, с. 65] (*зводи та переводи* «плітки»); *Не слухаючи Іриної відповіді, тітка Катя крутнулася на одній нозі й побігла додому наводити в хаті лад перед «городським» гостем і «рихтувати» обід* [4, с. 87] (*рихтувати* «готувати»).

Отже, діалектизми у романі Дари Корній «Гонихмарник» є тими мовними засобами, які надають художньому тексту особливого колориту, виконують вагому експресивну функцію, відзначаються стилістичною вмотивованістю. Використання автором лексичних діалектизмів зумовлене потребою у відтворенні особливостей мовлення персонажів, його індивідуалізації, а також задля урізноманітнення мови автора.

Список використаних джерел

1. Бевзенко С. Українська діалектологія. К.: Вища школа, 1980. 246 с.
2. Гриценко П. Ю. Мови чисті джерела. *Культура слова*. К., 1983. Вип. 25. С. 32-38.
3. Єрмоленко С. Я. Народно-розмовна традиція в літературно-художньому мовленні (на матеріалі сучасної української прози). *Питання мовної культури*. К., 1968. Вип. 2. С. 14-32.
4. Корній Дара. *Гонихмарник*. Х.: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 336 с.
5. *Українська мова: Енциклопедія*. К.: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2000. 752 с.

УДК 821. 161. 2-1.09

**МІФОЛОГЕМА ВОДИ У ЛІРИЦІ ВІСЛАВИ ШИМБОРСЬКОЇ
ТА ЛІНИ КОСТЕНКО**

Самойленко Анастасія – студентка 4 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету
Науковий керівник – к. філол. н., доц. Демченко Алла Вікторівна

У контексті світової літератури творчість Віслави Шимборської та Ліни Костенко займає важливе місце, тому є актуальним всебічне дослідження та порівняння лірики цих мисткинь. Основою художньої картини світу поетес є особливе світовідчуття, адже кожна бачить, сприймає та описує цей світ по-своєму. Саме виявлення індивідуально-авторської міфології допомагає читачам осмислити та зрозуміти специфічну концепцію буття.

Вода – це першоелемент, що характеризується багатозначністю та амбівалентністю, а також є важливою частиною міфологічної картини світу В. Шимборської і Л. Костенко. У поетичному доробку авторок елементи водної стихії передають багатоманітні значення, реалізуються як в традиційних фольклорних образах, так і в індивідуально-авторській інтерпретації, зумовленій особливостями авторського світовідчуття.

Мета статті – розкрити специфіку функціонування семантичного поля міфологеми води та її реалізацію в поезіях В. Шимборської та Л. Костенко.

Дослідженню міфосемантики водної стихії в художніх текстах присвячено невелику кількість праць. Виділяємо небесну й рухливу, глибоку, прісну та солону, сплячу та мертву, чисту й прибережну воду. Міфологема води є невід’ємним аспектом у ліриці В. Шимборської та Л. Костенко, вона передається через образи озер, річок, морів, океанів, снігу, криги та сліз.

Вода – це джерело життя, основна стихія Всесвіту. Домінантні її грані – життя та здоров'я, очищення та кохання.

Поезія Л. Костенко «Чайка на крижині» пов'язана з перебуванням авторки у польському місті Щецін та передає її розмірковування про сенс життя людини. У вірші зображується річка Одра, яка символізує наше життя, його швидкоплинність, а з приходом весни описується своєрідна неконтрольована «поведінка» криги та льоду:

Крига буйно ломилась у відкриті двері протоки.

Лід кришився, б'ючись об каміння берегове...

І нарешті по Одрі – темній, широкій –

На останній крижині самотня чайка пливе [3].

Авторка передає картину життя, всі перешкоди, що трапляються на життєвому шляху людини, але незважаючи на це, «на останній крижині самотня чайка пливе», тобто людина йде наперекір всім труднощам.

Море в поезії – це ніби рідний край для ліричної героїні, бо батьківська земля для кожного – найдорожча та наймиліша. «А крижина тонка. А крижина майже прозора...» доказ того, що наш шлях – це щось крихке, тонке, таке непостійне, в будь-який момент «затріщить і відломиться... Піде вода кругами...».

В. Шимборська у вірші «Коротке життя наших предків» зображує людство, занурене в час, пише про самотність, а також закликає людей:

Слід було поспішати, впоратися з життям,

поки сонце зійде,

поки випаде перший сніг [5].

Тут образ снігу корелює з образом часу.

Ще крок, ще крок

вздовж лискучої річки,

що з темряви витікає і в темряві закінчується [5].

У цих рядках авторка описує річку як символ буття, життя людини.

У вірші «Краєвид із зернятком піску» В. Шимборська подає персоніфікований образ озера. Воно немов істота, яка живе своїм життям:

З вікна відкривається гарний вид на озеро,

але він сам себе не бачить.

Сіро і невиразно,

німотно, прісно

і безболісно йому на цьому світі.

Бездонно дну озера

і безбережно берегам.

Не мокро й не сухо його воді [6].

У «Словнику символів» під загальною редакцією О. Потапенка стверджується: «Зберігаючи пам'ять про первісну хаотичну воду й поєднуючи її з уявленнями про світ померлих як антисвіт <...>, предки надали річкам і воді взагалі властивості бути посередником між живими і мертвими і в той же час можливості передбачити майбутнє, бо вода є причетною до вічності. Вода і є рубежем між життям і смертю, між двома станами» [4]. На відміну від швидкоплинної річки в озері спокійна вода, тому воно змальоване сірими фарбами. Вода не підкоряється законам людського буття.

Також у поезії «Прощання з краєвидом» В. Шимборська показує берег озера, що є уособленням спокою, спогадів та роздумів:

Розлогим шумом свого віття

не завдають мені болю

гори вільх понад водою.

Розумію, що берег

нашого озера

залишився таким же приступним,

яким був до твоєї смерті [6].

Водні образи, репрезентовані в ліриці польської та української мисткинь, постають у різноманітних варіантах. Зокрема це образ сліз, що

містить глибокий зміст. В інтимній ліриці Л. Костенко є дуже багато проникливих, ніжних, чистих віршів про щире кохання, тому що любов для авторки – це найчистіше, найвище почуття у житті, яке приносить людям не тільки щастя та радість, але й глибокі душевні переживання, в деякій мірі навіть страждання.

В одній із найкращих поезій про перше кохання «Світлий сонет» розповідається про зародження любові, але, на жаль, почуття не взаємні. Тому дівчина «ридає, але все як слід», тому що печаль приходить в наше життя неочікувано.

Це ще не сльози – це квітуча вишенька,
що на світанку струшує росу [2, с. 341].

Сльози в поезії є символом чистоти (разом з росою), адже вони не просто вода, а ніби очищують душу людини, і після них має відбутися щось хороше та приємне. У ролі води можуть виступати і сльози. У «Словнику символів» під загальною редакцією О. Потапенка вказується: «Сльоза – символ запліднюючого начала; невігойного горя; біди, мук; каяття; духовного очищення; радості; чистоти; дощу. У багатьох міфологічних системах сльози символізують запліднююче начало: із них утворюються ріки, озера, квіти. <...> сльози вважалися ознакою щастя» [4]. У вірші «Недумано, негадано...» авторка зізнається в коханні до свого обранця:

Люблю до оніміння,
до стогону, до сліз [1, с.289].

Сльози в цій поезії від щастя, тому що героїня в піднесеному настрої та впевнена в чистих та щирих почуттях до свого коханого.

Одже, міфосемантика води виступає ключовим елементом для розуміння особливого світобачення В. Шимборської та Л. Костенко, оскільки це першоелемент, на якому будується творчість мисткинь. Міфологема води втілюється в образах глибоких, рухливих, хвилюючих, прісних та чистих вод.

Порушена нами проблема є перспективною та вимагає подальшого дослідження, що дасть можливість глибше та детальніше описати художні світи польської та української поетес.

Список використаних джерел

1. Костенко Л. Вибране / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.
2. Костенко Л. Триста поезій. Вибрані вірші / Ліна Костенко. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. – 416 с.
3. Костенко Л. Чайка на крижині. Поезія [Електронний ресурс] / Л. Костенко. – Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=5750>
4. Словник символів / за заг. ред. О. І. Потапенка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studfiles.net/preview/5252915/page:17/>
5. Шимборська В. Коротке життя наших пращурів. Поезії [Електронний ресурс] / В. Шимборська. – Режим доступу: <http://www.metaphora.in.ua/?p=11345>.
6. Шимборська В. Краєвид із зернятком піску. Прощання з краєвидом. Поезії [Електронний ресурс] / В. Шимборська. – Режим доступу: <http://kalmius.narod.ru/nomer4/pereclad/himb.htm>.

УДК 821.161.2.09'06

ОБРАЗ МАТЕРІ В СУЧАСНІЙ ПІДЛІТКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Сироткіна Ангеліна – студентка 3 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., ст. викл. Цепкало Тетяна Олександрівна

Найяскравішим образом в надбанні українського народу є образ матері, адже саме він найчастіше зустрічається в усній народній творчості, у молитвах, піснях, віршах, а також у прозі. Як зазначає Г. Беленька, «у народних піснях це один з найулюбленіших мотивів. Мати постає в них хранителькою домашнього вогнища, берегинею роду, сильною и водночас ніжною жінкою, порадицею, учителькою, заступницею. В образі матері втілено ідеал жінки як уособлення найвищих моральних цінностей: доброти, самовідданості, любові, працьовитості, милосердя, турботливості, ніжності» [1].

Значимість та **актуальність** вивчення взаємостосунків матері і дитини визначається зміною сімейних цінностей не тільки в літературі, а й в усіх суспільних сферах життя. Багато дослідників, митців, письменників зображують реалії материнства з проблемами та хатніми турботами, стражданнями від зречення батьком дитини. Або ж, навпаки, бачать материнство як абсолютного щастя та постійної радості.

Метою нашої роботи є дослідити образ матері в сучасній підлітковій літературі про булінг, показати значимість матері для дитини та проаналізувати різні варіанти виховання дитини в сучасному світі.

Сучасні письменники яскраво втілюють образ матері у своїх романах, повістях. Зокрема, така молода письменниця, як Юлія Чернієнко у своїй повісті «Помста», висвітлюючи проблему булінгу в школі, тонко торкається цього ніжного образу матері, зображуючи її в ролі друга, який завжди підтримає у складній ситуації.

Вже на початку твору авторка описує маму Міри, яка піддається цькуванню однокласниками, такими словами: «*І так ми йшли: тато, його маленька принцеса Міра і казкова фея – мама*» [3, с. 18]. Можна трактувати, що для головної героїні, одинадцятикласниці, яка потерпає від знущань ровесників, рідна ненька постає в ролі казкової феї. І не дарма письменниця змальовує її саме так, бо в повісті мати дійсно стає чарівницею, яка намагається зробити все, для щастя своєї доньки. Авторка пише, що стосунки

в сім'ї Міри були надто складні, батько постійно знущався над матір'ю, просив гроші, бив її, але вона: «...була сильною, але що то жіноча сила перед осканенілим чоловіком» [3, с. 19]. Жінка розуміла, що це все бачить дитина: «Мама все таки зважилася на розлучення і розподіл квартири» [3, с. 69]. Сім'я змінила помешкання та на душі у Міри наступило часткове полегшення, бо її життя і без того було нестерпним: «Відтепер наше нове помешкання – малосімейка: чотири обшарпані стіни, кухонька і манюня ванна кімната. Зате наша!» [3, с. 69]. Таким чином, найрідніша людина для дівчинки-підлітка стає її єдиним джерелом радості.

Відомо, що мама – це найважливіша людина в житті кожного з нас. Адже лише вона буде щиро радіти нашим успіхам, дарувати свою любов всупереч усім негараздам та поважати рішення своєї дитини. І справді, для Міри, яка кожен день відчуває психологічний тиск з боку однокласників, мама – це ангел, який темний день перетворює на світлий, яка, навіть не знаючи, що її донька є жертвою цькування, все одно материнським серцем відчуває, що дитина потребує уваги та любові: «Цю подію ми з мамою відсвяткували в кафешиці – морозивом і фруктовим желе. Я була на сьомому небі від щастя» [3, с. 25].

Лише материнська любов огортає дитину, надихає її та супроводжує в усіх життєвих ситуаціях із самого раннього дитинства та впродовж усього життя. Материнський інстинкт здатен вплинути на духовний стан дитини. Мірі з дитинства не могли дати все найкраще, проте завжди жінка піклувалася про неї, про її здоров'я: «Мама влаштувала мене в табір відпочинку на березі моря біля підніжжя гори, на схилах якої росли кремезні ялівці та лаврові кущі» [3, с. 25].

Кожна дитина каже: «Моя мама – це моє натхнення», так і для Міри матінка була надійною опорою та підтримкою в усіх ситуаціях: «Згадала маму і чомусь пошепки благала: «Мамочко! Ще цілих чотири роки терпіти...» [3, с. 35]. Навіть подумки, коли на душі було кепсько, дівчинка

зверталася до рідної неньки з надією, що та її почує на підсвідомому рівні. Не дарма ж кажуть про генетичний зв'язок дитини з матір'ю.

Незважаючи на фінансові труднощі, жінка намагалася зробити так, щоб її дитина завжди виглядала не гірше за останніх: *«Мама запропонувала мені святкову сукню, що дивом підійшла...Розглядаючи себе в дзеркало, не вірила своєму щастю. На мене дивилася справжнісінька принцеса!»* [3, с. 49]., *«...вона пасувала мені. Як і серезки. Мамині»* [3, с. 110]. Міра розуміла, що мамі важко забезпечувати родину самотійно, тому з повагою ставилася до її праці: *«Всі мамині гроші йшли на оплату навчання, житла й харчі. Я ніколи не просила в матері грошей на власні забаганки, не проситиму й цього разу»* [3, с. 142]. Тому головна героїня знайшла можливість заробляти самотійно, оберігаючи найріднішу людину від хвилювань.

Міра і мама – це маленька затишна сім'я, вони проводять час разом, розмовляють на різні теми та головне – розуміють один одного: *«Ось-ось мала повернутися з роботи мама. «Чому б нам не випити кави? Кава по-нашому. Удвох»»* [3, с. 70], *«Мама зайшла в квартиру, роздягнулася і загадково всміхнулася: / - Як у нас справи? / - Усе класно. Давай перевдягайся й ходімо на кухню. Хочеться посидіти з тобою за чашечкою кави і просто поля лякати. / - Чудово! Я купила по дорозі вівсяне печиво й цукерки. Зробимо собі свято! / Дотепер пам'ятаю цей вечір. До деталей»* [3, с. 71]. Дім для Міри виступає своєрідним захистом від зовнішніх проблем, а мама – теплим вогником, який завжди буде зігрівати її холодну душу: *«Мій дім...мій прилисток. Тільки тут мені затишно»* [3, с. 91].

Мама для дівчинки у повісті Юлії Чернієнко – це справжня любов, краса, тепло та ніжність. Вона нещасна в стосунках з друзями, з хлопцями. Щасливою дівчина почувається тільки поруч із ненькою, адже найважливіше в житті – це сім'я, а особливо мама, яка завжди буде поруч та дарувати тобі справжнє щастя.

Сучасна письменниця Оксана Сайко, також звернулася до образу матері у своїй повісті «Нетутешній», але розкриває його з іншої сторони. Це розповідь про молодого хлопця – дивака, годинникаря, який жив самотником з самого дитинства: *«...Був одразу приречений стати самотником. А може, вже й таким народився, бо прийшов у світ від такої ж самотньої жінки...»* [2, с. 9], тому що: *«Мати зовсім не чекала його, а дізнавшись, що вагітності вже не позбутися, незлюбила його ще в утробі – як плід легковажності й розчарування. Вона виношувала його, мов нестерпний тягар, від якого прагла звільнитися. Часом у неї з'являлася думка покинути його, бо так було би легше для неї і краще для байстрюка, але одразу ж і гнала цю думку від себе, розуміючи, що так вчинити не зможе. Вже знала, що означає бути покинутою й самотньою, адже була із сиротинця. А під час пологів лаялася на чому світ стояв, бо вже звикла тамувати брутальністю будь-який біль. Тільки-но він вислизнув з її лона, здивувалася, затамувавши подих, побачивши його зморщене червоне обличчя, сині каламутні очі, мале беззахисне тільки, почувши кволий плач. Вона важко зітхнула і саме в ту мить і змирилася з тим, що трапилося. «Нехай вже буде», – промовила сама до себе, притуливши його до своїх грудей...»* [2, с. 6-7]. Таким чином, ми бачимо, що дитина з раннього віку не відчувала любові, і значна, навіть, основна роль у становленні цього почуття дістається від матері, але нажаль, ще в утробі вона подумки відмовляється від виховання своєї дитини.

