

ZBIÓR
ARTYKUŁÓW NAUKOWYCH

FILOLOGIA, SOCJOLOGIA
I KULTUROZNAWSTWO.
NAUKOWE WYSZUKAJ

Sopot

30.10.2015 - 31.10.2015

Część 1

СБОРНИК
НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

ФИЛОЛОГИЯ, СОЦИОЛОГИЯ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ.
НАУЧНЫЙ ПОИСК

Сопот

30.10.2015 - 31.10.2015

Часть 1

U.D.C. 316+8.2+8.1.1.1.1.1 +8.0.1.8+082

B.B.C. 94

Z 40

Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Druk i oprawa: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Adres wydawcy i redakcji: 00-728 Warszawa, ul. S. Kierbedzia, 4 lok.103

e-mail: info@conferenc.pl

Cena (zl.): bezpłatnie

Zbiór raportów naukowych.

Z 40 Zbiór artykułów naukowych. Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej "Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Naukowe Wyszukaj " (30.10.2015 - 31.10.2015) - Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2015. - 48 str.

ISBN: 978-83-65207-46-3

Część 1

U.D.C. 316+8.2+8.1.1.1.1.1 +8.0.1.8+082

B.B.C. 94

Komitet Organizacyjny Konferencji:

1. W. Okulicz-Kozaryn (Przewodniczący), dr. hab, MBA, profesor, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Polska;
2. A. Murza, (Zastępca Przewodniczącego), Ukraina;
3. В. Куц, д.т.н., профессор, Юго-Западный государственный университет, Россия.
4. Р. Латыпов, д.т.н., профессор, Московский государственный машиностроительный университет (МАМИ), Россия;
5. L. Nechaeva, dr, Ukraina;
6. М. Ордынская, профессор, Южный федеральный университет, Россия.
7. A. Prokopiuk, dr, Wyższa Szkoła Ekonomiczna w Białymstoku, Polska;
8. A. Tsimayeu, dr, associate Professor, Belarusian State Agricultural Academy, Belarus;
9. Е. Чекунова, д.п.н., профессор, Южно-Российский институт-филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы.

Wszelkie prawa zastrzeżone. Powielanie i kopiowanie materiałów bez zgody autora jest zakazane. Wszelkie prawa do materiałów konferencji należą do ich autorów. Pisownia oryginalna jest zachowana. Wszelkie prawa do materiałów w formie elektronicznej opublikowanych w zbiorach należą Sp. z o.o. «Diamond trading tour». Obowiązującym jest odniesienie do zbioru.

"Diamond trading tour" © Warszawa 2015

ISBN: 978-83-65207-46-3

SPIS /СОДЕРЖАНИЕ

SEKSCJA 10. KULTUROZNAWSTWO. (КУЛЬТУРОЛОГИЯ)

1. Афанасьева Т. Ю..... 5
 МАССОВАЯ КУЛЬТУРА КОНЦА XIX НАЧАЛА XX ВЕКА

SEKSCJA 22. FILOLOGIĘ. (ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ)

2. Надгочій Ю.М..... 7
 ЕПІСТЕМІЧНИЙ СТАН МОВЦЯ ТА ЕПІТЕМОЛОГІЯ

3. Дучимінська Г.Ю., Харкавців І.Р. 9
 ДЕЯКІ АСПЕКТИТЕОРІЇ ТРАДИЦІЙНИХ СЮЖЕТІВ, МОТИВІВ ТА ОБРАЗІВ

4. Турко М.В. 16
 ЧАСОВИЙ РОМАН У ТВОРЧОСТІ Т. МАННА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «ЧАРІВНА ГОРА»)

5. Венгринович Н. Р..... 20
 ІМАГОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СУСПІЛЬНОГО «ДНА» У КОНТЕКСТІ ПОЕТИКИ НАТУРАЛІЗМУ ІВАНА ФРАНКА ТА СТІВЕНА КРЕЙНА

6. Луара Сордиа..... 28
 ГРИГОЛ РОБАКИДЗЕ О ДЕМОНЕ ВИДАЮЩИХСЯ ТВОРЦОВ ВЛАСТЬ ІМЕЮЩИХ

7. Зайдлер Н.В. 32
 И В СЕРДЦЕ МОЕМ... ЕСТЬ ВСЕ-ТАКИ МЕСТО ДЛЯ СЧАСТЬЯ: ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА ФЕСЮКА

8. Яцків Н.Я..... 34
 ТИПОЛОГІЯ ОНТОЛОГІЧНОГО КОНФЛІКТУ ХУДОЖНИКА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ БРАТІВ ҐОНКУРІВ «МАНЕТТА САЛОМОН», Е. ЗОЛЯ «ТВОРЧИСТЬ» ТА ДРАМИ В. ВИННИЧЕНКА «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ МЕДВІДЬ»)

9. Прищепа О.П. 40
 СИМВОЛІКА БІЛОГО КОЛЬОРУ У ПОЕЗІЇ „МОЛОДОЇ МУЗИ” ЯК ПРОЯВ МОДЕРНІСТСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ ТВОРЧОСТІ

10. Ванденко О.А.	43
РОЛЬ ОПОВІДАЧА У ТВОРІ П. ГЕРТЛІНГА «ГЕЛЬДЕРЛІН»	
11. Новіцька О. І.	45
СКЛАДЕНІ НАЙМЕНУВАННЯ ПОБУТОВОЇ ЛЕКСИКИ У ГОВІРКАХ ПІДГАЄЧЧИНИ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ	



МАССОВАЯ КУЛЬТУРА КОНЦА XIX НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация: *Массовая культура в настоящее время является особым социальным понятием для современного общества, вызывающая множество вопросов и приводящая к острым дискуссиям философов и социологов. Массовая культура представляет собой крайности, свидетельствующие о кризисе культуры, который на психоаналитическом языке можно обозначить как невротический разрыв вследствие нарушения компенсации между коллективным сознанием и бессознательностью.*

Ключевые слова: массовая культура, массовое общество, мидкультура, массовое искусство, элитарная культура, культурное потребление, культурная парадигма, интегрирующее общество.

Массовая культура конца XIX – начала XX века

Массовая культура конца XIX – начала XX века относится к категории негативных явлений, поскольку «составляющими разбираемого феномена стали депотизм и тоталитаризм, деперсонализация и агрессивность, инфантильность моделей поведения и низкий художественный уровень массового искусства». [4,с.115]

Подобные утверждения очерчены в сопоставлении с позициями элитарной культуры. Предпринимались разные подходы к поиску дифференциальных объяснений элитарной и массовой культур. Так, проводилась попытка объяснений через призму «высокого» и «низкого», вкладывая в это понятие, в частности в сфере искусства, феномены высокохудожественного и малохудожественного уровня соответственно. Однако подобный подход представляется неверным.

Аргументированное объяснение этому четко обозначено в работах. Н. М. Зоркой, которая предельно ясно показала отсутствие в прошлые времена критериев художественного качества при оценке разнообразных видов. «И в древние времена рождались великие шедевры и бездарные академические опусы, и в наше столетие принадлежность к так называемому высокому и низкому сама по себе не гарантирует художественного уровня или его отсутствия более чем когда-нибудь в прошлом» [2,с.109]

В то же время, рассматривая культуру с позиций представлений о народе и массе, исследователи находят определенную грань, разделяющую понятия народная и массовая культура.

Так если народная культура присуща любым временам, то массовая культура в большей степени предполагает локальный феномен, сформированный на заключительных стадиях европейского развития.

Отсюда массовая культура в большей степени соответствует определенной форме социального устройства, что не позволяет рассматривать массу в ракурсе конкретной социальной общности.

Более того, современная массовая культура выполняет в подобной ситуации контролирующую над массой функцию.

Рассматривая эволюцию современной европейской культуры, следует отметить, что «массовая культура сегодня – это закономерная форма культурного существования, отражающая прогрессивную и передовую модель социального порядка». [3, с. 5]

Особенностью современной массовой культуры в условиях перехода постиндустриальную стадию социально – экономического развития общества, является приобретение иных форм, к важнейшим составляющим которых относится расширение ее функции и изменение социальной роли.

Массовая культура сегодня «закрепляя существующую в обществе социальную иерархию через символически значимое культурное потребление и способствуя стабилизации общественной системы через конструирование особой виртуальной надстройки над реальностью, формирует, в большей степени, идентификационную и адаптационную стратегию». [3, с. 18]

Анализируя в целом векция современной массовой культуры, следует признать закономерным описание позитивных тенденций, которые, вне всякого сомнения, консолидируют современное общество, судя по современным особенностям массовой культуры с позиции специфики и производства культурных тенденций в постиндустриальном и постмодернистском периоде развития, следует подчеркнуть, что массовая культура – закономерный, желаемый процесс, интегрирующий в единое общественно – информационное пространство, способствующее максимальной адаптации индивида к современному уровню общественного развития.

Подобное заключение предопределяет необходимость выбора между сохранением массовой культуры в современной цивилизации или нового, противостоящего друг другу, классового условия общественного развития без массовой культуры.

Литература:

1. Гревцева, А. А. Постмодернистская парадигма культур глобализирующегося мира: Диссертация ... канд. филос. наук / А. А. Гревцева – Орел, 2009. – 147 с.
2. Зоркая Н.М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976. г. С. 109.
3. Кондаков И. В. Элитарная культура // Культурология. XX век. Энциклопедия в двух томах / Главный редактор и составитель С. Я. Левит. -СПб.: Университетская книга, 1998. - Т. 2. – 640 с.
4. Костина А. В.. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. / Изд. 2-е, перераб. и доп. - М.: Едиториал УРСС, 2005.- 352
5. Массовая культура России конца XX века (фрагменты к...) Ч. 1 / Под ред. В. Е. Васильевой и Е. Г. Соколова. СПб., 2001. с 5
6. Ортега- И – Гассет Х. Восстание масс// Ортега- И – Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. с. 311

ЕПІСТЕМІЧНИЙ СТАН МОВЦЯ ТА ЕПІСТЕМОЛОГІЯ

Сучасний етап розвитку науки характеризується підсиленням уваги до проблем загальної теорії пізнання – гносеології. Епістемологія як галузь науки, предметом якої є феномен знання, вбирає в себе напрацювання багатьох гуманітарних наук. Не може обійти й цю проблему й лінгвістика, для якої епістемологія – це знання суб'єкта мовлення про об'єкти мовлення, які постають у двох ракурсах- когнітивно-модальному та епістемічно-модальному.

Епістемологія має безпосереднє відношення до однієї з головних функцій мови- гносеологічної (акумулятивної), сутність якої полягає в накопиченні, збереженні та презентації знання. Знання індивіда – це індивідуальна система знань про навколишню дійсність. У кожного суб'єкта свій власний епістемічний світ, який може співпадати, співпадати лише частково або не співпадати взагалі з епістемічним світом іншого індивіда. Частковим проявом епістемічного світу є епістемічний стан мовця – його ставлення до проблеми істинності щодо висловлюваної ним думки.

В людському спілкуванні епістемічний компонент виявляється дуже важливим чинником. Він може відтворюватися як невербальним так і вербальним способами. Епістемічний компонент знаходить своє втілення практично на всіх рівнях мовної системи – фонетичному, граматичному та лексичному, де він в свою чергу, може набувати як експліцитного так і імпліцитного вигляду.

Розгалужена система засобів вираження епістемічної модальності – епістемічному стану мовця – дозволяє говорити про наявність в мовній системі досить чіткої градації, яку можна з певними обмеженнями охарактеризувати як іпістемічну шкалу – «Знаю – припускаю – не знаю». Така шкала відображає обов'язкову наявність суб'єктивного моменту – фактору мовця; в ній фіксується епістемічний стан мовця в момент мовлення – яке б знання не сигналізував мовець, воно практично зводиться до трьох епістемічних можливостей – достовірне знання, недостовірне знання, незнання.

Епістемічний світ та епістемічний стан мовця є категоріями, які характеризуються індивідуальністю та мінливістю у часі. Кожне висловлювання кваліфікується в системі знань окремого суб'єкта з точки зору тільки одного з трьох можливих епістемічних станів. Вельми вірогідно, що багато суджень будуть не актуалізованими в епістемічному світі того чи іншого індивіда, оскільки вони ним ніколи не формулювались і, можливо, формулюватись не будуть, а тому взагалі не зрозумілі.

Кожне висловлювання індивіда сигналізує про стан мовця в певний момент мовлення. Якщо епістемічний стан змінюється у часі, то й ті ж самі висловлювання можуть переходити з однієї шкали в іншу. Це є досить важливим для природніх мов, оскільки також існує складна шкала переходу від достовірного до недостовірного знання. Достовірне знання віддзеркалює настанови – істина, неправда, абсурд і сигналізується різними епістемічними показниками, власне дієсловами *kennen, wissen, den-*

ken, meinen, glauben, та близькі за значенням ***Sehen, bemerken, verstehen***. Суб'єктивно обґрунтована достовірність може бути охарактеризована як віра або впевненість (*sichersein, fest*), а об'єктивно обґрунтована – як власне достовірність.

Якщо ознаки очевидності присутні в знанні непевно, проблематично, якщо вони не пов'язані із суттєвими моментами змісту, то подібні знання переходять в ранг недостовірних – припустимих, вірогідних, гіпотетичних, непевних. Серед засобів відтворення недостовірного знання фігурують лексичні маркери – дієслова типу – *ahnen, erwarten, hoffen, befürchten, vermuten*, епістемічний статус яких базується на компоненті «вірогідність», низка модальних дієслів, які в спеціальній літературі отримали назву «показники достовірності» – *offenbar, sicher, möglicherweise zweifellos, eventual*.

Феномен незнання виступає нульовим епістемічним станом мовця і є за своєю суттю актом визнання ним факту своєї некомпетентності або браку інформації («епістемічний провал»). Вважається, що незнання може також підлягати градуванню за шкалою: невідомо, сумнівно, невизначено. Мовним еквівалентом незнання виступають дієслова в сполученні з запереченням (*nicht+ kennen, nicht +wissen*).

Епістемічно – модальні імпульси проходять через кожне сигналізуватись не тільки спеціальними лексико – граматичними маркерами, епістемічних показників, тобто імпліцитно. В такому разі між певним епістемічним станом мовця та певним типом речення має бути пряме співвідношення. В повсякденній діяльності людина дуже часто вдається до розширення свого епістемічного світу шляхом отримання нових знань емпіричним способом або виведення нових знань із знань, які вона набула раніше завдяки своєму досвіду. Опорні правила є у кожного комуні канта, вони дозволяють йому умовиводи, пов'язуючи два і більше судження відносинами взаємозалежності. Епістемічних значень існує велика кількість – не тільки знання, але і впевненість, припущення, бажання, надія тощо, тому в певних випадках питання «звідки ти це знаєш?» правомірно замінити на питання «Як ти до цього прийшов?». *Weil* – речення обґрунтовують епістемічний стан мовця, надаючи надаючи інформацію про те, як мовець опинився в тому епістемічному стані, який відображений головним реченням. Отож, фактичний **weil** репрезентує причину відповідного стану речей, а новий *weil* обґрунтовує епістемічний стан мовця:

1. Ich vermute, dass er nach Hause gegangen ist, weil er Kopfweg hatte.
2. Ich vermute, dass er nach Hause gegangen ist, weil er hatte Kopfweg.

Дучимінська Г.Ю.

