



МАТЕРІАЛИ

І Всеукраїнської
молодіжної конференції

«ПЛАТОН МЕНІ ДРУГ, АЛЕ ІСТИНА ДОРОЖЧА»:

теоретико-практичні та методологічні аспекти
розвитку сучасних гуманітарних наук

2-3 березня
2023 року

з міжнародною участю
та благодійною метою



Міністерство освіти і науки України
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Філологічний факультет
Наукове товариство студентів, аспірантів, докторантів
і молодих учених філологічного факультету

МАТЕРІАЛИ

І Всеукраїнської молодіжної конференції
(з міжнародною участю та благодійною метою)

**«Платон мені друг, але істина дорожча»:
теоретико-практичні та методологічні аспекти
розвитку сучасних гуманітарних наук**

2–3 березня 2023 року



ЧЕРНІВЦІ
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича
2023

УДК 167/168:7/9](082)
П 375

*Рекомендовано до друку Вченою радою
філологічного факультету
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(протокол № 7 від 29 березня 2023 року)*

П 375 **«Платон мені друг, але істина дорожча»:** теоретико-практичні та методологічні аспекти розвитку сучасних гуманітарних наук : зб. матеріалів Всеукраїнської молодіжної конференції (2-3 березня 2023 року, м. Чернівці). Чернівці : Чернівець. нац. ун-т. ім. Ю. Федьковича, 2023. 256 с.

ISBN 978-966-423-780-9

У Збірнику представлені результати теоретичних і практичних досліджень у галузі сучасної гуманітаристики: філософії, літературознавства, лінгвістики, релігієзнавства, богослов'я, культурології та міждисциплінарних студій.

Збірник містить матеріали* Всеукраїнської молодіжної конференції з міжнародною участю та благодійною метою, яка присвячена річниці діяльності Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених філологічного факультету. Конференція була організована та проведена Радою молодих вчених філологічного факультету Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Для науковців, докторантів, аспірантів, студентів гуманітарних спеціальностей.

ISBN 978-966-423-780-9

УДК 167/168:7/9](082)

** За якість і достовірність результатів дослідження
відповідальність несуть автори*

© Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича, 2023

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ: ФІЛОСОФІЯ

Ганаба Світлана, Баштирева Єлизавета «ЖИТТЯ – В ІМ'Я САМОГО ЖИТТЯ»: МІРКУВАННЯ ВІКТОРА ФРАНКЛА ПРО СЕНС ТА ЦІННІСТЬ ЖИТТЯ.....	9
Бєбнєва Єлизавета, Мороз Олена ФІЛОСОФІЯ ЩАСТЯ Г. СКОВОРОДИ.....	12
Ганаба Світлана, Васюта Максим ІДЕАЛИ КОНФУЦІЯ В ОСВІТНІХ ПРАКТИКАХ СУЧАСНОСТІ.....	15
Врана Анна ПЛАТОНІВСЬКІ ІДЕЇ: МОСТИ ДО СУЧАСНОЇ ФІЛОСОФІЇ СВІДОМОСТІ.....	17
Ганаба Світлана, Гежа Карина СКОВОРОДИНІВСЬКА «НАУКА ЖИТИ» У РЕЦЕПЦІЯХ СЬОГОДЕННЯ.....	20
Городнюк Людмила МИСЛЕННЯ І ПІЗНАННЯ СВІТУ: ПРО ДЕЯКІ ФЕНОМЕНИ ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ ОСОБИСТОСТІ.....	22
Горохолінська Ірина «ЗНАТИ – ЦЕ УСВІДОМЛЮВАТИ, ЩО ВИ НІЧОГО НЕ ЗНАЄТЕ», АБО МОДЕЛІ ВИКЛАДАННЯ ЕТИКИ У ВИЩІЙ ШКОЛІ.....	25
Келеберда Анна ТРАНСФОРМАЦІЯ ЛЮДСЬКИХ ПОТРЕБ ТА ЦІННОСТЕЙ В УМОВАХ ВІЙНИ. ФІЛОСОФІЯ ВІЙНИ.....	28
Крисенко Ілона СЕНС ЖИТТЯ – РИТОРИЧНЕ ПИТАННЯ У ФІЛОСОФІЇ.....	30
Петращук Мирослава ФЕНОМЕНОЛОГІЧНЕ ТЛУМАЧЕННЯ ТІЛА ТА ТІЛЕСНОСТІ: БІОЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ.....	32
Попаденко Антон АКСІОНОМІЧНІСТЬ МЕТАФІЗИКИ: У ПОШУКУ ОНОВЛЕНОЇ МЕТОДОЛОГІЧНОЇ ПЛАТФОРМИ ДЛЯ ГУМАНІТАРНОГО ПІЗНАННЯ.....	35
Ганаба Світлана, Тарасков Олексій ПРОБЛЕМА ДУХОВНОСТІ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ.....	38

СЕКЦІЯ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Алексенко Віталія АРХЕТИПИ У «КАЗКАХ ПРО ДИВНИХ» Р. РІГГЗА.....	41
Бока Тетяна, Нікоряк Наталія СПЕЦИФІКА КІНОРЕЦЕПЦІЇ ПОЕМИ «НАЙМИЧКА» Т.Г.ШЕВЧЕНКА.....	43
Гейко Дар'я ОБРАЗ-СИМВОЛ МАРІЇ ЯК ОБ'ЄКТ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ЗБІРЦІ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ЖИТТЯ МАРІЇ».....	48
Grebchenko Daria RELIGIOUS ISSUES IN THE WORKS OF TADEUSZ ZIELINSKY.....	51
Гуцуляк Христина МЕМУАРИ ЯК ОДИН ІЗ ЖАНРІВ ТВОРЧОСТІ СТЕПАНА СМАЛЬ-СТОЦЬКОГО (ЗА КНИГОЮ «НЕМОЛІВ (СПОМИНИ)»).....	54
Заваруєва Інна ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ ПРОЗИ ДЖОНА ФАУЛЗА У КОНТЕКСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ.....	57

Івончак Настасія «СВЯТО БУТТЯ»: РЕАЛЬНЕ ТА ІДЕАЛЬНЕ В МЕМУАРНІЙ ПРОЗІ УЛЯНИ КРАВЧЕНКО ТА ІРИНИ ЖИЛЕНКО	59
Лисенко Олена, Ковалець Лідія «ФУГА СМЕРТІ» ПАУЛЯ ЦЕЛАНА В ПЕРЕКЛАДІ ПЕТРА РИХЛА	61
Мельник Яна, Вардеванян Світлана БІНАРНА ОПОЗИЦІЯ «СВІЙ-ЧУЖИЙ» У ПРОЗІ МАРІЇ МАТІОС (ЗА РОМАНОМ «СОЛОДКА ДАРУСЯ»)	64
Наместюк Світлана СУБЛІМАЦІЙНИЙ СТАН ГЕРОІНЬ АМЕЛІ НОТОМБ	67
Паладян Крістінія, Щербанюк Кетелин ВІРШ НІКІТИ СТЕНЕСКУ «LEOAIČĂ TÂNĂRĂ, IUBIREA» («КОХАННЯ, МОЛОДА ЛЕВИЦЯ»): СЕМАНТИКА РИТМУ	69
Радченко Вікторія ОЗНАКИ ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ЖАНРІВ У РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО «ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШОГО»	72
Савчук Мар'яна, Меленчук Ольга РОМАНТИЗМ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЙ ПАВЛА ФИЛИПОВИЧА	75
Синевич Бретіслава ІСТИНА ЯК СУТНІСТЬ І БУТТЯ МИСТЕЦТВА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДОРОБКУ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА	77
Тичініна Альона НАРАТИВНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ МУЛЬТИМИТЦІВ (ЛІТЕРАТУРА І ЖИВОПИС БРУНО ШУЛЬЦА)	80
Цівінська Юлія РИТМІЧНІ ВАРІАЦІЇ АКЦЕНТНОГО ВІРША СЕРГІЯ ЖАДАНА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ТАМПЛІЄРИ»)	85
Чолкан Валентина МУЗИКА У ЖИТТІ ТА ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ	88
Тичініна Альона, Бінювський Володимир ІНКЛЮЗИВИЙ РОМАН МАРКА ГЕДДОНА «ЗАГАДКОВИЙ НІЧНИЙ ІНЦИДЕНТ ІЗ СОБАКОЮ» У КОНТЕКСТІ ПОСТ-ПОСТМОДЕРНІСЬКОЇ ПОЕТИКИ	91
Герецун Анжела СПЕЦИФІКА АВТОРСЬКОГО ГУМОРИСТИЧНОГО ПАФОСУ ЯК ДОМІНАНТА ІДІОСТИЛЮ Б. НУШИЧА	94
Ісапчук Юлія НОБЕЛЬ, БУКЕР ТА ГОНКУР ПО-АФРИКАНСЬКИ: ЛАУРЕАТ(К)И МІЖНАРОДНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ПРЕМІЙ АФРИКАНСЬКОГО КОНТИНЕНТУ	96
Калинич Катерина, Сажина Алла ЗЕДІ СМІТ «ПРО КРАСУ»: МЕТАЖАНРОВИЙ ФОРМАТ УНІВЕРСИТЕТСЬКОГО РОМАНУ	99
Матійчак Альона СВІТОГЛЯДНІ ПЕРВНІ ДІАЛОГІЧНОСТІ РОМАНІВ АЙРІС МЕРДОК	103
Нікоряк Наталія КІНОДИСКУРС ЖИТТЯ Й ТВОРЧОСТІ ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО	107
Паранюк Дан ТРОПОЛОГІЧНА ФУНКЦІЯ ТРАНЗИТИВНОГО ПЕРСОНАЖА У ЛІТЕРАТУРІ ФЕНТЕЗІ («МАГІСТРАЛЬ ВІЧНОСТІ» К. САЙМАКА)	110
Сажина Анна, Сажина Алла ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗУ ЛІКАРЯ У РОМАНІ О. ДЕ БАЛЬЗАКА «БАТЬКО ГОРІО»	113
Федорчук Богдана ПАРАСКА ПЛИТКА-ГОРИЦВІТ: ЛІТЕРАТУРНИЙ МІНІПОРТРЕТ	116

Якимчук Діана, Вебер Марина, Вебер Денис ВПЛИВ ВІЙСЬКОВОГО ДОСВІДУ ДЖЕРОМА СЕЛІНДЖЕРА НА ЙОГО ТВОРЧИЙ МЕТОД	118
Помазан Дмитро, Карлова Надія ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ЕМОЦІЙ ЛІРИЧНОЇ ГЕРОЇНИ В ІНТИМНІЙ ЛІРИЦІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ	122
Дзюк Роман ПРОБЛЕМИ БІБЛІОГРАФІЧНОГО АПАРАТУ В НАВЧАЛЬНОМУ ПОСІБНИКУ «ІСТОРІЯ НОВІТНЬОЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ» (ВИДАВНИЦТВО «ЦЕНТР УЧЕБОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ»)	126
Біньовський Володимир АРТУР ШНІЦЛЕР І ЗІГМУНД ФРОЙД: ДВА ПІДХОДИ У ВИВЧЕННІ ПСИХОЛОГІЇ ОСОБИСТОСТІ	128
Григорів Анастасія ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗИ СИДОНІЇ НИКОРОВИЧ	132

СЕКЦІЯ: ЛІНГВІСТИКА

Бортун Каріна МОВНА ЕКСПРЕСІЯ ОКЛИЧНИХ РЕЧЕНЬ У РОМАНІ НАТАЛКИ ДОЛЯК «ШИКАРНЕ ЖИТТЯ У ВУППЕРТАЛІ»	138
Бешлей Ольга МЕТАФОРИЧНЕ ВІДОБРАЖЕННЯ ЖІНОЧОЇ КРАСИ В АНГЛОМОВНИХ ГЛЯНЦЕВИХ ЖУРНАЛАХ	141
Біла Ірина, Івасюта Марина МОВНІ СИМВОЛИ-АРХЕТИПИ У ЗБІРЦІ БОРИСА ГУМЕНЮКА «ВІРШІ З ВІЙНИ»	144
Бумба Наталія СТРАТЕГІЇ ДОМЕСТИКАЦІЇ ТА ФОРЕНІЗАЦІЇ В ПЕРЕКЛАДІ КІНОТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ТЕЛЕСЕРІАЛУ «THE CROWN» (2016-2022))	147
Гладій Ірина ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ТРАНСФОРМАЦІЯ» У ФАХОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ	150
Зазуля Ірина НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У ВИКЛАДАННІ ІНОЗЕМНИХ МОВ	153
Запісяк Богдана ПЕРСОНАЖНЕ МОВЛЕННЯ ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОЇ ЛІНГВІСТИКИ	155
Іщук Анна ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПОНЯТТЯ «ЛЕКСИЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ»	157
Міжінська Тетяна НАЦІОНАЛЬНІ ТА ІНШОМОВНІ КОМПОНЕНТИ У СИСТЕМІ ВІЙСЬКОВИХ ЗВАНЬ ЗБРОЙНИХ СИЛ УКРАЇНИ	160
Романюк Тетяна, Філіпчук Марія МОДИФІКАЦІЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ ЯК ЗАСІБ У ВИРАЗНЕННЯ ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ Г. ХОТКЕВИЧА «БЛУДНИЙ СИН»)	162
Рубана Євгенія ІНСТРУМЕНТИ УПРАВЛІННЯ СТАДІЯМИ ВИРОБНИЧО-ТЕХНІЧНОГО ЦИКЛУ В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКОЇ ФАХОВОЇ МОВИ АРХІТЕКТУРИ ТА БУДІВНИЦТВА)	165
Солинська Світлана СТРАТЕГІЇ ПЕРЕКЛАДУ ТЕЛЕСЕРІАЛУ SHERLOCK (2010-2017)	169

Струк Іванна ПРАГМАТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІЛЮСТРАТИВНИХ ЖЕСТИВ У ДРАМАТИЧНОМУ ТЕКСТІ	172
Стефурак Олена ПЕРСПЕКТИВИ СУЧАСНОГО ПЕРЕКЛАДУ НА МАТЕРІАЛАХ ПЛАТФОРМИ TED TALKS	175
Антофійчук Алла ІНТЕНЦІЙНИЙ ДІАПАЗОН МЕМУАРИСТИКИ ІЛАРІОНА КАРБУЛИЦЬКОГО	177
Вітрук Надія ФЕМІНІТИВИ У СФЕРІ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ТА СПОРТУ: ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЕННЯ ТА ВЖИВАННЯ	180
Петрів Яна НАНИЗУВАННЯ НОМІНАТИВНИХ ТА ВОКАТИВНИХ СИНТАКСИЧНИХ КОНСТРУКЦІЙ (ТВОРЕННЯ РЕЧЕНЬ-ЛАНЦЮЖКІВ) У ІСТОРИЧНИХ РОМАНАХ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО	182
Антофійчук Алла, Щербань Анна ІДІЮСТИЛЬ ОСИПА МАКОВЕЯ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАНЬ ЗБІРКИ «ПУСТЕЛЬНИК З ПУТНИ ТА ІНШІ ОПОВІДАННЯ»)	184

СЕКЦІЯ: РЕЛІГІЄЗНАВСТВО. БОГОСЛОВ'Я

Байрамов Алі АСПЕКТИ ВПЛИВУ ЕНЦИКЛІКИ ПАВЛА VI «HUMANAE VITAE» НА ТЕОЛОГІЮ ТІЛА ІВАНА ПАВЛА II	187
Боцюк Орест РИЗИКИ КАЛЕНДАРНОЇ РЕФОРМИ: ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД РЕАКЦІЙ КЛІРУ ТА МИРЯН ПОМІСНИХ ПРАВОСЛАВНИХ ЦЕРКОВ НА ЇЇ ВПРОВАДЖЕННЯ	189
Завальна Вікторія БОГОСЛОВ'Я АВГУСТИНА ЯК СИНТЕЗ ФІЛОСОФІЇ ПЛАТОНА	191
Луцан Ігор ТОМОС ПРО АВТОКЕФАЛІЮ УКРАЇНСЬКОГО ПРАВОСЛАВ'Я: ІСТОРИЧНА СПРАВЕДЛИВІСТЬ, ГАРАНТІЯ БЕЗПЕКИ ДУХОВНОЇ СВОБОДИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ	193
Мілешкін Михайло НОВІТНЄ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЛІТУРГІЙНИХ ТЕКСТІВ У ЦЕРКВАХ КИЇВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ	196
Олексійчук Анжеліка ПРОТЕСТАНТИЗМ ЯК РЕЗУЛЬТАТ РЕФОРМАЦІЇ XVI СТ. ТА ЙМОВІРНА ПЕРЕДУМОВА ДЛЯ РЕФОРМАЦІЇ СУЧАСНОЇ	198
Роговський Володимир СПЕЦИФІКА ХРИСТИЯНСЬКОЇ СОТЕРІОЛОГІЇ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ПОШУКУ РЕЛІГІЙНОГО СПАСІННЯ	200
Собко Руслан АСКЕТИЗМ У ТРЬОХ ГІЛКАХ ХРИСТИЯНСТВА: ТИПОЛОГІЯ ТА ПРАКТИКА РЕАЛІЗАЦІЇ	202
Шувар Петро ВПЛИВ ХРИСТИЯНСТВА НА ПРАВА ЖІНКИ У СІМ'І	205

СЕКЦІЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЯ. МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ СТУДІЇ

Бояновська Тереза СОЦІАЛІЗАЦІЯ НОСІЇВ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МОВИ В ІНШІЙ СЛОВ'ЯНСЬКІЙ КРАЇНІ ЗА ДОПОМОГОЮ МОВИ	209
Гаврюшенко Марія ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ СЕМІОЛОГІЇ Ю. М. ЛОТМАНА ДЛЯ КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКИХ ДОСЛІДЖЕНЬ	214
Пастернак Олена ОГЛЯД СВІТОВИХ КНИЖКОВИХ РЕЙТИНГІВ МЕДІА ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ В УКРАЇНІ	216
Паладян Крістінія, Пухальська Оксана РОЗВИТОК КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ ЧЕРЕЗ ВИВЧЕННЯ ЗАГАДОК	219
Рак Олександр ІННОВАЦІЇ ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА	222
Віщак Юліанна, Пазюк Роман ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС ТА ХУДОЖНЬО-ТЕХНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЛАКАТА ЯК ФОРМАТУ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ	224
Думанський Віталій, Спис Ольга МИРОСЛАВ МАРИНОВИЧ – СУЧАСНИЙ ПРОРОК УКРАЇНСТВА	227
Калініченко Віталій ДО ПРОБЛЕМИ ХРОНОЛОГІЇ РІДКІВЕЦЬКОГО АРХЕОЛОГІЧНОГО КОМПЛЕКСУ У ВЕРХНЬОМУ ПОПРУТТІ	229
Ковалець Тарас ХМАРНІ СЕРВІСИ ДЛЯ ІСТОРИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: ВЛАСНИЙ ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ	234
Колянківський Олег «РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ»: ПОШУКИ ВЕЛИКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ	236
Матвішина Яна, Мірошніченко Валентина ЗАХОДИ ЩОДО ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ ОФІЦЕРІВ-ПРИКОРДОННИКІВ	238
Нестерук Сніжана ІМАНЕНТНІСТЬ КІНОМОВИ В АНІМАЦІЙНОМУ ФІЛЬМІ «ПЕРСОПОЛІС»	241
Смаль Олександр, Спис Ольга НІЛ ХАСЕВИЧ – ТАЛАНОВИТИЙ ХУДОЖНИК І ПАЛКІЙ ПАТРІОТ УКРАЇНИ	244
Тамазликар Анна, Вардеванян Світлана СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ КОЗАЦЬКОГО НАРАТИВУ В СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМІКСАХ ТА ГРАФІЧНИХ РОМАНАХ	248
Терида Олеся БУТТЯ КУЛЬТУРИ: ВИВЧЕННЯ ОНЛАЙН	250
Тулюлюк Сергій БЕЗПЕЧНЕ ВИКОРИСТАННЯ ПЛАТФОРМИ GOOGLE MEET У ВИКЛАДАННІ КУРСУ «ТРАВМАТОЛОГІЯ І ОРТОПЕДІЯ»	252
Швець Мар'яна, Сажина Алла КОМУНІКАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВІДЕОПОЕЗІЇ: ДОСВІД ПАВЛА ВИШЕБАБИ	254

ФІЛОСОФІЯ



«ЖИТТЯ – В ІМ'Я САМОГО ЖИТТЯ»: МІРКУВАННЯ ВІКТОРА ФРАНКЛА ПРО СЕНС ТА ЦІННІСТЬ ЖИТТЯ

Ганаба Світлана, Баштирева Єлизавета

*Національна академія Державної прикордонної служби України
імені Богдана Хмельницького (Хмельницький)*

sveta_ganaba@ukr.net

Цінність людського життя є засадничою проблемою аксіології. Ця дефініція була предметом дослідницьких зацікавлень мислителів різних епох, однак особливої релевантності та актуальності вона набула в умовах сучасного швидкоплинного й мінливого світу. Сучасний світ твориться й змінюється в умовах стрімкого втілення в життя науково-технологічних новацій, повсякчас змінюючи конфігурації свого розвитку й як результат втрачає контури «знайомого світу» (І. Валлерстан), характеризуючись кризовістю свого буття. Жити в умовах перманентних криз стає звичним для людини й, водночас, актуалізує для неї проблему пошуку опертя й сил. Світ, який втратив ознаки стабільності та є крихким і кризовим, не може слугувати опертям для людини. Сили й ресурси для життя вона має шукати в собі, плакаючи «внутрішнє Я», розвиваючи самоцінність та життєстійкість. Пізнання й творення себе є основою цих пошуків. Основа духовного життя людини полягає у можливості відкриття у собі унікальності шляхом безкінечного самопошуку й самоствердження. Суть людини проглядається у індивідуальному, а не у загальному та родовому. У духовному плані вона завжди є вільною, оскільки потужність духу корелюється не з явищами природного, зовнішнього світу, а з світом самості. Людина розуміється не стільки як маленька частина соціального цілого (держави, родини, соціальної групи тощо), а як унікальний мікрокосм [1, с. 3]. Людина є тим, ким себе усвідомлює й ким намагається бути. Для людиною є щастям знайти своє покликання, свою місію. У лоні цих міркувань релевантними є погляди Віктора Франкла.

Віктор Франкл – знаний австрійський психолог й філософ, психотерапевт. У філософській думці другої половини ХХ століття актуалізував проблему сенсу та цінності життя. Як колишній в'язень концераційного табору Освенцім, він уважав, що низка трагічних ситуацій та людських поневірянь, які були у нацистських таборах, не можуть позбавити людину ситуації вибору. Йдеться про вибір людиною позитивної інтерпретації реальності в умовах, коли людина не здатна її змінити. Вона не вільна від обставин, але вільна обирати своє ставлення до них. «Людина може зберегти залишок духовної свободи, психічної незалежності, навіть у найстрашніших обставинах психічної і фізичної напруги», – стверджував він [3, с. 26]. Він переконував, що людина у жодному випадку не є продуктом спадковості та середовища. Звичайно, вона має інстинкти, проте їм, уважав дослідник, повністю не належить, оскільки володіє свободою. «Все може бути відібрано у людини, окрім одного: остання людська свобода – вибір особистого ставлення перед сукупністю обставин

та свій власний шлях», – пише В. Франкл [2, с. 63]. У цьому контексті міркувань є цікавою ідея дослідника про те, що немає нічого гіршого, ніж усвідомлювати, що власні страждання абсурдні і не мають сенсу. З цієї причини його терапевтична пропозиція була зосереджена на пошуку значення проблем, з якими доводиться зустрічатися людині. Страждання й негаразди людина має сприймати як виклик, а не як нещастя. Таким чином, В. Франкл радив знайти значення для страждань, тобто, для чого і в ім'я чого вона живе [1, с. 4]. Життя заради когось, в ім'я когось тримає людину у бутті. Переконавання людини у тому, що у неї є власна життєва мета, уважає дослідник, має величезну психотерапевтичну та психогігієнічну цінність, оскільки «ніщо так не допоможе людині подолати об'єктивні труднощі чи суб'єктивні негаразди, як усвідомлення того, що вона має в житті свою мету. Наявність такої мети робить людину незамінною і надає їй життю унікальності» [2, с. 77]. Ці міркування є по справжньому дієвим інструментом за допомогою якого є можливим протистояти викликам, що виникають у нашій тривожній повсякденності є рішення боротися за мету. Маючи мету, мотивацію рухатися у напрямку до її досягнення, долати перешкоди та проблеми навіть за найскладніших обставин є джерелом життя. Життя може бути повним змісту та цілей, але це не означає, що воно принесе людині щастя, за умови, якщо вона не буде зустрічатися з труднощами. Немає нічого гіршого, на переконання В. Франкла, аніж усвідомлення людиною того, що її страждання є марними, що біль є нічим іншим, а ніж відгомін відчаю. Якщо людина має чітку мету, вона знайде сили не тільки пережити те, що стало для неї по справжньому викликом, а й виявить у собі сильні сторони, виховає мотивацію та актуалізує волю до нових життєвих звершень. Так, іноді життя є несправедливим, людина вкладає час, енергію, душевні сили і все ж доля навзаєм приносить іронічну невдачу. У таких ситуаціях, коли людина не може змінити обставини життя, вона має змінити своє ставлення до обставин. Дослідник радив плекати у собі більш стійке, сильне й позитивне ставлення. Саме воно надасть можливість знайти більш надійні почуття відчуті життя, стати по справжньому господарем власної долі. У цьому процесі релевантним, за твердженням В. Франкла, є розуміння людиною, чого життя очікує від неї, а не навпаки, чого їй слід очікувати від життя. «Це можна сформулювати так: основним питанням має бути не «Який сенс мого життя?» – людині слід намагатися зрозуміти, чого життя вимагає від неї», – наголошував він [2, с. 15]. Таким чином, життя ставить перед нею проблеми, і їй слід розв'язувати їх, а розв'язати можна, тільки взявши на себе відповідальність за своє життя. Ще однією обставиною, яка має екзистенційну цінність є визнання, що усі потреби, пристрасті та життєві цілі знаходяться всередині людини. Вони не є певною даністю й відповідно змінюються у силу того як змінюється внутрішній світ людини, як вона «зростає» у своїй людяності. Оскільки кожна людина сприймає та переживає одну й ту подію в індивідуальний спосіб та має абсолютно різні ресурси й можливості, то й справляється вона з суспільними викликами й подіями так само специфічно. Завдання логотерапії, висловлює переконання В. Франкл, – це «навчання та виховання відповідальності, а

просуватися вперед до конкретного сенсу свого життя пацієнт повинен самостійно» [2, с. 17]. Єдиного універсального сенсу життя не існує, кожен повинен знайти унікальний. Тому неможливо шукати його у книгах, у цілях, нав'язаних ззовні, в родині, в друзях чи у суспільстві. А однією із наших головних цілей у житті має бути пошук того, що дає людині мету.

Список використаних джерел:

1. Ганаба С. О. Сенс життя як екзистенційна цінність у поглядах Віктора Франкла. Актуальні проблеми філософії та соціології. 2022. №35. С.3-8.
2. Франкл В. Лікар та душа. Основи логотерапії. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2018. 319 с.
3. Франкл В. Людина у пошуках справжнього сенсу: Психолог у концтаборі. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. 286 с.

ФІЛОСОФІЯ ЩАСТЯ Г. СКОВОРОДИ

Бєбнєва Єлизавєта

*Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія
імені Тараса Шевченка (Кременець)*
liza.bebneva2002@gmail.com

Мороз Олена

*Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія
імені Тараса Шевченка (Кременець)*
lena_lisova@ukr.net

У чому істинна суть щастя і як його досягнути? Подібні питання цікавлять людей по всьому світу вже не одне століття, а відповіді на них часто істотно відрізняються. Немає людини, яка не прагне досягнути стану цілковитого задоволення своїм життям, досягти цілісності та гармонійності. Водночас для кожного індивіда шлях до самоствердження як особистості, а відповідно і до щастя проявляється в кардинально різних речах. Згідно філософського енциклопедичного словника, щастя – це «категорія моральної свідомості, що позначає стан повного і тривалого вдоволення від життя» [4, с. 729]. На основі даного визначення щастя асоціюємо із довготривалим процесом внутрішнього духовного розвитку людини.

За часів життя Г. Сковорода щастя нерідко ототожнювали з «фортуною» або дарунком примхливої долі, а сам філософ дав йому наступне визначення: «Causa finalis усіх людських помислів, почуттів та дій» [2, с. 104]. Щастя – це не окремий вияв «якості» життя людини, а їх сукупність, що підвищує загальний життєвий тонус індивіда, його творчий потенціал.

У кожної людини цілком природнім є прагнення не страждати, а жити комфортно і насолоджуватися життям. Водночас справжнє повноцінне існування не мислиме без високих духовних благ і піклування про інших. Шлях до щастя є вирішенням життєвих суперечностей між бажаним та дійсним, між обов'язком перед суспільством та власними бажаннями людини. Філософ Г. Сковорода у цьому контексті стверджував: «Звідки знаєш, що задоволення твого бажання тебе ошчасливить? Дізнайся, скільки тисяч людей оте згубило!» [1, с. 103]. Задоволення, що його отримує людина в даний момент, в той же час може бути руйнівним або зрубним для іншої.

Особистість, яка повністю задоволена собою і життям загалом, про щастя не думає, на відміну від того, хто не знає, як його знайти, або вже досягнув цього стану. Не існує готової «формули щастя», адже це суб'єктивне поняття. Якщо людина шукає його в оточуючому світі, вона рано чи пізно знайде його, проте зовсім не там, де очікувала. Мандрівний філософ Г. Сковорода щодо цього стверджував: «Ми народилися для справжнього щастя й мандруємо до нього. А життя наше – це дорога, що

тече, як ріка» [1, с. 94]. Щастя – це тривалий процес досягнення внутрішньої гармонії із самим собою та зі світом у цілому.

З плином часу знання щодо поняття «щастя» значно розширилися, проте й досі залишаються актуальними філософські надбання Г. Сковороди. Чимала частина його праць зосереджена на глибокому дослідженні людини, зокрема на внутрішній духовній складовій особистості. У трактаті «Розмова п'яти подорожніх про справжнє щастя» він зазначив, що щастя полягає не у знатному чині, принадах тіла чи багатому достатку [1, с. 15]. Невже філософ вважає, що щасливий не може жити в достатку? Ні, насправді ці поняття абсолютно не залежать одне від одного. Не можна сказати, наскільки особа щаслива, судячи по багатству, почестях, владі та інших зовнішніх атрибутах [3, с. 331]. Наявність окремих благ довкола людини – це просто результат певних дій, що не впливає на істинне щастя ні прямо, ні опосередковано. Можна не мати нічого, та бути повністю задоволеним своїм життям, як і навпаки. У час, коли все має свою ціну, щастя можна вважати безцінним, адже його неможливо придбати за гроші, коштовності тощо.

Мандрівний поет Г. Сковорода у пошуках внутрішньої свободи відмовився від суспільних благ. Він прагнув навчити людей цінувати справжні радощі життя, а не матеріальні блага, які для деяких людей перетворилися на щось цінніше, аніж людяність, доброта, гуманність і т. д. Філософ Г. Сковорода вчить, що не варто вдаватися до «хижацького» способу життя, та попри все, що відбувається в житті, необхідно залишатися людиною: «Шлях до всезагального щастя полягає у гармонійному розвитку людини» [2, с. 336]. Однак дорога до гармонії з собою та світом у цілому дуже непроста, різноманітна та індивідуальна, оскільки кожна людина має свої переконання, вподобання, унікальне бачення світу тощо.

Філософ Г. Сковорода описав ще один важливий аспект у досягненні щастя – сродна праця. Коли людина займається справою, яка надихає до нових звершень та має суспільну користь, тоді життя набуває нового сенсу. Він вважав працю природною потребою та ключовим моментом на шляху до щастя будь-якої людини. Діяльність, якою займається індивід, повинна приносити втіху особисто йому та користь усьому суспільству [2, с. 332].

Людину робить нещасною відчуття, що життя не має сенсу, і вона не потрібна в цьому світі. У кожного індивіда настає момент, коли, озирюючись назад, хочеться побачити досягнення та мати змогу сказати, що життя пройшло не даремно, а з користю для суспільства і природи. Водночас не варто забувати про саморозвиток, самореалізацію, власне фізичне та ментальне здоров'я. Немає нічого ганебного в тому, щоб ставити себе на перше місце, адже, як писав Григорій Сковорода, «наше верховне бажання в тому, щоб бути щасливим» [1, с. 98]. Не варто бути обмеженим у прагненнях, потрібно мріяти, навіть якщо здається, що реалізувати задум фактично неможливо, або поставлені цілі здаватимуться абсурдними для оточуючих

Життя складається з дрібниць довкола, які потрібно вміти цінувати. У цьому контексті актуальними є слова Г. Сковороди: «Якщо щастя

життя, ти питаєш, у кожному з нас, то чому ж тоді мало людей, що його досягають? Це тому, я кажу, що не вміють керувати своєю душею, це тому, що не вчаться вони переборювати власні пориви...» [2, с. 1078]. Складно та часто ллячно змінювати звички та усвідомлювати, що все, що робилося значну частину життя індивідуума, було невірним та має негативні наслідки, однак ніколи не пізно почати робити правильні дії та дізнаватися щось нове.

Людина, на думку Г.Сковороди, повинна, перш за все, бути вільною у розумному виборі свого життєвого шляху та ідеалів. Не варто ставити собі ціль життя «стати щасливим»: це в якійсь мірі безглуздо. Потрібно щодня робити невеликі кроки на шляху до цілковитого задоволення собою. Людина повинна досліджувати її власний внутрішній світ, натомість вона щодня заглиблюється в побутові проблеми та їх вирішення, цілодобово читає негативні та сумні новини, що у підсумку впливає на її внутрішній світ. Нормально, і навіть пречудово, що ми маємо широкий спектр емоцій, тож навіть знаючи, як досягнути щастя, не завжди відчуваємо лише позитивні почуття. Філософ Г. Сковорода писав: «Незвична радість завжди скріплюється сльозами» [1, с. 97]. Спостерігаючи за явищами навколо, потрібно тримати свій внутрішній світ «у тонусі», регулярно задумуватися над поняттям щастя та осмислювати пройдені сходинки у напрямку до нього. Можливо, ще не знайдений шлях, що веде до цілковитого задоволення життям. Тому можна почати з перечитування творів Г. Сковороди, а продовжити аналізом свого внутрішнього світу та особистого «Я».

Список використаних джерел:

1. Сковорода Г. Сковорода. Найкраще : [текст] / пер. М. Кашуби, Г. Сварник, Н. Федорка ; передм. Р. Чопика, А. Любки та ін : Львів : видавництво Terra Inkognita, 2018. 320 с.
2. Сковорода Григорій. Повна академічна збірка творів / за ред. проф. Л. Ушкалова. Харків : Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. 1400 с.
3. Харченко Л. Ціннісні виміри концепту щастя у філософії Григорія Сковороди. *Людинознавчі студії*: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філософія», 2020. № 41. С. 327–338. DOI : <https://doi.org/10.24919/2522-4700.41.22>
4. Філософський енциклопедичний словник / за ред. редакційної колегії В. Шинкарука та ін. Київ : Видавництво гуманітарної літератури «Абрис», 2002. 742 с.

ІДЕАЛИ КОНФУЦІЯ В ОСВІТНІХ ПРАКТИКАХ СУЧАСНОСТІ

Ганаба Світлана, Васюта Максим

*Національна академія Державної прикордонної служби України
імені Богдана Хмельницького, (Хмельницький)
sveta_ganaba@ukr.net*

Сучасна освіта в умовах мінливого й непередбачуваного світу дедалі більше знаходиться у процесі перманентних змін. Ці зміни спрямовуються на її здатність вести пошук й пропонувати адекватні й ефективні відповіді суспільним викликам. Але де має брати освіта свій ресурс для інноваційного поступу? Варіантів є безліч. Серед множинності варіантів релевантну роль має досвід минулого. Йдеться про здатність традицій продукувати нові сенси, характеристики, бути життєздатними та затребуваними у контексті сучасних змін. Таке розуміння та відчуття традиції – це, скоріше, за словами Е. Макінтайра, «бачення тих майбутніх можливостей, які минуле створило для нашого теперішнього» [1, с.45]. Варто зазначити, що за своєю природою інновації не є опозиційним протиставленням усталеним формам та методам передачі і поширення знань. Радше вони розуміються як продукт переосмислення традицій, часткового заперечення їх усталених рис та характеристик внаслідок відкриття нових, які відповідають запитам соціуму. Традиції збагачуються й підтримуються у суспільстві за рахунок їх активізації новими ідеями. Як стверджує О. Шейко, традиція, з одного боку, продукт, тобто, певний завершений результат відносно сталих, загальноприйнятих способів, видів і методів діяльності, що утвердилися у суспільстві – тобто своєрідний статистичний стан, а з іншого боку, традиція розглядається у динаміці як процес, у цьому разі враховується її розвиток у системі суспільства у напрямі постійного якісного удосконалення (як самої традиції, так і суспільства у цілому) [3, с. 8].

