МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені Г.С. СКОВОРОДИ

Український мовно-літературний факультет імені Г.Ф. Квітки-Основ'яненка

Кафедра зарубіжної літератури та слов'янських мов імені професора Михайла Гетманця

«АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК»

МАТЕРІАЛИ СТУДЕНТСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ, ПРИСВЯЧЕНОЇ ДНЮ НАРОДЖЕННЯ В.І. ДАЛЯ І МІЖНАРОДНОМУ ДНЮ СЛОВНИКА

(24 листопада 2021 року)

Харків – 2021

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені Г.С. СКОВОРОДИ

Український мовно-літературний факультет
імені Г.Ф. Квітки-Основ'яненка

Кафедра зарубіжної літератури та слов'янських мов
імені професора Михайла Гетманця

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК

МАТЕРІАЛИ
СТУДЕНТСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ,
ПРИСВЯЧЕНОЇ ДНЮ НАРОДЖЕННЯ В.І. ДАЛЯ
І МІЖНАРОДНОМУ ДНЮ СЛОВНИКА

(24 листопада 2021 року)

Харків – 2021

УДК 80
ББК 80

Організатор конференції – кафедра зарубіжної літератури та слов'янських мов імені професора Михайла Гетманця Харківського національного університету імені Г.С. Сковороди

Голова оргкомітету:

Криворучко Світлана Костянтинівна – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов

Члени оргкомітету:

Варенікова Олена Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова;

Козлова Алла Григорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов;

Мельников Ростислав Володимирович – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова;

Муслієнко Олена В'ячеславівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова;

Олексенко Олена Андріївна – кандидат філологічних наук, професор кафедри української мови;

Радчук Ольга Вячеславівна – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов;

Скоробогатова Олена Олександрівна – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов;

Степанченко Іван Іванович – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов;

Ткач Ольга Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства і лінгводидактики

«Актуальні проблеми філологічних наук»: тези студентської наукової конференції. Харків. ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2021. 75 с.

Затверджено редакційно-видавничою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (протокол № 8 від 15.12.2021).

Тези доповідей конференції, основними темами якої є актуальні проблеми сучасного літературознавства та лінгвістичні і лінгводидактичні дослідження.

Для викладачів, аспірантів, студентів гуманітарних закладів вищої освіти та вчителів загальноосвітніх шкіл.

ЗМІСТ

Лінгвістичні і лінгводидактичні дослідження……..5

Білик Яна
Актуалізація категорії роду в поезіях Белли Ахмадуліної……5

Гусенко Крістіна
Анафоричний повтор у мовотворчості Івана Багряного
(на матеріалі роману «Людина біжить над прірвою»)……9

Клад'єва Аліна
Мовна гра як проблемна ситуація……..16

Савенко Крістіна
Основні труднощі у вивченні польської мови як іноземної …..……18

Тимофєєва Ольга
Граматична організація поезії Василя Мисика «В дорозі»…..……22

У Хунлі
Особенности появления и использования числа *нуль в Китае*……..24

Чу Йивей
Особенности оппозиции *тьма* vs *свет* в библеизме *и свет окружается тьмою, и тьма же его не объят*……..25

Шумакова Ольга
Дослідження концепту «ірреальність» в художньому тексті……..27

Актуальні проблеми сучасного літературознавства……...30

Аббасова Сабіна
Особенности представления темы «маленького человека» в повести Н.В. Гоголя «Шинель»……..30

Алієва Аліна
Религиозные мотивы в творчестве Уильяма Блейка…….33

Буренко Єлизавета
Феномен дружби в романі Амелі Нотомб «Антихриста»……35

Капут Вікторія
О некоторых особенностях стихотворений А.А. Блока для детей…..38

Колесник Марія
Образ Керрі Мібер у романі Теодора Драйзера «Сестра Керрі»..…...41

Кононенко Діана
Роман-атиутопия Е.И. Замятина «Мы» в литературно-критической рецепции……44

Криворучко Зоряна
Вплив ідей філософського екзистенціалізму на літературу……48

Кушина Данило
Відображення життя та побуту російських емігрантів у циклі Н.М. Берберової «Біянкурські свята»……53

Осадча Юлія
Композиційні особливості роману Дари Корній і Тали Владимирової «Зозулята зими»……57

Поліщук Анастасія
Типологічні паралелі п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка» та епістолярного роману Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза»……59

Савенко Крістіна
Рецепція польських авторів у творчості Маріанни Кіяновської….....67

Севрук Катерина
Образ учителя в литературе и кино……..……..69

ЛІНГВІСТИЧНІ І ЛІНГВОДИДАКТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

УДК 811.161.1

Я.С. Білик
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: д. філол. н., доц. О.О. Скоробогатова

АКТУАЛІЗАЦІЯ КАТЕГОРІЇ РОДУ В ПОЕЗІЯХ БЕЛЛИ АХМАДУЛІНОЇ

Мова – це динамічна система, яка знаходиться в процесі постійного розвитку. Зміни, що відбуваються в мові, тісно пов'язані з соціальними, політичними, культурними і навіть географічними факторами. Кожна мова розвивається у своїй логіці, але цей розвиток відбувається у зіткненні з безліччю інших мов і діалектів, у взаємодії з ними. Деякі зміни легко засвоюються мовою, а деяким треба пройти шлях від суспільного опору до сприйняття і довести свою значущість.

Зміни, які відбуваються в мові, і дотепер по-різному сприймаються сучасниками і нащадками. К.І. Чуковський писав: «У кожну епоху літературна мова відбувається як рівнодіюча цих двох протилежних прагнень, однаково законних і природних: одне – до безкінечного оновлення мовлення, інше – до охорони його старих, традиційних форм. Обидва прагнення <...> призвели б до нерухомості мови. Але сила новаторів в усі часи перевищує сили консерваторів, – разом вони забезпечують мові її природне зростання» [6, с. 33].

Сьогодні лінгвісти намагаються зрозуміти зміни, що відбуваються у мові й мовленні, і вписати їх в загальну картину історії мови. Так, серед питань, що цікавлять фахівців, носіїв мови і суспільство в цілому, можемо виділити **проблему** слів-фемінітивів.

Останнім часом все більше приділяється увага фемінітивам в медіа-сфері, в літературі і в цілому у побутовому вжитку. Подібні слова викликають безліч суперечливих думок соціуму, що призводить до великої кількості досліджень, які спрямовані на те, щоб розібрати питання: «Чи доречним є розвиток фемінітивів в російській мові?». Цим обумовлена **актуальність** дослідження.

Мета цього дослідження полягає в тому, що ми розглядаємо вживання фемінітивів у сучасній російській художній літературі, їхнє функціювання у ліриці Белли Ахмадуліної.

Метою обумовлені такі **завдання**:

– дослідити проблеми фемінітивів у лінгвістичному дискурсі;

– виділити корпус фемінітивів у ліриці Ахмадуліної;

– систематизувати фемінітиви з точки зору узуальності або оказіональності;

– виділити функції фемінітивів в ліриці Белли Ахмадуліної.

У ході роботи були використані такі **методи дослідження**: аналіз і синтез при вивченні спеціальної літератури, описовий метод та функціональний, які допомогли розібратися в загальному питанні про проблему фемінітивів, а також методи дискурсивного та інтерпретаційного аналізу, щоб проаналізувати сучасні художні твори російської літератури.

З розвитком суспільства до нас приходить нова література, яка підтримує сучасні зміни мови, і фемінітиви в цьому питанні не є винятком. Письменники нашого часу актуалізують категорію роду, але хтось робить це в традиційному вигляді, а хтось в більш сучасному. Наше завдання полягає в тому, щоб простежити ці тенденції.

Вивчаючи історію та літературу, ми можемо помітити, що хвиля популярності фемінітивів припадає на XXI століття. Хоча нові фемінітиви, утворені за допомогою суфікса -к-, зустрічаються у творах російських письменників ще з середини XIX століття. Наприклад, у романі «Біси» Достоєвського: «*Прибывшая девица Виргинская, тоже недурная собой, студентка и* ***нигилистка****, сытенькая и плотненькая, как шарик, с очень красными щеками и низенького роста, поместилась подле Арины Прохоровны*» (Ф.М. Достоевский «Бесы») [2, с. 71], або у романі «Дворянське гніздо» Тургенєва: «*Варвара Павловна показала себя большой* ***философкой****: на все у ней являлся готовый ответ, она ни над чем не колебалась, не сомневалась ни в чем*» (И.С. Тургенев «Дворянское гнездо») [4, с. 40]. Таким чином, ми можемо бачити, що новостворені фемінітиви використовувалися ще до того, як вони отримали таку величезну увагу і стали предметом дослідження.

Проаналізувавши вірші російської поетеси Белли Ахмадуліної, ми спостерігаємо, що категорія роду в її творчості проявляється в різних формах. Як ми знаємо, фемінітиви можуть утворюватися як

пара чоловічому роду, від однокореневих слів чоловічого роду, а також як самостійні слова, які не мають форм у чоловічому роді.

У творах Белли Ахмадуліної ми знаходимо такі традиційні мовні фемінітиви, які або парні лексемам чоловічого роду, або утворені від маскулінних / видових одиниць. Розглянемо фрагменти поезій і проаналізуємо виділені фемінітиви.

Приклад з вірша Ахмадуліної «Вот я»:

«Вот я смотрю на косы твои грузные,
как падают, как вьются тяжело…
О, если б ты была ***царицей*** *Грузии, —*
о, как бы тебе это подошло!» [1].

У цьому творі ми бачимо фемінітив «царица», утворений від однокореневого слова «царь» за допомогою суфікса -иц-, та можемо віднести це слово до традиційної форми.

Наступним ми розглянемо вірш «Татарке девушке»:

«***Татарка*** *девушка,*
сыграй на желтом бубне,
здесь, возле рынка, где кричит баран» [1].

Тут ми вже бачимо фемінітив «татарка», що утворений від однокореневого слова «татары» за допомогою суфікса -к-. І також ми можемо віднести це слово до традиційної форми.

Наведемо ще приклад з вірша «Я завидую ей, молодой»:

«*Я завидую ей — молодой*
и худой, как рабы на галере:
горячей, чем ***рабыни*** *в гареме,*
возжигала зрачок золотой…» [1].

У цих рядках ми можемо виділити слово «рабыни», яке є однокореневим зі словом «раб» (ч.р) і утворене за допомогою суфікса -ын-. Цей фемінітив ми можемо визначити як традиційну форму.

І ще багато прикладів можна навести із творчості Белли Ахмадуліної, але, вивчивши її твори, ми можемо сказати, що фемінітиви в її віршах можуть бути різними в плані створення (від однокореневих слів чоловічого роду або бути парними словами до чоловічих осіб). Так, ми можемо зустріти ще такі загальномовні фемінітиви, як *«невеста», «жена», «мамочка», «напарница», «царевна», «сестра», «дочь», «девочка», «плутовка», «баба»*.

Проаналізувавши вищезазначену інформацію, ми можемо сказати, що в ліриці Белли Ахмадуліної ми бачимо фемінітиви, які можна віднести до кола традиційних. А це означає, що вони давно

вживані у російській мові і літературі, адже мова, так скажемо, вже «адаптувалась» для подібних слів. Тардиційне використання не викликає якогось невдоволення у носіїв мови. Можемо зробити висновок, що у творчості Ахмадуліної ми не спостерігаємо оказіональних авторських фемінітивів, але можемо помітити, що такі «нові» іменники жіночого роду є у творчості інших російських письменників цього періоду, але тільки як авторська особливість.

Це питання можна розвивати і досліджувати на матеріалі творів інших поетів, адже стільки є літератури, де ми зможемо знайти фемінітиви, які активно привертають увагу в сучасному світі. Така робота буде корисна, цікава і пізнавальна для подальших досліджень.

Детально вивчивши інформацію, яка була згадана раніше, ми не можемо точно сказати, що чекає на фемінітиви у сучасній російській літературі, адже найважливішим і цікавим питанням, що стосується фемінітівів, є поява та розвиток у мові нових слів-дериватів. Як ми вже знаємо, фемінітиви (в прийнятому нами визначенні) функціонували у російській мові багато століть. Однак одне і теж питання може бути ненормативним в один історичний період, а століттям пізніше зовсім не бути проблемою. Але для розвитку мови та в річищі історії мови це нормальна ситуація. І в кожній мові буде існувати те, що збережеться назавжди або не залишиться зовсім. І якщо противники заявляють, що «фемінітиви» – це штучні слова у мові, що їхнє використання призводить до її «псування», то мовний матеріал доводить, що це не так.

На сьогодні питання полягатиме у тому, чи можна взагалі спрямованими діями змінити мову. Воно залишається актуальним і відкритим. Багато вчених-лінгвістів поділяють ідею про те, що мова – це саморегулююча система, і про це говорили відомі вчені. Але, з іншого боку, існують спроби організації мовної політики. Так, ми можемо побачити успішні спроби введення слів гендерної нейтральності в англійській мові, де стали цілком природно функціонувати такі слова, як firefighter («пожежний») замість слова fireman (з компонентом man – «чоловік») або flight attendant («бортпровідник») замість steward та stewardess, які розрізняються за гендером.

Але, звичайно ж, можемо припустити, що через десять років або навіть через століття суспільство носіїв мови будуть аналізувати слова Діни Рубіної: «Вячик уехал оскорбленный, напоследок, разумеется, высказав все, что думает об идиотке-режиссерке,

кретинке-сценаристке <...> и бездарных актерах» (Дина Рубина «Теплые штаны для вашей мамы») [3, с 18], – та взагалі не будуть думати про те, що щось написано не так, бо вони звикли бачити такі слова. А текстові редактори не будуть підкреслювати нам фемінітиви червоною лінією. І точно можна сказати, що все прийде з часом, що незабаром всі ці зміни «стануть на свої місця» і мова буде функціонувати без будь-яких проблем у цьому питанні.

Література

1. Ахмадулина Б. Стихи. URL: http://poetrylibrary.ru/stixiya/kakdolgoya.html
2. Достоевский Ф.М. Бесы. Москва: АСТ, 2010. 608 с.
3. Рубина Д. Теплые штаны для вашей мамы. Эксмо, 2014. 512 с.
4. Тургенев И.С. Дворянское гнездо. М.: Наука, 1981. 158 с.
5. Феминитивы в русском языке. URL: https://www.psypart.com/istoriya-feminitivov
6. Чуковский К.И. Живой как жизнь: Разговор о русском языке. М.: Молодая гвардия, 1962.

УДК 811.161:2’37’36

К.В. Гусенко
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: к. філол. н., проф. О.А. Олексенко

АНАФОРИЧНИЙ ПОВТОР У МОВОТВОРЧОСТІ ІВАНА БАГРЯНОГО (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ЛЮДИНА БІЖИТЬ НАД ПРІРВОЮ»)

Стаття присвячена аналізові анафоричного повтору як однієї з найпоширеніших фігур експресивного синтаксису в художній мові Івана Багряного, зокрема в романі «Людина біжить над прірвою»; з’ясовано засоби граматичного вираження анафори, її роль у формуванні індивідуально-авторського стилю письменника.

Ключові слова: анафора, експресивний синтаксис, синтаксичний повтор.

The article is devoted to the analysis of anaphoric repetition as one of the most common figures of expressive syntax in Ivan Bahrianyi’s

artistic language, particularly in the novel «A person running over the abyss»; the survey also determines the means of anaphora's grammatical expression and its role in the formation of the individual authorial style of the writer.

Key words: anaphora, expressive syntax, syntactic repetition.

Постановка проблеми дослідження. Художня спадщина Івана Багряного – одного з найвидатніших письменників української діаспори – посідає важливе місце у вітчизняній і світовій літературах. З огляду на те, що діяльність волелюбного письменника припала на часи масових сталінських репресій, його творчість цілком закономірно замовчувалася, а будь-які випади проти влади жорстоко каралися ув'язненням, катуванням чи то засланням. Пройшовши пекло тоталітарної системи, Багряний виклав свій горезвісний досвід у романах, що стали резонансними вже в пострадянський період, а тому далеко не всі з них відзначилися глибиною та систематичністю дослідження: «Тигролови» (1946), «Сад Гетсиманський» (1950), «Людина біжить над прірвою» (1965) та ін. Так, маловивченим є останній із названих романів, опублікований після смерті автора в місті Новий Ульм.

Велика проза Івана Багряного, де кожен герой – конденсат болю й душевного сум'яття, репрезентує багату палітру засобів експресивного синтаксису: неповні речення; вставні і вставлені конструкції; повтори; парцеляція тощо. Цей аспект художнього доробку митця вивчали М.Ф. Братусь [2], Г.В. Маклакова [5], Н.М. Сологуб [7], О.Є. Клєщова [4] та ін. На особливу увагу в мовотворчості письменника заслуговують анафоричні повтори, їхні комунікативно-прагматичні та естетичні функції, роль у формуванні художніх образів, зокрема в романі «Людина біжить над прірвою». Проблема функціювання подібних конструкцій у художній оповіді Багряного потребує ґрунтовного дослідження. Саме в розв'язанні цього питання й убачаємо **актуальність** пропонованої статті.

Мета лінгвістичної розвідки – визначити особливості граматичного наповнення анафоричного повтору в тексті роману «Людина біжить над прірвою», з'ясувати його роль у конструюванні мовостилю письменника.

Своєю чергою, реалізація мети наукового дослідження можлива за умови розв'язання таких **завдань**:

1) окреслити засоби граматичного вираження анафори;

2) простежити її стилістичне й смислове навантаження в художньому тексті;

3) довести, що анафоричний повтор – одна зі стильових домінант прози Івана Багряного (на прикладі мови роману «Людина біжить над прірвою»).

У процесі написання роботи були застосовані такі **наукові методи**: евристичний, науково-пошуковий (для визначення типів повторюваних конструкцій, наявних у романі); описовий (для аналізу граматичного наповнення анафори, заснованої на повторі різних частин мови); психологічний (для визначення емоційно-експресивного аспекту аналізованих одиниць та мотиваційного чинника вибору їх автором).

Виклад основного матеріалу. У соціально-психологічному романі «Людина біжить над прірвою», подібному за стилем написання до «Тигроловів» і «Саду Гетсиманського», подибуємо такі різновиди синтаксичного повтору: анадиплосис; анафора; епіфора; симплока; антитеза; простий контактний повтор; послідовний повтор слова або словосполучення; рефрен; хіазм тощо. Особливе місце серед них посідає анафоричний повтор.

В основі анафоричних конструкцій, поширених у тексті роману «Людина біжить над прірвою», як правило, – займенники, частки, дієслова, іменники, прислівники в різних за будою та метою висловлювання реченнях. Серед них найбільше – дейктичних і тих, що базуються на повторенні часток і прислівників. Їх ми й пропонуємо розглянути детальніше.

Почнімо з дейктичної анафори (займенники повторюються на початку простих речень або предикативних частин складного речення), в основі якої лежить таке мовне явище, як «згущення» займенникових форм, спричинене високою частотністю їхнього використання. Принагідно зазначимо: «згущення» – це, згідно з визначенням О.О. Скоробогатової, накопичення однорідних одиниць у тексті, що створює відповідний граматичний фон, служить важливим засобом не лише текстотворення, а й формування ідеї твору» [6, с. 8].