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри практики англійської мови
Дрогобицького державного педагогічного університету
ім. Івана Франка

Харкавців І.Р.

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри практики англійської мови
Дрогобицького державного педагогічного університету
ім. Івана Франка

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ТЕОРІЇ ТРАДИЦІЙНИХ СЮЖЕТІВ, МОТИВІВ ТА ОБРАЗІВ

Анотація

Стаття присвячена основним висновкам сучасних дослідників щодо проблеми функціонування традиційних структур у світовій літературі. У дослідженні йдеться про теоретичне осмислення понять та термінів теорії традиційних мотивів, сюжетів та образів.

Ключові слова: рецепція, інтерпретація, традиційний, вічний, мотив, сюжет, образ.

Summary

The article focuses on the investigators' main conclusions on the problem of the traditional structures functioning in world literature. The theoretical comprehension of the notions and terms of the traditional motifs, plots and images theory is examined.

Key words: reception, interpretation, traditional, eternal, motif, plot, image.

У цій розвідці ми розглянемо висновки дослідників, які вивчали проблему функціонування традиційних образів, мотивів та сюжетів у літературі. Ми ставимо мету встановити основні тенденції функціонування традиційних структур, визначити фактори, які слід брати до уваги, вивчаючи соціально-естетичне життя традиційних сюжетно-образних структур. Актуальність обраної проблематики зумовлена контекстом широко презентованих у сучасному українському літературознавстві досліджень, присвячених сутності та типології традиційних образів, мотивів і сюжетів, оскільки йдеться про доцільність вивчення літературознавчих процесів на матеріалі їх функціонування.

У сучасному літературознавстві використовуються різні терміни на позначення сюжетів, образів та мотивів, які активно функціонують у літературі [див. докладніше про це: 5, 13-14]. У нашому дослідженні ми схилиємося до терміна *традиційні* образи, сюжети та мотиви, оскільки, об'єднуючи в собі загальнолюдське, національне та конкретно-історичне, вони оформлюються та входять у традицію (традиціоналізуються) на певному етапі розвитку культури. В українському літературознавстві в останні десятиліття актуалізується дослідження традиційних образів, сюжетів та мотивів. У цьому контексті особливо вирізняють праці таких літературоз-

навців, як Анатолій Волков [1; 2; 4] та Анатолій Нямцу [3; 5; 6; 7]. Основні висновки цих дослідників ми розглянемо детально.

А.Волков, вважаючи дослідження традиційних сюжетів, мотивів та образів однією з найважливіших проблем літературознавства, переконаний, що на матеріалі їхнього функціонування доцільно вивчати всі літературознавчі процеси. У статті “Теорія традиційних сюжетів та образів” [2] він розглядає поняття і терміни теорії традиційних сюжетів та образів, визначає основні параметри, які фіксують неминучість традиціоналізації певних сюжетно-образних структур і закономірності їх подальшого історико-літературного буття.

Погоджуючись з думкою літературознавців про те, що сюжет – це комплекс мотивів, А.Волков дає таке визначення мотиву: “мотив – образна відповідь на запитання не лише первісного розуму, а й на питання, що висуваються будь-якою добою, будь-якою дійсністю” [2, 59]. Багаторазове звернення до образу, сюжету чи мотиву певного твору робить його традиційним. Традиційними є твори, з яких письменники запозичують сюжети, мотиви та образи через потенційні можливості, вкладені в них. А.Волков зазначав, що традиційний сюжет містить у собі ситуацію, що є важливою і типовою не тільки для певної доби, а й для наступних. В основі традиційного образу – персонаж, що уособлює таку ситуацію. Висновок дослідника полягає у тому, що одним з головних параметрів традиційних сюжетів та образів є первісна модель ситуації та персонажа. Літературознавець зазначає, що основою традиціоналізації образу є не загальнозначуща суспільно-політична ситуація, а психологічна, морально-драматична.

А.Волков визначає першу ознаку традиційних сюжетів та образів: жоден з них не є “вслідом” [2, 59] індивідуальної творчості, оскільки у зародженні певного сюжету чи образу беруть участь різні складники. Літературознавець, умовно розмежовуючи їх за походженням, розрізняє традиційні сюжети та образи, що мають міфологічні, релігійно-канонічні, фольклорні, історичні та літературні першоджерела. Найчисельнішими та найдавнішими є традиційні сюжети та образи, що зародилися на стадії міфологічного мислення (Адам і Єва, всесвітній потоп). Згодом міфологічний матеріал поєднувався з історичним (наприклад, сюжети троянського циклу) і відбувалася міфологізація традиційних структур історичного походження (Юлій Цезар, Олександр Македонський). Багато традиційних сюжетів та образів мають фольклорне походження і можуть містити у собі міфологічний первінь. Найменшу групу становлять традиційні структури літературного походження (Дон Кіхот, Робінзон Крузо), першоджерела яких закорінені у фольклорі. Вважаючи Гамлета традиційним образом історичної генези (прототипом Гамлета є Амлет з історичних переказів, викладених данським хроністом XII століття Саксоном Граматиком), літературознавець додає, що хроніки і літописи поряд з історичним матеріалом містили міфологічні, фольклорні й авторсько-літературні складники. Гамлет як традиційний образ формується в рамках літератури, оскільки саме “Гамлет” В.Шекспіра стає твором-еталоном, на який орієнтуються наступні автори, саме з цим твором будуть зіставлятися художня та читацька рецепції. Таким чином, при використанні традиційних сюжетів та образів життєвий матеріал “пропускається” не лише крізь призму авторського бачення і розуміння світу, а й крізь “творчу призму традиції – міфу, фольклору, історичної легенди, літератури” [2, 94].

Друга диференційна ознака традиційних структур – художнє пізнання та відображення істини, загальноважливих життєвих ситуацій і типів. Звернення до традиційних сюжетів та образів, їх повторюваність у літературі спричинена повторюваністю суспільно-історичних та особистісно-психологічних конфліктних ситуацій у житті. Звідси традиційні сюжети та образи можна умовно поділити на суспільно-історичні та особистісно-психологічні. Породжені певною національно-соціальною дійсністю, вони є проявом національної ментальності та водночас відображенням загальнолюдських феноменів, “становлять діалектичну єдність споконвічного, незмінно важливого і сучасного” [2, 95]. У процесі традиціоналізації сюжетно-образного матеріалу суто національне (етнічне) стає міжнаціональним. Під час рецепції відбувається онаціоналення, тобто зміна національних ознак першотвору. Різновидом переробки традиційних сюжетів та образів є глобалізація, надання зображуваному наднаціональній ваги.

Зацікавлення окремим образом чи сюжетом вказує на те, що твір відповідає ідейним, психологічним, художнім потребам сучасності, що закладені в ньому філософські проблеми є особливо актуальними. Тому традиційні структури, функціонуючи протягом століть, відображують різні етапи людського мислення. При опрацюванні таких сюжетів та образів має місце осучаснення, яке залежить від виду рецепції. При осучасненні відбувається трансформація – актуалізація проблематики або надання їй понадчасового звучання. За певних історичних умов традиційні сюжети та образи “перевіряються на адекватність відображення життя і на пристосованість до інших часових і національних ситуацій” [2, 73].

Традиційні структури переходять від покоління до покоління, тобто активно функціонують протягом значного історичного часу, є широковідомими. Їх найважливішим параметром А.Волков вважає “усвідомлене сприймання певного варіанта його творцем і передбачуваним споживачем як відомого, визначеного, усталеного ідейно-художнього комплексу (структури)” [2, 90], тобто обов’язкова орієнтація на попередній взірць чи взірці та на оновлення традиції у процесі звернення до традиційного сюжету чи образу. Ознакою їх є пізнаваність, “усвідомлене сприйняття традиційного первня реципієнтом”. Генетичний зв’язок з твором-еталоном вказується, підказується чи є очевидним через загальновідомість джерела. Номінація, тобто пряма авторська вказівка на традиційний сюжет чи образ у тексті твору, в передмові, примітках, назві, є естетичним сигналом. Автор розраховує на те, що реципієнт зіставить новий варіант з першоджерелом. Інваріант (протосюжет) і новий варіант співіснують у свідомості реципієнта, тобто сприймання задане, запрограмоване автором.

Однією з основних ознак традиційних сюжетів, мотивів чи образів А.Волков вважає полісемантичність, тобто закладеність в них можливості різних інтерпретацій і переосмислень, які є припустимими і по-своєму обґрунтованими. Добрим прикладом у цьому випадку може бути різноманітне розуміння, тлумачення та нове ідейне наповнення образу Гамлета, незважаючи на його внутрішню цілісність. Поглиблення, уточнення, розширення, тобто зміна авторського ставлення, є закономірною під час інтерпретації.

Розрізняючи національні, зональні, полізональні, регіональні традиційні структури, А.Волков виступає проти виразу “світові” сюжети та образи, вважаючи його науково некоректним, оскільки не існує жодного сюжету, мотиву чи образу, по-

ширеного в усьому світі. Літературознавець також наголошує на недоцільності вживання виразу “вічні” образи, сюжети чи мотиви, оскільки всі образи, мотиви чи сюжети з’явилися в певний час та побутують за певних суспільно-історичних обставин. Однак, з огляду на викладене вище, не дуже зрозумілим є висловлювання А.Волкова про те, що вічні, традиційні та запозичені образи, мотиви, сюжети – це три ступені одного явища, між якими важко провести чітку межу.

Дослідник А.Нямцу, розглядаючи синхронний та діахронний рівні літературного життя традиційних структур, з цього приводу справедливо зауважував, що звертання письменників до традиційного сюжетно-образного матеріалу є насамперед свідомим запозиченням, а вже згодом відбувається його осмислення та інтерпретація в новому художньому контексті. Зазначимо, що А.Нямцу також схиляється до використання терміна “традиційні сюжети та образи”, оскільки терміни “вічні” та “світові” сюжети і образи акцентують просторово-часове функціонування цих структур, не відображаючи сутності явища.

Розглядаючи процес становлення, розвитку та наступного функціонування традиційних структур, А.Волков звертає увагу на їхнє постлітературне функціонування, переосмислення і розробку у різних видах мистецтва; подекуди вони стають поняттями, що перебувають поза межами художнього мислення – від публіцистики та політології до психології. Дослідник зіставляє традиційні сюжети та образи з науковими формулами, законами, оскільки вони “дають економію мислення, яскраве згущення, концентроване втілення соціально і психологічно важливих типових загальнозначущих ситуацій та характерів, стають складниками пізнаної художнім шляхом об’єктивної істини” [2, 94].

Багатозначність традиційних сюжетів і образів, закладена в протосюжеті чи протообразі, спричиняє те, що вони породжують нові поняття та такі “відповідні прозивні уявлення” [2, 95], як гамлетизм, донкіхотство, швейківщина та інші. Саме змістовне згущення традиційних сюжетів та образів призводить до того, що вони стають номенами, навколо яких ведуться дискусії. У цьому їх соціально-філософське значення.

Проблема функціонування традиційних структур у світовій літературі докладно та всебічно розглядалася А.Нямцу у його дослідженні “Поетика традиційних сюжетів” [5]. Літературознавець застерігає, що лише досягнення певного рівня частотності звертання літератури до окремого сюжету чи образу є свідченням його традиціоналізації, і це спричинено невичерпними ідейно-семантичними можливостями традиційних сюжетів та образів. Однією з причин традиціоналізації деяких сюжетно-образних структур є те, що вони містять “драматичну суперечність духовного і матеріального начал в людині, що зумовлює дисгармонію моральної свідомості, недосконалість мотиваційної структури поведінки індивідуума” [5, 122]. Діахронний розгляд літературної еволюції конкретної структури демонструє її формально-смыслову гнучкість, що не тільки передбачає, а й подекуди провокує широкий інтерпретаційний діапазон. Тому А.Нямцу доходить висновку про те, що традиційний сюжет чи образ є так званою відкритою художньою системою.

У новому літературному контексті особливого значення набувають ті аспекти традиційної структури, які мало цікавили авторів у період створення протосюжетів чи протообразів, однак вони співзвучні духовним запитам епохи, що їх сприймає. До-

слідник наголошує на тому, що у літературних трансформаціях традиційний матеріал повинен зберігати мінімальний комплекс обставин, що стимулюватиме усвідомлене сприйняття його подієво-семантичних і аксіологічних доміант. При різноманітних і протилежних інтерпретаціях героя у нових літературних творах завжди є “певний мотиваційно-поведінковий імператив, який забезпечує впізнаваність ситуацій та їх “необхідне” тлумачення” [5, 45], що і є вихідним для встановлення характеру переосмислення традиційного персонажа. Більшість традиційних образів є своєрідними психологічними типами чи моделями поведінки, які відображають індивідуальне чи колективне буття і сприймаються в свідомості читача як образи-символи.

А.Нямцу наголошує, що соціально-ідеологічна чи морально-психологічна доміанта, наявна в змістовій структурі традиційного сюжету, визначає характер його традиціоналізації в літературі і є вихідним моментом при переосмисленні образу у наступні епохи. Розглядаючи різноманітні форми і способи рецепції та інтерпретації традиційних сюжетів і образів, літературознавець окреслює ситуації, образи і мотиви літературних творів, які завдяки силі їхньої структурно-змістової доміанти активно використовуються іншими авторами та в процесі свого функціонування зазнають певної культурологічної міфологізації. А.Нямцу відносить їх до так званих “авторських міфів”. Такі ситуації, образи і мотиви поступово втрачають зв’язок з твором, в якому вони розроблялися, і сприймаються як “самостійні змістові концентрати якихось сторін матеріально-культурного буття” [5, 159], у новому контексті осмислюються як певні символи, емблеми, архетипи. Деякі образи, підлягаючи формальному ускладненню упродовж довгого періоду, суттєво трансформуються і “переходять на якісно новий рівень змістовного розвитку” [5, 47], змінюючи аксіологічні доміанти своїх традиційних характеристик. Цим А.Нямцу пояснює семантичну рухомість таких понять, як гамлетизм, фаустіанство чи донкіхотство.

Проблема переосмислення тексту пов’язана з якісною трансформацією духовних континуумів: того, що творить, і того, що сприймає; тому гамлетизм у розумінні XIX і XX століть має ряд відмінностей. Нова епоха не тільки передбачає нове прочитання матеріалу, а й подекуди вимагає його. Із збільшенням дистанції між часом створення твору і епохою його рецепції твір поступово перетворюється з факту національної літератури в явище всезагального значення. При цьому відбувається зміна актуальності проблематики, актуалізація інших смислів, які подекуди навіть були відсутніми у протосюжеті, однак текст допускав їх підключення. А.Нямцу докладно зупиняється на персоніфікації як різновиді осучаснення. При персоніфікації, підкреслюючи внутрішній зв’язок свого героя з міфологічно-літературним протообразом, автор надає образу-символу рис своїх сучасників. Наприклад, створюючи узагальнений портрет певного соціального прошарку суспільства, митець підкреслює зв’язок персонажа свого твору з образом Гамлета В.Шекспіра, переносячи на свого героя “морально-психологічний і поведінковий комплекс” [5, 70] цього традиційного образу. При цьому акцентується звичайність і розповсюдженість традиційного персонажа (І.Тургенєв, “Гамлет Щигровського повіту”), він осмислюється як людина-тип. А.Нямцу виділяє соціально-побутову та особистісну персоніфікацію.