Власне таке розуміння традиції презентовано у поглядах Конфуція. На його думку, традиції мають велику життєдаїну силу, яка слугує опорою людини у світі та у різних соціальних спільнотах. До них необхідно звертатися не як до увіковиченого й застиглого досвіду, що відповідає на питання як це було, а з позицій того, які відповіді вони можуть запропонувати людині у вирішенні її насущних проблем. Ідея «шляхетної людини», за Конфуцієм, – це не застиглий взірець, а, навпаки, шлях людини довжиною у життя. Це сукупність моральних чеснот до яких людина прагне через акти самовдосконалення, саморозвитку та самотворення. У кожного свій шлях, залежно від внутрішнього стану, системи переконань та поглядів, устремлінь та бажань.

Яким чином ці ідеї можуть бути продуктивними для сучасної української освіти? Насамперед, вони спрямовують її у напрямку розвитку людини, плекання її особистісних рис. Освіта є життєвою необхідністю людини й вона покликана розвивати її природні задатки та таланти. На

переконання Конфуція ця сфера є основою буття людини. Зазначимо, що у розуміння освіти він вкладає значно ширше поняття, а ніж навчання. Радше мислитель веде мову про виховання людини, а не за допомогою прищеплення їй певних соціальних навичок й чеснот, які культивуються й схвалюються суспільством як позитивні й такі, які роблять людину шляхетною. Конфуцій визначає покликання освіти – виховання шляхетності й доброчесності як «виращування того насіння, яке закладено у людині» [2].

Освіта, за Конфуцієм, – це шлях, який не включає у себе запам'ятовування правил, чужих ідей й поглядів, наслідування чужим переконанням чи принципам. Це середовище для саморозвитку й самовдосконалення [2]. Засадничою для побудови освітніх практик є ідея про постійний розвиток та самоудосконалення людини. Вона є проектом, який здійснюється упродовж усього життя. Шляхетна людина сама собі створює обов'язки та вимоги, щоб діяти згідно з ними. Як органічна цілісність вона не задається готовою, а твориться упродовж життя. Релевантним у ній є способи життя, які узгоджуються з людською природою, величністю Неба та свідченнями шанованих предків [2]. Екстраполяція цієї ідеї дозволить поширити практики демократії та людинолюбства у суспільстві. Сфера освіти має зазнати суттєвого переформатування діяльності у напрямку від людини, яку навчають до людини, яка навчається, визнанні самоцінності особистісного досвіду та життєвої практики.

Список використаних джерел:

1. Макінтайр Е. Після чесноти: Дослідження з теорії моралі: пер. з англ. Київ, Дух й літера, 2002. 414 с.
2. Мудреці Піднебесної: Сб. Лао-цзи. «Дао де л.»; Конфуцій. «Лунь юй»; Мо-цзи. «Мо-цзи»; Мен-цзи. «Мен-цзи»; Чжуан-цзи. «Чжуан-цзи»; Сюнь-цзи; Хань Фей. Сімферополь: «Реноме», 1998. 384 с.
3. Шейко О.С. Традиція як фактор саморозвитку суспільства: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: 09.00.03. Запоріжжя, 2001. 19 с.

ПЛАТОНІВСЬКІ ІДЕЇ: МОСТИ ДО СУЧАСНОЇ ФІЛОСОФІЇ СВІДОМОСТІ

Врана Анна

*Черкаський національний університет
імені Богдана Хмельницького (Черкаси)*
anna.o.vrana@gmail.com

Щоб краще розуміти генезу філософських концептів варто час від часу озиратись на історичну ретроспективу становлення цих самих понять та ідей. Хоча, поняття «свідомість», як воно розуміється сьогодні, не обговорювалося прямо в давньогрецькій філософії, вже в античності були закладені перші камені розуміння природи людського тіла та духу, їх взаємозв'язку. Ідеї Платона про свідомість та метафізичні принципи знайшли відображення в багатьох сучасних теоріях філософії свідомості. Філософи, такі як Девід Чалмерс, Деніел Деннет та Томас Нагель розглядають свідомість як основну проблему філософії. Вони знаходять багато спільного з Платоном в своїх роздумах про те, що таке свідомість та як вона пов'язана з фізичним світом, позаяк назагал, Платонівська філософія була спрямована на розуміння природи людської свідомості та її зв'язку з реальністю.

Платон був одним з перших філософів, які зауважили різницю між розумом та тілом. Він вірив, що розум – це найважливіший аспект людини, а тіло – це лише інструмент, який розум використовує для взаємодії з оточуючим світом.

Одна з головних ідей Платона полягає в тому, що реальність, яку ми сприймаємо, не є остаточною і справжньою. У VII книзі «Держави» Платон представляє алегорію печери, яка мала вплив на дискусії про сприйняття та реальність. Алегорія описує групу людей, що прожили все своє життя прикутими в печері, спостерігаючи за тінями на стіні, які, на їхню думку, є реальністю. Коли один із них звільняється і бачить світ за межами печери, він розуміє, що його попередні уявлення були помилковими [1]. Цей діалог піднімає питання про зв'язок між сприйняттям і реальністю, а також про роль знань у формуванні нашого розуміння світу. За його теорією, справжній світ існує в душі, в ідеях, які лежать за межами нашого сприйняття. Він позначав цей світ «світом ідей» або «форм». Ці ідеї є основою всіх речей, які ми бачимо в реальному світі.

Погляди Платона на відношення між мисленням та реальністю викликали багато дискусій в сучасній філософії. Так, Д. Чалмерс використовував побудовану ним теорію форм, щоб аргументувати існування «феноменального царства», яке не можна звести до фізичних процесів. Він стверджує, що свідомість є фундаментальним аспектом реальності, як і форми, і не може бути пояснена виключно в термінах діяльності мозку. Філософ припускає існування незводимих суб'єктивних аспектів свідомого досвіду, які неможливо звести до об'єктивних пояснень від третьої особи, називаючи їх «кваліа», вважаючи їх фундаментальними для нашого розуміння свідомості. Ця ідея нагадує теорію форм Платона про світ форм, який існує незалежно від матеріального світу і може бути

осягнутий лише через інтуїтивне чи інтелектуальне розуміння, а справжня реальність речей полягає в їхніх абстрактних, вічних формах, а не в їхніх фізичних проявах. Платонівські ідеї підтримує і Т. Нагель, який використав алегорію Платона про печеру, щоб стверджувати, що наше сприйняття реальності обмежене нашою суб'єктивною точкою зору. Він зазначає, що свідомість дає нам унікальний погляд на світ, який неможливо охопити суто об'єктивними науковими методами.

Натомість, Деніел Деннет критикував теорію ідей Платона як надто абстрактну та відірвану від емпіричної реальності. На його думку, свідомість є невід'ємною властивістю фізичних процесів у мозку, що ми можемо зрозуміти шляхом наукових досліджень. Деннет відкидає ідею трансцендентного світу ідей і зосереджується на фізичному світі та способах взаємодії людей з ним. Мислитель стверджує, що розум не є окремою від тіла сутністю, а скоріше виникає як властивість мозку.

Таку позицію розділяє Джон Серл, зазначаючи, що свідомість є біологічним явищем, яке виникає внаслідок діяльності мозку, хоча все ще відрізняється від фізичних процесів, які його породжують. Філософ переконаний, що свідомість включає більше, ніж просто чуттєвий досвід. Він стверджує, їй притаманні інтенційні стани або психічні стани, які спрямовані на об'єкти чи події у світі.

Складною роботою мозку Деннет пояснює і концепцію свободи волі, вбачаючи ілюзію наше відчуття свободи волі. Питання «свободи волі» також було цікавим і Платону, який розглядав його в контексті розуміння природи душі, яку уявляв «розділеною» на три частини: розум, дух та біологічний (тваринний) потяг. Розумна частина душі відповідає за мислення та розуміння ідей, емоційна – за почуття та емоції, а прагнуча – за бажання та дії. Він переконаний, що раціональна частина душі повинна контролювати наші бажання та емоції, щоб досягти гарного життя. Розглядаючи природу душі, Платон поставив головне питання сучасної філософії свідомості – щодо взаємозв'язку між розумом та тілом. В діалозі «Тімей» він піднімає питання про природу свідомості та взаємозв'язок між різними аспектами розуму. Цікавим є й інше питання щодо можливості існування свідомості незалежно від фізичних процесів (діалог «Федон»).

Це лише кілька прикладів того, як сучасні філософи використовували концепції Платона у своїх дискусіях про свідомість. Ідеї Платона продовжують впливати на сучасну філософію. Його спадщину можна побачити в широкому діапазоні філософських дебатів і дискусій про природу реальності, знання та свідомості.

Таким чином, ідеї Платона про свідомість та мислення мали значний вплив на сучасну філософію свідомості. Багато філософів протягом історії перебували під впливом ідей Платона, включаючи тих, хто працює над філософією свідомості. Хоча діалоги Платона безпосередньо не стосуються сучасного концепту свідомості, вони містять багато ідей і концепцій, які продовжують бути актуальними для сучасних дискусій про сприйняття, знання та проблему розуму та тіла. Сучасні філософи продовжують звертатись до творів Платона, спираючись його ідеї у своїх

дослідженнях, а подекуди критикуючи їх, підтверджуючи, що його внесок у філософію відіграв фундаментальну роль у формуванні того, як ми розуміємо свідомість та її зв'язок із людським розумом і тілом.

Список використаних джерел:

1. Платон. Держава : пер. з дав.-гр. Київ: Основи, 2000. 355 с.
2. Chalmers D. The Conscious Mind. New York: Oxford University Press, 1996. URL: https://personal.lse.ac.uk/ROBERT49/teaching/ph103/pdf/Chalmers_The_Conscious_Mind.pdf. Дата доступу: 23.02.2023.
3. Dennett D. Consciousness Explained. Boston: Little, Brown and Company, 1991. Centre for Free Thoughts. URL: <https://freethoughts.dorshon.com/wp-content/uploads/Consciousness-Explained.pdf>. Дата доступу: 23.02.2023.
4. Nagel T. What Is It Like to Be a Bat? New York: Oxford University Press, 1974. University of Warwick. URL: https://warwick.ac.uk/fac/cross_fac/iatl/study/ugmodules/humananimalstudies/lectures/32/nagel_bat.pdf. Дата доступу: 23.02.2023.

СКОВОРОДИНІВСЬКА «НАУКА ЖИТИ» У РЕЦЕПЦІЯХ СЬОГОДЕННЯ

Ганаба Світлана, Гежа Карина

*Національна академія Державної прикордонної служби України
імені Богдана Хмельницького (Хмельницький)*

sveta_ganaba@ukr.net

Сьогодення України сповнене внутрішньої тривоги, переживань й гіркоти втрат. Та, навіть у часи воєнного лихоліття людина має думати про майбутнє. «Жити майбутнім» є не лише психологічною потребою людини, однією із визначальних властивостей людської натури. Міркувати про майбутнє – це ще усвідомлення того, що ця війна – є війною за наше майбутнє, за те, якою Україна буде після війни. Де брати людині сили й насагу долати труднощі, де віднайти життєві сили за умови, що звичний світ руйнується, те, що становило певну цінність й вагу втрачає сенс? Світ довкола людини втратив свою стабільність й прогнозованість, а відтак опертя для людини. Ймовірність раптових подій збільшує рівень напруги, хаосу й плутанини, посилює відчуття складності й тривожності в осмисленні проблем світу. Потуги людини зрозуміти й впорядкувати світ зводяться нанівець, навіть з позицій того те, що розвивається у складності й знаходить ресурс у дисгармонії й не життєздатне в умовах спрощення. Людина змушена, повсякчас, адаптуватися до мінливостей світу, шукаючи ресурси у подоланні труднощів та опертя у самій собі. Ось саме у такий періоди життя користь від філософії зростає в рази. Вона не лише розвиває широту погляду на речі та вміння критичного мислити спонукаючи до вільнодумства, а й формує низку особистісних якостей й ціннісних орієнтирів, гартує характер тощо. Варто зауважити, що людина не з'являється на світ готовою, наче метелик з лялечки. Людина розвивається, точніше саморозвивається й процес її становлення – є справою її рук. Простіше кажучи, філософські знання й роздуми – це проект, стратегія й перспектива розвитку людської сутності. Власне у філософії людина усвідомлює свою вічну, універсальну та нескінчену сутність, саме там шукає відповіді на свої злободенні питання у власний спосіб інтерпретуючи міркування й помисли мислителів [2, с.45]. Відтак їх спадщина не є культурним надбанням минулого, а радше інтелектуальним стратегічним ресурсом для осмислення сьогодення й пошуку шляхів творення свого життя. Й у цьому сенсі досвід українського філософа Григорія Сковороди, який жив й міркував про світ й людину є затребуваним й актуальним. Життя й думки філософа уособлювали глибокомудрість національного просвітника, відображаючи історію, традицію, психоментальність, душу свого народу, його прагнення до пізнання вічних істин, служіння їм [1, с. 246].

Сковородинівська «наука жити» твориться із самого життя. Щасливий стан людини – це філософія її життя. Усвідомлюючи реальність і природність світу людини, споглядаючи й оцінюючи людські діяння,

філософ зазначав, що для «багатьох ця голова життя полягає у задоволенні черева, для інших – очей й ніг, а ще для інших ціллю є потреби в одязі та у всяких речах» [3, с. 89]. Однак Сквородинівська життєтворчість спрямовувалася до найвищої мети – жити дух, благородство серця й помислів. Власне у цій настанові закладено основи нашого буття. Учення філософа зберігає свою значущість у сьогоденні тому, що він формував свою філософію життєвим чином, так би мовити: філософія життя про життя.

Плекання людиною моральних чеснот, визнання себе як унікальною самоцінністю у світовому універсумі є однією із релевантних засад життєтворчості за Скворородою. Мова йде про повне прийняття людиною себе й визнання як унікальності, що характеризується відчуттям власної гармонійності та цілісності, упевненістю у собі й самоцінністю. Самоцінність – це самоповага, це наявність досвіду поцінування, розуміння того, що інші люди бачать й розуміють твою значимість як людини, радіють й надихаються тобою, усвідомлення того, що при усіх негараздах, помилках й невдачах, людина завжди залишається цінною. Самоцінність передбачає адекватну самооцінку, але не отожднюється до неї, оскільки демонструє внутрішній вимір самої себе на відміну від самооцінки, яка є похідною від зовнішніх факторів та оцінок. Самоцінність за Скворородою, це «життя згідно з природою». Йдеться не лише про здатність людини вибудовувати гармонійні стосунки з навколишнім світом, а, насамперед, з собою. Зазначимо, що лише прийняття себе як самоцінності дозволить людині гідно витримувати усі «удари долі», гармонійно вибудовувати взаємовідносини з іншими, бути творцем свого життя. Самоцінність дозволяє людині розвинути здатність слідувати своїм принципам – незважаючи на обставини, розуміти свої цінності, якою людиною вона хоче бути, які риси характеру прагне у собі розвинути чи посилити. Людина не повинна діяти усупереч своїм поглядам й переконанням, у намаганні комусь сподобатися. Навпаки, вона має мати й розуміти свої бажання й культивувати почуття власної значущості. Варто зауважити, що це є одним із компенсаторів дисбалансу є оновлення власних ресурсів у напрямку віри, взаємодопомоги та підтримки інших.

Отож, вчення Г. Сквороди формує живлючий національний образ, який стає помічником у часи нинішнього воєнного лихоліття. Він утверджував цінності духу й мудрості істини, що були свідченням того, що нічого не можна зрушити з місця, якщо не в змозі оволодіти найголовнішими чеснотами – віданності й служінню своєму народу.

Список використаних джерел:

1. Кралюк П. Історія філософії України: підручник. Київ. КНТ, 2015. 652 с.
2. Петрушенко В.П. Філософія. Курс лекцій: навчальний посібник. Київ. Каравелла, Львів, Новий світ-2000, 2002. 546 с.
3. Скворода Г. Літературні твори. Укладач В.Шевчук. Київ. Апріорі, 2021. 352 с.

МИСЛЕННЯ І ПІЗНАННЯ СВІТУ: ПРО ДЕЯКІ ФЕНОМЕНИ ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ ОСОБИСТОСТІ

Городнюк Людмила

*Південноукраїнський національний педагогічний університет
ім. К. Д. Ушинського (Одеса)*
milaodessa1603@gmail.com

Мислення – феноменальний інструмент, дарований людині. Через «я мислю» людина осягає зовнішній світ і будує світ внутрішній. «Я мислю» є складове ядро свідомості, і навіть коли все інше в людині може змінитися, «я мислю» «має залишитися» [10], – вважає видатний екзистенціаліст, німецький філософ Карл Ясперс.

В нашій свідомості завжди є думки, багато думок, які виникають у відповідь на ті чи інші об'єкти сприйняття, свідомості, пам'яті, мислення, що як світообрази відтворюються в нашому внутрішньому світі [8]. Ці світообрази ми могли бачити в реальному житті, але могли і створити власною уявою за мотивами попередньої інформації, яка існувала в нашій свідомості [2]. На обрій нашого мислення потрапляє безліч об'єктів – матеріальних, ідеальних, значущих і менш важливих, реальних, вигаданих, існуючих як інформаційні фрейми, і всі вони створюють комплекс наших понять, уявлень, вподобань, відчуттів, переконань, цінностей, ідей, – розуміння і відчуття того, як влаштований навколишній світ і яке місце, яка роль відведені в ньому самому суб'єкту, а це власне і є світогляд.

Світогляд формується з перших місяців життя, коли окрім відчуття себе, дитина починає зупиняти погляд на оточуючих предметах, людях, істотах. Усвідомлюючи наявність перших об'єктів навкруги себе і себе посеред об'єктів і явищ, через маму, через власну кімнату, через іграшки, відчуття, звуки, маленька людина починає незбагнений процес світопізнання [2]. Перед нею розгортаються численні феномени, про природу яких людина міркує і робить умовиводи. Часто, якщо в індивіда в процесі його буття не виникає мети отримати істинне знання, встановити достовірні факти про будь-який феномен, він все життя впевнений, що предмети і явища за своїми якостями і властивостями є саме такими, як йому про них хтось колись розповів, як він їх зрозумів на початку життя. Як колись зауважив французький філософ і письменник Анатоль Франс, «створити світ легше, ніж зрозуміти його».

Стереотипи, упередження, когнітивні спотворення, ментальні кліше, дисфункціональні переконання – це все логічні і мисленеві помилки, хибні уявлення про явища, які ми самі утворюємо через умовиводи, поспішаючи в силу різних причин (і насамперед, через брак критичного підходу) [6] задовільнитися суб'єктивною думкою замість пошуку об'єктивного знання. Такі ментальні пастки – теж похідні опції нашого мислення.

Що ж таке власне «мислення»? Термін «noesis» (nohsiz, νόσις – гр.), який ми сьогодні розуміємо як «мислення», вперше з'являється ще у Гомера в значенні «цілісне сприйняття світу», потім у Платона – як уявне

осягання сутності, засноване на споглядальній природі розуму. У Аристотеля ноєзіс – це сукупність мисленнєвих актів – ноєм (νόημα – гр.). Пізніше, на межі 19 і 20 століть, ці терміни з'являються у Гуссерля і стають центральними в феноменогічному напрямку філософії: ноєза означає «не лише процес мислення, а чисту трансцендентальну структуру будь-якого акту свідомості», а ноема – «інтенційний корелят ноєзи» або «реальний момент життя свідомості» [5].

Якщо буквально, то у філософському словнику дефініція «мислення» тлумачиться як активний процес узагальнення й опосередкованого відображення дійсності, який забезпечує розгортання на основі чуттєвих даних закономірних зв'язків цієї дійсності та вираження їх у системах понять» [7]. У філософії мислення розглядається як вища форма активного віддзеркалення об'єктивної реальності, виражена в опосередкованому і узагальненому пізнанні істотних зв'язків між предметами і явищами, у створенні нових ідей. Дефініції насправді багато, бо мислення є центральною категорією не тільки філософії, але й багатьох людинознавчих наук – когнітивної психології, філології і психолінгвістики, фізіології і нейронаук тощо.

Але ми для майбутніх досліджень феноменів мислення зупинилися на тлумаченні, запропонованому сучасним українським філософом Андрієм Баумейстером, що «мислення – це перетворення різноманіття даних на єдність знання» [2]. На думку Баумейстера, людина в пошуках численних світоглядних відповідей, ставить перед собою декілька рівнів запитань:

- а) в якій реальності я існую? Де я?;
- б) хто я (властивості моєї особистості)?;
- в) як я осягаю світ (спосіб пізнання світу, критичність мислення, мої упередження)?;
- г) в який спосіб я дію (мої переваги-недоліки, мої чесноти-пороки)?;
- д) які в мене цінності, цілі, і нарешті – покликання?

В процесі мислення людина шукає відповіді: аналізує, синтезує, опрацює і з'єднує різноманіття інформації про світ і його складові в певні зв'язки. Вузлами цих зв'язків є образи, поняття, уявлення, метафори, ідеї, категорії. Для мислення надважливо – ретельно прояснити, розрізнити, точно визначити» [2]. В пошуках істинного знання ми маємо з допитливістю, увагою до найдрібніших деталей, критичністю, знаттєлюбством ставитися до будь якого феномену» [1], що з'являється на обрії нашого сприйняття. Оскільки цей феномен, незважаючи на його сьогодишню роль у світорозумінні людини, знайде своє місце в її концептосфері, і стане матеріалом для формування подальших уявлень про світ. Будь-яке хибне уявлення в світоглядній системі тягне за собою нові хибні уявлення і ментальні помилки.

Мислення вищого рівня – усвідомлене мислення, завдяки якому ми можемо запобігти ментальним пасткам, а разом з ними – помилкам в прийнятті рішень, практичним і етичним вчинкам, здійсненим несвідомо і начебто супротив волі.

Список використаних джерел:

1. Баумейстер А. Вступ до філософських студій, або інтелектуальні подорожі до країни Філософії. Київ: Мала академія наук України, 2017. 238 с.
2. Баумейстер А. Мислення. Відеолекції від Cowo школа [URL:/youtube.com/watch?v=LSI5H2L23kc&list=PL5mMVqjrytJvPwp6Su79UBQ36Q383Ndfd](https://www.youtube.com/watch?v=LSI5H2L23kc&list=PL5mMVqjrytJvPwp6Su79UBQ36Q383Ndfd)
3. Вальденфельс Б. Вступ до феноменології / пер. з нім. Київ: Альтерпрес, 2002. 176 с.
4. Кант И. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. Лосского сверен и отредактирован Ц. Г. Арзаканяном и |М. И. Иткиным |; Примеч. Ц. Г. Арзаканяна. Москва: Мысль, 1994. 591 с.
5. Кебуладзе В. Феноменологічна психологія і феноменологічна соціологія. Навчально-методичний посібник. Київ, 2021.
6. Критичне мислення: комплекс навч-метод. Забезпечення навч. дисц. [Електронний ресурс]: КПІ ім. Ігоря Сікорського. 66 с.
7. Павлов В. І., Лебедев В. О. Словник найбільш уживаних термінів з філософії, логіки, етики, естетики та релігієзнавства. Харків : УкрДУЗТ, 2019. 160 с.
8. Ясперс К. Психологія світоглядів. Київ, 2009. 464 с.
9. Ясперс К. Смысл и назначение истории: Пер. с нем. Москва: Политиздат, 1991. 527 с.
10. Ясперс К. Философия. Книга вторая: Просветление экзистенции: Пер. С нем. А.К Судакова. Издательство «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 448 с.

«ЗНАТИ – ЦЕ УСВІДОМЛЮВАТИ, ЩО ВИ НІЧОГО НЕ ЗНАЄТЕ», АБО МОДЕЛІ ВИКЛАДАННЯ ЕТИКИ У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Горохолінська Ірина

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
i.horokholinska@chnu.edu.ua

*«Проповідувати мораль легко, обґрунтувати її важко»
А. Шопенгауер*

Дискусії про викладання етики і / або релігійної етики / християнської етики (ряд можна продовжувати) у молодшій та старшій школах тривають. А тим часом викладання етики у вищій школі, хоча, по суті, й передбачене стандартами вищої освіти майже всіх спеціальностей (на чому ми вже наголошували у своїх попередніх роботах [2]), наразі зведе нас часто до суто вибіркового курсу (а подекуди навіть і не пропонується у перелік вибіркових). Водночас на всіх публічних рівнях в контексті накреслення візії соціально-культурного розвитку постійно точаться обговорення «недостатності» в українському суспільстві рівня моральності, відповідальності, справедливості тощо. Подієвість, з якою стикаємося, читаючи / слухаючи новини та новинні стрічки у нових медіа, засвідчує потребу чіткої артикуляції готовності приймати професійні рішення, спіраючись не тільки на так звані *hard skills*, а й на розуміння особливостей аксіологічної площини міжлюдської комунікації.

Зазначені проблеми й суперечності спонукають ще раз чітко оглянути, які ж підходи до викладання етики у вищій школі мають потенціал справжньої дієвості. Адже, на жаль, трапляється таке, що цей курс замість бути явищем практичної філософії зводиться до «переповідання» етичних ідей відомих філософів, визначення базових етичних категорій в їхніх працях та окремих дискусій щодо їхнього значення загалом для суспільства, особистості тощо. Очевидно, що ознайомлення з нормами морально належного в контексті історії етико-філософської думки є цінним. Але поряд з тим, важливо брати до уваги, що знання моральних норм далеко не означає прийняття цих норм чи вміння здійснювати відповідальні рішення в конкретних ситуаціях відповідно до цих норм. Тобто вивчення етичних ідей лише через лекційно-семінарське ознайомлення з ними зовсім не гарантує напрацювання навичок прийняття моральних рішень.

Задля ефективного набуття студентами навички діяти морально відповідально доцільним є облаштування в межах курсу етики постійної практики так званих *case studying*, налаштування аудиторії на потребу виховання вольових якостей прийняття морально правильних рішень в ситуаціях, коли інтереси та права багатьох зацікавлених осіб так чи інакше залучені до проблеми, що розв'язується. Адже, очевидно, що «...морально добрим чи злим може бути лише так званий *actus humanus*...»

[1, с. 172]. Викладач та здобувачі чітко повинні усвідомлювати, що попри те, що «теоретичні абстракції відіграють певну роль в багатьох академічних дисциплінах, проте етична думка потребує соціальної дії й прийняття складних рішень в реальному часі і реальному місці. Чесні етичні розмисли відбуваються в багатомірних переходах – складних і звивистих, – а не посеред ідеально рівної автостради. Вони часто вимагають дії і реакції на небезпечній території, заводять на недобудовані дороги й контекстуальні проходи» [3, р. 32]. А тому вивчення етики через розбір конкретних суперечливих, колізійних в етичному контексті ситуацій, спільне віднаходження їх морально правильного розв'язання за сократівським методом «сповиття» його через проблематизуючі запитання, умовне прийняття позиції нейтралітету щодо оцінності й незнання відповіді на питання: «а як буде морально слушно?» – за умови компетентності, майстерності викладача – дасть змогу і вивчати конкретику історико-філософського масиву етичних ідей, і застосовувати їх на практиці. Самостійне прочитання джерельних текстів, вдало підібрані «проблемні ситуації» з реального життя відповідно до них, що розглядатимуться в руслі методики *case studying* на заняттях, налагодять синергію теоретичної та практичної підготовки в межах курсу етики. Як слушно зазначає дослідник з Австралійського католицького університету Дж. Дж. Т. Озолінс (Janis John Talivaldis Ozolins): «У курсі етики, що орієнтований на набуття навичок є два ключові елементи: 1) етична чутливість, що означає здатність розпізнавати моральні аспекти конкретної ситуації і 2) моральний умовивід, здатність використовувати міркування та практичні навички прийняття рішень в контексті моральних проблем» [4, р. 363]. Висновкування щодо конкретики моральних ідей найвдаліше та найобґрунтованіше виглядатимуть саме після спільно прийнятого морального рішення. Покликання до джерельних текстів та цитат і визначень із них запам'ятовуватимуться краще, якщо вони підкріплюватимуть висновки із розв'язання реальної життєвої ситуації, над якою розмірковували в деталях попередньо. Завдання викладача – зуміти підвести аудиторію до віднайдення розв'язання моральної проблеми, зуміти заактуалізувати на її ґрунті теоретичний матеріал, що його надано було на прочитання / вивчення.

Отже, орієнтація на здобуття конкретних навичок прийняття морально правильних рішень є неодмінним інструментом актуального та ефективного викладання курсу етики у вищій школі. Відмова від дисциплін світоглядно-аксіологічного спрямування як обов'язкових елементів підготовки здобувачів є не тільки ціннісно загрозливою в ракурсі етичного виховання, а й шкідливою для ефективності професійного зростання фахівця. Адже поле нашої професійної діяльності – це майданчик для здійснення вчинків, рішень, умовиводів, від якості (зокрема, й моральної) яких залежить як корисна вартість нашої роботи, так результативність командних досягнень тощо.

Список використаних джерел:

1. Гільдебранд Д. фон. Етика. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2002. 445 с.
2. Горохолінська І., Бродецький О. Етична підготовка фахівців у закладах вищої освіти: ідейно-ціннісна мотивація та вимоги стандартів вищої освіти. Освітологія. № 10. 2021. С. 15-23.
3. Нуллєнс П., Мичєнер Р. Многомерная этика. Нравственное богословие в контексте постмодернизма. Киев: Книгоноша, 2015. 304 с.
4. Ozolins J. Teaching Ethics in Higher Education. Higher Education in a Changing World: Research and Development in Higher Education. Proceedings of the 28th HERDSA Annual Conference, Sydney, 3-6 July 2005. Pp. 358-364.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЛЮДСЬКИХ ПОТРЕБ ТА ЦІННОСТЕЙ В УМОВАХ ВІЙНИ. ФІЛОСОФІЯ ВІЙНИ

Келеберда Анна

Черкаський державний технологічний університет (Черкаси)

a.d.keleberda.fht22@chdtu.edu.ua

Яким цінностям в своєму житті віддає перевагу сучасна людина? В першу чергу ми орієнтуємося на закриття так званих матеріальних, або базових потреб. Для нас важливими є дах над головою, їжа, одяг, транспорт і предмети побуту, які роблять наше життя безпечним і комфортним. Далі ми звертаємо увагу на духовні потреби, так як освіта, творчість, спілкування, самореалізація. І, нарешті, йдуть соціальні потреби: становище в суспільстві, гідні умови праці, якісне медичне обслуговування, відпочинок тощо.

Сучасний світ має всі умови для забезпечення цих потреб. Тож здавалося б, що людям залишається спокійно жити, вчитися, будувати кар'єру, створювати сім'ї, подорожувати, робити щось нове і нестандартне. Але ж ні, декому цього замало. Тому поступово з'являються ідеї про вищість одних людей над іншими, про переваги певного народу тощо. Подібні думки починають поширюватися в суспільстві і згодом «оселяються» у масовій свідомості. В результаті це призводить спочатку до кризових станів, конфліктів, а потім і до війни.

Відомий німецький філософ Йоганн Готліб Фіхте характеризував війну як суспільне явище, яке суперечить розуму. Він був переконаний у тому, що «жодна держава не повинна насильницьким шляхом втручатися в питання правління і державного будівництва інших держав», а також у тому, що «держава, яка є несправедливою за своєю внутрішньою побудовою, неминуче прагне до грабежу сусідів» [1, с. 202]. Тож за мир, говорив Фіхте, потрібно боротися.

Георг Вільгельм Фрідріх Гегель зазначав, що ті держави і нації, які у мирний час не піклуються про свою безпеку та суверенітет, можуть ймовірно стати здобиччю агресора. Він зазначав: «Оскільки держава справді існує, вона повинна мати реальну можливість вести війну і тому повинна мати все необхідне для цього» [2, с. 464]. Народ, на його думку, повинен довести своє право на свободу та незалежність.

Війна – жахливе явище. Імануїл Кант підкреслював, що з розвитком цивілізації народи все більше будуть прагнути жити у мирі, адже «війна ... здатна знищити варварськими спустошеннями ... усі досягнуті успіхи культури» [3, с. 17].

Якими є наслідки війни? Смерть, розруха, горе, страждання... Війна змушує людей переглядати їхні пріоритетні цінності, тому що тільки коли жахи війни входять у наше життя, ми починаємо усвідомлювати переваги мирного, спокійного існування.

Ми проживаємо наразі складний час і навіть за таких умов українське суспільство прийняло виклик та гідно тримає удар, шукаючи вихід

із ситуацій та адаптується до реалії сьогодення. Війна – жахливий, але потужний психотерапевт. Якщо вона не вбиває і не доводить до божевілля, то може навчити давати раду всім іншим проблемам.

Вправний психотерапевт не позбавляє людей їхніх вад та проблем, вчить приймати себе такими, якими ми є, і жити повноцінним життям. Адже з низки екзистенційних, психологічних, комунікаційних, кар'єрних, фінансових проблем і складається саме життя. Натомість війна приносить смерть. А це вже нерозв'язна проблема, на тлі якої все решта стає неважливим, і тим, хто вцілів, доводиться вчитися жити далі.

Однією з найвищих цінностей цивілізованого світу є свобода пересування. Українці завжди були вільними людьми. І після здобуття незалежності у 1991 році ми отримали змогу подорожувати світом, вчитися в різних країнах, спілкуватися з представниками різних народів в культур тощо. Сьогодні ж виявилось, що дуже важливою цінністю для кожного українця є можливість жити вдома. Люди прагнуть повернутися в Україну, в свої домівки попри те, що тут небезпечно.

Проблеми війни та миру були актуальними у минулому і, нажаль, залишаються такими і зараз. Над ними замислювались видатні філософи, історики, соціологи та психологи тощо. І сьогодні їхні ідеї в умовах нашої, російсько-української війни виступають своєрідним «компасом» у проведенні як внутрішньої, так і зовнішньої політики держави, спрямованої переважно на мобілізацію сил для боротьби з агресором, захист цивільного населення, відстоювання суверенітету та незалежності України.

Список використаних джерел:

1. Фихте И. Г. К вечному миру. Философский проект Иммануила Канта 1796. Трактаты о вечном мире. Москва : Соцэкгиз, 1963. С. 193–202.
2. Гегель Г. В. Ф. Философия права / пер. с нем., ред. и сост. Д.А. Керимов и В.С. Нерсисянц. Москва : Мысль, 1990. 534 с.
3. Кант И. К вечному миру. Сочинения: в 6-ти т. [под общ. ред. В. Ф. Асмуса и др.]. Москва : Мысль, 1996. – Т. 6. 743 с
4. Як війна змінює українське суспільство? Укрінформ : веб-сайт. URL: <https://bit.ly/3lQqQan> (дата звернення: 22.02.2023)

СЕНС ЖИТТЯ – РИТОРИЧНЕ ПИТАННЯ У ФІЛОСОФІЇ

Крисенко Ілона

*Харківський національний педагогічний університет
імені Григорія Сковороди (Харків)
ilonakrysenko490@gmail.com*

Сенс життя – це питання, яке панує у філософії з найдавніших часів, і до сьогодні навколо нього точаться дискусії. Кожен у цьому житті запитав у себе, «який сенс життя?», «у чому він полягає?», «як його віднайти?» тощо. Дане питання у різні історичні епохи починаючи з античних часів. Філософи античності як Сократ вважав, що сенс життя полягає в поліпшенні своєї душі, за Аристотеля сенс нашого існування полягає у прагненні до щастя, втіленням свого покликання, проявити свій талант. Епікур вважав, що головна мета життя це прагнення до отримання задоволення.

В епоху Середньовіччя свої філософські погляди щодо даного питання висловив Августин Блаженний і Фома Аквінський вбачали сенс буття людини на цій землі полягає в пізнанні і спогляданні бога.

Важливим етапом у вирішенні цього питання відіграли німецькі філософи як І. Кант, Г. Фіхте, Ф. Ніцше, Л. Фейербах. Іммануїл Кант вважав, що лише надії породжують жагу і формують сенс нашого існування. Йоганн Фіхте вважає, що сенс полягає в тому, щоб людина дійшла згоди із самим собою, у розумі, свободи. У його роботі є цитата: «Кожна тварина є те, що вона є, тільки людина з споконвічно – ніщо. Тим, чим вона повинна бути, вона повинна зробитися, і зробитися сама собою. Своєю волею, я можу бути тільки тим, чим я зроблю себе сам» [4]. Тобто, що людина все життя повинна докладати зусиль для свого формування змін, завжди мати ідеї і сенс свого буття.