Виходячи зі здійсненого нами аналізу, можемо стверджувати, що в обраному для дослідження творі найбільш поширені повтори особових (а саме – І-ї та ІІ-ї особи множини (МИ, ВИ), ІІІ-ї особи однини і множини), питальних і заперечних займенників. У Багряного займенники входять найчастіше до предикативного центру

– виступають у ролі підмета двоскладного простого речення або предикативної частини, співвідносної з таким реченням: «***Ніхто не мав*** *вогню й* ***ніхто не мав*** *махорки. І* ***ніхто не мав*** *голосу, як* ***ніхто*** *вже тут* ***не мав*** *і свого власного обличчя.* ***Ніхто*** *й не ворушився…*» [1, с. 169]. У наведеному уривку на початкових позиціях повторюється не лише сам заперечний займенник, а й цілий граматичний центр, до якого він входить, – «***ніхто не мав»***). Окрім цього, поєднання заперечного займенника із заперечною часткою при дієслові несе в собі потужний семантичний заряд напруженого психічного стану персонажів, доведених до крайнього відчаю лихоліттям війни, котра знецінює людську особистість («***ніхто*** *…* ***не мав*** і *свого власного обличчя*» [1, с. 169]), стирає людину з лиця землі, позбавляючи її права не лише на боротьбу, а й, що найстрашніше, на життя («***Ніхто*** й ***не*** *ворушився…*» [1, с. 169]).

Анафоричні конструкції, до складу яких входить сполучення заперечного займенника із заперечною часткою перед дієсловом, у тексті роману мають особливе ідейне навантаження. До прикладу: «*Але поки що* ***ніхто не*** *з'являвся,* ***ніхто не*** *заявляв ніяких претензій на нього та його голову,* ***ніхто*** *взагалі* ***не*** *звертав на нього жодної уваги*» [1, с. 73]. Тут повторювані заперечні займенник і частка, розташовані на початку кожної предикативної частини багатокомпонентного безсполучникового речення, створюють узагальнений образ енкаведистів, а точніше – їхньої роками вдосконалюваної тактики психологічного впливу на в'язнів шляхом маніпуляцій і провокацій. «***Ніхто не*** *з'являвся,* ***ніхто не*** *заявляв претензій,* ***ніхто не*** *звертав уваги*» (під «ніхто» маються на увазі саме працівники НКВД) навмисно, аби в засуджених до військового трибуналу не виникло масової паніки, аби приспати тим самим пильність в'язнів і створити ілюзію безпечного перебування в «таборі смерті». Повторення згаданої конструкції якнайкраще сприяє втіленню авторського задуму: у читача мимоволі виникає передчуття близької загрози, удаваного спокою, підозрілої байдужості з боку ворога й такого собі «затишшя перед бурею».

Тотальна зневіра, відчай і смертельна нудьга – це ті настрої, які заполонили душі не лише в'язнів, а й, як не дивно, самих енкаведистів, свідченням чого є репліка слідчого–майора, де повторюється анафорична конструкція «***ні в що***», у якій заперечний займенник переривається прийменником **в**: «*А я, брат,* ***ні в що, ні в що, ні в що*** *вже не вірю…* ***Ні в що****…*» [1, с. 108]. Слід зазначити, що в

наведеному прикладі, окрім дейктичної анафори, має місце й так зване послідовне повторення прономінативів («…***ні в що, ні в що, ні в що*** *вже не вірю*…»). Таке «згущення» однотипної конструкції в межах простого речення позначене семантикою цілковитого відчаю, втрати майором міцної життєвої опори, розгубленості.

Значно рідше в тексті роману трапляються анафоричні повтори неозначених займенників. Ось один із таких випадків: «*Всі попадали з півкроку просто на землю, в калюжу.* ***Хтось*** *застогнав.* ***Хтось*** *зашепотів молитву.* ***Хтось*** *тиснувся з усієї сили лицем у воду, ніби хотів упірнуть, втікаючи від смерті, що з'явилася нагло за плечима й уже, либонь, стислася до карку сталевою цівкою*» [1, с. 83]. Хоч повторюваний прономінатив і вказує на невизначеність особи, проте в Багряного бачимо дещо модифіковану семантику: у нього оті «хтось» – то не окремі люди, то ціла колона знеособлених арештантів, яких перед загрозою смерті охоплює масова психоза, що поступово розгортається в божевільне ревище.

Чимало в аналізованому романі й тих анафор, що засновані на повторенні займенників ІІІ-ї особи однини і множини («…***він*** *мусить іти… І* ***він*** *дійде!.. Навіть тоді, коли б* ***він*** *уже останній ступінь гарячки,* ***він*** *однаково мусить іти*…» [1, с. 216]) свідчить, зокрема, про особливості наративного плану роману «Людина біжить над прірвою», та й, власне, більшості прозових творів Багряного: тут переважає екстрадієгетичний оповідач, який веде за собою читача, коментує події, заглиблюється у внутрішній світ героя, але перебуває поза художнім світом.

Незначна кількість у тексті й таких анафоричних конструкцій, в основі яких – повтор вказівних прономінативів. До прикладу: «***Треба*** *ж* ***було тому*** *рябому,* ***тому*** *невідомому салдатові,* ***тому*** *героєві пройти з боями шлях аж із–під Сталінграду,* ***треба було*** *пронести голову через усі бурі й вогні й* ***треба було*** *зберегти таке серце, щоб ось тут, отак по – дурному скласти це все до ніг…*» [1, с. 159]. У цьому фрагменті вказівний займенник **той** у формі давального відмінка повторюється при узгоджених означеннях та однорідних непрямих додатках. На нашу думку, саме при додатках він набуває більшої експресивності, ідейно-семантичного навантаження, оскільки створює загальний гнітючий настрій зображеної письменником картини життя в'язнів, серед яких вирізняється, на перший погляд зовсім не показний, «***той*** *рябий салдат*». Гірка іронія, властива ідіостилю Багряного, тут увиразнюється анафоричним повторенням

предикативного прислівника **треба** і дієслова-зв'язки **було**. Разом вони входять до складу багатокомпонентних присудків («**треба було** принести», «**треба було** зберегти»). Ця повторювана конструкція має семантику марності, даремності тих зусиль, що їх людина доклала, пройшовши пекло війни.

Окрім дейктичних повторів, у тексті роману спостерігаються й такі анафоричні конструкції, до складу яких входять прислівники. За нашими спостереженнями, у Багряного адвербіальні анафори розташовані, як правило, у межах риторично–питальних за метою висловлювання реченнях. Ось один із таких прикладів: «***Навіщо?***.. ***Навіщо ж*** *ці зайві страждання?..* ***Для*** *неї…* ***для*** *нього…* ***для*** *всіх…* ***Навіщо?!***» Важливо, що в наведеному уривку повторюваний анафоричний прислівник мети **навіщо** в структурі риторичного питання несе в собі семантику абсурдності буття, цілковитого нерозуміння того, для чого людині взагалі жити на цьому світі, якщо її в усьому спіткають страждання й нещастя. Ця думка увиразнюється ще й за рахунок такої стилістичної фігури, як адвербіальне кільце, що також має місце в процитованому фрагменті.

Чи не найпотужнішими за своїм емоційно-експресивним навантаженням у тексті роману виявилися ті анафоричні конструкції, які засновані на повторі часток і відіграють безпосередню роль у структурно–смисловій організації твору. Наприклад: «*Він умре… Але* ***тільки*** *переступивши поріг свого дому.* ***Тільки*** *зазирнувши в очі синкові й своїй вірній дружині,* ***тільки*** *посміхнувшись до них востаннє*» [1, с. 189]. Повторювана на початкових позиціях обмежувально-видільна частка **тільки** виражає емоційно-модальну оцінку абсолютної впевненості, переконаності мовця в можливості щось здійснити лише за певної умови. Для Максима Колота такою обов'язковою умовою стає довгоочікувана зустріч із дружиною та маленькими дітьми. Частка **тільки** виконує тут ідейно- і змістоутворювальну функцію, вона ніби визначає, окреслює й обмежує вектор думок і вчинків Колота: для нього головне – триматися курсу додому, а там уже будь-що-будь.

Окрім названих типів, в аналізованому творі є й поодинокі субстантивні та ад'єктивні анафори. Їхня незначна кількість свідчить про те, що одна з домінантних рис мовотворчості Багряного – це все-таки саме дейктичні (займенникові) анафоричні конструкції, які завдяки своєму граматичному наповненню (прономінативи, що виконують заміщувально-вказівну функцію) і семантичній

спрямованості на персуазивність (емоційний вплив на свідомість читача) виступають структурантами моделі світу й життя людини, яка балансує над прірвою буття і смерті.

Висновки й подальші перспективи. Таким чином, анафоричні конструкції, серед яких найчастіше трапляються дейктичні повтори, виконують у мовотворчості Івана Багряного змістоутворювальну функцію, зосереджують увагу читача на найважливіших, вузлових для втілення авторського задуму моментах, сприяють реалізації одного з магістральних принципів світобудови митця – антропоцентризму.

Перспективу подальших досліджень убачаємо в ґрунтовному вивченні синтаксису неповних речень в ідіостилі письменника, їхньої ролі в стилістичній і семантико-синтаксичній організації художнього контексту.

Література

1. Багряний І. Людина біжить над прірвою. Київ: Український письменник, 1992. 320 с.
2. Братусь М.Ф. Структурні, семантичні і стилістичні функції епітета в художній прозі Івана Багряного: дис. … кандидата філол. наук: 10.02.01. Київ, 2002. 222 с.
3. Загнітко А.П. Теоретична граматика української мови: Синтаксис: монографія. Донецьк: ДонНУ, 2001. 662 с.
4. Клєщова О.Є. Мова публіцистики Івана Багряного: дис. … кандидата філол. наук: 10.02.01. Київ, 2003. 226 с.
5. Маклакова Г.В. Українська лінгвістична думка про образні парадигми в ідіолекті письменника (На матеріалі романів І. Багряного, О. Солженіцина) // Постаті та ідеї. Київ, 1995. 211 с.
6. Скоробогатова Е.А., Минина Н.С. Грамматические значения и поэтические смыслы: стиховая актуализация служебных частей речи: монография. Х.: ФЛП Бровин А.В., 2017. 160 с.
7. Сологуб Н.М. Біблійні образи в художній творчості І. Багряного. *Мовознавство*. Київ, 1993. № 1. С. 43-47.

УДК 811.161.1

А.А. Клад'єва
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: д. філол. н., доц. О.О. Скоробогатова

МОВНА ГРА ЯК ПРОБЛЕМНА СИТУАЦІЯ

Реалії сучасного життя змушують по-новому поглянути на процес освіти та на його кінцевий результат, вимагають переорієнтації цілей навчання на розвиток особистості дитини, її індивідуальних здібностей, внаслідок чого вчителі-філологи стикаються з необхідністю пошуку способів такого впливу на особистість учня, що дозволив б розкрити його творчий потенціал, спрямувавши навчання на розвиток індивідуальності кожного школяра.

Важливе значення для розвитку творчих здібностей мають не тільки умови життя та взаємини людини з навколишнім світом, а й зміст та методи навчання та виховання. Творчі здібності можуть успішно формуватися у мовній діяльності, яка спеціально організується під час уроків мови.

У психології різняться поняття «задача» і «проблемна ситуація». Будь-яка проблема, яка постає перед людиною і потребує вирішення, стає задачею. Якщо даних для вирішення цих питань цілком достатньо, це справді завдання. Але якщо даних для їх вирішення не вистачає, завдання перетворюється на проблемну ситуацію. Проблемна ситуація, як і задача, потребує вирішення. Однак задача завжди вирішується за допомогою теоретичного, реалістичного, логічного видів мислення, а проблемна ситуація – на основі уяви, тісно пов'язаної з творчим, продуктивним мисленням [1, с. 131].

Вважаємо, що в рамках нашого дослідження можна кваліфікувати мовну гру як одну з багатьох проблемних ситуацій. Мовна гра, виступаючи у ролі проблемної ситуації, розвиває мовну компетенцію учнів, оскільки вчить умінню моделювати граматичні форми та конструкції, бачити і розуміти навмисні творчі відступи від норм літературної мови, рефлексувати над словом.

Цілі, які може переслідувати створення проблемних ситуацій на основі мовних ігор у навчальному процесі:

1) привернути увагу учня до питання, завдання, навчального матеріалу;

2) поставити перед таким утрудненням, подолання якого активізувало б розумову діяльність;

3) оголити перед дитиною протиріччя між виниклою у нього пізнавальної потребою і неможливістю її задоволення за допомогою готівкового запасу знань, умінь, навичок;

4) допомогти визначити у пізнавальній задачі, питанні, завданні основну проблему та намітити план пошуку шляхів виходу: спонукати учня до активної пошукової діяльності.

Зауважимо, робота над завданнями, побудованими на основі мовної гри як проблемної ситуації, змушує учнів розмірковувати, задовольняє пізнавальні потреби школярів, сприяє формуванню аналітичних якостей, розвиває логічне мислення, вчить обґрунтовувати свою думку.

Наведемо приклад вправи:

Яким чином утворені такі оказіоналізми? Що вони позначають? Спробуйте вигадати слова, утворивши їх цим способом.

Стихоткач (А. Пушкин), прозоплет (А. Чехов), блиноед (А. Чехов), новожил (Ю. Нагибин), листолет (С. Есенин), стихопад (В. Широков).

Робота з оказіоналізмами під час вивчення морфеміки та словотвору змушує учнів уникнути формального підходу до розбору слова за складом, звертає увагу на морфологічні особливості частин мови, полегшує запам’ятовування особливостей способів словотвору.

Таким чином, введення мовних ігор у практику навчання на перше місце висуває завдання розвитку мовлення, формування у школярів мовного чуття. Використання під час уроків спеціальних вправ, заснованих на мовній грі, з творчими завданнями під час роботи як із готовим текстом (загадками, цікавими віршами) і під час створення власних творів дозволить успішно впливати на розвиток творчих здібностей учнів, активізувати їх творчий потенціал і мовне чуття.

Література

1. Марцинковская Т.Д., Григорович Л.А. Психология и педагогика: учеб. Москва: Проспект, 2008. 480 с.

УДК 378.016:811.162.1

К.Ю. Савенко
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: к. філол. н., доц. Р.В. Мельників

ОСНОВНІ ТРУДНОЩІ У ВИВЧЕННІ ПОЛЬСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ

Постановка проблеми. Польська мова та українська мова пов'язані одна з одною. Спорідненість зумовлена тим, що обидві походять з праслов'янської мови, а також довготривалими і інтенсивними контактами на діалектному рівні. Польська та українська мають багато спільного, але є й багато відмінностей. Викладання тісно пов'язаної іноземної мови, з одного боку, полегшує процес, але з іншого боку – створює чимало труднощів, з якими студенти не завжди в змозі впоратися. Найчастіше труднощі викликані втручанням, тобто взаємодією двох мов, в результаті якого можливе неправильне тлумачення різних явищ.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що попит на вивчення польської мови стрімко збільшується, тому необхідно виявити основні труднощі з ціллю полегшення засвоєння вищевказаної іноземної мови.

Мета статті – дослідити особливості фонетичної, морфологічної, лексичної та синтаксичної системи польської мови, які викликають труднощі в процесі її вивчення.

Завдання – розглянути кожну з систем польської мови; виявити, з чим виникають труднощі.

Виклад основного матеріалу

Фонетичний рівень

Серед фонетичних особливостей польської мови, які відрізняються від української, є наявність носових голосних, що викликають проблеми у вимові для студентів новачків і по-різному проявляють себе в їхній мові. У вимові цих звуків ми можемо часто спостерігати відсутність носового резонансу, або навпаки, обидві букви [ą] і [ę] вимовляються з носовим резонансом перед звуками, які позначаються буквами ł і l, замість чистих [o] і [e] маємо: [wzięli] zamiast [wzieli] [1].

Одна з найскладніших проблем, з якою стикаються студенти під час вивчення польської фонетики — це вимова приголосного [л].

Звук [л] – твердіший, ніж український [л’] м’який і м’якший, ніж українська [л] тверда. Однак замість більш твердішої вимови, часто чуємо неправильний м’який звук [л’, наприклад, у слові [l’al’ka] [лялька] [1].

Досить часто трапляється помилка у вимові польського [w] в словах, в яких також є звук [ł]. Наприклад, такі слова, як własny, ołówek, około студенти вимовляють як [łłasny], *[ołułek], *[okowo].

У сучасній польській мові є два ряди приголосних шипіння sz, ż/rz, cz і ś, ź, ć, dź. Другого ряду в українській мові немає, тому студенти, котрі вивчають польську, мають виняткові проблеми з вимовою таких слів, як radość, przyjaźń, osiem, cześć, dziewięć, а потім при збереженні контрасту між звуками кожного разу, особливо коли звуки знаходяться в послідовних силабах: cisza, uczciwy, życie, czaszka.

Великою складністю для студентів на початковому етапі вивчення польської мови є наголос, тому що в польській мові він постійний і майже завжди падає на передостанній склад слова. Українська мова має наголос рухомий, і він може падати на різні склади окремими словами і в різних формах одного слова. Пізніше студенти застосовують правило наголосу до другого складу з кінця занадто ретельно, забуваючи про винятки, підкреслюючи невідповідний склад, наприклад: muz**y**ka, uniwers**y**tet, czter**y**sta, pisalib**y**ście zamiast m**u**zyka, uniw**e**rsytet, czt**e**rysta, pis**a**libyście.

Лексикальний рівень

Польська мова має близько 70% схожої лексики з українською. Ось ця лексична подібність власне і створює певні труднощі для українських студентів, які думають рідною мовою і часто використовують словниковий запас за правилами своєї мови. Слова з подібним звучанням польської мови можуть мати зовсім інше значення. Неправильне використання цих слів, так званих міжмовних омонімів, неодноразово провокувало непорозуміння та створювало комічні ситуації між студентами та викладачами. Ось деякі типові приклади неправильного використання слів: відповідник lekcja (укр. лекція) має значення wykład в університеті. З іншого боку, шкільні заняття українською мовою ми визначаємо як урок, а польський вираз urok – чарівність польською – тобто привабливість. Вираз польський pensja перекладаємо як винагороду, а укр. пенсія – щомісячні грошові виплати за наробіток відповідної кількості років і після досягнення певного пенсійного віку. Польська дієслово

rozbierać się (укр. розбиратися) помилково асоціюється з українською, щоб означає знатися на чомусь.

В українській мові використовуються частіше описові конструкції, тому це поширене явище під час перекладу викликає труднощі зі словами, які не мають жодного слова-еквівалента українською мовою, наприклад: rodzeństwo – брати і сестри рідні, dziadkowie – дідусь і бабуся разом, cera – шкіра обличчя, urodziny – день народження.

Ми часто спостерігаємо труднощі з ввічливою формою Wy (укр. Ви), яка використовується українцями по відношенню до людей похилого віку або незнайомців. Польською мовою ця форма використовується тільки в 2 ос. мн, і при зверненні до старшої людини ми використовуємо слова пан або пані. Саме тому студенти будують речення неправильно: «У вас є час?» «Czy macie czas» замість «Czy ma Pan/Pani czas».

Незвичним для українців є відсутність привітання польською «Доброго ранку». Замість польського «Dzień dobry», ми говоримо «Dobry ranek».