У шкільні роки поведінка юнака почала давати знати про себе. Він міг вкрасти велосипед чи скоїти іншу шкоду. Люди звертають увагу на те, що це провина батьків: *«З такою матір'ю ваш син обов'язково втрапить у в'язницю, бо виросте нікчемою та злодієм»* [2, с. 114]. Але почуття в дитини зовсім інші, він любить свою матір, тому що вона – це найрідніша людина в житті. Тому хлопець вирішує, що *«ніколи більше не чинити так, щоб матері було прикро або соромно за нього»* [2, с. 114].

Матір у повісті «Нетутешній» виховувала сина одна і їй було складно, як фізично, так і морально: *«Вона часто поверталася з роботи втомлена,*

пригнічена й мовчазна. Мабуть, причиною всього цього була її самотність. Тоді могло й йому перепастися від неї стусанів» [2, с. 7]. Не можна сказати, що матір погано ставилася до свого рідного сина: «Мати завжди повторювала, що живе заради нього. Що тільки завдяки йому вона нарешті збагнула, для чого їй жити. Бо інакше її життя було б зовсім порожнє і самотнє» [2, с. 8], просто ми можемо побачити іншу модель виховання та материнської любові: «Вона любила час від часу зазирати в чарку, співати сумних пісень зі своїми подругами з фабрики, що мали схожу долю...» [2, с. 7], «На світанку мати поспішала на фабрику й залишала його на подруг, які не надто ним переймалися, щоб ретельно пильнувати. Він повзав на підлозі в мокрих штанях та із замузаним обличчям...» [2, с. 9]. Таким чином, ще з раннього віку хлопчик був позбавлений повноцінної материнської турботи. Авторка пише: «Якби його народила інша мати, все в нього могло бути інакше...Може, було б краще, а може, ще гірше» [2, с. 7]. Тож, нам не відомо, як могло скластися його життя, ми можемо побачити його реальний життєвий шлях та долю.

Таким чином, досліджуючи сучасну підліткову прозу про булінг, ми можемо зробити висновок, що образ матері був і залишився актуальним. Мама для підлітків на почуттєвому рівні – це підтримка, любов та ніжність, навіть якщо вона приділяє дітям недостатньо уваги.

Список використаних джерел

1. Беленька Г. Образ матері в українській культурі та його вплив на формування особистості. URL: <https://www.psyh.kiev.ua> (дата звернення: 13.10.2019 р.).
2. Сайко О. Нетутешній: повість. Київ: ВЦ Академія, 2018. 128 с.
3. Чернієнко Ю. Помста: повість. Київ: ВЦ Академія, 2019. 160 с.

УДК 821.161.2-1.09

НЕОМІФОЛОГІЗМ ЛІРИКИ МАРІАННИ КІЯНОВСЬКОЇ ТА МАР'ЯНИ САВКИ

Солодова Олена – магістрантка 2 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н, доц. Демченко Алла Вікторівна

Зв'язок і взаємовплив між літературою і міфом є одним з найважливіших художніх принципів літератури ХХ-ХХІ століть – неоміфологізму. Для сучасних текстів характерне активне переосмислення традиційних образів, використання алюзій та ремінісценцій тощо.

«Неоміфологізм – одне із найплідніших явищ в українській поезії останнього десятиліття ХХ ст., що визначало своєрідність художнього світу письменників. Відповідно, розгортання художнього світу часто підпорядковане особливостям синкретичних ритуально-обрядових структур мислення, де міф виконує функцію мови як «інтерпретатора історії та сучасності» [2, с. 66]. Один із ключових підходів до аналізу міфопоетики в ліриці цього періоду спроектований на перезасвоєння образно-чуттєвих форм світосприймання.

Смислові площини художнього виміру М. Кіяновської передбачають широкий спектр для реінтерпретації світоглядних моделей, які базуються на усталених міфологічних сюжетах. У віршах авторки досить виразно простежується мотив блукань, основою якого є біблійна легенда про Мойсея, поеми Гомера «Одіссея» та Данте «Божественна комедія»: «*Спить Одиссей. і вкотре бачить він. / Що в цьому світі істини немає*» [3]; «*Мойсей був Мойсей. і дивився у небо, аж ген. / Бо той. що Навин, був Ісусом. Був перед Йорданом*» [3]; «*За колами вогню – останнє коло раю*» [3]). «Мотивне поле» утворюється за рахунок ідейно–тематичних зв'язків мотиву блукань із

мотивом кохання, мотивом утечі й повернення, художньої взаємодії орнітологічних та біблійних образів.

Мотив блукань разом із мотивом кохання утворює нерозривну єдність «любов – Бог». Більшість звертань, у яких зринає мотив кохання, безпосередньо стосуються Бога; *«Подай мені. Боже, спасіння і тихо прости / За те, що я світло і тяжко жила і любила»* [3]. Літературний вимір поетки засвідчує християнську відданість, любов та покору, яка найяскравіше виявляється, коли лірична героїня блукає, страждає, відчуває самотність і відчай. Проте помічаємо, що кохання у М. Кіяновської найчастіше постає антитезою смерті. Через це можна виокремити метафізичну взаємозалежність «любов – життя» і «любов – безсмертя», яка під час розгляду загальної мотивної структури є домінантною: *«Любов – це безсмертя, як птах – разу приходиш сюди»* [3].

Лірична героїня М. Кіяновської прагне небесної любові: *«Хочу, мов блискавка, звити гніздо на вербі»* [3] (відомо, що «звити гніздо» означає стати по-справжньому щасливим, створивши сім'ю); звертається до коханого: *«Взаємність несподівана, нага – / Тебе, блукальця. і мене, безжальця»* [3]. Така художня ситуація більше схожа на екзистенційне блукання персонажа (роздвоєність власного «я», пошук себе, дуалізм, проблема вибору).

До речі, лірична героїня неодноразово говорить про те, що вона має крила: *«А ми з тобою – камені. Й крилаті»* [3], *«Я між ними – одна із сущих, і я крилата»* [3]. Це своєрідний вияв бажання переходу в іншу реальність, де вона нарешті може бути вільною (мабуть, через це неодноразово зринає локус неба: *«сонце шукає у небі пари»* [3]).

У поезії М. Кіяновської зринають зооморфні образи, що перебувають у фокусі авторських інтенцій, зокрема образ вовка. А. Горбань зауважує, що «модель «я і вовк» відсилає до паралелей:

1) з міфом (профанне – сакральне, цей світ – потойбіччя: перевертання на вовка, порівняння з вовком у «Слові о полку Ігоревім», як і в пізніших легендах про козаків–характерників, співвідносне не лише з «хижим», а й із

швидким і «віщим»: «сірим вовком по землі, сизим орлом під хмарами», «скачуть, як сірі вовки в полі», «скочив вовком до Немиги з Дудуток»);

2) із ритуалом (віддаленість від світу людей і повернення «додому», що супроводжується осягненням сакрального й сексуального. може прочитуватися як ініціація);

3) із казкою (від українського фольклору до «Червоного капелюшка»);

4) із літературою (колізія «природа – культура», зокрема в образах вовкулак)» [4, с. 58].

Міфотекст поезій реалізується за допомогою засвоєних біблійних сюжетів: легенда про Всесвітній потоп (*«І буде потоп. І стікатиме літо водою. / Душа з-поза тебе шукатиме інших садів. / Тривання скорбот. Порожнеча вигадувань слів / У світі, де я народилась, щоб бути з тобою. / Та ти не повернешся раптом. Як завжди, як все. / Це сповнення знаків, пророцтв – і ковчезу без пари»* [3], *«Великих повернень горстка, маленька жмінка / В потопі всесвітньому берег собі знайшла»* [3]; легенда про Адама та Єву (*«Віттар – як наперсток: загубиш – і біль розіпне. / У кожному дюймі скорботи – колючки і жала. / Я Єва була. Я тоді при струмкові лежала, / А він все втікав, тільки раз упіймавши мене»* [3]).

Зважаючи на це, в ліриці М. Кіяновської простежуються риси художнього неоміфологізму, коли в центрі опиняється дотичний до мотиву блукань усталений образ або сюжет (подібний до «ядра» мотиву [5, с. 131]), поетка реконструює міфологами й нашаровує власні художні інтерпретації.

Таким чином, у ліричних текстах М. Кіяновської мотив блукань тематично пов'язаний із біблійними образами та мотивами кохання, втечі й повернення, несе в собі інтертекстуальне підґрунтя, що сприяє художньому конструюванню авторських міфів.

Збірка Мар'яни Савки «Квіти цмину» складається з семи розділів. У цьому магічному колі прихована давня міфологія: «сім – божественне число Всесвіту. Складається з трійки як символа неба й душі і четвірки як символа землі і тіла» [6, с. 229]. Поєднання неба і землі, душі й тіла нерозривно має

дати результат, що втілюватиме живий досвід і мудрість народу: *«Кожен повинен знати своє походження, своїх батьків дідів до сьомого коліна»* [1]. Цікаво, що назви розділів так само можуть повертати читача до минулого. Наприклад, розділ «Родинні пасторалі», «Квіти цмину» (цмин – безсмертник, який навіть у висушеному вигляді зберігає подобу живої квітки), «Парад світлин», «Зі старого, улюбленого». І в цих розділах, і в інших трьох застосований принцип колажу – своєрідне «часозміщення», одночасне переплетення кількох часових площин, наприклад, у розділі «Почути ангела» з однойменного циклу: *Ангел приходить самим лише голосом й каже: не плач* [1]; *ми живемо дитинно збираємо роси на травах ми шукаємо суті у сутіні древніх дерев і зірниці в зіницях...* [1].

У ліриці М. Савки потужно актуалізовано міфологему жінка-земля – і не тільки з огляду на міфологічні уявлення, що ототожнюють жіноче й земне тіло на підставі здатності народжувати, а й через зв'язок глибини і пам'яті. Про це свідчить назва вибраної лірики поетки – «Пора плодів і квітів» (2013), що апелює до міфологічних значень і символів, пов'язаних із тілом, рослинністю, народженням і любов'ю.

Отже, можна зазначити, що в ліриці Маріанни Кіяновської та Мар'яни Савки життєва історія вписується в міф або стає матрицею творення міфу.

Список використаних джерел

1. Вірші М. Савки. URL: <http://maysterni.com/user.php?id=120&t=1>
2. Лебединцева Н. Самотність як домінанта поетичного дискурсу 90-х років. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2002. № 6. С. 66-70.
3. Лірика М. Кіяновської. URL: <http://maysterni.com/user.php?id=141&t=>
4. Логвиненко Ю. Підстави для абсурду і втеча від абсурду: ранній український постмодернізм крізь оптику біблійної міфології. *Слово і час*. 2008. № 6. С. 57-61.

5. Погребна В. Гендерні моделі ідентифікації в поезії О. Галети, М. Кіяновської, М. Савки. *Гендерні студії в літературознавстві*. Запоріжжя, 2008. С. 130-138.
6. Фрис І. Неоміфологізм в слов'янських літературах ХХ ст. *Проблеми слов'янознавства*. 2007. Вип. 56. С. 228-236.

УДК 37.091.3:821.161.2

**ІНТЕРАКТИВНИЙ ПЛАКАТ ЯК ЗАСІБ ЗАЛУЧЕННЯ
МІЖМИСТЕЦЬКОГО КОНТЕКСТУ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ
ПОВІСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»**

Стефурак Віолетта – студентка 3 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. пед. н., доц. Бондаренко Лідія Григорівна

Зараз ми живемо у світі високих технологій, тому якщо порівняти сучасних учнів з учнями ХХ століття, побачимо суттєву різницю. Нове покоління пристосоване до інноваційних технологій, відповідно з кожним роком усе гостріше постає необхідність пошуку ефективних методів і прийомів навчання, що допоможуть підвищити ефективність вивчення матеріалу, зацікавити учнів, мотивувати їх до вивчення предмета, стимулювати розумову діяльність і розвивати творчий потенціал школярів. Під час підготовки до уроків перед учителем-словесником стоїть завдання розглядати учня не як пасивного слухача, а як суб'єкт, що бере активну участь в освітньому процесі. Потрібно знайти методи, прийоми, технології, що зацікавлять школяра будь-якого віку та які будуть орієнтовані на розвиток його інтелекту. У нагоді може стати один із сучасних популярних інноваційних засобів навчання – інтерактивний плакат. Усе викладене вище і зумовлює **актуальність нашого дослідження.**

Мета дослідження – розкрити можливості використання інтерактивного плаката на уроці вивчення повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків».

Згідно з чинною програмою вивчення твору проводиться у 10 класі. На уроках розглядають такі питання: трагічна доля Івана й Марічки як наслідок суперечності між мрією та дійсністю; світ людини у зв'язку зі світом природи; фольклорне полотно твору, образи й символи, які постають у повісті; образи Івана та Марічки як втілення романтичної ідеї незнищенності кохання.

Важливу роль у зацікавленні учнів цим матеріалом може зіграти інтерактивний плакат. Л. Желізняк розглядає інтерактивного плакат як інноваційний освітній засіб, що сприяє високому рівню залучення інформаційних каналів сприйняття наочності навчального процесу. У цифрових освітніх ресурсах такого типу інформація подається не відразу, вона відображається залежно від дій користувача, який управляє нею відповідними кнопками [1]. Плакат використовується для представлення матеріалу. Дослідниця зазначає, що його залучення є доцільним на будь-якому етапі засвоєння навчальної інформації.

До виділених фахівцями освітніх можливостей інтерактивного плаката, а саме: висока взаємодія між учителем та учнем; доступність у роботі; широкий наочний матеріал (поєднання цікавих анімацій, ілюстрацій, фотографій та відеофайлів, що надає переваги над іншими наочними засобами навчання); можливість організувати індивідуальну, групову та колективну роботу в класі; представлення навчального матеріалу у вигляді логічно завершених окремих фрагментів, що дає змогу вчителю будувати уроки відповідно до планів [3], – ми вважаємо за доцільне додати також розвиток умінь використовувати інтернет-ресурси і програмне забезпечення для вирішення дидактичних завдань.

Якщо словесник вирішив створити плакат, він має визначитись з його темою, метою і завданнями, підібрати необхідні матеріали мультимедійного

характеру, продумати його структуру. Розробляючи цей засіб унаочнення, він може звернутися до програм Cасoo, Prezi, Projeqt, Linoit, SlideRosketta ін.

Навчання української літератури у старшій школі відбувається шляхом залучення мистецького контексту. Під час розгляду художнього твору «Тіні забутих предків» програма пропонує використати фільм «Тіні забутих предків» (1964; режисер С. Параджанов), картину «Трембітарі» І. Труша, ілюстрації Г. Якутовича до твору, п'єсу «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра. Інтерактивний плакат дає змогу використати всі ці джерела. Пропонуємо приклад інтерактивного плакату доповіді (рис.1):



Рис.1. Інтерактивний плакат до повісті «Тіні забутих предків»

На рисунку 2 подано ще один зразок інтерактивного плакату, в якому залучено мистецький контекст:



Рис.2. Мистецький контекст повісті М.Коцюбинського

Отже, застосування інтерактивного плакату значно полегшує процес використання мистецького контексту на уроках української літератури, зокрема під час вивчення повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Завдяки такому засобу унаочнення учні краще і легше сприймають навчальний матеріал, поглиблюють свої знання. Як багатофункціональний інноваційний засіб, інтерактивний плакат одночасно може бути цілком научним і ефективним способом організації освітнього процесу.