Чисельні літературні варіанти традиційного сюжетно-образного матеріалу демонструють ефективність використання духовних надбань минулого для відображення актуальних проблем сучасності. Нові інтерпретації, направлені на пізнання

людини і навколишнього матеріального світу, збагачують класичні зразки. Таким чином, істинне змістовне наповнення традиційних сюжетів та образів усвідомлюється не в епоху їх створення, а за її межами. Літературні варіанти традиційних структур переконують в ефективності використання духовної спадщини минулого для відображення актуальних проблем сучасності. Звернення до традиційного сюжетно-образного матеріалу є подекуди прагненням автора виявити і художньо дослідити “глибинні витoki сучасних автору процесів і катаклізмів, через осмислення закономірностей фактора повторюваності акцентувати універсальність конкретних соціально-ідеологічних і морально-психологічних проблем” [5, 80].

А.Нямцу справедливо доходить висновку, що у різні епохи сприймання традиційних сюжетів та образів обумовлюється запитом сприймаючого духовного континуума. При включенні їх у духовну свідомість іншої культурно-історичної епохи, що має інше бачення і розуміння навколишньої дійсності, відбувається розширення і збагачення їх характеристик, їх осучаснення, вони отримують національно-психологічні характеристики того народу, який їх запозичує. Дослідник зазначає, що при сприйнятті чужого національного досвіду культура-реципієнт запозичує те, чого не має, однак своїми ідейно-естетичними і смисловими характеристиками воно є співзвучним її національним традиціям. Подібність соціально-історичних, ідеологічних і морально-психологічних факторів спонукає культурну свідомість одного народу звертатися до сюжетів, образів і мотивів іншого для відображення, осмислення та встановлення тенденцій і закономірностей своєї дійсності. Зберігаючи національну своєрідність протосюжету, традиційні структури мають тенденцію до інтернаціоналізації їх формально-змістових характеристик. Однак саме національна особливість конкретного загальновідомого матеріалу дозволяє побачити в конкретному загальному і, навпаки, виявляє його універсальний контекст. У творі утворюється асоціативно-символічний підтекст, конкретно-історичне, національне перегукується з універсальним, позачасовим. У новому національному середовищі традиційні сюжети та образи “здійснюють перехід на більш високий, у порівнянні з попередніми версіями, ідейно-тематичний рівень сприйняття, моделювання та пізнання дійсності” [5, 65].

А.Нямцу зазначає, що використання традиційного сюжетно-образного матеріалу впливає на духовну свідомість і культурний розвиток народу в різні культурно-історичні епохи, особливо у перехідні, оскільки в цьому матеріалі сконцентровані ідеї та уявлення, які неодноразово допомагали людству осмислити закономірності свого розвитку, вказували шляхи звільнення від духовного рабства. Нестабільність, часта зміна орієнтирів та ідеалів у ХХ столітті призвела до того, що література (і мистецтво взагалі) у пошуках моральних орієнтирів зверталася до традиційних сюжетів та образів, які є своєрідними морально-психологічними моделями, образним осмисленням духовної еволюції цивілізації. Попри важливість соціально-ідеологічних та політичних факторів, у ХХ столітті при використанні традиційного сюжетно-образного матеріалу у літературі акцентуються філософсько-етичні та морально-психологічні проблеми, концентрується увага на дослідженні гармонії та суперечностей світу людини. Дослідник визначає такі головні тенденції використання культурних зразків минулого у ХХ столітті: орієнтація культури на осмислене знищення багатотомових традицій рецепції, “підкреслена відмова від нормативності, пошук парадоксальних сюжетних ходів і мотивацій, очевидне зближення традиційних структур з національно-історичними і ду-

ховними реаліями ХХ століття, акцентування звичайності, “середності” персонажів, які багатівікова культурна традиція ідеалізувала...” [5, 64].

Літературознавець зауважував, що жодна епоха не поводитись так вільно з традиційними культурними зразками, з їх онтологічними та характерологічними домінантами, як ХХ століття, яке є творцем нових тлумачень культурної спадщини, що долають односторонність попередніх інтерпретацій, не відкидаючи загальновідоме, творчо переосмислюють домінантні лейтмотиви традиційних образів, включаючи в їх смислову структуру сучасні філософські, етичні, психологічні теорії та концепції.

А.Нямцу наголошував на тому, що дослідження закономірностей еволюції конкретної традиційної структури в літературі ХХ століття повинно враховувати тенденції її функціонування у попередні культурно-історичні епохи, оскільки лише так можна виявити стійкі характеристики, які притаманні певному традиційному матеріалу попри вплив факторів сприймаючої культури. Кожна епоха, вкладаючи в традиційні сюжети та образи своє розуміння людської природи і шляхів її вдосконалення, намагаючись осмислити свою еволюцію, орієнтується на загальнолюдський досвід. Загальновідомі структури, накладені на конкретну культурно-історичну дійсність, стають сучасними, допомагають нам зрозуміти навколишній світ, наш час, самих себе, оскільки вони самі є відображенням суперечностей світу людини та вічності.

Розглянувши дослідження А.Волкова і А.Нямцу, ми підсумовуємо, що традиційні сюжети та образи є надбанням загальнокультурної пам'яті. Вони є актуальними протягом століть і допомагають осмислити як всезагальне, так і конкретне, національно-історичне. Вступаючи в діалог з певною національною культурою, вони переживають адаптацію та трансформацію, відображаючи певні ідейно-естетичні запити цієї культури, набувають ряд специфічних смислів.

Література

1. Волков А.Р. Вічні сюжети та образи // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 107 – 108.
2. Волков А.Р. Теорія традиційних сюжетів та образів // Традиційні сюжети та образи: Дослідження / А.Р.Волков, О.В.Бойченко, В.В.Курилик, Ю.І.Попов, П.В.Рихло. – Чернівці: Місто, 2004. – С. 59 – 96.
3. Нямцу А.Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. – Чернівці: Рута, 1997. – 223 с.
4. Волков А.Р. К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. Материалы конференции 18-19 мая 1971 года. – М.: Наука, 1973. – С. 303 – 314.
5. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – 176с.
6. Нямцу А.Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века: Учебное пособие. – К.: УМК ВО, 1988. – 84 с.
7. Нямцу А.Е. Функциональность традиции в русской литературе XIX – XX вв.: Учебное пособие. – Черновцы: ЧГУ, 1998. – 32 с.

ЧАСОВИЙ РОМАН У ТВОРЧОСТІ Т. МАННА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «ЧАРІВНА ГОРА»)

Ключові слова: абсолютний час, часовий роман, роман-виховання, час і простір, символ, інтертекстуальність.

Keywords: absolute time, temporal novel, educative novel, time and extend, symbol, intertextual.

Філософською основою «Зачарованої гори» виступає проблема часу – історичного, художнього, особистісного: «...Одне слово, мірою своєї давнини завдячує вона власне не *часові* – такою заявою ми пробігом натякаємо й звертаємо увагу на підозрілість та своєрідну подвійну природу згаданої нами таємничої стихії...» [4, с.7]. Це питання сягає своїх початків ще з античності та хвилювало мислителів різних епох і продовжує успішно робити це надалі. Маннівське розуміння часу пов'язане з ідеалістичними поглядами Анрі Бергсона. Ірраціональна сутність усього існуючого, за Бергсоном, визначається як тривалість, або «конкретний час», який розглядається як внутрішня, підсвідома основа психічного [1, с.65]. «Годинниковий» час в свою чергу, є продуктом людського розуму, призначеним для виміру кількостей. О. Білий у своїй статті «Про кризу буржуазної свідомості та проблеми художнього часу» пише, що Т. Манн виступає у романі проти абсолютизації суб'єктивно-рецептивного аспекту проблеми часу, притаманного бергсонівській концепції, але аж ніяк не відкидає його повністю [1, с.65].

Якщо розглядати концепцію часу у романі, то слід звернутись до доповіді письменника, виголошеній 1995 р. перед студентами Принстонського університету. Т. Манн радив прочитати його роман двічі, щоб при повторному читанні зіставити кожен окрему деталь із загальною концепцією: «А тому, хто таки добувся до кінця «Зачарованої гори», я раджу прочитати її ще раз. Адже її особлива структура, особливий характер композиції має ту властивість, що при повторному прочитанні задоволення читача зростає й поглиблюється, – так само вже треба знати музику, щоб по-справжньому нею насолоджуватися» [2, с.480]. Письменник говорив, що в романі зроблено спробу «виключити час» за допомогою художньої містифікації – веденням лейтмотиву, який дозволяє заглядати у майбутнє та повертатись до минулого. У маннівській концепції часу в романі «Чарівна гора» відправною точкою стала теза: «свідомість людини, вирваної з системи реальних соціальних зв'язків, зазнає якісної зміни, яка знаходить відбиття у викривленні звичайних й опосередкованих практикою діяльного існування понять» [1, с.66-67]. Така «активізація» свідомості відбувається і з головним героєм роману Гансом Касторпом – пересічною людиною, законсервованою у межах буденної свідомості. Але цей переворот у внутрішньому світі героя здійснюється лише тоді, коли він стикається з хворобою, що змушує його жити в прискореному ритмі. Касторп так би мовити «випадає» з історичного часового потоку та опиняється поза достеменним часом. Так

відбувається розвиток його образу: «Отже, тиждень було проковтнуто, знову настала неділя та час роздачі листів, причому здавалося, що досі триває та година, яка була тижднем тому» [4, с.287].

«Достеменний час», згідно з Хайдеггером, вимірюється і визначається комплексом суб'єктивних переживань людини, пов'язаних з народженням та смертю [1, с.67]. Томас Манн у своєму романі зовсім з інших позицій дивиться на час: там, де Хайдеггер бачив його «достеменність», автор бачить відірваність від реальності. Пасивне споглядання мешканців «гори» та бездіяльне існування разом з реальним усвідомленням смерті – одна з причин зміщеного сприйняття часу. Бездіяльність, в якій перебувають пацієнти Давосу, сприяє виникненню чуттєвості, хворобливої ейфорії, зацікавленості до всього забороненого, надприродного. У романі ці потяги зображені у сеансах психоаналізу, які проводить Кроковскі. На Заході на початку ХХ століття, як відомо, на таку «всеосяжність» претендувала фрейдівська «теорія підсвідомого». Т. Манн свого час теж зазнавав впливу фрейдизму. Проте в «Чарівній горі» можна помітити зневажливо-іронічне ставлення письменника до цієї проблеми [1, с.68]. Таким чином сцени із сеансами «психоаналізу» в творі – лише засіб підкреслити двозначність подій, а деколи й ірреальність: «Спершу видавалося трохи дивним слухати лекцію про кохання, тоді як зазвичай Ганс Касторп слухав лекції про такі речі, як передавальні механізми в суднобудуванні. Яким же чином можна взятися за висвітлення перед публікою предмета з такими невлловимими та прихованими властивостями?» [4, с.151].

Паралельно «активізації» тілесній у романі проходить «активізація» духовна. Це підкреслюється манерою стилю Т. Манна – будь-яка подробиця зображення пейзажу, біографії, філософських дискусій стає глибоким узагальненням та заставляє головного героя роздумувати над певними проблемами та вічними питаннями людства. Наприклад, погодні зміни, що так характерні для гірського клімату, у свідомості Ганса Касторпа створюють «хронологічний хаос». Для нього практично зникає поняття зміни сезонів, а згодом і векторна спрямованість часового потоку: «Таке псевдо життя вводиться як перерва та антракт головної дії життя й саме з метою «відпочинку», тобто як оновлююча, перекроюючи вправа для організму, якому загрожує звикання до нероздільної однорідності способу життя, притуплення та втрати відчуттів» [4, с.126].

О.Білий, досліджуючи творчість Т. Манна і зокрема даний роман, зауважив: «Оригінальна концепція часу в «Чарівній горі» розгортається на різних рівнях: в одному випадку його аргументація спирається на дискурсивну рефлексію, в іншому – на поетичну логіку образу» [1, с.68]. Так, у розділі «Сніг» Т.Манн змальовує перед нами картину прозріння героя. Його роздуми про бездоганну структуру кристала сніжинки переходять у викриття поза життєвості метафізики: «Але кожне з цих крижаних створінь було в собі безумовно пропорційним, холодно симетричним, і саме в цьому полягало щось зловісне, анти органічне, вороже до життя; надто вони були симетричними, такою не могла бути субстанція, призначена для життя, оскільки життя здригається від жаху перед такою надмірною точністю, такою абсолютною правильністю, сприймає її як смертоносне начало, як таємницю самої смерті. Й Гансу Касторпу здалося, він зрозумів, чому древні зодчі, споруджуючи храми, зумисне і потай порушували симетрію в порядку колон» [5, с.172].

Письменник вважає, що сприймання часу, позбавлене органічного зв'язку з простором реального людського вчинку, зацікавленістю навколишнім життям, звужує обрії людського існування. Так, за кожним з головних персонажів стоїть своє розуміння часу, а отже – історичного процесу. Душа Касторпа прагне істини і перетворюється на поле бою двох протилежних течій: буржуазного лібералізму з вірою в абстрактний прогрес і всемогутність науки, втіленого в образі Сеттембріні, і войовничого антигуманізму, представником якого є ієзуїт Лео Нафта. Про час Сеттембріні говорить як про «дар богів». А «прогрес» у його розумінні – лише арифметична сума окремих фактів, здатна змінити суспільні відносини. Та Сеттембріні нагадує маріонетку, персонажа, позбавленого конкретної часової визначеності.

Час, що його суб'єктивно переживає Ганс у берггофському санаторії, «амбівалентний» [1, с.70] за своїм значенням: він відчувається героєм як «безкінечна протяжність» і як «строк» із спрямуванням до кінцевої події людського існування – до смерті. На протязі цілого роману, майже у всіх розділах Томас Манн приділяє увагу вирішенню проблеми часу. Особливо це спостерігається у розділі «Екскурс про відчуття часу», де звучать такі слова: «Те, що називають нескінченною нудотою, є, власне, хворобливою швидкоплинністю часу внаслідок монотонності: великі відтинки часу скорочуються настільки, що душа відчуває смертельний страх; коли один день є як усі, тоді всі вони – як один; і при цілковитій одноманітності навіть найдовше життя видаватиметься надто швидко прожитим та безслідно розвіяним» [4, с.126]. Автор доводить, що при такій одноманітності, яка панує у санаторії, час проходить не повільно, а, навпаки, неприродно швидко. Ці роки, які Ганс Касторп провів у Давосі (в результаті він навіть забуває скільки йому років), безслідно зникають та зливаються в його уяві в єдиний довгий день. Символом такої втрати уявлення про час є прогулянка узбережжям: «Ми йдемо, йдемо... Чи довго? Чи вже далеко зайшли? Стоїмо на місці. Ніщо не змінюється з нашими кроками, там – так само як «тут», раніше – все одно, що «тепер» і «потім», у безмірній одноманітності простору тоне час, рух від точки до точки – то вже зовсім не рух там, де панує тотожність, і там, де рух перестає бути рухом, часу немає» [5, с.255].