Філософія сенсу життя Ф. Ніцше полягає в пануванні і влади це і є для нього є головною метою у житті, а також він зазначив, що сенс полягає в примиренні з її безлюдністю. Щодо філософії Л. Фейербаха вона полягає в турботі про себе, світу, жагою в отриманні щастя. Він вважає, що якщо людина не бачить сенсу свого існування то це людська катастрофа [1].

У новітній час дане питання не покинуло арену дискусії, а тому філософи продовжують висловлювати свої думки щодо нього. Наприклад, Карл Ясперс вбачав, що першочергове завдання кожної людини є усвідомлення свого місця у світі, вміння сприймати любов, досягати волі і свободи. Альберт Камю стверджував, що світ хаотичний, абсурдний, а тому віра і пошуки сенсу життя також абсурдна, але він вбачає сенс життя у боротьбі проти абсурду. Камю вважає, що істини щодо самого себе і навколишнього світу людина відкриває за допомогою почуттів. Відомий філософ Ж. П. Сартр також висловив свою думку щодо даного питання він вважає, що людина може бути людиною тільки «для себе» [2].

Жан-Поль Сартр писав: «Якщо ми повинні померти, то наше життя не має сенсу, бо його проблеми залишаються невирішеними і залишаються невизначеним саме значення проблем... Усе, що існує народжене без причини, продовжується у слабкості і вмирає випадково... Абсурдно, що ми народилися, абсурдно, що померемо» [2].

Великий внесок у вирішення даної проблеми здійснив В. Франкл пошук сенсу існування це «рушійна сила життя людини», але аж ніяк не «вторинна раціоналізація» інстинктивних потягів. Цей сенс унікальний і специфічний, бо мусить і може бути знайденим лише самою людиною, тільки тоді він набуде значущості». За словами В. Франкла, «пошук життєвого сенсу та цінностей може спричинити радше внутрішню напругу, аніж внутрішню рівновагу. Однак саме ця напруга є необхідною умовою психічного здоров'я» [5].

Отже, проаналізувавши філософські погляди на сенс життя, можна зробити висновок, що дане риторичне питання не буде однієї істинної відповіді. Кожна людина має самостійно відповісти на дане питання і слідувати своїй відповіді все життя. Сенс життя – це самостійний вибір цінностей на який орієнтуватися потрібно індивідуально, усвідомлення сенсу життя дає потужний стимул до активної діяльності.

Список використаних джерел:

1. Киричок О. Б. Філософія: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Полтава: РВВ ПДАА, 2010. 381 с.
2. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. Сучасна зарубіжна філософія: Хрестоматія. Київ, 1996.
3. Філософія: [підручник] / М. Фюрст, Ю. Тринкс ; пер. з нім. В. Кебуладзе. Київ: Дух і Літера, 2019. 536 с.
4. Фіхте І. П. Розповідь у двох томах. 1993. Т. 2. 892 с.
5. Франкл В. Людина у пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі, Харків, 2000. 160 с.

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНЕ ТЛУМАЧЕННЯ ТІЛА ТА ТІЛЕСНОСТІ: БІОЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ

Петрашук Мирослава

Чернівецький національний університет

імені Юрія Федьковича (Чернівці)

petrashchuk.myroslava@chnu.edu.ua

Тема тілесності у феноменології має подвійну значливість: з одного боку, вона поєднується з не менш важливою феноменологічною темою інтерсуб'єктивності, з іншого – вписується в ширший, загальнофілософський, контекст, оскільки виражає собою одну із спроб розв'язання психофізичної проблеми [3]. Водночас, тілесний вимір людського досвіду є наріжним каменем герменевтичної складової медичної практики. Адже тіло є живим осердям досвіду. І саме тіло дається як явний, спостережуваний об'єкт для медичного дослідження. Однак суто медичного погляду на людську тілесність виявляється недостатньо, адже в цій однобокій перспективі тіло редукується виключно до свого фізично-функціонального аспекту. Цю прогалину якраз-таки дозволяє заповнити феноменологія, яка практично від самого початку свого становлення особливу увагу приділяла тілесності і досягнула певних успіхів, вийшовши за межі суто натуралістичного погляду на тіло у своєму розумінні тіла не тільки як фізичного (*nim. der Körper*), а й як живого тіла (*nim. der Leib*). Щодо цього В. Кебуладзе пише: «...моє тіло – це не об'єкт поміж інших об'єктів, які я пізнаю у досвіді, а спосіб моєї присутності в світі, зумовлений трансцендентально. Моє емпіричне тіло є фактичністю. Утім ця фактичність є втіленням сутнісної необхідності мати тіло, аби досвідчувати цей світ» [3, С. 230-231]. Тож, очевидно, саме усвідомлення тілесності як не тільки фізичного об'єкту, речі серед інших речей, а як живого осердя досвіду, бракує натуралізму, що домінує в медичній царині знання та практики.

Варто зауважити, що описане вище феноменологічне розрізнення між живим та фізичним тілом має на меті не їхнє розділення та протиставлення (адже ми б в такому разі повернулися б до психофізичного дуалізму картезіанського стибу), а навпаки демонструє антиредукціоністський погляд на людську тілесність, відводячи як фізичному, так і «живому» її модусам свою роль та місце в переживанні будь-якого роду досвіду.

Український феноменолог Кебуладзе [3] виокремлює на основі попередньої феноменологічної традиції такі чотири якісні характеристики тілесності: *перманентність, подвійне відчуття, афективність та кінестеза*.

Перманентність тілесності визначається як така її характеристика, що «уможливлює сталу присутність мене в цьому світі» [3, с. 232]. При цьому, як зазначає Кебуладзе, ця перманентна присутність мого тіла має своїм наслідком те, що моє тіло ніколи не постає переді мною у своїй цілісності як предмет. В цьому контексті можемо зауважити, що феноменологічне тлумачення тілесності дозволяє глибше осягнути як досвід

хвороби, так і досвід здоров'я. Живе тіло, в силу своєї специфічної «прозорості» в досвіді, залишається непоміченим (передусім в стані умовного здоров'я) для об'єктивуючого наукового інструментарію, для якого зрозумілими та пізнаваними є ті феномени, що виражаються в спостережуваних симптомах чи поведінкових сигналах. При цьому, зазначена прозорість живого тіла може бути ураженою, зокрема в станах відчуження, коли тіло постає не тільки як те, що належить моїй *Своїості*, а й стає для мене чимось до невпізнаності Іншим (детальніше відчуження як моторошний досвід описує у своїх дослідженнях Ф. Свенауз [4, с. 53]).

Подвійне відчуття тілесності проявляє себе в тому, що я відчуваю світ за посередництва свого тіла, проте водночас я можу відчувати також і власне тіло як елемент світу. Щодо цього Гусерль пише: «...активно сприймаючи, я досвідчую (або можу досвідчувати) всю природу, зокрема свою живу тілесність, яка, отже, перебуває у стосунку до самої себе. Це вможливлується тим, що я щоразу можу сприймати за допомогою однієї руки другу, за допомогою руки – око тощо; водночас діяльний орган може стати об'єктом, а об'єкт – діяльним органом» [2, С. 202-203].

На наш погляд особливо важливою для біоетики може виявитися така феноменологічно виведена характеристика тілесності, як її афективність. Описуючи афективність, Кебуладзе пише: «...через афективність свого досвіду живе тіло відрізняється від фізичної речі, яка може зазнати ушкодження, але не може пережити при цьому ефект болю, або, навпаки, за деяких інших умов пережити афект задоволення» [3, с. 234]. Згодом, що ця афективність зумовлена в тому числі описаним вище «подвійним відчуттям тілесності» як характеристика її принципового та неминучого стосунку до самої себе.

Зрештою, значливою (як для феноменології, так і для біоетики) є й четверта характеристика тілесності – кінестеза, в якій вміщений синтез руху та відчуття. Кінестеза демонструє принципову відмінність живих та тільки фізичних тіл, яка полягає в тому, що в той час як фізичні тіла є просторовими (в тому сенсі, що вони займають визначене просторове положення, яке може змінитися тільки під впливом зовнішніх чинників), «живе тіло посідає певне місце, яке може покинути за власним бажанням» [3, с. 235]. Це те, що Кебуладзе коротко описує у протиставленні просторовості матеріальних речей уміцєвленості живих тіл, а Вальденфельс стверджує, що власне тіло «закріплює нас у відповідному «тут», з якого відкриваються простори для гри руху» [1, с. 58].

Отже, на цьому етапі дослідження тематизації тілесності у феноменологічній біоетиці можемо висновити наступне. По-перше, феноменологія дозволяє природничо-науковому знанню дещо глибше угледіти сутність людського досвіду, оскільки оперує цілком зрозумілими для цієї царини концептами (в тому сенсі, що феноменології йдеться про те ж тіло, але в модусах його «живості» та «фізичності»). По-друге, феноменологічна дистинкція між живим та фізичним тілом містить пояснювальний потенціал в розрізненні досвідів хвороби та здоров'я. Зрештою, необхідно

надалі детальніше розглянути очевидний прикладний потенціал феноменологічно виявлених характеристик тілесності (перманентності, подвійного відчуття тілесності, афективності, кінестези).

Список використаних джерел:

1. Вальденфельс Б. Вступ до феноменології. Київ: Альтерпрес, 2002. 176 с.
2. Гусерль Е. Картезіанські медитації. Вступ до феноменології. Київ: Темпора, 2021. 304 с.
3. Кебуладзе В. І. Феноменологія досвіду: монографія. Вид. четверте. Відп. ред. Анатолій Лой. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 280 с.
4. Svenaeus F. Phenomenological bioethics: medical technologies, human suffering, and the meaning of being alive. Routledge, 2017.

АКСІОНОМІЧНІСТЬ МЕТАФІЗИКИ: У ПОШУКУ ОНОВЛЕНІ МЕТОДОЛОГІЧНОЇ ПЛАТФОРМИ ДЛЯ ГУМАНІТАРНОГО ПІЗНАННЯ

Попаденко Антон

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*

a.popadenko@chnu.edu.ua

Метафізика має дуже давню і водночас багату й динамічну історію: починаючи від перших спроб стародавніх мислителів знайти джерело сущого, від визнання її царицею наук і першою філософією через століття і століття самооновлення та завершуючи різноманітними спробами її подолання, аж до заперечення, що супроводжувалось закидами псевдонауковості та штучності філософських спекуляцій. Так чи інакше, колони, на яких тримався колосальний вантаж метафізичного мислення, виявилися міцнішими за вчення, які намагалися їх зруйнувати. На наш погляд, такий стан речей пов'язаний з двома істотними моментами:

1) будь-яке вчення, що відкидає метафізику як невід'ємну і сутнісну частину життя духу, опиняється в пастці власної обмеженості, руйнується у спробі переступити власноруч вибудовану межу (позитивістські студії першої хвилі – найбільш показовий приклад у цьому сенсі);

2) природа людського розуму організована так, що будь-яка пізнавальна дія внутрішньо метафізична. Щоразу, беручи до уваги одиничне і випадкове, розум рухається в напрямку до універсальності і необхідного, намагаючись розкрити таємницю першого. У найзагальніших рисах це й характеризує метафізику як таку – прагнення вичерпного знання про буття, що виражається у спробах максимального наближення до Джерела і Смислу всього сущого. Влучною є така думка В. Ковчака: «Метафізика – основний алгоритм роботи розуму з реальністю, втекти від якого – це втекти від свого розуму й себе» [2, с. 231].

Однак слід врахувати й інший, не менш важливий аспект непереможності метафізики: її імпліцитна присутність у будь-якій життєвій обставині (від побутового вибору до екзистенційної ситуації) через ціннісну наповненість та зумовленість розумового процесу, усвідомлення (без якого неможливий жоден акт вільної волі).

Питання пізнання та розуміння, якщо воно стоїть достатньо чесно, завжди має на увазі питання діяння, бо знання саме по собі, у відриві від потенційного провокування життєвих змін, є щось порожнє та рудиментарне. Йдеться тут не лише про дію як прагматичний акт (як-от у спілці науки і техніки), але передусім про рух, який знання та розуміння здатні збурити в людській душі. Ще давні греки, а за ними і середньовічні вчені, серед іншого, визначали процес пізнання як рух душі до вищого блаженства. Не дарма Першорушій в Аристотеля, та й сам Бог у схоластів постають як чисте мислення і, водночас, як *actus purus*, чистий акт. Такий взаємозв'язок свідчить про ціннісний вимір знання (доволі глибоко проаналізований М. Марчуком [див. 3]), а точніше, про факт нерозривності істини (що постає як живе розуміння) і блага. Ці істотні деталі у своїй неподільній єдності розкривають внутрішні антропологічні обрії

метафізики. Саме цей узагальнюючий момент є найбільш показовим та переконливим у спробі констатувати перспективність та потенційну евристичність розгляду гуманітарного пізнання з позиції метафізичного дискурсу. Головна складність такої концептуалізації полягає в тому, що метафізика як розділ філософського знання є досить неоднозначним та розрізненим полем розмислу, де різноманітні принципово метафізичні спроби осмислити буття як цілісність, на певному етапі свого становлення часто-густо вступають у суперечку (внутрішню та зовнішню) та приходять до неоднозначних або й узагалі непереконливих висновків. У зв'язку з цим, для того щоб конкретизувати свою позицію та звузити проблемне поле, ми пропонуємо власний погляд на метафізичне знання під узагальнюючою назвою аксіомія.

Аксіомія – це поняття, що репрезентує парадигмальний погляд на суще у всіх його вимірах (людина, світ, дух, Бог) як на внутрішньо ціннісно зумовлений феномен. Більше того, воно вказує на нерозривний зв'язок світу, людини та Абсолюту, мирського, духовного і божественного. Цінність тут осмислюється в масштабнішому ключі, ніж у ряді поширених дискурсів аксіології, адже там мова йде радше про суто людський феномен, зумовлений різноманітними культурними, етнічними, історичними та іншими зовнішніми щодо сутності чинниками. Натомість аксіома (поняття, що позначає цінність в аксіомічному ключі) є одночасно й онтологічною категорією, що визначає об'єктивне буття матерії, природи та духу, є універсальною рисою буття сущого як такого. Окрім цього, аксіома також не вичерпується своїм моральним значенням та визнається такою, що в людському вимірі трансцендує раціональність і, багато в чому, визначає її наповнення.

Навіть такий стислий опис аксіомічної матриці тепер дає нам змогу змоделювати вектори розвитку гуманітарного пізнання, виходячи із конкретизованої позиції. На наш погляд, проблема сучасної гуманітаристики тісно пов'язана із освітою як такою, а особливо з університетським її форматом, у межах якого найбільш інтенсивно (порівняно із іншими освітньо-виховними процесами та інстанціями) відбувається виформовування особистості, її становлення не тільки і не стільки як спеціаліста, що володіє певною сумою знань у відповідній галузі. Ідеться про особистість, котра керується у своєму мисленні та діяльності не стихійно сформованими та випадковими «трендами» навколишнього середовища, а фундаментальними принципами та смислами, існування яких констатується вже не як прояв релятивізованої дійсності, або ж симулякру, а як певної вкоріненої в буття реальності (в кореспондентському розумінні) істини. Саме такий ідеал університету (який завжди є декларованим в межах університетської освіти), на наш погляд, неможливо реалізувати в сучасних умовах, і на це є декілька важливих причин, які ми умовно поділимо на формальні та змістовні, де перші – це:

1. Ринкова орієнтація в освіті. Як зазначає Бауман, «пригадую, як у роки моєї праці в університеті Британії... існували диктаторські обмеження, без жодного можливого винятку, на прийом до університетів, встановлені «кадровими комісіями». Ті обмеження розраховувалися на основі ринкового попиту на певні професії. Як правило, попит змінювався набагато швидше, ніж можна було здобути ті професії.» [1, с. 173]

2. «Державне замовлення». Розрахунок бюджетних місць, який здійснюється, виходячи зі статистичних зведень і кількісного аналізу, лише погіршує, укупі з ринковою орієнтацією, ситуацію в університеті.

3. Комерціалізація університету. Університет не може бути джерелом доходу і засобом примноження капіталу, будуватися на принципі купівлі-продажу, оскільки це суперечить його первісному завданню і стимулює різні деструктивні процеси. Комерціалізація означає, що якийсь об'єкт або підприємство вступає на службу капіталу, а отже, підпорядковує своє життя неkontrolьованим поривам ринкового простору.

4. Недостатньо широка автономія. Цей пункт імпліцитно присутній уже в попередніх: неможливо вибудувати фундаментальну й довгострокову дослідницьку та педагогічну стратегію (без яких університет – лише порожня назва), якщо у внутрішні процеси університету постійно втручаються через різноманітні «реформи», що, найчастіше, є лише результатом імітації бурхливої діяльності владних кіл. Владі в демократичному суспільстві притаманна надто інтенсивна динаміка, щоб вона могла стати справжнім покровителем неквапливої та величної ходи університетського благоденства.

Власне, відштовхуючись від цих критичних моментів, неважко формально вибудувати ряд принципів, які б визначали концептуальне поле університетської діяльності і звучали б антонімічно щодо зазначених факторів.

Змістовний же бік питання потребує напруженішої роботи, адже полягає у визначенні нової стратегії університетської освіти. Три головних пункти цієї стратегії виглядають, на наш погляд, так. А) ієрархічність і поступовість навчання, яка буде спиратись не на абстрактний план роботи, а на загальний контекст, у якому буде й метафізичний орієнтир. Це й забезпечить єдність знання та буття, запобіжить тим тенденціям сьогодення, які свідчать про чисто формальну необхідність вищої освіти. Б) Єдність ідейного поля (через аксіомічний погляд на дійсність) та В) особистісна орієнтованість, що полягає в наявності певного окресленого вектору розвитку особистості, шляху, що існує як демонстрація максимуму людського єства.

Варто зазначити, що попри те, що перед нами безпосередньо постає саме проблематика освіти, в той час, як наукова роль університету ніби відходить на другий план, її неминуче розглянемо в майбутніх дослідженнях, адже без неї університет не може існувати повноцінно.

Отже, узагальнюючи ці міркування, наголосимо: гуманітарне пізнання ми тісно пов'язуємо з університетом – як осередком духовно-інтелектуальної діяльності особистості, а також становлення та виформування її як здатної свідомо протистояти мінливості й хаотичності сьогодення. Аксіомічний підхід виступає тут як, нехай і не єдино можлива, проте перспективна стратегія переосмислення сутності та цілей сучасної гуманітаристики у світлі метафізичного конструювання.

Список використаних джерел:

1. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Київ: Дух і літера, 2014. 280 с.
2. Ковчак В. Що таке «бути»? Україна Модерна. 2019. № 26. С. 231-235.
3. Марчук М. Г. Ціннісні потенції знання. Чернівці : Рута, 2001. 319 с.

ПРОБЛЕМА ДУХОВНОСТІ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Ганаба Світлана, Тарасков Олексій

*Національна академія Державної прикордонної служби України
імені Богдана Хмельницького (Хмельницький)*

sveta_ganaba@ukr.net

Дослідники характеризують сучасний етап розвитку суспільства як інформаційний. Таке суспільство, на їх думку, пов'язане з розгортанням інформаційно-технологічної революції, яка поширюється на всі сфери соціальної, культурної та економічної діяльності. В основі суспільного поступу лежать знання, інформація. Генерування знань, обробка інформації та символічної комунікації вважаються показниками продуктивності суспільства, яке, з одного боку, «потребує все більш індивідуалізованих, креативно налаштованих працівників, а з іншого – людина одержує могутні технічні засоби для формування складного, непересічного образу особистості, відповідно до своєї власної унікальності», – зазначає В. Лях [1, с. 35]. Отож, сучасна епоха спричиняє цілу низку змін у внутрішньому світі людини. Вона змінює картину світу людини, її світогляд, її життєву позицію, її спосіб життя, власне її духовну сутність. Світ, що повсякчас твориться, рухається за іншими ціннісними орієнтирами, ніж цінність людини духовної, створеної за Божою подобою. Бездуховність – це «смерть людини», яку діагностував наприкінці ХХ століття М. Фуко і, яку століттям раніше у маніфесті «Бог вмер» проголосив Ф. Ніцше. Серед своїх щоденних клопотів та буденності людина починає зводити своє життя до принципу «моя хата з краю», роблячи свій внутрішній світ замкнутим, вона зовсім не задумується над тим, що робиться поза нею і тим більше не тратить свого часу на роздумування над такими феноменами як: духовність, терпимість, моральність, покликання людини тощо. Як це не прикро, але загальнолюдські морально-ціннісні універсалії все частіше не розглядаються як життєві орієнтири сучасного людства. Ідеалом прагматичного сьогодення визнається максимальна результативність у досягненні матеріальних благ, яка виявляється у мовчазному погодженні більшості населення з думкою, що «ціль виправдовує засоби» [2].

Технократичне викривлення сучасного цивілізаційного поступу зумовлює устремління задовольнити лише тлінну плоть людини, створити комфортні умови її життя, примножити розкіш, що неодмінно веде до нівелювання та зубожіння морально-духовних засад людини. Такі обставини продукують культурно-моральну катастрофу, дегуманізацію людської діяльності, занепад та руйнацію особистісних духовних начал людини, а відтак, справжню духовну її смерть.

Вищезазначені обставини роблять актуальним та затребуваним обґрунтування орієнтирів життєдіяльності індивіда, провідну роль у якому відіграє моральна компонента. Мораль як механізм регуляції поведінки людини спрямована на збереження суспільства загалом і одночасно на

збереження індивідів його конкретно. Існування суспільства можливе тоді, коли його інтереси приведені в гармонію з інтересами окремої особи. Моральність передбачає наявність загальновизнаного етичного мінімуму, який необхідно втілювати у життя. Якщо в людини сформувалася певна система цінностей та моральних орієнтирів, то це створює певну внутрішню гармонію особистості, її духовний світ. Духовність надає сенс життю, сенс також стражданню, радощам, різноманітним зусиллям тощо. Власне, духовність окреслює здатність людини виходити за межі індивідуального буття, мати розвинені духовні потреби, ставити свої духовні інтереси та цінності вище матеріальних. Духовність – категорія людського буття, що виражає її здатність до творення культури та самотворення. Це творча здатність людини до самореалізації та самовдосконалення, що зумовлюється когнітивно-інтелектуальними, чуттєво-емоційними та вольовими зусиллями у цілеспрямованому пізнанні та ствердженні в життєдіяльності загальнолюдських моральних, естетичних і релігійних цінностей.

Зауважимо, що проблема розвитку духовної особистості полягає на сьогодні не стільки в тому, що недостатньо продукується система цінностей та ідеалів, скільки в їх розумінні кожним з нас. Так морально-етична культура людини вимірюється у першу чергу наявністю в неї морального ідеалу, вмінням давати моральну й естетичну оцінку явищам, вчинкам тощо, а також вмінням робити самооцінку. Показниками сформованості духовно-етичних світоглядних позицій є наявність у людини духовних суспільних якостей, прагнення знайти найвищий сенс свого існування, мету життя, реалізація чи принаймні спроби реалізації свого креативного потенціалу. Духовність особистості означає її інтелектуальний розвиток, що здійснюється у процесі взаємодії людини з суспільством, з природою, так і шляхом цілеспрямованої навчально-виховної роботи за умови нерозривної єдності національних і загальнолюдських надбань, науково-професійної думки. Людина пізнає себе тільки виходячи за свої межі в любові і творчості. Саме змістовно ціннісна духовно-моральна наповненість особистості є індикатором смислів та цінностей усіх її навичок і вмінь у будь-якій сфері її діяльності. Моральні цінності відіграють важливу роль у процесі духовного єднання за допомогою тих цінностей, які дозволяють людині орієнтуватися в житті, виховують її свідомо і духовно розвинутою особистістю.

Список використаних джерел:

1. Лях В. Інформаційне суспільство і пошуки нової освітньої парадигми. Філософія освіти. № 1-2. 2009. С. 24-38.
2. Терещенко Ю. Творчий дух толерантності. Віче. №9. 2007. С.75-80.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО



АРХЕТИПИ У «КАЗКАХ ПРО ДИВНИХ» Р. РІГГЗА

Алексенко Віталія

*Національний технічний університет України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» (Київ)*
vita.aleksenko@gmail.com

Казки зазвичай мають чітку структуру з повторюваними елементами, причому це стосується не лише народних, але і літературних казок (композиція, типи фабули, особливості нарації тощо). Одним із таких типових елементів казки можна назвати систему персонажів, яка зазвичай легко співвідноситься з архетипами. Це цілком зрозуміло, оскільки казки народилися серед народу, являючи собою вираз його колективної свідомості, а архетипи є виразом колективного несвідомого, за відомою теорією К. Юнга [1]. У цьому плані «Казки про дивних» Р. Ріггза не є виключенням, і тут легко прочитуються впізнавані архетипи.

За К. Юнгом, архетипи мають загальнолюдський характер, вони зустрічаються у всіх народів світу. Однак при цьому національна інтерпретація їх завжди неповторно-оригінальна, і виражає глибини народної ментальності. Англо-саксонське переживання архетипу характеризується фантастичними деформаціями реальності, створенням атмосфери жаху та шоку.

Розглянемо кілька прикладів з цієї збірки. Казка «Перша імбрина» яскраво втілює архетип Матері – адже Іміїні створює справжнє рятівне місце для всіх імбрин, що є представниками дивних, яких гнали через їхні особливості з інших земель. Вона не зупиняється на тому, що відкриває власний секрет порятунку, але збирає навколо себе таких само дивних, аби дати можливість врятуватися їм. Можна навіть сказати, що вона стає символічною прародителькою цього нового народу, який згодом почали називати іміїні (її власним ім'ям), а через певний час через фонетичні зміни це слово перетворилося на «імбрина»: «The women became known as umeenes, to honor the first of their kind (though with the passage of time and the gradual shifting of tongues in Britain the word became ymbryne)» [2, p. 52]. Проте Мати постає тут істотою, в якій сполучаються, мов в образах прадавніх богинь, людські та тваринні риси – вона є напівлюдиною-напівптахом, що може символізувати спіритуальний вимір людини, її душу. І це є підґрунтям для акцентації ще одного архетипу, який у Юнга іменується Аніма («пташина», «польотна» складова образу Матері).

Архетип Спасителя виразно проявляється у «Казці про Катберта» – доброго велетня, що пожертвував власним життям заради того, аби врятувати інших. Порятунок інших він зробив сенсом власного існування, і цілими днями знаходив тварин, яких треба було оберігати від мисливців. Взамін він просить лише одного – аби врятовані розмовляли з ним, тому що йому дуже самотньо: «"I'll protect you, little brothers and sisters. All I ask in return is that you talk to me and keep me company. There aren't many giants left in the world, and I get lonely from time to time."» [2, p. 156]. Утім, винагородою йому стала смерть. Він був перетворений на

камінь відьмою, яку найняла родина мисливця, що його вбив Катберт. Цікаво, що казка має два фінали: у першому велетень вмирає у сльозах, забутий егоїстичними створіннями, яких він врятував; у другому – він помирає щасливим, оточений врятованими ним звірями та птахами, що до останнього його подиху розмовляють з ним, намагаючись дати йому відчуття, що він не на самоті. Тут виразно прочитується притаманний фольклорним текстам мотив скам'яніння, який гніздиться у наділенні первісними людьми природних явищ свідомістю та душею. У світі англосаксонського фольклору камінь незмінно пов'язується з загадковими таємними глибинами буття. Він має магічну силу мудрості та часто виступає як оберіг (магія каміння в артуріані тощо).

Відомо, що чарівна казка, традиції якої виразно наслідуює Ріггз, є продуктом розпаду священної міфології язичницьких часів, в якій, зокрема, важливе місце займає образ хтонічного чудиська, породження надр землі. До найбільш відомих і містких архетипів такого штибу належить образ змії, пов'язаний з смертельною небезпекою. Водночас змія є давнім символом мудрості та межує зі світом демонічного. В англосаксонському світі змії зустрічаються не так вже й часто. Характерно, що Ірландія мислилася як край, з якого святий Патрік вигнав всіх змій. Змієлюдина, однак, – це персонаж давньогрецької міфології (Кекроп). У Ріггза цей образ нагадує радше кельтські фольклорні традиції, які спонукали митця химерично поєднувати тваринні та людські риси. У казці «Принцеса з роздвоєним язичком» письменник нашаровує на образ головної героїні усі ці асоціації, що робить створену ним постать таємничою. Водночас парадоксально, що риси чудиська викликають не огиду, але скоріше емпатію. В основу покладено архетип Аніми, один з основних у Юнга, що втілює «жіночість». При цьому архетип Аніми ускладнено поєднанням зі звіриними рисами, що сприймається радше як прокляття та тягар, оскільки дівчина якраз і виступає символом мудрості та справедливості. «Мудра Діва» зустрічається у чарівних казках багатьох народів, але тут вона постає очудненою.

Ці кілька репрезентативних прикладів покликані стимулювати дослідницьку увагу до художнього світу Р. Ріггза, який тримається на подібних архетипах.

Список використаних джерел:

1. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Астролябія, 2018. 608 с.
2. Ransom Riggs. Tales of the Peculiar, London: Penguin Books, 2017. 191 p.

СПЕЦИФІКА КІНОРЕЦЕПЦІЇ ПОЕМИ «НАЙМИЧКА» Т.Г.ШЕВЧЕНКА

Бока Тетяна

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
boka.tetiana@chnu.edu.ua

Нікоряк Наталія

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
n.nikoriak@chnu.edu.ua

Творчий спадок класика української літератури Тараса Шевченка (1814–1861), як і сама постать митця, неодноразово потрапляли у сферу зацікавлень кіно, ще починаючи з часів німого кінематографу. Зокрема, першою в історії українського кінематографа екранізацією твору Т. Шевченка стала широковідома стрічка «Катерина» (1911). Її сценаристом, режисером та художником виступав Ч. Собинський, головну роль зіграла Є. Смирнова [1]. Після цієї картини спостерігається доволі відчутна пауза, яку було порушено лише у 1926 р.: на Одеській кінофабриці виходить двосерійний художній фільм «Тарас Шевченко» режисера П. Чардиніна (сценарист М. Панченко, роль Тараса виконав Амвросій Бучма), який вважається «першим українським байопіком» [7]. Стрічка з хронікальною послідовністю відтворює життя видатного письменника – від дитинства до самої смерті. Показово, що той самий колектив кіномитців у співавторстві зі сценаристом Д. Бузьком створив і редукований з попереднього взірця фільм для дітей – «Тарасове життя» («Маленький Тарас»), де додавалися нові епізоди разом з тими, що не увійшли до попередньої двосерійної версії.

Наступні три фільми, що виводять Шевченкові твори на екран, завдячують відомому режисерові та сценаристу Івану Кавалерідзе, скульпторові за фахом. Саме кінематографічним дебютом цього митця у 1929 р. стає історичний фільм «Злива» («Злива. Кіно-офорти до історії Гайдамаччини»), сюжетна канва кінострічки вибудовується у руслі конструктивізму за мотивами поеми «Гайдамаки». У 1933 р. з'являється фільм-драма «Коліївщина» (знятий 1931 р.), який знову презентує авторську рецепцію цієї ж поеми Шевченка. Через ідеологічне цензурування режисеру довелося 17 разів перемонтувати фільм, проте саме його критики називають «кращим у творчості режисера» [див.: 7]. Й, нарешті, у 1936 р. І. Кавалерідзе презентує фільм «Прометей» – вільну інтерпретацію Шевченкової поеми «Кавказ».

Наступного 1937 р. на Одеській студії Українфільму вийшла екранізація драми «Назар Стодоля» режисера Г. Тасіна (сценарист І. Кулик, головні ролі виконують О. Сердюк, А. Бучма та Н. Ужвій), яку вважають найбільш «правдоподібною» та «доботно зробленою» екранізацією Шевченкового першотексту [7]. У 1951 р. на Київській кіностудії з'являється ще один байопік про митця: режисер І. Савченко створює фільм

«Тарас Шевченко», в якому образ Кобзаря (С. Бондарчук) подано відповідно до вимог радянської ідеології.

Зацікавлення творчим доробком Т. Шевченка стимулювали й театральні постановки, які захочували кіномитців і спонукали до фільмування. Так, у 1954 р. побачила світ нова версія «Назара Стодолі» режисера й сценариста В. Івченка. В її основу було покладено інсценізацію Шевченкового твору Львівським драмтеатром ім. М. Заньковецької, що відверто відбилася й на її загальній поетиці [1]. Через п'ять років, у 1959, Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка здійснює екранізацію фільму-балету «Лілея» за сценарієм і режисурою В. Вронського та В. Лапокниша, дикторський текст писав А. Малишко. Ця стрічка також була екранізацією відомої вистави Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Звичайно, на наведених зразках екранізації вистав та опер не припилися, традиційно аналогічним подіям сприяли ювілейні роки. Так, у 1961 р. Харківське телебачення показало оперу «Катерина» М. Аркаса (реж. В. Воронов), а через три роки з Одеської кіностудії вийшла стрічка-опера «Сотник» композитора М. Вериківського (реж. Д. Джусто), створені за однойменними поемами Т. Шевченка.

До 150-річчя від дня народження Тараса Григоровича на Київській кіностудії ім. О.П. Довженка у 1963 р. за другою оперою М. Вериківського була знята кіноопера «Наймичка» (режисуря І. Молостова й В. Лапокниша) (про неї детальніше нижче). Водночас, до ювілейної дати на Довженківській студії з'явився ще один байопік під назвою «Сон», знятий В. Денисенком за власним сценарієм, написаним у співавторстві з Д. Павличком. Молодого Шевченка геніально відтворив Іван Миколайчук. Стрічка охоплює лише окремі фрагменти життя поета – юнацькі роки та викуп з кріпацтва. Тут у кінотекст органічно апліковано поезії «Причинна» і «Сон». Натомість, абсолютно інакшу кіноверсію образу Кобзаря за поемою П. Тичини «Шевченко і Чернишевський» в той самий час презентував Р. Єфименко в телевізійному фільмі «Сторінка життя». За ювілейними датами практично на двадцять три роки настає суттєва пауза, допоки увагу до Шевченка у 1987 р. не поновлює кінорецепція Б. Квашнова – фільм-спектакль «Капітанша» з Богданом Ступкою в головній ролі.

У перші роки незалежності Т. Шевченко та його творчість також не часто потрапляли у фокус кіномистецтва. Протягом 1992–2005 рр. виходив 12-ти серійний історичний телесеріал «Тарас Шевченко. Заповіт» режисера С. Клименка, який, за загальним визнанням, став першою правдивою і детальною біографією поета. Сценарій до телесеріалу писав авторитетний колектив – І. Дзюба, П. Мовчан, Б. Олійник, С. Клименко. Показово, що на основі окремих серій, присвячених важливому творчому періоду «Трьох літ», режисер паралельно змонтував ще й повнометражну картину «Поет і княжна» (1999).

Наступне десятиріччя у кінематографічному просторі шевченкіани виявилось дещо продуктивнішим. Так, у 2016 р. вже побачила світ телевізійна версія «Катерини» – своєрідний римейк, адаптація однойменної поеми до сучасних реалій. Сценарій чотирисерійного фільму

О. Тименка писав А. Кокотюха. Вже за три роки відбулася прем'єра фільму «Тарас. Повернення» О. Денисенка за однойменним романом режисера про останній місяць заслання Т. Шевченка в Новопетровській фортеці на Мангістау (Казахстан). Ще через рік, у 2020 р. вийшли на екрани «Безславні кріпаки» режисера Р. Перфільєва, першою назва фільму – «Тарас Шевченко: останній самурай». Фільм, на думку Ю. Михайлової, сприймався як «атракціон, жвава, захоплива і надзвичайно іронічна стрічка» [4]. У 2020 р. вийшов цікавий фільм-притча М. Ілленка «Толока», знятий за мотивами балади Т. Шевченка «У тієї Катерини хата на помості...» (1848).