Морфологічний рівень

Відмінності щодо категорії роду дуже складні для студентів. Перш за все йдеться про чоловічі та не чоловічі форми, наприклад, robiliśmy для 2 ос. мн. чоловічоособової форми, і robiłyśmy, що відповідає 2 ос. мн. нечоловічоособовій формі [1].

Якщо студенти все ще пам’ятають про цю різницю в дієсловах, то при відмінюванні в прикметниках і іменниках забувають. Наприклад: bogate kobiety (нечоловічоособова форма) і bogate policjanci замість зміненої форми bogaci policjanci (чоловічоособова форма) [2].

Незвичайним для студентів є створення першої і другої особи в однині минулого часу шляхом додавання до дієслова в основній формі особистих закінчень -łem/łam, -łeś/łaś. Студенти дотримуються правил української мови, створюючи лише форми роду (ja) chodził/chodziła, (ty) chodził/chodziła, забуваючи про особові закінчення (ja) chodziłem/chodziłam і (ty) chodziłes/ chodziłaś.

Синтаксичне рівень

Також варто звернути увагу на труднощі, які виникають на синтаксичному рівні. Наприклад, у польській та українській мовах є різниця у виборі прийменника: ходити на роботу – chodzić do pracy [3], до університету – na uniwersytet [3], їхати на море – jechać nad

morze [3], в результаті студенти створюють неправильні прийменникові конструкції chodzić w uniwersytet, jechać na morze, chodzić na pracę, Іноді замість прийменникової конструкції в українській мові зустрічається прийменникова: pytać o drogę [3] – укр. питати дорогу.

Найчастіше під впливом української мови студенти помилково використовують польський прийменник do: рідина для миття посуду – płyn do mycia naczyń [3], папір для принтера – papier do drukarki [3], ножиці для нігтів – nożyczki do paznokci [3].

У польській мові прикметник з'являється перед іменником, якщо він називає загальну особливість – słoneczny dzień (сонячний день) або після іменника, коли в ньому вказується постійна особливість – telefon komórkowy (мобільний телефон). Однак в українській мові прикметник найчастіше стоїть у позиції перед іменником, тому складність прикметника Jestem studentką polskiej filologii zamiast Jestem studentką filologii polskiej.

Варто пам'ятати студентам, що в польській мові, на відміну від української, рідко вживаються займенники в формі підмета, за винятком якщо ми не хочемо підкреслити, що саме ці люди виконують дію, виражену в реченні. Проте в українській мові займенники завжди вживаємо разом із дієсловом, наприклад, Piszę zadanie domowe – Я пишу домашнє завдання.

Висновки. Підсумовуючи огляд типових фонетичних, лексичних, морфологічних та синтаксичних помилок та проблем українських студентів, які вивчають польську мову як іноземну, слід підкреслити, що більшість помилок є результатом взаємодії української мови з польською. Студенти наслідують форми і конструкції української мови, що зумовлює некоректність і мовні помилки. Представлене дослідження показує, що найчастіше викликають труднощі чоловічоособові та нечоловічособові форми, багатозначність польських слів, міжмовна омонімія, прийменникові конструкції і вимоги особових закінчень дієслова.

Література

1. Jadacka H. Kultura języka polskiego. Fleksja, słowotwórstwo, składnia. Warszawa, 2009. 126 str.
2. Kłosińska K. Formy i normy, czyli Poprawna polszczyzna w praktyce (red.), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014. 286 str.

3. Lipińska E. Z polskim na ty: podręcznik do nauki języka polskiego dla stopnia progowego: poziom progowy, 2003. 293 str.

УДК 821.161"2""19"(092)

О.І. Тимофєєва
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: к. філол. н., доц. О.В. Ткач

ГРАМАТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ МИСИКА «В ДОРОЗІ»

Василь Олександрович Мисик – відомий український письменник, творчість якого визнана дослідниками як яскраве явище в українській літературі XX століття. Творчий феномен Василя Мисика досліджували такі літературознавці та мовознавці, як: В. Брюгген, Г. Гельфандбейн, В. Іванисенко, М. Ільницький, Н. Куляса, Ю. Лавріненко, О. Лупій, І. Михайлин, Л. Новиченко, В. Переяслав, Я. Савченко, О. Тєлєжкіна, В. Хитрук. Однак більшість досліджень має фрагментарний характер, а мова творів Василя Мисика не була предметом спеціального наукового аналізу.

Однією з характерних ознак індивідуального стилю В. Мисика літературознавці називають уміння поета навіть у непоказному, здавалося б, творі торкнутися глобальної проблеми, через деталь розкрити ціле, через скороминуще – вічне. Зокрема І. Михайлин так наголошує на вічному, глобальному, епічному звучанні творів В. Мисика: «…пейзажі В. Мисика “Степ” (1922), “Літо” (1926), “Ріка вмирає” (1926), “Возовиця” (1926), “Полин” (1926), “В дорозі” (1926), “Сірою смоляною сосною” (1928), “Весна 1930” (1930) відзначаються пильним баченням деталей, зображених точним словом, відсутністю вишуканої метафорики, прагненням реалізувати приховані можливості мови і <…> неприсутністю в пейзажі ліричного героя. Іншими словами, це і є цілком епічні картини» [2, с. 26]. Тому твори В. Мисика є актуальними для дослідження й сьогодні.

Актуальність обраної теми зумовлена необхідністю вивчення стилістичних особливостей поетичного мовлення Василя Мисика.

Мета поданої статті − виявити в поезії В. Мисика «В дорозі» (1926) на граматичному рівні мовні одиниці, що мають певне

стилістичне значення: дозволили автору описати пейзажі, зосередившись на відтворенні деталей.

Звернімо увагу на граматичну організацію строф цієї поезії В. Мисика. Кожне слово в аналізованому поетичному тексті має конкретно-чуттєвий зміст: *луги, насип, лан, гін, курінь, локомотив, машиніст, дітвора, пастушки, шлях*.

В. Мисик у поезії «В дорозі» послуговується переважно конкретними іменниками задля створення наочних картин, описування художніх деталей: під насипом – *бур'ян, полин сухий, ромашки; масний локомотив, зчорнілий машиніст, у балці – ряд хатин*.

У тексті аналізованої поезії наявні здрібніло-пестливі форми іменників із суфіксами *-ок-*, *-к-*, *-очк-*, *-ечк-*, *-ц-*, *-ин-*, які автор використовує з метою проникнення в емоційний стан читача, для зображення переживань і почуттів, для надання зображуваному довірливого характеру: *димок, кашка, квітка, хмарки, пастушки, павутинка, ниточка, стежечка, сонечко, крильце, комашина.*

На стилістичну тональність поетичних строф аналізованої поезії В. Мисика впливає також граматична форма дієслів-присудків: у тексті наявні часто вживані дієслівні присудки у формі теперішнього часу недоконаного виду (*біжить, спішить, дзвенить, стоять, рудіє, зорить, висить, мчить, стримить, доглядається, їде, минають, тече, граються, віє, сидять*), менш вживані дієслівні присудки у формі минулого часу доконаного виду (*розрізнив, підсох, спопелів, вкрила, розляглась, зібралися, пригріло*) та вжитий тільки раз дієслівний присудок у формі минулого часу недоконаного виду (*заливав*). Частим уживанням форми теперішнього часу поет відтворює спокійну дію, констатує існування явищ дійсності, предметів.

В. Мисик активно послуговується таким виразним художнім засобом, як відокремлені означення, виражені дієприкметниковими зворотами, що дозволяє поету виокремити в описах деталі, привернути до них увагу читача: *забуте на стеблі вже стятому, поблідлі по дощах, поставлений на згірку одиноко, димком обвіяний, опалений пожаром*.

Привернути увагу до об'єкту, увиразнити його дозволяють В. Мисику в аналізованій поезії відокремлені обставини, виражені дієприслівниковим зворотом: *примруживши своє старече око, не знаючи куди, пустивши по отаві, ні хмар не знаючи*.

Слова в аналізованому тексті поезії розташовані так, що три віршові строфи вміщують цілісну зорову картину – подорож локомотивом, краєвид із вікна *масного локомотиву*.

Вірш «В дорозі» (1926) побудований на подіях (картинах) одного часового виміру. Це зорове й звукове сприйняття перебування в дорозі із типовими діями та станами: *біжать луги, стоять хмарки, дорога пилом вкрила, рудіє лан, курінь зорить*, *локомотив мчить, їде дітвора, минають ниви, долина розляглась, край шляху пастушки зібралися і в цурки граються.*

Текст поезії «В дорозі» живописний, бо дає змогу побачити динамічну картинку перебування в дорозі, подорожування поїздом.

В. Мисик звичними, простими словами в аналізованій поезії передав глибину свого світовідчуття, створив особливо ліричний настрій у сприйманні українського пейзажу.

Отже, загальна настроєність аналізованої поезії В. Мисика створюється візуальними картинами, музикою синтаксично-ритмічного ладу української мови, органічно поєднується зі стрункою віршовою формою. Перспективним є дослідження лексичних стилістем творчого доробку Василя Мисика.

Література

1. Мисик В.О. Чорнотроп: Вибране / Упоряд. І. Перепеляк, авт. передм. А. Перерва. Харків: Майдан, 2007. 288 с. С. 11-12.
2. Михайлин І. Літературна Харківщина. Поезія: Есеїстика. Портрети. Рецензії. Харків: Майдан, 2007. 296 с.

УДК 81-112(075)

У Хунлі
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: д. філол. н., доц. О.В. Радчук

ОСОБЕННОСТИ ПОЯВЛЕНИЯ И ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЧИСЛА НУЛЬ В КИТАЕ

Отметим, что в языковом сознании носителей китайского языка сравнительно недавно сформировалось понимание числа *нуль*.

Число *нуль* (= *ноль*) впервые упоминается в начале XIII века (1202 г.) в трудах китайского предпринимателя, написавшего книгу о

ведении подсчетов, т.е. математических действий. Уточним, что на Востоке математика в основном была основана на операциях, в то время как на Западе приоритетными были геометрия и логика. Только лишь спустя некоторое время (1208 г.) в древнекитайском языке впервые начали официально использовать число *нуль*, что было вызвано потребностями общества.

Большая заслуга в этом принадлежит выдающемуся буддийскому монаху Тяньчжу Цюй Тан Сиддха и его книге «Кайюань Чжицзин». «Девятый Чжицзин» гласит: «Правильный алгоритм, использующий девять символов из предыдущей части, умножение и деление символов, все делает одним движением. Когда вы считаете до десяти, введите первую позицию и каждое свободное место, есть точка постоянной безопасности, есть солоноватая нога, нет причин ошибаться, расчет прост». Это первая запись китайской математики, которая четко вводит число нуль как понятие системы счета и закладывает основы понятия «нуль».

Обратим внимание на то, использование китайского иероглифа «ноль» для обозначения понятия «число нуль» появилось относительно поздно и не было четко зафиксировано до XIX века. Сюэ Шуань Би Тан династии Цин Хуа Хэнфана писал: «Число имен и мест можно записать любым числом от одного до девяти, а пустое место должно быть записано нулевым символом, или можно использовать кружок – символ 0». Постепенно число *нуль* стало унифицированным способом выражения количества “пустых цифр” в современном китайском языке.

С тех пор *нуль* становится чрезвычайно важным числом в Китае. Об этом свидетельствует тот факт, что в древности носители китайского языка назвали его метафорически *золотым юанем* 金元，*золотой монетой* 金币, что подчеркивает значимость данного числа.

Литература

1. Adshead S.A. M. T’ang China: The Rise of the East in World History. New York: Palgrave Macmillan, 2004. 253 p.

УДК 181.161.1

Чу Йивей
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: д. філол. н., доц. О.В. Радчук

ОСОБЕННОСТИ ОППОЗИЦИИ *ТЬМА* VS *СВЕТ* В БИБЛЕИЗМЕ *И СВЕТ ОКРУЖАЕТСЯ ТЬМОЮ, И ТЬМА ЖЕ ЕГО НЕ ОБЪЯТ*

Отметим, что в языковом сознании носителей русского языка изначально сформировалась бинарная оппозиция *тьма* vs *свет*, имеющая основополагающее значение в формировании их мировосприятия. Слово *тьма*, передающее в прямом значении понятие «отсутствие света» и в переносном понятие «невежество», имеет негативную коннотацию. Это зафиксировано в известном изречении из конфессиональных текстов, а затем использовано многими выдающимися мыслителями.

На протяжении столетий не угасает интерес к библеизму *И свет окружается тьмою, И тьма же его не объят.* В религиозном афоризме заключена онтологическая и аксиологическая основа пребывания человека в этом мире, главная идея мироздания – сила веры в победу светлого начала, добра, мира на Земле и в душе человека, стремление к гармонии. Остановимся на толковании крылатого выражения, к которому обращаются в своих проповедях и сегодня православные священники, а славянские этносы пытаются постичь мудрость этого древнего высказывания. В Библии повествуется о том, что Богом был послан человек по имени Иоанн, который нес *свет* людям. Светом было Слово Божие (Логос), путь к просвещению, выход из тьмы. Иоанн настолько уверовал в силу света, что вселяет ее в других. В изречении *И свет окружается тьмою, И тьма же его не объят* звучит уверенность в том, что тьма не может погасить свет, что Божественный свет всегда озаряет мир и побеждает тьму. В текстах конфессионального дискурса отмечается, что, несмотря на человеческое грехопадение, несмотря на тьму вокруг души людской, в сердце каждого есть Божественный свет, который даже в отсутствии света озаряет мир бестелесного и делает видимым мир телесного. Ценной в данном устойчивом выражении также является идея о силе слова, которое способно вывести из заблуждения, из тьмы неведения истины, указать правильный путь,

помочь в просвещении человечества. Представленная в библеизме бинарная оппозиция *свет* vs *тьма* имеет глубокие философские корни, и поэтому множественную интерпретацию и привлекает внимание исследователей разных областей знания. Не случайно к указанному библеизму обращались выдающиеся русские поэты и писатели. Так, например, эти строки включены в стихотворение В.Г. Бенедиктова «Привет старому 1858-му г.», Л.Н. Толстым вынесено в заглавие драматического произведения «И свет во тьме светит».

УДК 811.161

О.С. Шумакова
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: д. філол. н., доц. О.О. Скоробогатова

ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТУ «ІРРЕАЛЬНІСТЬ» В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Актуальність даної теми полягає в тому, що ірреальне грає значну роль у нашому сприйнятті світу. Люди завжди спостерігали кругом себе явища, які трудно зрозуміти, й намагалися пояснити все загадкове, що не піддається логіці. Цими питаннями займалися переважно психологи і філософи, але з точки зору мовознавства та наявності відтворення ірреального в літературі ця проблема потребує вивчення, у той же час їй присвячено не так багато дослідницьких робіт. Мовним відображенням ірреального займалися такі вчені, як Т.Н. Нікульшина, Т.Ю. Алленова, О.А. Григор'єва, І.В. Назарова та інші. Мотиви ірреального, містичного вивчали вчені-русисти: В.В. Виноградов, М.Н. Віролайнен, Ю.М. Лотман, Ю.В. Манн, В.М. Маркович, О.С. Муравйова, Е.М. Нейолов, Р.О. Якобсон, сучасні вітчизняні дослідники Н.В. Слухай, О.А. Омельчук, О.О. Скоробогатова та деякі інші. **Мета** нашої роботи – виявлення проявів ірреального в літературній рецепції з позицій мовознавства.

Реальний світ завжди протиставлявся у людській свідомості світу ірреальному. У мові ми це можемо дослідити й проаналізувати, вивчивши мову казки, міфу, релігійного дискурсу, фольклору. Також описи ірреального (містичного і фантастичного) зустрічаємо в

художній літературі. Найяскравішими прикладами фантастичного і містичного напрямку в російській літературі нового часу вважаємо твори А.С. Пушкіна «Пікова дама», Н.В. Гоголя «Вій», «Ніч перед Різдвом» та ін.; М.Ю. Лермонтова «Штосс», «Демон», І.С. Тургенєва «Спокуса святого Антонія», «Привиди» та ін.; М.А. Булгакова «Майстер і Маргарита», «Собаче серце», «Рокові яйця» та ін.

Досліджуючи ірреальне в тексті, ми не можемо не звернутися до таких понять, як «концепт» і «картина світу», які є підґрунтям й методологійною основою в дослідженні даного феномена. Розглянемо кожне з цих понять.

У «Великому тлумачному словнику російської мови» «концепт» визначається як «1. Зміст поняття. 2. Книжкові. Концепція (2 зн.) статті, доповіді, економічних реформ» [1, с. 454]. Ми розглядаємо концепт з точки зору мовознавства.

Д.С. Лихачов визначав концепт у порівнянні з поняттям значення слова й вказував, що концепт значно ширше значення слова, бо він є синтезом словникового тлумачення слова з досвідом людини (або цілого народу) [2, с. 281] Концепт розглядається з лінгвокультурологічної і лінгвокогнітологічної позицій. У першому випадку концепт – це одиниця культури, а в другому – одиниця ментальності.

За Ю.С. Степановим, в первинній формі в людській свідомості існують поняття у вигляді «згустку сенсу», які вчений кваліфікує як «предформи потенційних понять, здатних в перспективі стати концептами, тобто поняттями, супроводжуються певними оцінками» [3, с. 42]. Дослідник М.М. Ангелова трактує це у вигляді такої схеми: «концепт = поняття + уявлення про нього» [4, с. 4].

Основна відмінність поняття від концепту полягає в тому, що концепт «не лише мислиться, а й переживається» [4, с. 3]. На основі цього, Ангелова робить висновок, що «обсяг концепту ширше обсягу поняття» [1, с. 3]. Як наслідок, концепт включає в себе поняття, що є, в свою чергу, його обов’язковим ядерним компонентом [4, с. 3].

Ангелова М.М. розуміє «концепт» як «одиницю колективної свідомості (що відправляє до вищих духовних цінностей), що має мовне вираження і зазначену етнокультурну специфіку» [4, с. 6].

Таким чином, концепт за визначенням вчених – це семантичне коло світу, зазначене лінгвокультурною специфікою, він тим або іншим чином характеризує носіїв певної етнокультури.

Концепт «ірреальність» або «ірреальне» І.А. Назарова трактує двоїсто. З одного боку, термін співвідноситься з «ірреалісом» – «особливою граматичною категорією дієслова, що характеризує «ірреальні», «нереальні» або «уявні» ситуації» [5, с. 9-10], а з іншого – він може сприйматися як загальний семантичний компонент ситуацій, які не належать світу реального [6, с. 15].

Ми вважаємо, що концепт «ірреальність» має лінгвокультурологічні і лінгвокогнітивні ознаки, бо в ньому поєднані культурні та ментальні аспекти. Концепти є основними складовими картини світу, яка втілюється засобами мови, де картиною світу називаємо всебічний образ світу, в основі якого лежить світорозуміння, що змістовно відтворює властивість світу і є результатом духовної діяльності людини. Вважаємо актуальним дослідження концепту «ірреального» на матеріалі російської художньої літератури нового і новітнього часу, яка презентує значущі зразки його художньої реалізації.