Отже, можна з впевненістю стверджувати, що «Чарівна гора» – роман про час (Zeitroman) у подвійному сенсі: з одного боку він намагається відтворити внутрішній світ повоєнної епохи в Європі, з іншого – сам час є предметом цього роману. Автор правильно підкреслює визначення часу як стихії життя, глибоко розглядає всі аспекти вирішення цієї проблеми, зауважує, що час нерозривно пов'язаний з життям людей так само, як і з тілами у просторі. Томас Манн ставить до читача запитання: «Чи можна розповісти про час, про сам час, такий, яким він є?» [5, с.247] – і одразу ж на нього відповідає: «Направду, ні, то було б сміховинною справою!» [5, с.247]. Проте, при дослідженні цього роману, вимальовується чітка картина розуміння автором проблеми часу і простору, адже сама книжка є тим, про що вона розповідає. Поряд із часовою концепцією, знаходимо у творі розкриття інших філософських категорій – зокрема тему людського життя, сенсу буття та смерті та ін., проте всі вони щільно пов'язані з вічними питаннями часу.

Література:

1. Білий О. Криза буржуазної свідомості і проблема художнього часу: (за ром. Т. Манна «Чарівна гора») / О. Білий // Рад. літ.-знавство. – 1980. – №4. – С. 64 – 71.

2. Манн Т. Вступ до «Зачарованої гори» / Т. Манн // «Зачарована гора». – К.: Юніверс, 2009. – С. 472 – 485.
3. Манн Т. Искусство романа. Пер. с нем.: [Собр. соч.: В 10 т.]. – М.: Художлит., 1960. – Т.10. – С. 272 – 287.
4. Манн Т. «Зачарована гора»: [у 2-ох т.]. – К.: Юніверс, 2009. – Т.1. – 424с.
5. Манн Т. «Зачарована гора». Пер. з нім.: [у 2-ох т.]. – К.: Юніверс, 2009. – Т.2. – 488с.

ІМАГОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СУСПІЛЬНОГО «ДНА»
У КОНТЕКСТІ ПОЕТИКИ НАТУРАЛІЗМУ
ІВАНА ФРАНКА ТА СТІВЕНА КРЕЙНА

Ключові слова/Key words: натуралізм/naturalism, позитивізм/positivism, детермінізм/determinism, об'єктивізм/objectivism.

Актуальність дослідження імагологічної інтерпретації «суспільного дна» у контексті поетики натуралізму українських, європейських та американських письменників зумовлена насамперед потребою різноаспектного дослідження теми «соціальних низів» в загальному контексті завдань порівняльного літературознавства. Через стрімкий розвиток науки і техніки, що мав місце у більшості держав наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., ця тема була злободенною як для авторів, так і читачів. Саме процеси індустріалізації поставили нові завдання перед письменниками-натуралістами обох країн – України та США – у змалюванні характерних умов життя народу на зламі століть. Звертаючись до моделювання сучасних їм аспектів життя, вони збагатили мистецтво слова і новою проблематикою, і новими конфліктами, і новими типами. Осягаючи вплив нових економічних, соціальних відносин на індивідуальні долі людей, письменники зуміли відкрити у цих відносинах такі картини й деталі, які збагачували читача новими гранями пізнання дійсності.

До теми «людського подення» звертались, зокрема, у французькій літературі Еміль Золя, брати Гонкури, Гі де Мопассан; в англійській – Чарльз Діккенс, Джордж Гіссінг, Артур Моррісон; в українській – Іван Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Володимир Винниченко, Іван Франко. В американській літературі цю тему глибоко й ґрунтовно опрацював Стівен Крейн в оповіданні «Експеримент зі злиднями» («An Experiment in Misery», 1894), повісті «Мати Джорджа» («George's Mother», 1896), нарисах «Люди в негоду» («The Men in the Storm», 1894), «Велика помилка» («A Great Mistake», 1898), а також у романі «Меррі, вулична дівчина» («Maggie: A Girl of the Streets», 1893).

Цікаво зіставити типологічні особливості у зображенні суспільного «дна» у творчості І. Франка та С. Крейна, оскільки обидва письменники працювали приблизно в той самий період часу, мали спільних учителів (Е. Золя та інші представники французького натуралізму), орієнтувалися на схожі світоглядно-філософські установки. Проте порівняння творчих методів І. Франка та С. Крейна важко робити, звівши оригінальні особливості індивідуальних авторських стилів письменників до спільного знаменника – золяїзму, оскільки С. Крейн, хоч і був знайомий із творчістю французьких натуралістів, зокрема братів Гонкурів, Мопассана, Флобера, все ж зазнав меншого впливу на власну творчу манеру французької школи натуралізму. Щоправда, заради справедливості слід зазначити, що своє незнання французької літератури

сам С. Крейн очевидно перебільшував (наприклад, Малларме він демонстративно й уперто називав ірландським поетом, а Золя – нудним письменником) [1, с. 25-26]. Але чому він це робив? У листах С. Крейн іронічно нарікає на те, що його часто звинувачують у «списуванні» в того чи того відомого сучасника чи класика. Зазвичай у нього вимагали пояснень причин співзвучності його творів з прозою французьких письменників: «Англіїці [...] ставлять мене до стінки з горнятком чаю в руці і розповідають мені, як я всі свої твори поцупив у де Мопассана, Золя, Лоті і в того хлопця, який написав – я забув назву книги» («*English [...] stand me against the wall with a cup of tea in my hand and tell me how I have stolen all my things from De Maupassant, Zola, Loti and the bloke who wrote – I forget the book*»)¹ [5, с. 160]. Тому дослідники припускають, що «самого автора, мабуть, влаштовувала ситуація, коли його приймали не за того, ким він був насправді» і що в такій ситуації «Крейн узяв собі за правило не виявляти публічно свої знання» [1, с. 26].

Як би там не було, важливим є той факт, що хоч С. Крейн, на відміну від І. Франка, слабше знав творчість письменників школи Е. Золя і не намагався вникати у теоретичні аспекти експонованого ними творчого методу, все ж йому довелося зазнати не меншої від І. Франка критики за «копіювання» манери французького натураліста. Дозволимо собі припустити, що пояснення такої ситуації слід шукати в обставинах історичного розвитку світового літературного процесу, в тому, що незалежно від суб'єктивної волі автора існують такі культурно-історичні умови, які у певний період породжують попит і пропозицію на відповідний тип літературної творчості. Тож попри суб'єктивне небажання С. Крейна писати, як Е. Золя, він (як і І. Франко) об'єктивно потрапив у тогочасний *main stream* світової літератури, який за своїми поетикальними характеристиками, ідейно-тематичною спрямованістю типологічно збігався з особливостями індивідуального авторського стилю французького письменника.

Отже, героями натуралістичних творів як І. Франка, так і С. Крейна часто ставали представники маргінальних верств населення – повії, жебраки, волоцюги та п'яниці. І. Франко виправдовував масову присутність деградованих елементів у тогочасній літературі бажанням письменників «досліджувати причини занепаду, шукати іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче» [3, т. 26, с. 101]. Щоправда, якщо екстраполювати це твердження на творчість С. Крейна та самого І. Франка, то слід визнати, що перший концентрував увагу не так на дослідженні, як на спогляданні, фактографічній і скрупульозній фіксації всіх етапів і деталей морального падіння людини, тоді як другий справді з юнацьким максималізмом намагався віднайти протиотруту від дегенерації на дні душі самих дегенератів.

В оповіданні С. Крейна «Мати Джорджа» детально й поетапно описується процес деградації молодого чоловіка, який із турботливого та дбайливого сина, «людини фізичної праці» («*a man who worked with his muscles*») [4, с. 89], що «народився з відразою до пиятики й змушений був наполегливо з цим боротися, поки не навчився випивати від десяти до двадцяти склянок без тремтіння й відрази» («*[He] was born with an abhorrence which he had steadily battled until it had come to pass that he could drink from ten to twenty glasses of beer without the act of swallowing causing him to shiver*») [4,

¹ Тут і далі переклад англомовних джерел наш. – Н. В.

с. 128], поступово перетворюється на залежного від алкоголю завсідника гулянок, який втрачає кохання, роботу, добре ім'я й рештки, того самого, «божественного вогню, людського почуття», що допіру проявлялися у доброму синівському ставленні до найріднішої людини – матері.

У дуці натуралістичного сцієнтизму С. Крейн із науковою достовірністю опиує часті зміни настрою головного героя під впливом алкоголю. Від відчуття невпевненості й незахищеності у ворожому до людини середовищі: «Упродовж найближих днів Келсі страждав, уперше зробивши похмурий висновок, що світ не відчуває до нього особливої вдячності за його присутність на землі. Коли йому говорили різкі слова, він тлумачив їх згідно з цією недавно надбаною інтуїцією. Тепер йому здавалось, що весь світ ненавидить його. Він занурився у якнайглибшу безнадійність» («*During the next few days Kelcey suffered from his first gloomy conviction that the earth was not grateful to him for his presence upon it. When sharp words were said to him, he interpreted them with what seemed to be a lately acquired insight. He could now perceive that the universe hated him. He sank to the most sublime depths of despair*») [4, с. 112]; через відчуття ейфорії від спожитого алкоголю на черговій гулянці: «Раптом Джорджу Келсі прийшла в голову втішна думка, що він чудово проводить час. Його, ніби учасника якогось релігійного свята, охопив екстаз. Він відчував, що є щось красиве та зворушливе у цій далекій від суворого світу вечірці, де струмував фіміам веселощів. Він знову відчув братерське ставлення до тих, хто знаходився поряд. Він розпочав з ними лагідну бесіду. Не надто впевнений у послідовності своїх думок, він знав усе ж, що в ньому самому прихована безодня симпатії. Він радів, дивлячись на їхні розчервонілі обличчя і зморшки усмішок. Він був здатний на подвиги» («*Of a sudden Kelcey felt the buoyant thought that he was having a good time. He was all at once an enthusiast, as if he were at a festival of a religion. He felt that there was something fine and thrilling in this affair isolated from a stern world, and from which the laughter arose like incense. He knew that old sentiment of brotherly regard for those about him. He began to converse tenderly with them. He was not sure of his drift of thought, but he knew that he was immensely sympathetic. He rejoiced at their faces, shining red and wrinkled with smiles. He was capable of heroism*») [4, с. 116]; до відчуття провини й загрози, гострого депресивного стану, викликаного тяжким похміллям: «Так він лежав у роздумах, а його тілесний стан породжував у ньому гірку філософію – він здогадувався про нікчемність «красивого» життя. Він бачив, що проблеми особистого життя насуваються на нього грізно, як гранітні велетні, а він навіть не може встати на ноги, щоби дати їм відсіч. У цій війні йому дістався жалюгідний відступ. Передчуття біди розросталося, ніби хмара» («*As he lay pondering, his bodily condition created for him a bitter philosophy, and he perceived all the futility of a red existence. He saw his life problems confronting him like granite giants and he was no longer erect to meet them. He had made a calamitous retrogression in his was. Spectres were to him now as large as clouds*») [4, с. 120].

Розради в горліці після смерті синів шукає герой Франкового твору «Навернений грішник» (1877) Василь Півторак. Тож і його переслідують часті зміни настрою та стану психіки: «Сусідки і сусіди знов потішають, знов гуторять, знов честуються. Василь сидить між ними, – порція, кружачи, не минає й його, – а чим більше п'є, тим замітніше оживає. Вже й бесідує, і плаче, і очима довкола поводить. Ніч настала. Василь, хлипаючи, упав на постіль і твердо заснув. На другий день пробудився, мов

збитий, і немало зачудувався, побачивши знов трупа на лаві. А прецінь йому мерещилося в голові, мов крізь сито, що вчора у нього був погріб. Навіть той біль острій почув знов у серці, що його прошиб вчора, як брали трупа з лави. Чи то, може, сон був? Відки ж сей умерлець?» [3, т. 14, с. 320].

Із професійністю справжнього медика І. Франко описує стан тимчасового покращення здоров'я Василя перед смертю, що справді інколи трапляється у невеликовно хворих і нерідко сприймається людьми як справжнє диво: «З Василем Півтораком дійсно чудо сталося! [...] Ще вчора вечір бачили його смертельно хворого, ще вночі крізь сон чули тяжкий кашель і стогнання, – а тут нараз рано Василь встає зовсім здоров і просить панотця, щоби його пустив до церкви [...]»

Чуда, правда правдою, не було тут ніякого, і панотець був би то пізнав, якби був пильніше приглянувся Василевому лицю, а особливо очам. В них тлів такий жаркий, неприродний огонь, губи так часто судорожно здригали, руки і коліна тремтіли, що не треба було дуже великого лікаря, щоби пізнати, що се зовсім не здоров'я піддвигнуло Василя з постелі, але страшне зміцнення гарячки, що тота живість, то остатнє висилення організму, мов остатнє живе палахнення світла, заким має зовсім загаснути» [3, т. 14, с. 367].

І хоч у фіналі Франкового твору герой помирає, а натомість Крейнів Джордж Келсі залишається жити, все ж твір українського письменника вселяє більше оптимізму й віри у *людяність людини*, ніж твір його американського візаві. «Іскра божественного вогню» востаннє таки спалахує перед смертю в душі Василя Півторака, тоді як у душі Джорджа вона повільно, але невідворотно згасає під монотонне «цокання маленького годинника на кухонній полиці» («*the tickling of the little clock out on the kitchen shelf*») разом із згасанням життя його матері.

Спробуємо також зіставити типологічні особливості імагологічної інтерпретації суспільного «дна» у творчості І. Франка та С. Крейна на основі порівняльного аналізу роману американського письменника «Меггі, вулична дівчина» та вибраних творів українця.

Спостерігати життя «соціальних низів» С. Крейн має можливість в одному з найбідніших кварталів Нью-Йорка, брудні вулиці й напівзруйновані будинки якого автор змальовує із фактографічною точністю: «[...] безліч огидних під'їздів перекосеного будинку викидали на вулицю та у стічні канали орави дітей. Вітер початку осені підіймав із бруківки жовту пилюку, крутив нею у вирі й кидав у численні вікна. Всюди на пожежних драбинах тріпотіли на вітрі довгі шнури для білизни. У всіх відлюдних кутках виднілись відра, швабри, ганчірки й пляшки» («[...] *a dozen gruesome doorways gave up loads of babies to the street and the gutter. A wind of early autumn raised yellow dust from cobbles and swirled it against an hundred windows. Long streamers of garments fluttered from fire-escapes. In all unhandy places there were buckets, brooms, rags and bottles*») [6, с. 7].

Схожий фактографічний опис присутній в описі міських вулиць, осель та побуту заробітчан, брудних жидівських помешкань у Франкових Бориславських оповіданнях: «Побіч хати його матері стояло багато других, подібних. Всі були скопичені так густо, дах у кожної був такий нерівний, перегнилий та пошарпаний, що ціла тота пересторона подобала радше на одну нужденну руїну, на одну велику купу сміття, плюгавства, гнилого диління та шмаття, як на людське житло» [3, т. 14, с. 373].

Знайомлячись із Мерті, бачимо чисту душею дівчину, на якій ще не позначилися ні патологічна спадковість, ні негідне людського життя середовище: «Здавалося, ніякий бруд Питейної алеї не прилипав до неї» («*None of the dirt of Rum Alley seemed to be in her veins*») [6, с. 20]. В оповіданні І. Франка «Між добрими людьми» (1890) бачимо схожу долю дівчину Ромцю, яка, важко працюючи, щоб заробити на кусень хліба, не втрачає таких людських якостей, як доброта, чесність, співчутливість. Проте гіркий фатум тяжіє над обома дівчатами: всепоглинальний вплив їхнього оточення не дозволяє їм звестися на ноги, а змушує котитися вниз – на саме «дно» суспільного укладу та моралі.