Тарас Шевченко називають неперевершеним майстром зображення важкої жіночої долі, що є метафоричним втіленням складної долі України. Серед численних текстів, присвячених даній тематиці, найпрезентативнішим постає поема «Наймичка», яка також знайшла своє втілення на кіноекрані. У 1963 році (у прокаті з 1964 року) на кіностудії імені О. Довженка вперше презентовано однойменний український музичний фільм режисерів Ірини Молостової та Василя Лапокиниша. «Це були часи, – зауважує Л. Іванишина, – коли на екрані переважали щирі, відкриті обличчя, а очі промінилися глибокими почуттями, коли українська народна пісня, музика, звичай ставали органічною частиною екранного дійства» [2]. За переконанням О. Бабишкіна, стрічка «належить до небагатьох вдалих постановок опери в кіно і є одним із кращих кінофільмів за мотивами Шевченкових творів» [1]. Поетик артисти Борис Гмиря (Трохим) та Віра Донська-Присяжнюк (Ганна, співає Л. Лобанова) досягли «повної органічної єдності гри і співу», «створили хвилюючі образи драми», яку оповів Шевченко, а в музиці втілив Михайло Вериківський [там само]. Таким чином, фільм постає своєрідною рецепцією не лише відомої соціально-побутової поеми Т. Шевченка (текст датується 13 листопада 1845 року), а й не менш відомої однойменної опери М. Вериківського (написана 1939 року, поставлена вперше 1943 року). Саме у цій опері, на думку А. Кармазіна, «найповніше відбилосся творче кредо митця», «вона стала не лише найвизначнішим твором композитора в оперному жанрі, а й однією з найкращих українських опер того часу» [3, с. 293].

Музика як стрижневий органічний жанровий код спочатку опери, а пізніше й фільму була обрана митцями не випадково, позаяк мелодійність мови поета привабила і в першому, і в другому випадку. «Тарас Шевченко належить до наймузичальніших поетів не тільки України, а й усього світу. Поетичні твори Т. Г. Шевченка відзначаються надзвичайною музичністю: музичністю поетичної лексики, художніх засобів, ритміки, музичністю усіх засобів версифікації, милозвучністю співу й слова. Ця виняткова музикальність поезії Т. Г. Шевченка була основною причиною того, що не тільки композитори, а й численні представники простого народу стали класти на музику поезії Т. Г. Шевченка» [6, с. 84]. Крім того, пісня як генетичний код присутня в самому жанрі поеми.

Зауважимо, що поема Шевченка невелика за своїм розміром – складається з прологу та восьми частин. Для втілення на екрані в повнометражному форматі цього матеріалу митцям замало. У таких випадках сценаристи і режисери вдаються до двох найпопулярніших методів розширення матеріалу: або об'єднують кілька невеликих текстів, або «дописують» першоджерело. В даному випадку митці пішли другим шляхом, що пояснює деякі доповнення поеми на рівні сюжету.

Власне, як і в першоджерелі, у фільмі є своєрідний пролог, однак зміст його різниться. Кіномитці пропонують своєрідну передісторію стосунків головної героїні Ганни з офіцером-уланом. Глядач бачить, завітчану вінками з пшениці та квітів вродливу дівчину, що біля річки зустрічає своє кохання і свою долю, бо повірила обіцянкам юнака та згубила своє дівочтво [5]. Натомість пролог поеми, упускаючи очевидні деталі (солдати зупинялися на постій в українських селах, становлячи загрозу дівчатам), одразу показує дівчину-покритку з дитиною на руках, що страждає через свою долю [8, с. 247]. Ганна у фільмі співає ті ж рядки, що й у творі: «Ой тумане, тумане, – / Мій латаний талане! / Чому не сховаєш / Тут серед лану?...» [5; 8, с. 247]. Натомість пісня «Ой у полі могила», яка співається Ганною також на початку тексту, кіномитцями не відтворюється.

Дівчина все ж знаходить порятунок від людського осуду та ганьби, підкидаючи дитя заможній, проте бездітній, родині. Цей епізод також зазнає модифікацій та доповнень у фільмі. Після того, як Ганна залишає дитя на обісті, показано сцену з чумаками, які повернулися до села з Криму. Зауважимо, що даного фрагменту в поемі немає. Відповідно й діалог Насті та Трохима про уявного сина-чумака дописаний [5].

Наступний кадр показує знову молодих хлопців та дівчат біля річки і з цього моменту камера переходить на Ганну, яка сумує у своєму будинку [5]. До неї приходять сестра Оксана, якій вона розповідає про свою безталанну долю. Оксана звичайно обіцяє мовчати і зберігати таємницю усе життя. Зафіксуємо, що у шевченковій поемі фрагмент з Оксаною взагалі відсутній.

Безмежна любов матері до сина змушує Ганну змінити свій статус (із заможної сім'ї) і піти в найми, щоб весь час бути біля сина, оберігати й ростити його. Сюжетну лінію улана режисери й надалі зберігають, позаяк у фільмі знаходимо ще одне «доповнення» першоджерела: коли жінка вже була в наймах, до хати господарів зайшов батько Марка, він впізнав свою кохану і запропонував їй з ним одружитися, проте Ганна йому відмовила, позаяк він їй огидний і вона не хоче кидати свого сина. Такі доповнення дещо спантеличують обізнаного читача-глядача, натомість необізнаного з першоджерелом – вводять в оману. Проте, зауважимо, кіномитці мають право на власну рецепцію шевченкової поеми.

Слід підкреслити, що незважаючи на всі зміни та доповнення до шевченкової поеми, стрічку в Україні сприйняли досить позитивно, вона мала вагомий успіх у глядачів і визнання фахівців: виконавиця головної ролі Віра Донська-Присяжнюк у 1964 році здобула нагороду «за найкраще виконання жіночої ролі» на Всесоюзному кінофестивалі. Крім того,

можемо констатувати чергову актуалізацію уваги до творчості Т. Шевченка у кінематографічному середовищі, зумовлену насамперед загальною історичною ситуацією та прагненням діячів мистецтва по-новому проінтерпретувати творчість класика.

Список використаних джерел:

1. Бабишкін О.К. Кіномистецтво про Т. Шевченка. Шевченківський словник: у 2 т. Київ, 1976. Т. 1. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/slovn19.htm>
2. Іванишина Л. Фільм-опера «Наймичка» зворушує, як і 50 років тому. Кіно-Театр, 2014, № 2. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1588
3. Кармазін А. Опера «Наймичка» Михайла Вериківського: особливості концепції. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 105. С. 292–302.
4. Михайлова Ю. «Безславні кріпаки»: яким стане Тарас Шевченко у новій кінострічці. URL: https://lifestyle.24tv.ua/bezslavni_kripaki_yakim_postane_taras_shevchenko_u_noviy_kinostrichtsi_n1295192
5. Наймичка (1963), режисери Ірина Молостова, Василь Лапокниш.
6. Одарченко П. Шевченко і музика. Тарас Шевченко і українська література: зб. ст. Київ : Смолоскип, 1994. С. 84.
7. Тарас Шевченко в кіно: від початку ХХ століття до доктора Хауса до «Безславних кріпаків». URL: <https://www.cinema.in.ua/tarasa-shevchenko-v-kino/>
8. Шевченко Т. Кобзар. Київ : Рад. школа, 1987. 608 с.

ОБРАЗ-СИМВОЛ МАРІЇ ЯК ОБ'ЄКТ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ЗБІРЦІ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ЖИТТЯ МАРІЇ»

Гейко Дар'я

Центральноукраїнський державний університет
імені Володимира Винниченка (Кропивницький, Україна)
heyko.daria@gmail.com

«Життя Марії» – це перша поетична збірка С. Жадана, що вийшла після початку російсько-української війни 2014 року. Вона звучить як своєрідна сповідь автора, щоденник, ведення якого продовжувалося упродовж першого року страшної і жорстокої війни. Саме в цей час релігійний дискурс набуває нової тональності. Винесена в заголовок назва акумулює ідею збірки і спрямовує її декодування у сферу біблійної символіки.

Творчість С. Жадана стала предметом дослідження таких авторів, як І. Андрусак, Ю. Андрухович, Є. Баран, А. Біла, О. Бойченко, І. Бондар-Терещенко, Т. Гундорова, Г. Давидова-Біла, Ю. Логвиненко, О. Резніченко, О. Соловей, І. Старовойт та інших. Хоча про творчість харківського поета сказано і написано вдоволь, але цього наразі все одно недостатньо, щоб осягнути феномен митця.

Мета статті – ґрунтовний аналіз образу-символу Марії як об'єкта художньої комунікації у збірці Сергія Жадана «Життя Марії».

Символи – це маркери збереження релігійної традиції, яких потребує людина, як духовна істота, щоб наблизитися до трансцендентного. В літературі релігійна картина світу постає унікальною, оскільки тут починають функціонувати образи-символи, зокрема біблійні. Як зауважує дослідниця П. Хоботнякова, «біблійний образ-символ – це багатозначний семіотичний конструкт, який виникає внаслідок поєднання символізму та вживання різноманітних образних засобів: метафор, порівнянь, персоніфікацій, алюзій тощо» [4, с. 137]. Ці поєднання можуть бути доволі комплексні у плані змісту, адже часто відбувається нашарування закріплених у Біблії значень та індивідуально-авторських поглядів.

Нашу увагу привернула Марія, якій відведено особливе місце серед «субстанціональних сакральних образів» [5, с. 39]. І сам С. Жадан в інтерв'ю зазначав, що Марія належить до його улюблених повторюваних образів, що актуалізує потребу детального аналізу цього антропоморфного образу-символу.

Митець вдається до деконструкції традиційної для християнської ідеології христоцентричної структури, поставивши на вершину Марію і змінивши фокус читачької уваги. Центральність образу Діви підкреслена у назві – «Життя Марії». Прологом став авторський переклад вірша Р.-М. Рільке «Благовіщення» з циклу, однойменного до Жаданової збірки. Ідею німецького письменника трансформує і продовжує вже С. Жадан, який відкриває перед читачем земне життя Богородиці.

Образ Марії позбавлений домінуючих ознак і розпадається на певну кількість складників, що складаються у своєрідний колаж. Проблема відчуження, тривоги, загубленості і самотності людини, розпад

гомогенного світу С. Жадан проявляє через образ Богородиці, яка «стає об'єктом художньої комунікації» [3, с. 367].

Спершу Марія з'являється в «Intro», в поезії «Благовіщення» Р.-М. Рільке, де змальовано зустріч діви з янголом. Тут німецький поет зацентрував увагу на посиленні людського ества Марії, зокрема на еротичних почуттях від зустрічі з ангелом: *вона і він; все, бачене тобою, / все мало тільки там свою вагу / і страх також. Налякані обоє. / Тоді він заспівав їй вість благу.* (Жадан, с. 8). Рільке переводить почуття Діви у площину тілесності, цей підхід використаний і в Жадана. Образ Марії у наведеній концепції – це засіб «переорієнтації з модерного логоцентризму на постмодерновий тілоцентризм» [3, с. 368].

Образ-символ Марії розвивається далі у вірші «Наші, Маріє, діти ростуть, ніби трава». Як уже засвідчено, С. Жадан руйнує традиційну христоцентричну систему, адже колективний жіночий голос мешканок «напівживої країни» звертається саме до Богородиці як до матері. У вірші постає конфлікт світоглядів, у якому Ісусова практика толерантності не отримує схвалення у маргінальному колективі. Проте кінець поезії засвідчує усвідомлення катастрофи і визнання правди за Маріїним сином: *«Хай повернеться згодом, щоб врятувати / якщо не нас, то хоча би наших дітей»* (Жадан, с. 9).

Як стверджує Л. Литвин, руйнування христоцентричної моделі бачення світу С. Жадан продовжує у вірші «А зараз розповім тобі, як зустрівся з дияволом» [3, с. 368]. Як найдорожчий, найрідніший людині ліричний герой звертається Марії у перемогах диявольських спокус над собою: *«Але мене завжди рятувала твоя увага, / тримала твоєї любові липнева спрага, / боронили твої дерева, що снігом покрилися, / наповнювала теплом родимок твоїх кирилиця»* (Жадан, с. 78). Марія має чудодійну силу і незрівняний вплив на співрозмовника: *«Йому ніколи не знати, як ламається голос / від розмов із тобою, як висихає горло / від того, що ти мовчиш»* (Жадан, с. 79). Саме Марія допомагає ліричному героєві пройти всі муки, вона полегшує його біль і хвилює душу.

С. Жадан у своїх інтерпретаціях релігійних мотивів іде ще далі і пише вірш «Вагітність» – алюзію на біблійний сюжет, що розгортався після Благовіщення з Марією та Йосипом. У своїй версії поет вдається до відступу від традиційного сюжету та до десакралізації «святої родини». Марія постає як мудра жінка, що намагається вберегти свою таємницю від Йосипа. Вона знала про народження хлопчика, але для чоловіка імітувала незнання: *«І Марія перебирала вголос жіночі імена, / знаючи, що насправді / це буде хлопчик. / А Йосип перебирав імена / чоловіків, / ще зовсім нічого не знаючи»* (Жадан, с. 98). Марія і Йосип складають подружжя, але вони роз'єднані, поміж ними гостро стоїть проблема відчуження, самотності, відсутності любові, адже «іхні духовні світи не перетинаються» [3, с. 369].

Образ-символ Марії у поезії С. Жадана значною мірою вилучений з біблійного контексту та трансформований в річищі авторського задуму. Через її зануреність у сферу земного життя письменник висвітлює проблемні точки життя особистості й колективу та шляхи налагодження

їхньої взаємодії. Дослідник І. Дзюба так пише про Марію Жадана: «Марія живе в Жадановій поезії не тільки як мати Христа, вона присутня в ній як Світова Жінка, вона стоїть – ближче чи далі – за кожною Жінкою, і Жаданова розмова з жінками як своїми адресатами переливається в розмову з Марією. І до таких розмов увесь час долучаються дуже особисті мотиви, інтимні інтонації – ніби поет хоче, щоб його почула кохана жінка (...) бачимо не цих жінок (різних, але й схожих у своїй калейдоскопічності), а самого поета у ширості його почуттів (наш курсив – Д. Г.)» [1, с. 98]. І. Дзюба фактично говорить про те, що в образі Марії реалізується архетип Великої Матері, що теж потребує подальшого літературознавчого дослідження.

Висновки. Через зануреність Марії у сферу земного життя С. Жадан висвітлює проблему відчуження, тривоги, загубленості, самотності людини, розпад гомогенного світ, конфліктні точки життя особистості й колективу та шляхи налагодження їхньої взаємодії. Образ-символ Діви у поезії значною мірою вилучений з біблійного контексту, трансформований в річищі авторського задуму, проте такі зміни дають можливість визначити певні характеристики психоструктури С. Жадана, що можемо вважати перспективним напрямком дослідження.

Список використаних джерел:

1. Дзюба І. М. Чорний романтик Сергій Жадан. Київ: Либідь, 2017. 112 с.
2. Жадан С. Життя Марії. Книга віршів і перекладів. Чернівці: Meridian Czernowitz; Книги – XXI, 2015. 216 с.
3. Литвин Л. М. Збірка С. Жадана «Життя Марії»: марійний дискурс. Молодий вчений. 2016. № 12. С. 366–370.
4. Хаботнякова П. С. Біблійний образ-символ як складник релігійної картини світу (на матеріалі творів Френка Перетті). Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер.: Філологічні науки (мовознавство). 2017. Вип. № 8 (2). С. 135–138.
5. Якуніна К. І. Зміст і функція релігійного мистецтва. Молодий вчений, 2021. Вип. 8 (96). С. 37–41.

RELIGIOUS ISSUES IN THE WORKS OF TADEUSZ ZIELINSKY

Grebchenko Daria

Department of Slavonic literatures, Masarykov University (Czech Republic)
dariagrebchenko97@gmail.com

Many works by Faddei Zelinsky are devoted to the study of culture and religion of antiquity. For many years, Zelinsky worked on the creation of collections «History of ancient religion», «Hellenic religion», «Roman religion». After the death of the writer, several volumes of books that were not published earlier were published. He created the books «The History of Religions», «The History of Antiquity», the collection «From the Life of Ideas», which included the disparate articles of Zelinsky, dedicated to the study of the culture and religion of the ancient world. In addition, Zelinsky was a talented writer, he created fairy tales for children («Fabulous Antiquity of Hellas»), which should have aroused the interest of little readers in the culture of antiquity.

Zelinsky raised not resolved scientific issues related to the history and culture of the ancient world. One of his works «Comedy of Tales in Athens» is devoted to the problem of studying fairy tales. Tales occupied an important place in the creative activity of Zelinsky. He recalled the fairy tales with great love and warmth, which the stepmother told him in childhood. In the introduction to his works, Zelinsky emphasized that fairy tales are a significant phenomenon in the cultural development of the younger generation. He created several collections, united by the general name «Fabulous antiquity of Hellas». In these tales, Zelinsky, on behalf of the characters of ancient mythology, spoke of good and evil, beauty and prudence.

In his work, the History of Antique Culture, he wrote that he saw his teacher's mission in reviving interest in the history of ancient Greece and Rome, «the parent of our European culture». From the work of Zelinsky «Ancient World and We», we learn that the author emphasized that the ancient world is connected by invisible and unconscious strings with a modern European culture. And thus, knowledge of the culture and religion of the ancient world is the science of modern world. The person must be aware of its cultural ancestors, and cannot be removed from the cultural and historical context. In his work, he likes a person who does not want to study the culture of the ancient world, a wild and uneducated barbar, who believes that everything that has passed does not bear any meaning.

However, this misconception, the past is the present, cultural history of any nation growing from the greatness of civilization of the past, according to the researcher. All European civilization is the heiress of the civilization of antiquity, and each European, according to Zelinsky, has two Fatherlands. One is a place where a person was born, and the other is common to all Europeans by a cultural homeland, this fatherland is the cultural past of antiquity, thanks to which people who speak different languages and are brought up in different European countries can understand each other and easily read General cultural code.

Zelinsky devoted several of his works to the study of the religion of antiquity, in the book «Rivals of Christianity» the author wonders why Christianity has become so popular. The researcher compares the «rivals» of Christianity that could compete with the «new religion». And it comes to the conclusion that Christianity was most satisfied with the needs of people of that era, as it gave hope and comfort to people.

Zelinsky understood by religion the vision of the deity in the mind of the individual, and to comprehend this image, it was necessary to use the «method of feeling». Zelinsky saw the source of Christianity in the development of the Hellenic and Roman religion, which means that the comprehension and understanding of European culture is impossible without a deep analysis of the religious ideas of the ancient world. The worldview of Europeans was formed under the influence of the powerful cultural and religious influence of Christian values. The Christian worldview is permeated by the spirit of European civilization, and the religion of the ancient world appeared by the soil and the source of Christian ideas. In the cycle of articles «From the Life of Ideas», Zelinsky wrote about the indelible connection between antiquity and modern European civilization. In the collection «Ancient World and We», Zelinsky compared the ideas of the religion of antiquity and Christianity, showing that both satisfied the spiritual aspirations of people, explained reality and gave harmony.

The researcher writes that it is impossible to understand any religious idea without an «empathic method». To reveal the essence of the Hellenic and developed Roman religion, it is necessary to plunge into the study of culture and history of the ancient world. You need to see with your own eyes the beauty of Greece and Italy, to feel the harmony and prudence of the Hellenic-Roman world. Traveling to the Hellenic's homeland were made by Zelinsky specifically for the in -depth and comprehensive comprehension of religion and culture of the ancient world. Thus, seeing and knowing the beauty, which the ancient Hellenes were surrounded, it is impossible not to fall in love with their ideas, worldview and value. Sincerely loved nature and the world around him, people of antiquity were imbued with love for all living things and endowed nature with the image of a living and beautiful soul.

According to Zelinsky, the worldview of modern Europeans by roots goes into the ideas and values of the ancient Greek religion. The researcher wrote that a sincere love for the divine person gradually appeared from the cult of heroes. The Greeks recognized the «God's son» of various heroes, so the idea of Jesus was prepared by the Hellenic religion. Zelinsky writes that the Greeks have gone from the fear of the gods, the fear of their vengeance and the curse to understand and love for God as a guarantor of good, good and morality. The Greeks tried to enlist the help of the gods, so they gradually acquired love for God. From the «worship of Gods» to the perception of God as absolute truth, they thereby went from politicalism to monotheism.

Also, an important aspect in the development of religious representations was such a central feature of the Hellenes culture as «redundancy». Zelinsky emphasizes that it was the Greeks of their whole cultural life that proved that truth is more important than opinions and

preferences. Zelinsky calls this «redundancy», the property is so much important for ancient culture that thanks to it the ancient Greeks and the Romans have succeeded in various sciences and arts and conveyed this feature of European civilization, the heirs of the culture of the ancient world. In his opinion, the religion of ancient Greece completely prepared people for the adoption of Christianity, and the religion of Ancient Rome strengthened some properties that later developed in Christianity.

In the article «Rivals of Christianity», the author concludes that Christianity «won paganism» because it best helped people to accept injustice and sorrows, reconciled with the surrounding reality, while other religions of ancient peoples were unable to console and comfort and Hiring grieving. The ancient Greek religion managed to see God in three universal qualities, namely, «in beauty, good and truth», thereby preparing the ground for Christianity. Consequently, it is the «religion of the ancient Hellenes», and not Judaism, according to Zelinsky, should be considered the real essence of Christianity.

Zelinsky in his works covered huge cultural and time segments, devoting his work to various cultures and eras. Zelinsky was proud that he was not a highly specialized scientist, the circle of his interests was vast and diverse. The theme of religion and culture of antiquity occupied a central place in the creative and scientific activity of Zelinsky. He translated many books of ancient authors, a huge number of articles, essays, and research work were written.

Zelinsky devoted his life to the study of culture and religion of antiquity. He taught at the Faculty of History and Philology, made reports and lectures, was published in a scientific journal, participated in archaeological excavations, setting its goal to popularize the culture of the ancient world, without understanding of which, it is impossible to realize modern reality.

References:

1. Zelinskiy F. Atticheskie skazki. Sankt-Peterburg : Aleteyya, 2000. 188 s.
2. Zelinskiy F. Istoriya antichnoy kultury. Moskva: Veche, 2019. 462 s.
3. Zelinskiy F. Legendy i skazki Drevney Gretsii. Moskva: Abris; Olma, 2019. 254 s.
4. Zelinskiy F. Umershaya nauka. Moskva: RGO, 2006. 90 s.
5. Zelinskiy F. Ellinskaya religiya. Minsk: Ekonompress, 2003. 329 s.

МЕМУАРИ ЯК ОДИН ІЗ ЖАНРІВ ТВОРЧОСТІ СТЕПАНА СМАЛЬ-СТОЦЬКОГО (ЗА КНИГОЮ «НЕМОЛІВ (СПОМИНИ)»)

Гуцуляк Христина

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
hutsuliak.khrystyna@chnu.edu.ua

Сучасне літературознавство перебуває в процесі постійного розвитку та пошукові методології трактування художнього процесу. У цьому контексті неабияке значення для дослідження тенденцій розвитку літератури має мемуаристика – «різновид документальної літератури або літературний жанр, який містить публіцистичний чи хронікальний виклад учасника суспільно-політичного, громадського, літературного, мистецького, військового чи повсякденного життя про події, особистості, процеси, явища та інше, сучасником яких він був, або їхній переказ на основі відомостей, одержаних від очевидців та інших осіб» [4; 608].

І. Войцехівська, С. Макарчук, А. Малик, Н. Миронець, Г. Стрельський, М. Федунь – це далеко не повний перелік літературознавців, яких цікавить ця галузь.

Напевно, немає жодної людини, яка хоча б раз, подумки чи фізично, не поверталася до витоків свого життя, роду. Не оминула така потреба й Степана Смаль-Стоцького – громадсько-політичного та культурного діяча, знаного українського науковця, що відомий здобутками в царині мовознавства й літературознавства.

«Немолів (Спомини)» – це, як слушно зазначив Василь Ґабор, *«яскрава пам'ятка української мемуаристики про безмежний і заворожуючий космос українського села кінця XIX ст. У них з великою любов'ю і теплою відтворено атмосферу, в якій виростав і формувалася в дитинстві майбутній вчений в гармонії з рідними, природою, вірою в Бога і глибокими українськими традиціями»* [3, с. 5].

Книга дозволяє нам відчувати весь колорит сільського життя й побачити тонкі ниточки канви, на якій, за допомогою народних звичаїв і традицій, видатний культурний діяч сформувався як особистість.

Уже з присвяти – *«Спомини з дитячих літ на вічну пам'ять мому батькові»* [3, с. 7] – видно, з якою любов'ю поставився С. Смаль-Стоцький до цієї праці.

Читаємо перший рядок: *«Давно я вилетів з рідного гнізда...»* [3, с. 7]. Чомусь одразу пригадуються слова Ліни Костенко: *«Душа летить в дитинство, як у вирій, бо їй на світі тепло тільки там»*. А й дійсно, може душа Степана, змучена шаленим виром буття, прагнула хоч трішки спочити на тихих берегах минулого...

Народився Степан Смаль-Стоцький в селі Немилові Радехівського повіту (Галичина) в селянській родині Йосипа Смаль-Стоцького та Катерини Карпової. Мати померла, коли Степану було кілька років. Письменник згадує: *«Мама моя померла, як мені було три роки»* [3, с. 8]. З цього часу ним та молодшою сестрою Настею опікувалися дідусь і бабуся, бо батько одружився вдруге. Найбільше в дитячу пам'ять *«врився»* образ

діда Андрія. Чоловік це був неписьменний, але намагався дати освіту Степану, бо *«знав ціну письма»* [3, с. 9]. Дідусь проводив багато часу з онуком і відкривав йому скриню народної мудрості, з ним збирав гриби, ягоди, ходив на риболовлю, навчав працювати на пасіці. *«З дідом ходив я, бувало, до лісу по гриби або горіхи. При тім всього мене дід навчав: і як що називається, і до чого воно придатне»* [3, с. 10]. Ці згадки чимось нагадують спомини О. Довженка в «Зачарованій Десні»: *«Він був наш добрий дух лугу і риби. Гриби й ягоди збирав він у лісі краще за нас усіх і розмовляв з кіньми, з телятами, з травами, з старою грушею і дубом — з усім живим, що росло і рухалось навколо»* [1, с. 547].

Великий вплив на формування дитячого світогляду Степана мала бабуся, яка замінювала хлопцеві матір. Завдяки цьому дитина виростала в любові й розумінні з рідними, у гармонії з природою та іншими людьми. Хлопчик дуже любив садок, який колись насадив дідусь, бо міг там поласувати смачними плодами, а ще йому було добре видно звідси сусідську кузню, що манила до себе таємницею яскравих іскор.

Згодом уже зрілий Степан напише: *«В тім невеличкім селі, в рідній хаті, в школі і церкві, між ровесниками та людьми, творився мій світ»* [3, с. 8].

З особливим трепетом розповідає діач про святкування Великодня та випікання пасок. Він згадує, як розпитував бабуся про приготування тіста для бабок. Особливо цікаво було хлопцеві, коли розмальовували писанки та крашанки. *«Нарешті прийшов той всіми очікуваний Великдень. Всі позривалися дуже раненько, повбиралися якнайкраще, звичайно, в щось зовсім нове, та чим боржій на цвинтар, щоб не спізнитися на воскресну утренью»* [3, с. 27].

Після свят у селі знову робочі будні. Малий Степанко допомагає скрізь: і в хаті, і в полі. *«Моя не така велика, все ж таки робота»* [3, с. 31]. Хлопець копає грядки, садить розсаду, громадить сіно, зносить снопи. Учився Степан порядкувати у всьому, бо дід та батько любили всюди лад, а він – *«татів господар!»* [3, с. 34].

Не могли не дивувати малого зміни в природі, що відбувалися постійно. Він часто розглядав синяву неба та велике вогняне коло... *«Що воно там є так високо-високо?»* [3, с. 35]. А там *«сонце сіяло свій золотий засів»* [2, с. 269] у душі людей, у душу малого Степанка. І бачимо, що з того засіву вирости пагінці любові до людей, батьківського дому, народу, країни...

Зима теж мала для дитини свої особливі чари, а найбільше зимові свята – Святий вечір, Коляда, Йордан.

Згодом Степана віддали до школи. *«Купили книжку, пошили нову торбинку на книжку та на кусок хліба, і я скоро почув дзвінок, біг до школи. А там були самі такі хлопці та дівчата, як я»* [3, с. 50]. Спочатку вчився в сільській школі, у 1869–1874 роках у «руській» (українській) гімназії Львова, у німецькій гімназії, після закінчення вступив на філологічний факультет Чернівецького університету.

Доля сама вирішила, як розпорядитись життям цього чоловіка й завела його в чужі світи. Та все ж, далеко від рідної сторони, у Празі 1932 року, Степан напише свої «спомини», згадає все те, що хвилювало його

малого, те, що любив і що назавжди закарбувалося в серці. Він зробить своєрідний висновок власного життя: *«Життя йде далі, і все наново на старім пні обновляється. Воно глибоко закорінене в землі, все нові парості пускає»* [3, с. 69]. А про рідний народ скаже так: *«Народ на землі серед її живої природи все молодшає, росте, розвивається. Народ невмирущий»* [3, с. 70].

Отже, «Немолів (Спомини)» відкривають нам особливості формування світогляду видатного діяча та дозволяють поринути в чарівний світ його дитинства. Особливу шану треба віддати Василю Габору, який написав передмову до книги та організував її видання.

Список використаних джерел:

1. Довженко О. П. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи. Харків: Фоліо, 1994. 665 с.
2. Коцюбинський М. М. Хвала життю: Новели. Повесть. Київ: Дніпро, 1991. 427 с.
3. Смаль-Стоцький С. Й. Немолів (Спомини). Львів: ЛА «Піраміда», 2013. 72 с.
4. Ясь О.В. Мемуаристика. Енциклопедія історії України. Київ: Наукова думка, 2009. С. 608–611.

ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ ПРОЗИ ДЖОНА ФАУЛЗА У КОНТЕКСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Заваруєва Інна

Маріупольський державний університет (м. Київ)

inna.zava@gmail.com

Наша робота спрямована на дослідження художньої специфіки прози відомого англійського письменника Джона Фаулза як творця унікального постмодерністського світобачення. Ім'я Джона Фаулза з'являється в англійській літературі в середині ХХ століття, коли відбувається активний процес зміни культурних парадигм. Повоєнний світ зрозумів, що багато пережито: Голокост, атомна загроза, ідеологічні і гуманістичні зрушення – все це створило перспективи для нового сучасного дискурсу. У ті часи постмодерністська філософія намагалася виявити джерела репресивності соціальних інститутів та авторитарності влади взагалі. Постмодерністи висунули ряд ідей, важливих для дослідження механізмів влади у найширшому розумінні, і зокрема, комунікативної природи передачі знань від одного покоління до іншого. При цьому вони не тільки застосовували ідеї сучасної філософії, але і, радикалізуючи їх, перетворювали на засіб політичної та ідейної боротьби проти соціальних інститутів, проти цінностей і норм взагалі. Постмодерністи відкинули ідеали класичної культури, тобто гуманістичний образ людини, оскільки, у їхньому розумінні, гуманізм претендує на загальну обов'язковість і універсальну значимість, яку вони не приймають.

Розуміння явищ реального світу історії або інтерпретація історичних документів повинні мати певний вид «історичного розуміння», щоб осмислити історичну ситуацію і обставини, сам хід історії висував нові вимоги до літератури. Виходить, що дослідник мав йти до істини в постійному «діалозі» із «текстом», із сьогодишнім світом і світом історії. Діалог з історією необхідний для розуміння сутності саме сучасних явищ. Творчий метод Фаулза повною мірою відображає діалог як із найближчою модерністською (екзистенціальною) традицією, так і з більш віддаленою – вікторіанськими, готичними, детективними романами. Такий непростий синтез змушує критиків говорити про Джона Фаулза як про певне літературне протиріччя, який водночас слідує традиції та створює інноваційну метапрозу. У романі «Жінка французького лейтенанта» Дж. Фаулз художньо досліджує нові ідеї, які поширило британське суспільство у вікторіанську епоху, відверто постає як автор, який намагається усвідомити, зрозуміти своє місце в культурній парадигмі. Письменник постійно «відчуває» в собі присутність вікторіанської традиції, при цьому дистанціюючись від того, що відбувається, виступає як герменевт, тобто є учасником подій і їх зацікавленим інтерпретатором, реалізуючи принцип комплементарності. Він переробляє традиційні межі наративу в сучасну манеру, використовуючи деякі з основних постмодерністських прийомів: пастиш, фрагментація, численні точки зору, інтертекстуальність, метафікція та історіографічна метафікція.

Техніка, що використана Джоном Фаулзом у «Жінці французького лейтенанта», – це відтворення вікторіанського роману з критичним підходом і відчуттям пародії. Він відтворив вікторіанський роман з іронією та насмішкою, використавши вікторіанську умовність, але з пристойною порцією пародійного скептицизму. Інший прийом, застосований Фаулзом у цьому романі, це інтертекстуальність, що виявляється у розміщенні епіграфа на початку кожного розділу. Фаулз використовує техніку епіграфа, щоб створити повне враження, що він відданий відтворенню вікторіанського роману. Мета епіграфа – задати тон наступному розділу, значна їх частина була взята з творів Альфреда Лорда Теннісона, є також приклади із текстів Томаса Гарді, Метью Арнольда, Чарльза Дарвіна, Чарльза Лайєлла, Е. Ройстона Пайка, Діккенса, Джорджа Еліота, Теккерея та Джейн Остін.

Цікавим є ще один прийом, який використовує письменник, – втручання оповідача в історію, робиться це для усвідомлення читачем вигаданості і присутності автора, так з'являється питання, чи є розповідь історії вигадкою, що і спонукає дослідити зв'язок вигаданого світу з реальним. Прийом метафікції – це не імітація реальності, а приховування різниці між вигадкою та реальністю. Історіографічна метафікція (термін, введений Ліндою Хатчеон) – це процес переписування історії через художній твір. У романі Фаулза читачі перемішуються між реалістичною оповіддю середини дев'ятнадцятого століття та сучасною оповіддю – така манера оповіді Фаулза допомагає розкрити основну тему роману.

Отже, творчість англійського прозаїка Джона Фаулза багатогранна, за словами Н. Ю. Жлуктенко, вона значно збагатила художню і жанрову форму роману, різноманітність прийомів його прози, винахідливість форми підпорядковані завданню глибшого дослідження описаних явищ і не порушують зв'язку між автором і читачем. Створюючи свої твори в рамках постмодернізму, письменник майстерно відображує в них і багатовікові жанрові традиції [1, с. 135].

Неможливо заперечити той факт, що, експериментуючи з традицією, стираючи межі між жанрами, стилями, постмодерністи прагнуть відкрити нове в старому, оновлюючи тим самим культурний досвід людства.

Список використаних джерел:

1. Жлуктенко Н. Ю. Англійський психологічний роман ХХ века. Киев: Вища школа, 1988. 153 с.

«СВЯТО БУТТЯ»: РЕАЛЬНЕ ТА ІДЕАЛЬНЕ В МЕМУАРНІЙ ПРОЗІ УЛЯНИ КРАВЧЕНКО ТА ІРИНИ ЖИЛЕНКО

Івончак Настасія

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
ivonchak.nastasija@chnu.edu.ua

Уляна Кравченко (1860–1947), перша в Східній Галичині жінка-поетеса, працювала не лише на літературній, а й на педагогічній ниві. Досвід вчителювання відтворила в автобіографічних текстах «Перший рік практики», «Спогади учительки» та «Із записок учительки», а спогади про перших 17 років життя лягли в основу автобіографічної повісті «Хризантеми» (1938). На сьогодні здійснено успішні спроби досягнути її твори як зразки жіночого письма (Р. Жаркова), з погляду мовних особливостей (С. Гірняк, О. Лисенко) та індивідуальної творчої манери (Г. Волощук, С. Гірняк).

Ірина Жиленко (1941–2013), представниця покоління шістдесятників та авторка близько двадцяти поетичних збірок, наприкінці життєвого шляху понад десять років писала фундаментальну жанрово синкретичну працю «Ното feriens», поєднавши у ній листи, спогади, щоденники та портрети сучасників. Художньо-естетичні особливості, жанрово-стильові параметри роману розглядали М. Коцюбинська, Г. Маслюченко, О. Галич, В. Саєнко, Т. Гажа, С. Сіверська та ін.

Мемуарно-автобіографічні твори Уляни Кравченко та І. Жиленко, написані у зрілому віці, стали маніфестом життєвої і творчої позиції, в основі якої – поетичний оптимізм, по-жіночому індивідуальний. Обидві письменниці при написанні спогадів послуговувалися щоденниковими записами, що, на нашу думку, допомогло зафіксувати плінність життєвих вражень, але незмінність особистого кредо. За мету дослідження ставимо простежити співвідношення категорій *реального* та *ідеального* у мемуарно-автобіографічних творах письменниць, визначити роль щоденникових записів у репрезентації їхніх творчих експериментів та психологічного самоаналізу.