Література

1. Ангелова М.М. Концепт в современной лингвокультурологии // Актуальные проблемы английской лингвистики и лингводидактики: сборник научных трудов. Москва, 2004. С. 3-10.
2. Большой толковый словарь русского языка. Санкт-Петербург: Норинт, 2000. 454 с.
3. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология. Москва, 1997. С. 280-287.
4. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Москва, 1997. С. 42.
5. Назарова И.А. Концептуальное представление чуда в языковой картине в мире (на материале русской сказки). Таганрог: Таганрогский государственный педагогический институт, 2003. С. 9-10.
6. Названова И.А. Концепт «ирреальности» в семантическом пространстве русского языка: автореф. дис. … канд. филол. наук: специальность 10.02.01 – русский язык. Таганрог, 2006. 15 с.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

УДК 821.161.1

С.М. Аббасова
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: к. філол. н., доц. А.Г. Козлова

ОСОБЕННОСТИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ТЕМЫ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ»

Тема «маленького человека» с появлением реализма заняла в русской литературе прочное место. У истоков этой темы стоял А.С. Пушкин со своим Самсоном Выриным из «Станционного смотрителя» (1831), вошедшего в цикл «Повести Белкина», и героем поэмы «Медный всадник» (1833) Евгением. Своеобразную эстафету подхватил Н.В. Гоголь, создав в повести «Шинель» (1839) образ Акакия Акакиевича Башмачкина, и «маленький человек» уже никогда не уйдет из русской литературы.

Как утверждают исследователи, термин «маленький человек» впервые использовал Виссарион Григорьевич Белинский в статье «Горе от ума» 1840 года [1]. Кто же такой этот «маленький человек»? Литературная энциклопедия утверждает, что «“маленький человек” в литературе – обозначение довольно разнородных героев, объединенных тем, что они занимают одно из низших мест социальной иерархии и что это обстоятельство определяет их психологию и общественное поведение (приниженность, соединенная с ощущением несправедливости, уязвленной гордостью)» [3, стлб. 494].

Целью нашего исследования является характеристика особенностей представления темы «маленького человека» в повести Н.В. Гоголя «Шинель», которая стала для русской литературы этапным произведением. Недаром общеизвестным явилось утверждение, приписываемое Ф.М. Достоевскому: «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”». Оно, безусловно, означает, что расцвет русской классической литературы XIX века во многом произошел благодаря творчеству Николая Васильевича Гоголя, а поднятые в его произведениях темы надолго стали ведущими в русской литературе.

Творчество Н.В. Гоголя остается актуальными и сегодня. Это в полной мере относится и к его повести «Шинель», которая давно уже стала предметом пристального внимания исследователей. Среди тех, кто занимался изучением и оценкой этого произведения, критики В.Г. Белинский и Д.Н. Овсянико-Куликовский, литературоведы Б.М. Эйхенбаум и С.И. Машинский и многие другие.

В повести поднимается в качестве центральной тема «маленького человека». Она раскрывается через образ мелкого чиновника и совершенно безобидного человека Акакия Акакиевича Башмачкина. Он настолько мал и ничтожен, что даже сторожа в департаменте, где он служит, не обращают внимания на Акакия Акакиевича.

Жизнь героя прослеживается Гоголем от момента его рождения и истории выбора имени и представлена так подробно, что читатель осознает, что, кроме работы, герой больше ничем не занимается, живёт своей маленькой, скромной жизнью и больше ни о чём не думает. При всём том Акакий Акакиевич доволен такой жизнью и любит свою работу. И все-таки у Акакия Акакиевича появляется цель, к которой он настойчиво идёт. Она родилась из насущной необходимости: лютый петербургский мороз привел к тому, что «Акакий Акакиевич с некоторого времени начал чувствовать, что его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо, несмотря на то что он старался перебежать как можно скорее законное пространство» [2, с. 135].

После того как портной Петрович отказался в очередной раз ремонтировать его шинель, которую его сотрудники-чиновники насмешливо прозвали «капотом», Акакий Акакиевич стал думать о пошиве новой шинели. Путём множественных ограничений и благодаря прибавке жалования ему удаётся скопить денег на новую шинель. В это время «как будто самое существование его сделалось как-то полнее <…> Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность – словом, все колеблющиеся и неопределенные черты. Огонь порою показывался в глазах его <…>» [2, с. 142].

С появлением новой шинели в жизни Акакия Акакиевича произошло еще больше изменений: его вдруг заметили сослуживцы, и он в числе прочих был приглашён на день рождения к помощнику столоначальника. (Здесь мы видим, насколько мал «вес» человека:

вещь оказывается важнее его самого!) К сожалению, счастье Акакия Акакиевича длилось недолго, и уже по пути домой грабители сняли с него шинель… Таким образом, Гоголь утверждает мысль, что маленький человек в принципе не может быть счастлив в этом жестоком мире, где правят деньги и чины. И когда он обращается за помощью – сначала к частному, потом к квартальному и, наконец, к «значительному лицу», становится очевидным, что никому нет дела до проблемы «маленького человека» и никто даже не собирается помочь ему. Шинель приобретает характер статусного символа, а её утрата возвращает героя к первоначальному состоянию. Гнев «значительного лица» – генерала – окончательно лишает Акакия Акакиевича жизненных сил, он тут же, в кабинете «значительного лица», испытал такой страх, что «так и обмер, пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять» [2, с. 154]. При всем том генерал, который только недавно из незначительного лица перешёл в статус значительного, остался вполне доволен собой и тем, какое он произвёл впечатление на просителя. А Акакий Акакиевич, придя домой, тут же слёг в горячке и через несколько дней умер в бреду и жару. Он, как жил незаметно, так и ушёл, по сути, никем не замеченный: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное <…>» [2, с. 155–156]. Очевидно, что употребление гуманистом Гоголем слова «существо», как и сравнение его с мухой, посаженной на булавку, которую можно рассматривать в микроскоп, не является авторским уничижением героя, но характеризует отношение мира к «маленькому человеку», в котором и человека-то никто замечать не хочет. А это, в свою очередь, рождает бунт, на который Акакий Акакиевич оказывается способен только после смерти, превратившись в привидение, которое ищет украденную шинель и снимает «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели» [2, с. 156]. Успокаивается он только тогда, когда ему попадается шинель «значительного лица», того генерала, «который, по-настоящему, едва ли не был причиною фантастического направления, впрочем, совершенно истинной истории» [2, с. 157].

Определяя описанную историю как «совершенно истинную», Н.В. Гоголь подчёркивает типичность такого положения «маленького человека» в российской действительности XIX века, выступая как подлинный реалист. Сочувствуя герою, писатель заставляет читателя

проникнуться этим сочувствием, увидеть в «маленьком человеке» человека, со своими радостями и горестями, правом на счастье и внутреннее достоинство.

Эти идеи не утратили своей актуальности и сегодня и напоминают людям XXI века о необходимости быть гуманнее, уважать друг друга, независимо от материального достатка и чина.

Литература

1. Виртуальный музей «маленького человека». URL: https://sites.google.com/site/virtualnyjmuzejucasihsa7g/kto-vvel-etot-termin (дата обращения: 5.11.2021).
2. Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в шести томах. Т. 3: Повести. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 129–160.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
4. Машинский С.И. Художественный мир Гоголя: Пособие для учителей. 2-е изд. 432 с. М.: Просвещение, 1979. URL: http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/hug/hug-001-.htm?cmd=p (дата обращения: 30.10.2021).
5. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя. URL: http://www.opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html (дата обращения: 31.10.2021).

УДК 811

А.М. Алієва
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: д. філол. н., доц. Л.М. Корнільєва

РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬЯМА БЛЕЙКА

Формирование блейковского мифологизма протекает в условиях глубокой симпатии поэта к религиозному мистицизму. Путь поэзии к мифу пролегает через мистику. Популярность мистицизма в веках, его принципиальная неуничтожимость есть лучшее доказательство

долгой и необходимой жизни мифа как первого метафизического опыта человечества, тесно связанного с магико-мистической практикой. В сознании Блейка-романтика идея мистического откровения и идея реализации бессознательного в процессе художественного творчества совмещены. Художественный образ есть точка схождения мистического трансцендирования, поэтического мышления и мифотворчества.

Нераздельность и неслиянность Бога и человека в момент мистического откровения мыслится Блейком как объединение конечного и бесконечного, а сила художника, создающего религиозный образ, определяет силу воздействия этого образа на человека. Но если религиозный образ создает каждое индивидуальное сознание, то вера субъекта в этот образ зависит от силы воображения этого индивидуума. И в этом смысле «каков взгляд, таков и предмет» (As man is so he sees) [3, p. 702]. Степень религиозной освященности образа, творимого поэтом, определена мощью его творческой фантазии. Поэтому художник несет ответственность за все, что создано его творческим воображением, утверждает Блейк («Тигр»).

Иисус трактуется Блейком как художник романтического плана: поэт, пророк и визионер. Он обладает живым воображением, он «действует импульсивно, а не по правилам» [3, p. 43]. Эта тенденция к отождествлению духа христианской веры и поэтического творчества влечет за собой изменение поэтической лексики Блейка, увеличение доли христианской символики в образной системе поэта, проявляется в глобализации проблематики. Мифологизм Блейка во многом отражает общие тенденции эпохи, но при этом он глубоко самобытен [2, с. 59]. Причины этого своеобразия следует искать, прежде всего, в специфической религиозности Блейка. В акте мистического откровения Блейк не замыкается в себе и не берет на себя роль единоличного творца новой религии. Блейковская непрерывная борьба с человеческой гордыней (selfhood) имеет непосредственное отношение к его идее Всечеловечества, символическим воплощением которого становится мифологический гигант Альбион. Ключевая роль символа в религии откровения, проповедуемой романтиками, открывается через идею Бога как Логоса, что делает власть слова основополагающей для концепции мира и человека. Сокровенность же истины обеспечивается неизреченностью слова, его символичностью. Слово произнесено и одновременно не разоблачено, поскольку остается в зоне

иносказания. Интимное, сокровенное общение с Богом позволяло художнику осуществить божественное познание на совершенно ином, глубинном уровне, проникнуть в тайные тайных (bosom, по Блейку) бытия [1, с. 193]. В «Вечносущем Евангелии» Блейка Иисус разговаривает притчами со слепцами. Слепота на символическом языке блейковского метатекста означает внешнюю ущербность, но одновременно и наличие внутреннего, духовного зрения. Христос открывает истину избранным, духовным провидцам, но не приподнимает завесы до конца – говорит притчами. Для Блейка это единственная форма общения с трансцендентным. Безусловно, склонность к символическому изображению действительности не является только следствием религиозности поэта. Влияние поэтической традиции библейского текста на Блейка, без сомнения, велико, но символ в качестве основного изобразительного инструмента оказывается и сознательным выбором Блейка-романтика. Художественные резервы символа, с точки зрения Блейка, компенсируют лаконичность выразительных средств языка и их немногочисленность. Общая для романтической поэтики тенденция перехода аллегории в многозначный символ особенно ярко выражена у Блейка.

Литература

1. Блейк У. Видения Страшного суда / Под ред. В. Чухно. М.: Эксмо-пресс, 2002. 384 с.
2. Лотман Ю, Минц З., Мелетинский Е. Литература и миф. Мифы народов мира Энциклопедия: в 2 т. М.: Олимп, 1997. Т. 2. 671 с.
3. Blake W. The Complete Poetry & Prose of William Blake .[Ed. By D. Erdman]. W. Blake. N.Y: Anchor books, 1988. 1016 p.

УДК821. 133. 1 - 3 Нотомб 09

Є.А. Буренко
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: д.філол. н., проф. С.К. Криворучко

ФЕНОМЕН ДРУЖБИ В РОМАНІ АМЕЛІ НОТОМБ «АНТИХРИСТА»

Майстерність письма, що викликає різноманітний спектр емоцій у читача, безсумнівно можна відчути у творах сучасної франкофонної

письменниці Амелі Нотомб. Бельгійська авторка є володаркою безлічі нагород, таких як: Велика премія Французької академії (1999) за свій знаменитий роман «Страх і тремтіння», Премія Флори (2007), Велика премія Жана Жіоно (2008) та Премія Ренодо (2021) за роман «Свіжа Кров». Також письменниця є членом Королівської академії французької мови та літератури з 2015 року, цього ж року здобула Баронський титул.

Предметом аналізу є феномен дружби, відносини між головними героїнями, характеристика самих персонажів однойменного роману «Антихриста» (2003). У творі описуються дві протилежні людини, два абсолютно різних характери. Одна з головних героїнь роману Бланш Дрот – у свої шістнадцять років вже студентка університету, живе зі своїми батьками –викладачами. Найкращі друзі дівчини – це книги. Вона звикла перебувати лише у своїй компанії: «Я сама не вписувалася нікуди і ніколи, а ті, кому це вдавалося, викликали в мене змішане почуття зневаги та заздрощів» [3, с. 3], – стверджувала героїня роману. Але, не дивлячись на те, що їй було комфортно проводити час на самоті, Бланш мала бажання стати помітнішою у соціальному колі, або хоча б завести декілька друзів: «Я завжди була одна, що, загалом, цілком би мене влаштовувало, якби це було за моїм власним вибором. Але це не так. І мені страшенно хотілося «вписатися», хоча б заради того, щоб потім із задоволенням «виписатись» [3, с. 3]. Раптом у дівчини з'являється ця можливість – знайти подругу. Але, не маючи досвіду в дружніх стосунках, вона не знає як поводитися, коли хтось намагається подружитися з нею: «Де той таємничий критерій, за яким можна судити, прийняли тебе в подруги чи ні» [3, с. 4] – запитувала себе Дрот. У Бланш з'являється надія на те, щоб стати трохи помітнішою і не бути «мишкою». Ця надія затьмарила розум студентки. Христа – розумна і красива дівчина, яка вміє користуватися своїми перевагами, але лише для своєї вигоди. Але ні Бланш, ні її батьки цього не помічають. Насправді, у читача виникає лише одне питання: «Як можна бути настільки сліпими?». Письменниця зображує нагнітання подій, що викликають емоційну реакцію читача. У тексті присутні моменти, під час прочитання яких дуже складно не відчувати злість. Наприклад, сюжетний вузол, коли Христа вперше завітала до будинку Дротів, у спальні Бланш. Здавалося б, для Христи оголити своє тіло це не проблема, немов це не проблема для будь-якої дівчини. Справді, існують такі випадки, коли дівчина захоплюється своїм тілом,

відчуває любов до себе, і не соромиться того, що дала їй природа. Але є й інша категорія – ті, хто не приймає себе до відчуття огидності від свого відображення в дзеркалі. У наші дні це досить поширена проблема у соціумі. У цьому моменті А. Нотомб показує читачеві, наскільки важко Бланш сприймає цю ситуацію: «У шість років роздягтися нічого не варто. У двадцять шість – це давно звична справа. А в шістнадцять – страшне насильство» [3, с. 7].У такому віці справді особливо складно, адже ми лише робимо кроки на шляху розуміння життя та світу. На цьому етапі і була Бланш: «Мені було шістнадцять років. Я не мала нічого: ані матеріального, ані духовного багатства. Ані кохання, ані дружби, ані досвіду. Не було цікавих ідей, а чи була душа, я дуже сумнівалася. Єдине, що мені належало, це моє тіло»[3, с. 7]. Це був справді напружений момент, але вражало те, що навіть після дозволеного Христою, ніхто не задумався про те, що це недопустимо.

Бланш отримала завітну подругу, а батьки – ідеальну дочку, яку не соромно представити друзям чи колегам. Вони закривали очі на всі витівки Христи, аби не втратити те, що знайшли в її образі. Для Дрот молодшої було дуже складно чинити опір Антихристі. Мабуть, здатися було легше, ніж боротися за свої інтереси.

Підсумовуючи, ми можемо відзначити, що навіть після розкриття правди про Христу і відсутність її в житті сім'ї Дрот, Бланш не володіла вже і своїм тілом: «Моє тіло більше мені не належало, осоромлене, воно виконувало гімнастичні вправи, які веліла робити Антихриста. Так відбулася воля її, а не моя» [3, с. 55]. Це є підтвердженням того, що Христі вдалося зламати дівчину, хоча великих зусиль вона не докладала, адже Бланш, по суті, сама дозволила їй це зробити. Отже, головну героїню роману можна описати як інтроверта, оскільки вона поглинута сама в себе, що пояснює слабохарактерність дівчини.

Література

1. Бєлявська-Слюсарєва М.Ю. Транзитивність жанру франкомовного роману межі XX-XXI століть у творах А. Нотомб. *Питання літературознавства* : науковий збірник / гол. ред. О.В. Червінська. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2013. Вип. 87. С. 291–301.
2. Криворучко С.К., Ричкова Л.В. Педагогічні системи у творі Амелі Нотомб «Словник імен власних». *Наукові записки кафедри*

педагогіки: зб. наук. пр. Харків : ХНУ імені В.Н. Каразіна. 2017. Вип. 41. С. 93–104.
3. Нотомб А. Антихриста; [пер. с франц. Н. Малевич]. Москва: Иностранка, 2007. 160 с.

УДК 82-14

В.М. Капут
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: к. філол. н., доц. А.Г. Козлова

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СТИХОТВОРЕНИЙ А.А. БЛОКА ДЛЯ ДЕТЕЙ

Александр Блок (1880–1921) – один из самых талантливых литераторов Серебряного века. Поэт-символист и переводчик, драматург и критик, автор цикла стихотворений о Прекрасной Даме и поэмы «Двенадцать» и даже детский поэт. Именно эта сторона его поэтического дарования наименее изучена исследователями литературы. С этим связана **актуальность** нашей работы.

Целью нашей статьи является характеристика особенностей лирических стихотворений Блока, адресованных детям.

В разные годы Александр Блок участвовал во многих изданиях для детей. Его дебют как «детского» поэта состоялся в журнале «Тропинка» (1906, № 6), и в течение семи лет, на протяжении которых издавался журнал, Блок оставался его постоянным автором [1]. Именно здесь впервые было опубликовано одно из самых известных его стихотворений для детей – «Вербочки». Публиковался поэт и в рождественском альманахе «Огоньки» (1912), и в сборнике рассказов и стихов «Детям» (1919), и в ряде других проектов. В конце 1912 года в типографии И. Сытина вышли две его детские книжки – «Сказки» (для среднего возраста) и «Круглый год» (для младшего).

Важной задачей детской литературы Блок считал подготовку маленьких читателей к взрослой жизни и в своих записных книжках писал, что в наш «железный» век «всякая сентиментальность по отношению к детям <…> есть великий грех, потому что может развить в них бездеятельность, апатичность, неприспособленность к

жизни, следовательно, сделать из них несчастных, безвольных людей» [2, с. 275].

Обращаясь к творчеству для детей, А. Блок продолжал фольклорные традиции с учётом опыта русской классической литературы XIX века.

В 1904 году поэтом была написана «Колыбельная песня» – стихотворение, жанровое определение которого, заявленное в названии, восходит к традициям фольклорной «материнской поэзии». В нём представлен характерный для колыбельной мотив сна, который является в тексте произведения сквозным: *Спят луга, спят леса*; *К нам в окно луна глядит, / Малым детям спать велит: // «Спите, спите, поздний час <…>»*; *брат уснёт*; *Сладкий сон вам пошлю, / Тихой сказкой усыплю*; *Сказку сонную скажу*; *Спите, спите, спать пора. / Детям спится до утра…»*. В то же время образный строй этого стихотворения ближе к традиции литературной и чем-то напоминает колыбельную Майкова и образы литературной сказки.