Які ж недоліки цього середовища, яке руйнує життя людей, хотіли підкреслити у своїх творах письменники? Насамперед, це важка, виснажлива праця за копійки, що надломлює волю особистості й підриває здоров'я. Обидва автори подають у творах детальний, фактографічний опис виробничого процесу й змальовують його негативний вплив на робітників. Упродовж цілого дня Мерті «тиснула на педаль машинки, виготовляючи комірці» («*she perched on the stool and treadled at her machine all day, tuning out collars*») у кімнаті, «де сиділо ще двадцять дівчат із обличчями всіх відтінків жовтого кольору та різноманітних ступенів похмурості» («*in a room where sat twenty girls of various shades of yellow discontent*») [6, с. 20]. Схожими фарбами змальовує трудівниць Борислава І. Франко: «Їх лица пожовклі з нужди, – їх руки немов обросли глинов і воском земним, – їх одіж – то позшиване лахмання, що ось ледве-ледве держиться на них. Тут старі, недугами і грижею поорані лица лежать обіч молодих, хороших ще, – котрих цвіт, однак ж, звіяла передчасна тяжка праця, і нужда, і розпуста» [3, т. 14, с. 279].

Безперечно, описуючи руйнівний вплив на особистість «середовища», письменники, у дусі позитивізму, не могли цілковито обминути іншу важливу детермінанту людської поведінки – «расу». Саме «расові» недоліки, патологічні риси людської натури, що спадково переходять із покоління у покоління, позначаються на формуванні відповідного «середовища». Пияцтво, тваринний спосіб існування призводять до того, що навіть той дріб'язок, який вдається заробити, батьки Мерті пропивають. Причому вони не є винятковими людьми у своєму середовищі, а радше навпаки – типовими. Змальовуючи відвідувачів вар'єте, автор звертає увагу на те, що, зважаючи на їхній зовнішній вигляд і мозолясті руки, «з першого погляду зрозуміло: на життя вони заробляють важкою, нудною працею» («*the vast crowd had an air throughout of having quitted labor*»), проте вони «із задоволенням покурювали люльки і брали на п'ять, десять чи п'ятнадцять центів пива» («*smoked their pipes contentedly and spent five, ten, or perhaps fifteen cents for beer*») [6, с. 27].

Пропивали гроші й Василь Півторак з «Наверненого грішника», й Іван із «Ріпника», й пересічні «бориславські громадяни», які частенько заходять до шинку і «не один в душі аж потерпає, розгадуючи, як то там жінка почне йому парастас читати за поворотом за то, що послідній крейцар пускає марно, а діти в хаті їсти пищать» [3, т. 14, с. 339].

Дивує той факт, що, перебуваючи з дитинства у світі отупляючої праці, непробудного пияцтва, бійок та лайок, Мерті та її брат Джиммі стають усе ж різними людьми з відмінними характерами та ідеалами. Однією з причин такого різного пристосування до умов і законів середовища є, на нашу думку, відмінність у проявах негативної спадковості у героїв: якщо у Джиммі спостерігаємо ту саму залежність від

алкоголю, грубість, брутальність, що і в батьків: «він – як свого часу батько – ночами, хитаючись, піднімався сходами додому, кружляв по кімнаті, ляв хатніх і падав спати просто на підлогу» («[...] *he stumbled up-stairs late at night, as his father had done before him. He reeled about the room, swearing at his relations, or went to sleep on the floor*») [6, с. 20], то Мерті не успадкувала найгірших рис матері та батька. Можна припустити, що життя на маргінесі суспільства уявлялося С. Крейна в замкнутому колі: те, чого не вдавалося довершити з людьми, збиткуючись над їхніми долями, патологічній спадковості, брало на себе негативне середовище.

Менш значущим є вплив спадковості на розвиток особистості у творчості І. Франка. У залежності від алкоголю потрапляє Василь Півторак, моральне падіння чекає на Фрузю і Ромцю, проте щоразу йдеться переважно про вплив на долю людини середовища, непосильної праці, важких реалій життя та побуту бідноти.

За очевидної типологічної схожості манер І. Франка та С. Крейна, зумовленої значною мірою ідейно-тематичною та поетикальною спорідненістю творів про маргінальні верстви суспільства, індивідуальні особливості творчих методів письменників усе ж простежуються на стилістичному рівні.

Для прикладу, порівняймо описи зовнішності персонажів та умов їхнього життя і побуту у творчості І. Франка та С. Крейна. Перший змальовує навколишню дійсність рівномірно, об'єктивно, конкретно, детально, не уникаючи драстичних картин, немов фотографуючи її: «Се була цюпка не більше шести кроків вздовж, а чотирьох вишир, – одним маленьким закратованим вікном. Тее вікно було прорубане високо вгорі, трохи не під самою стелею, і виходило на ганок, та так, що через нього видно було тільки сірі від старості гонти та лати піддашка, звисаючого над ганком. Сонце не заглядало сюди ніколи. Стіни тої цюпки були брудні та нечисті понад усякий опис, а долом покриті трохи не крапистою вогкістю» [3, т. 15, с. 113].

Описи С. Крейна дуже короткі, стислі, не надто деталізовані, проте експресивно забарвлені. Це радше навмисне підмальована темними фарбами картина, ніж фотографія. Автор зображує передусім потворне та бридке, його формулювання підкреслено емоційні: «моторошні з виду жінки, нечесані, в неохайному одязі» («*formidable women, with uncombed hair and disordered dress*»), «огидні під'їзди перекошеного будинку», «мерзенні недоїдки» тощо.

Про зовнішній вигляд головної героїні роману С. Крейна Мерті сказано вкрай мало, всі деталі опису підпорядковані єдиній меті – створенню образу жертви, втіленої приреченості: «Мерті була блідою. З її очей було випатрано будь-який натяк на упевненість у собі. З підлеглим виглядом вона схилилася до свого супутника. Вона була несміливою, ніби побоюючись його гніву чи незадоволення» («*Maggie was pale. From her eyes had been plucked all look of self-reliance. She leaned with a dependent air toward her companion. She was timid, as if fearing his anger or displeasure*») [6, с. 48].

Хоч і у Франкових портретах Ромці та Фрузі підкреслено риси, що видають у жінках належність до соціальних низів, відображають сліди страждань, поневірянь і тяжкої праці, все ж зазначені персонажі не позбавлені індивідуальності, власного характеру. Якщо суть їхньої життєвої драми полягає в жахливому впливі середовища, то природа трагедії Мерті зводиться передусім до слабкості особистості та віри в себе.

Особливу роль у манері письма І. Франка та С. Крейна відіграє проблема кольору, зорового сприйняття дійсності. У творах на тему суспільних «низів»

домінують сірі, чорні й загалом темні відтінки, які здатні викликати в реципієнта відчуття прикрощів, горя, небезпеки, нещастя. Перед неприємною сценою зустрічі Фрузі із суперницею Ганкою читач поринає у відповідну настроєву атмосферу: «Сіре небо над тими сірими могилами, – чорні ріпники, – стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дровами, – ось усе, що зустрине твоє око, крім брудних, обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських» [3, т. 14, с. 280-281]. Ще до трагічної загибелі Фрузі, фарби поступово густішають, темніють: Іван «наняв собі осібну цюпку в темнім нечистім закоулку. Сінці були темні, вузькі і нерівні»; «темні сіни залюднила його збурена фантазія чорними, живими і рухливими туманами» [3, т. 14, с. 289].

Із наближенням загибелі головної героїні роману С. Крейна Мергі кольори, що її оточують, теж темніють: «напівтемрява найближчого парку» («*mingled light and gloom of an adjacent park*»), «темніші квартали» («*darker blocks*»), «високі чорні фабрики» («*the tall black factories*»), «темрява» («*darkness*»), «найтемніший, останній квартал» («*blackness of the final block*»), «розкритою могилою чорніє ріка» («*the river appeared a deathly black hue*») [6, с. 65-68].

Темні фарби домінують в описах суспільного «дна» і у І. Франка, й у С. Крейна. Однак у Франка сірі бориславські картини контрастують із чудовими пейзажними образами «весняних підгірських долів» (автор не відбирає у своїх героїв право на надію, право на порятунок). У творі С. Крейна *mare tenebrarum* – самодостатня і цілісна картина, яка допускає присутність світла лише настільки, наскільки це потрібно, аби побачити темряву. У цьому сенсі твір американського письменника цілком заслуговує на оцінку, яку І. Франко дав романові іншого представника натуралістичного напрямку – Е. Золя: «картина не надто приваблива світлими кольорами, а подекуди навіть забарвлена авторським песимізмом» [3, т. 28, с. 186].

У створенні відповідної настроєвості в описі передсмертної ходи Мергі важливу роль відведено прийому своєрідного звукового пуантилізму: спочатку «прогриміло кілька кебів» («*a dozen cabs clattered to and fro*»), перехожі «голосно і одночасно заговорили» («*burst into a roar of conversation*»), згодом доносяться «звуки швидкої, схожої на механічну, музики, немов поспішав зіграти своє примарний оркестр» («*faint sounds of swift, machine-like music, as if a group of phantom musicians were hastenings*»), потім «десь далеко, неймовірно далеко... весело дзвеніли трамваї» («*from an impossible distance [...] street-car bells jungled with a sound of merriment*»), а у фіналі «звуки ці були далекими, недосяжними, й від того здавались радісними; вони доносились слабко; а потім усе зникло, і настала тиша» («*the varied sounds of life, made joyous by distance and seeming unapproachableness, came faintly and died away to a silence*») [6, с. 65-68].

Майстром «звукової мозаїки» у дусі імпресіоністичного мистецтва був і Франко: «Одного дня почув Василь із ями якийсь крик. Крик був дивний, – зразу веселий, далі тривожний. Вкінці урвався глибоким, глухим зойком розпуки» [3, т. 14, с. 313]; «шум в голові заглушував усі гадки, переливався у всілякі найвідразливіші, найстрашніші голоси, які коли-небудь чув на своїм віці. Тут був і скрип корби, котров витягав послідній раз сина з ями, і глухий звук падучого тіла, і тяжке бовтнення у глибоку пропасть, і роздираючий душу вереск мліючої матері, і все, все, що мов тараном, розвалило його щастя, мов громом, роздрухотало його життя...» [3, т. 14, с. 359]

Важливу поетикальну функцію у змалюванні життя соціальних низів у творах як І. Франка, так і С. Крейна виконує мова. Вона стає засобом, завдяки якому пись-

менники фактографічно (ба навіть стенографічно!) передають говір як бориславських заробітчан, галицьких селян і кримінальних злочинців, так і жителів нью-йоркських нетрів: жebraків, п'яниць, волоцюг, пролетарів і безробітних. Із цією метою автори часто використовують простонародну розмовну лексику, діалектизми, жаргонізми, вульгаризми тощо. Роздратована п'яна мати Меггі звертається до рідної доньки: «– Де ти волочилася? Чому так пізно? На вулиці певне тинялася. Там таким, як ти, дияволицям саме місце!» («*Where deh hell yeh been? Why deh hell don' yeh come home earlier? Been loafin' 'round deh streets. Yer getting' the be a reg'lar devil*») [6, с. 26].

Не добирає нормативних засобів і ввічливих форм вислову у мовленнєвій сутичці із сином розгніваний (також нападпитку) Василь Півторак: «Щенюк поганій!»; «Ах ти, погана скотино, негіднику якийсь, та на свого тата, що тя згодував і виховав?»; «Що, ти, вирідку гадючий, ти мені, своєму вітцю, смієш розказувати, мене винуватити?» [3, т. 14, с. 333].

Отже, тематика суспільного «дна», до якої І. Франко та С. Крейн звернулися у руслі зацікавлення натуралістичним напрямом літератури, була однією із провідних у творчості як українського, так і американського письменників. Саме до «безсумнівних здобутків натуралізму» Д. Наливайко зачисляє «розширення тематичного діапазону художньої творчості і насамперед – зміщення центру ваги на зображення життя демократичних верств суспільства, «соціальних низів» [2, с. 139]. Новаторство І. Франка та С. Крейна в імагологічній інтерпретації «людського подення» позитивно вплинуло на розвиток національних літератур: дало змогу демократизувати тематику творів, розширило арсенал прийомів та засобів художнього зображення, сприяло утвердженню натуралістично-реалістичних тенденцій в українській і американській літературах.

Література:

1. Кузнецова Л. Е. Стивен Крейн – поэт и новел лист : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Л. Е. Кузнецова. – Воронеж, 2001. – 218 с.
2. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К., 1985. – 365 с.
3. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978.
4. Crane S. George's Mother / Stephen Crane // The Portable Stephen Crane. / ed. by Jozeph Katz. – New York : Penguin Books, 1977. – P. 89–146.
5. Crane S. Letters / Stephen Crane; ed. by R. Stallman, L. Gilkes. – L. : Owen, 1960. – 366 p.
6. Crane S. Maggie: A Girl of the Streets (A story of New York) / Stephen Crane // The Portable Stephen Crane / ed. by Jozeph Katz. – New York : Penguin Books, 1977. – P. 3–74.

11. Опальные, в 15 томах, т. 2, Тб. 1994
12. Григол Робакидзе, в 5-ти томах, т. 3, Тб. 2012
13. Акакий Бакрадзе, «Карду, или жизнь и деятельность Григола Робакидзе», Тб. 2003
14. Иоанн-Иона, «Что Делать», Тб. 1994
15. Григол Робакидзе, в 5-ти томах, т.4, Тб. 2012

Луара Сordia

ГРИГОЛ РОБАКИДЗЕ О ДЕМОНЕ ВЫДАЮЩИХСЯ ТВОРЦОВ ВЛАСТЬ ИМЕЮЩИХ

резюме

Григол Робакидзе считал демоническую силу характеризующим как творцов (Бодлер, Рембо, Лафарг, Андрей Белл, Достоевский, Лермонтов, Тициан Табидзе), так и политиков (Ленин, Сталин, Троцкий).

В негативном плане рассматривал он марксистскую идеологию, большевизм, вождей советской империи, которые боролись против религии, патриотизма, идеалов Грааля.

Писатель называл большевизм духовной опухолью, который установил не демократию, а демонократию.

Большевик Вельский в романе «Хранители Грааля» упоминается как маг, гадюка, монстр, паук, красный демон, новый Агасфер...

DEMON OF OUTSTANDING ARTISTS AND LEADERS BY GRIGOL ROBAQIDZE

(Summary)

Portraits of Demons, Satan are reflected in a positive as well as in a negative view in the literary works of Grigol Robaqidze/

On the one side, the artist thought of Demon as an inspirator of artistic talents, symbol of the greatest abilities.

On the other hand, Robaqidze wrote about demonism of Bolshevism, Marxism, revolutions (especially – Russian Revolution).

Robaqidze named as Demons an outstanding persons of Russian revolutions – Lenin, Stalin, Trotsky.

The Soviet democracy was called “Demonocracy” by Robaqidze (That was his own newlogism).

The artist saw the Evil “Above Georgia”.

“Feast” of Evil Creatures – that’s Robaqidze’s own construction as a reflection of political situation in the native country of the writer.

Robaqidze was a prophet, he foresaw cruel repressions in Soviet Empire.

Luara Sordia

**И В СЕРДЦЕ МОЕМ... ЕСТЬ ВСЕ-ТАКИ МЕСТО ДЛЯ СЧАСТЬЯ:
ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА ФЕСЮКА**

Ключові слова / Keywords: поезія / poetry, лірика / lyrics, провідні теми / main themes, ідейне звучання / ideologically sound, проблематика / problems.