Схожими бачаться світоглядні позиції обох письменниць, коли мова йде про бажання вдосконалюватися – як реакцію на все нестабільне, що пропонує світ митцю. Так, одна з найчастіших тем щоденника, вміщеного у «Ното feriens», – бажання постійного самовдосконалення та самовідродження. Письменниця прагне до гармонії із собою ідеальною, але чинить «спротив самій собі» тоді, коли її тягне зрадити власним принципам – свободі, чесності, життєрадісності. Через деталізацію побуту і вражень передана «гедоністична залюбленість у щоденне життя», відстоювання права зводити власний Дім «як єдине реальне духовне та матеріальне опертя у світі жорстокого абсурду» [1, с.144]. В Уляни Кравченко таким місцем відродження і повернення до самої себе стають інші символи (наприклад, символ квітника), а в дорослому житті саме

поезія допомагає побачити в ньому сенс і проблiски щастя, у хвилини емоційного вигорання спрямовуючи думки до високого, ідеального.

По-друге, щоденник також передав реакції та враження, пов'язані з літературною діяльністю. Наприклад, у романі І. Жиленко – моменти з історії видання перших творів, їх цензурних переробок, самі вірші, іноді з поясненням метафор та образів. Натомість у мемуарах Уляни Кравченко – спогади любові, яка набуває улюбленого образу поетеси – квітів, письменниці не раз виправдовується за глибокий індивідуалізм власних поезій. Поетичне бачення світу зумовило те, що місцями роман І. Жиленко нагадує поезію в прозі, а в «Хризантемах» життя Марти на найвищих акордах вражень також передане поетичними рядками. Письменниці-мемуаристки поділилися роздумами про мету поезії у житті суспільства і намаганням слідувати їй, бажанням радіти від поетичної та мемуарної творчості.

Третім важливим елементом щастя у світах Уляни Кравченко та І. Жиленко були віра та релігійна визначеність. Щоденник для Ірини Жиленко ставав свідком вдячності, віддзеркалював розуміння доброго і злого, допомагав усвідомити власну залежність від вічного. Уляна Кравченко підкреслює, як через дитячі духовні досвіди починала усвідомлювати і власні потреби, і єдність своєї нації.

Отже, спогади Уляни Кравченко та І. Жиленко репрезентують поетичне світобачення мисткинь, які шукали джерела оптимізму та надії в ідеалізованому та реальному власному просторі, вибраному ще з юності. Даючи собі через щоденник настанову вдосконалюватися, розмірковувати над буденним і вічним та аналізувати себе, письменниці пропагували невинний розвиток і життя задля ідеї. Нотатки відкривають, звідки письменниці черпали творчі сили, як вчилися вибирати найцінніше із масиву скороминучих вражень.

Список використаних джерел:

1. Галицька Р. Зустріч ідей у творчості двох поетес (Ліна Костенко та Ірина Жиленко). Дзвін. 2005. № 3. С. 144-147.
2. Жиленко І. *Nomo feriens*: Спогади. Київ: Смолоскип, 2011. 816 с.
3. Кравченко Уляна. Замість автобіографії. Коломия: Накладом «Загальної книгозбірні», 1934. 152 с.
4. Кравченко Уляна. Хризантеми: повість. Чикаго: Вид-во Миколи Денисюка, 1961. 413 с.

«ФУГА СМЕРТІ» ПАУЛЯ ЦЕЛАНА В ПЕРЕКЛАДІ ПЕТРА РИХЛА

Лисенко Олена

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
olenalisenko20@gmail.com

Ковалець Лідія

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
l.kovalets@chnu.edu.ua

Петро Рихло здійснив переклад і уклав 10-томне видання поезій Пауля Целана українською мовою, написав більше сотні наукових статей і 2 монографії, присвячених інтертекстуальному аспекту поезії німецькомовного єврейського поета родом з Буковини П. Целана.

«Фуга смерті» – найвизначніший твір Пауля Целана. Історія створення поетичного тексту відома не повністю. Найімовірніше, він був написаний на початку 1945 року в Чернівцях, коли П. Целан повернувся з румунського трудового табору. Загибель у Трансністрії його батьків стала вихідною точкою для знаменитої «Фуги смерті», адже саме жахи Голокосту і стали основною темою творчості поета.

Відомо, що спочатку «Фуга смерті» називалася «Танго смерті», жанрово цей твір належить до «танців смерті» – діалогів між смертю і смертними, поширених в іспанській літературі. «Вперше цей вірш було надруковано в румунському перекладі під назвою «Танго смерті» в газеті «Contemporanul» під псевдонімом Paul Celan» [1, с. 44].

«Фугу смерті» вважають першим післявоєнним твором, який викриває злочини Третього Райху і разом з тим доводить, що поезія після Аушвіцу можлива, відповідаючи на риторичне запитання французького філософа Теодора Адорно. Дослідник і перекладач «Фуги смерті» Петро Рихло у своїх дослідженнях зазначає: «П. Целан наважився довести своєю «Фугою смерті», що можлива не тільки лірика після Освенціма, але й сам «Освенцім» як об'єкт поезії, однак це мусить бути якісно інша – не барвіста, гладко заримована, а розкута, багатозначна, поліфонічна лірика, яка найжахливіше у житті підносить до естетичного у поезії. «Фуга смерті» – це модель і парадигма такої поезії» [1, с. 245]. З «танцю смерті» у «фугу» поезія перетворилась під час другої редакції вірша, адже автор поглибив значення і символічність метафор.

Перекласти цю «розкуту, багатозначну і поліфонічну лірику» [1, с. 245] українською мовою пробували Микола Бажан, Василь Стус, Леонід Череватенко, Мойсей Фішбейн. Проте найкраще передати целанівську інтертекстуальність вдалося все ж П. Рихлу. Бо саме він поглиблював та вдосконалював свій переклад «Фуги смерті».

Перший варіант перекладу «Фуги смерті» П. Рихла з'явився друком у 1993 році у збірці вибраної поезії Пауля Целана «Меридіан серця». На сторінках 40-43 розміщений текст найпопулярнішого у творчому доробку

П. Целана і чи не єдиного відомого українському читачеві на той час вірша «Todesfuge», який Петро Рихло, як і всі перекладачі до і після нього, тлумачить як «Фуга смерті». У німецькому оригіналі маємо один вираз, побудований на основоскладанні, а в перекладі це явище передають двома словами.

У збірці 2013 року «Мак і пам'ять» – першій із десяти томного видання, П. Рихло помістив відредагований переклад свого ж перекладу 1993 року. Одразу привертає увагу метафора «дійво ранку», замість звичного «чорного молока». Перекладач обрав цю маловідому форму за аналогією до перекладу Василя Стуса (початок 1970-тих), де зустрічається «чорне молозиво». «Дійво» або «молозиво» підкреслює надмірну густину туги і болю, який євреї збирають подібно до крапель молока цілодобово у таборах смерті.

Переклад П. Рихла точний. Там, де у М. Бажана з'являється «надвечір» у значенні «abends», у Петра Рихла – «вечорами». У перекладі П. Рихла з'являється збіг голосних як стилістичний прийом – «п'ємо його уночі», що викликає труднощі в декламуванні і змушує зупинитися. Це має важливе значення, адже в оригіналі у тому ж фрагменті маємо збіг приголосних, характерний для німецької мови.

В оригіналі поезії зустрічаємо іменник «Haus», себто дім. У перекладі Петра Рихла 1993 року це звучить як «хата», очевидно, за аналогією до перекладу Миколи Бажана. У другій редакції перекладу П. Рихло розширює значення з «хати» до «дому». Він узагальнює це поняття і не акцентує увагу на будинку як споруді, а наділяє його сакральним значенням дому.

Далі Пауль Целан пише про чоловіка, який «грається» зі зміями. В оригіналі маємо «spielt». Дослівно – як «грає» – цей вислів перекладав Микола Бажан, У Леоніда Череватенка з'являється дієслово «бавиться». Петро Рихло у своєму перекладі використовує слово «приручає», таким чином поглиблює значення слова «spielt» у цьому контексті і надає його семантиці нових відтінків. Він акцентує на тому, що гра зі змією і є спробами її приручити у давній арабській традиції. Таким чином перекладач змінює форму задля збереження і покращення змісту.

Також П. Рихло у другій редакції «Фуги смерті» замінив конструкції «коли сутеніє» на «смерком», що також є авторським стилістичним прийомом.

Для позначення волосся героїнь-представниць німецької та юдейської культур перекладач обирає, як М. Бажан і Л. Череватенко, слово «коса», що в оригіналі звучить як «haar» і перекладається дослівно як «коси», «волосся».

Не менш цікаво підібрано епітет на позначення кольору волосся героїні єврейської кабалістики Суламіт. Петро Рихло використовує прикметник «попелястий» як і Микола Бажан, у той час, як Леонід Череватенко використовує у перекладі дієприкметник «спопеліла», а Василь Стус — «попіл волосся», щоб передати буквальне спалення волосся, яке стає попелом.

Щодо імені героїні Соломонової «Пісні над піснями» – можливі дві паралельні форми Суламіф і Суламіт. В оригіналі П. Целана спостерігаємо форму з [т], яку обирає вслід за іншими перекладачами Петро Рихло.

«Фуга смерті» у перекладі Петра Рихла – це оригінальне мистецьке явище, яке змінювалося і вдосконалювалося Петром Рихлом впродовж років. Під час порівняння перекладів Петра Рихла та інших перекладачів, можна зробити висновок про глибину осягнення ним тексту та спроб його вдосконалення, а також відбитки авторського сприйняття тексту.

Список використаних джерел:

1. Рихло П. Пауль Целан. Референції. Наукові студії, статті, есеї. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 464 с.
2. Целан Пауль. Меридіан серця: Поезії / Переклад з нім. Петра Рихла. Чернівці: Видавництво "Прут", 1993. 152 с.

БІНАРНА ОПОЗИЦІЯ «СВІЙ-ЧУЖИЙ» У ПРОЗІ МАРІЇ МАТІОС (ЗА РОМАНОМ «СОЛОДКА ДАРУСЯ»)

Мельник Яна

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
bernyk.yana@chnu.edu.ua

Вардеванян Світлана

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
s.vardevanyan@chnu.edu.ua

Бінарна опозиція «Свій-Чужий» – перспективний для дослідження концепт у галузі імагології. Актуальність дихотомії зумовлена: визначення межі між Своїми і Чужими, симетрії пропорцій, відмежування Іншого як неунікального розширення дуалістичної концепції. Ці проблеми розглядаємо як маркери «різних стосунків, пов'язаних із такими поняттями, як етнічна ідентичність і національна свідомість, а тому є основою для такого процесу, як етнічна стереотипізація» [6, с. 59]. Розмежування свого і чужого є частиною як фізичного, так і ментального світосприйняття етносу. Формування дихотомії Свій-Чужий, за свідченнями дослідників, бере свій початок в архаїчному періоді, коли відбулося розмежування Добра-Зла, Раю-Пекла, Бога-Демона. Подвійність є архетипом культури, бо час до часу проявляється у міфах, релігіях, філософських доктринах [4, с. 24]. Завдяки цьому предки на підсвідомому рівні вибудували структуру сприйняття реальності, яка передбачала організовану систему за доктриною дуалізму. Коли з підсвідомого опозиційна боротьба стала свідомою, людина почала сприймати світ у двох ключах: Своє, де була знайома і комфортна буденність, та Чуже, яке залишилося незвіданою загрозою. Проблеми «відчуження» та пошук «свого» відомі й українській нації у різні століття історії нашого становлення. Марія Матіос представляє ту когорту сучасних українських письменників, які у своїй прозі відтворюють ідентичнісні проблеми українців крізь призму історичних фактів, символічних образів, архаїчних традицій народу. Її творчість «позбавлена й крихти отієї застиглості, якою так часто грішить наша література» [5, с. 7]. Проза письменниці у ракурсі бінарної опозиції є ресурсною для розуміння процесу становлення нації з історій предків і до сьогодні. Окреме місце у творчості Марії Матіос займає унікально ресурсний роман для нашого дослідження – «Солодка Даруся». Перекладений десятком інших мов, цей роман став об'єктом дослідження та обговорення багатьох літературних критиків – Б. Червак, Г. Павлишин, І. Набитовича, І. Насмінчук, І. Римарука, Д. Павличка, М. Якубовської, С. Жили, С. Сипливець, Т. Дзюби, Я. Голобородька.

Розмежування своїх і чужих у романі Марії Матіос стає наскрізною лінією всього сюжету. Солодка Даруся – образ жіночої долі в Україні (або й самої України). Молода дівчина, яка зреклася можливості говорити, хоч

це і не вроджена вада. «Мовчання, яке не було прояснене, приховує життєву правду» [7, с. 112]. У книзі «Мовчання говорить» німецький дослідник Йоганнес Шваліна міркує, що «для самозахисту як форму існування обирають мовчання». «Часом мовчання потерпілих є не тільки наслідком свідомого вибору, скільки симптомом психічної травми. Це співвідноситься з клінічною картиною травми, коли після провокуючих подій настає «втрата мови від жаху». У правій півкулі головного мозку виникають картини, які постають у людини перед очима в той час, як мовний центр активно пригнічується» [7, с. 146]. Такою картиною для Дарусі є *цюця, конфети*, від яких «її болить голова і блює вона дуже... на ранок не лишається ані різочки життя» [5, с. 13]. Тригером для дівчинки залишився солодкий півник – символ, який є маркером підступності Дідушенка, символом Чужого, окупанта, ката, чияю рукою знищували українську націю. У світосприйнятті головної героїні говоримо про Своїх, як про щось не фізичне, а духотворне, моральне, вище. Для неї Своїми є природа, сад, квіти, особливо жоржини, які в українській символіці трактуємо як символ всепереможної сили життя. Маруся та Іван Цвичок ніби є для неї Своїми, але вона не підпускає їх близько, бо боїться втрати знову тих, хто важливий. Іван Цвичок, якого теж вважають диваком, турбується про Дарусю, хоче стати відрядою для неї. У «драмі найголовнішій» під назвою «Михайлове чудо» увиразнюється розмежування Своїх і Чужих. Письменниця у своїй прозі часто звертається до біблійних підтекстів. Михайлове чудо є одним з великих християнських свят. Історія про архангела Михаїла, який з'явився Архипу уві сні та розповів, що його німа донька зцілиться і заговорить, якщо вип'є води з джерела неподалік [1]. Саме у цьому розділі знаходимо причину мовчання – травми Дарусі. Хронологія цього розділу відкидає до подій Другої світової війни. Михайло і Матронка живуть відчужено. Вони – двоє сиріт – жили б собі в гармонії й далі, якби у їх життя не увірвалися Чужі. «При чому «чужими» стають люди, які мають уповноваження, а це маркує усю владу у цю когорту» [3, с. 55]. Поряд з радянською владою румунська і німецька не постає такою тотальною і жахливою, бридкою, Чужою. Персоналії роману розмежуванням на «свій», «чужий» окреслюється індивідуальним вибором (іноді груповим, наприклад, Михайло і Матронка і їх ставлення до односельчан). Кульмінацією роману є льодяник-півник, через якого Даруся розкаже правду Чужому – правда, яка стала інструментом вбивства у руках Чужого. У цьому епізоді прослідковуємо й історичну пам'ять, яку заводить Марія Матіос у рядки роману. Неможливість відстояти свою позицію до кінця, страх за себе і за близьких породжує загострене відчуття обережності та розсудливості, яка межує із боягузством, але завдяки якому не відбулося тотального винищення української нації [3, с. 56]. У час війни у бінарній опозиції «Свій-Чужий» зникають варіативні фігури (Інші, яких розмежуємо у мирний час). Коли стоїть інстинктивна єдина мета – вижити (виживання для мене, родини, нації), на кривавому п'єдесталі залишаються дві фігури з чіткою межею – Свої та Чужі.

Отже, бінарна опозиція «Свої-Чужі» та проблеми її розмежування яскраво показано у романі «Солодка Даруся» Марії Матіос. Для дослідження дихотомії тлумачили персоносферу, символи та підтексти, якими майстерно володіє письменниця. Марія Матіос пише про націєтворчі ідеї, які важливі для майбутніх поколінь української нації. У романі таким поколінням постають характери, думки окремих героїв – Даруся, Іван Цвичок, директор школи, Славко. Мешканці села Черемошне розділені у своїх міркуваннях про Своїх і Чужих. Хтось залишається боротися кров'ю, передає у спадок генетичну пам'ять – травму, які завдали Чужі. Хтось обирає позицію пристосуванців, як родина Куриків, та живе під владою, яка прийшла до села. Так розмежування Своїх і Чужих в умовах радянської влади унеможлиблювалося, оскільки люди не знали хто і ким насправді є. Маркер «Інший» зникає, хоча якраз Інший у світосприйнятті свідомої нації має бути поряд зі Своїм. Повернення до початкових етапів існування з примітивним дуалістичним сприйняттям зумовлене інстинктом самозбереження та продовження свого роду, нації. Образ Чужого (емґебіста Дідушенка) зустрічаємо як усталений образ і в інших творах Марії Матіос (збірка «Нація», «Букова земля»). Образи Своїх є ментально рідними українцям та важливими для збереження історичної пам'яті. Тому дослідження бінарної опозиції «Свій-Чужий» у спектрі образів у прозі Марії Матіос є перспективною для подальших розвідок на території інших текстів письменниці.

Список використаних джерел:

1. MediaGroup. ТОВ «ТРК "Ритм"». 19.09.2022. Режим доступу: <https://itvmg.com/news/mikhaylove-chudo-traditsii-ta-zaboroni-v-tsey-den-77986>
2. Леонтей І. Д. Роман Марії Матіос «Солодка Даруся» у гендерному та постколоніальному аспектах: дипломна робота. Чернівці, 2020. 98 с.
3. Лютий Т. В. Про природу дублювання і множинності. Київ: Віхола, 2021. 272 с.
4. Матіос М. В. Солодка Даруся. Львів: ЛА «Піраміда», 2005. 176 с.
5. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування. Київ: НІСД, 2011. 336 с.
6. Шваліна Й. Мовчання говорить. Теперішнє залишається, тільки час минає. Зміцнювати мир, осмислюючи минуле. Пер. з нім. Ольги Плевако. Київ: Дух і Літера, 2016. 304 с.

СУБЛІМАЦІЙНИЙ СТАН ГЕРОЇНЬ АМЕЛІ НОТОМБ

Наместюк Світлана

Буковинський державний медичний університет (Чернівці)

namestiuk.lana@bsmu.edu.ua

У роботі аналізуються психокогнітивні мотиви та сублімаційний стан героїнь романів популярної бельгійської письменниці Амелі Нотомб. Підкреслена складність відносин між реальним та ірреальним у ключі мозаїчності феномену сублімаційності в літературі. Вивчаючи взаємодію між вигаданим та реальним, між правдоподібним та неправдоподібним, прихованим та викритим, показано тісний взаємозв'язок між творчістю письменниці, її художнім самовираженням, автофікцією. Визначено концептуальні образи жіночої персоносфери, що передають рецептивний потенціал світогляду поетеси. Найчастіше використаний концепт у її творах – це сублімаційний стан героїнь з елементами психологічних флешбеків, пов'язаних з періодом дитинства. Концепт сублімаційного стану виражається метафорично, у вигляді складних образів, непростих, часом незрозумілих станів, що межують з божевіллям.

Незважаючи на «легкість» сюжетів, постановка романів Амелі Нотомб повністю заснована на літературних, історичних, філософських дебатах, і всі її романи є потужною інтертекстуальністю. Змішання мовних реєстрів та традиційний інструмент пародії, можуть спантеличити читача, оскільки спочатку не відповідають горизонту очікування простого читача. Але мало хто намагається «прочитати душу» героїнь, розкрити таємні коди та зрозуміти їх маргінальні стани. Рецептивне сприйняття чітко описує сублімаційний стан жіночої персоносфери А. Нотомб. Слід зазначити, що письменниця часто пожвавлює свої романи дивними чи маргінально божевільними героїнями. Можливо вони є «проекцією деяких «я», яких вона відчуває у собі» [2]. Здається, ця проекція несе терапевтичну дію на письменницю. Про це авторка часто говорить у своїх інтерв'ю, пояснюючи химерність та сублімаційність власних творів. Виділяємо два типи конститутивних символів у нотомбійському романтичному світі, який є спотвореним, парадоксальним, антисентиментальним та жорстоким – це архетипи чудовиська та красуні. Крім того, можемо охарактеризувати ще групу жіночих персонажів як опозиційно-бінарні. Бачимо, що типова нотомбійська красуня має майже надприродну красу проте, вона асексуальна. Асексуальність отже, є атрибутом як потворності, так і краси [1].

Амелі Нотомб широко експериментує зі словами і дуже добре усвідомлює їх цінність. Ексцентрична манера мовчання – ідеальний спосіб самовираження, оскільки слова ніколи не можуть досягнути глибини складності власного досвіду. Найпотаємніші кутки душі справді позбавлені дару мови, незважаючи на спроби зловити їх у мережі слів. Внутрішня боротьба письменниці, що переросла у кризу, призвела до її надзвичайної популярності. Аналіз жіночих персонажів романів Амелі Нотомб розкриває її надзвичайно складне та часом тривожне бачення світу.

У цій роботі розкрито послідовність характеристик, що передають сублимаційний стан її героїнь. Стан сублимації відтворюється шляхом метафоричних образів. Читач розуміє сенс виразної концентрації всепоглинаючої туги і якоїсь жіночої нереалізованості письменниці. У її образах виражено невимовне – почуття, що вона змогла пережити лише в маргінальному, медіальному просторі своєї підсвідомості. Таким чином, використання специфічних стилістичних прийомів, передає не лише сублимаційний стан героїнь, але підводить реципієнта до граничного, медіального стану медитації.

Список використаних джерел:

1. Жижек С. Погляд навскіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру. Пер. з англ. Павла Шведа. Київ: Комубук, 2018. 320 с.
2. Фрейд З. Тлумачення снів. Харків: Фоліо, 2019, 603 с.

ВІРШ НІКІТИ СТЕНЕСКУ «LEOAICĂ TÂNĂRĂ, IUBIREA» («КОХАННЯ, МОЛОДА ЛЕВИЦЯ»): СЕМАНТИКА РИТМУ

Паладян Крістінія

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
c.paladyan@chnu.edu.ua

Щербанюк Кетелін

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
shcherbaniuk.ketelyn@chnu.edu.ua

Нікіта Стенеску – один з найвідоміших румунських поетів другої половини ХХ століття. Він перевершив своє покоління та представив читачеві новий і свіжий поетичний матеріал. Новаторство у поезії Н Стенеску простежується від його першої збірки «Sensul iubirii» («Сенс кохання»). Те, як автор висловлюється про себе та про світ, вражає, оскільки він зробив вагомий внесок в еволюцію румунської літератури, перейнявши деякі напрацювання попередників, та розвиваючи їх у власному баченні [3, с. 191]. У післявоєнний час, коли румунська література була спрямована на соціалістичний реалізм, Н. Стенеску скерував свою лірику на поезію міжвоєнного періоду, відкриваючи твори «буржуазних поетів» Лучіана Благи та Іона Барбу. Таким чином Стенеску становиться символом нової літературної течії, яку літературна критика назве «неомодернізмом» [4, с. 79].

Перший етап творчості поета це лірика почуттів, підліткова, в якій переважають романтичні ідеали. Предметом пізнання становиться ліричне «Я», навколо якого окреслюється реальний світ. Більшість віршів першого періоду творчості – це твори про кохання. Для Н. Стенеску ерос – це можливість виразити свій внутрішній світ, свої переживання, які сильніші за природний фізичний стан людини. Це відчуття повною мірою реалізувалося у вірші «Leoaică tânără, iubirea» («Кохання, молода левиця», 1964).

Поезія «Кохання, молода левиця» – лірична медитація з трьохчастинною композицією на тему кохання. Назва твору вказує на тотожність між характеристиками левиці (агресивністю, силою, а також красою) та почуттям кохання. Через метафору «кохання як левиця», поет показує на метаморфозу ліричного «я», спричинену почуттям кохання.

Асиметрична структура строф представляє три фази кохання: переслідування, одержимість і повернення до попереднього душевного спокою.

Leoaică tânără, iubirea	U1U1UUUU1U	Я4
mi-ai sărit în față.	UU1U1U	X3
Mă pândise-n încordare	UU1UUUU1U	X4
mai demult.	UU1	X2
Colții albi mi i-a înfipt în față,	1U1UUUU1U1U	X5
m-a mușcat leoaica, azi, de față.	UU1U1U1U1U	X5

У першій строфі визначається почуття кохання, яке постає у вигляді агресивної левиці, що «кусає за обличчя». Поет усвідомлює появу любові, але дивується її всепожираючій силі. Ці переживання простежуються і в ритміці цього фрагменту, яка витримана у річці неповідомленого хорей з безсистемним чергуванням віршів різної стопності. Такі форми у віршознавчій науці називаються вільними, вони представлені класичними силабо-тонічними ямбічними і хорейними віршами з нетрадиційною будовою, тобто «віршами з правильних ямбічних і хорейних стоп, але з довільною, дуже розхитаною кількістю стоп у вірші» [1, с. 79].

Вільні розміри першої строфи створені за принципом контрасту. Чергування різностопових рядків не підпорядковане ніяким закономірностям, а наявність ямбічного рядка створює «нервову» вільність ритму. Для створення новизни поет використовує віршові переноси, техніку, за допомогою якої ідея одного вірша продовжується в наступних віршах, що передає плинність ліричного дискурсу. Такий ритмічний малюнок вказує на емоційний стан ліричного героя, неспокої, бурхливість та інтенсивність почуттів, оскільки відчувається трансформація на рівні його внутрішнього «я».

Și deodată-n jurul meu, natura	UUUUUUUU	X5
se făcu un cerc, de-a-dura,	UUUUUUUU	X4
când mai larg, când mai aproape,	UUUUUUUU	X4
ca o străngere de ape.	UUUUUUUU	X4
Și privirea-n sus țișni,	UUUUUUUU	X4
curcubeu tăiat în două,	UUUUUUUU	X4
și auzul o-ntâlni	UUUUUUUU	X4
tocmai lângă ciocârlii.	UUUUUUUU	X4

У другому строфоїді спостерігається метаморфоза ліричного героя, представлено психологічний ефект кохання, яке перетворюється з делікатного почуття на пристрасть. Водночас вірші «Și deodată-n jurul meu, natura / se făcu un cerc, de-a-dura» («І раптово природа навколо мене / утворилося на коло») розвивають тему кохання, як екстатичний стан поетичного «я». Образ кола постає як ідеальна геометрична фігура в розумінні інтегрованості у всесвіт. Однорідна й ритміко-інтонаційна схема уривку: строфа написана чотиристопним хореем з парним (1-4 рядки) та перехресним (5-8) римуванням. Врегульована структура уривку підкреслює стан ліричного героя, гіперчутливість його почуттів, а наявність першого 5-стопного рядка є перехідним; він представляє момент психологічного перетворення ліричного героя.

Mi-am dus mâna la sprânceană,	UUUUUUUU	X4
la tâmplă și la bărbie,	UUUUUUUU	Дк3
dar mâna nu le mai șteie.	UUUUUUUU	Дк3
Și alunecă-n neștire	UUUUUUUU	X4
pe-un deșert în strălucire,	UUUUUUUU	X4
peste care trece-alene	UUUUUUUU	X4
o leoaică arămie	UUUUUUUU	X4
cu mișcările viclene,	UUUUUUUU	X4
încă-o vreme,	UUUU	X2
și-ncă-o vreme...	UUUU	X2

У третій строфі окреслені наслідки метаморфози ліричного героя, гіперчутливість втрачається, він знову повертається до природнього фізичного стану, але у новому світі, в якому ліричне «я» стає центром, ядром. У процесі відтворення світу за законами любові – серце й розум поета інтегруються зі всесвітом, результатом чого є абсолютна зміна сприйняття дійсності. Ритміко-інтонаційний малюнок уривку виразно підкреслює новий стан ліричного героя. Цей фрагмент побудовано на основі вільного поєднання різностопних хореїчних версів з дольниковими рядками. Саме засобом комбінування класичних і неklasичних версів у строфі показано процес перевтілення. За результатами своєї вольності, цей фрагмент спокійніший, в ньому дотримано однорідність чотиристопного хореїчного ритму (60%), що вказує стан ліричного героя, в якому «левиця» є частиною його існування.

Поетія «Кохання, молода левиця» представляє естетику румунського неомодернізму. Смыслова винятковість поетичного бачення підкреслюється у творі прозодичним новаторством.

Список використаних джерел:

1. Паладян К. Віршування Лучіана Благи у контексті румунського експресіонізму: гетероморфні форми. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Літературознавство». 2017. № 11-12 (360-361). С. 200-207.
2. Stănescu N. Integrala poeziei. Iași: Vasiliana '98, 2013. 798 p.
3. Rotaru I. Nichita Stănescu. *O istorie a literaturii române*. București: Niculescu, 2000. Vol. 5. P. 189-203.
4. Simion E. Nichita Stănescu. De la modemitate târzie la postmodernism. *Scriitori români de azi*. Chișinău: LITERA, 2005. Vol. III. P. 77-131.

ОЗНАКИ ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ЖАНРІВ У РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО «ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШОГО»

Радченко Вікторія

Центральноукраїнський державний університет
імені Володимира Винниченка (Кропивницький)
radchenko.viktoria1707@gmail.com

Жанровий синкретизм – це поширене явище в сучасній літературі. Яскрава ілюстрація цієї тенденції – роман Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» (2010), в якому простежуються риси різних літературних жанрів: роману, діаріушу, літопису, публіцистики, документалістики. Синтез жанрів великою мірою обумовлює оригінальність твору нашої видатної сучасниці. Зокрема в «Записках...» актуалізуються ознаки публіцистичних жанрів, вивчення яких важливе для глибокого осягнення художньої природи твору.

«Записки українського самашедшого» досліджували на тематичному, проблемному, жанровому рівні. Але проблема його жанровизначення залишається найбільш дискусійною серед літературознавців. К. Шабаль розглядає твір як політичний роман [5], О. Галич наголошує, що в ньому відчутна стилізація під документалістику [1], Г. Левченко доводить, що за формою викладу твір схожий на хроніки та діаріуш [4].

На наш погляд, в романі особливо виразний синтез художнього і публіцистичного начал.

Мета нашого наукового дослідження – визначити публіцистичні вияви в романі Ліни Костенко «Записки українського самашедшого».

Об'єкт нашого вивчення – роман Ліни Костенко «Записки українського самашедшого», **предмет** – функціональна роль публіцистичних елементів у творі.

За визначення Ю. Коваліва, публіцистика – це різновид літератури на межі з журналістикою, що оперуючи засобами логічного переконання та емоційного впливу, висвітлює, узагальнює, оцінює актуальні проблеми сучасності. Зазвичай публіцистиці притаманний злободенний громадсько-політичний зміст, твори призначені для впливу на широке коло реципієнтів, яких можуть залучати до діалогу про актуальні питання сучасності, спонукати до трансформування отриманих знань у переконання. Головна мета цього жанру полягає в формуванні громадської думки. Для публіцистичних творів характерний логічний виклад матеріалу, загальне домінує над індивідуальним [3, с. 296–297].

«Записки українського самашедшого» мають яскраво виражені риси публіцистики. Передусім це виявляється на змістовому рівні: порушуються суспільно-політичні проблеми недолугості і лицемірства політичної еліти, пасивності і безправності народу у взаємозв'язку із загальнолюдською проблемою «лідер і суспільство»: «Натомість вирішують за нас. А ми аплодуємо, ми скандуємо. А що ми знаємо, за великим рахунком, про тих, що пропонуються нам у вожді? На маскарадах піару ми ж не бачимо їхніх справжніх облич. Суб'єктивно мені подобаються ті чи ті, а

об'єктивно я ж не знаю, які вони. Може, такі, може, інші. Може, і такі, й інші, що ще гірше. Але на цьому відтинку історії саме ці постаті вийшли на кін. І стоять на головній сцені Майдану, і похитуються в такт мажорним ритмам, прикладають руки до серця і співають разом з народом» [2, с. 404].

Головний герой роману критично оцінює політичну ситуацію в країні, намагається об'єктивно її описати.

Філософсько-публіцистичні монологи самашедшого, побудовані на аналізі драматичних історичних українських колізій, спрямовані на формування громадської думки уявного адресата й, відповідно, читача роману: «Ми унікальна нація. У нас хліборобів морили голодом. Режисери ставили спектаклі у концтаборах. Поетів закопували у вічну мерзлоту. У кого ще є атомний саркофаг? А у нас є. Куди тим єгипетським фараонам, у них там у саркофагах мумії, а у нас в атомному живцем похований Валера Ходемчук. Хто сказав, що українці селянська нація? Натепер ми вже нація модернова, нація на атомному підігріві. А ви думали, що Україна так просто. Україна – це супер. Україна – це екслюзив. По ній пройшли всі катки історії. На ній відпрацьовані всі види випробувань. Вона загартована найвищим гартом. В умовах сучасного світу їй немає ціни» [2, с. 120–121].

Головний герой переконує, що Україна – це сильна держава, загартована історичними випробуваннями, яка повинна утверджуватися у світовому контексті.

Характерне для публіцистики висвітлення реальних подій простежується і в романі Л. Костенко: «На Майдані вже тисяч сто людей. Занепокоєний мер пропонує запровадити карантин у школах. Леді Ю закликає запасатись харчами і їхати на Майдан. Почалися телемарафони. Діячі культури й науки сидять у черзі на теледиванах. В родинях сварки, сусіди не вітаються, собаки гавкають одна на одну. Вступаємо в стадію масового психозу» [2, с. 390]. Оповідач фрагментарно описує події часів Помаранчевої революції, намагається відтворити реакцію різних людей – політичних діячів і пересічних громадян.

За канонами публіцистики, у своїх роздумах головний герой зосереджується здебільшого на суспільно значущих, а не особистих проблемах: «Той же Голодомор – то він геноцид чи не геноцид, якщо інші держави його визнали геноцидом, а ваш власний парламент не визнає? Ті ж чорноземи, ті багатства надр України – чому ж такий жебрацький її силует у світі? Її інтелект, її таланти, що є гордістю інших націй, – а чому не своїє? Стільки героїв було, стільки подвижників, – чому ж печать меншовартості?» [2, с. 117–118].

Самашедший розмірковує про хворобу українців – нічим не обґрунтований, на його погляд, комплекс меншовартості. Героя непокоїть стан держави на історичному, економічному, ментальному рівні.

Часто роздуми героя набувають яскравого емоційного забарвлення, що, відповідно, спричиняє емоційний вплив на уявного адресата (читача): «Реформи буксують, енергетику лихоманить, віцепрем'єра от-от посадять. Це мені нагадає анекдот про курку, яку обпатрали і вона лежить. Лежить-лежить, і вже не витримує – то ви мене вже або засуньте в піч і спечіть, або

поверніть пір'я! У нас обпатрані всі. Це ще метода з радянських часів – щоб всі були у підвишеному стані. Ось ви думаєте, що ви люди, а щомиті вас можуть підсмажити» [2, с. 65–66].

Наснажений гіркою іронією анекдот про курку – натяк на «підвищеність», невизначеність стану українського народу. Водночас така промовиста алегорія – спроба донести українцям ідею необхідності боротьби за свою гідність, за своє майбутнє.

Отже, в романі Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» простежуються риси характерні для публіцистики: порушено актуальні, соціально-політичні проблеми, які авторка майстерно описує в контексті історичних реалій початку XXI століття; емоційно забарвлені роздуми головного героя стосуються переважно суспільно важливих проблем, створюється враження адресності монологів самашедшого, намагання вплинути на реципієнта. Ці ознаки, властиві публіцистичним жанрам, органічно поєднуються з виявами інших жанрів – роману, щоденника, літопису.

Список використаних джерел:

1. Галич О. «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко як імітація документального твору. Слово і час. 2012. №7. С.105–110. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/145064> (дата звернення: 24.02.2023).
2. Костенко Л. Записки українського самашедшого. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА МА-ГА, 2011. С. 416.
3. Літературознавча енциклопедія: в 2-х т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ :Академія, 2007. Т. 2. С. 296–297.
4. Левченко Г. Необароковий діаріуш людства Ліни Костенко. Слово і час. 2011. №5. С. 84–89. URL: <https://iljournal.com/index.php/journal/article/view/781/574> (дата звернення: 24.02.2023).
5. Шабаль К. С. Політичний роман : літературознавчий дискурс. Українська література від давнини до сучасності : парадигми, напрямки, проблеми (до 80-річчя від дня народження В. Ф. Шевченка): матеріали міжвишівських наукових читань. Запоріжжя, 2017. С. 165–167.

РОМАНТИЗМ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЙ ПАВЛА ФИЛИПОВИЧА

Савчук Мар'яна

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
savchuk.mariana@chnu.edu.ua

Меленчук Ольга

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
o.melenchuk@chnu.edu.ua

В історії українського літературознавства помітну роль на початку ХХ століття відіграв український поет, історик літератури, перекладач із когорти неокласиків Павло Филипович. Значний науковий доробок вченого стосується проблем дослідження романтизму, що засвідчують розвідки: «До історії раннього українського романтизму», «Шевченко і романтизм», «До студіювання Шевченка та його доби» тощо. Чи не вперше дослідник комплексно простежує ознаки романтизму та його вплив на творчість Т. Шевченка у ґрунтовній статті «Шевченко і романтизм».