Использован мотив сна и в стихотворении Блока «Сны» (1912), образный строй которого связан с фольклорной сказкой: *Внемлю сказке древней, древней / О богатырях, / О заморской, о царевне, / О царевне… ах… <…> …царевна спит… / Спит в хрустальной, спит в кроватке / Долгих сто ночей, / И зеленый свет лампадки / Светит в очи ей…* Кроме того, в этом стихотворении использованы характерные для фольклорных текстов повторы.

Мотивы ночи, ночного мрака и сна присутствуют и в более раннем стихотворении – «Полный месяц встал над лугом…» (1898). В нём, как и в других стихотворениях Блока о природе («Летний вечер» (1898), «Золотистою долиной…» (1902), «На лугу» (1912) и др.) природа одухотворена, персонифицирована, что характерно для мифопоэтической картины мира и фольклорной поэзии.

Особое место в «детской» поэзии Блока занимают стихи, посвящённые изображению животных, – «Зайчик» (1906), «Ворона» (1912). При том, что животные в них не очеловечиваются, изображаются в соответствии с их естественным поведением и повадками, поэт пытается проникнуть в зоопсихологию и воспроизвести не только внешний облик и повадки животных, но и очертить их «характеры», «переживания»: *Бедный зайчик прыгает / Возле мокрых сосен, / Страшно в лапы волку / Серому попасть… / Думает о лете, / Прижимает уши <…>* («Зайчик»*); Вот ворона на крыше покатой / Так с зимы и осталась лохматой… / А уж в воздухе*

– вешние звоны, / Даже дух занялся у вороны… <…> И уж так-то ворона довольна, / Что весна, и дышать ей привольно!.. («Ворона»). Встречаются в стихотворениях Блока и образы детей. Стремясь показать юным читателям быт народа, в стихотворениях «Учитель» (1906), «Снег да снег» (1906), «Ветхая избушка» (1906) поэт создаёт образы крестьянских детей и взрослых из их окружения, рисует картины деревенской жизни. Например: *Кончил учитель урок, / Мирно сидит на крылечке. / Звонко кричит пастушок. / Скачут барашки, овечки* («Учитель»); *Старый дедушка сел у стола, / Наклонился и дует на блюдце; / Вон и бабушка с печки сползла, / И кругом ребятишки смеются* («Снег да снег»).

Показательно, что в стихотворениях, адресованных детям, Блок регулярно использует слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами: пастушок, ребятки, ребятишки, шалунишки, дедушка, бабушка, избушка, крылечко, барашки, овечки, окошко, пальчики и т.п.

Для пейзажной лирики поэта характерна яркость и сочность цветовой гаммы: *Леса вдали виднее, / Синее небеса, / Заметней и чернее / На пашне полоса* («На лугу»); *Над рощей – красный диск луны* («Летний вечер») и т.п.

Мы наметили только некоторые особенности лирики Блока, адресованной детской аудитории, и можем констатировать, что она, безусловно, заслуживает более пристального изучения.

Литература

1. *Блок А.А. // Русские детские писатели XX века: Биобиблиографический словарь. М.: Флинта: Наука, 1998. URL:* https://classlit.ru/publ/literatura_20_veka/blok_a_a/proizvedenija_aleksandra_bloka_dlja_detej/33-1-0-1611 (дата обращения: 20.11.21).
2. Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920. Москва: Художественная литература, 1965. 663 с.

УДК 821.111(73)(092)

М.А. Колесник
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: д. філ. н., проф. С.К. Криворучко

ОБРАЗ КЕРРІ МІБЕР У РОМАНІ ТЕОДОРА ДРАЙЗЕРА «СЕСТРА КЕРРІ»

Влітку 1899 року молодий журналіст Теодор Драйзер разом із дружиною поїхав із Нью-Йорку у село Моми. Тут, у будинку свого друга А. Генрі, він написав кілька оповідань, але Генрі наполегливо вмовляв його почати роботу над романом.

Сюжет роману списано з історії життя однієї з шести його сестер. Сестра Т. Драйзера Ема жила в Чикаго за рахунок архітектора, до якого не відчувала особливої прихильності. Вона познайомилася з менеджером ресторану, і ця людина, залишивши свою сім'ю, відвезла її до Канади, заздалегідь узявши 3500 доларів у касира ресторану, а потім вони оселилися в Нью-Йорку. Автобіографічні й описи голодних Герствудів, мандруючих по Нью-Йорку у пошуках їжі і даху. Вони були близькі Т. Драйзеру, який після відходу з «Нью-Йорк уорлд» у 1895 році виявився на межі голодної смерті. Письменник спирався на багатий життєвий матеріал, який він накопив за роки журналістської роботи і який тепер допомагав йому відтворювати найрізноманітніші ситуації, – від страйку водіїв трамваїв до атмосфери нью-йоркського музичного театру.

Т. Драйзер був захоплений роботою над романом. Повернувшись до Нью-Йорку, він наполегливо працював. Через півроку після початку роботи над романом він написав на останній сторінці рукопису: «Кінець» і поставив дату: «Четвер, 29 березня 1900 року».

Багато хто з американських письменників на межі XIX–XX століть вибирав саме тему «американської мрії», проблему грошей і їх згубного впливу на людину. «Сестра Керрі» Т. Драйзера з'явилася одночасно з іншими творами, які правдоподібно зображували різні сторони американського життя.

Перший роман Т. Драйзера «Сестра Керрі» продовжує і розвиває лінію, намічену в ранніх оповіданнях і нарисах письменника, як в тому, що він розповідає про сумну долю людей з народу в капіталістичній Америці, так і в такій кардинальній

проблемі, як місце мистецтва в житті суспільства і скрутне становище митця у соціальній системі Америки першої половини XX століття.

Центральний образ – Керрі – створено з особливою ретельністю. Її портрет складає експозицію роману. Керолайн Мібер, або сестра Керрі, як її називали удома, народилася в сім'ї представників робітничого класу. «Це було в 1889 році. Кароліні тільки що виповнилося вісімнадцять років. Дівчина вона була тямуща, але сором'язлива, сповнена ілюзій, властивих незнанню і молодості. Якщо, розлучаючись з рідними, вона про що-небудь і шкодувала, то вже в усякому разі не про переваги того життя, від якого вона тепер відмовлялася» [1, с. 2].

«Сестра Керрі була погано озброєним маленьким лицарем, який відважно кинувся на величезне, загадкове місто, щоб пробувати щастя, плекаючи божевільну мрію про неясну, далеку перемогу, коли це місто – здобич і раб завойовника – лежатиме розпростертим під жіночою туфелькою» [1, с. 2]. Саме такою ми бачимо головну героїню на початку роману.

Т. Драйзер прагне усебічно розкрити вигляд своєї героїні і відмічає як її привабливі риси – різкість, красу, мрії про молодість, так і схильності іншого порядку – егоїзм, прагнення до матеріальних благ, турботу про зовнішність. Розкриваючи еволюцію Керрі в романі, Т. Драйзер ретельно простежує, як сучасні реалії спотворюють її характер.

Соціальний стан Керрі змінюється з тим, як вона піднімається соціальними сходами: з робітниці на взуттєвій фабриці вона стає артисткою Нью-Йорського музичного театру на Бродвеї. Головна героїня чітко бачить свою мету і неспішно до неї йде. Ще з самого переїзду її не влаштовувала робота на фабриці і життя з сестрою. Керрі намагається знайти кращу роботу і спочатку відмовляється від допомоги Друе: «Я прийшла сказати вам, що я не можу узяти ваших грошей», але, зневірившись, стає його коханкою і все ж таки отримує бажане життя.

Другий чоловік, який змінює життя Керрі, – Герствуд. Це керівник бару, у якого була сім'я і твердий стан у суспільстві. Але, заволодівши грошима з каси, він залишає сім'ю і біжить разом із Керрі з Чикаго, розлучаючись із звичним для нього світом. Відтворюючи розмову Герствуда з Керрі в готельному номері в Монреалі, коли Герствуд запропонував їй стати його дружиною, Т. Драйзер так описує її почуття: «Якщо вона не хоче спертися на

нього, не відповідає на його любов, то куди ж їй подітися?» [1, с. 278]. Зовні Керрі піднялася ще на одну соціальну сходинку: вона може стати дружиною більш-менш заможного чоловіка: «Ви повінчаєтеся зі мною? – запитала вона, зовсім не думаючи про те, чи можливо це. – Сьогодні ж! – захоплено відгукнувся Герствуд» [1, с. 279].

Але мрії Керрі про щасливе життя не стають реальністю. Переїхавши з Чикаго, пара досить добре живе, винаймає дорогу квартиру і спілкується з такими ж забезпеченими людьми, як вони. Будучи керівником бару, Герствуд «тримав себе з видом людини солідної, відомого положення і повної гідності» [1, с. 345]. Після закриття бару в Нью-Йорку він виявився на мілині. У цей момент Герствуд вже, по суті, здався, припинив боротьбу із загрозою розорення й убогості. Улюбленим його зайняттям стає читання газет, що символізує відхід героя від реальності. Під впливом матеріальних труднощів міняється і увесь зовнішній вигляд Герствуда. І починається кінець. Останні заощадження Герствуда вичерпуються. Він живе на гроші Керрі і починає брати в борг продукти у крамаря.

Але Керрі не готова змиритися з убогістю, і саме вона починає забезпечувати їхню сім'ю. Після численних невдалих спроб Керрі влаштовується на роботу статисткою в естрадне шоу. І, розповідаючи про її нові успіхи на сцені, Т. Драйзер називає, яке саме збільшення заробітку вони приносять Керрі, даючи читачеві зрозуміти, що її більше хвилюють гроші, аніж ролі, які вона грає. Керрі отримує першу удачу на сцені. «Але найприємнішим було те, – пише Т. Драйзер, – що її платня була підвищена з дванадцяти до вісімнадцяти доларів» [1, с. 393]. Керрі пропонують із статистки стати повноправною актрисою трупи. Мрії героїні, здається, близькі до здійснення, тепер вона гратиме в театрі, але вона не запитує, які ролі їй запропонують. Її перше питання директорові театру було: «А скільки я тепер отримуватиму?» [1, с. 420].

Керрі – успішна актриса. Тепер вона піднялася досить високо соціальними сходами. Вона чітко йде до своєї мети і досягає бажаного, але, з іншого боку, дуже легко прощається з близькими людьми, якщо вони заважають їй в цьому. Так відбувається і з Герствудом, який втратив для неї всяку привабливість, коли виявився не в змозі її забезпечувати. Він стає непотрібним їй.

Таким чином, ми бачимо, що головна героїня роману Теодора Драйзер «Сестра Керрі» усе життя намагається піднятися по

соціальних сходах, жити розкішним життям, і це їй вдається, але вона так і не знаходить близьких за духом людей. Упродовж свого життя Керрі залишається по-справжньому самотньою, вона вибирає людей лише за їх положенням, а не близьких їй.

Література

1. Драйзер Т. Сестра Керри. Тула: Арктоус, 1989. 484 с.
2. Галич О., Назарець В., Васильев Є. Теорія літератури. Київ: Либідь, 2005. 460 с.

УДК 82-3

Д.В. Кононенко
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: канд. філол. н., доц. А.Г. Козлова

РОМАН-АНТИУТОПИЯ Е.И. ЗАМЯТИНА «МЫ» В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

Роман-антиутопия «Мы» является самым известным произведением Евгения Ивановича Замятина, его по праву можно назвать краеугольным для его творчества, отразившим в себе важнейшие и наиболее существенные идеи писателя, его основные художественные и стилистические приёмы. По словам самого автора, «Роман “Мы” – моя самая шуточная и самая серьёзная вещь» [1, с. 4].

В представленной работе предпринята попытка кратко рассмотреть литературоведческую рецепцию романа Е.И. Замятина «Мы». **Актуальность** темы исследования, в первую очередь, обусловлена неослабевающим читательским и исследовательским интересом к рассматриваемому роману.

На нынешнем этапе исследователями накоплен богатый рецептивный материал, установлены и рассмотрены интертекстуальные связи романа с мифологией, фольклором, широким спектром произведений мировой литературы 19–21 веков, относящихся к жанру антиутопии. Отметим, что в современном литературоведении анализируемый роман зачастую рассматривается как антиутопия, психологический и философский роман.

Н.В. Фролова в своей диссертационной работе детально рассматривает функционирование элементов поэтики древнерусской литературы в структуре романа, акцентирует внимание на том, что составные части произведения Е.И. Замятина имеют ярко выраженный символический характер и определяются сложной интеракцией разнообразных моделей художественного сознания [7, с. 3].

Е.А. Орлова, анализируя роман, выделяет комплекс художественных средств и приёмов, которые активно используются автором для художественного решения одной из существенных проблем романа – противостояния в человеке эмоционального и рационального начал – души и разума (роман рассматривается исследовательницей в рамках русских национальных и христианских представлений о мире) [4].

Е.Б. Скороспелова в статье «Роман “Мы”: художественно-философская проза» рассматривает обширный философский контекст романа – от утопии Н.Г. Чернышевского до антиутопий Ф.М. Достоевского, мифов христианского мира, древнегреческой мифологии, широко используемых писателями и поэтами в литературе Серебряного века [6].

Н.З. Кольцова рассматривает роман в контексте неомифологических литературных исканий прошлого века и сравнивает структуру повествования в произведении Е.И. Замятина с «Записками сумасшедшего» Н.В. Гоголя, отмечая, что «дневник» главного героя Замятина, в отличие от гоголевских «Записок», свидетельствует о своеобразном «пробуждении» его личности [3].

Некоторые исследователи рассматривают замятинский текст как некий особый тип романа воспитания, созданный в русле новой психологической прозы. Так, в произведении основным для героя является не его взаимоотношение с окружающим его миром, а поиск решений конфликтов, происходящих в его сознании [1].

Й.У. Петерс трактует главного героя романа как рефлексию самого автора, основываясь на сближении взглядов и мировоззрения «автора дневника» и «публицистического автора» [5, с. 438].

Отметим также, что глубоко и детально замятинское наследие исследуется представителями тамбовской литературоведческой школы, труды исследователей которой посвящены как жизненному пути писателя, так и его творческому наследию, в частности и роману «Мы».

Немалый интерес роман вызывает и у зарубежных исследователей, которые изучают его в контексте мировой литературы и культуры в целом. Так, например, британская исследовательница О. Табачникова (Смит) в одной из своих статей, посвящённых творчеству Е.И. Замятина, рассматривает роман «Мы» как пародию на тоталитарный мир и утопию, которая активно развивалась в литературе эпохи Просвещения. Она рассматривает полемику Замятина с символистами, основным вопросом которой было своеобразное противоречие между религией и иронией [9].

А в широко известном американском издании, посвящённом русской литературе – «Reference Guide to Russian Literature», американский исследователь Р. Рассел пишет, что на современном этапе роман «Мы» рассматривается как сатира на современное для Е.И. Замятина политическое устройство; как пророчество грядущих перемен и предупреждение о последствиях тоталитарного управления миром; как центральное философское произведение русского модернизма. Учёный указывает, что роман Замятина даёт все основания для подобных его интерпретаций, фокусируя внимание на том, что он является одним из важнейших произведений русской литературы XX века [10].

Японский исследователь творчества Е.И. Замятина Юкико Накано в статье «History of publishing the novel “We” in Russian language on the basis of archival materials of Gleb Struve, Michael Karpovich and Chekhov Publishing House» на основе анализа ряда архивных материалов подробно рассматривает историю написания и первой публикации романа [8].

Рассмотренные нами литературно-критические работы, посвящённые роману Е.И. Замятина «Мы», демонстрируют глубокий и разновекторный интерес исследователей к данному произведению. Однако, по замечанию ряда учёных, все же остаются определённые лакуны в изучения этого романа, которые необходимо решить современной замятинистике.

Перспективой нашего дальнейшего исследование является детальное рассмотрение проблематики и поэтики романа-антиутопии Е.И. Замятина «Мы» в контексте русской и мировой литературы.

Литература

1. Замятин Е.И. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. / Сост., подгот. текста и коммент. Ст. С. Никоненко и А. Н. Тюрина. М.: Русская книга, 2003. 592 с.
2. Кан Бён Юн. Роман воспитания в литературе XX века: «Мы» Е. Замятина и новый тип экспликации процесса формирования личности. *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология*. 2010. №3. С. 160-165.
3. Кольцова Н.З. «Мы» Евгения Замятина как неомифологический роман: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1998. С. 19-20.
4. Орлова Е.А. Роман Е.И. Замятина «Мы» в контексте русских национальных и христианских представлений о душе. *Вестник ТГУ*. 2009. Вып. 5 (73). С. 26-32.
5. Петерс Й.-У. Я и Мы. Трансформация авторского «Я» в автора дневника в романе Е. Замятина «Мы». *Автор и текст. Сб. статей* / Под ред. В.М. Марковича и Вольфа Шмида. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1996. С. 429-444.
6. Скороспелова Е.Б. Роман «Мы»: художественно-философская проза. *Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина*. Тамбов – Елец, 2014. Вып. 2. Т. 1. С. 101-120.
7. Фролова Н.В. Роман Е. Замятина «Мы» как модель рецепции древнерусской литературы. автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. Самара, 2004. 25 с.
8. Yukio N. History of publishing the novel «We» in Russian language on the basis of archival materials of Gleb Struve, Michael Karpovich and Chekhov Publishing House. *Proceedings of the International Conference "Contemporary Literary Studies: Dialogue of Slavic Cultures" (for the 130th Anniversary of E.I. Zamiatin).* Tambov: Tambov State University Press. P. 202-210.
9. Tabachnikova (Smith) O. On reason, religion and irony: Evgenii Zamiatin's novel "My" in the context of European irrationalism. *Proceedings of the International Conference "Contemporary Literary Studies: Dialogue of Slavic Cultures" (for the 130 th Anniversary of E.I. Zamiatin).* Tambov: Tambov State University Press. P. 121-136.
10. Russel R. We. *Reference Guide to Russian Literature*. Chicago, 1998. 913 p.

УДК 821.133.1-3 де Бовуар 09

З.С. Криворучко
Харків, ХНФаУ
Наук. кер.: к. філософ. н., доцент
кафедри філософії та соціології НФаУО.К. Садовніков

ВПЛИВ ІДЕЙ ФІЛОСОФСЬКОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ НА ЛІТЕРАТУРУ

Літературний екзистенціалізм утворюється під впливом екзистенційної філософії, яка порушує проблему свободи особистості. У творах літературний екзистенціалізм виявляється як феномен, коли герой ставиться автором перед вибором, що тисне на свідомість індивіда, пригнічує його волю, коли зображуються межові ситуації як тексти життя.

Орієнтація екзистенціалізму на «нові» явища в літературі XX ст. вміщує його в художню систему модернізму. У творах літературний екзистенціалізм висвітлює світосприйняття героїв складної суспільно-історичної доби, яка наповнена грандіозними подіями та змінами. До зовнішніх впливів на психологічний стан людини належить війна, крах імперій, революції, швидкі темпи технічного розвитку, формування нових наукових уявлень про всесвіт. На рівні проблеми вибору героя він відобразив модерний пошук особливостей світовідчуття людини, де психологія героя в глобальних умовах цивілізації посідає первинне місце, оскільки точку опори слід шукати в собі, а не в довкіллі, яке постійно змінюється. На модерністському підґрунті найталановитіші письменники-екзистенціалісти виробили власні літературні творчі методи, зіперті на філософські засади. Саме таке поєднання творчого первня із ретельно продуманими науковими концепціями дало підстави для бурхливого сплеску літературного екзистенціалізму в середині XX ст.