Член Національної спілки письменників України Олександр Артемович Фесюк (1914 – 2001 рр.) був поетом яскравого таланту. До 100-річчя від дня його народження С.Авдеєнко видав про письменника книгу [1]. Однак системно творчість митця раніше не вивчалася, у цьому й полягає актуальність дослідження.

Життєва дорога О.Фесюка пролягла крізь війну. Тому тема воєнного лихоліття є однією із провідних у творчості поета. Їй присвячено такі поезії, як „Вальс ветеранов”, „Шапки”, „С нами победа”, „Фронтовиком” тощо. Пам’ять зберегла все те, про що ніколи не забути: „А письма ждали почты полевой / И жили в шапках до последней даты. / В бессмертье с непокрытой головой / Ушли мои товарищи-солдаты” [5, с.59].

Найвагомішими за силою ідейної напруги є поезії, в яких автор розмірковує, вкладаючи в них глибокий філософський зміст, над своїм місцем у світі („Жизнь”, „Счастье”, „Я был когда-то колкою стерней...” тощо), а також поезії, присвячені секретам поетичної творчості („К Музе”, „О жажда слова!”, „Творчество” тощо). Ці вірші пройнято щирістю та палким прагненням бути зрозумілим своїм сучасникам.

Логічним продовженням є тема призначення митця, його ролі у суспільстві. У творах рефреном лунає думка про те, що час не владний над талантом, але в яку б епоху він не жив, митець відповідальний за зронене ним слово. Поет ХХ ст. О.Фесюк присвячує проникливі вірші поетові на всі часи – Кобзареві: „От соленых девичьих искринок / Закипят стихи твои не раз... / Вслед махнет косынкой Катерина: / Не забудь нас, серденько Тарас!” [4, с.21].

У творах пейзажної лірики („Листва однажды полегла у ног...”, „Август”, „Белый налив” тощо) переконливо змальовано картини, які примушують читача уважніше придивитися до світу живої природи: „Вижу, / дуб в движениях степенный, /... / Осторожно трогает антенны / И на ощупь ищет провода” [5, с.10].

О.Фесюк декларує нерозривний зв’язок людини з навколишнім світом. Автор послуговується психологічним паралелізмом, уміло використовуючи лірично-емоційну специфіку пейзажу („Березы”, „Песня о тополе”, „Степь” тощо). Майстерність митця передати найпотаємніші порухи душі, узгодивши це зображення зі змалюванням суголосного стану природи, зустрічаємо, наприклад, у таких рядках: „Но ты почувствуй суней / И под сугробом обновление, / И оттепель в душе своей” [5, с.26].

Олександр Фесюк майже все життя прожив у Мелітополі. Любов до черешневого краю він зберіг до своїх останніх днів. Уже в першій збірці – „Переключка” – зустрічаємо вірш „Топольевый город” [2, с.45]. Про свої щирі почуття до землі, без якої

він не уявляв свого життя, поет говорить у таких віршах, як „Степь”, „Гуси-лебеди над Молочной...”, „Песня о тополе” тощо.

На відміну від багатьох поетів у О. Фесюка незначна кількість зразків інтимної лірики. Разом із тим вірші, написані у класичних традиціях („Я помню смех...”, „Мне в награду свиданья обещаны...”, „Я шепчу ваше имя и отчество...”) приваблюють щирістю і високою майстерністю у висловленні найпотаємніших почуттів [5].

Зазначимо, що О.Фесюк був учителем за покликанням. Вірші поета, присвячені школі („Почерк осени”, „Встреча”, „Сыновний поклон” тощо), свідчать про його щире ставлення до своїх вихованців. Цю тему автор продовжує і в ліричній поемі „Школа – любовь моя”, вміщеній до збірки „Моя Луна” [4].

Митець є автором ще однієї поеми – „Горячий цвет”, де йдеться про трагічну долю інтелігенції 30 – 40 рр. минулого століття та звеличується істинний талант [3].

Як бачимо, Олександр Фесюк належав до тих митців, які засобами художнього слова прагнули відтворити світ у всій його багатогранності та неповторності. Яскрава образність, оригінальна асоціативність, чітко визначена життєва позиція – провідні риси творів письменника. Його художній спадок і нині є актуальним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авдеенко С. Александр Фесюк. Старик с душой юноши / Сергей Авдеенко. – Мелитополь: Издательский дом Мелитопольской городской типографии, 2014. – 64 с.
2. Горев А. Переключка: [стихи] / А.Горев, А.Фесюк. – Днепропетровск: Промінь, 1975. – 63 с.
3. Фесюк А. Горячий цвет: [лирическая поэма] / Александр Фесюк. – Запорожье: Видавець, 1995. – 48 с.
4. Фесюк А. Моя Луна: [стихи и поэма] / Александр Фесюк. – Запорожье: Видавець, 1994. – 64 с.
5. Фесюк А. Облака: [стихи] / Александр Фесюк. – Запорожье: Видавець, 1993. – 64 с.

Яцків Н.Я.

Кандидат філологічних наук, доцент
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
(м. Івано-Франківськ) Україна

**ТИПОЛОГІЯ ОНТОЛОГІЧНОГО КОНФЛІКТУ ХУДОЖНИКА
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ БРАТІВ ҐОНКУРІВ «МАНЕТТА САЛОМОН»,
Е. ЗОЛЯ «ТВОРЧІСТЬ» ТА ДРАМИ В. ВИННИЧЕНКА
«ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ МЕДВІДЬ»)**

Ключові слова / Key words: художник / painter, індивідуальна свобода / individual freedom, мистецтво / art, конфлікт / conflict.

Проблема творчої самореалізації, пошуку естетичного ідеалу та його вираження засобами мистецтва є важливою для всіх митців, які прагнуть створити шедевр, але, при цьому, змушені коригувати свої наміри з оточенням, яке часто виступає «гальмівною сорочкою», обмежує свободу митця і закликає до відповідальності. Особливо гостро ця проблема постала у літературі II половини XIX – початку XX ст., в епоху «Присмерку Європи», за визначенням О. Шпенглера, який продемонстрував зміну культурно-філософської парадигми, консервативність класичного раціонального знання і утвердження культури індивідуалізму [4, с.9]. Серед письменників, які у пошуках власного естетичного кредо звертаються у своїх творах до образу художника, що стоїть перед вирішенням онтологічного конфлікту, брати Гонкури, Е. Золя, В. Винниченко та багато інших. Однак, зупинимось тільки на трьох творах зазначених авторів, тому що вони демонструють типологічні сходження у висвітленні дуалістичної природи митця, який у прагненні зберегти власну індивідуальність змушений визначитися у пріоритетах: митець-людина, митець-чоловік, митець-батько.

Порівняння роману Е. Золя «Творчість» та драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» крізь призму натуралістичної доктрини здійснила Н. Кобзей, акцентуючи на «новаторських пошуках молодих художників-експериментаторів, їхніх поглядів, світовідчуттів, детальні описи процесів праці, їхнє «страждання» через втрату найближчих людей, зокрема дітей» [3, с.86]. Однак поштовхом для Е. Золя до опрацювання теми мистецтва та митця послужив роман братів Гонкурів «Манетта Саломон» (1867 р.), у якому виведено різні типи художників, різнобічно показано онтологічний конфлікт митця. **Метою** даної розвідки є визначення спільностей та відмінностей у зображенні трансгресивного стану художника, змушеного вибирати між мистецтвом, Красою і сім'єю, обов'язком.

Центральним персонажем роману братів Гонкурів є Наз де Коріоліс, не просто сучасний митець, який перебуває у постійному пошуку модерності, він прагне спіймати і передати рух життя у всій повноті форми, кольору, чуттєвості, виразити правдивість миттєвості. Його кар'єра нагадує становлення і пошуки краси, які вирізняють таких митців як Каміль Коро, Густав Курбе, Едгар Дега, Поль Гаварні,

представників Барбізонської школи – Теодор Руссо, Жюль Дюпре, які зверталися до безпосереднього зображення природи, світла, повітря. Перебування на Сході змінило відчуття прекрасного у Коріюліса, у пошуках натури він прагне «faire de la lumière avec des couleurs... le soleil, chaleur, vapeur... faire poser le soleil » [5, с.88]. Талановитий художник, благородний, багатий, незалежний, світський денді, Коріюліс нагадує самих Гонкурів, їх спільне бажання винаходити нове ставить їх осторонь маси, не спроможної відразу оцінити ті неймовірні зусилля і страждання, необхідні для народження нової техніки, оригінальної манери, неповторного ракурсу зображення.

Але трагедія Коріюліса полягає в тому, що він не зумів зберегти свою свободу. Пристрасть до натурниці, яка спочатку була натхненною музою і оригінальною моделлю для успішних картин, переросла у прив'язаність, а згодом Манетта підкорила собі талановитого митця, перетворивши його в художника-декоратора.

Після повернення зі Сходу, після усвідомлення множинності прекрасного, яке виникає і зникає з рухом дійсності, при несподіваних асоціаціях, у фантастичних поєднаннях речей і відчуттів, Коріюліс вирішив «зберегти і віддати всі досягнення свого розуму, всю душевність свого серця, духовну глибину свого ества Мистецтву, тільки Мистецтву» [5, с.227]. У роздумах Коріюліса про сімейне життя брата Гонкури виражають власні переконання про celibat, як єдиний спосіб зберегти свободу, сили, розум, свідомість. Тому що через жінку, дружину художник стає вразливим, він втрачає рівновагу, він змушений дбати про родину, а тому творити не за покликанням, а виконувати ту роботу, що приносить гроші. За одруженням слідує батьківство, шкідливе для митця, руйнівне, тому що воно прив'язує путами митця до живої істоти й заковує міщанським побутом. Однак філософія Коріюліса зазнає поразки перед красою, хитрістю й спритністю Манетти, він навіть не усвідомив, коли втратив друзів, свободу, натхнення й згубив свій талант.

Образ Коріюліса перегукується з персонажем роману Е. Золя «Творчість» (1886 р.) Клодом Лантьє. Обидва художники створюють свої найкращі картини під впливом жінок, які зіграли фатальну роль у їхньому житті. Для центральної фігури нової картини Коріюлісу потрібна була така модель, яка б осяяла всю композицію. Він знайшов її у Манетти: «*Coriolis n'avait pas encore vu des formes si jeunes et si pleines, une pareille élégance élancée et serpentine, une si fine délicatesse de race gardant aux attaches de la femme, à ses poignets, à ses chevilles, la fragilité et la minceur des attaches de l'enfant. Un moment, il s'oublia à s'éblouir de cette femme, de cette chair, une chair de brune, mate et absorbant la clarté, blanche de cette chaude blancheur du Midi qui efface les blancheurs nacrées de l'Occident, une de ces chairs de soleil, dont la lumière meurt dans des demi-teintes de rose thé et des ombres d'ambre* » [5. с.273]. Клод Лантьє довго не наслідуювався попросити Крістину позувати для його картини. Після того, як він надав притулок незнайомці і врятував її від грози, художник випадкового побачив її сплячою й не стримався, щоб не відтворити на ескізі красу оголеного дівочого тіла. Але познайомившись з дівчиною ближче, Клод переживає етичні сумніви. Пуританське виховання Крістину для Клода є непереборною перешкодою до реалізації творчих задумів. Він довго випробовує різних натурниць, пробує відновити досконалість через пам'ять, але у нього нічого не виходить. Спостерігаючи за творчими муками Клода, Крістіна сама усвідомлює, що порятувати його може тільки вона, й жертвує собою для мистецтва: «*Потрясенный, онемев от радости, он смотрел, как она раздевалась. Он вновь ее об-*

рел. Мимолетное видение, столько раз призываемое, воплотилось. Вот эта невинная плоть, еще незрелая, но такая гибкая, столь юношески свежая... Никогда еще тело женщины не пьянило его так сильно, его сердце билось как в религиозном экстазе» [2, с.128]. Одухотворений митець-творець винаходить нові прийоми вираження краси: Манетта Коріюліса на полотні випромінює світло, її шкіра виграє сонячними відблисками, божественна чистота Крістіни Клода забарвлює голубими відтінками природу, яка її оточує. Але відвідувачі виставки, звиклі до шаблонних академічних зразків, насміхаються з експериментування модерних художників, неспроможні оцінити оригінальність таланту.

Конфлікт естетичного й етичного в образах художників ускладнюється у тісній взаємодії творчого начала та чоловічого ества. Як Коріюліс, так і Клод стають жертвами ревності, не хочуть ділити свою модель з іншими, прагнуть обмежити її спілкування зі світом та зберегти для себе. І Манетта, і Крістіна поселяються в домі художників, беруть на себе господарство, проходять шлях від натурниці до коханки, матері, і, нарешті, дружини. Така еволюція жіночих образів неминуче провокує й розвиток їх партнерів. Брати Гонкури та Е. Золя показують, що сімейне життя для художника перетворюється на тягар відповідальності, міщанського побуту, батьківської любові.

Драма В. Винниченка «Чорна Пантера та Білий Медвідь», написана у 1911 році, засвідчує захоплення натуралістичною доктриною та прагнення виразити власне бачення проблеми сучасного митця та мистецтва. За законами драматичного мистецтва В. Винниченко не може представити історію життя та становлення художника, а зосереджується на найдраматичнішому моменті трансгресивного стану митця – вибір між мистецтвом та родиною. Мати та дружина спонукають Корнія Каневича продати незавершену картину, щоб отримати гроші, покинути Париж та врятувати хвору дитину.

Модель стосунків художник-натурниця-дружина визначає розвиток сюжетної лінії у всіх трьох творах. Для Коріюліса зміна статусу Манетти завершується його остаточною деградацією як художника, визнанням своєї поразки перед мистецтвом. Спочатку Манетта була для Коріюліса прикладом досконалого божественного творіння краси, «*un véritable et divin être d'art qui sort des mains artistes de la Nature*» [5, с.272]. Він отримував естетичну насолоду, вивчаючи і малюючи досконалу форму її тіла, вигини рук, переливи кольорів та відтінків її шкіри, «*on eût cru voir de la lumière la caresser de la tête aux pieds : l'invisible vibration de la vie des contours semblait faire frémir tout le dessin de la femme, répandre, tout autour d'elle, un peu du bord et du jour de son corps*» [5, с.273]. Та коли Манетта остаточно поселилася в будинку Коріюліса й почала наводити там порядок, художник перестав малювати. З одного боку, йому приємно було відчувати турботу, піклування, а з іншого – він хворіє, хоча пояснити причину хвороби не може навіть лікар. Повернення до мистецтва розпочинається поверненням до Парижа після кількох років, проведених на півдні. У пошуках себе і натхнення митець годинами, тижнями блукає містом, «*il vaguait, étudiant les types saillants, essayant de saisir au passage, dans ce monde d'allants et de venants, la physionomie moderne, observant ce signe nouveau de la beauté d'un temps, d'une époque, d'une humanité : – le caractère, qui passe comme un coup de pouce artiste sur ces figures fiévreuses, agitées ; le caractère qui manque et désigne pour l'art la face des pensées, des passions, des*

intérêts, des vices, des maladies, des énergies d'une capitale... Il était à ce moment critique, à cette heure de la vie d'un artiste où l'artiste sent mourir en lui comme la première conscience de son art : instant de doute, de tiraillement, d'anxiété où, tâtonnant de son avenir, tiraillé entre les habitudes de son talent et la vocation de sa personnalité, il sent tressaillir et s'agiter en lui le pressentiment d'autres formes, d'autres visions, le commencement de nouvelles façons de voir, de sentir, de vouloir la peinture » [5, с.412-413]. Картина «Красуня і чудовисько» виражала всі розчарування Коріюліса у сучасній дійсності, в образі прекрасної молоді дівчини художник показав красу мистецтва, на яку зазіхає старий потворний вульгарний дідуган, переконаний, що за гроші можна володіти всім, навіть збезчестити молоде життя. Крик душі останнього романтика, виражений у алегоричній формі, викликав справжній сплеск популярності художника, але після продажу картини Коріюліс знову впадає в депресію і навіть подумує про смерть.