Список використаних джерел

1. Желізняк Л. Д. Інтерактивний плакат як сучасний засіб навчання. URL: http://osvita.ua/school/lessons_summary (дата звернення: 14.10.2019).
2. Использование интерактивного плаката как средства тематического погружения в мультимедийную среду обучения. URL: http://gigschool09.narod.ru/opyt/opyt_zat/oz1.html (дата звернення: 14.10.2019).
3. Електронний мультимедійний плакат. URL: <http://hhdi.info/video/electronic-multimedijnyj-plakat> (дата звернення: 14.10.2019).

УДК 821.161.2-31:398.41

ОБРАЗИ НЕЧИСТІ В РОМАНІ «В ТІНІ ЯНГОЛА СМЕРТІ»

ТАРАСА ЗАВІТАЙЛА

Таган Денис – студент 4 курсу філологічного факультету Запорізького національного університету

Науковий керівник – к. філол. н., доцент Бойко Лариса Петрівна

У творах художньої літератури, починаючи з епохи модернізму, усе частіше простежуються процеси відродження міфологічного світосприйняття. Письменники використовують різні мотиви та сюжети з міфології для структурування художнього простору твору. Примітним є те, що в ролі міфу часто виступають не тільки біблійні або античні міфи, але й побутова міфологія, художні тексти минулого, які можуть трансформуватися через авторське світосприйняття та втрачати першозначення.

Дослідження неоміфологічних тенденцій у творчості сучасних письменників стало одним із пріоритетних напрямів сучасного літературознавства. Зокрема, досліджено неоміфологічний дискурс у художній прозі Г. Пагутяк (Г. Бошкань), поезику неоміфологічних творів (Н. Чухонцева), репрезентацію міфопоетичних традицій в філософському романі (Г. Файзулліна), особливості творення та функціонування неоміфологічних моделей (О. Бондарева, О. Турган) тощо. Проте досі відсутні розвідки, присвячені вивченню своєрідності міфосвіту роману Т. Завітайла «В тіні янгола смерті». Цим і зумовлюється **актуальність** нашого дослідження.

Мета розвідки – аналіз авторських образів нечисті в романі Тараса Завітайла «В тіні янгола смерті» у порівнянні з фольклорно-міфологічними.

У романі «В тіні янгола смерті» Тараса Завітайла поряд із персонажами-людьми (козаками) діє безліч міфологічних образів нечисті, яку автор поділяє на дві групи – білу та чорну.

До білої нечисті автор відносить образи водяника, лісовиків, конюшника та домовика. Семантична структура образів білої нечисті, представленої в романі, має деякі відмінності порівняно з традиційним міфологічним відповідником. На нашу думку, сама специфіка неоміфу, у якому переплітається мистецтво, історія та культура, дозволяє автору відійти від традиційної семантики міфологічних образів та вкласти в них новий сенс. Наприклад, під узагальненим образом білої нечисті прихований образ самих українців: *«Перебрався був на далеку землю, що зветься Україною <...> уся нечисть біла живе там дружно, у лиху годину одне одного не кидають <...>»* [4].

Одним із центральних демонологічних персонажів твору є водяник. В. Жайворонок розтлумачує образ водяника так: *«Водяник – злий водяний дух (зображуваний у народі старим голим волохатим дідом з довжелезною кудлатою бородою); приносить людям нещастя»* [3, с. 109]. Проте в аналізованому романі він суттєво відрізняється від міфологічного прототипу. По-перше, у романі водяник сам прийшов до людей та захотів стати козаком: *«Козакувать хочу, – продовжив прибулий»* [4]. По-друге, у творі він наділений людськими якостями, переважно позитивними, йому притаманні психічно-емоційні стани: відчуття провини та туги за загиблими (*«Водяник дуже важко переживав смерть Сомка, бо частково винив себе в ній»* [4]); тривожність (*«<...> думки про завтрашній похід роїлися, як ті комарі, і не давали йому заснути»* [4]); отримання задоволення від звичайних побутових речей, що теж характерно для людини, а не для антропоморфної істоти (*«Водяник і характерник зійшлися в смаках. Обидва любили добре поїсти і випити»* [4]) та навіть відчуття пристрасті (*«Водяник підхопив її [постать жінки] на руки і закружляв з нею»* [4]). По-третє, водяник користується предметами людського побуту, зокрема, зброєю: *«– О, – вигукнув Никодим, – мій топір теж булатний. Тільки от бачиш, – водяник вказав на лезо своєї зброї, – мій інкрустований сріблом»* [4]. На нашу думку, автор надає водяникові старообрядницьке ім'я Никодим, щоб підкреслити значимість

цього образу в художній тканині роману, адже Никодим у перекладі з грецької мови буквально означає «переможець народів» [5, с. 72].

Схожість із міфологічним образом частково виявляється лише в зовнішності, оскільки водяник має довге волосся та бороду: *«У чоловіка була довжелезна, аж до колін, борода і таке ж довге волосся»* [4]. Але, на відміну від традиційного образу, персонаж роману носить одяг: *«Водяник зняв чоботи, скинув сорочку і змінив шаровари»* [4].

У традиційній міфології лісовик постає як господар лісу, що живе в кронах або дуплах дерев; він є небезпечним для людей, бо заманює людей у непрохідні нетрі та лякає їх; основним заняттям лісовиків є випасання звірини. За народними уявленнями, лісовик боявся вогню та вогнищ [1, с. 279].

Уже з перших сторінок роману спостерігаємо значні відмінності в змалюванні авторського образу лісовика порівняно з фольклорною традицією. Письменник, зображуючи посиденьки лісовиків на озері біля багаття, руйнує міфологічний образ лісовика як істоти, що боїться вогню. Навіть більше, автор у романі рідко використовує міфонім «лісовик», а замінює його лексемою «чоловік» або ж онімом (Жменька та Кулака): *«<...> у високих бур'янах коло багаття, над яким висів казан з кулішем, сиділо двоє чоловіків <...>»* [4]. Істотні зміни простежуються і щодо занять лісовиків. На відміну від традиційного уявлення, що лісовики випасають звірину, у романі вони борються з чорною нечистю – убивають відьом та анциболотів, допомагаючи в такий спосіб білій нечисті. Лісовики, подібно до людей, демонструють свою вправність у користуванні зброєю (*«Лісовик орудував молотом, як маятником»* [4]), а у вільний час відпочивають (*«Лісовики і водяник, підкидаючи в багаття хмиз, грали в карти»* [4]).

Письменник показав, що лісовикам, як і людям, притаманний широкий спектр емоцій та емоційних станів, зокрема злість: *«<...> лісовик насупився і з-під лоба глянув на потвору <...>»* [4]; ніяковість від невпевненості або хвилювання: *«Лісовики зам'ялися»* [4]; страх: *<...> лісовики помітно*

захвилювалися, коли побачили, що з Никодимом людина» [4]; образу: «Жменька ображено відкопелив губу» [4]; радість або щастя: «Лісовики, щиро всміхаючись, замахали руками» [4].

Оніми, обрані автором для найменування лісовиків, співзвучні з козацькими прізвиськами, які влучно характеризують особу за ознаками зовнішності або особливостями поведінки. Наприклад, одного із лісовиків-здорованів автор називає Кулакою, а його маленького брата – Жменькою. Це може свідчити про задум письменника замаскувати під образами нечисті козаків.

Домовик, за слов'янською міфологією, – «дух, що поселяється в новозбудованому домі разом з людьми та опікується життям родини. Зображувався оброслим густою шерстю» [3, с. 195].

Як відомо, тогочасне городове козацтво стриглося «під макітру» [2, с. 231]. Т. Завітайло відійшов від традиційного міфологічного портрета домовика, використавши при його описі саме такий вид зачіски і в такий спосіб наділивши домовика козацькими рисами: «<...> і на порозі з'явився невисокий, коротко стрижений «під макітру» чоловік» [4].

Відрізняється й типовий побут домовика: у романі він постає не як істота, що живе в будинку, а як господар млина. Письменник наділяє його іменем Вітряк, яке відображає рід занять домовика. Можемо припустити, що цей онім автор створив за аналогією до козацьких прізвиськ.

Для домовика Вітряка, як і для інших представників білої нечисті, характерні такі психо-емоційні стани, як радість («Домовик вдоволено посміхнувся» [4]); страх («У-у-у! До берега давай! – закричав Вітряк і вчепився побілілими пальцями в борт дуба» [4]); злість («Рубай їх! За Сомка! У-у-у! – завив Вітряк і вихопив шаблю» [4]); хвилювання («Але Вітряк не на жарт розхвилювався» [4]); здивування («Очі Вітряка округлилися» [4]) тощо.

За традиційним визначенням, конюшник – добрий домовик, який любить та охороняє коней. Уночі любить їздити на них верхи [1, с. 245].

Образ конюшого Коника є епізодичним, тому в ньому не простежується значних відмінностей від фольклорного. Автор лише доповнює фольклорний образ штрихами войовничості – конюший уміє стріляти з лука: *«Напроти входу, опустившись на одне коліно, сидів Коник з натягнутим луком»* [4].

До образів чорної нечисті належать відьми, анциболот, вурдалаки, перевертні, іфрит.

У романі представлені два різновиди відьом – звичайна, або вириця [1, с.70], та болотяна. Портрет вириці подається за традиційними уявленнями про неї: *«<...> з землянки вийшла стара жінка, вдягнена у вовчі шкури. Жовтувате лице її було зрите глибокими зморшками, а сиве волосся скуйовджене<...>»* [4]. Відповідно до міфологічного трактування, автор наділяє героїню магичною силою. Відьма вміє гадати та варити зілля, яке використовує у своїх корисливих цілях: *«Що ти нам підсипала, відьмо стара?! – закричав Бородавка. – Що, що<...> Болиголов, блекота та ще деякі трави»* [4].

Щодо болотяної відьми, то письменник подає лише її портретну характеристику: *«Темношкіра, суха, як тріска, усе її кощаве тіло вкривали рідкі чорні волоски, пальці на руках і ногах були довгими і вузлуватими, з перетинками і чималими пазурами, а на морду – ну викапана жаба!»* [4].

За аналогією до образу болотяної відьми створений образ анциболота, зовнішність якого навіває страх: *«Верболіз затріщав і на галявину виповзла величезна істота з жаб'ячою мордою, двома довгими гострими рогами на голові і широченною, всіяною іклами пащею»* [4].

У романі представлені образи вурдалаків. В. Войтович подає таке тлумачення міфологеми «вурдалак»: Вурдалак – зла істота з гострими зубами, вампір, упир, ненажера, який, за народними віруваннями, висмоктує кров [1, с.100].

Образи вурдалаків у романі близькі до міфологічного праобразу. Автор називає ватажка вурдалаків Підеднем, що, згідно з міфологічною традицією,

дозволяє зрозуміти страх вурдалаків перед сонцем. Із відмінностей можна виділити лише те, що вурдалаки, наявні в романі, живляться не тільки людською плоттю, але й залюбки готові відвідати м'яса товариша: *«Що ж, Підедню, тобі й так гаплик, – прогарчав один з трьох і вп'явся зубами в ногу товариша»* [4].

Вовкулака (перевертень) у традиційній міфології – «людина, що має здатність обертатися на вовка. Стають вовкулаками за тяжкі провини або в результаті чаклунства. Виділяють й вроджених вовкулак, які народжуються коли вагітна жінка побачить вовка» [3, с.89].

Подібно до міфологічних уявлень подається зовнішній портрет вовкулаки: *«До землянки ввалили два здоровані у вовчих шкурах, схожі між собою як дві краплі води <...> повернувся він до брата, вишкіривши в огидній посмішці міцні жовті ікла»* [4]. Про походження вовкулак у романі немає натяків, але, вірогідно, автор зобразив саме образ уроджених вовкулак, бо їх матір'ю у творі є зла відьма-чаклунка.

Отже, аналіз образів персонажів роману показує, що при змалюванні образів білої нечисті автор відмовляється від традиційної міфологічної моделі «більша частина нечисті – зло»; надає своїм персонажам нових рис зовнішності, дозволяє їм використовувати предмети одягу, побуту та зброї, переживати широкий спектр емоцій, а це свідчить про те, що герої роману можуть бути уособленням образів козаків. Образи ж чорної нечисті майже суголосні з фольклорно-міфологічними уявленнями, відрізняються лише окремими деталями.

Список використаних джерел

1. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 662 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнограф. Нарис : у 2 т. Т. 2. Мюнхен : Українське видавництво, 1966. 442 с.
3. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.

4. Завітайло Т. В тіні янгола смерті : роман. URL : <http://maxima-library.org/knigi/year/b/368472?format=read>.
5. Скрипник Л., Дзятківська Н. Власні імена людей. Київ : Наукова думка, 1986. 312 с.

УДК 37.091.3:821.161.2

**ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНОЇ ГРИ «ВІДКРИЙ КВАДРАТ»
ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ТВОРУ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»
МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Тарасова Ганна – студентка 3 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету
Науковий керівник – к. пед. н., доц. Бондаренко Лідія Григорівна

Одне із найголовніших завдань будь-якого вчителя – підготувати учня як креативну, всебічно розвинену, творчу та соціально активну особистість, яка здатна чітко висловлювати свою точку зору як у малому, так і великому колективі. І якщо у молодшій, або основній школі дітям це добре вдається, то саме в період 16-17 років, коли школярі навчаються у 10 класі, не кожен з них може відстояти свою думку. Таке явище найчастіше пов'язане із процесом адаптації до зміни складу учнівського колективу, що досить часто трапляється саме у 10 класі. Тому обов'язок учителя – підібрати форми роботи, щоб кожен школяр зміг продемонструвати свої знання, вчився слухати і чути інших та не боявся публічно відповідати на запропоновані питання. Усе викладене вище і зумовлює **актуальність нашого дослідження.**

Мета дослідження – запропонувати методичний варіант використання гри «Відкрий квадрат» на уроці вивчення твору Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків».

Навчальною програмою з української літератури передбачено вивчення цього тексту у 10 класі. Зокрема, запропоновано розгляд таких питань: знання змісту повісті, уміння пояснювати образи і символи твору, аналізування образів Марічки та Івана, вміння характеризувати мовний колорит повісті, використання опису природи, пантеїзм світобачення героїв, виражений через побут, звичаї, обряди та почуття [1]. Вважаємо, що гра «Відкрий квадрат» буде доречною для висвітлення цих питань.

У залежності від кількості учнів у класі, вчитель об'єднує школярів у 2-4 підгрупи, що повинні розсістися по аудиторії у чітко встановлених на те місцях, таким чином утворюючи маленькі кола (рис. 1).

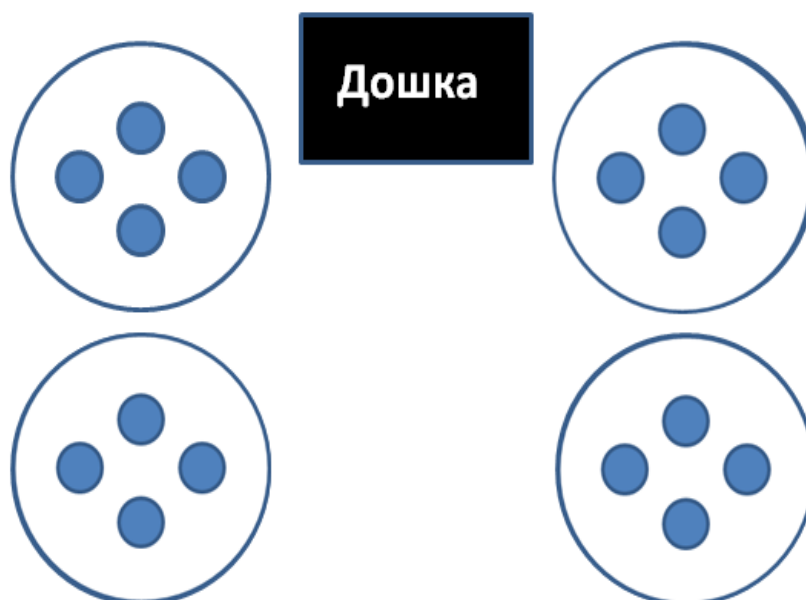


Рис. 1. Розміщення учнів у класній кімнаті

Учитель відкриває завчасно підготовлену презентацію з грою у Power Point. На головній сторінці має міститися ілюстрація, що за тематикою відповідає виучуваному твору, і розбита на 9 рівних квадратів. У кожному квадраті мають бути категорії питань і цифри від одного до трьох, у яких закодовані самі завдання (рис. 2).