С. Вєліковський [1] виокремлює у французькому екзистенціалізмі дві гілки: релігійну та атеїстичну. До релігійної, на думку дослідника, належить Ґ. Марсель, а до атеїстичної – С. де Бовуар, Ж.-П. Сартр, А. Камю. Релігійна спрямованість екзистенціалізму, на думку С. Кохена-Шабота [8], має неконфесійний характер, а Бог інтерпретується як абсолютне «Ти». Саме до «Нього» звертаються як до найінтимнішого друга. В екзистенціалізмі Бог

існує та розкривається під час молитви, яка виявляється внутрішнім діалогом.

Ф. Коплестон [9] відмічає, що в епоху Середньовіччя поняття екзистенції використовувалося для «виявлення онтологічного статусу похідних від Божественної волі» [3, с. 195]. Отже, несамостійні речі, які не збігалися з сутністю людини, вважали екзистенцією. У XVIII ст. гуманістична спрямованість ідей Просвітництва обережно торкається екзистенційних відчуттів.

Г.С. Сковорода (1722–1794) розробляв античні традиції вчення логізму, яке ґрунтується на синтезі матеріальної та ідеальної інтерпретації природи речей. Витоки екзистенціального відчуття простежуються в його поетичній збірці «Сад божественних пісень» [5, с. 17–39] (1753), зокрема в «Пісні дев'ятнадцятій», де філософ відкриває у своїй душі екзистенційну тугу, яка не дає йому спокою та підводить до трансцендентності, що уможливлює творчий мистецький процес: «Ах ти тоска проклята! Ох докучлива печаль! / Гризеш мене з малих літ, як міль одежу, як їржа сталь. / Ах ти скуко! Ах ти муко, люта муко! / Де не піду – все з тобою, всюди, всякий час. / Ти як риба з водою все коло нас, / Ах ти скуко! Ах ти муко, люта муко! / Звіряку злу заколеш, коли візьмеш гострий ніж, / А скуки не подолаєш, хоч і матимеш добрий меч. / Ах ти скуко! Ах ти муко, люта муко! / Тільки добросердечне слово коле тих звірюк, / А воно завжди готово всередині твоїх думок. / Ах ти скуко! Ах ти муко, люта муко!» [5, с. 30–31]. Любомудр у своїй байці аналізує поняття «скука»: «скука-мука» не дає йому спокою й гонить шукати сенс буття, спонукає його до усвідомлення власного призначення. Поняття «скука» Г.С. Сковороди, на нашу думку, є своєрідним «пращуром» категорії всесвітньої загальноіснуючої екзистенціальної «нудьги», яку намагалися втілити французькі письменники XX ст. А. Камю, Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар.

У XIX ст. внаслідок формування романтичних тенденцій у мистецтві продовжилася філософська інтерпретація екзистенції. Данський філософ С. К'єркегор (1813–1855) іраціоналістично тлумачив істину як освітлення таємниць одиничного буття мислячої людини. Саме в процесі усвідомлення людиною своїх відчуттів С. К'єркегор убачав духовну щирість, якій надається значення сповідального й ліричного роздуму [4, с. 139]. Духовні відкриття не спираються на достовірні знання й утворюються через асоціації лише завдяки інтуїтивному осмисленню довкілля. Ю. Ковалів стверджує,

що на підставі «...екзистенційної діалектики людина зважується на вибір, переходячи від споглядального існування до власне себе, надаючи пріоритету несумісного з абстрактним, уніфікованим, анонімним суб'єктом конкретному автентичному об'єкту, ... ким він є у своїй самості...» [4, с. 316–317].

На шляху людини до екзистенції С. К'єркегор [4, с. 171] виокремлює три іпостасі знаходження власного «я». Перша – естетична, зорієнтована на насолоду; друга – етична, спрямована на почуття відповідальності, обов'язок; третя – релігійна, розповсюджується як здатність до найвищих страждань, у яких людина ототожнює себе з Ісусом Христом. Данський філософ у своїх роздумах протиставляв емоційне пізнання науковим розробкам та юридичним правам. Він намагався проаналізувати як «любов», «страждання», «хвороба», «надія» може співвідноситися з юридичним контрактом або анатомічними відкриттями.

Е. Гуссерль (1859–1938) у своїй феноменології надавав перевагу інтелектуальному осягненню речей, яке абсолютно позбавлене попередньої колишньої культурної інформації про них. Таким чином, екзистенція, за Е. Гуссерлем [2], постає як цілісний феномен, який не може складатися з окремих складових філософії, історії або науки. До історії німецький філософ висловлює недовіру, оскільки, на його думку, вона може тлумачитися як поступова низка подій, з одного боку, та як щільне накопичування хаосу, з іншого. До того ж, Е. Гуссерль не поділяє тезу раціоналізму щодо рівноваги між буттям і мисленням, яка полягає в можливості осмислення ходу подій за допомогою розуму, коли відомо, що розум безсилий у поясненні інтуїтивних відчуттів. Отже, німецький філософ-ідеаліст аналізує явища відокремлено, поза наукою. Його цікавить метафізична випадковість, яка приводить до унікальності. Філософствування Е. Гуссерля можна порівняти з творчістю письменника, який мислить окремими художніми образами, якщо не брати до уваги те, що літературний твір — це досконала творча система, у якій немає нічого випадкового.

У XX ст. продовжується осмислення категорії екзистенції. Послідовником Е. Гуссерля, як відомо, був його учень М. Гайдеґґер (1889–1976), який успадкував феноменологічний метод, але застосував його до проблем буття, на відміну від свого вчителя, якого понад усе приваблювала свідомість. М. Гайдеґґер не називав себе екзистенціалістом, але саме він уважається одним із провідних

репрезентантів цих ідей. У своїй книзі «Буття і час» [6] (1927) філософ аналізує, як людьми втрачено майже містичне джерело дійсності. Оскільки, на його думку, сучасне життя заповнене логічним тлумаченням, де світ речей є найяскравішим показником, – риси буття можна інтерпретувати лише через буття конкретного індивіда. М. Гайдеґґер [6, с. 75] утворює власну термінологію, де замість понять використовує «екзистенціали». Для специфічного осмислення буття конкретного індивіда філософ утворює термін «Dasein», який вміщує сенс: «тут-ось-буття».

Під «Dasein» М. Гайдеггер розуміє «екзистенцію» як своєрідну відкритість та спрямованість до «іншого». «Dasein» прагне до Ніщо, у якому загальноприйнята свідомість убачає смерть, та усвідомлює власну унікальність через відчуття жаху. Саме в жахливих відчуттях людина торкається до власного буття, тоді як зазвичай вона живе, як усі, невласним буттям. Провідною рисою «Dasein» філософ визначає Турботу, що має складну мовну конструкцію «буття-при-внутрішньосвітовому-існуючому». Оскільки людина усвідомлює себе через страх перед смертю, час для неї постає як думки про майбутнє.

Окрім специфічного осмислення буття М. Гайдеґґер приділяв увагу інтерпретації проблем свободи та істини, досліджував поняття нігілізму. У його поглядах 50-70-х рр. XX ст. простежуються точки дотику з літературною творчістю С. де Бовуар. У цей період письменниця, як і філософиня, намагаються проаналізувати кризу сучасності, яка пов’язана з розвитком технічних можливостей. На їхню думку, індивідуальність може зберегтися в поетичній мові, яка залишилась осередком буття. С. де Бовуар звертає увагу на поширення філософії М. Гайдеґґера серед молодих інтелектуалів у другій половині XX ст.: «Гайдеґґер ударився в містицизм, сказав мені Сартр <…>: “Ви лише уявіть собі: чотири тисячі студентів і викладачів цілими днями корплять над Гайдеггером”» [6, с. 220].

Поряд із М. Гайдеґґером як засновника екзистенціалізму слід назвати і німецького філософа К. Ясперса (1883 – 1969).Філософія К. Ясперса [7] має трьохмірну систему, яка збігається з розподіленим ним поняттям буття на три категорії. Серед іпостасей його філософії, виокремлюються: 1) орієнтація у світі, 2) висвітлення екзистенції, 3) тлумачення шифру в трансценденції. До категорій буття належать: 1) усвідомлення лише речового тлумачення, 2) свідомість душі, 3) метафізичний пошук людиною сенсу буття. Таким чином, філософські іпостасі ототожнюються з категоріями буття як загальне

виявляється в конкретному: орієнтація у світі виявляється через усвідомлення індивідом речей, висвітлення екзистенції відбивається у свідомості душі, а трансцендентні шифри слід шукати в самореалізації сенсу буття особистості.

Екзистенційні шифри, на погляд філософа, утворюються через акт віри в процесі роздумів, на відміну від релігійної віри, яка є одкровенням. Метою філософствування постає спрямованість людини на комунікацію. Отже, комунікацію К. Ясперс вважає центральним поняттям, оскільки лише через неї можна досягти трансцендентності «кохання», «спокою», «буття». Провідними поняттями XX ст. він визначає «свободу», «вірність», «волю до комунікації».

Письменники, яких можна визначити як екзистенціалістів, «розкинуті» в історичному часі, саме тому в їхніх творах не випрацьована естетична програма, типологічна подібність та система інтертекстуальних зрізів. Спільним для них виявляється інтерпретація проблеми вибору героя, емоційність, психологізм, «публіцистичність» (орієнтованість на сьогодення) та притчевий пласт («міфологічність»). Однак, «відірваність» представників у часовому просторі не дозволяє вважати цю спільність системою, яка здатна утворити літературний напрям.

У XX ст. склалися умови для розквіту літературного екзистенціалізму на підґрунті притчевого пласта, який інтертекстуально відсилає до «міфу», знаходить алюзії на «міф» і перетинається із неоміфологізмом модернізму.

Література

1. Великовский С.И. Экзистенциализм. *Краткая литературная энциклопедия: в 9 т*. М.: Советская энциклопедия, 1962 – 1975. Т.8. С.851 – 854.
2. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентная феноменологія : Введение в феноменологию; [пер. с нем. Д. В.Скляднев]. СПб. : Владимир Даль. 2004. 399 с.
3. Ковалів Ю. І. Екзистенціалізм. *Літературознавча енциклопедія:* у 2 т. К. : ВЦ Академія, 2007. Т. 1. С. 316–317.
4. Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Р н/д : Феникс, 1998. 415 с.
5. Сковорода Г. Сад Божественних пісень. *Сковорода Г. Вибрані твори в українських переводах* / Упоряд. текстів, передм. та прим. Л. Ушкалова. Харків : Веста, Ранок, 2003. С. 17–39.

6. Хайдеггер М. Бытие и время; [пер. с нем. В. В. Бибихин]. М. : Наука, 2002. 452 с.
7. Ясперс К. Смысл и назначение истории; [пер. с нем. М. И. Левиной]. М. : Республика, 1994. 527 с.
8. CohenShabotS. IsExistentialistAuthenticityUnethical? DeBeauvoironEthics, AuthenticityandEmbodiment.*PhilosophyToday*. № 52(2), 2008. P. 150–156.
9. Copleston Fr. Atheistic Existentialism. *Contemporary Philosophy : Studies of Logical Positivism and Existentialism*. London : Burns and Oates, 1956. P. 175–200.

УДК 821.161.1 – 31

Д.А. Кушина
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: к. філол. н., доц. А.Г. Козлова

ВІДОБРАЖЕННЯ ЖИТТЯ ТА ПОБУТУ РОСІЙСЬКИХ ЕМІГРАНТІВ У ЦИКЛІ Н.М. БЕРБЕРОВОЇ «БІЯНКУРСЬКІ СВЯТА»

Ніна Миколаївна Берберова – відома представниця першої хвилі російської літературної еміграції у Франції. Її знають у першу чергу як авторку мемуарної книги «Курсив мій», але вона активно долучалася і до створення творів інших жанрів – оповідання, повісті і навіть роману. Попри те, що до вивчення її життя та творчості протягом останніх десятиліть активно звертаються дослідники з різних країн і континентів (Є.І. Вишинська, І.С. Ганжа, І.В. Голубєва, Г.Г. Грузман. Є.В. Двоєглазова, Т.М. Колядіч, А.О. Кузнєцова, Е.С. Малихіна, М.А. Хатямова, Жорж Ніва, Ельжбета Банасюк, Домінік Хоффман, Патріція Деотто та ін.), ще багато питань залишаються невивченими, або вивченими фрагментарно.

Об’єктом нашої уваги став цикл оповідань Н.М. Берберової «Біянкурські свята» (1929–1934), який приніс письменниці перший справжній успіх та був високо оцінений не тільки читачами, але й критиками. Зокрема С. Савельєв звернув увагу на унікальність тематики оповідань, що увійшли до циклу, і відсутність в них ностальгічних настроїв [5, с. 453].

У чому ж полягала унікальність тематики оповідань Н.М. Берберової? Письменниця уперше звернулася до проблем життя та побуту робочих – російських емігрантів, що оселилися у передмісті Парижу Біянкурі, про яких до цього майже нічого не було написано. Розвиваючи традиції класичної російської літератури, яку Н.М. Берберова, до речі, прекрасно знала, письменниця звертається до образа «маленької людини» з числа представників емігрантського робітничого середовища.

У циклі «Біянкурські свята» вона відтворює своєрідний «портрет» Біянкура першої третини XX століття. Як стверджувала пізніше сама Н.М. Берберова, цикл «Біянкурські свята» – це «ліріко-гумористична, іроніко-символічна серія оповідань про життя росіян в Біянкурі – російських жебраків, п'яниць, батьків сімейств, робочих Рено, співаків, що співають у дворах, декласованих диваків» (тут і далі переклад українською наш. – Д. К.) [2, с. 402]. Це свого роду «щоденник епохи», зміст якого складають картини життя представників рядової частини російських біженців, що опинилися у чужорідному середовищі і вимушені всі разом і кожний по-своєму адаптуватись до нових умов. Критично оцінюючи написане, Н.М. Берберова висловлювала думку, що «історико-соціологічна цінність» оповідань перевершує їхню «художню сторону» [1, с. 10]. Але з такою занадто критичною оцінкою художніх достоїнств циклу важко погодитися.

Безумовно, спосіб життя, деталі побуту, часу і місця, а також духовні процеси стали предметом зображення в оповіданнях, що склали цикл. Не викликає сумніву і той факт, що письменниця зробила значний внесок у створення історії пролетаріату російської еміграції, а її книга «Біянкурські свята» містить цінний історико-соціологічний матеріал. Однак було б невірно зводити історико-літературне значення книги тільки до цього, бо письменниця зробила акцент не стільки на побутовій частині життя російських емігрантів, скільки на психологічному досвіді еміграції у цілому, а її книга має багато художніх достоїнств. Деякі з них знайшли відбиття саме у способах зображення емігрантів та їхнього побуту.

Оповідачем у циклі Н.М. Берберова обрала представника того робітничого середовища емігрантів, яке стало головним об'єктом зображення, бо цілком адекватно передати світосприйняття досліджуваного у творі соціального «низу» міг тільки представник саме цього середовища. І таким представником стає у книзі Григорій,

який виступає як літописець життя емігрантської спільноти Біянкура. Не випадково однією з головних особливостей циклу «Біянкурські свята» є орієнтування оповіді на загальне «ми» і реалізація у низці оповідань функції «маски колективної свідомості». Використання такого героя у якості оповідача дозволило письменниці показати життя емігрантського соціального «низу» зсередини, з точки зору його типового представника, і передати особливості мовлення цього соціального прошарку. З цією метою письменниця вдається до стилізації, використовуючи у мові оповідача притаманні середовищу емігрантів просторічні слова і варваризми, а також синтаксичні конструкції.

Як ми вже відмічали, значна роль у циклі належить зображенню побуту біянкурських емігрантів, який подається не тільки через характеристику громадських місць, але й через зображення їхнього житла. О.М. Звєрєв пише, що емігранти, які прибували до Біянкуру, «оселялися у гуртожитках, бараках чи дешевих готелях, зазвичай по кілька у номері» [4, с. 60]. На це звертає увагу й Н.М. Берберова, підкреслюючи бідність представників емігрантського середовища, убогість їхнього житла, відсутність найнеобхіднішого, у тому числі одягу та меблів. В оповіданні «Чужа дівчинка» (1930) племінниця, яка приїхала до Анастасії Георгіївни Сеянцевої, спала на трьох стільцях [1, с. 86], а потім на підлозі, бо ліжка для неї не було, а стільці «ненормально тріщали» [1, с. 88]. Кімнати готелів і квартири, у яких мешкали біянкурці, були позбавлені опалення, воду доводилося підігрівати на пальниках, одяг доношувати до дірок, перелицьовувати, перешивати. Н.М. Берберова підсумовує: «*Всё* было черно, мокро и скучно» [1, с. 128] (курсив наш. – Д. К.). Звертає на себе увагу використання письменницею означального займенника «всё», який, у сукупності з епітетами «черно», «мокро» і «скучно», що у даному контексті набувають яскраво вираженого негативного забарвлення, підкреслює всеосяжність проблеми, безпросвітність та безперспективність життя російських вигнанців.

Вже у першому оповіданні циклу ми бачимо героїню Антоніну Іванівну Селіндріну, яка в усіх сенсах стала жертвою еміграції. Попри її охайність, у її одязі й усьому вигляді переважає чорний колір: «высокая черноволосая девушка в черных чулках и ботинках на шнурках, в черном платке» [1, с. 18], «Я видел ее длинную черную юбку над вполне еще приличными башмаками, ее плечи, обтянутые старым платком. Рукава кофточки были ей коротки, узкие руки с

пальцами в черных трещинках вылезали из них и прятались под платком» [1, с. 19]. За час проживання у Біянкурі вона так і не побувала у Парижі, не бачила його, бо у неї зовсім не було часу на огляд його історичних пам'яток.

В оповіданні «Випадок з музикою» Н.М. Берберова використовує вираз «загальне неулаштування» («всеобщее неустройство» [1, с. 48]), який міг би стати лаконічним і вичерпним визначенням ситуації, характерної для мешканців Біякура. У цьому творі одинадцять разів використане слово «трагедія», що змушує читача усвідомити глибину загальної трагедії представників російської еміграції. Доповнює таке враження і назва одного з оповідань циклу – «Тут плачуть».

Є.І. Вишинська зауважує, що цикл «Біянкурські свята» представляє не тільки літературну, але й історичну цінність. <…> Оповідання циклу демонструють як масову, так і індивідуальну свідомість емігрантського суспільства, особливості емігрантського побуту, осмислення емігрантського буття» [3, с. 142]. З цим висновком важко не погодитись.

Література

1. Берберова Н.Н. Биянкурские праздники. М.: АСТ: Астрель, 2011. 349 с.
2. Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография / вступ. ст. Е.В. Витковского; коммент. В.П. Кочетова, Г.И. Мосешвили. М.: Согласие, 1996. 736 с.
3. Вышинская Е.И. «Малая проза» Н.Н. Берберовой: проблема жанрового своеобразия: дис. … канд. филол. наук: 10.01.02 – русская литература. Харьков, 2017. 214 с.
4. Зверев А.М. Повседневная жизнь русского литературного Парижа. 1920–1940. М.: Молодая гвардия, 2011. 371 с.
5. Савельев С. Н. Берберова. «Без заката». *Современные записки*. 1938. Кн. 67. С. 452–454, с. 453.