Хитрі маніпуляції Манетти призвели до краху художника перед мистецтвом. Коханка зробила все, щоб змінити життя Коріюліса, вирвала його зі звичної атмосфери творчості, розлучила з друзями, спонукала переїхати спочатку в інше місто, потім в інше помешкання, щоб нічого не нагадувало про колишню незалежність, *«avait fini par faire pencher Coriolis vers ses manières de voir à elle, ses façons de juger, ses antipathies, ses petites»* [5, с.500]. Погодившись продати свої картини, митець остаточно капітулював перед жінкою. Визнаючи власну поразку і неспроможність більше нічого нового винайти у мистецтві, художник наважується на відчайдушний вчинок: він спалює свої картини на очах у Манетти, жертвуючи безцінним, щоб не продаватися. Однак, переможений, покірний, спустошений митець підписує контракт, зобов'язується регулярно постачати картини за щорічну ренту, отже, зрікається мистецтва.

На відміну від Манетти, Крістіна, подруга Клода Лантьє, розділяє його захоплення мистецтвом, хоча й не розуміє таланту свого коханого. Пошуки нового сюжету, нової техніки живопису, експерименти з кольором, фарбами, витрати на полотно розоряють родину, позбавляють найнеобхіднішого для життя. Мрія Клода виставити свою картину у художньому салоні Парижа й здобути визнання перетворюється на нав'язливу ідею, яка виснажує його фізичне і моральне здоров'я, зводить з розуму Крістіну, що ревнує чоловіка до живопису. Дорогою ціною родина розплачується за невизнаний талант Клода – через недогляд, холод та недоїдання помирає син. Однак художник перемагає батька, тому що тепер він має нарешті можливість написати його портрет, модель застигла у нерухомості з неймовірним виразом страждання на обличчі, чого раніше художник не помічав. Е. Золя порівнює страждання батька після смерті сина і муки художника після виставлення його картини. Варто зауважити, що тільки сприйняття публіки, обговорення портрету мертвого хлопчика, насмішки чи відроза обивателів, викликали спогади про щасливе життя родини у сільській місцевості, жаль за марно прожитим життям. Онтологічний конфлікт Клода теж завершується усвідомленням своєї поразки перед мистецтвом. *«У тебе осталось только искусство, всемогущее искусство, свирепый бог, который испепеляет нас, которому ты поклоняешься... Он повелитель, он может нас уничтожить»* – докоряє Крістіна Клоду, щоб уберегти його від розчарування, повернути до життя. *«Пусть он нас уничтожит, все в его власти! Я умру, если перестану писать... Так пусть лучше я умру от того, что пишу. Впрочем, мое желание тут ни при чем: этого нельзя изменить. Ничего не существует вне жи-*

вописи, и пусть гибнет мир!» [2, с.380] – у стані повного спустошення відповідає Клод. Якщо художник Коріоліс братів Гонкурів відмовляється від мистецтва на користь життя, то герой Е. Золя покінчує життя самогубством, усвідомивши свою поразку перед мистецтвом.

Корній Каневич, герой п'єси В. Винниченка, теж стоїть перед вибором: мистецтво або життя. Не погоджуючись продати картину для порятунку сина, Корній перекладає відповідальність на дружину і вимагає від неї жертви для порятунку сім'ї та власної честі: *«Все для сім'ї! і честь для сім'ї, і власність, і талант, і держава... Хай сім'я служить уже більшому за неї!»* [1, с.419]. Цим більшим для нього є творчість, мистецтво. Щоб закінчити картину, художнику потрібні гроші на Салон, на роботу, на фарби. Це незавершене полотно, на якому зображена Рита з сином на руках, є останньою надією митця на визнання його таланту, на самоутвердження. У своєму бажанні служити мистецтву й виразити досконалість Корній кидає виклик суспільству, нормам моралі, вимагає жертви від дружини, що є рівнозначною краху сім'ї та їхньому спільному майбутньому. Як і Клод Лантьє, Корній нарешті побачив справжнє страждання матері, яка схилилася над мертвим сином, але змальовуючи його на полотні, все ж переймається, що якимось це не так, не правильно. Продовжуючи діалог про мистецтва і життя, В. Винниченко виводить героя, який ставить мистецтво вище за життя, причому не власне, а найближчих, найрідніших людей. Тому за такий вибір художника ображена Чорна Пантера карає знищенням життя і картини. Вибір між мертвим мистецтвом і життям рідних людей на користь Краси вирішує долю художника.

Типологічні схожості у переживанні онтологічному конфлікту художника демонструють одвічну проблему вибору творчої особистості. Талановитий митець, який прагне вдосконалення і вираження свого індивідуального бачення дійсності, не вписується у суспільство, не знаходить розуміння, тому що нове завжди викликає супротив. Ідея братів Гонкурів стосовно целібату митця допомагає узгодити творчі пошуки і творчу свободу. Конфлікт буття персонажу Е. Золя знаходиться у розрізі вибору між покликанням та родиною, а неможливість самореалізації штовхає художника до трагічного завершення життя, щоб звільнитися від страждань рідних. Художник В. Винниченка думає тільки про свою картину, ставить своє мистецтво вище за життя близьких, чим кидає виклик світу моралі. Парадоксальні судження персонажа стосовно сім'ї, дітей, батьків, подружньої вірності і мистецтва ставлять його на один щабель з ніцшеанською надлюдиною, яка вважає, що має право вирішувати й використовувати будь-які засоби для досягнення мети. Тому важко не погодитись зі шпенглерівською оцінкою культури кінця ХІХ століття як завершенням фаустівського періоду і переходом до культури цивілізації.

Література:

1. Винниченко В. Оповідання. Роман «Слово за тобою, Сталіне!», п'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь». – К.: Наукова думка, 1999. – 440 с.
2. Золя Э. Творчество. / перевод с фр. Т. Ивановой и Е. Яхнинова – М.: «Художественная литература», 1981. – 399 с.
3. Кобзей Н. Натуралізм у творчості Володимира Винниченка. Монографія. – Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. – 200 с.

4. Степанова А.А. Поэтология фаустовской культуры. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг.: монография / А.А.Степанова. – Днепропетровск: Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2013. – 496 с.
5. Goncourt E. et J. Manette Salomon. / Edmond et Jules de Goncourt /Préface de M. Crouzet. / Edition présentée, établie et annotée par S. Champeau. – Paris : Gallimard, 1996, – 630 p.

СИМВОЛІКА БІЛОГО КОЛЬОРУ У ПОЕЗІЇ „МОЛОДОЇ МУЗИ” ЯК ПРОЯВ МОДЕРНІСТСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ ТВОРЧОСТІ

У статті розглянуто семантико-символічні ряди значень епітета „білий”, що вживається у поезії „молодомузівців” як колір-символ та як символічне означення поетичних образів, чим засвідчує модерністські тенденції у поезії „Молодої Музи”.

Ключові слова: модерністська тенденція, символ, поетичний образ, символіка кольору, архетипна основа поетичного образу.

The paper considers the semantic-and-symbolic ranks of the meaning of an epithet „white” which is used in the poetry of the representatives of „Moloda Muza” as a colour-symbol as well as a symbolic meaning of poetical images, by which it testifies to the modern tendencies in „Moloda Muza” poetry.

Key words: modern tendency, symbol, poetical image, colour symbol, archaotype ground for poetical image.

Дослідження символіки кольору давно привернуло увагу літературознавців, оскільки у художньому тексті колір виконує не лише естетичну, а й стилістичну та символіко-міфологічну функції. Розкриття семантичного навантаження кольору у творі є ключем до розуміння самого твору, оскільки виявляє його символічний план. Нас же символіка кольору цікавить як одна із тих властивостей поезії „молодомузівців”, які відображають її модерністську сутність.

Свого часу дослідник семантики кольору Е. Тахо-Ґоді поставив слушне запитання: чи є міфологічне сприйняття кольору суб'єктивним для окремого митця чи, все-таки, характерним для певного напрямку у мистецтві? [7] Спробуймо віднайти відповідь на це запитання, дослідивши символіку **білого** кольору у творчості поетів „Молодої Музи”, опираючись на праці таких авторитетних вчених, як В. Войтович [2], О. Лосев [3], Т. Савілова [5], Е. Тахо-Ґоді [7], А. Тимофеев [8].

Символічні образи у літературі, за К.-Г. Юнгом, беруть витоки у колективно-му підсвідомому [10], а письменники-модерністи, як відомо, зверталися до образів національного фольклору та світової міфології. Так, у світовому культурному просторі **білий** колір амбівалентний: з одного боку, він символізує *життя й любов*, з іншого – *є символом смерті* [9]. На таке значення символіки білого кольору, як *чистота*, вказує Е. Тайлор [6], а також пов'язує її із *поклонінням сонцю* (в різних народів був звичай приносити в жертву богам Сонця лише білих тварин і птахів [6, 414]). Що ж до значень, якими білий колір означений в уяві давніх українців, то, як твердить В. Войтович [2], це *рух уперед, Небо (світло)* [2, 473]. До того ж, дослідник наголошує: у давніх українців колір мав цілком конкретне місце у світобудові, де **білий** – це *Схід* [2, 473]. Також і О. Афанасьєв стверджує, що у давніх слов'ян білий колір – *символ добра, весни і літа, сонця* [1, 592].

Проте, чи мають щось спільне поетичні образи-символи „Молодої Музи”,

означені білим кольором, із тими змістами, якими цей колір наповнено в українському фольклорі й світовій міфології? І чи є символічні значення епітета *білий* спільними для усіх поетів-„молодомузівців”?

Епітет *білий* є одним з найбільш уживаних у поезії „молодомузівців”. Входячи у структуру поетичного образу, він часто набуває символічного значення і, повторюючись у різних контекстах, зберігає своє семантичне ядро. На таку властивість поетичних символів звертає увагу О. Лосев [3]. Про символічну природу колірних означень, а відтак і модерністські тенденції поезії „Молодої Музи”, свідчить також те, що сприймання кольорів у поезії „молодомузівців” потребує культурної підготовленості читача.

Найпоширенішими поетичними втіленнями білого кольору у творах „молодомузівців” є образи *білих квітів*, *білої рожі*, *білих птахів*, зокрема *пав та голубів* (символ життя, ніжності, світла, вірності, святості, весни, насолоди [9]), *білих мрій*, *білої душі*, *білої снояви та образу коханої*, що являється ліричному героєві *біла і ясна*. Так, у поезії Б. Лепкого „Не люблю осінньої ночі” [4, 429] образ *білих квітів* символізує *мрії* і сподівання суб’єкта лірики, пов’язані з майбутнім. У поезії С. Твердохліба „Як заблисли срібні зорі...” [4, 599] білий колір також є символом *мрії*. Так само не є випадковим порівняння мрій з образом *білих голубів* у його поезії „Деся давно, мов сниться...” [4, 607].

Децю ширше семантичне поле мають символічні образи квітів у поезії „Зимою” [4, 446] Б. Лепкого, де бачимо алюзію на душу людини: *Мабуть, то не квіти, а душі/ Тих квітів, що правди не знали,/ Що літом всихали від суші,/ А в осінь від зимна зів’яли* [4, 446]. Образ білих квітів у циклі поезій С. Чарнецького „До неї” [4, 560] пов’язаний з коханням.

Образ *білої таємної снояви* (в такому образі суб’єкту лірики являється його кохана) в поезії С. Чарнецького „Місячна соната” [4, 110] урізноманітнює поетичну символіку білого кольору – і поряд із типовими для „молодомузівців” значеннями *мрії*, *кохання*, *радості й щастя* виникають нові: *таємничість*, *невловимість*, *молодість*. Образ Беатріче в поезії В. Пачовського „Ой прости прокляття, кинуте у вічі...” [4, 372] символічно поєднаний з білим кольором і в контексті набуває значень *святості і досконалості* [4, 372].

Однак, у поезіях „молодомузівців” білий колір не завжди має позитивне смислове та емоційне навантаження. Так, у поезії С. Твердохліба „Загуділи водопади” [4, 614] створено символічні образи двох водоспадів, один з яких порівнюється з *арфю* (символ божественної іскри, творчої енергії, атрибут янголів, посередників між Богом і людиною), а інший – з *шарфом похоронного вінця* (назва говорить сама за себе: символ смерті). Вони актуалізують значення *живої та мертвої води*, які знаходимо в українському фольклорі.

Образ *білих пав* у поезії О. Луцького „Сонце, сонце!” [4, 638] є символом у символі: він уособлює *сонячні промені*, які, в свою чергу, теж є символом *радості, довгоочікуваного щастя*: *Прилетіли до мого віконця/ замість смутку – білесенькі пави./... Як же рад я вам, промені сонця,/ що до мене хоч раз завітали!* [4, 638]. Оскільки образ *білих пав* символічний, він декодується лише частково, завдяки змістовим паралелям, проведеним між образами поезії. Тому можна лише припустити, що основними значеннями символу білих пав є *радість, щастя, години втіхи, усвідомлення своєї пе-*

ремоги, відрада, здійснення мрій. Поезія має життєствердний характер і є особливим художнім випадком у модерністській творчості „молодомузівців”, коли на тлі загального занепаду й приреченості раптом з’являється світлий мотив. Символіка білого кольору тут близька до значень білого кольору в українському фольклорі: *чистота, радість, невинність* [2, 472], а також відображає семантико-символічний ланцюг „*білий-чистий-сонце*”, властивий білому кольору у світовій культурі [9].

Отже, білий колір в поезії „молодомузівців” часто виступає в ролі символічного означення поетичних образів. У творчості кожного із поетів „Молодої Музи” смислове навантаження символіки білого кольору (попри близькість семантичного ядра) у цілому, оригінальне і найчастіше пов’язується зі сферою людських почуттів, частково співпадає зі значеннями білого кольору в українському фольклорі та у світовій культурі.

Список використаних джерел:

1. Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян, т. 2. / А.Н. Афанасьев. – М.: Изд-во Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 768 с.
2. Войтович В. Українська міфологія. – Вид. 2-ге, стереотип. / Валерій Войтович. – К.: Либідь, 2005. – 664 с. – Бібліогр.: с. 642 – 663.
3. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
4. Розсипані перли: Поети „Молодої Музи” / Упоряд., автор передмови та приміток М.М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – 710 с.
5. Савілова Т. Т. Шевченко – А. Чехов – М. Булгаков: естетика „вишневого садку” / Тетяна Савілова // Література. Фольклор. Проблеми поетики: 36. наук. пр. – Вип. 26. – К.: Акцент, 2007. – С. 293-303.
6. Тайлор Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тайлор; [пер. с англ. Д.А. Коропчевского; предисловие и примечания профессора А.И. Першица]. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
7. Тахо-Годи Е.А. Ещё один пример к теории цвета А.Ф. Лосева („Чернозёмная полоса К.К. Случевского”) / Е.А. Тахо-Годи // А.Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. – М.: Наука, 1991. – С. 106-118.
8. Тимофеев А. Символика блакиті: західноєвропейська тадиція й українське новаторство / Андрій Тимофеев // Література. Фольклор. Проблеми поетики: 36. наук. праць. – Вип. 26. – К.: Акцент, 2007. – С. 192-201.
9. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Автор-сост. К. Королёв. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. – 608 с.: ил.
10. Юнг К.-Г. Архетип и символ / Карл-Густав Юнг; [сост. и вступ. ст. А.М. Руткевич]. – М.: Ренессанс. – 1991. – 304 с.