Одним з найважливіших внесків П. Филиповича є його ідеї про роль західноєвропейської літератури в творчому розвитку Тараса Шевченка. Він вважав, що західноєвропейські балади Фрідріха Шиллера, Йоганна Гете, Джорджа Байрона, з якими поет був добре обізнаний та які неодноразово ставали джерелом для його творів, вказали Шевченкові, що народна пісня, дума, легенда – можуть і повинні бути матеріалом для поета [3, с. 8]. З огляду на це, саме у ранніх баладах поета простежуються характерні ознаки романтизму, зокрема, трагічність, таємничість, іронія, символізм, фантастично-легендові елементи. За словами П. Филиповича, наслідування романтиків різних країн у баладній творчості Т. Шевченка тісно взаємопов'язане з народною творчістю, що позначається і на віршовому розмірі, зокрема йдеться про чотиристопний ямб, який фактично не репрезентований у творчості українських поетів ХІХ ст. [4, с. 66].

Павло Филипович акцентує увагу на тому, що Шевченко не просто наслідував західноєвропейський романтизм, а створив власну інтерпретацію цього стилю, активно використовуючи у своїй творчості народну культуру, фольклор та етнографію, що раніше не вважались релевантними у контексті романтизму. Наближені до народних пісень сентиментального характеру ліричні відступи («Причинна»), сюжети народних легенд, пейзажів, обмальовання явищ кріпацької доби («Лілея», Русалка») і, власне, суто українські типи «козак», «ворожка», «дівчина» доводять, що балади Т. Шевченка – це «своєрідна українська варіація характерного романтичного жанру» [3, с. 10]. І коли Т. Шевченко припинив їх писати, романтизм у його творчості остаточно не зник, а лише трансформувався, зокрема, це явище спостерігається у «Катерині», де «елемент побутовий з'єднано з

ідеалізацією та романтикою» [3, с. 10]. Таке звернення науковця на значення образу трагічного героя у творчості Шевченка та його ставлення до соціальних проблем свого часу дало змогу розглянути творчість поета як важливу складову соціальної літератури.

Дослідження Павла Филиповича розкрили романтичний зміст багатьох творів Шевченка, що раніше залишався недостатньо дослідженим. Він не лише проаналізував балади поета, які вже розглядалися через призму романтизму, але знайшов романтичний порив в творах історичного змісту – «тут були і бандуристи, і могили, які розмовляють з вітром, і запорозькі походи, і гетьмани» [3, с. 11], – писав П. Филипович. Дослідник вперше звернув увагу на такі романтичні прийоми в творах історичного змісту, як використання мелодраматичних сцен, кровавих подій (наприклад, вбивство Гонтою дітей), контрастів у зображенні героїв, використання ефектних поз та елементів фантастики, що меншою мірою проявилися у баладах.

Наукові розвідки П. Филиповича стимулювали розвиток гендерних студій, пов'язаних з творчістю Тараса Шевченка та романтизмом в цілому. Він звернув увагу на роль жінок у Шевченковій творчості та їхній вплив на формування головного героя, а також на зв'язок між романтичними ідеалами та гендерною проблематикою. Зокрема, в поемах «Марина» та «Відьма», змальовуючи знуцання панів над дівчатами, навіть над власною донькою, попри наявні ліричні відступи та романтичну журбу, Шевченко висловлює свій лютий гнів проти насильників. П. Филипович розглядав твори Шевченка як вираз сильних емоцій, які відображали ментальність поета та його світосприйняття. Він показав, що романтична література не обмежується раціональним підходом, а передає глибинні почуття та емоції.

Застосовуючи інтердисциплінарний підхід, літературознавець не обмежився вивченням лише літературних джерел, а досліджував також мистецтво, філософію та історію, що дозволило встановити взаємозв'язки між творчістю Шевченка та загальним романтичним рухом. Цей історико-порівняльний, українсько-європейський підхід у дослідженнях науковця й донині високо оцінюється.

Завдяки шевченкознавчим студіям Павла Филиповича українські літературознавці та історики змогли збагатити свої знання про романтизм у творчості Шевченка та визначити його місце в історії української літератури. Крім того, науковець запропонував новий підхід до аналізу та тлумачення творів української літератури, що відкрило нові горизонти для подальших досліджень.

Список використаних джерел:

1. Поліщук В. Літературознавство Павла Филиповича. *Филипович П. Літературознавчі студії. Компаративістика*. Черкаси, 2008. 644 с.
2. Филипович П. Літературно-критичні статті. Київ: Дніпро, 1991. 270 с.
3. Филипович П. Шевченко і романтизм. *Записки Історично-Філологічного Відділу Української Академії Наук*. Київ: Друк. ВУАН. Кн. 4. 1923. С. 13-18.
4. Филипович П. Шевченкознавчі студії. Черкаси: Брама; Видавець Вовчок О. Ю., 2002. 220 с.

ІСТИНА ЯК СУТНІСТЬ І БУТТЯ МИСТЕЦТВА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДОРОБКУ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

Синевич Бретіслава

Рівненський державний гуманітарний університет (Рівне)
bratislava.synevych@gmail.com

Пізнання національного сенсу в літературознавчих студіях Євгена Маланюка проектує на можливість розуміння структури національного буття як істини. Інтерпретація сутності мистецтва в літературознавчому дискурсі дослідника окреслюється як істина і отожднюється з істиною у самому процесі творіння.

Літературознавча спадщина Євгена Маланюка – репрезентативне і осмислене явище із своєрідною ідейно-естетичною самобутністю, що передбачає розмову про доволі насичені та глибокі проблеми. Зосереджуючись на національній специфіці художньої літератури, теоретичних аспектах творчого процесу, значенні категорії літературного стилю, дослідник створив певну мистецьку філософію, що реалізувалася в літературно-теоретичну концепцію.

Сьогодні ці погляди становлять своєрідне доповнення офіційно прийнятого образу дійсності, активізують динаміку літературного процесу, його структуру.

До проблем літературознавчої діяльності Є. Маланюка в поодиноких дослідженнях зверталися у різний час Ю. Лаврінченко, Ю. Бойко, Л. Череватенко, Т. Салига, М. Ільницький, В. Неборак, М. Наєнко, Ю. Ковалів, Л. Куценко, Г. Грабович, Ю. Шерех. На початку 90-х років у вітчизняному літературознавстві дослідження доробку стосується таких проблем: національна ідентичність літератури, трансформація «національного міфу», літературно-культурологічна ситуація, проблеми поетики. Досліджували творчість Н. Лисенко, О. Прохоренко, С. Українець, О. Кривчикова, О. Омельчук, О. Астаф'єв, О. Баган, О. Климентова, Л. Куцевол, Л. Чернявська, П. Іванишин та інші. Усіх науковців єднає те, що вони обґрунтовують літературознавчий доробок Є. Маланюка як шлях до глибинного розуміння його поетичної творчості, або звертають увагу на оригінальність при викладі думок з приводу літератури.

Актуальність теми пояснюється й тим, що досі практично відсутній комплексний підхід до літературознавчої спадщини Є. Маланюка.

Метою дослідження є окреслення закономірностей дискурсивної стратегії теоретико-літературної концепції та конструювання рецептивної моделі на основі науково-теоретичних розвідок, літературно-критичних статей, есеїстики, публіцистики Є. Маланюка.

Літературознавство та критика Західної України і еміграції були зорієнтовані на Європу, проте кожен брав звідти те, що узгоджувалося із власними засадами. Еміграція як чинник напруги та роздвоєння в культурному контексті спричинили «зміщення площини гносеологічної» («хто

ми?») в площину аксіологічну («чим ми гірші за інших») [1, с. 10]. Подолання комплексу «національної меншовартості» певною мірою було передумовою виникнення не лише «Думок про мистецтво» Євгена Маланюка, а й окремих літературознавчих досліджень з його «Книги спостережень». У дослідника напруга та роздвоєння спричиняють контраст між власним розумінням естетичної природи певних теоретичних понять та понять, декларованих чужою йому ідеологічною системою. Мистецтво як одна з проєкцій людини на світ і навпаки ніколи не існувало окремо від інших її проєкцій, а саме – національного життя. «Українська література, література політично пригнобленої недержавної нації, у XX столітті ще в більшій мірі, ніж в попередніх, змушена була брати на себе нелітературні завдання: заступати державу у відстоюванні національних інтересів, плекати і оберігати національну самосвідомість, бути Будителем і Вчителем народу, Пророком, Вождем і вільною пресою» [2, с. 180]. Це надкультурне завдання не лише концентрувало енергію національного самоствердження й національної ідентифікації, але й обтяжувало позаететичними функціями, обмежувало свободу художнього самовираження.

Літературознавчі дослідження Євгена Маланюка – це своєрідна рефлексія на культурні процеси, що відбувалися в Україні. Перебуваючи під впливом двох полярних інформацій, Євген Маланюк виробляє свою ідеологію, власне розуміння феномену мистецтва, процесу творчості. «Інтернаціональним поет може зробитися, але народжується він завжди нацією. Могутні і вільні нації народжували могутніх, вільних поетів. У поневолених націй поети, якими б дужими й геніальними вони не були, завжди носять на собі тавро невольництва, страшну печать раба, хоч може, й гордого. Геній поневоленої нації є завжди скаліченим Прометеем» [3, с. 131].

«Думки про мистецтво» – це складна система авторських поглядів, серед яких важливе місце посідає його естетична концепція, яка має цінність і як теоретичне явище, і як наслідок власного бачення реального стану українського письменства, і як спроба охопити суперечливі процеси розвитку мистецтва у поневолених націй.

Занурюючись у пошуки істини феномену мистецької творчості, дослідник піднімає неоднозначні, складні проблеми зв'язку між світовідчуттям, світорозумінням, світоглядом митця і його творчістю, між її ірраціональними та раціональними чинниками, а також суб'єктивними, об'єктивними, позачасовими й актуальними.

Зосередженість на виживанні, підтримці національно-культурного організму породили і особливість поглядів Євгена Маланюка. Мистецька творчість для нього не «механічна модель дійсності». У справжньому мистецтві дійсність переходить в інші виміри, проте не втрачає органічного зв'язку з життям.

Концепція мистецтва Є. Маланюка як певна мистецька філософія обумовлює особливий статус митця. Національне начало духовності та художньої творчості є ключовим у системі його поглядів, у контексті переломної епохи націотворча функція інтелігенції охоплює етико-антропологічний аспект, оскільки має зміст сенсу життя. Мистецтво як

істина повинно виявляти національний характер та має стати джерелом національної присутності.

Таке трактування проблеми містить у собі цінний матеріал і перспективу для подальшого дослідження.

Список використаних джерел:

1. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Київ: Основи, 1983. 126 с.
2. Андрусів С. Українська література ХХ ст. Пошуки ідентичності. Другий міжнародний конгрес україністів. Львів: Міжнародна Асоціація Україністів. Академія наук України, 1993. С. 180-184.
3. Маланюк Є. Думки про мистецтво Українське літературознавство. Міжвідомчий науковий Збірник. Вип. 61. Львів: Світ, 1995. С. 125-134.

НАРАТИВНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ МУЛЬТИМИТЦІВ (ЛІТЕРАТУРА І ЖИВОПИС БРУНО ШУЛЬЦА)

Тичініна Альона

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)

a.tychinina@chnu.edu.ua

Термін «нараторологія» уведений у науковий обіг ще 1969 р. (Ц. Тодоров «Грамматика Декамерона»), проте, у постнекласичній методологічній площині набуває нових параметрів. Під впливом так званого нараторологічного повороту (М. Крейсморт, 1999) сьогодні виникає система транснараторивних дискурсів. Так, В. Шмід у знаменитій праці «Нараторологія» (1986) маркує нараторивним усе, що розповідає (показує) у певний спосіб історію [6, с. 14], тому оповідні інстанції можна виявити навіть у п'єсі, кінофільмі, балеті, картині.

Логічним видається дослідження поетики візуального нараториву в образотворчих текстах, що конотують із літературними. Вкрай актуальним постає декодування нараторивних конфігурацій у текстах митців, що водночас оперують і словом, і візуальним образом. Йдеться про так званих мультимитців – Л. да Вінчі, Т. Шевченка, Б. Шульца, Д. Жука, Е. Андіївську та ін.

Зосередимось на творчості польсько-українського письменника Бруно Шульца (1892–1942), який, за словами Є. Фіцовського, «публікуючи ілюстрацію, прагнув, щоб вона була доповненням тексту, паралельним твором-супроводом написаного слова», але у жодному разі не «службовою формою» [3, с. 497].

Таке міркування цілком суголосне із думкою нараторолога Ж. Женетта про те, що функція зображення аж ніяк не зводиться до ілюстрування тексту, воно необхідне для його розуміння [5, с. 373]. Поряд із цим у впорядкованій Фіцовським «Книзі образів» (2014) зазначається, що графіка Шульца «опинилася у несприятливій ситуації і мусила віддати першість прозі» [3, с. 491].

Зі збережених 400 графічних робіт рисунки олівцем і тушшю, виконані на креслярській кальці, призначалися переважно для друку як ілюстрації до книги «Санаторій під Клепсидрою» (1937). Тому на прикладі даної збірки розгляд найбільш показових зразків Шульцевого нараториву, мінімальною одиницею якого завжди є певна подія, логічно випливає із його літературних текстів: «Якась **подія** може бути малою і вбогою стосовно своїх витоків [...] але, розглянута з більшою пильністю, може відкритися безконечною [...] перспективою» [4, с. 131]. У такий спосіб митець окреслює подальший нараторивний шлях письма про Себе.

Я-оповідач зустрічається в автобіографічній літературі найчастіше. Оскільки справжня природа нараторивної ідентичності формування *Я*, на погляд П. Рікера, «розкривається тільки в діалектиці самості і тотожності» [2, с. 172], важливо зазначити, передусім, те, що «Санаторій під Клепсидрою» вже першим словом *Я* впевнено заявляє про свою виразну нараторивну стратегію, інтерпретуючи при цьому відому платонівську ідею з діалогу «Менон» про реконструювання особистості через пригадування.

Послугуючись автонаративним способом оповідування, Шульц описує так зване розгалуження «у глибинах анамнезу, що здригаючись від підземного трепету, опановує нами» [4, с.167]. Актуалізований автором літературний наратив спогаду поєднується з оніричним, міметичний – із дієтетичним, а фактуальний – із фікціональним і може розглядатися як конструювання наративної ідентичності.

Натомість живописну оповідь Б. Шульца у збірці «Санаторій під Клепсидрою» динамічно пролонговано точками зору в певній перспективі, вираженій через симетрію, асиметрію, дисиметрію форм. Шульців наратор-протагоніст дієгетичний, тобто такий, що оповідає про себе як про фігуру в дієгезисі, існуючи в ролі суб'єкта оповіді та об'єкта оповідної історії. Зокрема, Юзеф виступає всезнаючим наратором і володіє всіма важливими наративними компетентностями персонажа.

Специфіка літературного оповідного світу пов'язана з тим, як пояснює Ж. Женетт, що оповідач не може бути в своїй оповіді пересічним статистом, а постає або центральною фігурою, або глядачем [5, с. 254]. Це дає підстави говорити про Шульцовий автодієгетичний наратив, що нерідко супроводжується фікційно діалогізованим наративним монологом, що візуально простежений «під кутом ясного зору», як приміром, у «Геніальній епосі». Найчастіше рецептивний погляд глядача фокусується й рухається відповідно до напрямку погляду Юзефа, якщо той присутній на зображенні.

Позаяк Юзеф-візіонер фігуративно наявний, образотворча оповідь Шульца зазвичай пряма. Цим можна пояснити автонаративну репрезентацію і наявність подібних рисунків із найменшими змінами зображених об'єктів, зокрема вигляду самого Юзефа, який, конструюючи наративну ідентичність, систематично змінює не лише власні погляди, але й вік персонажа, риси характеру, «коректуючи» рецептивну настанову. Порівняймо дві роботи Юзеф із батьком Якубом 1933 і 1937 рр. (Рис 1. та Рис. 2):



Рис. 1.



Рис. 2.

Окреслений оповідний скелет доповнюється численними наративними фігурами, відступами від типового способу розповідання. Це, зокрема, риторичні звертання наратора, що конденсують мотиви й наступних оповідань «Санаторію під Клепсидрою»: «О спадання полуди, о вторгнення світла, о весно, о батьку...» [4, с. 118], запитання на кшталт «Куди ти подів Книгу?» [4, с. 120] і звертання, що актуалізують наратив «Ти».

Персональна оповідь, події якої побачено оком його учасника, а викладено з перспективи рефлектуючого персонажа, доповнена ауторіальною (від третьої особи) оповіддю. Більше того, наративний світ Шульца вміщує не надто розповсюджену оповідну інстанцію *МИ*: «ми швидкими темпами наближаємося [...] до чудової й катастрофічної епохи – геніальної [...] Ми відчуваємо [...] вже трансцендентальні контури на цьому полотні» [4, с. 130]. Така наративна позиція моделює ситуацію єдності фікційного суб'єкта з навколишнім світом.

Важливу дієтичну роль у тексті Шульца відіграє батько, поряд з яким доволі часто домінує нарація *МИ*, спогади постають не фрагментарними, а поданими у розвитку. Зокрема, на наступних зображеннях бачимо епізоди тексту «Весна» (1935) – «Батько, Юзеф і Фотограф» (1938), де Юзеф прогулюється з Якубом: «Батько брав мене із собою <...> до маленької дворової рестораційки [...] ми йшли [...] через велику довершену площу <...> дезорієнтовані в порожнинах атмосфери» [4, с. 146].



Рис. 3.



Рис. 4.

Розглянемо Рис. 3. та Рис. 4. Основні акценти зосереджені на відтворення їхнього руху, а фокус то наближається, то знову віддаляється, та й сам Юзеф у рецепції читача ніби дорослішає, позаяк сприймач вдається до своєрідних прогнозів-передбачень щодо розвитку фабули і здійснює, за термінологією У. Еко, інференціальні прогулянки-вилазки.

Подібну реалізацію наративу завважуємо в роботах «Б'янка з батьком в екіпажі» [4, с. 37-45]. Тут спостерігаємо дванадцять зображень

(1935, 1936, 1937 pp.), що у своїй цілісності складають траєкторію руху. Наратор у літературному тексті з особливою увагою розповідає про Б'янку, фокусуєчись дуже близько, а на картинах, навпаки, – віддаляє погляд. У даному разі наративну динаміку у свідомості сприймача актуалізують також деталі – перехожі, різні моделі капелюшка, пробігаюча повз собаку, сила руху коней. Означені картини монтуються наче у наративі спогаду, уяви, а перспектива змінюється в міру наближення і віддалення екіпажу від спостерігача.

Особливої уваги в наративах Шульца заслуговує музичний код, втілюючись, приміром, у історії про катеринників [4, с. 16-22], що «непомітно вив'язувалися з юрби, розтавляючи ніжки своїх катеринок» [4, с. 124]. Подані зображення передають реципієнтові сугестивну силу музики, навіть особливості ритму: «фокус нарації» спрямований на погляди персонажів картини, зосереджених виключно на музиці катеринників, межуючи із внутрішньою фокалізацією (відчуття і думки) літературного тексту, а оповідач ніби проникає у свідомість героїв, займаючи позицію всезнаючого наратора [див. 7].

Бруно Шульц постійно змінює наративний погляд своїх персонажів, а реципієнт, у такому разі, не може займати роль відстороненого спостерігача і вступає у взаємодію з літературним та живописним текстами, які стилістично перетинаються в категоріях точки зору та метапiктурального наративу, де й зустрічаються слово та образ, формуючи специфічну наративну ідентичність.

Список використаних джерел:

1. Мних Р. Дрогобиччанин Бруно Шульц. Дрогобич–Седльце: Коло, 2006. 150 с.
2. Рікер П. Сам як інший. Київ: «Дух і літера», 2002. 458 с.
3. Фіцовський Є. Бруно Шульц. Книга образів. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. 560 с.
4. Шульц Б. Цинамонові крамниці та всі інші оповідання. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2017. 384 с.
5. Genette G. Narrative Discourse. New York: Cornell University Press. 1980. pp. 161–211.
6. Schmid W. Narratology. De Gruyter Translated by Alexander Starritt. 272 p.
7. Tyczynina A. Literacka specyfika narracji w stylistyce rysunkowej Brunona Schulza. Konteksty. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. 2021. № 4. P. 53-60.

РИТМІЧНІ ВАРІАЦІЇ АКЦЕНТНОГО ВІРША СЕРГІЯ ЖАДАНА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ТАМПЛІЄРИ»)

Цівінська Юлія

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)

yuliatsivinska@gmail.com

Ліричний персонаж С. Жадана, який у 90-х роках тікав з дому, вирушав у далекі мандри, розривав зв'язок з батьками, тепер цінує рідну землю й тих, хто жив поруч. Очевидно, що «вічний підліток», як назвала автора Т. Гундорова, все ж подорослішав. Причиною цьому стала війна в Україні, яку письменник передчував гостріше, ніж більшість із нас, оскільки проживав ближче до східного кордону. Тепер одним із провідних мотивів стає бажання відбудувати дім, облаштувати його заново. Автор часто не вказує на місце чи час подій, що дозволяє читачу екстраполювати це на власний досвід. Крім того, сама назва збірки «Тамплієри» апелює до доби Середньовіччя, чим ще більше розширює хронологічні межі подій.

Поряд із мотивом війни передбачувано значущим постає мотив смерті. Ще з попередніх збірок С. Жадана було відоме його ставлення до неї як до чогось буденного, звичайного, такого, що зовсім не лякає. У книзі «Тамплієри» смерть оголює справжню (не)цінність життя людини в період війни. І. Дзюба помітив у цьому схожість з Б. Брехтом: історія цинічно позбувається тих, хто не придатний чи не потрібний сильнішим, усуває «відпрацьований людський матеріал» [1, с. 100].

Розхитаність, нестійкість життя людей під час війни, яку транслює С. Жадан у віршах, накладає свій відбиток на план вираження – ритміку текстів. Намагаючись збільшити простір для наративу через бажання висловити усе, бо саме в таких умовах екзистенційної кризової ситуації важливо вербалізувати потреби, цінності й роздуми, автор подовжує поетичні рядки. Відносна нерегульованість кількості наголосів та обмежений лише властивостями мови діапазон міжкіткових інтервалів у більшості творів дають підстави стверджувати, що майже вся книга «Тамплієри» складається з акцентних віршів.

Тонічні розміри та верлібри у творчості письменника після 2000-го року, як зазначає Я. Ходаківська, стали основним полем розвитку його ритміки [3, с. 76], але вже у досліджуваній збірці вільний вірш зникає. Натомість переважають тонічні структури, що мають різну будову.

Примітно, що навіть у межах одного конкретного тексту акцентний малюнок строф відрізняється. Однак, враховуючи класифікацію тонічних розмірів, за якою дольник і тактовик входять у парадигму вірша з більшими міжкітковими інтервалами, наявність власне акцентних рядків дозволяє нам визначати такі тексти як ритмічно поліваріантні акцентники. Так, наприклад, у вірші «Ій п'ятнадцять і вона торгує квітами на вокзалі» метричний склад катренів є таким:

I Акц5, Тк5, Дк5, Дк6
II Тк3, Дк5, Тк6, Акц7

III	Тк5, Тк5, Тк6, Акц3
IV	Дк5, Тк6, Акц5, Дк4
V	Тк5, Дк4, Дк7, Дк6
VI	Дк4, Тк7, Тк6, Тк6

Досить значна різниця між кількістю іктів (3-7), на наш погляд, компенсується кількістю слабких доль, що «вирівнює» ритм дольників і тактовиків. Проте акцентні рядки виявляються довшими й через амплітуду інтервалів, і через число іктів. Зокрема, в другій строфі розходження рядків за довжиною дуже помітне: від 12 до 27 складів.

В іншому ж тексті автор, навпаки, використовує прийом строфічної клаузули для скорочення рядка:

*Добре було б тішитись, що все є таким, яким є.
Добре було б відчувати життя, розуміючи, що воно твоє.
Відчувати його, прокидаючись зранку і засинаючи уночі.
Добре було б не думати про тебе.
Я не вмію.
Навчи [2, с. 100].*

На тлі інших творів автора, це видається не випадковим явищем, яке зумовлене інтенцією – імперативом, що досить рідко трапляється у віршах С. Жадана. Відповідно, свідомо воно таким чином виділене графічно. Останній рядок катрена розділено на три частини, але загальна метрична схема така: Акц5656.

Я. Ходаківська припускає, що кількість складів у тонічному вірші – це імпровізаційний параметр, якого автор дотримується завдяки спеціальному використанню плеоназмів [4, с. 218]. Рефрени в текстах С. Жадана, на її думку, виконують суто ритмічну функцію, наближають їх до розмовних конструкцій або ж фольклорних зразків. Окрім цього, з огляду на неодноразове використання стилістичних фігур, в основі яких – повтор лексичних одиниць, припускаємо, що така комунікативна надмірність виконує й сугестивну функцію, як у довгих, так і в коротких рядках.

Хоч акцентний вірш у С. Жадана постає переважно в поліметричному варіанті, все ж відзначимо наближення до його «чистого» вигляду з незначним вкрапленням тактовика:

<i>І хотілося б дякувати за можливість не відповідати, не пояснювати, не повторювати, не торкатись, за можливість не слухати нарікань і не давати поради, дякувати за монотонність, дякувати за строкатість [2, с. 94].</i>	2-2-5-5-1 2-5-5-1 2-2-4-3-2-1 -3-2-1-3-1-1
---	---

Підсумовуючи, зазначимо, що свобода у верлібрах, до якої зник С. Жадан, очевидно, частково реалізована і в акцентному вірші, в якому не простежено суворой системності, повторюваності метричних схем у відносно великій площині – на рівні всього тексту. Завдяки цьому акцентний вірш постає здебільшого як поліваріатна конструкція, що вміщує в собі інші тонічні розміри. Також ритміку текстів формують довжина рядків та композиційно-строфічні прийоми.

Список використаних джерел:

1. Дзюба І. М. Чорний романтик Сергій Жадан. Київ: Либідь. 2017, 112 с.
2. Жадан С. Тамплієри. Поезії. Чернівці: Книги – XXI; Meridian Czernowitz, 2017. 120 с.
3. Ходаківська Я. Вірш Сергія Жадана: ритміка тактовика. Віршознавчий семінар. Український тонічний вірш: Дк, Тк, Акц, В. в. Тактовик: типологія форм: Збірник наукових праць / Упор.: Н. В. Костенко, Н. І. Гаврилюк, О. Г. Бросаліна. Київ, 2017. С. 71-85.
4. Ходаківська Я. Ритмічна структура тонічного вірша Сергія Жадана. UCRAINICA VII. Současná Ukrajínistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. Sborník příspěvků. Olomouc, Чехія, 2018. С. 216-221.

МУЗИКА У ЖИТТІ ТА ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

Чолкан Валентина

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*

v.cholkan@chnu.edu.ua

Наприкінці минулого року (3 грудня – за новим стилем) Україна відзначила 300-літній ювілей поета, філософа-містика, богослова, педагога, музиканта, співака і композитора Григорія Савовича Сковороди. Значну роль музики у житті цієї видатної особистості констатували чимало дослідників його життя і творчості, хоча предметом спеціального дослідження це питання постало у невеликій монографії Онисії Шреєр-Ткаченко «Григорій Сковорода – музикант» [6], яка сьогодні, у незалежній Україні, нагально потребує переосмислення та доопрацювання.

Музика супроводжувала Григорія Сковороду від дитинства й аж до смерті. Так, найближчий друг та учень поета Михайло Ковалинський пише: «Цей їхній син Григорій по сьомому році від народження був примітний схильністю до богошанування, музичною обдарованістю, охотою до наук і твердістю духу. У церкві він охоче ходив на крилас і співав надзвичайно приємно» [4, с. 283]. Отже, вже в дитячі роки майбутній філософ дуже тонко сприймав і відчував те, про що пізніше у притчі «Вдячний Єродій» напише: «Музика славно лікує в скорботі, утішає в печалі й забавляє в нещасті» [3, с. 197].

Навчаючись протягом 1734–1741 років у стінах Києво-Могилянської академії, Григорій Сковорода, окрім засвоєння дисциплін кожного класу (фара, інфіма, граматика, синтаксима, поетика, риторика, богослов'я), займається також музикою і співом. Тут було два хори – братський і конгрегаційний. Як зазначає професор Леонід Ушкалов [5, с. 68], «...це були найкращі хорові колективи Києва. І можна не сумніватись, що Сковорода співав у якомусь із них, бо володів чудовим голосом. Та цілком можливо, що він разом зі своїми товаришами співав і на київських вулицях – чи духовні канти, чи навіть світські пісні, – щоб здобути собі якогось харчу...». Улюбленим заняттям мандрівних спудеїв були постановки шкільних драм, вертепів. Різні джерела оповідають, що одним із виконавців та автором музики до бурсацьких вистав був Григорій Сковорода (канти «Песнь Рождеству Христову в нищете его», «Радуйся, верных озаряющая», кант-колядка «Ангелы снижайтесь»). До речі, останній твір став четвертою піснею книги «Сад Божественных Пъсней, Прозябшіи из зерн Священнаго Писанія» [2, с. 54].

Онисія Шреєр-Ткаченко зазначає [6, с. 54], що, крім розглянутого канта Сковороди «Ангелы снижайтесь», до вертепної вистави могли входити й інші його твори, підхоплені бурсаками – виконавцями «Вертепу», а, можливо, й створені, як уже зазначалося самим Сковородою для цього улюбленого народом музично-драматичного спектаклю. Таке припущення висловлюють і автори першої публікації новознайденого твору Г. Сковороди – пісні «Пастыри милы, где вы днесь были?» – Микола

Боровик та Іван Іваньо [1, с. 67-70]. Розшифрував запис мелодії і здійснив оригінальне аранжування цього твору відомий композитор М. Скорик. До речі, притча Г. Сковороди «Убогій Жайворонок» завершується саме цим кантом, який називається «П'єснь Рождеству Христову, о нищеть его» [2, с. 931-933]. Новознайдений документальний нотний запис твору на слова Г. Сковороди має велике значення, зокрема, для встановлення жанру цього твору – хорového діалога в супроводі інструментального ансамблю з театралізованого дійства.

Неймовірно допитливий, Григорій володів принципами партесного (багатоголосного) концерту. Він вивчав музику Іоана Дамаскіна, осягав закони композиції. Опанувавши такі музичні інструменти, як скрипка, орган, флейта траверсо (поперечна флейта), віртуозно граючи на лірі, гусях, бандурі, він став незамінним у студентському оркестрі. Тому зовсім не випадковим є той факт, що пройшовши конкурсний відбір у Глухові до придворної співацької капели, 21 грудня 1741 року молодий юнак прибуває до Санкт-Петербурга. Тут хлопець, виконуючи партії альту в операх, літургіях, різних урочистостях (зокрема, співав на коронації Єлизавети в Москві в італійській опері Йоганна Адольфа Гассе «La clemenza di Tito» /»Милосердя Тита»/, робить карколомну кар'єру: від півчого – до чину «придворного уставника».

Тосовно того, чи писав Г. Сковорода літургійну музику, його ученя зазначає, що вчитель «...компонував духовні концерти, поклавши на музику деякі псалми, а також вірші, що їх співають під час літургії, і ця музика сповнена простої, але поважної гармонії, проникливої, чарівної, зворушливої. Особливо була йому до смаку акроматична музика» [4, с. 302]. Пісню «Ах ушли мои лета» було надруковано з нотами ще за життя філософа-музиканта у «Богогласнику» Почаївської друкарні (1790 рік). Як зазначає О. Шреер-Ткаченко [6, с. 41], ця одноголосна пісня-псалма належить до найбільш популярних серед народу. У цьому ж «Богогласнику» є і «Древняя малороссійска, о суеть и лесті мірской» (14 пісня) книги «Сад Божественных П'єсней, Прозябшій из зерн Священнаго Писанія», оновлена та доопрацьована Григорієм Сковородою влітку 1782 року.

У Національній бібліотеці України імені В. Вернадського зберігається у рукописному варіанті музика на текст «Херувимської», автор якої зазначений як Грицько. Дослідники стверджують, що творцем цієї величної музики, близької до українських пісенних традицій, є Григорій Савович Сковорода.

Працюючи у Харківському колеґіумі, Г. Сковорода до учнів на заняття приходив із сопілкою чи флейтою. Він давав уроки співу, імпровізуючи на музичних інструментах, вів заняття з хором у супроводі органа, займався зі шкільним оркестром, запрошував лірників і співав із ними українських пісень, виконував свої канти. Філософ не покидав зв'язку з музикою і після завершення своєї педагогічної діяльності. Так, у листі до М. Ковалинського (Харків, листопад 1764 р.) він пише: «Надсилаю тобі дві, – ні, я помилився, – три так звані поетичні строфи, підібрані до мелодії, якої ми навчилися від відомого тобі недостойного ченця

Калістрата. Я їх склав, щоб мати можливість співати з кимось із хлопчиків, а не лише виконувати цю мелодію на флейті» [4, с. 278].

Музичне спрямування літературних творів відчутне навіть у назвах: філософська праця «Симфонія, нареченна Асхань о Познанні самого себе», у визначенні жанрів: пісня, кант, духовний концерт, канон, стихири, музично-псалмові імпровізації. Філософсько-сатирична 10 пісня зі збірки «Сад Божественных Пѣсней, Прозябшій из зерн Священнаго Писанія» набула особливої популярності через пізніше написану оперу М. В. Лисенка «Наталка Полтавка» (знаменита пісня Возного). 18 пісня сьогодні відома через два музичні твори: кант «Ой! ты птичко жолтобоко» та пісенний текст – передвісник романсової лірики «Стоит явор над горою». 13 пісню «Ах поля! Поля зелены!» без запису мелодії знали за назвою «Полевая песнь господина Сквороды». Улюбленою піснею відомого українського композитора Артемія Веделя, яку приписують Г. Сквороді, була «Ох счастье, счастье бедное, злое».

Саме українські кобзарі, виконуючи твори Григорія Сквороди, дали початок явищу «сковородинської пісні», продовження якого маємо сьогодні, наприклад, у творчості бандуриста, поета, барда, рок-музиканта Едуарда Драча («Сквородинська»). О. Шреєр-Ткаченко стверджує, що «збереглися також записані М. Лисенком від кобзаря Остапа Вересая сквородинська пісня-псалом «Про правду і кривду» та пісня «Сонце і пташка», яку співав хор кріпаків князя Потьомкіна» [6, с. 86].

Справою життя композитора, радіожурналіста й співака Петра Приступова стала актуалізація в сьогоденні творчості Григорія Савовича Сквороди. Саме він, опанувавши гру на кобзі, самостійно поклав на музику весь «Сад Божественных Пѣсней, Прозябшій из зерн Священнаго Писанія».

Отже, виняткові музичні здібності, досконалий слух, володіння багатьма інструментами, талант композитора і педагога були для Григорія Савовича Сквороди засобом передавати буття і світобачення, сутність якого називаємо нині національною бароковою традицією, що, власне, і визначає засади українського музичного Бароко.

Список використаних джерел:

1. Боровик М., Іваньо І. Новознайдений музичний твір на слова Григорія Сквороди. Народна творчість та етнографія. 1971. № 2. С. 67-70.
2. Скворода Г. С. Повна академічна збірка творів; за ред. проф. Леоніда Ушкалова. 2-ге вид., стер. Харків : Видавець Савчук О. О. 2016. 1400 с.
3. Скворода Григорій. Життя наше – це подорож; упорядкував переклав Валерій Шевчук. Вид. 2-ге. Львів : Видавництво «Апріорі», 2021. 272 с.
4. Скворода Г. Буквар миру. Книга для і сімейного читання; упорядкування, переклад, передмова та примітки Л. Ушкалова. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2022. 320 с.
5. Ушкалов Л. Ловитва невлонного птаха : життя Григорія Сквороди. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 368 с.
6. Шреєр-Ткаченко О. Григорій Скворода – музикант. Київ : Музична Україна, 1972. 96 с.