Рис. 2. Головна сторінка гри

У категорії «Загальне» пропонуємо такі завдання:

- 1) Розкрийте тему твору.
- 2) Назвіть усіх героїв твору «Тіні забутих предків».
- 3) Визначте ідейний зміст повісті.

До рубрики «Сюжет» віднесемо:

- 1) За яких обставин автор знайомить нас з Марічкою?
- 2) У якому епізоді твору з'являється персонаж Юра?
- 3) Який епізод твору є кульмінаційним?

Рубрика «Образи-символи» може містити такі питання:

- 1) Що означає образ-символ ватри?
- 2) Як можна трактувати образ трембіти?
- 3) Розкрийте образи-символи співанок/коломишок у творі.

Для розгляду образу Марічки пропонуємо такі питання:

- 1) Як автор описує зовнішність Марічки?
- 2) Чи була Марічка талановитою? Доведіть.
- 3) Чому доля героїні виявилася немилосердною?

Образ Івана може бути розкритим за допомогою таких запитань і завдань:

- 1) У який момент Іван зрозумів, що покохав Марічку?
- 2) Якою була реакція Івана на вимушену розлуку з Марічкою?

3) Прослідкуйте еволюцію образу Івана.

Для опрацювання образу Палагни можемо використати такі запитання:

- 1) Як би Ви визначили характер цієї героїні?
- 2) Яким було ставлення Палагни до Івана? Обґрунтуйте відповідь.
- 3) Як змінилась жінка через стосунки з Юрою?

Знання фантастичних образів твору перевіримо наступними завданнями:

- 1) Яку функцію виконують фантастичні образи у творі?
- 2) Як автор змальовує нявок у творі?
- 3) Хто такий щезник? Опишіть його зовнішність у повісті.

Місцевий колорит розкриємо у питаннях:

- 1) Якою є тематика співанок Марічки?
- 2) З якою метою автор використовує описи природи Гуцульщини у своїй повісті?
- 3) Як М.Коцюбинський передає міфологічну стихію карпатського села?

Бонусні питання, за які школярі отримують додаткові бали:

- 1) Які риси твору свідчать про його міфологічний характер?
- 2) У чому полягає імпресіоністична структура повісті?
- 3) Яким є ставлення автора до своїх героїв?

Після натискання на цифру з будь-якої рубрики за допомогою гіперпосилання відкривається відповідне вікно із запитанням, а також зі стрілочкою, що повертає гравців до головної сторінки. Приклад такого варіанту подано на рисунку 3.

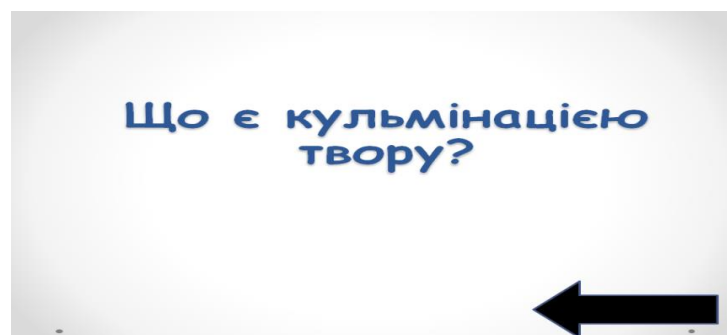


Рис. 3. Вікно із запитанням

Завдання учасників групи, до якої підійшла черга, – швидко обміркувати завдання і якнайскоріше дати правильну відповідь. По завершенню гри, учасники, які відповідали, будуть нагороджені оцінками відповідно до змістовності їхніх відповідей.

Отже, за допомогою гри «Відкрий квадрат» на уроці можна перевірити рівень знань учнів із запропонованих програмою питань та якість опрацювання домашнього завдання. У процесі такої роботи школярі будуть учитися знаходити і систематизувати інформацію з різних джерел для виконання поставлених завдань, пов'язувати події художнього твору з реальним життям і робити висновки, аналізувати культуру рідного краю в контексті культурних особливостей різних регіонів України.

Список використаних джерел

1. Українська література. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів 10–11 класи. Рівень стандарту, академічний рівень [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv>

УДК 821.161.2-1.09

ОБРАЗИ НІЧНИХ СВІТИЛ В ПОЕТИЧНІЙ ЗБІРЦІ ВІРИ ВОВК «ЖІНОЧІ МАСКИ»

Ткачук Вікторія – магістрантка 2 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., ст. викл. Цепкало Тетяна Олександрівна

Астральна символіка доволі часто зустрічається у творчості багатьох поетів, проте їх трактування може іноді відрізнятися від традиційних

поглядів, мати різні смислові відтінки, варіюватися. Місяць та зірки посідають важливе місце у слов'янській міфології.

Творчість Віри Вовк, зокрема збірка «Жіночі маски», стала предметом дослідження О. Астаф'єва, І. Жодані, Л. Залеської-Онишкевич, І. Калинця, Т. Карабовича, М. Коцюбинської, С. Ожарівської, Т. Остапчук, О. Смольницької. Літературознавці розглядали поетичну спадщину мисткині з позиції міфопоетики, акцентуючи увагу на стильові особливості, окремі мотиви та образи. Проте образі нічних світил у ліриці Віри Вовк не досить глибоко досліджені.

Метою статті є інтерпретація астральних образів місяця та зірок у поетичних текстах Віри Вовк. Об'єктом дослідження є поетична збірка мисткині «Жіночі маски». Досягнення поставленої мети передбачає виконання низки завдань: розглянути найголовніші значення символів нічних світил у культурах, звернувши увагу на інтерпретацію їх Вірою Вовк; проаналізувати особливості функціонування зазначених міфологем.

Символіка місяця у всіх народів пов'язана з лунарними міфами. В Україні, за твердженням О. Знойка, місяць був «складовою частиною найдавніших богів астрального культу: Сонця, Місяця і Зорі. Небесний вогонь виходив з цієї тріади. І якщо в Єгипті та Вавилоні головним божеством тріади було Сонце, а в арабів – Зоря, то на Русі – Місяць» [2, с. 507].

Авторська інтерпретація лунарного образу в збірці «Жіночі маски» доволі своєрідна і займає у творчості Віри Вовк важливе місце. У вірші «Іфігенія» нічне світило персоніфіковане та порівнюється з гієною. Метаморфози, що відбуваються з місяцем, призводять його до наслідування поведінки гієни, яка виє на місяць: *«кимвали й тимпани ущухли / гієною вис місяць / відчай лягає на землю / наполюмою»* [1, с. 281]. Образ цього звіра здавна наділявся негативним значенням, що поєднував риси собаки та вовка. У християнській іконографії гієна є «символом жадібності» [5, с. 337]. У поетичному тексті виючу тварину замінює сам місяць. Таке метафоричне

порівняння викликає асоціацію з небезпекою, котра підсилюється в наступних рядках: *«а серце в кормизі / маятником у лутках ночі / чорним граком / у повіті твоєї волі»* [1, с. 281]. Ніч, як і сам захід сонця, здавна сприймали з тривогою, вважаючи, що вона – мати смерті. Також ніч асоціюється з темрявою. Не менш небезпечним образом є грак, який з давніх давен вважався уособленням смерті, лиха і недобрих сил. За старовинним повір'ям, чорним кольором цього птаха «Господь покарав за те, що він не повернувся до ковчега Ноя» [5, с. 334]. Таким чином, у вірші «Іфігенія» всі образи, в тому числі й лунарний, підсилюють негативні конотації.

Атмосфера небезпеки змальована також і в поетичному творі «Нефертіті». Віра Вовк змальовує ситуацію алегорично: *«в зіниці східна / чорна пума / що точить вино з місяця»* [1, с. 286]. У народі місяць жартома називали «котячим сонцем» [5, с. 49], можливо саме тому Віра Вовк визначила, що пума «точить вино з місяця». Але ймовірно, що це пов'язано також із походженням єгипетської цариці Нефертіті, в рідній країні якої кішки вважалися священними тваринами. Традиційно місяць уособлює вірного супутника, але коли він червоного кольору, то символізує біду [3, с. 39]. Червоний колір вина сприяє екзистенційному сприйняттю тексту.

Цікавим образом у вірші «Нефертіті» є також упир-кажан, який виступає в ролі фараона, чоловіка головної героїні: *«гарпун ласки вергаєш у серце / відвертаєш обличчя від мого життя / щоб катувати упирем-кажаном / горобинної ночі»*[1, с. 286]. В українських віруваннях горобина рятує од відьом, покійників (щоб умерлі не повернулися додому). У слов'ян горобина відлякує чорта, бо «на ній нанесені хрестики, які зазвичай асоціюються з зорями» [5, с. 371]. О. Афанасьєв стверджує, що упирі – «це злісні блукаючі мерці, які за життя були чаклунами, або людьми, яких не приймала церква (убивці, еритики, боговідступники). В українській демонології цей образ є символом зла, смерті, біди» [2, с. 214]. А кажан віддавна символізував «нечисту силу, злий дух, нічну істоту, біду, нещастя, смерть, перевертня, у Біблії – нечисту істоту» [2, с. 322]. Припускаємо, що ці

елементи використані Вірою Вовк для підсилення емоційного стану цариці, для опису темряви, що наступила для неї.

У вірші «Аріадна» нічне світило відображено в традиційному значенні супутника, слухача: *«моє волосся переплітається / з волоссям вітру / вуха тонуть у шум / кокосових віял / думки – у вовну хмар / у жовтий серп місяця»*[1, с. 277]. Лірична героїня довіряє свої думки місяцю та хмарам. Останні «символізують велику кількість чого-небудь» [3, с. 619]. Можливо, Віра Вовк рядком «думки – у вовну хмар» алегорично хотіла підкреслити, що у героїні їх дуже багато. Місяць опредмечується в образ серпа, з котрим віддавна порівнюється у своїй першій фазі з огляду на візуальну подібність. Крім форми, поетеса дає вказівку на жовтий колір, який навіює асоціації чогось старого, давнього.

Ще одним астральним образом у поезії «Аріадна» виступають зорі. Образ розгортається в такій ситуації: *«твоя ж душа розпливається / у виноградники / у тамбурини вакханок / які з вереском кришать / кам'яну мушлю театру / енгармонійні душі / не записані в зорях / як моя діадема»* [1, с. 277]. Описані події можна трактувати відповідно до легенд, котрі пояснюють нам, що дочку критського царя Міноса Аріадну покинув син морського божества Тезей, після чого героїню покохав бог родючості та рослинності Діоніс [4, с. 38]. Саме на нього вказують рядки *«твоя ж душа розпливається / у виноградники»*, оскільки він був богом виноробства і театру, а вакханки постійно супроводжували його розваги.

Зорі вважалися «душами померлих людей, які відзначилися на землі добрим, безгрішним життям» [2, с. 300], але в поезії «Аріадна» Віра Вовк наділяє цей образ протилежною семантикою, визначаючи ці душі енгармонійними та порівнюючи їх із діадемою: *«енгармонійні душі / не записані в зорях / як моя діадема»* [1, с. 277]. Грецькі міфи розповідають, що «на весілля Аріадни та Діоніса Афродіта подарувала діадему, яка світилася. І ця діадема була поміщена Діонісом між сузір'їв і мала назву Північна

Корона» [4, с. 38]. Таким чином, авторка на під текстовому рівні оприявнює античний світогляд.

Опредметнення місяця та зірок за візуальною схожістю до гуцульських прикрас зустрічаємо в поезії Віри Вовк «Дзвінка»: *«місяць мені – сережкою / зорі – згардою»* [1, с. 308]. Сережки – «один з найдавніших слов'янських видів жіночих вушних прикрас. Найбільшого поширення набули сережки у формі на півмісяця, що були, безперечно символами місяця» [2, с. 666]. Зорі порівнюються зі згардою, що має форму хрестика, а тому нагадує зірку. Поряд з іншими прикрасами в поетичному творі зображується й серце ватажка (*«і серце ватажка / дармовисом побрязкує / у моєму намисті»* [1, с. 308]), нанизане разом із нічними світилами в намисто, котре здавна «вважалося оберегом, відводило зле око, уберегало від нечисті» [5, с. 559]. Предметні інтерпретації образів місяця та зірок, утворених на основі метафоричних трансформацій, формують, на нашу думку, візуальні образи на рівні тексту.

Таким чином, авторська інтерпретація нічних світил у поетичній збірці Віри Вовк «Жіночі маски» досить своєрідна і займає у творчості поетеси важливе місце. Місяць і зорі постають не просто художніми деталями або декораціями, а й беруть участь у творенні смислу і настрою.

Список використаних джерел

1. Віра Вовк. Поезії. Київ, 2000. 421 с.
2. Енциклопедичний словник символів культури України. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В.М., 2015. 912 с.
3. Жайворонок В. Знаки української етнокультури. Словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
4. Женщина в мифах и легендах : энциклопедический словарь. Ташкент : Главная редакция энциклопедий, 1992. 302 с.
5. Слов'янський світ. Ілюстрований словник-довідник міфологічних уявлень, вірувань, обрядів, легенд та їхніх відлунь у фольклорі і пізніших звичаях українців, братів-слов'ян та інших народів. Київ :

Асоціація ділового співробітництва «Український міжнародний культурний центр», 2008. 784 с.

УДК 821.161.2-31.09

ОСОБЛИВОСТІ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ У РОМАНІСТИЦІ

ЛЮКО ДАШВАР

Харитоновна Катерина – студентка 4 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – ст. викл. Галаган Валентина Володимирівна

У сучасній українській літературі на сьогодні неабияке значення має творчість видатної письменниці, сценаристки, журналістки родом із Херсонщини Люко Дашвар, справжнє ім'я якої Ірина Іванівна Чернова [7]. І підтвердженням цього є різні літературні здобутки, якими відзначена творчість письменниці, а головне – книги, що посідають перші рейтингові місця в українському книговиданні та відображають найбільш актуальні читацькі та видавничі запити. Великою популярністю серед читачів користуються романи «Мати все», «Село не люди», «Молоко з кров'ю», «Рай», трилогія «Биті Є», що активно видаються досить великими накладками і роблять авторку, на думку українських ЗМІ, «найтиражованішою письменницею країни» [5]. Однак, незважаючи на ярлик «масовості», твори Люко Дашвар мають свій стиль, творчу манеру, тематику. Вона «регенерувала» з глибин душі українця вічні теми, інтерес до яких дрімав у читача з початку нової епохи незалежної України, але настільки індивідуалізувала і внесла власне авторського колориту, що вони зазвучали по-новому.

Актуальність теми нашого дослідження є цілком очевидною, тому що творчість авторки насичена різнобарвністю манери викладу думок, ідеями,

стилем написання через образи, характери тих чи інших героїв. *«Моніторинг мережеских форумів щодо творів Люко Дашвар засвідчує, що читачі активно опановують ці тексти і чітко висловлюють свої враження»* [1, с. 57]. В інтерв'ю з Наталією Нікітіною авторка ділиться секретами свого успіху серед читацької аудиторії, розкриває головні його складові: емоції і почуття, якими вона послуговується [6].

Вагома кількість вчених з літератури, мовознавства, педагогіки, психології та інших галузей науки, досліджуючи творчість письменниці, вміло та влучно аналізують основні секрети її успіху [4]. На нашу думку, заслуговують на особливу увагу праці таких дослідників, як О. Романенко, Н. Головченко, О. Сліпушко, О. Біличенко, А. Хабаров, що розкривають секрети письменницької майстерності Люко Дашвар. За словами Н. Головчека: *«У творах Люко Дашвар відзначаєм насамперед відчуття сучасних тенденцій у написанні книг. Вони невеликі за обсягом, мають «кишеньковий» формат: не більше 288 сторінок, 36 рядків на сторінку»* [1, с. 57].