УДК 82’31

Осадча Юлія Олександрівна
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: к. філол. н., доц. О.В. Муслієнко

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ ДАРИ КОРНІЙ І ТАЛИ ВЛАДМИРОВОЇ «ЗОЗУЛЯТА ЗИМИ»

Постановка проблеми. «Зозулята зими» – це роман сучасних письменниць Тали Владмирової й Дари Корній, які продовжують тему химерної прози, використовуючи у своїх творах сучасні засоби поетики, лінгвістики, фольклорні мотиви, нетипову композиційну чи часопросторову побудову тексту тощо. Саме відсутність робіт, у яких аналізуються особливості композиційної побудови роману, зумовлює актуальність нашої розвідки.

Аналіз досліджень. Теоретико-методологічною основою розвідки стали роботи таких дослідників, як Т. Белімова, А. Гурдуз, Ю. Железна, А. Землянська, Н. Ліщинська, Г. Пагутяк, Л. Романенко, К. Соснюк, О. Хвостова та ін.

Мета: здійснити аналіз композиційних особливостей роману Дари Корній та Тали Владмирової «Зозулята зими».

Виклад основного матеріалу. Роман складається з 7 частин, кожна з яких ділиться на дрібніші, у яких зображуються герої, які, спільно переживаючи ту чи іншу подію, формують або власні, або спільні враження від неї.

Кожна з частин – це символічна назва того чи іншого проміжку часу. Приміром, перша частина «Місток між Старим і Новим роком» символізує перехід до чогось нового, у творі це поява в місті Руслани та знайомство з Олегом, з чого й починається сюжетна канва.

За композиційними особливостями роман відповідає епічному жанрові, з додаванням певної рольової комбінації у творі. Так, твір починається з частини «Олег», і потім йде «Руслана», «Інна», «Василь», «Арсен» тощо. Композиційно частини накладаються одна на одну й тісно поєднані між собою. Дія відбувається в реальному світі, але з осучасненими міфологічними образами (потерчата, відьми, вампіри тощо).

Ураховуючи таку нетипову побудову твору, роман можна порівняти з пазлом. Так, частина за частиною читач отримує повноцінну картину того, що відбувається у творі. Завдяки цій

особливості стає легше поєднати саме цю фентезійну частину. Певні герої можуть бачити таку ірреальну сутність, як потерчата, відчувати силу вампіра тощо, а є герой (у тексті це або Олег, або Василь), який не знає нічого про потойбічний світ, але всіх об'єднує одне – вони знають про список й знають, що на місцях подій бачать дітей (потерчат).

У романі немає інформації про час і місце дії, відсутня назва міста, де відбуваються події: «*і вже до міста на той крок стає ближче*» [2, с. 16]. Але при цьому у творі досить точно наводяться дані про нього, про те, хто в ньому живе, де займається, працює, але саме місто приховане від зайвих. У нього можна лише потрапити, але з нього неможливо вибратися, бо саме місто є ніби тим списком Бога, через який проходить помста Марини-Георгіни Іпатіївни.

У традиційному фентезі передбачається створення костюмів, образів, декорації, дії згідно зі сценарієм, а також нерідко виконання музичних творів, старовинних танців, написання та декламування поезії фентезі, використання образів, які мають у собі цей підтекст [1, с. 159].

Але стильові особливості цього жанру мають аглютинований характер та поєднують у собі сучасність, при цьому персонажі стають більш подібними до нас. Можна згадати уявлення про вампірів, що це істота з іклами, яка висмоктує з людей кров, але у цьому романі письменниці використали характеристику Інни як енергетичного вампіра, яка виглядає зовні досить звичайно: «*оте фарбоване блондинисте диво*» [2, с. 101].

Слід наголосити, що композиційно автори вдалися до використання вампірячих здібностей, бо вони не були між собою знайомі, проте на енергетичному рівні вони відчули одна одну й таким чином нас знайомлять з таким незвичайним персонажем, як Інна, яка стає одним із перших провідників до пізнання того ірреального світу, про який на початку роману неможливо було знати.

Інна цікава, це персонаж, який володіє здібностями, які репрезентують її як негативну особистість за енергетичний вампіризм, але при цьому вона намагається перейти до світлої сторони. Також Д. Корній і Т. Владмирова надають їй різкого осучаснення: стиль її мовлення новий, із лексичними запозиченнями з англійської мови, при цьому вона не уникає просторічь та жаргонізмів, але вводяться вони загалом через англійську мову:

«*крейзі енджел… спешіал фор мі… шеет… йес… факінг вьорлд кінг… екск'юз мі*» [2, с. 100–103].

Говорячи про композиційну побудову твору, варто відзначити, що в тексті відсутня експозиція. Письменниці не готують нас до того, що буде, читач одразу потрапляє у вир подій твору. Але при цьому зберігається така частина, як епілог, коли проходить певний час й повідомляється, що відбувся, так би мовити, «хеппі-енд».

Висновки. Отже, аналізуючи композиційні особливості роману Тали Владмирової й Дари Корній «Зозулята зими», ми дійшли висновку, що нетиповість композиційної побудови зумовлена специфікою самого містичного роману, його жанровими характеристиками.

Перспективи подальших досліджень з проблеми. Малодослідженість роману «Зозулята зими» Тали Владмирової й Дари Корній зумовлює подальший аналіз, адже вивчення прикметних рис сучасного фентезі потребує подальших ґрунтовних досліджень у сучасному літературознавстві.

Література

1. Задорожна О. Фентезі як інтермедіальний жанр. *Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 1(1). С. 154–161.
2. Корній Д., Владимирова Т. Зозулята зими: роман. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. 368 с.

УДК 82.091

А.А. Поліщук
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: к. філол. н., доц. О.В. Варенікова

ТИПОЛОГІЧНІ ПАРАЛЕЛІ П'ЄСИ І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО «НАТАЛКА ПОЛТАВКА» ТА ЕПІСТОЛЯРНОГО РОМАНУ Ж.-Ж. РУССО «ЮЛІЯ, АБО НОВА ЕЛОЇЗА»

Постановка проблеми. Іван Петрович Котляревський – класик нової української літератури, автор відомої «Наталки Полтавки», поява якої знаменувала початок нової доби в історії української культури.

Небагато у світовій літературі знайдеться драматичних творів, які були б такими популярними, як п'єса Івана Котляревського «Наталка Полтавка», що стала першим драматичним твором нової української літератури.

В. Кравченко зазначає, що п'єса «Наталка Полтавка» не була схожа на попередні твори письменника. Вона поєднувала в собі риси сентименталізму – «комічної опери», просвітницького реалізму – народної («міщанської») драми, класицизму – опозиція «розум – серце» [3, с. 12]. Тут вже не було ні схожості та зв'язаності з чужим сюжетом, ні травестійного жанру. Автор міг розказати й проаналізувати життя українського народу, заглибитися та розповісти про характери героїв у типових обставинах, вихоплених з гущі власне народного життя, уже в серйозному тоні, порушити важливі проблеми.

П'єсу «Наталка Полтавка» порівнювали з багатьма зразками російської комічної опери XVII століття, з «Бідною Лізою» Миколи Карамзіна. На думку А. Шамрая, споріднювало «Наталку Полтавку» з цими творами саме схожість сюжетної розв'язки та певні прийоми характеристики персонажів [8, с. 12]. Ґрунтовне дослідження щодо типологічних та національно-самобутніх рис «Наталки Полтавки» та епістолярного роману Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза» було проведено Євгеном Нахліком, який простежив паралелі вищезгаданої п'єси та роману, що заклав фундамент сентименталізму в французькій прозі. Автор зазначає, що Жан-Жак Руссо на фоні любовного трикутника порушив не тільки почуттєві, а й філософські, соціальні, моральні, релігійні питання свого часу [6, с. 397].

Творчість українського письменника драматурга Івана Котляревського самобутня і надзвичайно важлива. У сучасному літературознавстві дедалі більшої актуальності набуває потреба наукового опрацювання типологічних паралелей, адже ця тема неповністю досліджена. Вона пов'язана передусім із необхідністю визначення зв'язків та відмінностей, які існують між п'єсою І. Котляревського «Наталка Полтавка» та романом Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза», а також зі специфікою кожного з них.

Актуальність дослідження зумовлена не лише потребою комплексного аналізу типологічних та національно-самобутніх рис творів, а насамперед з необхідністю конкретизації існуючих відомостей, розширення й доповнення інформації щодо спільних особливостей творів.

У перспективі цього дослідження – вияв типологічних паралелей між п’єсою І. Котляревського та епістолярним романом Ж.-Ж. Руссо.

Теоретико-методологічну **основу** дослідження типологічних паралелей становлять праці Є. Нахліка [6], І. Лімборського [4], В. Кравченка [3], А. Шамрая [8] та інших. **Наукова новизна полягає** в конкретизації існуючих відомостей про типологічні паралелі двох творів, розширення й доповнення прикладами.

Мета статті полягає у дослідженні типологічних паралелей п’єси І. Котляревського «Наталка Полтавка» та роману Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза». Реалізація мети передбачає вирішення таких **завдань**: 1) дослідження творчості І. Котляревського та Ж.-Ж. Руссо в контексті розвитку європейського класицизму і сентименталізму; 2) порівняння та осмислення численних запозичень, впливів, аналогій.

Основним методом дослідження став метод порівняльно-типологічний, що забезпечує з’ясування схожих ознак, з метою виявлення спільних закономірностей.

Виклад основного змісту. Цікаво відзначити, що в основу обох цих творів письменники поклали певні дійсні факти. Наприклад, у п’єсі «Наталка Полтавка» за основу взята історія, як до селянина Мефодія Семижона, що працював у Полтавському театрі, приїхала племінниця з села. Дівчину намагалися одружити з писарчуком, але вона вірно чекала свого коханого, який пішов на заробітки та довго не повертався. Подібно й Ж.-Ж. Руссо у романі провів паралель з історією про дівчину Елоїзу з аристократичної родини та її вчителя П’єра Абеляра. Молоді люди кохали одне одного, але за батьковим наказом її коханця покалічили. Від горя дівчина пішла в монастир, проте вона продовжувала інтимне листування з Абеляром та зберегла любов до нього.

Епістолярний роман «Юлія, або Нова Елоїза» – це трагічна історія забороненого кохання: аристократка Юлія дуже сильно кохає свого вчителя Сен-Пре та таємно стає його коханкою, їх щасливому життю заважають станові забобони, проте Юлія свідомо відмовляється від втечі з коханим із батьківського будинку. Саме ця історія з першої частини роману стала прототипом універсального сентиментально-романтичного любовного сюжету, що закріпився в культурі та літературі.

У романі по-новому розглянуто властиву класицизмові опозицію «розум – серце», а точніше «родинно-патріархальний обов'язок – любовні переживання, почуття». Класицисти віддавали перевагу першому, акцентуючи на обов'язку, але з часом цей підхід зазнав певних змін, увагу почали приділяти до особистісно-почуттєвої сфери, що стало зародженням сентименталізму.

Роман «Юлія, або Нова Елоїза» саме й відображає цей перехід до почуттєвої сторони, особистість вступає в конфлікт, намагається протистояти нормам, обов'язку. Раціоналізм помалу втрачає свою повну владу в усіх сферах життя.

Чи дійсно людина повинна слідувати волі батьків, чи може вона йти за покликом свого серця та відступити від станових забобонів, відстоюючи своє право на щастя? Саме ця проблема тогочасного суспільства турбувала письменників. Руссо в романі пише: «Хай же люди займають становище за своїм достоїнством, а союз сердець хай буде за вибором, – ось який він, справжній суспільний порядок. Ті ж, хто встановлює його за походженням або ж за багатством, справжні порушники порядку, їх – бо і треба осуджувати або ж карати» [7, с. 176]. Одночасно можна провести паралель з п'єсою І.П. Котляревського, в якій драматург використовує приказку «Знайся кінь з конем, а віл з волом» [2, с. 220].

Герої Руссо – чуттєві, їх почуття приховуються в серці. Любов один до одного, доброчесність – ці дві сили криються в серці людини, що відчуває вірно та точно. Розум у Ж.-Ж. Руссо відходить на другий план, персонажі письменника не виявляють бажання їм керуватися. Почуття та розум пов'язані нерозривно, але саме почуття робить вибір. У романі серця закоханих є полем, на якому відбуваються важкі соціальні та психологічні конфлікти. Страждання невіддільне від кохання, воно є його умовою. Зв'язаність розуму, серця й чутливості для французького письменника – запорука моральної стійкості його героїв, які стали ідеальним втіленням людини, на думку Руссо.

За твердженням В. Кравченка, Іван Котляревський прагне урівноважити «емоціо» та «раціо» [3, с. 12]. Емоції в п'єсі «Наталка Полтавка» виходять на передній план, почуття домінують над раціоналізмом. Культ розуму відступає, у своїх вчинках і рішеннях Наталка керується логікою серця, кохання й вірності.

Любовний трикутник між героями й конфлікт батьків і дітей простежується в обох творах. П'єса І. Котляревського та роман Ж.-

Ж. Руссо мають подібну побудову конфлікту. У романі «Юлія, або Нова Елоїза» конфлікт розгортається між дворянкою Юлією – вчителем різночинцем Сен-Пре – суперником високого походження – батьком Юлії.

У «Наталці Полтавці» конфлікт зазнає видозміни, набуває українських манер. Іван Котляревський не наслідує звичну схему сентименталізму (хлопець з низьким соціальним статусом – дівчина із вищого – батьки дівчини, що бажають одружити з багатим чоловіком, якого вона не кохає). У п'єсі можна побачити, що парубок є бідним сиротою, робітник у сім'ї своєї коханої – дівчина, яка була колись заможною міщанкою – суперник возний – батько, який не дав свого дозволу на одруження своєї доньки та вихованця.

Конфлікт у п'єсі переважно ґрунтується на батьківському деспотизмі, бо Терпило не благословив шлюб доньки зі своїм годованцем, таким чином не давши слідувати поклику серця молодих. Причиною відмови Терпила були станово-ієрархічні забобони. Хоч Петро був роботящий, гарний, добрий, але не був підходящим претендентом на руку Наталки. Однак, треба наголосити на тому, що на долю Наталки припав не тільки конфлікт із становими забобонами, а й феодальними законами. Саме в образі возного Тетерваковського можна простежити використання законів тогочасного суспільства на свою користь, ставлячи вимоги Наталці та її мати: «Дочка твоя – теє-то як його – нарушаєть узаконенний порядок. А понеже рушники і шовковая хустка суть доказательства добровольного і непринужденного єя согласія бить моєю сожительницею, то в заковом припадкі станете пред суд, заплатите пеню і посидите на вежі» [2, с. 247].

Варто відзначити, що важливе місце Руссо у своєму романі також відводить соціальному аспекту. Письменник є активним противником станових забобонів та соціальної нерівності, які відкрито засуджує. Власне тема нерівності лягла в основу змісту роману: «Як! Ви, мілорд, людина настільки знатна, – вигукнув він, – уявляєте, ніби останній нащадок благородного прізвища погодився, щоб його ім'я втратило свій блиск або покрилося ганьбою, і дозволив своїй дочці вступити в шлюб з безвісним волоцюгою, жебраком, що живе на подаяння?» [7, с. 153].

Як було зазначено раніше, роман письменника – епістолярний. Оповідь у формі листів між героями надавала твору Ж.-Ж. Руссо правдивості, достовірності фактів та людських почуттів, переживань.

У листах героїв критиці піддається тогочасне суспільство: французька культура, нещирість та лицемірство людей, сімейні звичаї: «Отже, батько продав мене! Дочка для нього – товар, рабиня, він хоче поквитатися за мій рахунок, платить за своє життя моїм життям; адже я не переживу цього…», «Він просто хоче видати дочку заміж за свого друга, ось і вся його провина!» [7, с. 84]. Шлюб у творі сприймається як угода, де сім'я допомагає приховати розпущеність.

Авторитарно-патріархальний устрій простежується в образах Терпила («Наталка Полтавка») та барона д'Етанжа («Юлія, або Нова Елоїза»). Для цих героїв титул здається дорожче істинного почуття й справжнього щастя своїх дочок. Проте цим героям протиставляються матері героїнь. В образі матері Юлії зображується чутлива та розумна людина, що відноситься до всіх людей однаково, незалежно від походження. Образ Терпилихи з п'єси більш суперечливий, ніж мати Юлії, головної героїні роману. У діях та думках Терпилихи присутній раціоналізм, вона бажає своїй дитині життя не в злиднях, але, з іншої сторони, кориться своїй доньці, її серцю: «Наталко, схаменись! Ти у мене одна, ти кров моя: чи захочу я тебе погубити? Убожество моє, старость силують мене швидше замуж тебе оддати» [2, с. 229].

Мораль родинно-патріархальних відносин та серця відображається в образах Юлії й Наталки. Обидві героїні пориваються між сімейним обов'язком та бажанням серця. Наталці характерна імпульсивність у поведінці та думках, непослідовність у відстоюванні свого права: «Я давно уже поклялась і тепер клянусь, що кромі Петра ні за ким не буду» [2, с. 246]. Прикладом може слугувати момент, коли Наталка сама собі суперечить, вирішивши покоритися матері: «Боже! Коли уже воля твоя єсть, щоб я була за возним, то вижени любов до Петра із мого серця і наверни душу мою до возного, а без сього чуда я пропаду навіки» [2, с. 234]. Головну героїню лякає життя з нелюбом, але коли їй нагадують про коханого, то вона проявляє рішучість у своїх намірах: «Коли Петро мій не буде, то смерть заподію» [2, с. 245]. Мати постійно каже, що вони в біді, через непокору доньки вийти заміж за заможного чоловіка. Таким чином, у п'єсі відображається конфлікт між поміркованою, розумною Терпилихою та чутливою Наталкою.

На противагу Наталці, Юлія підкорюється батьку через те, що її таємне кохання з Сен-Пре отримало розголошення, спричинивши смерть матері. Для Юлії характерна чутливість, строгість, стоїцизм. Героїня роману протиставляється своєму коханому. Сен-Пре –

імпульсивний, боязкий, палкий та смиренний. У своїх настроях він невпевнений, дуже часто переживає різні душевні перипетії, не може володіти собою, тому Юлія часто здається сильніше за нього. Вона може вправно протистояти своїм пристрастям та підпорядковувати їх розуму. Покірний шлюб з паном де Вольмаром допоміг Юлії зберегти повагу до себе, знайти щастя в ролі матері, господині. Попри свою нову сім'ю вона не перестає кохати Сен-Пре. Для Юлії характерне розвинене почуття обов'язку, що потребує не подвигів, а важких страждань. В образ героїні Руссо заклав ідеал кохання, протест проти суспільних норм. Незважаючи на те, що Юлія в шлюбі була заможна, мала гарні відносини з чоловіком – щасливою вона так і не змогла стати, бо до самого останнього дня вона кохана Сен-Пре.

На думку І. Верцмана, в епістолярному романі ««Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо прагнув показати, що моральне начало сильніше почуттєвої природи людини [1, с. 142]. П'єса драматурга мала щасливий кінець не тільки через те, що закохані зберегли вірність, а також через те, що Петро вшанував материнську волю та патріархальні традиції родини. Подарунок Наталці – гроші, які він заробив власноруч, свідчили про його кохання, доброту та порядність.