ІНКЛЮЗИВИЙ РОМАН МАРКА ГЕДДОНА «ЗАГАДКОВИЙ НІЧНИЙ ІНЦИДЕНТ ІЗ СОБАКОЮ» У КОНТЕКСТІ ПОСТ-ПОСТМОДЕРНІСЬКОЇ ПОЕТИКИ

Тичініна Альона

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*

a.tychinina@chnu.edu.ua

Біньовський Володимир

Зруб-Комарівська гімназія (Чернівецька область)

vbiniovskyi@gmail.com

Марк Геддон (1962) – сучасний британський письменник, поет, кіносценарист, ілюстратор і художник пост-постмодерніст. Його перші книги були написані для дітей («Гравець Гілберта», 1987), які, до слова, він сам ілюстрував. З-посеред них найвідомішою стала серія книг про агента Z. Як літератор, працює у різних прозових та поетичних жанрах, хоча шлях до досконалого стилю був нелегким: «Я довгий час намагався писати короткі оповідання, терпів невдачі, кидав їх, намагався знову, зазнав невдачі, викидав їх. Більше, ніж будь-що інше, мною рухала суцільна кривавість. Зрештою, оповідання – це лише ланцюжки вдало підібраних слів. Я написав роман, я писав для радіо і телебачення, я написав книги для дітей» [3]. З-посеред текстів для дорослих відомими стали поетична збірка М. Геддона «Кінь, що говорить, Сумна дівчина і село під морем» (2005); книги прози «Пляма турботи» (2006), «Червоний будинок» (2012), «Пірс руйнується та інші історії» (2016), «Морська свиня» (2019); графічний роман «Соціальна дистанція» (2020); драма «Полярні медведі» (2010).

Марк Геддон також працював з людьми із обмеженими можливостями. Цей досвід підштовхнув його до написання у 2003 р. першої книги для дорослих «Загадковий нічний інцидент із собакою», в якій розповідь ведеться від імені хлопчика-аутиста. Книга була задумана автором як роман для дорослих, проте у видавництві вона була прийнята за зразок дитячої літератури.

Книга «Загадковий нічний інцидент із собакою» у 2004 р. у Великобританії стала переможцем в номінації «Найкращий роман» і «Книга року», була відзначена спеціальним призом премії Commonwealth Writers' Prize в номінації «Найкраща перша книга». Окрім того, книга була включена до списку претендентів на здобуття Букерівської премії 2003 р. Про популярність і актуальність даного тексту свідчить наявність перекладів близько 40 мовами.

Роман «Загадковий нічний інцидент із собакою» є постпостмодерністським. Постпостмодернізм – це «культурно-історична епоха, що прийшла на зміну постмодернізму, у якій актуалізовано питання про пізнання реальності, про можливості людського мозку, особливості

функціонування свідомості й тіла на генетичному, нейронному, біохімічному рівнях. Людина в постпостмодернізмі зображується як суб'єкт, у діяльності якого поєднано системність фізіологічних процесів та несистемність, спричинену наявністю в людині емоційності» [2, с. 300].

Серед авторів, які вплинули на М. Геддона, він виокремлює Х. Л. Борхеса, В. Вулф, Дж. Джойса, А. Картер, А. Конан Дойля, М. Пруста та ін.: «Я прочитав забагато бежевих оповідань у своєму житті, забагато оповідань, які схожі на вправу для п'яти пальців. Існують межі того, що може статися в реальному світі. У художній літературі немає меж: на папері можливо все Мені здається, якщо ви пишете коротку історію і вона не цікавіша за сюжети в ранковій газеті чи в телевізійних новинах того вечора, то вам потрібно викинути її й почати заново або відкрити майстерню з ремонту велосипедів» [3]. Проте, роман «Загадковий нічний інцидент із собакою» постає малодослідженим в українському літературознавстві. Цілісного дослідження, присвяченого різним поетикальним зрізам цього твору, немає.

Н. Висоцька зазначає, що у літературознавчому дискурсі Марк Геддон «виділяється, як автор, що зміг поєднати елементи детективного жанру та роману-виховання поставлені на службу гуманній меті – допомогти читачеві (а наразі й глядачеві, бо твір став основою для низки театральних вистав) проникнути у внутрішній світ підлітка з ознаками синдрому Аспергера. Цей твір, що мав гучний читацький та критичний розголос, був орієнтований водночас і на дорослу, і на підліткову аудиторію, тоді як всі попередні книжки Геддона давали підстави розглядати його творчість як автора та ілюстратора у контексті літератури для дітей» [1, с. 6].

Варто виокремити напрацювання Д. Дроздовського, який у монографії «Множинність реальності в англійському постпостмодерністському романі (філософська проблематика, жанри, нарративні стратегії)» розглянув нарративні особливості «аутичного» роману [2]. Дослідник вважає, що у літературі такого кшталту саме «емоційні первні поглинають персонажів і створюють у їх свідомості альтернативні реальності» [2, с. 293–294]. Проте, науковець додає, що на постпостмодерністському етапі літератури «увага зосереджена на нейрохімічних і фізіологічних аспектах мозку, має місце своєрідна медикалізація в зображенні концепту «розуму». Персонажі романів, аналізуючи власну поведінку або поведінку інших, досвід комунікації з іншими, різні ситуації, що трапляються з ними упродовж певного періоду, аналізують зазначені явища через розуміння невралгічних, психічних, нейромоторних особливостей «Іншого». Поряд із цим Д. Дроздовський робить висновок щодо типології персонажів англійського постпостмодерністського роману, позаяк всі вони «переживають інсайти, інтуїтивне схоплення сутності речей, проте не можуть зрозуміти, у який момент інсайт може відбутися, що запускає цей механізм «швидкого» розуміння дійсності. Персонажі романів культивують науковий тип мислення, побудований на чітких засновках, логічних аргументах» [2, с. 299].

В англійському постпостмодерністському романі особливо актуальною постає проблема правди, експлікована на різних рівнях. Кристофер не здатний розрізнити правди від неправди, він не може «зчитувати» даних у результаті комунікації за допомогою невербальних засобів свого співрозмовника. Водночас протагоніст позбавлений традиційних для суспільства форм співчуття й співпереживання щодо проблем, які переживають інші. Його «емпатія» полягає в тому, щоб люди робили все для того, що буде мати для них справжню користь.

Зовнішній світ для Кристофера означає зустріч із «небезпекою», позаяк персонаж роману не може прорахувати причиново-наслідкових зв'язків, що виникають у зовнішньому стосовно Кристофера світі в силу актуалізації непрогнозованого людського чинника. Кристофер, чийому мисленню властиві риси «просвітницької педагогіки» (він так само прагне виявляти закономірності, розкласти «емпіричні явища на закони» тощо), не розуміє художньої літератури, позаяк та містить метафори – специфічні рецептивні бар'єри.

Характеризуючи образ Кристофера як Іншого варто акцентувати передусім специфіку його креативного мислення. Тут пасіонарність виступає компенсаторним наслідком його надзвичайної інтелектуальної енергії. Саме вона створює простір для реалізації його надзвичайних можливостей. Основними її складовими ми визначили цілепокладання, креативність, прагнення самоактуалізації, особистий вплив, альтруїзм. Креативність Кристофера проявляється не лише у таких маркерах пасіонарної креативності як надзвичайні емпатичні та інтелектуальні можливості персонажа, але і його емоційний інтелект (особливості спілкування, ставлення до кольорів, їжі, реакції на слова і поведінку інших людей).

Таким чином, у літературному тексті феномен пасіонарної інклюзивності зумовлює жанрову специфіку твору (інклюзивний роман), особливості конструювання персоносфери (його осердя – інклюзивний персонаж, що знаходиться в опозиції до інших», відповідні наративні рівні (головний наратор – інклюзивний персонаж).

Список використаних джерел:

1. Висоцька Н. Ідентичність як дериват часопростору: роман Марка Геддона «Дельфін» (2019). Сучасні літературознавчі студії. Вип. 17. 2020. С. 6–12.
2. Дроздовський Д.І. Множинність реальності в англійському постпостмодерністському романі (філософська проблематика, жанри, наративні стратегії). Київ: Університетське видавництво «Пulsари», 2018. 472 с.
3. Haddon M. The Curious Incident of the Dog in the Night-Time. London: Vintage, 2004. 226 p.

СПЕЦИФІКА АВТОРСЬКОГО ГУМОРИСТИЧНОГО ПАФОСУ ЯК ДОМІНАНТА ІДІОСТИЛЮ Б. НУШИЧА

Герцун Анжела

Чернівецький національний університет

імені Юрія Федьковича (Чернівці)

heretsun.anzhela@chnu.edu.ua

Певний літературний стиль формується під впливом різноманітних факторів, які складно чітко визначити. Однак творчий характер кожного письменника продукує власний код (за Р. Бартом), який можна окреслити. Ідіостиль постає з перманентного вибору автором жанру тексту, його персоносфери та мови, хронотопу. Приміром, вибір простору, зокрема активне застосування описів природи, «широко використовуються для передачі людських почуттів» [2, с. 93]. Або ж часто тексти про дитинство постають специфічним зразком сугестії, оскільки швидко зміна подій, на яких сконцентрована дитяча рецепція, емоційно транслює світовідчуття персонажа.

Авторський стиль виражає життєвий та естетичний досвід окремого письменника, відображаючи також особливості національної культури [4, с. 48]. Тому ідіостиль не може бути випадковим явищем, він постає як наслідок певної авторської стратегії.

Властивий текстам авторський пафос часто базується саме на гумористичному висловлюванні. Сутність гумору в літературному творі детермінована неоднозначністю його сприйняття, оскільки почуття гумору «концептуалізується багатьма способами, поєднуючись з різними критеріями людської поведінки, пізнання та індивідуальних рис» [5, с. 264]. Кожна літературна епоха характеризується власними способами творення та вираження комічного.

Наприкінці XIX – початку XX ст. у сербській літературі були створені тексти сміхової культури, які сьогодні вважаються класичними. Найбільш показовими для цієї епохи постають твори Лазу Лазаревича, Мілована Глішича, Сими Матавуля, Стевана Сремаца, Кости Трифковича, Браніслава Нушича, Алексі Шантича та ін. Згадані письменники мали великий вплив на сербську літературу та культуру, сприяючи її модернізації.

У цей період особливо виділяються праці комедіографа Б. Нушича (1864–1938), у яких зроблено акцент на зображенні ментальності сербів (а згодом югославців) у поєднанні з комізмом буденних ситуацій. У своїх творах Б. Нушич концентрував увагу на сатиричному зображенні людей, висміюванні їхніх вад та вчинків. Його комедії («Підозріла особистість», «Протекція», «Звичайна людина», «Автобіографія», «Пані міністрова», «Містер Долар» та ін.) розвивають античний принцип поєднання *розважати і повчати* [1, с. 350]. Автор використовував дещо прямолінійні, уїдливі насмішки, поєднуючи їх водночас із моральними настановами. Дійсність, яка описується у текстах, подана крізь призму самоіронії: «До речі, якраз того року, коли я народився, помер Вук Караджич. Звичайно, це випадковість, тому що я ніколи не претендував на те, щоб якийсь літератор помирав спеціально для того, щоб звільнити мені місце в літературі» [3, с. 75].

Б. Нушичу вдалося сумістити дотепні глумлення над реальними ситуаціями з викриттям несправедливості життя тодішньої Югославії.

У сатиричному романі Браніслава Нушича «Автобіографія» (1924) події розгортаються в хронологічному порядку – починаючись із народження і завершуючись одруженням, тому що тоді «у людини немає автобіографії, є лише біографія, а там вже не до сміху» [3, с. 41]. Текст наповнений кумедними ситуаціями з дитинства героя, хоча значна частина роману ґрунтується на своєрідній біографії Сербії.

Іманентною ознакою гумористичних текстів про дитинство постає передача дитячого світосприйняття думками дорослого. Часто герої таких творів можуть водночас бешкетувати і розмірковувати про філософські проблеми (дружбу, призначення людини, тлінність життя тощо). Сатиричне змалювання міністрів та академіків у романі замасковане поглядом п'ятирічної дитини, що також викликає певний дисонанс, а відтак – сміх.

«Якщо у письменника погане минуле, то біограф придумає тисячу анекдотів, щоб замаскувати його» [3, с. 58]. Таке поєднання гострого гумористичного пафосу з дитячим поглядом на світ одночасно і маскує, і демаскує реалії життя та певні неоднозначні межові ситуації.

Талант Браніслава Нушича формувався під впливом сербської народної творчості, тенденцій попередньої сербської драматургії, а особливо – під впливом Миколи Гоголя, творами якого він, за власним визнанням, зачитувався. Особливо ж сербський письменник любив «Ревізора».

Упродовж більш ніж п'ятдесяти років творчості Б. Нушич написав численні сатиричні комедії, які вплинули на розвиток сербської драматургії та театру. Специфічний авторський гумор заснований на комічних повсякденних ситуаціях, які постали з тогочасної дійсності. Гумористичний пафос та специфічний ідіостиль у поєднанні з нарративом дитини стали для Б. Нушича формами політичної сатири. Саме завдяки цьому його драматургія долає національні й часові кордони.

Список використаних джерел:

1. Гольберг М. До історії українсько-сербохорватських літературних взаємин у ХІХ ст. Славистичний збірник. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. С. 350–351.
2. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
3. Нушич Б. Автобіографія / пер. з сербськохорватськ. С. Сакидона. Київ : Дніпро, 1980. 270 с.
4. Ситченко А. Визначення індивідуального стилю письменника (На основі структурування поняття). Дивослово. 2002. № 5. С. 48–50.
5. Martin R. A. The Psychology of Humor : An Integrative Approach Department of Psychology. Amsterdam : Elsevier Academic Press, 2007. 470 p.

НОБЕЛЬ, БУКЕР ТА ГОНКУР ПО-АФРИКАНСЬКИ: ЛАУРЕАТ(К)И МІЖНАРОДНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ПРЕМІЙ АФРИКАНСЬКОГО КОНТИНЕНТУ

Ісапчук Юлія

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
y.isapchuk@chnu.edu.ua

Історія літератури африканського континенту бере свій початок задовго до приходу перших колонізаторів. Її умовно можна поділити на п'ять секторів – література на автохтонних мовах (амхарська, суахілі, кікуйю тощо), англо-, франко- та португаломовна (в залежності від колоніального минулого) та література арабською мовою (країни Магрибу та Єгипту).

Наразі Нобелівську премію з літератури отримали п'ятеро представників зазначеного материка. Так, першим темношкірим африканським лауреатом (1986) є нігерієць **Воле Шоїнка** (н. 1934). Журі підкреслило його творчий доробок як (англомовного) драматурга та (афромовного) поета. Прикметною рисою багаторічної творчості В. Шоїнки вважається антимілітаристська позиція полеміка-інтелектуала та активна громадська діяльність класика-патріарха. Письменнику вдалося створити власний африканський модернізм [1, с. 453-457], з гострою критикою постколоніального суспільства та із залученням фольклору та міфології народу йоруба. Зокрема його третій роман «Хроніки з країни найшасливіших людей на землі» (2021) засвідчують актуальність сатири на сучасну Нігерію.

За два роки найпрестижнішу відзнаку несподівано для себе здобуває **Наріб (Наріб) Махфуз** (1911-2006), найвидатніший автор новоарабської літератури ХХ ст. Він вважається першим арабомовним нобелівським лауреатом (1988), якого відзначили за реалізм та різноманіття арабської оповіді. Майже сімдесятирічна творчість Н. Махфуза базується на опрацюванні каїрського хронотопу дитинства та юності (гамірний квартал аль-Джамалія з різними прошарками населення, діяльністю кримінальних угруповань та район аль-Аббасія зі спокоєм та простором безкінечності), подіяв єгипетської історії (від фараонів до ХХІ ст.), характеризується майстерним використанням класичних жанрів арабської словесності (макама, хабар) та ремінісценціях з власних текстів. Наприклад, вартим уваги є його новелістичний роман «Дзеркала» (1972) [3] на основі 55 розділів-біографій як романтизованих спогадів автора-оповідача про 1920-60-ті рр. з новаторським прийомом внутрішнього монологу та середньовічною традицією жанрів «хабар» та «макама».

За три роки і третьою володаркою Нобеля стає **Надін Гордімер** (1923–2014), найвідоміша представниця «ліберальної літератури» ПАР, активна учасниця руху проти апартеїду, «совість Південної Африки» [1, с. 106] для західного читача. Біла авторка Чорної Африки вирізняється дистанційованим та аналітичним ідіостилем, зображує дихотомію приватного та політичного як психологічну та естетичну комплексність. Будучи майстринею спостережень та психологічного лаконізму оповіді,

Н. Гордімер дуже виважено описую свідомість «чорної» та «білої» ідентичностей. Приміром, її знаковий роман, що отримав Букера, «Консерватор» (1974), становить зразок поєднання напруженої нарративної структури з протиставленням міфів корінного народу зулу та деконструкцією претензії колонізаторів на землю.

Ще один представник ПАР здобуває спочатку двічі Букерівську премію (1983, 1999), а у 2003 р. – Нобелівську. Мова йде про всесвітньо-відомого письменника та одного із найбільш закритих авторів сучасності **Джона Максвела Кутзее / Кутсі** (н. 1940). Рецепція вказаного автора є неоднозначною на батьківщині (на початку XXI ст. емігрував до Австралії) не в останню чергу за рахунок герметичної манери письма та внутрішнього перебування поза тенденціями двох домінуючих тенденцій [1, с. 219]. Прикметно, що Шведська королівська академія нагородила його за показ аутсайдерів. Автор створює постмодерну текстуальність або історіографічну метапрозу, підкреслюючи соціально-політичний дискурс ПАР в контексті історії західної цивілізації, досліджує «кольоровий бар'єр» в аспекті ксенофобії як невід'ємної риси людського суспільства, еміграцію та асиміляцію, (пост)колоніальну взаємодію культури домініону та метрополії, мистецтва та творчої особистості, тілесності, деконструкції мови [1, с. 220-221; 4]. Так, роман «Життя та часи Міхаеля К.» (1983, Букерівська премія) показує гіпотетичне майбутнє (уявне постапартеїдівське суспільство під час селянської війни) з елементами реалізму та натуралізму. У свою чергу найвідоміший роман «Безчестя» (1999, Букерівська премія) тематизує провини та покарання у постапартеїдівській ПАР з проблематикою травматичної історії та сучасності, приватною та колективною ганьбою / покорою.

П'ятим і останнім на сьогодні нобелівським лауреатом є занзібарець **Абдуразак Гурна** (н. 1948), якого зараховують до (британо-)танзанійських авторів. У 2021 р. шведські академіки зауважили його творчість у дотуку до проблематики колоніалізму та біженства. А. Гурна використовує принцип «міфологічної реконструкції» (пост)колоніальної реальності, фокусується на просторі спогадів та відчуженості іммігрантів, апелюючи до власного досвіду [5]. Так, дебютний роман «Пам'ять про відбуття» (1987) презентує Східну Африку напередодні отримання незалежності та порушує питання гібридної ідентичності; найвідоміший роман-міф «Рай» (1994) прочитується як паломництво у доколоніальний хронотоп Східної Африки.

Окрім двох вище згаданих африканських лауреатів Букерівської премії, назвемо (британо-)нігерійського автора **Бена Окрі** (н. 1959) з романом «Голодна дорога» (1991) в аспекті анімістичного реалізму (в центрі оповіді дух-дитина з міфології народу йоруба). Міжнародну Букерівську премію (2007) і звання «найвпливовішого письменника Африки» кінця XX ст. (2011) [7, с. 1] здобув ще один видатний нігерійський письменник **Чинуа Ачебе** (1930-2013). Виокремлюють реалістичну «школу Ачебе», беручи до уваги його романи (наприклад, «Розпад», 1957/58), що демонструють вплив західних цінностей (християнства) на традиційне африканське суспільство, опис доколоніального та колоніального періодів Африки

(зміна світосприйняття людини), де тексти є відображенням нігерійської свідомості з міфологічним сприйняттям (ментальна категорія народу іґбо «чі») [7].

У 2021 р., окрім Нобелівської премії, Тропічна Африка отримала Букерівську за сімейну сагу **Деймона Галгута** (н. 1963) з ПАР «Обіцянка» та вперше Гонкурівську – за постмодерністський роман молодого (франко-)сенегальського автора **Могамеда Мбугара Сарра** (н. 1990) «Найпотаємніший спогад людський», що вирізняється самореферентністю, французькістю та африканськістю [6].

Отож за останні 40 років сучасна література африканського материка постійно перебуває у полі зору світового літературного процесу (дев'ять лауреатів найпрестижніших премій), зацікавлюючи читачів не лише якісними постколоніальними текстами, але й актуальною проблематикою міграцій, ідентичності та пам'яті.

Список використаних джерел:

1. Англомовні письменники; пер. з нім. Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2010. 464 с.
2. Коваль Н. Нобелівське сафарі Африкою. Читомо. 9 лютого 2015. URL : <https://archive.chytomo.com/news/nobelivske-safari-afrikoyu>. (дата звернення: 22.02.2023).
3. Мартиняк І. Нагіб Махфуз як новатор-новеліст (на матеріалі новел з роману «Дзеркала»). Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2011. Вип. 54. С. 51–59.
4. Пшенична М.С. Рецепція творчості Дж.М.Кутзее в сучасному літературознавстві. Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І.Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. № 1. Т. 28 (67), 2017. С. 27–32.
5. Романцева Б. Біженці, відчай і ностальгія. Хто такий Абдулразак Ґурна і за що він отримав Нобелівську премію з літератури. 7 жовтня 2021. URL : <https://hromadske.ua/posts/bizhenci-vidchaj-i-nostalgiya-hto-takij-abdulrazak-gurna-i-za-sho-vin-otrimav-nobelivsku-premiyu-z-literaturi>. (дата звернення: 22.02.2023).
6. Рудійко І. У пошуках ненаписаної книги. Український тижень. 2023. 13 січня. URL : <https://tyzhden.ua/u-poshukakh-nenapysanoi-knyhy/>. (дата звернення: 22.02.2023).
7. Штанюк О.М. Творчість Чинуа Ачебе: постколоніальна ідея художнього самовизначення у форматі іншомовності : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04, Дніпропетровськ, 2013. 20 с.

ЗЕДІ СМІТ «ПРО КРАСУ»: МЕТАЖАНРОВИЙ ФОРМАТ УНІВЕРСИТЕТСЬКОГО РОМАНУ

Калинич Катерина

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
k.kalynych@chnu.edu.ua

Сажина Алла

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
a.sazhyna@chnu.edu.ua

Діахронічний аспект жанру як літературознавчої категорії, відповідаючи запитам суспільства, завжди вирізняється своєю динамічністю. Так, формування усталеної системи жанрологічних канонів частково нівелюється й водночас розширюється завдяки появі нового жанру. Притаманна жанрам еластичність (за С. Скварчинською), орієнтована не лише на літературні потреби часу, а й смаки реципієнтів, слугує необхідним атрактором для формування метажанру. Так, окремий жанровий сегмент, пройшовши етап міжжанрової дифузії, продукує особливий жаровий формат. Цей процес найбільш притаманний епосі постмодернізму, «як наслідок експериментування із зовнішньою формою та внутрішньо змістовим наповненням твору за рахунок інтермедіально-інтертекстуальних зв'язків» (Черниш, с. 144). Метажанровість як таку наскрізно простежуємо і в жанрі університетського роману, зокрема у романі Зеді Сміт «Про красу» (2005).

Молода британська письменниця та есеїстка Зеді Сміт (1975) стає визнаною серед критиків завдяки резонансному роману «Про красу», який було включено в шорт-лист Букерівської премії. Роман, починаючи з 2006 року, удостоювався й ряду інших нагород: англійська літературна премія Сомерсета Моєма, найпрестижніша премія Великої Британії для жінок-письменниць Orange та американська літературна премія за важливий внесок у осмислення проблеми расизму та оцінки культурної спадщини людства Анісфільд-Вулф.

Зеді Сміт – майстриня постмодерністського письма. Роман «Про красу» демонструє архітектонічно-композиційну складність та заплутаність: це своєрідна суміш з епіграфів, інтермедіальних вкраплень, епістолярних фрагментів (листування між персонажами Говардом і Джеромом Белсі) – вочевидь використовується прийом монтажу та ретроспекцій. Авторка вкрай специфічно відтворює й притаманні жанру університетського роману часопросторові параметри: тут складна, наскрізно іронічна строката фабула, наповнена важливими «вічними» темами, розгортається на амфітеатрі вишівського топосу Велінгтонського коледжу. Крім того, з резистентними жанровими ознаками університетського роману (згаданий топос, професійне та особисте життя викладачів/студентів, специфічний хронотоп і проблематика, авторський ідіостиль, іронічний наратив) (див. детал. Калинич с. 113-114) вдало синтезуються жанрові особливості сімейного роману.

В літературі звернення до сімейного нарративу явище не нове. Так, починаючи з фольклору і поступово зазнавши чимало жанрових модифікацій (роман-виховання, сімейна хроніка, сімейна сага, генераційний / поколінний роман, роман-ріка), сімейна фабула зустрічається у багатьох національних літературах, позаяк саме сім'я, як стверджує П. Уотмор, виступає «важливим універсальним джерелом людського досвіду» (Whatmore, с. 1).

Опираючись за К. Делл на чотири підходи у класифікації текстів про сім'ю (*сімейний «романс»; домашній роман (сімейно-побутовий), сімейний роман, сімейна сага / сімейна хроніка*) (Dell, с.33-35), констатуємо, що роман З. Сміт «Про красу» поєднує у собі не лише жанрові ознаки сімейного та університетського романів, а й два різновиди сімейного роману – домашній (сімейно-побутовий) та власне сімейний роман.

Так, в ідейний вузол стягується звичні для обох жанрів (університетського та сімейного) теми: наукова кар'єра, нарратив навчання, кохання, сімейна вірність, проблема батьків і дітей, вікова криза та ін. Суспільно-культурна актуальність роману Зеді Сміт пов'язана з темою расової та гендерної дискримінації, проблемою самоідентифікації, матеріального становища, університетської етики. Кожен із зазначених зрізів формує порізнену сюжетно-образну доцентрову персоносферу з якимось конкретним персонажем. Такий оригінальний прийом ускладнення персоносфери став гарантом успіху роману.

Крім того, в романі «Про красу» виокремлюємо чотири магістральні фази сімейних стосунків, виокремлені літературознавцем Д. Йонсом: 1) фаза покидання батьківського дому (персонажі Джером, Майкл); 2) фаза залицяння – вибору шлюбного партнера (вже згаданий Джером); 3) фаза батьківства (подружжя Говард і Кікі й Монті та Карлін); 4) фаза смерті героя / героїні (героїня Карлін) (Jonnes с. 207-208). Вони не лише генерують фабулу тексту, а й розкривають ідейний замисел постаті відповідного персонажа(-ів) «в межах самої сім'ї чи у межах стосунків, які охоплює поняття «сім'я» (Jonnes с. 208).

Наслідуючи відомий університетський роман метра цього жанру Девіда Лоджа «Академічний обмін» (1975), авторка використовує його вже традиційну фабулу – порівнює двох професорів різних ментальностей. Зіткнення ментальних протиріч створює виразний іронічний ефект тексту, що, безперечно, приваблює читачів. Сюжетна конструкція роману «Про красу» так само базується на контрасті ворогуючих університетських сімей (американської та британської). Йдеться про інтелектуалів-мистецтвознавців британського походження. Говард Белсі (натепер американський професор, атеїст і демократ) та Монті Кіпс (англієць, запрошений викладати в Америку, запеклий консерватор, християнин, прихований расист) – такі основні важелі сюжетної цілісності. Інтелектуальний конфлікт між двома професорами був спричинений спільним об'єктом їхнього дослідження – Рембрандтом. До цього підключаються протиріччя їхніх політично-філософських позицій, що відбилосся на родинних традиціях обох вороже налаштованих один до одного сімей, і типове для університетського середовища відчуття конкуренції. Хоча ці персонажі обстоювали відмінні наукові концепції, однак, як з'ясовується наприкінці сюжету, обидва вони мали спільні «скелети

у шафі» – їхні інтрижки зі студентками. Таким чином, авторка порушує один з основних конфліктів жанру сімейного роману – чоловік-дружина (конфлікт сімейних відносин). (Ru, с. 2). Наголосимо, що архетип батька «є всеоб'ємним образом Бога, динамічним принципом» (Дудар; Левандовська с. 558) і відіграє вагомую роль у розвитку дитини, її впевненості в собі та у своїх силах, розвитку вмінь та здібностей, самореалізації (Андрусів, с. 4). Тому така девіантна поведінка обох героїв щодо моральних принципів сім'ї, деструктивно вплинула і на поведінку їхніх дітей (деформація іділічного образу сім'ї, ескапізм, порушення юридичного закону).

Принципу контрасту у змалюванні персонажів роману «Про красу» Зеді Сміт дотримується систематично. Скажімо, це простежується у зображенні дружин: жінка Говарда – темпераментна афроамериканка Кікі, тоді як Карлін Кіпс постає класичною берегинєю домашнього вогнища. Проте, ці ніби не зовсім інтелектуальні персони, що, як виявляється, навіть не мають вишівської освіти, наділені, за К. Г. Юнгом, архетипними материнськими властивостями: «магічний авторитет жіночого, мудрість і духовна висота <...>, добрі, турботливі, підтримуючі, забезпечуючі ріст» (Юнг, с. 114), саме ці жіночі іпостасі виступають справжніми поціновувачками «краси» (згадаємо назву роману!), як естетичної, так і духовної. Підкреслюється у тексті й соціокультурні конструкції жіноцтва, акумулюючись в силі материнської любові та в прищепленні молодшому поколінню культурного ядра ціннісних якостей (Лузанова, с. 45). Крім того, ці жіночі образи, презентуючи сповнене складних психологічних і побутових проблем приватне життя університетської професури, допомагають розкрити й ряд інших проблем: приміром, гендерну та расову.

Виразним чинником поетики роману виступив інтертекст, апелюючи до творчості В. Шекспіра. Зокрема, інтерпретуючи на сучасний лад відому інтригу про ворогуючі сім'ї – Джером Белсі (Ромео) та Вікторія Кіпсі (Джульєтта), роман ускладнює її перебігом інших любовних перепитій та вишівських стосунків. Однак авторка інтерпретує Шекспірівську ситуацію парадоксально, говорячи про те, що в даному разі для сучасного Ромео об'єктом закоханості слугувала сім'я Кіпсів як така, виокремлюючи Вікторію як одну з їх числа.

До означеної інтриги припасовується сюжетна лінія про студентів Зору та Карла. Зора не дуже талановита, як вважає викладачка літератури, проте сумлінна дочка університетського професора. Натомість талановитий юнак Карл через свій низький соціальний стан не має змоги відвідувати коледж. Вочевидь, чіткий контраст між цими двома образами утворює класова нерівність.

Треба відзначити, що Зеді Сміт вдалося відтворити типові вишівські фігури. Наратив Говарда Белсі та викладачки літератури, його подруги, а згодом і коханки Клер Малколм перебивається оповідним наративом авторки, яка, звернемо увагу, не забуває коментувати новітні методологічні прийоми університетського викладання. Так, викладацька популярність Клер серед студентського середовища базується на її вмінні писати хороші вірші, відчувати структуру поетичного тексту, а також знаходити талановиту молодь і справедливо оцінювати її нестандартні відповіді. Постає класичним персонажем і Говард Белсі, що здався студентам складним для сприйняття та викликав острах, який він сам

вважав ознакою поваги. Він був прибічником впізнаваної нам усім манери викладання, хоча й показував на своїх лекціях класиків у незвичному ракурсі, навіть використовував інтерактивні методи навчання і ставив проблемні питання.

Нарешті, слід також констатувати, що жанр університетського роману, як правило, передбачає і міститься на певній науковій концепції. Так, назва роману «Про красу» прямо відсилає нас до Платонівського діалогу «Бенкет» з його центральною фабулою обговорення на сімпозіоні між Сократом та його співрозмовниками про Ерота та ідею краси. Аналогічно інтелектуалка Клер час від часу збирає спудеїв у престижному клубі «Зупинка». Серед читців любительської поезії, виконавців репу та сучасної музики у незвичній для класичного вишівського життя обстановці, як і у Платона, теж обговорюються нові естетичні ідеї.

Роман З. Сміт, інтегруючи жанрові ознаки університетського та сімейного романів, розкриває внутрішні конфлікти не лише двох ворогуючих сімей, а й всього вишівського середовища. Авторка виразно ускладнює жанрову форму університетського роману, підкреслює його саме постмодерністську стилістику, ризоматичну іронічну фабулу та актуальні ідеї, які фіксують проблематику історичного моменту.

Список використаних джерел:

1. Dell K. The Family Novel in North America from Post – war to Post – Millennium: A study in Genre. 239 p. URL: <https://d-nb.info/976174383/34>. (accessed: 16 February 2023).
2. Jonnes D. The matrix of narrative: family systems and the semiotics of the story. Berlin ; New York: Mouton de Gruyter, 1990. 293 p.
3. Ru Y-L. The family Novel. Toward a generic definition. New York: Peter Lang Publishing Inc, 1992. 215 p.
4. Skwarczynska S. Wstep do nauki o literaturze. T III. Warszawa, 1965.
5. Whatmore P. «That Mysterious Thing...» Family Concepts in «The Forsyte Saga», «To the Lighthouse», «Mrs. Dalloway» and «Ulysses». ZAA Studies: Language, Literature, Culture: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. A Quaterly of Language, Literature and Culture. Band 6. 2001. 228 p.
6. Андрусів Л. Архетип батька: історико-філософський аналіз. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2019. Вип. 24. Том 1. С. 4-8.
7. Дудар О., Левандовська І. Особливості художньої реалізації архетипу батька у романах Ірини Вільде «Сестри Річинські» та Теодора Драйзера «Оплот». *Мова і культура*. 2015. Вип. 18. Т 1 (176). С. 557-564.
8. Калинич К. «Університетський роман» (Campus novel/University Fiction): генеза та актуальні параметри жанру. *Питання літературознавства*. 2022. Вип. 105. С. 111-136.
9. Лузанова О. The formation of the mother archetype in world culture and literature. *Філологічні діалоги*. 2021. Вип. 7. С.44-50.
10. Черниш А. Особливості жанрової дифузії в постмодерному тексті. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2015. № 8. С. 143-146.
11. Юнг К.-Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. Катерина Котюк; наук. ред. Олег Фешовець. Львів: Астролябія, 2013. 588 с.

СВІТОГЛЯДНІ ПЕРВНІ ДІАЛОГІЧНОСТІ РОМАНІВ АЙРІС МЕРДОК

Матійчак Альона

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*

a.matychak@chnu.edu.ua

Філософічність, як чітко окреслена тенденція розвитку сучасної літератури, часто ототожнюється з особливою художньою структурою. Докладно дослідивши проблему філософського впливу на літературу, науковці з'ясували, що більша частина сучасної художньо-філософської продукції (а сюди вписується і художня творчість А. Мердок) виявляє своє поєднання саме з «філософією як світоглядом, як «життєрозумінням», єдністю свідомості, знання (розуміння) і самосвідомості, як внутрішнім тяжінням знання, досвіду, життєвих цілей та принципів до синтезу, до системи, до цілісного світосприйняття» [5, с. 19-20]. Про специфічну роль літератури у формуванні світобачення та специфічні засоби її впливу на читача писав О. В. Білій, який вважав, що внаслідок розвитку наративності й діалогу сформувалися ті риси художньої літератури, що містили глибокий світоглядний смисл [2, с. 77].

Як філософ та автор філософських романів А. Мердок зазначала, що філософія та художня література мають чимало спільного: обидві послугуються образністю («imagery») [7, с. 7], у специфічній манері відображають світогляд («view of the world») [7, с. 9], обидві є когнітивними видами діяльності, займаються пошуком і виявленням істини («are both truth-seeking and truth-revealing activities») [7, с. 11]. Утім, детальний розгляд проблеми жанрових домінант філософського роману в історично рухливому контексті передбачає звернення до первісного джерела цього жанру, а саме до античної літератури.

Широко відомо, що першоджерелами європейської філософської прози була творчість Плутарха, Платона, античних істориків та риторів. Філософія та література для класичних греків були двома шляхами досягнення щастя (eudaimonia) – їхньої найвищої мети [6]. Зародки, окремі структурні елементи філософського роману, як жанрової форми, спостерігаються в літературі за античної доби. Адже ще за тих часів виник улюблений Мердок платонівський діалог, як своєрідний спосіб пошуку істини й водночас літературна форма (бахтінське положення про діалогічність [1]), художній досвід якої неодноразово використовувався письменницею в її власних філософських діалогах «Акастос: два платонівських діалоги» (Acastos: Two Platonic Dialogues (1986): «Art and Eros: A Dialogue about Art» [7, с. 464-495], «Above the Gods: A Dialogue about Religion» [7, с. 496-531]), а також у романах (приміром, діалог між Тамарусом і Аннандайном (Джейком Донаг'ю та Г'юго Белфаундером)) у романі «Під сіткою» [4, с. 101-103]). Саме діалоги Платона слугують тут взірцем, започаткованим сократичною школою, в якому філософія виступає в іпостасі мистецтва.