Стиль авторки романів є досить привабливим для сучасного читача і заохочує до ознайомлення з книгами та творчістю завдяки особливій манері викладу «тяжких» сюжетів «легкою» невимушеною манерою. Твори насичені динамічним початком, що захоплює читача одразу. Текст багатий діалогами, немає довгих описів чи розлогих внутрішніх діалогів, що вказують на конкретність і прямолінійність авторки [1]. Втім, як зазначає А. Хабаров: *«При цьому відчувається і «вогонь» в авторському стилі»* [8, с. 7].

Неможливо оминати і специфіку характеротворення персонажів у романах Люко Дашвар, що й стало завданням нашого дослідження. Розгляд особливостей образної системи та сукупності зображально-виражальних засобів розкриття характерів у романах авторки, на нашу думку, потребує більш ґрунтовного аналізу.

Широтою осягнення життєвого і психологічного досвіду характеризуються герої творів Люко Дашвар, особливо розкривається це в

описах їх характерів завдяки ремінісценціям до історії і культури українського народу. Вони яскраво проявляються у авторських відступах та ремарках, що робить акцент на стилі написання. Основна увага зосереджується на візуалізації картин, що здійснюється за допомогою гіперболізованої динамічності викладу подій та ефекту мовної незавершеності, що закликає читачів до творчої «співпраці». У кожному романі герой існує у штучно створеному авторкою світі, з власною історією та долею.

Одним із засобів художньої характеристики персонажа є портрет. Часто письменники використовують цей засіб задля розкриття типового характеру своїх героїв, висловлюють своє ідейне відношення до них через зображення зовнішності, фігури, обличчя, одягу, рухів, жестів і манер. У Люко Дашвар домінують переважно багатовимірні і глибокі психологічні портрети. Саме психологічний портрет став засобом змалювання людської душі з середини. Тому, сучасні письменники і користуються цим засобом, щоб передати читачеві повне уявлення про героя та про його внутрішній світ.

Портрети персонажів у романах Люко Дашвар, побудовані на своєрідному художньому прийомі – протиставленні, що відображає характерну особливість стилю письменниці. Акцент робиться на своєрідній антитезі між позитивним і негативним, на власне авторських симпатіях і антипатіях. Портретні деталі в творах письменниці надзвичайно точно і зримо передають зміни душевного стану персонажа під впливом соціальних явищ. Такий прийом дає можливість Люко Дашвар свідомо підвести читачів до сприйняття свого естетичного ідеалу. Через зображення зовнішності Люко Дашвар передає настрої персонажів, їх душевні болі й страждання. Застосовуються й мовностилістичні прийоми, що розкривають характери героїв прози письменниці: виразні метафори та епітети, влучні порівняння, словесні деталі, повтор та інші виражально-зображальні засоби.

Важливими у системі образів романів є пейзаж та інтер'єр, образи природного і речового оточення, як додаткові опосередковані засоби

характеристики персонажів та їхніх дій. Інтер'єр нерідко покликаний створити у читача не лише відповідне уявлення, але й власну оцінку: *«Стас не бачив просторої – метрів на тридцять – кімнати, важких порт'єр на високих вікнах, широких крісел, невідомо чому присунутих до вікна, спортивного тренажера, полиць, заставлених книжками, і великого монітора на столі»* [3]. Отже, зображуючи побутове оточення персонажів, Люко Дашвар відтворює суб'єктивне враження людини від певних предметів, які сприймалися залежно від психологічного стану героїв.

Природа у романах письменниці суголосо чи контрастна з людськими почуттями, думками, переживаннями і підпорядкована глибокому розкриттю психології персонажів: *«У квартирі на Нивках так пахне теплою сирістю, що і патріотична енергія, яка відчувається, здається ще сирію, неготовою до вжитку, наче вимагає більше людських зусиль»* [2]. Картини природи підсилюють емоційне звучання творів і надають психологічного колориту авторській розповіді: *«Перегуда увіп'явся очима в червоно-жовте багатство осіннього лісу: тішило око, пробивалося до салону «Ниви» ненав'язливими оптимістичними пахощами...»* [2].

Гіперболізуючи почуття й переживання протагоніста, послідовне використання архетипних колізій та образів дає змогу читачеві ідентифікувати, тобто співвіднести себе з тим чи іншим героєм: *«Я зараз ходжу своїм кийвським Подолом, де моя домівка, і роззираюся – в якому, цікаво, будинку жили ті жінки, яких оце так помордувало любов'ю? В те, що вони були справжні, я вірю абсолютно. Бо в книжках Люко Дашвар рівно стільки вигадки, скільки ми самі завжди придумуємо про себе і тим живемо. Її історії – лише справжні, такого не придумаєш – бо, якби придумав, це було б дешевою підробкою»* [1]. Мова персонажів, їх характери є безпосередньо домінуючими чинниками цього процесу.

Авторка широко використовує у творах прийом діалогування, що слугує інструментом художнього творення головних персонажів. Слід зазначити, що разом з діалогічною динамікою тут наявні авторські гіпотези,

які мають художньо-психологічну аргументацію, певним чином підкреслюють різноаспектність і полівимірність діалогічного мовлення у творі. Цей авторський прийом багатofункціональний, визначає і передає духовні переживання персонажів, характеризує співбесідника і в якійсь мірі робить самохарактеристику, визначає і передає позиції героїв до події, явища, фактів, уточнює їхню активність, а чи байдужість, впливає на стильову манеру прозаїка, композиційну роль у творі. Тож, використані Люко Дашвар засоби характеротворення, дають можливість під новим кутом зору розглянути долю персонажів. Наприклад, у романі «Мати все» – долю української жінки, зосередивши увагу на двох архетипних концептах – «мати» і «материнська любов». Образ матері Іветти Андріївни, яка є центральним персонажем – це збірний образ українських матерів, які готові зробити все, аби тільки їхні діти були щасливі: *«Вербицькі жертують усім заради щастя своїх дітей»* [3]. Проте щастя Іветта Андріївна трактує по-своєму, не звертаючи уваги на думки дітей, дбаючи перш за все про власний авторитет, що призводить до сімейної драми: смерті сина Платона, невістки Раєчки, нещасливого шлюбу доньки Ліди.

Отже, на основі проведеного нами дослідження портретів, пейзажів, детальних характеристик образів у прозі Люко Дашвар стає очевидним, що ці ключові моменти стають багатою скарбницею пізнання їх внутрішнього світу. Розглянувши особливості образної системи, сукупність зображально-виражальних засобів у романах авторки, ми визначили, що саме вони стимулюють читачів до ознайомлення з творчістю Люко Дашвар.

Список використаних джерел

1. Головченко Н. Роман Люко Дашвар «Биті Є» (2012) як український варіант масової літератури / І. Головченко //Українська література в загальноосвітній школі. – 2013. – № 7/8. – С. 56 – 60.
2. Дашвар Л. Ініціація [Текст] : роман / Люко Дашвар. – Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2018. – 416с.

3. Дашвар Л. Мати все / Л. Дашвар. – Х.: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010.–129с.
4. Ключник, Олена. Формула успіху Люко Дашвар [Електронний ресурс] / Олена Ключник // Блог «ЛІТера». – Режим доступу: <http://litera.blox.ua/2009/11/Formula-uspihu-Lyuko-Dashvar.html>.
5. Літературний портал [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.bukvoid.com.ua>
6. Люко Дашвар: «Без емоцій та почуттів можна писати хіба що підручники» [Електронний ресурс] : [інтерв'ю з письменницею] / Наталія Нікітіна // Газета «Високий замок». – Режим доступу: <http://www.wz.lviv.ua/pages.php?ac=arch&atid=78474>
7. Люко Дашвар: Псевдо утворене з імен найдорожчих мені людей [Електронний ресурс] : [інтерв'ю] / Аніта Грабська // Газета «Україна молода». – Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1574/164/55400/>.
8. Хабаров А. Люко Дашвар: «Мати всіх» / А. Хабаров // Зеркало недели, 2010. – № 49. – С. 20.

УДК 821.161.2-3.091:81'373

ПОРІВНЯЛЬНІ КОНСТРУКЦІЇ В ПРОЗОВИХ ТВОРАХ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

Цвєтанська-Політун Катерина – студентка 2 курсу філологічного факультету Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Науковий керівник – к. пед. н., доц. Єрмоленко Світлана Іванівна

Яскравим представником постмодерну в Україні є Юрій Андрухович. Ця непересічна постать у своїй прозі послуговується широким спектром

порівняльних конструкцій. Апатажність постмодерніста створює навколо нього безліч легенд як з літературознавчого, так і мовознавчого боків. Тому *актуальність* обраної теми є незаперечною, особливо на рівні порівняльних конструкцій, які репрезентовані в творчості майстра широко: від літературних (термінологія, загальноживані слова, синонімія тощо) до нелітературної (сленги, жаргони, діалекти, варваризми, вульгаризми, професійна лексика тощо). Напр.: у реченні «... і все – на Чортоніль, якась крейзуха» [3, с. 28] пропущена порівняльна лексема «*наче (мов, немов, неначе, як)*», яку ми можемо підставити за смислом: і все – на «Чортоніль, *наче* якась крейзуха». Окрім того, використано сленг, взяти з англійського варваризму *крейзуха* – тобто «божевілля». Юрієм Андруховичем згадується відомий англо-американський рок-співак Девід Боуї (1947–2016) у порівнянні «...зачіска, *як* у Девіда Боуї ...» [3, с. 31].

Визначення статусу порівняння залишається відкритим і нині, це питання вивчали мовознавці з різних боків (І. Кучеренко, К. Шульжук, О. Барменкова, Г. Конторчук, А. Сващенко, Л. Мацько, С. Єрмоленко та інші). Якщо покликатись на С. Єрмоленко, то вона стверджувала, що «останнім часом щодо порівняння існує безліч думок серед лінгвістів, які до цього питання підходять із різних наукових методологій, а саме: з'ясування функціонально-семантичної категорії порівняння, формально-граматичної природи порівняльних конструкцій, структурно-семантичних особливостей порівняльних конструкцій як формантів порівняльних відношень у межах простого і складного речення тощо» [6, с. 61].

Метою нашої статті є дослідження специфіки порівняльних конструкцій у прозі Юрія Андруховича, визначення індивідуальних рис творчості митця.

Синтаксичні засоби мови мають велике значення для мовотворення прози Юрія Андруховича. Він послуговується порівняннями, керуючись не тільки логічними, але й естетико-художніми міркуваннями. Компаративні конструкції моделюють відкритий текстовий простір, стилістично

спроможний реалізувати складні думки з усіма емоційними відтінками, асоціативними зв'язками, взаємопов'язаністю явищ дійсності. У структурах із порівняннями відтворюється діалогічність художнього тексту, встановлюється інтелектуальний зв'язок між автором – оповідачем – читачем. Напр.: речення «...і був на їхній могилі великий хрест із вінком з колючого дроту, тому наші всі **як один** тому пішли в партизанку» [3, с. 82] передає діалог сина з уявним дідом, який в 1946 році був відісланий до Сибіру; або в реченні «Він черкнув сірником об підощву на черевці вбитого – точнісінько, **як американський актор Міккі Рурк у фільмі “Серце Ангела”**» [3, с. 85] Юрій Андрухович згадує у порівнянні відомого актора Голлівуду.

Щодо синтаксичної будови порівняльних конструкцій, то функції вставлення можуть виконувати окремі слова, сполучення слів, поширювачі речення, прості речення, складні речення або їхні частини. Пор.: у реченні «... і вона якось так **по-американськи** називається – *Drugs*» [4, с. 13] порівняльна конструкція виражена одним словом *по-американськи*; або в реченні «...він шість вечорів поспіль з **ревом** від їжджав у пільму з-під моїх вікон» [4, с. 10] порівняльна конструкція виражена орудним відмінком з *ревом*; або в реченні «*Це тільки мені одному з її співучасників, вони можуть помилково здатись іншими, не випадковими і справжніми, ніби це єдино можливе життя*» [4, с. 12] порівняльна конструкція виражена підрядним означальним реченням; або у реченні «... чи не вона спричинилася до бурхливої космічної реакції, наслідком якої все, ну просто-таки все розкривається та проступає, **як візерунок на долоні** – лише читай!?» [5, с. 33] підрядна конструкція *як візерунок на долоні* – це підрядна способу дії.

Порівняння у художньому тексті Юрія Андруховича характеризуються багатоаспектністю використання. Вони дають змогу відтворити дію в різних її проявах: довготривала і короткотривала. Окрім того, порівняльні конструкції репрезентують співвідношення дії з часом (теперішній, минулий чи майбутній час), не порушуючи лінійності розповіді. Напр.: у реченні «*Горілка зробилась абсолют, священною метою, небесною валютою,*

чашею грааля, алмазами Голконди, золотом світу» [1, с. 20] Юрій Андрухович використав однорідний ряд з орудного відмінку порівняння, щоб підтвердити думку, про абсолютну владу, тобто постійність пиятики в Росії.

Внутрішній стан літературного героя Юрій Андрухович передає за допомогою порівняльних конструкцій, які відтворюють суб'єктно-оцінну характеристику як інших персонажів, так і його власну. Характеристичні порівняння доповнюють і актуалізують характеристики персонажів. Інтертекстуальна семантика порівнянь включає художній твір у широкий культурний контекст. Пор.: у реченні «... однак не з якихось там причин поетичних, **як, наприклад, кохання, ностальгія, світова скорбота, зоряна туга, сомнамбулізм тощо...**» [1, с. 20] Юрій Андрухович дає характеристику головному герою роману «Московіада» поету Отто фон Ф. як людині, що нічим корисним не займається на літературних курсах, через порівняльний зворот, який містить однорідний ряд як <...> *кохання, ностальгія, світова зоряна туга, сомнамбулізм.*

Порівняльні конструкції – одиниці експресивного синтаксису. В творчості Юрія Андруховича вони є домінантою індивідуального стилю майстра. За допомогою експресії Юрій Андрухович передає поведінку і внутрішні стратегії персонажа як мовної особистості сучасного світу. Пор.: у реченні «*Адже насправді рукописи горять і кому, **як не підпалювачам краще знати про це?***» [5, с. 34]. Юрій Андрухович актуалізує інформації про обсерваторії в Карпатах, тоді як у реченні «*Таким чином, ми купували сорочку менше, **ніж за даньє...***» [5, с. 31] письменник вносить актуальну інформацію в смислову площину.

Порівняльні конструкції вживаються Юрієм Андруховичем з певною стилістичною метою: для вираження емоційно-оцінних зауважень, створення сатирично-іронічного ефекту, діалогізації та інтимізації тексту, акцентування певних слів та художніх деталей, стилізації авторської мови під розмовну, для розвантаження складної реченнєвої структури і забезпечення лаконічності стилю. Пор.: речення «...*побачив не юну мандрюху з **немитим***

волоссям і червоними, як прапор губами...» [1, с. 21] містить порівняльний зворот в орудному відмінку і порівняльний зворот із сполучником **як**, цей однорідний ряд порівнянь створює сатирично-іронічний ефект; або в реченні *«Після побачень із нею ти завше ходив розмальований слідами її пристрасті, наче сердега випущений з камери тортур»* [1, с. 58] міститься інтимізація; або стилізацією авторської до розмовної мови представників діаспори є таке порівняння у реченні *«Позаду нього, стоячи на рівних, **яко монумент часів клясицизму ...»*** [2, с. 47].