Висновки. Можна стверджувати, що Ж.-Ж. Руссо та І.П. Котляревський у своїх творах довели, що людська моральність вища, ніж пристрасть: у п'єсі «Наталка Полтавка» в образі Петра, який відмовився від Наталки, – подальше щасливе завершення історії; «Юлія, або Нова Елоїза» – відмова від палкого кохання з Сен-Пре, спокійне подружнє життя, але трагічний кінець.

В образах Наталки та Петра, Юлії та Сен-Пре письменники сформували класичні для сентименталізму образи героїв-страждальців, які прагнули земного щастя. Вони чутливі, їм притаманні болісні переживання та роздуми над нещасливим життям. Однак, якщо в романі «Юлія, або Нова Елоїза» герої розвиваються, змінюється їх характер відповідно до життєвих перипетій, то в п'єсі «Наталка Полтавка» вони статичні, що деяким чином обумовлюється впливом на творчість І. Котляревського класицизму.

Безумовно, можна засвідчити, що руссоїзм певним чином відбився на творчості І. Котляревського. Тогочасні проблеми європейського суспільства відобразилися в п'єсі «Наталка Полтавка», але зазнали модифікації за допомогою національного колориту, звичаїв, усної народної творчості, своєрідної художньої манери

письменника. В обох творах простежуються спільні проблеми: ставлення до родинно-патріархального обов'язку та поривання молодого серця, станові забобони та феодальні закони суспільства, що стають на перешкоді щасливого життя та розвитку природних почуттів, а конфлікт між батьками та дітьми в п'єсі «Наталка Полтавка» та епістолярному романі «Юлія, або Нова Елоїза» ґрунтується на батьківському деспотизмі, що виростає з протиріч авторитарного устрою сім'ї та бажанням молодих слідувати поклику серця.

Перспективним уважаємо продовжити опрацювання типологічних паралелей, адже ця тема неповністю розкрита, зокрема питання визначення спільного та відмінного у п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка» та романі Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза».

Література

1. Верцман И.Е. Жан-Жак Руссо. М., 1976. 142 с.
3. Котляревський Іван. Поетичні твори, драматичні твори, листи. Київ: Наукова думка, 1982. 319 с.
4. Кравченко В.О. Історія української літератури першої половини XIX століття: навчальний посібник. Запоріжжя: Видавництво Запорізького національного університету. 2008. 222 с.
5. Лімборський І. Сентименталізм в українській літературі. Черкаси. Брама-Україна, 2009. 148 с.
6. Нахлік Є. «Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо і «Наталка-Полтавка» І. Котляревського. *Всесвіт.* 1989. Вип. 12. С. 130-132.
7. Нахлік Є. Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2015. 543 с.
8. Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. Москва: Художественная литература, 1968. 772 с.
9. Шамрай А.П. «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Вибрані твори і дослідження. К., 1963.

УДК 821.162.1.09

К.Ю. Савенко
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: к. філол. н., доц. Р.В. Мельників

РЕЦЕПЦІЯ ПОЛЬСЬКИХ АВТОРІВ У ТВОРЧОСТІ МАРІАННИ КІЯНОВСЬКОЇ

Маріанна Кіяновська (1973 р.н.) – поетеса, перекладачка, автор літературних замальовок та художньої прози. Вона блищала як перекладач віртуозними перекладами віршів для дітей Тувіма та чудовими новаторськими перекладами Лесьмяна. Окрім численних публікацій у пресі – у тому числі постійної колонки «Нова Польська Література» в газеті «Кур'єр Кривбасу» – вийшли окремі томи перекладів сучасних польських поетів (зокрема, Євгеніуша Ткачишина-Дицького та Адама Відемана).

Постать М. Кіяновської в сучасному літературному просторі вирізняється своєю неординарністю, проте системного аналізу з впливом польських авторів на її творчість поки що немає.

Мотиви та мотивна структура лірики М. Кіяновської практично не досліджувалися сучасними літературознавцями. Поодинокі наукові розвідки здійснили І. Андусяк, О. Галета, О. Дергачова, Н. Лебединцева, С. Павличко, В. Погребна, О. Соловей, О. Шаф.

Актуальність роботи зумовлена необхідністю висвітлення особливостей творчої манери та вплив польської літератури на творчість однієї з найцікавіших у сучасній українській літературі поетеси Маріанни Кіяновської.

М. Кіяновська – авторка поетичних збірок «Інкарнація» (Львів; Київ, 1997), «Вінки сонетів» (Париж; Львів; Цвікау, 1999), «Міфотворення» (Київ, 2000), «Книга Адама» (Івано-Франківськ, 2004), «Звичайна мова» (Київ, 2005), «Дещо щоденне» (Київ, 2008), «373» (Львів, 2014), «ДО ЕР» (Львів, 2014), книжки оповідань «Стежки вздовж ріки» (Київ, 2008). Разом із М. Савкою співавторка видання «Кохання та війна» (Львів, 2002).

Наразі Кіяновська видала 12 томів поезій (включаючи збірку поезій). Останній «Бабин Яр. Голоси» (2017), приніс поетесі нагороду Тараса Шевченка, а саме найбільш значущу державну нагороду України. Том складається з 64 віршів. Ідея – глибоко пережита – надати слово жертвам Бабиного Яру, місця мученицької смерті

десятків тисяч київських євреїв, напевно народилася не без впливу читання польських поетів.

З 2003 року Маріанна Кіяновська займається творчістю Болеслава Лесьмяна. Твори цього поета вирізняються особливим стилем і лексикою. Вони містять багато оригінальних і важких для перекладу неологізмів, які польські мовознавці називають лесьмянізмами. У невеликому томі перекладів Лесьмяна «Садбожий спалахненець» Маріанна Кіяновська також запропонувала близько 800 таких лесьмянізмів, але українською мовою. Лесьмян – це величезний поетичний світ і окремий, особливий світогляд. Його вірші співвідносяться між собою, подібно до віршів Шевченка в Кобзарі, а це означає, що не можна перекладати лише вибрані твори Лесьмяна. Понад 20 років він провів у Києві, виріс і навчався там, вільно знав російську мову, і саме близькість мов дуже вплинула на його поезію. Тому не дивно, що деінде творчість поетки перегукується з творчістю Лесьмана. Маріанна Кіяновська знайшла в баладах Лесьмяна приховані українські народні мелодії.

Кіяновська зрозуміла, що якщо хоче добре перекласти Лесьмяна, ні з чим іншим не можна мати справу – цей поет вимагає повного занурення. Раніше вона могла переключатися з одного перекладу на інший, але не з Лесьмяном, якого недарма називають майже неперекладним поетом. Вона займається цим вже 18 років, але якщо вийти за межі його текстів, перевернути увагу на щось інше, то повертається до нього потім дуже важко.

Аналізуючи том «Садбожий спалахненець», можна зазначити, що у віршах Лесьмяна загадково переплітається словотворення, міфологізм, хитромудра метафорика, метафізичний підтекст, зворушливі фольклорні мотиви, містика природи та багато іншого, прямо сказати, не завжди поєднуються тенденції. Також можна зіштовхнутися у цій поезії зі зіставленням ніби непорівнянних речей та понять, реалій. Їм також притаманна специфічна, трохи «мерехтлива» ритміка (що корениться, зрештою, великою мірою в особливостях польської мови з її постійним наголосом на передостанньому складі).

Так само і вірші Кіяновської специфічні і мають низку подібностей з поезією Лесьмяна. Аналізуючи першу збірку «Інкарнація» (1997), необхідно виділити такі мотиви: в ній панує відкритість, світ виявляє себе через стихії та явища природи; у часі і просторі легко зміщуються імена, цивілізації і культури.

Досліджуючи другу збірку, у заголовній поезії «Міфотворення» прочитується паралель між міфічними уявленнями людини про постання світу й авторською інтерпретацією творення художнього тексту. У поетиці «Міфотворення» домінує спонтанність думки, наплив і згромадження образів, стереоскопічність бачення світу, поєднання протилежних явищ і станів у єдине ціле.

Отже, дослідивши перекладацьку діяльність пані Маріанни і її власну поезію, можна зробити висновок, що специфіка її творчості пов'язана з перекладами, мотиви її поезії перегукуються з мотивами, присутніми у творчості Лесьмяна. Підсумовуючи, можна виділити такі спільні риси їх творчості:

– психологізм, який розгортається у різних часопросторових площинах;

– зіставлення незіставного;

– широке поле зору – бачення світу як цілості теперішнього, минулого і майбутнього;

– образна картина світу, яка становить основу механізму їх творення.

УДК 821.161.1 – 791.43/45

К.О. Севрук
Харків, ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Наук. кер.: к. філол. н., доц. А.Г. Козлова

ОБРАЗ УЧИТЕЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО

Тема учительства и школы никогда не потеряет своей актуальности, так как она связана с воспитанием подрастающего поколения, от которого, как известно, зависят судьба и будущее не только отдельной страны, но и человечества в целом. Роль школьного учителя в формировании растущего человека невозможно переоценить, и многие студенты педагогических вузов выбирают педагогическую специальность только потому, что у них были хорошие учителя. Не случайно образ учителя занял такое важное место в произведениях искусства различных времен и народов.

Целью нашего исследования является характеристика особенностей представления образа учителя в литературных произведениях и киноискусстве.

В своей «Педагогической поэме» (1935) Антон Семенович Макаренко создаёт целый ряд образов учителей, которые приходились ему коллегами по работе. Большинство из них изображены как высоконравственные люди, готовые бороться за свое дело и работать засучив рукава. Об учителе Макаренко писал: «Педагог должен знать свой предмет по-настоящему хорошо, и тогда его будут уважать и слушаться, даже если он резкий человек. Но каким бы вы добреньким ни были, хоть кормите их конфетами, если вы своего предмета не знаете – вас и в грош не будут ценить» [3]. Изначально «Педагогическая поэма» задумывалась автором как педагогический труд, который будет содержать автобиографический материал, накопленный за годы педагогической деятельности А.С. Макаренко. Но за десять лет работы – с 1925 по 1935 год – этот труд достиг уровня художественного произведения [3].

Понятно, что учителя бывают разные, но литература и кино нередко стремятся представить образ идеального учителя. В большинстве советских фильмов учитель является примером для подражания. Он наделяется такими положительными чертами, как гуманизм, чувство справедливости и душевная чуткость. Такова, например, учительница из фильма «Первоклассница», снятого в 1948 году режиссером Ильей Фрэзом по одноименной повести Евгения Шварца. Анна Ивановна является ярким примером такого учителя, который учит не только предмету, а и тому, что такое дружба и справедливость. Она обеспокоена жизнью детей не только в школе, но и за ее пределами.

Положительный образ учителя встречаем и в фильме «Доживем до понедельника» (1968) режиссёра Станислава Ростоцкого по пьесе Георгия Полонского. Илья Семёнович Мельников – фронтовик, учитель истории – учит школьников «нравственной чистоплотности на примерах поведения таких благороднейших рыцарей, как Чаадаев и лейтенант Шмидт» [2, с. 31]. Не случайно фильм «Доживем до понедельника» «стал знаковым явлением в духовной жизни своего времени, а образ учителя Мельникова – одной из самых светлых фигур» в ряду литературных героев периода семидесятых годов. А опубликованная в «Учительской газете» рецензия на этот фильм называлась «Доживем до Мельниковых!» [2, с. 31–32].

Подобный образ встречается и в рассказе Валентина Распутина «Уроки французского» (1973). Это молодая учительница французского языка Лидия Михайловна. Желая помочь одному из своих учеников, страдающему малокровием, не ущемляя его гордости, она играет с ним в «пристенок», чтобы он смог выиграть деньги и купить себе еду. «Лидия Михайловна идет на рискованный шаг, играя с учеником на деньги, из человеческого сострадания: мальчик крайне истощен, а от помощи отказывается» [4]. На примере учительницы в рассказе поднимаются проблемы человеческого неравнодушия, нравственного выбора, значения учителя в судьбе ребёнка. В 1978 году режиссёром Евгением Ташковым по этому рассказу был снят фильм «Уроки французского».

К образу учителя активно обращался советский кинематограф. Кроме уже названных экранизаций известных произведений литературы, хотелось бы назвать киноленту «Весна на Заречной улице», снятую в 1956 году режиссёрами Феликсом Миронером и Марленом Хуциевым и четырёхсерийный художественный фильм «Большая перемена» (1972–1973) по мотивам повести Георгия Садовникова «Иду к людям» (1962) режиссёра Алексея Коренева. Если эти фильмы, в первую очередь, были адресованы взрослой аудитории, то «Розыгрыш» (1976) – полнометражный режиссёрский дебют Владимира Меньшова – ориентировался на подростков. В нём изображается жизнь обыкновенных советских школьников. Фильм начинается с того, что весть класс не подготовился к контрольной работе, и, чтобы ее не писать, ребята договорились сказать, что они не были предупреждены. Когда их классный руководитель учительница математики Мария Васильевна уже почти поверила в эту версию и извинилась, она все же решила спросить у Таи Петровой – девочки, которая в отличие от своих одноклассников не смогла соврать, – и ложь раскрылась. Образ учительницы здесь вполне можно назвать положительным: она глубоко предана профессии, внимательна к классу и принимает активное участие в его жизни. Мария Васильевна помнит всех своих бывших учеников, фотографии каждого выпуска висят у нее в гостиной.

В повести Владимира Железникова «Чучело» («Всего несколько дней») (1981) рассказывается о непростых взаимоотношениях между учениками шестого класса. Образ их учительницы нельзя назвать отрицательным. Судя по всему, она неплохо преподавала свой предмет, но классный коллектив не был дружным, а она, будучи

классным руководителем, не замечала этого. В итоге из-за конфликта с одноклассниками главная героиня повести и одноименного фильма (Режиссёр Ролан Быков (1983)) Лена Бессольцева была вынуждена покинуть школу и переехать в другой город.

К образу учителя нередко обращается и зарубежный кинематограф. Так, американская лента «Общество мертвых поэтов» (1989) режиссера Питера Уирома, получившая Оскара за лучший оригинальный сценарий, рассказывает о Велтонской академии для мальчиков. Новый учитель Джон Китинг применяет нестандартные для урока литературы методы. Он рассказывает ученикам о мимолетности жизни и том, что нужно жить сегодняшним днем, при этом обращается к поэтическому призыву римского поэта Горация «Лови день». Ему удается пробудить в юношах истинный интерес к литературе, показывая на примерах, какое она занимает место в жизни каждого человека. Джон Китинг действительно беспокоится о будущем своих учеников. Один из них приходит к нему за советом потому, что учитель оказывается для него единственным человеком, которому он доверяет. Возможно, не все действия Джона Китинга являются верными, и он, безусловно, не прав, называя при учениках кандидата наук, профессора Джей Эванса Притчарда кретином, но от этого он не теряет уважения в глазах своих подопечных. Финал этого фильма в какой-то мере напоминает окончание рассказа «Уроки французского»: Китинг уволен и вынужден покинуть Велтонскую академию…

«Улыбка Моны Лизы» (2003) – американский художественный фильм режиссёра Майка Ньюэлла. Кэтрин Энн Уотсон – главная героиня фильма – феминистка, которая начинает преподавать историю искусств в частном женском колледже. Программа этого консервативного учебного заведения ориентирована на получение шаблонных знаний из учебников, но это не имеет особого значения, так как после его окончания практически никто из девушек не собирается продолжать обучение. Они настроены выйти замуж и заниматься исключительно домом и семьей. События происходят в 1953 году, и для тех времен подобная позиция женщины довольно типична. Кэтрин Уотсон как будто опережает время, на своих уроках она знакомит девушек не только с произведениями искусства, но и с тем, каким образом они могут влиять на человека. Кэтрин пытается приблизить своих учениц к осознаю того, что этот мир многогранен и каждый человек волен сам определять свое место в жизни, а не

полагаться на то, что общество сделает это за него. Кэтрин говорит, что такие великие художники, как, Ван Гог, не подстраивались под чужие вкусы, и именно поэтому они стали узнаваемы и почитаемы другими людьми. Она помогает ученицам поверить в себя и в необходимость учиться, чтобы самостоятельно делать карьеру и самим обеспечивать собственное будущее. Конечно, таких учителей, как Кэтрин Уотсон и Джона Китинг, нельзя назвать типичными, как и их методы преподавания, но именно в них отображена эволюция образа учителя, которая прослеживается в зарубежных кинофильмах.

Рассмотренные примеры фильмов и литературных произведений позволяют сделать вывод, что созданный в них образ учителя зачастую может восприниматься как пример для подражания, а в советском кино он иногда предельно идеализирован. Мы полагаем, что чрезмерная идеализация образа педагога стала причиной его стереотипизации. В более поздних произведениях литературы и кино учитель, скорее, обычный человек, который способен совершать ошибки, но он наделен положительными качествами, идет в ногу со временем и не боится высказывать и отстаивать собственное мнение; неизменным остается его добросовестное отношение к преподаванию и неравнодушие к ученикам.

К сожалению, в последние десятилетия появился ряд фильмов (например, «Географ глобус пропил» (2013)), в которых представлен «сниженный» образ учителя, ведь примеров хороших учителей и в сегодняшней школе найдется немало. И, конечно, с учетом той роли, которая принадлежит учителю в социуме и жизни каждого человека. к личности учителя всегда будет приковано пристальное внимание литературы и кино.

Литература

1. Зыкова А.А. Художественный образ А.С. Макаренко педагога в «Педагогической поэме». URL: https://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/4629/1/makarenko_2013_38.pdf (дата обращения: 28.10.2021).
2. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 688 с.

3. Макаренко А.С. Хождение Семёна по мукам. *Макаренко А.С. Педагогическая поэма.* URL: http://pedlib.ru/Books/2/0068/2_0068-165.shtml (дата обращения: 03.11.2021).
4. Ярина Е.Р. Уроки доброты. Нравственная проблематика рассказа В. Распутина «Уроки французского». Роль учительницы Лидии Михайловны в жизни мальчика. 7 класс. URL: https://nsportal.ru/shkola/rodnoy-yazyk-i-literatura/library/2018/08/23/uroki-dobroty-nravstvennaya-problematika (дата обращения: 28.10.2021).

МАТЕРІАЛИ
СТУДЕНТСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ,
ПРИСВЯЧЕНОЇ ДНЮ НАРОДЖЕННЯ В.І. ДАЛЯ
І МІЖНАРОДНОМУ ДНЮ СЛОВНИКА

«АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК»

24 листопада 2021 року

Українською та російською мовами

Відповідальний за випуск: д. філол. н., проф. Криворучко С.К.

Художня обкладинка – Корнієнко Л.О.

Відповідальність за дотримання норм академічної доброчесності несуть автори, перевірено на плагіат: показник унікальності 96%

Харківський національний педагогічний університет
імені Г.С. Сковороди. Харків, вул. Алчевських, 29.
Кафедра зарубіжної літератури та слов'янських мов
імені професора Михайла Гетманця.
Харків, вул. Валентинівська, 2,
e-mail: kaf-world-literature@hnpu.edu.ua

Підписано до друку 15 грудня 2021 р. Формат папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний. Умов.-друк. арк. 1,25.
Наклад 100 прим. Ціна договірна.

Відомості про видавництво: Копіцентр «Mozayka», м. Харків,
вул. Римарська, 19,
+38(095)570 76 64