РОЛЬ ОПОВІДАЧА У ТВОРІ П. ГЕРТЛІНГА «ГЕЛЬДЕРЛІН»

Ключові слова: оповідач, рецепція, романтизм.

Keywords: narrator, reception, romanticism.

Сучасний німецький письменник Петер Гертлінг у біографічному романі «Гельдерлін» („Hölderlin“, 1976) ставив за мету в рамках великої епічної форми осмислити, узагальнити та проблемно висвітлити ключові грані життя і творчості Фрідріха Гельдерліна. З дистанції більше двох сторіч П. Гертлінг актуалізує для сучасників трагічну долю славетного німецького лірика, романіста, драматурга, немовби намагається заповнити, відчутний в гелдерлініані прикрий пробіл, синтезувавши суто науковий, літературознавчий, белетристичний, характерологічний та психологічний підходи до розуміння постаті письменника як реально багатогранної.

Письменник ХХ ст. пластично-образно виразив власне розуміння особистості Ф. Гельдерліна, який на думку Р. Аугштайна нині є «найбільш затребуваний німецький поет, порівняно з іншими» [1, с. 163]. Твір Гертлінга вже з початку набуває елементів документальності, перетворюється у своєрідний щоденник автора, який розмірковує про долі людства, про непрості взаємовідношення особистості та історії. Оповідач-біограф підкреслює проблемні грані життя та постаті Гельдерліна, хоча й сповнені контрастами, але невід'ємні від його душі, продиктовані вимогами часу. Буквально з перших рядків твору оповідач попереджає читача про неможливість абсолютної тотожності, тому він відступає від достеменного відтворення тогочасної дійсності. Гертлінг стверджує, що хоча він зображував образ Ф. Гельдерліна виходячи з світу його поезій та за чужими свідоцтвами: «Я пишу про того, кого знаю тільки з його віршів, листів, з його прози, з багатьох інших свідоцтв» [2, с. 9], все ж таки це власне авторське бачення, яке відрізняється від багатьох інших: «Я бажаю собі, щоб він був моєю постаттю; він може бути тільки там, де про нього не засвідчує ані він сам, ані хто-небудь інший» [2, с. 56]. Далі письменник зосереджується на жанровому примусі біографічного викладення, тому що багато чого в зображальній тканині він вимушений був відтворювати, вигадувати, домислювати, уявляти: «Я повинен це собі уявити» [2, с. 9]. Авторська позиція в романі Гертлінга виявляється надзвичайно активною, насиченою інтенсивним втручанням «я» в текст. Притому Гертлінг наголошує на значенні інтелектуального складника процесу реконструкції іншого (чужого) життя, на важливості уяви та домислу тощо. Специфіка прозорого біографізму Гертлінга не виключає комбінаторного начала біографічного портретування, що дається знаки у специфічному поєднанні подій і розташуванні їх у творі не без участі суб'єктивної призми «я».

Часові рамки твору визначені точно: початок роману – „Am 20. März 1770“ – день народження Ф. Гельдерліна, кінець – „Am 7. Juni 1843“ – день смерті поета.

Отже, для текстової канви використано традиційний прийом побудови художньої біографії, як лінії долі та життя, що символічно осмислена як доленосна, «подібна до сузір'я», як конкретний життєвий і водночас символічний шлях митця, що наближається до безкінечності і набуває значення вічності. Художній матеріал щодо життя і творчості Гельдерліна автор чітко поділив на вісім нерівних за обсягом текстових складників, надавши кожній главі типовий двочастинний заголовок: перша частина є предметно-тематично знаковою для певного періоду життя поета, друга ж додає темпорально-просторову визначеність і графічно виділена курсивом. За цим побудованням вгадується свідомий вибір автором лінійного способу викладу. Кожний період складає відносно завершений у собі розділ, у якому переважають точно датовані листи, конкретні автентичні події, з плином, вигаданим чи то реконструйованим біографічним автором. Численні факти життя Гельдерліна, зібрані у книзі, письменник не просто розташував у часовому лінійному порядку, але відібрав та згрупував документальні та «живі» свідоцтва так, щоб вони найточніше та найбільш неповторно-індивідуально відтворили образ поета.

Зображене в книзі становлення особистості поета відбувається на культурно-історичному тлі, яке виразно, у детальних фактах представлено сучасним письменником. Але відчутно, що за задумом Гертлінга, події доби згадані не заради себе, а задля створення щільного контекстуального плану зображення. Хоча автор у творі і визначає епоху – 1770–1843 рр., ці епізоди несуть багато інформації читачеві для розуміння тогочасної доби, все ж таки перед нами не історичний роман, тому події тих часів відтворені автором стисло і використовуються як засіб розробки індивідуального портрету для митця. Лише деякі факти подаються більш детально, але оповідач не прагне їхнього аналітичного осмислення. Для оповідача Гертлінга, переважно зосередженого на вивченні не соціополітичних, а людських чинників, більш важливим було створити живий, унікальний психологічний образ-характер видатної людини минулої доби з її пристрастями, страхами, недоліками, дивацтвами, вмотивувати логіку її внутрішнього світу.

Література

1. Augstein R. Der am Eise sich nicht wärmen konnte / Rudolf Augstein // Der Spiegel. – № 4. – 1979. – S. 163 – 168.
2. Härtling P. Hölderlin / P. Härtling – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993. – 522 S.

Новіцька Оксана Іванівна

кандидат філологічних наук,

викладач кафедри української мови ДВНЗ

«Тернопільський державний медичний університет

ім. І. Я. Горбачевського»

СКЛАДЕНІ НАЙМЕНУВАННЯ ПОБУТОВОЇ ЛЕКСИКИ У ГОВІРКАХ ПІДГАЄЧНИНИ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Ключові слова: лексика, складені найменування, побутова лексика, номінація, назви одягу, назви взуття, назви посуду, назви взуття.

У складі побутової лексики Підгаєччини функціонує численна група складених найменувань. Складені найменування, як і слова, на відміну від вільних словосполучень, у процесі мовлення не утворюються, а відтворюються. У зв'язку з цим Л. Фроляк зазначає, що парадигматичне значення складених найменувань визначається належністю до певної лексичної парадигми, а лексичне значення – місцем словосполучення-назви. Складені найменування формально організовані за правилами української мови і не суперечать її нормам. Дослідниця переконує, що такі назви можна розкласти на семантично повноцінні компоненти, але смислова єдність їх полягає не у можливості розчленування, а в тому що вони залишаються на рівні лексичних відношень, на рівні лексичної парадигматики, уходять до системи слів, співвіднесених із поняттями певної галузі знання [1, 67].

“Називання предмета через його опис, тобто створення складених найменувань, що ґрунтуються на стійкому вживанні поєднань слів, – один із споконвічних способів номінації, тому виникнення таких найменувань у наші дні не є за своєю суттю чимось принципово новим” [2, 34]. Як справедливо зазначають дослідники, складені найменування у сучасній лексико-семантичній системі відображено живі синтаксичні зв'язки, живі мовні закономірності і “правила інтеграції”. “Суттєвою ознакою складених найменувань є також кількісний показник – частотність, пов'язана із утвердженням тих чи інших аналітичних одиниць (і їх відтворюваність), зумовлена дією позамовного соціального чинника” [3, 165].

Складені найменування одягу, взуття, кухонного начиння та їжі підгаєцьких говірок неоднорідні. За кількістю компонентів переважають двослівні найменування, серед яких виділяються поєднання слів різного типу.

Структурний тип “прикметник+іменник (без прийменника або з прийменником)”. Поєднання іменника і залежного від нього прикметника. Залежний прикметник у назвах одягу, взуття, кухонного начиння та їжі може містити вказівку на: матеріал виготовлення – *су^кн'ен':і шта^ни* ‘чоловічі штани із сукна’, *ватн'і ш'тани* ‘теплі чоловічі штани на ваті’, *ше^рс'ц'ин'і шта^ни* ‘чоловічі шерстяні штани’, *шал'єнова сп'ідниц'є* ‘святкова жіноча спідниця’, *пар'чова хус'тина* ‘шовкова хустина із золотою ниткою’, *ґатласна хус'тина* ‘атласна жіноча хустина, яку пов'язують на голову чи шию’, *шал'єнова хус'тина* ‘жіноча хустина, яку пов'язують на голову чи шию’; *кирзов'і чобати* ‘чоботи, виготовлені з кирзи’, *р'ізинов'і чоботи* ‘чобо-

ти, виготовлені із гуми різного призначення, *бо'к'сові' чоботи* 'шкіряне взуття з високими халявами', *бит'і вал'енки*, *бит'і вал'інки*, *бит'і вал'анки* 'зимове взуття з валяної вовни', *сп'іжовий ба'н'ек* 'чавунна каструля', *чу'гун:ий ба'н'ек* 'чавунна каструля', *шал'єнова хустина* 'жіноча хустина, яку пов'язують на голову чи шию', *шчау'л'овий борщ* 'борщ, в який замість буряків і капусти кладеться весняна зелень: щавель, лобода, шпинат'; зовнішній вигляд – *старе ўзут'є*, *порване ўзут'є*, *рване ўзут'є*, *зношене ўзут'є* 'старе, поношене взуття', *м'н'єцкана бара'бол'є*, *м'йєцкана бара'бол'є*, *м'н'єта бара'бол'є* 'пюре з картоплі', *за'сипана ка'пуста* 'страва зварена з дрібно порізаної капусти та пшона', *р'ід'ка ка'пуста* 'страва зварена з дрібно порізаної капусти та сметани', *за'правлена ка'пуста* 'страва зварена з дрібно порізаної капусти та пшона'; призначення – *с'н'ідн'і штани* 'спідні чоловічі штани, які одягають під убрання', *на'т'іл'н'і штани* 'спідні чоловічі штани, які одягають під убрання', *тепла сп'ідниц'я* 'картата тепла спідниця домашнього виробництва, якою користувалися переважно в зимовий період, а пізніше – у свято'; час споживання – *ран'ішн'є молоко* 'свіжовидоєне молоко', *полу'дин'ішн'є молоко* 'свіжовидоєне молоко', *вєч'ір'ішн'є молоко* 'свіжовидоєне молоко'; смак – *солотке молоко*, *солодке молоко* 'свіжовидоєне молоко', *к'васне молоко* 'загускле кисле молоко', *кисле молоко* 'загускле кисле молоко', *квасни'цева йушка* 'рідка страва з сушених фруктів'; вид борошна, рослини – *пше'ннич'ний хл'іб'*, *пше'нич'ний хл'іб'* 'хліб випечений із пшеничної муки', *пет'л'ованій хл'іб'* 'хліб випечений із пшеничної муки тонкого помолу', *жит'ний хл'іб'*, *жит'н'ій хл'іб'* 'хліб випечений з житньої муки' *в'іу'с'аній хл'іб'* 'хліб випечений з вівсяної муки', *куку'рудз'єна каша* 'густа каша з кукурудзяної муки', *йач'м'ін:а каша* 'ячмінна каша, заправлена олією, цукром або медом', *шчау'л'овий борщ* 'борщ, в який замість буряків і капусти кладеться весняна зелень: щавель, лобода, шпинат'; колір – *зелєний борщ* 'борщ, в який замість буряків і капусти кладеться весняна зелень: щавель, лобода, шпинат', *чер'воний борщ* 'рідка страва, що вариться з посічених буряків, капусти з додаванням картоплі та різних приправ', *чор'ний хл'іб'* 'хліб випечений з житньої муки', *сірий хл'іб'* 'хліб випечений із пшеничної муки з висівками', *б'ілий хл'іб'* 'хліб випечений із пшеничної муки вищого сорту'; стан – *вудже'нн'є м'йє'со* 'копчене м'ясо із задньої свинячої чи телячої ноги', *виши:та сорочка* 'вишита сорочка, яку одягають на свята', *пар'не молоко* 'свіжовидоєне молоко'; узор – *коро'л'іўска хустина* 'тонка шовкова хустка білого кольору на якій зображені квіти і метелики різних кольорів', *ту'рецька хустина*, *л'рецька хустина*, *ду'бова хустина* 'жіноча хустина, яку пов'язують на голову чи шию'.

Поодинокими номінаціями репрезентовано також трислівні назви одягу у підгаєцьких говірках, зокрема *пар'чова хустка* з *франдз'лами* 'шовкова хустина із золотою ниткою та торочками'.

Структурний тип складених найменувань "іменник+іменник (без прийменника або з прийменником)". Переважну більшість таких номінацій становлять поєднання іменника в називному відмінку з іншим іменником в орудному відмінку з прийменником, другий виконує означальну функцію щодо опрного, зазвичай вказує на: матеріал – *гал'ка з гал'фом* 'підюпочник', *гал'ка з ко'рункою* 'підюпочник', *гал'ка з і'шлар'кою* 'підюпочник'; *па'нуч'і з метал'іч'ками* 'літне взуття'; на рослини – *хустина з в'іночком* 'мала святкова хустина', *хустина з ду'бочком* 'мала святкова хустина'; на овочі – *хустина з ог'ір'ками* 'мала святкова хустина', *хустина з ка'пустою* 'мала свят-

кова хустина'; на продукт – *капуста з пшоном* 'страва зварена з дрібно порізаної капусти та пшона'.

Складені назви можуть утворюватися на базі поєднання іменника в називному відмінку з іншим іменником у родовому відмінку з прийменником, другий виконує означальну функцію щодо нього, вказує на: матеріал виготовлення – *шипка з нутр'їй*; *шипка з лиса*; продукт приготування – *борщ з кваску* 'борщ, в який замість буряків і капусти кладеться весняна зелень: щавель, лобода, шпинат'.

Окремі з таких номінацій через означальний компонент конкретизують частину тіла: *шипка вушанка* 'зимовий чоловічий головний убір'.

Інші структурні типи складених двослівних номінацій серед діалектних назв взуття утворюються на базі підрядних словосполучень, у яких головний компонент вступає із залежним словом у зв'язок керування, наприклад: *ўзу^т'е до ходу* 'старе, поношене взуття', *штани в клош* 'чоловічі штани, від коліна донизу широкі'.

Отже, назви одягу, взуття, кухонного начиння та їжі у підгаєцьких говірках засвідчують значну кількість способів і засобів номінації.

Література

1. Фроляк Л. Д. Складені найменування в ботанічній лексиці // Українська мова і література в школі. – 1988. – № 5. – С. 67-69.
2. Шмелёв Д. Н. // Способы номинации в современном русском языке. – М.: Наука, 1982. – С. 3-44.
3. Голанова Е. И. Номинация в сфере автолексики // Способы номинации в современном русском языке. – М.: Наука, 1982. – С. 159-220.