Актуалізація компаративних конструкцій засвідчує взаємодію лексичних, морфологічних, синтаксичних засобів. У порівняльній конструкції вживаються синоніми, антоніми, розмовні варіанти до слів в основному реченні, прислівники, частки, вигуки, які створюють експресивність та увиразнюють висловлення. До синтаксичних засобів актуалізації порівняльних конструкцій у художньому тексті Юрія Андруховича належать номінативні, безособові, фразеологізовані, неповні та еліптичні речення (які забезпечують зразки конденсованого синтаксису), конструкції «чужої» мови (які зберігають потрібні інтонації). Розмовного колориту надають порівнянням питальні, окличні речення, риторичні запитання, вставні слова, які створюють «модальну поліфонію». Напр.: риторичне запитання у реченні, де порівняльний зворот виступає підметом: *«А може, прийшло йому **як об'явління**, частково закодоване в гуцульських снах і збунтованих архетипах?»* [5, с. 33]; або ще у реченні риторичне запитання, де підрядна способу дії: *«Де вони зараз, **як** повівся з ними час?»* [3, с. 125]. Так речення *«... а Васі Мочалкіну було, власне кажучи, **по цимбалах**, на якому поверсі сходити, адже всюди його приймали **як брата й любили...**»* [1, с. 12], взяте з роману Юрія Андруховича «Московіада» поєднує сучасні та народні стійкі словосполучення: фразеологізм *по цимбалах*, який тлумачиться як «все рівно», а також сучасний афоризм *приймали як брата*. В еліптичному реченні з цього ж роману, Юрій Андрухович передав занепокоєння головного персонажа Отто фон Ф. тим,

що радянські лазні не зважають на статеві особливості при їх плануванні: «... що жіноча душою влаштована всередині так само, як і чоловіча, – так, ніби жінки належать до того самого біологічного виду» [1, с. 16]. Народний гумор, через посилення на розмовного характеру афоризми ми можемо прослідкувати у реченні, взятому також з роману «Московіада»: «Вони люблять пити “на свіжому повітрі”, себто під пластиковим дахом, під шум дощу і спів п’яних офіцерів» [1, с. 32]. Вставні слова часто трапляються поряд з порівняннями у прозі Юрія Андруховича: «... хай оберігає Вас Бог від таких заплутаних стосунків з бабнотою, як у мене, вибачте, будь ласка» [1, с. 54]. Антонімічну пару утворюють порівняння у реченні *Може, з горя, а може, з радості* – кому яке діло? [1, с. 144] або антонімами можуть бути слова в самому порівнянні: «Та ти не відвертайся, не грай вар’ята, ніби ти – не ти» [1, с. 144].

У прозі Юрія Андруховича трапляються й парцелювані речення з порівняннями, напр.: «Він кайфував би, Марто. Як усі щирі мазохісти» [3, с. 61]. Парцеляція починається порівняльною конструкцією, яка акцентує нашу увагу на характеристиці Мартофляка у повісті Юрія Андруховича «Рекреації».

Якщо говорити про мовотворчість Юрія Андруховича в цілому, то потрібно створювати його індивідуальний словник, який би відображав усю палітру мовних засобів, якими письменник послуговується при написанні художнього чи публіцистичного тексту, а також при версифікації.

Але досліджені нами порівняльні конструкції (1012 різних порівнянь) дають змогу стверджувати, що Юрій Андрухович використовує велику кількість як слів сучасної української мови, так власні okazіоналізми: часто не тільки слова, а й фразеологізми або крилаті вислови.

Список використаних джерел

1. Андрухович Ю. Московіада : роман жахів. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. 152 с.

2. Андрухович Ю. Перверзія : роман. Львів : ВТНЛ-Класика, 2004. 304 с.
3. Андрухович Ю. Рекреації : роман. Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2005. 144 с.
4. Андрухович Ю. Таємниця. Замість роману. Харків : Фоліо, 2007. 478 с.
5. Андрухович Ю. Carpatholgia cosmophilica (Спроба фіктивного краєзнавства). *Сучасність*. 1997. № 3. С. 29-34.
6. Єрмоленко С., Іщук Г. Специфіка порівняльних конструкцій у системі сучасної української літературної мови (на матеріалі прози Юрія Андруховича). *Мова. Свідомість. Концепт* : зб. наук. праць. Вип. 8. Мелітополь : МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2018. С. 59-61.

УДК 378.091.32:821.161.2

**ВИКОРИСТАННЯ САЙТУ LEARNINGAPPS.ORG ПІД ЧАС
ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА
У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

Чорна Ірина – магістрантка 1 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. пед. н., доц. Бондаренко Лідія Григорівна

Одним з основних документів, якими у своїй роботі керується викладач ЗВО, є державний освітній стандарт. 20 червня 2019 року були затверджені державні стандарти освіти за спеціальністю «Філологія» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти та для другого (магістерського) рівня вищої освіти. Обидва документи передбачають необхідний перелік компетентностей, якими має володіти випускник-філолог, серед яких інтегральна, загальна, спеціальні (фахові, предметні) компетентності. Крім того, у держстандартах зазначений нормативний зміст підготовки здобувачів вищої освіти, сформульований у термінах результатів навчання. У цьому розділі містяться основні тези щодо знань, умінь студента-випускника:

організувати процес свого навчання й самоосвіти, розуміти основні проблеми філології та підходи до їх розв'язання із застосуванням доцільних методів та інноваційних підходів, мати навички участі в наукових та/або прикладних дослідженнях у галузі філології та інші [1, с. 7-20].

Важливість поставлених завдань, а також той факт, що сучасна молодь, яка виросла у час глобального розвитку інформаційно-комунікаційних технологій, має свій погляд на процес здобуття освіти, шляхи підготовки до занять, потребують від викладачів ЗВО певного перезавантаження методів та прийомів подачі матеріалу. Усе вищезазначене і зумовлює **актуальність теми дослідження.**

Мета дослідження – проаналізувати можливості використання інформаційно-комунікаційних технологій під час розгляду студентами творів Валерія Шевчука на прикладі інтернет-ресурсу LearningApps.org.

Технологізація впевненими кроками увійшла в наше життя. Так, останнім часом використання інформаційно-комунікаційних технологій в освітньому процесі стало невід'ємною його частиною та успішно запроваджуються у ЗВО. Розвиток передових технологій потребує і від сучасного викладача нових підходів до навчання з використанням усіх можливостей мережі Інтернет та гаджетів. Зараз існує велика кількість сайтів, що пропонують створення та виконання завдань у режимі он-лайн. Обираючи один із можливих сервісів, ми звернули свою увагу на інтернет-ресурс LearningApps.org. Він є своєрідною навчальною платформою. Суть ресурсу полягає у створенні різних інтерактивних вправ, що в подальшому можна використовувати під час навчання зі студентами у якості практичних завдань в аудиторії, самостійної чи домашньої роботи. Крім того, створені завдання можна публікувати або зберігати для особистого чи публічного користування безпосередньо на сайті, на сторінках особистого блогу, у соціальних мережах або відправити посилання на електронну пошту студентам. Інтерфейс сайту представлений двадцятьма мовами світу, шаблонами різних вправ та вже готовими завданнями інших користувачів.

Для свого дослідження ми обрали творчість Валерія Шевчука, зокрема його роман-баладу «Дім на горі», що вивчається майбутніми філологами у курсі «Історія української літератури другої половини ХХ століття». Цей митець – один із літературних дебютантів 1960 -х рр., майстер психологічної і готичної прози, автор низки літературознавчих та публіцистичних праць, інтерпретатор українського літературного бароко. У 70-их роках минулого століття його твори не друкували, а у 1988 році письменника було нагороджено Державною премією УРСР за роман «Три листки за вікном» (1986) [2, с. 98-99]. Як влучно зазначив М. Павлишин у своїй книзі «Канон та іконостас», новаторство В. Шевчука полягає у тому, що він не відкидає, а привласнює старі дискурси і використовує їх для того, щоб естетично та інтелектуально збагатити національну літературу [3, с. 154].

У свій час письменник був науковим співпрацівником Київського історичного музею, проявляв активне зацікавлення давньою українською літературою. У деяких антологіях з'являлися його переклади з української поезії доби ренесансу і бароко [2, с. 99]. Всі ці аспекти у поєднанні із безмежним талантом подарували українській літературі роман «Дім на горі» – складний, багатоплановий, неоднозначний, наповнений образами-символами, майстерним поєднанням світу реального та фантастичного, наявністю міфологічних, філософських та релігійних топосів.

«Дім на горі» – це складна палітра персонажів, особливо це стосується другої частини твору. Саме тут широко розкривається міфологічний світ роману, взаємовідносини між реальними людьми та надприродними силами. Характеристика головних героїв – важлива складова літературного аналізу тексту. Саме у характеристиці персонажа розкриваються його мотиви, поведінка, світогляд, переконання.

Отже, перше завдання, що пропонуємо студентам, – інтерактивна вправа під назвою «Склади пару» (рис. 1). Це тест на встановлення відповідності між персонажами твору та їхніми характеристиками. Студентам на своїх смартфонах потрібно з'єднати відповідні пари. У разі,

якщо відповідь правильна, пара зникне. Завдання може бути використане безпосередньо під час практичного заняття.



Рис. 1. Інтерактивне завдання під назвою «Склади пару»

Наступне завдання «Скачки» (рис. 2). Це тести з однією правильною відповіддю із чотирьох з метою перевірки засвоєного матеріалу, в нашому випадку роману-балади «Дім на горі». Доцільно було б використати цю вправу для підбиття підсумків семінарського заняття. Так, можна запропонувати студентам позмагатися у знаннях творчості Валерія Шевчука.

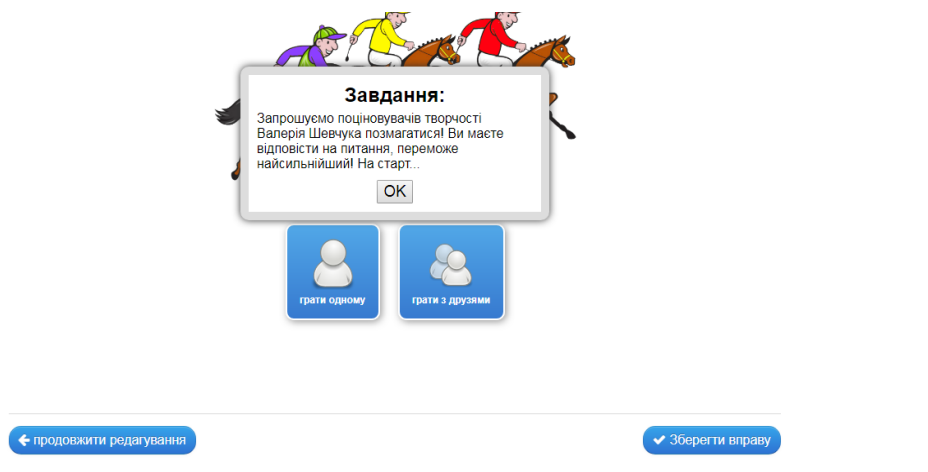


Рис. 2. Інтерактивне завдання під назвою «Скачки»

В іншому випадку тести можна використати для організування самостійної роботи майбутніх філологів (рис. 3)

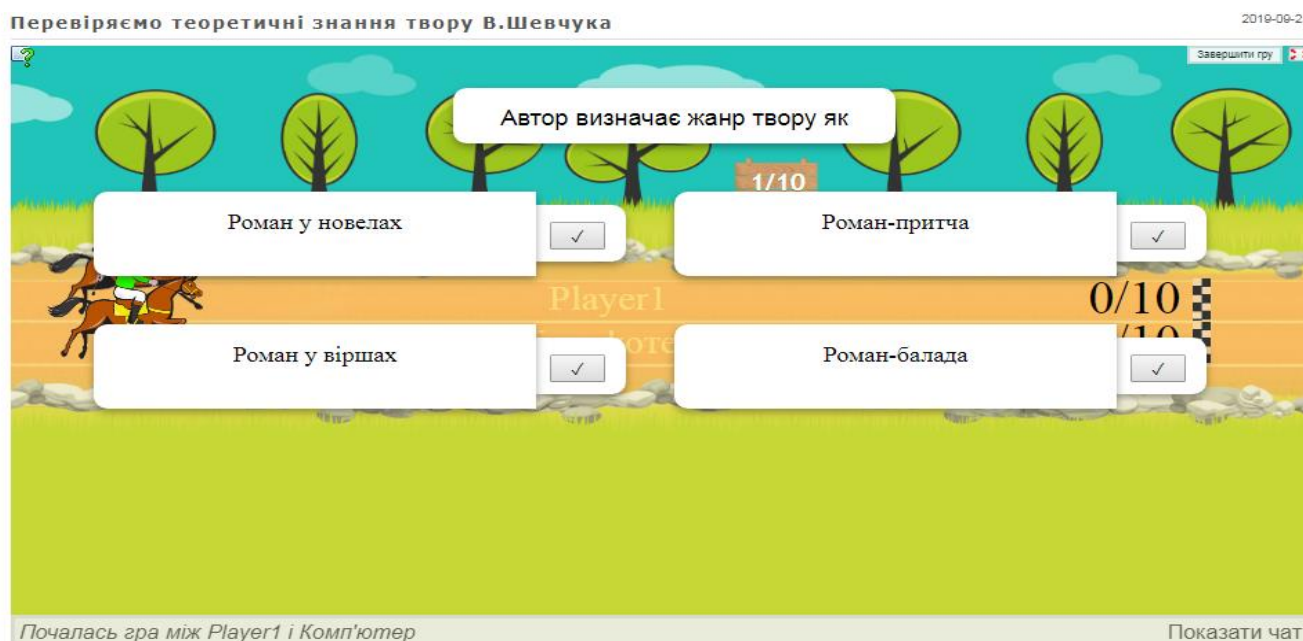


Рис. 3. Інтерактивне завдання під назвою «Скачки»

Отже, використання інтерактивних технологій – сучасний підхід до організації освітнього процесу. Такі завдання можна успішно впроваджувати на практичних заняттях для організування індивідуальної чи групової роботи, а також у процесі самостійної роботи студентів. Крім того, реалізація такого виду діяльності зменшує необхідність викладачу друкувати роздаткові матеріали. Важливо також наголосити, що інтерактивні вправи та використання інформаційно-комунікаційних технологій в освітньому процесі зацікавить студентів під час роботи в аудиторії чи виконанні домашнього завдання. Адже освітня платформа LearningApps.org. пропонує широкий діапазон різноманітних вправ, що будуть прийнятними для викладача та студентів. Варто сказати, що використання інтернет-ресурсу не потребує великої матеріально-технічної бази. Все, що потрібно, це засоби мобільного зв'язку та доступ до Інтернету.

Список використаних джерел

1. Наказ Міністерства освіти і науки України від 20 червня 2019 року № 869 «Про затвердження державного стандарту вищої освіти за спеціальністю 035 «Філологія» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти» URL : <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2019/06/25/035-filologiya-bakalavr.pdf>.
2. Павлишин М. «Дім на горі» Валерія Шевчука. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Київ, 1997. С. 98-113.
3. Павлишин М. Мітологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Київ, 1997. С. 143-156.
4. Шевчук В. Дім на горі: роман. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. 558 с.

УДК 821.111-31.09:81'373.2

КОНСТИТУТИВНІ РИСИ МІФОЛОГІЧНОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ФЕНТЕЗИ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ «НАЙДАЛЬШИЙ БЕРЕГ», «ПЛАНЕТА ВИГНАННЯ» У. ЛЕ ГУЇН ТА «МААРА І ДАНН» Д. ЛЕССІНГ)

Шепілова Марія – магістрантка 2 курсу факультету іноземної філології Херсонського державного університету
Науковий керівник – к. філол. н., доц. Димитренко Лариса Вікторівна

З появою творів фентезі постає проблема характеристики міфологічного простору, оскільки їх переважна більшість ґрунтується на міфології та фольклорі, а їх автори здебільшого створюють особливий світ, відмінний від реального, то важливо дослідити конститутивні риси таких світів.

Література фентезі в англо-американському словесному мистецтві останнім часом набуває особливої значущості. Однією з домінантних ознак феномену фентезі є інтермедіальність, завдяки чому саме фентезі стало підґрунтям для розвитку багатьох культурних феноменів і навіть науки. Найбільш тісним є зв'язок між літературою фентезі і міфологією, оскільки автори часто звертаються до міфів, відповідно в цих текстах виявляються різні форми міфологізації, характерні для неоміфологічної літератури загалом.

Метою статті є характеристика міфологічного простору сучасної літератури фентезі, виявлення його конститутивних рис. Отже завданнями статті є: проаналізувати структуру міфологічного простору сучасної літератури фентезі на прикладі романів «Найдальший берег», «Планета вигнання» У. Ле Гуїн та «Маара і Данн» Д. Лессінг; розглянути конститутивні риси міфологічного простору як моделей світу.

Основним джерелом для сюжетів літератури фентезі, як відзначають дослідники, були французька «фейна» казка, скандинавський і кельтський фольклор. Оскільки, на думку Є. Мелетинського й А. Гуревича, образ світу, вироблений думкою народів Північної Європи, у багато чому залежав від способу їхнього життя [5]. Давні скандинави жили у складних умовах ще зовсім не освоєної природи, що поставала в їхній уяві як населена ворожими силами. Тож центром їхнього повсякденного буття був відособлений сільський двір, відповідно, і світобудова уявлялась та моделювалась у вигляді системи подібних помешкань. Така відокремленість виявляється у творах фентезі у вигляді розкиданих островів у Земномор'ї («Найдальший берег»), відділені міста й навіть планети у «Планеті вигнання» й розрізнені поселення у «Маара і Данн». Відрізняється також і «ворожий простір» між відокремленими одиницями – море, ліс і скелі, піски і гори відповідно.

Давні скандинави уявляли світ у вигляді Світового дерева – ясеня Ігдрасиль, зі структурою якого співвідносились усі три світові сфери. Міфологічний образ Світового дерева та його еквівалентів зустрічається в

романах У. Ле Гуїн «Найдальший берег» (яsenz, «Лебаннон», дерево біля фонтану на о. Роук, вежа на о. Роук), «Планета вигнання» (місто на скелі, картина світу), діалогії Д. Лессінг «Маара і Данн» (Центр).

У творах фентезі виявляються різні форми міфологізації, характерні для неоміфологічної літератури загалом. Письменники фентезі сполучають художнє осмислення сучасних реалій зі зверненням до міфологічних структур і елементів, використовуючи різні форми введення міфологічного матеріалу до своїх текстів. Причому така художня актуалізація міфу передбачає його трансформацію і набуття додаткової семантики. Таким чином в аналізованих творах можна виділити різноманітні види набуття такої додаткової семантики. У романі «Найдальший берег» магія і міфологічне виявляється в її більш консервативному вигляді (дракони, чарівники, закляття), але більше уваги приділяється слову. У «Планеті вигнання» міфологічне частково трансформується у розуміння технічного прогресу як магії, але зберігаються елементи дійсно магичного – мисленнєве мовлення, загадкове створіння – сніжний диявол. «Маара і Данн» більш за все віддалились від магичного, однак чітко збереглося уявлення що те, чого людина не знає або не розуміє представляється як магія або міфічне створіння. Так, наприклад, водяним або озерним драконом називають створіння подібне до крокодила.

Твори фентезі характеризуються наявністю певних конститутивних рис. Зокрема, створення «вторинних» світів, що поєднують міфологічні риси, художнє осмислення сучасних реалій і вигадку та постають певними «моделями буття». У романі «Маара і Данн» Д. Лессінг – майбутнє після екологічної катастрофи на території Африки, У. Ле Гуїн – загадкове Земномор'я та інша планета.

Різні «моделі буття», що відображають концепцію «мультикультурності» й «гетерогенності» світу, виявляються у творчості американської письменниці У. Ле Гуїн. Зокрема, «світ як слово (ім'я)»

«Найдальший берег», «світ як місто (плем'я)» «Планета вигнання», «світ як поселення», «світ як місто (плем'я)» «Маара і Данн» Д. Лессінг [1].

Однією з головних опозицій, що складають основу міфологічного простору є протиставлення вертикального і горизонтального простору. Є. М. Мелетинський у «Поетиці міфу» розглядає її на прикладі скандинавської міфології, де виділяє дві просторові системи (саме вертикальну і горизонтальну) та дві часові (космогонічну та есхатологічну)[4, с. 248].

Сюжетотвірним чинником фентезі постають такі категорії, як художній простір і час, що апелюють до міфологічного простору (топосів, локусів), зокрема це гора, храм, лабіринт, аналогами яких можуть виступати замок, вежа, скеля, будівля тощо. У романі «Найдальший берег», наприклад, вежа на о. Роук є хранителем і захисником магії у світі, у «Планеті вигнання» також зустрічається образ вежі, міста на скелі, що є осередком знань та стає захистом від ворожих племен.

Простежується використання символіки сторін світу і просторових міфологічних опозицій («північ/південь», «схід/захід») міфологічної моделі світу, що походять із більш архаїчних опозицій світової символіки («світло/темрява»). Події у творах фентезі, як зазначають дослідники, розгортаються в умовному, часто віртуальному просторі, в циклічному часі з елементами ухронії, де його етапи взаємонанізуються [2, с. 530].

У романі «Найдальший берег» чітко виражені опозиції за сторонами світу: захід/схід, північ/південь; а також такі географічні опозиції як острова/море, внутрішні острови/межі, центр/межі, що перетворює міфологічний простір роману подібним до компасу з центром у внутрішніх островах (або о. Роук), межі вказують на сторони світу якими і називаються, відомі землі складають окружність компаса, а друге коло представляє шлях, який проходять Діти Моря у Відкритому морі.

there was merely today and "timepast." They looked ahead only to the next season at most. They did not look down over time but wer" in it as the lamp in the night, as the heart hi the body. And so also with space: space to them was not a surface on which to draw boundaries but a range, a heart and, centered on the self and clan and tribe. Around the Range were areas that brightened as one approached them and dimmed as one departed; the farther, the fainter. But there were no lines, no limits. This planning ahead, this trying to keep hold of a conquered place across both space and time, was untypical; it showed—what? [6].

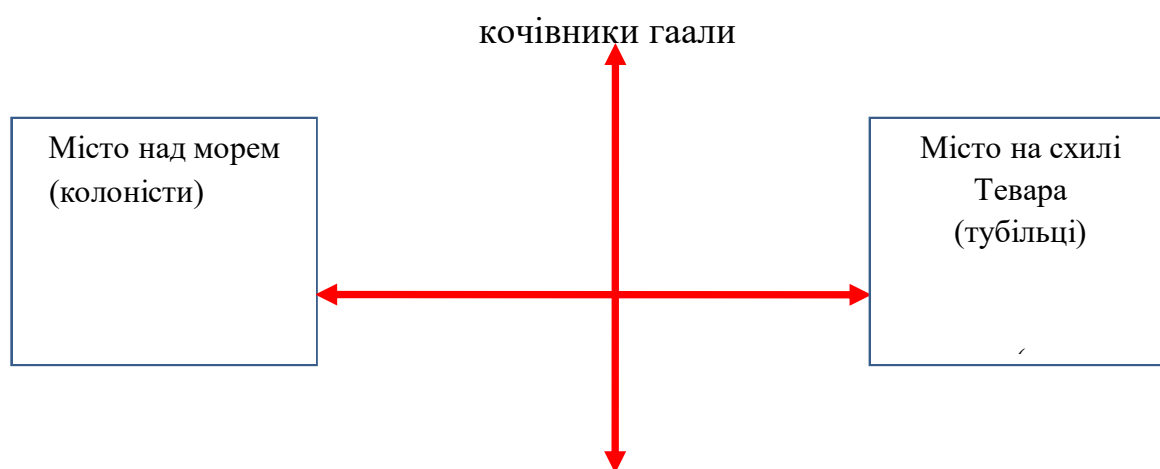


Рис. 2

Роман «Маара і Данн» чітко виявляє протиставлення півночі й півдня (посушливий південь/більш волога північ) й стерте розуміння заходу і сходу. А також виражене протиставлення материка Іфрик усім іншим невідомим землям. Тому схематичне зображення простору роману подібне до вертикальної лінії. Часові опозиції зводяться до вологого періоду, дощовий/посушливий період, до катастрофи/зараз.

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНІЦІАЦІЙНОГО МІФУ
В РОМАНІ НІЛА ГЕЙМАНА «NEVERWHERE»**

Яким Ірина – магістрантка 2 курсу факультету іноземної філології
Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Димитренко Лариса Вікторівна

Міф є однією з найдавніших форм осмислення й усвідомлення дійсності. Це спроба людини пояснити себе саму й власне буття у довколишньому світі найпростішими й максимально доступними словами з одночасним наголошенням на важливості й утаємниченості цього знання. Одним із важливих питань, що постає під час аналізу міфу, є його співвіднесеність із ритуальними практиками й обрядовими діями, що свого часу сприяло виникненню ритуально-міфологічної школи. Її засновником вважається Дж. Фрейзер, який визначив роль ритуальних дійств та їхнє співвіднесення з міфом [5]. Згодом Є. Мелетинський дещо переосмислить теоретичні положення Фрейзера, наголосивши на принциповій неможливості визначити первинність міфу чи ритуалу стосовно один одного. Така взаємозалежність і викликає інтерес у дослідженнях, присвячених вивченню трансформацій міфологічних структур у літературних творах.

Сьогодні багато досліджень присвячено вивченню міфологічних сюжетів і образів та їхній трансформації в романі Ніла Геймана «Neverwhere», у яких аналізуються авторська інтерпретація й повне перетворення сталих сюжетних структур міфу, міфологічні мотиви у зображенні Нижнього й Верхнього Лондона як одного з центральних образів роману, а також міфологізація дійсності у жанрі фантастичного роману. Є спроби дослідження й безпосередньо ініціального міфу та його втілення в романі «Neverwhere» [2], проте дотепер цей аспект роману Н. Геймана не

ставав предметом компаративного аналізу, що й визначає актуальність пропонованої праці.

Мета статті. Метою цього дослідження є визначення особливостей відтворення ініціаційного міфу, зокрема художньої інтерпретації тих перетворень, які відбуваються з героєм під час проходження власне ініціаційного випробовування у романі Ніла Геймана «*Neverwhere*».

Мотив подорожі є одним із сюжетотворчих елементів літератури, що перейшов із фольклорних оповідей, а відтак коріниться в міфі. Особливе місце займають оповіді про подорож до потойбіччя та повернення звідти, що пов'язані з ініціаційними ритуалами первісних племен. На думку дослідників, ініціація – це не просто випробування, а «смерть і нове народження, що пов'язано з уявленням про те, що, переходячи в новий статус, індивід ніби як знищується у своїй старій якості» [3, с. 544]. Ритуальне дійство, яке супроводжує процес посвячення, завжди передбачає вихід особи за межі звичного для неї світу, що в умовах первісно-общинного ладу дорівнювало смерті. Майже завжди в ініціаційному обряді той, хто проходив випробовування, повинен був залишити своє поселення, родину, перейти зі «свого», обжитого, безпечного простору в не придатний до життя, ворожий і, відповідно, «чужий». Таким чужим простором може бути інша країна, небесна обитель богів, царство мертвих [цит. за 3].

У романі Ніла Геймана оповідь зосереджена на мандрах головного героя, що з не залежних від нього обставин потрапляє до цілком чужого світу, а саме – Нижнього Лондона, існування якого відоме тільки його мешканцям. Головний герой «*Neverwhere*» позиціонований з самого початку розповіді як середньостатистична людина, обиватель, що нібито не просто не здатен на героїчні вчинки, а навіть не мислить такими категоріями, притримуючись максимально спрощеного способу життя: «*After a while, Richard found himself taking London for granted; in time, he began to pride himself on having visited none of the sights of London (except for the Tower of*

London, when his Aunt Maude came down to the city for a weekend, and Richard found himself her reluctant escort)» [1, с. 20].

Отже, коли Ричард Мейг'ю потрапляє до Нижнього Лондона, то намагається всіляко заперечує існування іншого світу. Він апелює до знайомих і звичних йому речей, намагаючись віднайти власну точку опори у незнайомому й ворожому середовищі. Цікавим чином Гейман вдається до трансформації прийому внутрішнього монологу: так, головний герой починає вести уявний щоденник, куди подумки занотовує все, що з ним відбувається, і таким чином намагається переосмислити все, що відбувається з ним й ставлення до життя загалом: «*On Friday I had a job, a fiancée, a home, and a life that made sense. (Well, as much as any life makes sense.) Then I found an injured girl bleeding on the pavement, and I tried to be a Good Samaritan. Now I've got no fiancée, no home, no job, and I'm walking around a couple of hundred feet under the streets of London with the projected life expectancy of a suicidal fruit fly ...*» [1, с. 135]. До такої реакції Ричарда можна певним чином застосувати підходи, запропоновані американським психологом Е. Кюблер-Росс про 5 стадій прийняття смерті [4], адже в наведеному фрагменті чітко виокремлюються декілька з них, а саме: заперечення ситуації, торг, депресія та, зрештою, прийняття. І саме тоді, коли Ричард нарешті приймає те, що випало на його долю й усвідомлює, що місце, куди він потрапив, – Нижній Лондон – відтепер є його новою домівкою, змінюється сам спосіб його мислення. Він не втрачає надії колись повернутися до свого справжнього дому, але заради цього герой тепер готовий на надзвичайні вчинки, наприклад, ризикувати власним життям, дістаючи ключ, що відмикає будь-які двері. Таким чином, Ричард допомагає водночас Двері – мешканці цього підземного світу – дізнатися, хто був причетний до смерті її батьків. І саме цей епізод став кульмінаційним, адже перетворив головного героя назавжди: «*The friars drew back. Richard Mayhew, the Upworlder, came toward them through the fog, walking beside the abbot. Richard looked different, somehow . . . Hunter scrutinized him, trying to work out what had changed. His center of*

balance had moved lower, become more centered. No . . . it was more than that. He looked less boyish. He looked as if he had begun to grow up.» [1, с. 279]. Разом із тим варто відзначити, що принципи Ричарда не змінилися жодним чином, адже навіть власну перемогу над Звіром він віддав Мисливиці, бо розумів, наскільки це було для неї важливо.

Отже, простежується сучасне переосмислення традиційного для міфу розуміння поняття героя й загалом ставлення до героїчного подвигу. Усвідомлення того, що існує інший, закритий для більшості світ, по-різному сприймається персонажами роману. Ричард розповідає своєму другу Геррі про все, що з ним відбулося в Нижньому Лондоні, проте сам Геррі лише сторонній спостерігач, адже для нього вся ця історія з прихованим життям, що кардинально відрізняється від звичного плину речей, видається не більше, аніж вигадкою: «*Well, you must admit, it sounds more likely than your magical London underneath, where the people who fall through the cracks go. I've passed the people who fall through the cracks, Richard: they sleep in shop doorways all down the Strand. They don't go to a special London. They freeze to death in the winter.*» [1, с. 323]. Проте для Ричарда його розповідь є реальністю, прожитою й відчутю ним самим. Таким чином, це призводить і до трансформації бачення головного героя, який після повернення до Верхнього Лондона вже не може сприймати життя таким, яким воно було раніше, до всіх тих подій, що відбулися в Нижньому Лондоні: «*Do you ever wonder if this is all there is? – What? – Richard gestured vaguely, taking in everything. – Work. Home. The pub. Meeting girls. Living in the city. Life. Is that all there is?»*[1, с. 251].

Таким чином, різниця сприйняття чітко розділяє оповідь і дистанціює головного героя від того способу життя, який він вів раніше, і від усього, що для нього колись було важливим. Ця множинність реальності є наслідком набутого Ричардом досвіду, що може сприйматися як остаточне завершення ініціаційного ритуалу. Можна стверджувати, що Ричард Мейг'ю з «*Neverwhere*» внаслідок незалежних від них обставин потрапляє у цілковито

незвичне для себе середовище, випадає зі звичного для нього плину життя й проходить через ряд болісних і непростих трансформацій, що дає підстави говорити про переосмислення ініціального міфу в аналізованому романі.

Список використаних джерел

1. Gaiman N. *Neverwhere*. *Headline*, 2000. 373 p.
2. Rață I. Representations of London in Neil Gaiman's *Neverwhere*. *University of Bucharest Review*, 2016. Vol. VI. № 2. P. 104-112.
3. Скопина А. Инициационные мотивы в романе Нила Геймана «Задверье» (Никогда). *Международный журнал экспериментального образования*, 2011. № 8. С 139-141.
4. Кюблер-Росс Э. *О смерти и умирании*. Киев, 2001. 320 с.
5. Фрэзер Дж. *Золотая ветвь. Исследование магии и религии*. Москва, 1980. 831 с.

УДК 82.09:821.161-2

НЕОМІФОЛОГІЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ТЕКСТУ П'ЄСИ НЕДИ НЕЖДАНОЇ «КОЛИ ПОВЕРТАЄТЬСЯ ДОЩ»

Ястреб Наталія – магістрантка 1 курсу факультету української філології та журналістики Херсонського державного університету

Науковий керівник – к. філол. н., доц. Демченко Алла Вікторівна

Сучасний період інноваційних технологій дає великі можливості суспільству пізнати своє походження з боку наукової точки зору та раціонального мислення. До цього моменту основними джерелами пізнання були міфи, легенди, народні уявлення та повір'я, а після запровадження християнства найбільш змістовною працею про життя насущне та потойбічне стала Біблія. Згідно зі світоглядом багатьох народів, людина мала як мінімум

дві душі: одна з них уособлювала життя, друга – особистість. Остання була духовною субстанцією і залишалася після смерті людини, перша ж умирала разом із нею [10, с. 9]. Множинність душ досі залишається актуальною проблемою для дослідження, оскільки одна частина суспільства схиляється до думки про еволюційне походження, інша ж – до божественного. Віра в потойбічну силу і досі для декого стає сенсом життя: дотримання Божих заповідей, мирних стосунків, прагнення вічного світлого майбутнього тощо.

Чимало існує наукових праць, прозових та віршових творів, екранізацій та інсценізацій з теми життя після смерті або ж взаємоіснування паралельних світів. Таким чином, з'явилися різні варіації походження не тільки тіла, але й душі. Наприклад, П. Іванов розрізняв три душі: таку, що зі смертю людини поверталася до свого першоджерела (Дерева, Космосу); таку, що залишалася з тілом; і «дух», котрий ставав покровителем нащадків [10, с. 10]. На території України, зокрема в Карпатах, смерть людини сприймають як факт переходу з одного стану в інший, тому під час поховального ритуалу люди радіють, що душа загублого покидає цей світ і переходить у кращий.

Єдність багатої фантазії, народних вірувань про переродження душ і реальності прослідковується у небезпечній грі на дві дії «Коли повертається дощ» відомої української драматургині Неди Нежданої. Серед дослідників творчості цієї мисткині виділяємо О. Бондареву, Ж. Бортнік, Т. Вірченко, О. Когут, М. Шаповал. Зокрема Ю. Скибицька зазначає: «Замість постмодерних деконструкції та сприйняття світу як хаосу Неда Неждана пропонує читачеві цілий спектр гармонізуючих начал, які здатні врятувати зневірену людину ХХІ століття від абсурдності життя, тотальної самотності і навіть страху смерті» [7].

Мета статті – розглянути неоміфологічне моделювання ігрового тексту на прикладі п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ».

Дія у творі відбувається у провінційному містечку N., де вже давно ніхто не одружується, не вмирає та не народжується, а засуха тільки погіршує

їхнє становище. Мешканці цього міста шукають різні способи, щоб увиразнити буденне життя: вигадують події і пишуть про них в газетах (репортаж про будівництво хмарочоса, яке навіть ще не планується, обговорення неіснуючих кримінальних хронік), влаштовують похорони примарам та зберігають псевдоісторичні пам'ятки [6].

Жанрове визначення драми дозволяє краще зрозуміти задум автора. Поняття «гра» в літературній творчості – аспект широкої проблеми «Роль гри в суспільстві і в культурі». Згідно з визначенням літературознавчого словника-довідника за редакцією Р. Гром'яка, багато істориків культури, теоретиків мистецтва обґрунтовують думку про те, що людська культура постала і розвивається в грі, виявляється в розмаїтих ігрових формах. Зокрема, нідерландський вчений Й. Гейзинга доводив, що культура загалом має характер гри. У праці «Homo Ludes» («Людина-гравець»), називаючи характерні ознаки гри, він стверджував, що гра – це дія, яка відбувається у певних рамках часу й місця, у видимому порядку, за добровільно прийнятими правилами й поза сферою необхідності чи матеріальної користі. Настрій гри залежить від нагоди [3, с. 165]. Так, користуючись саме нагодою (приїзд нової мешканки), четверо друзів Марта, Марк, Андрій, П'єро (повне ім'я Петро Павлович) вирішили зіграти в азартну гру, яка виявилася небезпечною для життя одного з них.

До моменту появи «причини небезпечної гри» – молодій господині й у минулому кандидата історичних наук Галини – кожен із учасників жив власним життям. Чоловік тридцяти п'яти років Марк із посередньою зовнішністю будував кар'єру головного редактора газети «Міські вісті», вигадував новини, щоб зацікавити читачів та намагався на цьому заробити. Його цивільна дружина Марта – приваблива жінка тридцяти років – була модельєром весільних суконь, мріяла про щасливе подружнє життя та народження дітей, але її інтереси не поділяв чоловік. Історик та директор місцевого музею Андрій хизувався своїми знахідками та експонатами перед друзями, місцевими людьми та, якщо пощастить, перед туристами. А

директор місцевого цвинтаря Петро Павлович (для своїх П'єро) чекав і свого заробітку, тобто чиеїсь смерті. За словами Андрія, вони всі щось роблять з нічого: він – експозиції, П'єро – процесії, Марк – новини та вино, і тільки Марта робить щось реальне – та воно нікому не потрібне [6, с. 5].

Нова вигадана гра повинна була «зробити їхнє життя не таким прісним, не таким правильним і монотонним. Наповнити життя сенсом, а серце неспокоєм та щемом» [6, с. 6]. Суть її полягала в тому, щоб будь-якими зусиллями змусити кельнерку Галину якнайшвидше покинути провінційне містечко Без Назви та щойно придбану забігайлівку «Під парасолькою» або ж стовідсотково залишити її (ставка Марти на «зеро») [6, с. 7]. Учасники використовували безглузді способи залякування: пропозицією продати своє тіло для захоронення та покинути своє місце прибутку через проведення археологічних робіт, народити дитину від незнайомця, зробити винним у вчиненні злочину тощо. Також, вони вдавалися до кардинальних рішень – власноруч вручити запрошення на похорон [6, с. 7]. Мимоволі герої осмислили існування людини в соціальному середовищі – праця, любов, домінація, гра і смерть, але кожен по-різному.

Квінтесенцією тексту вважається фінальна сцена, коли весела компанія вітає Марту зі «святком», висловлює найкращі побажання *«нехай земля буде пухом; щоб на тому світі здійснилися всі мрії»*, співають пісню «Довгії літа», але замість «літа» вживають слово «пам'ять» [6, с. 27]. Незважаючи на те, що в цьому місті вже давно не було дощу, бо *«йому потрібна жива душа, щоб народитися»*, гості відчували задуху, почули грім та побачили каплі дощу під стелею в той час, як мертве тіло Марти лежало на підлозі з келихом у руці. Єдина жива душа, яка непомітно зникла в цей момент – молода дивакувата дівчина у довгій сукні, простоволоса та боса на ім'я Тінь. Вважаючи її божевільною, ніхто не замислювався над її словами, що дощ потребує душі, та не зважали на сенс проведеного нею ритуалу та заклинання: *«О, доще-дощику, прийди, не загуби свої сліди, вологі тіні небуття... і каяття, і забуття... Прийми цю жертву і прости, і відпусти,*

пусти в світи... де пустку не заповнить туга, пустелю, відпусти із круга, із замкненого кола збайдужінь і втрати, і падінь... Ти для наснаги і води у зливі душу народи... нехай летить у світ новий... і не торкайся, не лови тих крапель, що летять униз... В чеканні свята світ завис... Те свято, що поверне ДОЩ...» [6, с. 28]. Прикметно, що саме вода вважається символом першоматерії, плодючості; початку і кінця всього суцього на Землі. А у християнстві – символ очищення від гріхів (в обряді хрещення); смерті і поховання; життя і воскресіння із мертвих; чистоти і здоров'я; чесності й правдивості; кохання; сили; дівчини та жінки [1, с. 143]. За матеріалами енциклопедичного словника символів культури України, символіка води надзвичайно багата і глибока. Наприклад, в Індії вода вважалася охоронницею життя, яке циркулює в природі у формі дощу, соку рослин, молока і крові. Води ставали безмежними і безсмертними, першопочатком і вінцем земного життя [1, с. 143]. Також у багатьох народів водна стихія мала головну роль під час ритуалу захоронення. Наприклад, у болгарській етнографії вірування в те, що вода після омивання мертвого тіла є нечистою, зберігається і до сьогодні [2, с. 485]. У ґрунтовному дослідженні «Уявлення болгар про смерть і пов'язані з нею прикмети та вірування» Н. Красько аналізує спогади та факти різних вірувань тієї місцевості.

Значущість безмежної сили водної стихії Неда Неждана уособлювала не тільки в образах героїв, але й у побутових ситуаціях, які мали вагоме значення. Не дивно, що назвавши свою кав'ярню «Під парасолькою», Галина познайомилася з людьми, життя яких виявилось ще гіршим, ніж у неї, хоча кожен намагався «сховатися під парасолькою» і приховати реальність від самого себе. На перший погляд, образ Марти характеризує щасливу жінку, яка має власний салон весільних суконь, гідного чоловіка та вірних друзів, але насправді її мрія – мати щасливе подружнє життя та стати матір'ю. Все, що в неї є, – це впертий чоловік та салон, в якому вона тішиться своїми «мертвонародженими дітьми» (весільними сукнями). Водна стихія принесла щастя Андрію та Галині, в яких з'явилася можливість мріяти про спільне

життя та нащадків. Участь Галини у житті інших героїв стала наче пророкуванням долі, саме вона *«розірвала коло»*, оскільки *«не можна будувати щось нове, не руйнуючи... Неможливо відчувати радість, не зазнавши болю...»* [6, с. 28]. А подальший розвиток подій у житті Марка та П'єро залишається відкритим до роздумів.

Крім символічної назви «Під парасолькою» вагоме значення має сама парасолька, яку перефарбували Тінь та Галина в срібний колір. Звідси постає питання, чому для «оновлення» старої парасольки Тінь обрала саме сіру гамму? Важливу роль у творі відіграють ремарки. Такі авторські пояснення у драматичному творі не тільки характеризують місце й час дії, зовнішній вигляд та поведінку дійових осіб, але й виконують настановчу роль для режисерів, акторів та читачів [3, с. 576]. Наприклад, про щирість головного персонажа вдається зрозуміти тільки за допомогою ремарок. Зокрема, бачимо образ Тіні: *«Вона тоненька, вродлива, але її врода якась дивна, ніби іграшкова. На ній довга сукня, можливо, довге розпущене волосся, або навпаки – дуже коротка зачіска – «їжачок». У неї на руці може бути якась «фенічка». Вона входить із «відсутнім» поглядом, зупиняється розгублено посеред залу»* [6, с. 8].

Таким чином, різні кольори можуть асоціюватись із особистісними характеристиками людей. Тобто, людина може приписувати кольорам властивості, якими колір (за визначенням) не володіє. За проведеним експериментом «Колір та особистісні характеристики» у психоневрологічному інституті імені В. М. Бехтерева, сірий колір асоціюється із нерішучістю, слабкістю, млявістю, невпевненістю. А під час проведення іншого експерименту цей колір означає стомлення та смуток [4, с. 26-27]. У геральдиці срібло традиційно символізує невинність, непорочність, мудрість, безтурботну радість, невинність, благородство, чистоту, відвертість, надію, правдивість, молодшу гілку роду. У середньовічній астрономії сріблу відповідав Місяць, в алхімії – перли, стихія вода [8]. У творі є певне віддзеркалення всезагального закону «Прави», який

править, керує світом – закон взаємодії, взаємопроникнення, колооберту, сутність якого розкривають закони Рода, Велеса та Коляди. Так, один з цих законів (Велеса) пояснює закон розвитку. Тобто, зміни Яві й Наві, зміни Отця – Сином. Зміна Яві й Наві символізує зміну дня і ночі, пір року, життя та смерті, радості й печалі, вдиху та видиху. Явь (чоловіче начало) – сила, яка намагається змінити світ, її дії приводять до пробудження або народження нового. Навь (жіноче начало) – сила, яка прагне залишити світ незмінним або повернути в первісний стан, її дії приводять до згасання, вмирання. Протиборство Яві та Наві породжує рушійну силу мінливості світу – Любов. А любов – енергія Всевишнього, його Дух [9, с. 249]. Отже, у фіналі відбулося переродження душ з набридлою млявою буденністю в початок нового непорочного життя за допомогою могутньої сили водної стихії.

На думку Неди Нежданої, п'єса «Коли повертається дощ» має соціальний аспект, внутрішній і символічний. З одного боку, місто N., де нічого не відбувається, не йде дощ, а люди грають в ігри – це образна проєкція на наш соціум, як застиглий провінційний світ, де створюється ілюзія активності, а насправді потрібен радикальний струс, «жертвоприношення», для реальних змін, оживлення простору [5, с. 74]. Сюжет цього твору відтворив у своїй постановці український театральний режисер Андрій Білоус. У сценічній версії «Навь» режисер використав принцип «бардо» – занурення у внутрішній світ людини в стані кризи, яка зустрічає своїх «альтер-его» в іншому світі. Він сприйняв героїнь Марту і Тінь як альтер-его Галини, запропонувавши у фіналі «вбити» не Марту, а Галину – ця «віртуальна» смерть у потойбічному світі «наві» була знаком для воскресіння в «яві» [5, с. 74]. У статті «Сучасний драматичний текст як провокація сценічної варіативності» Неда Неждана акцентує увагу на тому, що образ Тіні активізує архетипну модель ритуалу очищення (дощ, пустеля, срібна парасолька тощо) і проявляє символічний аспект тексту. У виставі це велось у «душі» з ванної, звідки полилася вода, оживляючи непритомну героїню (вона помирає в іншому світі, щоб повернутися у реальний) та

водостічних трубах, що стають своєрідними «трембітами», в які грають персонажі у фіналі [5, с. 74].

Творчість Неди Нежданої у контексті сучасної драматургії створює цікаву палітру нових тем та ідей. У запропонованій до розгляду п'єсі письменниця творчо переосмислила давні християнські мотиви та фольклорні образи за допомогою ритуально-міфологічного методу. Висвітлення міфологеми води та її різні експлікації у небезпечній грі на дві дії сприяли побудові оригінальної неоміфологічної моделі світу, яка уособлює тісний зв'язок людини з природою та соціумом, а також абсолютне існування сакрального та профанного.

Список використаних джерел

1. Енциклопедичний словник символів культури України /за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гавришенко В. М., 2015. 912 с.
2. Красько Н. Уявлення болгар про смерть і пов'язані з нею прикмети та вірування (за матеріалами болгарських поселень Приазов'я). *Дриновський збірник*. Т. IV. Академічне видавництво ім. Марина Дринова. 2011. С. 482-490.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ. 2007. 752 с.
4. Михайленко А. Колористика: магія кольору: науково-популярне видання. Київ: ВСР, 2016. 396 с.
5. Мірошниченко Н. (Неда Неждана) Сучасний драматичний текст як провокація сценічної варіативності. URL : http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah9/almanah9_5.pdf.
6. Неждана Неда. Коли повертається дощ. URL : <http://kurbas.org.ua/dramlab/neda/kolyrovertaietsiadosch.pdf>.

7. Скибицька Ю. Трансформація постмодерної поетики в драматургічній творчості Неди Нежданої. Літературознавчі студії. 2015. Вип. 1 (2). С. 196-207.
8. Срібло (геральдика). URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Срібло_\(геральдика\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Срібло_(геральдика)).
9. Тополь О. Архетипи української ментальності в міфоепічному дискурсі. *Гілея: науковий вісник*. 2014. Вип. 87. С. 247-250.
10. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., прим., біогр. нариси: А. П. Пономарьов, Т. В. Косміна, О. О. Боряк; вступ. ст. А. П. Пономарьов. Київ : Либідь, 1992. 637 с.

Наукове видання

**НЕОМІФОЛОГІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЗАРУБІЖНІЙ
ЛІТЕРАТУРАХ**

**Збірник матеріалів
Всеукраїнської студентської
науково-практичної інтернет-конференції
Херсон, 29-31 жовтня 2019 р.**

Умовн. друк. арк. 11,88