На думку М. Нуссбаум, Платон зображує сократівське розуміння філософії за допомогою суто літературних засобів [8]. Більше того, у

Платона Сократ перетворюється на літературного персонажа, змінює свій статус історичної постаті на літературний образ [6]. Запозичуючи цей метод класичної грецької трагедії ідей у своїх діалогах, Мердок надає йому нового забарвлення й презентує як персонажа не лише Сократа, а й самого Платона. Художній підхід тут слугує допоміжним засобом постановки певних світоглядно-філософських питань із позиції моральної філософії. Через свої твори Мердок намагається зацікавити читача платонівською спадщиною. Наслідуючи платонівські ідеї (або ж, як вона сама їх називає, форми) Добра (Блага), Любові (Еросу), Краси, Мистецтва, письменниця відсилає нас до першоджерела: діалогів «Держава», «Бенкет», «Федр», «Філеб», «Тімей» та ін. Не менш важливими в цьому зрізі є її власні філософські есе «Величне і Благе» («The Sublime and the Good») [7, с. 205-220], «Величне і Прекрасне» («The Sublime and the Beautiful») [7, с. 261-286], «Найвища влада Добра над іншими поняттями» («The Sovereignty of Good Over Other Concepts») [7, с. 363-385], «Вогонь і Сонце: Чому Платон вигнав митців» («The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists») [7, с. 386-463], «Ідея досконалості» («The Idea of Perfection») [7, с. 333], в яких, розвиваючи трансчасові ідеї Платона, письменниця прагне морального вдосконалення сучасної людини. Пошуки істини вона продовжує на сторінках своїх романів, зберігаючи основний принцип жанру сократичного діалогу – діалогічність. Головний герой та співрозмовник платонівських діалогів – Сократ, порівнював свої філософські дискусії з маєвтикою (повивальним мистецтвом), адже вважав, що допомагав народженню істини в інших людях. Отже, сократівське розуміння процесу філософування як мовного діалогу є ціннісною настановою, що ґрунтується на пошуках істини як результату цього діалогу.

Романи Айріс Мердок, які критика здебільшого визначає як інтелектуальні, філософські чи філософсько-психологічні, слугують яскравим прикладом творів світоглядної спрямованості. В її романах помітні відлуння певних філософських систем, ведеться полеміка з сучасними їй філософськими напрямками й мислителями минулих епох. Проте філософські ідеї не розпорозені на тлі її романів і тим більше не привнесені авторкою лише з метою художньої ілюстрації; вони є або об'єктом дискусій персонажів, або проявом їхніх світоглядних міркувань, не претендуючи на незаперечну істинність, саме це й провокує поглиблені роздуми, рефлексію читачів. За Айріс Мердок, процес втілення філософських ідей в художній твір відбувається на рівні підсвідомості, інтуїтивно, оскільки філософська рефлексія ґрунтується не лише на дискурсивному способі мислення, а й на його безпосередньо-інтуїтивному, художньо-емоційному осягненні, й має на меті відобразити цілісність та єдність світу. Саме це взято за основу англійською письменницею поряд із елементами таких споріднених діалогічних жанрів, як діатриба (внутрішній діалогічний жанр у формі бесіди з гіпотетичним співрозмовником, солілоквиум, симпозіон, тощо).

У Мердок спрацьовує ефект «подвійного» діалогу, спілкування автора (реального/експліцитного) з читачем. Ця тенденція зберігається в

художній практиці письменниці, зокрема, через втілення досить поширеного в її романах прийому звертання до потенційного читача (приміром, у романі «Море, море»: «Мій гіпотетичний читачу» [3, с. 21]). У межах роману рецепієнтиві неодноразово пропонують ознайомитися з авторською світоглядною позицією: «Побіжно, читачу, я можу розповісти тобі і про своє минуле життя, і про свій «світогляд» [3, с. 5]. Низка експліцитних авторів із романів Мердок у такий спосіб прагне поділитися з читачем своєю «філософією», своїми «pensées»: Чарлз Ерроубі («Море, море»), Бредлі Пірсон («Чорний принц»), Гіларі Берд («Дитя слова») та ін. Яскравим прикладом використання солілоквічної форми, що сприяє активному пізнанню себе самого, розкриває сутність власного «я», слугують монологи шекспірівських п'єс, приміром монолог Гамлета. А. Мердок також цей прийом використовує доволі часто, обігруючи шекспірівські образи, вона наслідує й шекспірівський стиль їх втілення. Недаремно героя з її роману «Чорний принц» визнають сучасним варіантом «Гамлета». Структурні елементи симпозіону (бенкетного діалогу, із притаманною йому особливою відвертістю, фамільярністю та ексцентричністю) також помітні в стилістиці англійської романістики. Як спосіб декларації героями певних світоглядно-філософських ідей, моральних чи етично-естетичних поглядів у колі людей з різним світосприйняттям за чашкою чаю чи келихом вина, ця діалогічна форма присутня в більшості з романів Мердок. Принагідно зауважимо, що рудименти симпозіону можна простежити у творчості не тільки цієї письменниці, але й інших англійських митців філософського романного жанру (О. Хаксли, Дж. Фаулза та ін.).

Зауважимо, що знакові риси таких «риторичних вправ», як екфраза (опис явища мистецтва чи природи) та етопея (опис душевного самопочуття людини) також активно працюють в романах А. Мердок. Зокрема, письменниця прагнула з'ясувати роль мистецтва в житті людини, його вплив на поліпшення моральної сутності кожної особистості. У своїх романах вона неодноразово змальовувала такі явища мистецтва, як музику (спів), живопис, театр у незвичному (часто негативному) контексті. Подібне стимулювало читача до виявлення власної позиції щодо їх сприйняття, викликало прагнення до суперечок з автором, спонукало до активного діалогу. Письменниці неодноразово приходилося давати відповіді на шквал запитань з цього приводу в своїх численних інтерв'ю та есе.

У цілому Мердок підтримувала платонівський антагонізм стосовно впливу поганого мистецтва на сприймача: на її думку, лише справжнє мистецтво «good art» звеличує душу і є істинною цінністю, що несе людям Добро і Красу («Literature and Philosophy») [7, с. 13-15], («Art is the Imitation of Nature») [7, с. 245], («The Sublime and the Good») [7, с. 212].

Отже, аналізуючи світоглядні первні романів Айріс Мердок в аспекті діалогічності, зазначимо, що ознаки, притаманні таким давнім жанровим формам, як «сократичний діалог», діатриба, солілоквіум, література симпозіонів, тощо, виявляються присутніми в її романах на підставі авторського, свідомо звернутого до традиції, інтелектуального

ґрунту, цілеспрямованої творчої установки на збагачення жанру філософського роману античним досвідом літературно-філософської рефлексії.

Список використаних джерел:

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Baht_PrPoet/index.php
2. Білий О.В. Наука й література (соціокультурна єдність і специфіка виявлення ціннісного змісту в мистецтві слова). Худ. літ. і духовне життя суспільства. Київ: Наук. думка, 1989. С. 62-77.
3. Мердок А. Море, море: роман. Москва: Изд-во АСТ, 2000. 480 с.
4. Мердок А. Под сетью: роман. Харьков: «Фолио», 2001. 320 с.
5. Соловей Е.С. Філософські струмені в сучасній літературі. Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі. Київ: Дніпро, 1991. С. 11-60.
6. Jacobs A. Review on Existentialists and Mystics by Iris Murdoch. URL <https://www.leaderu.com/ftissues/ft9901/reviews/jacobs.html>
Murdoch I. Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and literature. N.Y.: Penguin Books Ltd., 1999. 546 p.
Nussbaum M. Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature. Oxford: Oxford University Press. 1992. 432 p.

КІНОДИСКУРС ЖИТТЯ Й ТВОРЧОСТІ ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Нікоряк Наталія

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*

n.nikoriak@chnu.edu.ua

Дискурс кінорецепції біографії та творчого доробку Івана Петровича Котляревського (1769–1838) доволі давній. Однак, підкреслимо, кінорежисери дуже спорадично зверталися до цього матеріалу, презентуючи жанрово різномірні фільми. Тож спробуємо відтворити динаміку таких звернень.

Кінорецепція біографії. Сама постать Івана Котляревського не привертала належної уваги кінематографістів. Той незначний кінодоробок (чотири документальні фільми), який існує на сьогодні, лише фрагментарно знайомить глядача з «батьком» нової української літератури. Власне, першим документальним науково-популярним фільмом, присвяченим життєво-творчому шляху письменника, є фільм 1967 року українського режисера-документаліста Олександра Ігішева під назвою «Іван Котляревський». Однойменно назву отримав документальний фільм 1978 року режисера Володимира Артеменка.

Подальші звернення до біографії Котляревського відбуваються ще рідше. Так, у 2002 році в циклі фільмів «Обрані часом» вийшов короткометражний документальний фільм «Іван Котляревський» режисера-постановника Олександра Фролова (кіностудія «Контакт»). Автором сценарію та ведучим стрічки виступив Мирослав Попович. У центрі кінорозповіді, за словами митців, «видатна постать Івана Котляревського, письменника-гуманіста, письменника-просвітителя, першого класика української літератури, автора славнозвісної “Енеїди”, творця перлини національної драматургії “Наталки Полтавки”» [1].

У 2021 році документальний проект «Гра долі» презентував фільм у двох частинах «Іван Котляревський. Любов єдина». Режисер цієї стрічки став Василь Вітер [2]. Старовинні малюнки та чорнобілі фотографії у поєднанні з цікавими біографічними фактами відтворюють атмосферу тогочася й динаміку формування видатної особистості. В біографічному дискурсі акцент зроблено на історії «нешчасливості» кохання Котляревського до молодієї покоївки, надзвичайно вродливої кріпачки Марії, що зафіксовано й у поетиці назви фільму. Проте дівчина була обіцяна іншому чоловікові. Дізнавшись від пана прикру новину, Іван покинув вчителювання й подався до війська.

Таким чином, митці документального й науково-популярного кіно на сьогодні вже мають невеличкий доробок у зрізі життєво-творчого шляху Івана Котляревського. Ці фільми виконують надзвичайно важливу функцію – популяризації та актуалізації видатної особистості та її творчого доробку. Натомість, ігрове кіно лише чекає на свого видатного режисера, який візьметься за непростий, проте надзвичайно цікавий біографічний матеріал.

Кінорецепція творчості. Значно краща ситуація в кінодискурсі з творчим спадком Івана Петровича. Лідерську позицію в екранізаціях, як і в театральних постановках [див.: 5, с. 511], утримує п'єса «Наталка Полтавка» (за авторським жанровим визначенням – опера). Екранне життя її розпочалося з так званих *фільмів-записів* театральних вистав. Відомо, що у 1909 р. режисер Олександр Дранков під час гастролей в Санкт-Петербурзі українських театральних труп Миколи Садовського та Н. Кучеренко вперше зафільмував виставу «Наталка Полтавка». А вже влітку 1911 р. український кінооператор та кінорежисер, піонер української кінематографії, Данило Сахненко зафіксував спектаклі під час гастролей Київського театру Миколи Садовського в Катеринославі – «Наймичку» І. Карпенко-Карого та «Наталку Полтавку» І. Котляревського з М. Заньковецькою у головній ролі [5, с. 523]. Саме зафільмована «Наталка» Д. Сахненка користувалась надзвичайною популярністю у глядачів, тому й залишалась на екранах аж до 1930 року. Однак праця режисера не мала комерційного успіху, позаяк «в умовах капіталістичного підприємництва набагато легше було зняти фільм, ніж продати його» [3]. Фільм було поновлено на кіностудії О.П. Довженка в 1969 році.

Першою власне екранізацією відомого твору І. Котляревського вважається фільм 1936 року не менш відомого українського режисера, скульптора, театрального діяча Івана Кавалерідзе. Унікальність цієї стрічки в тому, що це перша спроба в вітчизняному кіномистецтві створити *фільм-оперу* – новий та незвичний на той час жанр. Водночас, режисер проявив надзвичайно дбайливе ставлення до першоджерела: він максимально зберіг авторський текст, суттєво не змінив персонифікацію оригіналу, відтворив авторську фабулу без суттєвих змін. Ступінь відступу від першотексту у фільмі доволі незначний.

Новаторським було й застосування принципу «двох виконавців на одну роль»: І. Кавалерідзе поєднав гру драматичних акторів з голосами оперних співаків і домогся повного злиття акторського виконання з музичним змістом ролі. Це була «творча знахідка режисера» і «нове слово в кінематографі» [див.: 3]. На роль Наталки режисер запросив актрису Київського українського драматичного театру ім. І. Франка Катерину Осмяловську (співає Марія Литвиненко-Вольгемут), з якою вже співпрацював у своїх фільмах «Перекоп» та «Прометей». Вітчизняна і світова критика визначила сутність образу Наталки-Осмяловської як «втілення кращих рис українського жіночого характеру», а її обличчя на тривалий час стало для всього світу обличчям України [3].

В еру телебачення образ Наталки з'явився й на телеекранах. У 1978 році на Українській студії телевізійних фільмів режисер та сценарист Родіон Єфименко (Юхименко) презентував телефільм-оперу «Наталка Полтавка», де у головній ролі дебютувала випускниця театрального інституту Наталія Сумська, пісенні партії виконувала Марія Стеф'юк [5, с. 523]. Ця версія подала прямою екранізацією однойменної класичної опери, вперше поставленої 1889 р., українського композитора Миколи Лисенка (1842–1912). Телефільм, як власне й попередній, за сучасною жанровою класифікацією можна б було зарахувати до мюзиклів.

Потрапила «Наталка Полтавка» в поле зору і сучасних кіномитців. Зокрема, відомо про роботу режисерки Лілії Солдатенко над адаптацією відомого сюжету, де в ролі Наталки знімається Владислава Глеба, в ролі Петра – Артем Плендер [4].

Ще одна видатна п'єса класика української літератури зацікавила митців кіно. Мова йде про водевіль «Москаль-чарівник» (1819). Так само, як і у випадку «Наталки Полтавки», вона користувалася популярністю в театральному середовищі, тому на екранах ще в еру німого кіно з'являються фільми-записи театральних постановок. Першим вважається кіно-водевіль харківського режисера Олекси Олексінка (виступив і як актор, і як декоратор), знятий у Харкові 1909 (за іншими даними 1910) року. В 1911 році з'явився у прокаті другий фільм-запис «Москаля-чарівника».

Далі настала надзвичайно тривала пауза у кіножитті цього водевілю. Допоки у 1995 році на Національній кіностудії імені О. Довженка було знято комедійний фільм «Москаль-чарівник». Режисером і сценаристом стрічки виступив Микола Засєєв-Руденко. У головних ролях зіграли Богдан Бенюк (Лихой) і Руслана Писанка (Тетяна). Про сюжет фільму сказано: «Про народну кмітливість і винахідливість солдата, який допоміг встановити у сім'ї мир і злагоду». Цей фільм також здобув глядацьку підтримку та шану.

Слід згадати ще про один видатний текст Івана Петровича – «Енеїду» (1798), якій судилося відкрити нову сторінку історії української літератури. Зауважимо, що кіножиття в «Енеїди» фактично не склалося, позаяк текст зацікавив насамперед митців мультиплікації. За мотивами поеми І. Котляревського Ніною Василенко створено мультфільм «Пригоди козака Енея» (1969). Автором сценарію цієї версії став Євген Дубенко. А в 1991 році на кіностудії «Українафільм» побачив світ повнометражний анімаційний фільм «Енеїда» режисера Володимира Дахна.

Зауважимо, що рецептивний ресурс творчого спадку, як і біографічного матеріалу, Івана Петровича Котляревського надзвичайно потужний і невичерпний, тому й надалі привертатиме увагу кіномитців. Позаяк осягнення творчого феномена «яскравіє розмаїтими гранями і триває, заповідаючись на нові несподівані відкриття» [5, с. 523].

Список використаних джерел:

1. *Іван Котляревський* (2002). Режисер-постановник Олександр Фролов. URL: <https://dzygamdb.com/uk/films/5203>
2. *Іван Котляревський. Любов єдина* (2021). Режисер Василь Вітер. URL: Ч.1. <https://www.youtube.com/watch?v=tSQJnbEU6no>, Ч.2. <https://www.youtube.com/watch?v=JkuwkHBEt-o>
3. Капуштєнська Ольга. «Книга, яка надихнула кіно»: Іван Котляревський «Наталка Полтавка». URL: <http://dobrabiblioteka.cv.ua/ua/news?id=1236577>.
4. «Наталка Полтавка» 200 лет спустя: под Одессой снимают новый фильм. URL: <https://odessamedia.net/news/natalka-poltavka-200-let-spustya-pod-odessoj-snimayut-novii-film/>
5. Нахлік Є. Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст: монографія. Львів, 2015. 543 с.

ТРОПОЛОГІЧНА ФУНКЦІЯ ТРАНЗИТИВНОГО ПЕРСОНАЖА У ЛІТЕРАТУРІ ФЕНТЕЗІ («МАГІСТРАЛЬ ВІЧНОСТІ» К. САЙМАКА)

Паранюк Дан

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)

d.paranjuk@chnu.edu.ua

У фантастиці ХХ ст. на рівні сюжетики простежується тенденція до активної трансформації легендарно-міфологічних, літературних та інших традиційних структур, які використовуються авторами для створення асоціативно-символічних конфігурацій, завдяки чому у фантастичному тексті вдається сконцентрувати надзвичайно складні й суперечливі загальнолюдські проблеми. Як наслідок, функціонування античних, біблійних та літературно-історичних сюжетів переходить на рівень міжрегіональних літературних відношень. Це одна з актуальних проблем літературознавства, в руслі якої інтерпретація традиційних сюжетів і трансформація образів-символів у фантастичній літературі виявляє власну специфіку.

Специфікою в нашому разі є те, що, проникаючи в персоносферу фентезі, транзитивні образи часто переходять у площину тропології. В цьому плані У.Еко подає зразковий аналіз відповідної ситуації. Окреслюючи металогічну специфіку можливих світів, він на відомому прикладі казки про Червону Шапочку простежує, в який спосіб наративні модули можуть запозичувати «індивідів та їхні властивості з «реального» світу референції» [1, с. 380] і як вмонтовують їхні образи у фікційні виміри тексту:

«Якщо я розповідаю казку про Червону Шапочку, я населяю мій наративний світ певною, обмеженою кількістю індивідів (дівчинка, її мама, її бабуся, вовк, мисливець, два будиночки, ліс,), наділених певною сукупністю ознак. Деякі з цих властивостей відповідають таким у світі мого досвіду (так, у казці ліс теж складається з дерев), але є й такі властивості, які мають місце лише в даному можливому світі: наприклад, у названій казці вовк має здатність розмовляти, а бабуся і внучка – здатність не вмирати, після того, як їх проковтнув вовк. У цьому наративному світі (можливому світі, створеному його автором) персонажі знаходять пропозиційні установки: приміром, Червона Шапочка спочатку вважає, що вовк можна довіряти, а пізніше вірить, що перед нею в ліжку лежить її бабуся (читачеві казка заздалегідь повідомила справжню ситуацію, яка не відповідає уявленням дівчинки). Отже, казка та її фабула надають нам кілька різних способів опису, два конструкти: в першому – вовкам можна довіряти, а на ліжку перед Червоною Шапочкою лежить бабуся; у другому – вовкам довіряти не можна, і на ліжку лежить вовк. Ми спочатку знаємо, що один із цих конструктів подається як справжній, а інший – як помилковий, але Червона Шапочка дізнається про це лише наприкінці казки» [1, с. 376-377].

На цьому зразковому прикладі італійський мислитель розгорнуто демонструє алгоритми входження транзитивного казкового образу в інтертекстуальне поле класичної літератури.

Аналогічні прийоми використовують і у літературній фантастиці. Приміром, у фентезійному романі американського класика Кліфорда Саймака «Магістраль вічності» (1986) події розгортаються у віддаленому

майбутньому, коли людство вже досягло неймовірного прогресу, а всю фізичну роботу виконують роботи, – людина переважно зайнята «філософствуванням», поки не зустрічається з прибульцями-«безконечниками». Дехто з людей, зокрема родина Евансів, спромоглися телепортуватися на машині часу в історичний період середніх віків, де відбуваються інші події. Сюжетним конструктором постає якраз ця мінлива подвійність подій і часопростору.

Зокрема, не випадково в розмові з роботом одного з персонажів (Інід) під час «масової галуцинації» згадується колоритний образ Дударика Пайдпайпера. Генеза цього транзитивного персонажа тяжіє саме до середньовічної легенди XIII ст. про Гальменського «строкатого» щуролова, який помстився владі за допомогою чарів своєї музики: «Я читала про Дударика в одній із книг, які мій брат відкопав у минулому. Цей Дударик виманив своєю музикою із села всіх дітей» [6]. Показово, що це сказання активно інтерпретувалося романтиками, зокрема німецькими – Л. фон Арнімом, К. Брентано, Г. Гайне. Означений текст К. Саймака впевнено спрямовує увагу читача до балади про щуролова англійського поета Р. Браунінга «Строкатий Дударик» (1842):

*Усі побачили на нім
Червоно-жовтий шарф строкатий.
Він дуже гарно пасував
Подертій курточці картатій.
З-під куртки ледве виглядала
Стара сопілка юнака,
По ній, готова пісню грати,
Гуляла хлопцева рука [4].*

Окрім того, у Р. Браунінга читаємо також про наслідки дій Дударика для міста і пам'ять про цю подію:

*Цю вулицю, якою дїтлахи
Останній раз в житті своєму крокували,
На згадку про підступного
Дударика назвали.
Тут заборонені музичні інструменти,
Трактири вже давно закриті,
Забуті сміх, веселощі та жарти –
Усе нагадує лиш жах тієї миті... [4].*

Загалом, в англомовному світі образ Дударика був настільки популярним, що втілювався навіть у мультимедійний простір (1933 р. в Америці створили мультфільм про Щуролова). Проте К. Саймак дещо деформує образ персонажа, додаючи до імені Дударика промовисте прізвисько Пайдпайпер (від *ried river*), яке характеризує людину, що дає нездійсненні обіцянки і тим самим готує різноманітні пастки. Підкреслюється, що «здатність художнього образу переводити явище (авторський смисл) з одного рівня на інший вказує на те, що художній образ виконує, насамперед, функцію тропу» [3, с. 157]. У даному прикладі К. Саймака

інтертекстуальний образ Дударика набуває специфічної знакової конфігурації, параметрів тропової (металогічної) фігури, реалізованої надалі в розв'язці.

Окреслений К. Саймаком «музично-симулятивний» вплив інопланетян, за якими слухняно простують люди, наводиться як алюзія на Дударика. Водночас у парадигмі «зірки співали» обізнаний читач змушений також розшифровувати й «музику сфер» античної філософії, й алхімічне «шипіння водню», й «чечітку радіації», й відомі літературні образи, й таке інше: «Зірки співали – він чув музику сфер, шипіння водню, чечітку радіації, хорали часу, гімни простору, глухий шум пилу, урочисту пісню нескінченної порожнечі. Найгірше було усвідомлювати, що ні звуків, ні образів насправді немає, а є у кращому випадку чаклунська підробка під реальність, відтворення інопланетних абстрактних концепцій» [6]. Мовиться, як бачимо, про гіперреальне розширення фікційного світу фентезі, насиченого образами-симулякрами, на які в даному прикладі перетворюються фантазми Дударика-Щуролова. Подібні інтертекстуальні вкраплення металогічного кшталту моделюють специфічну конфігурацію стилю фентезі, насичують фантастичний текст симулятивними фантазмами, що пролонгують виміри уявного, допомагаючи здійснювати, за термінологією У. Еко, так звані інференційні прогулянки-вилазки.

Список використаних джерел:

1. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів [пер. з англ. М. Гірняк]. Львів: Літопис, 2004. 450 с.
2. Паранюк Д. В. Еволюція фантастики у метажанр фентезі: приклад Кліффорда Саймака. Дисс. к. філол. наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури». Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, Чернівці, 2019. 226 с.
3. Червінська О. В. Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті. Поетика. Київ: Наукова думка, АН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. 1992. С. 151–166.
4. Browning R. The Pied Piper of Hamelin. URL: https://epdf.tips/the-pied-piper-ofhamelin74dc7aee7fd3336fd7cee3826637fe7713521.html?fbclid=IwAR2btlqRvUyHrm4BZsnkxNNSWdiPJ8Gyl24V7K4_19df6gbOOA36xKtNfsc (дата звернення: 01.04.2022).
5. Paranyuk D., Tychinina A. The Fantastic Shakespeare: Character's Passionary Confocality in the Aspect of Reception. *Pytannia Literaturoznavstva*. Чернівці, 2018. Вип. 98. С. 191–207.
6. Simak C. Highway of Eternity. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=6eG2CgAAQBAJ&pg=PT252&lpq=PT252&dq=Highway+of+Eternity+by+simak+to+read&source=bl&ots=IzRsoaPW&sig=ACFu3U3-or8BsY500U0aZIXivzjTy4wbGQ&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwi635yi4ZPhAhXxyoKHTQqBPA4FBD0ATAEegQICRAB#v=onepage&q=Highway%20of%20Eternity%20by%20simak%20to%20read&f=false> (дата звернення: 01.04.2022).

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗУ ЛІКАРЯ У РОМАНІ О. ДЕ БАЛЬЗАКА «БАТЬКО ГОРІО»

Сажина Анна

Буковинський державний медичний університет (Чернівці)

sazhyzna.anna.med@bsmu.edu.ua

Сажина Алла

Чернівецький національний університет

імені Юрія Федьковича (Чернівці)

a.sazhyzna@chnu.edu.ua

Тема медицини, очевидно, належить до т.зв. «традиційних», адже до неї зверталися письменники чи не усіх національних літератур, і не лише письменники. Нерідко письменниками виступали й самі лікарі, щоб із «перших вуст» передати свої болі, переживання, надії, радості, описати свій досвід, оскільки щоденна практика давала їм величезний матеріал і для наукового, і для художнього осмислення. Як слушно зауважив відомий французький письменник, есеїст та історик Андре Моруа: «Обидва вони, лікар і письменник пристрасно цікавляться людьми, обидва вони намагаються розгадати те, що закрите оманливою зовнішністю. Обидва забувають про себе та власне життя, вдивляючись у життя інших» [2].

XIX століття небезпідставно вважають золотим століттям світового письменства, адже в межах його виникли й утвердились два магістральні літературно-мистецькі напрями – романтизм і реалізм. Серед основних рис реалістичного методу – розширення тематичного діапазону творів, реалістична конкретизація літературного героя, типізація характерів, психологізм. Література реалізму знаходить своїх героїв у найрізноманітніших шарах суспільства: від вищого світу до каторги. Банкіри, аристократи, дрібні торговці, селяни, художники, військові, чиновники, священики, поети, лікарі – люди з різних сфер життя потрапляють на сторінки творів реалістів, які прагнуть до того, щоб їх дзеркало відбило весь складний сучасний світ в його постійному русі. Прикметно, що означуючи специфіку художнього методу письменника-реаліста (на відміну від романтика), літературознавець Ш. Сент-Бев також звертається до образу лікаря: «Це вже не поет, який делікатно стягує покрови з інтимних таємниць, це – лікар, який без сорому дивиться на найінтимніші хвороби своїх пацієнтів» [3, с. 242].

Говорячи про міцні зв'язки лікаря та митця, А. Моруа відзначає, зокрема, постать найвідомішого представника французького реалізму – Оноре де Бальзака (1799-1850): «Хто зумів розповісти про лікарів краще за Бальзака? <...> І кому, як не романісту, дано зрозуміти почуття людей, які розгублено оточили страждальця, не знають, що робити, коли в дверях раптово з'являється лікар, одним своїм виглядом несучи зцілення!» [2]. У своєму фундаментальному творінні – циклі «Людська комедія» – О. де Бальзак прагне описати всі соціальні верстви, професії, характери, типи французького суспільства, від міністрів та найбагатших банкірів до

селян та жебраків. У «Людській комедії» єдність художнього світу здійснюється також через наявність т.зв. «наскрізних» персонажів, що переходять із твору у твір. Це дозволяє письменнику реалістично багатосторонньо розкрити характери і долі людей XIX століття. До таких персонажів належить і лікар Орас Б'яншон, який є дійовою особою у 24 творах циклу. І хоча він завжди виникав серед героїв другого плану або ж епізодичних – це один з улюблених героїв Бальзака, адже за біографічними відомостями, в передсмертній агонії письменник просив викликати до нього лікаря Б'яншона.

У романі «Батько Горіо» (1835) за зовнішнім фасадом буденності приховані найбільші трагедії людського життя. «Батько Горіо» – це не історія життя одного персонажа, а зріз життя суспільства в певний період його розвитку. Серед численних персонажів роману – Б'яншон – студент-лікар, друг Растіньяка, який допомагає йому з лікуванням і похороном Горіо. Це молодий і ще недосвідчений студент-медик, який винаймає кімнату в пансіоні, відомому під назвою «Дім Воке». Він кмітливий, доброзичливий, дотепний, комунікабельний і дружелюбний: «– Чи не час обідати? – гукнув Орас Б'яншон, студент-медик, приятель Растіньяка. – Мій шунок опустився *usque ad talones* (аж до п'ят – латин.)» [1]. Те, що навіть у побутовому спілкуванні він користується латиною, підтверджує його постійне прагнення вчитися, розвиватися в обраній професії. Юний студент завжди пильно спостерігає за мешканцями пансіону, намагаючись діагностувати їхні хвороби: «– Я не можу без дрожу дивитися на цього старого кажана, – прошепотів Б'яншон Вотренові, показуючи на мадмуазель Мішоно. – Я вивчаю зараз систему френології Галля і мені здається, що Мішоно має лудину гулю» [1]. Та все ж медична діяльність Ораса Б'яншона в цьому романі найбільше пов'язана з головним героєм – батьком Горіо. Нещасна доля старого вермішельника стала відомою всім жителям пансіону пізніше, спершу ж ніхто не міг пояснити дивну поведінку Горіо; співмешканці, вважаючи його то диваком, то брехуном, підсміювались над ним. Та Б'яншон виявляє проникливість при описі перших ознак захворювання батька Горіо, що виникли після нервового потрясіння від спілкування з доньками, від їх непомірних вимог і його надмірної любові та відданості їм: «Якщо не помиляюсь, йому скоро кінець. В його організмі відбувається щось незвичайне; мені здається, йому загрожує апоплексія. Хоч нижня частина його обличчя спокійна, але риси верхньої стягуються до лоба, бачиш? Крім того, його очі немов запарошені тонким пилом, а це свідчить про крововилив у мозок. Завтра вранці буде видніше» [1] – такий висновок зробив студент-медик при огляді Горіо, коли той зліг. Одночасно Б'яншон цікавиться, що передувало зміні стану, висловлюючи припущення про можливе потрясіння. Для нього очевидний зв'язок нервового стресу і виникнення апоплексії, адже її причинами найчастіше є захворювання серцево-судинної системи, цукровий діабет, надлишкова вага, а також стреси та нервові перенапруження.

На другий день у хворого з'явилися сприятливі, на думку Б'яншона, симптоми, але він потребував постійного догляду. Бальзак описує, що до

виснаженого тіла бідолахи ставили п'явки, потім робили припарки, ванни для ніг – методи лікування крововиливу того часу. Пізніше прийшов фельдшер, якого викликали студенти. Він оглянув хворого та визначив, що надії вже нема, але подбав про полегшення страждань: «– Я ще прийду, Б'яншоне, – сказав він студентові. – Якщо хворий буде скаржитися на біль – змочить йому груди опіумом» [1].

Останні хвилини життя Горію Бальзак описує як трагічну і тяжку боротьбу за життя та невимовні душевні страждання. У цей період поруч з вмираючим батьком були не його рідні доньки, а двоє студентів, що доглядали його: «Горію обережно вклали на ліжку. З цієї хвилини його обличчя відбивало болісну боротьбу, що точилася між життям і смертю в механізмі, уже позбавленому свідомості, яка дає людській істоті змогу відчувати радість і біль. Остаточне руйнування було тільки питанням часу.

– В такому стані він лежатиме кілька годин і помре тихо, непомітно, – сказав Б'яншон. – Крововилив, мабуть, поширився на весь мозок» [1].

Б'яншон не лише дбав про стан хворого як медик, а й разом з Растіньяком закупував дрова для опалення кімнати на горищі та необхідні ліки. Таким чином, О. де Бальзак підкреслює важливу рису Б'яншона – небайдужість до пацієнтів: крім фізичного стану його цікавить і душа людини, її переживання, що необхідно при встановленні причин захворювання та обранні стратегії для подальшого лікування.

У романі «Батько Горію» образ лікаря попри свою другоплановість, відіграє важливу роль. Завдяки цьому персонажу, сучасний читач отримує уявлення про тогочасний стан медицини. Свого улюбленого лікаря – Б'яншона – Бальзак наділив такими рисами, як відданість професії; співчуття і ставлення до хворого не як до об'єкта дослідження, а як до людини; володіння навичками психолога; компетентність і постійне професійне зростання. Ознайомлення із творами О. де Бальзака, поза сумнівом, може виявитися надзвичайно корисним для сучасних студентів-медиків, для яких образ лікаря Б'яншона стане взірцем, прикладом для наслідування.

Список використаних джерел:

1. Бальзак Оноре де. Батько Горію: роман. Пер. з фр. Є. Старинкевич. Київ: Знання, 2016. 303 с. URL: <https://jvalibre.com.ua/java-book/book/2917086> (дата звернення 01.02.2023).
2. Моруа А. О призывании врача. *Здравоохранение*. №3. 2019. URL: <https://www.zdrav.by/deontologiya/o-prizvanii-vracha/> (дата звернення 01.02.2023).
3. Сент-Бев Ш. Литературные портреты, критические очерки / Пер. с фр. Москва: «Художественная литература», 1970. 583 с.

ПАРАСКА ПЛИТКА-ГОРИЦВІТ: ЛІТЕРАТУРНИЙ МІНІПОРТРЕТ

Федорчук Богдана

Чернівецький національний університет

імені Юрія Федьковича (Чернівці)

fedorchuk.bohdana@chnu.edu.ua

Серед літераторів, які ще не поціновані в тій мірі, на яку заслуговують, особливе місце займає Параска Степанівна Плитка-Горицвіт (1927–1998) – маловідома представниця літературної спадщини Гуцульщини (Верховинського району Івано-Франківської області), творчість якої відкриває певні архетипи, символи, міфологічні вірування, мовленнєві та ментальні особливості рідного народу. Зважаючи на розгляд фактичного матеріалу, зазначимо, що порушення проблеми зумовлене відсутністю систематизації життєвого і творчого шляху письменниці, наукових розвідок, у яких було б узагальнено її творчість, малодоступністю творів для читачів. У цілому існує лише декілька праць (В. Качкана, М. Ільницького, І. Зеленчука, Ю. Ямаша та ін.) щодо розгляду письменницького доробку авторки, тому потреба ґрунтовного дослідження феномену майстрині слова є нині актуальною.

Параска Плитка-Горицвіт – українська письменниця, художниця, казкарка, етнограф, фотограф та фольклорист, яка залишила після себе 46 великих рукописних книжок, обсягом 500 сторінок кожна, об'єднаних під загальною назвою «Подарунок рідному краю», та близько сотні маленьких рукописних і друківаних на машинці збірок.

Доля авторки – одна з багатьох трагічних сторінок українського жіноцтва ХХ ст., яке стало жертвами тоталітарного режиму. П. Плитка-Горицвіт народилася 1 березня 1927 року в с. Бистрець (на той час – Польська республіка) у сім'ї Штефана (Степана), відомого у Косівському повіті коваля, людини освіченої, що знав кілька мов. Згодом сім'я перебралася до Криворівні. Параска закінчила лише чотири класи школи, однак завдяки батькові знала різні мови (зокрема німецьку), тому під час Другої світової війни працювала перекладачем у сільській канцелярії. 1943 року – самотужки поїхала в Німеччину, щоб вступити до університету, однак замість навчання потрапила на службу до німецької родини, де зазнала принижень. Повернувшись до Криворівні, брала участь у національно-визвольному русі, стала зв'язковою УПА під псевдонімом Ластівка, 9 років була на засланні (спочатку у Сибірі, а потім у Спаську). Лише після повернення додому розпочала свій творчий шлях. Останні роки жила в злиднях і слабкості, майже втративши зір.

Формування таланту письменниці відбувалося на основі гуцульського фольклору та під впливом складності життєвих подій. Розвиток її творчого процесу був тривалим: від перших народних пісень і фольклорних збірок до творів з глибоким проникненням у життя гуцулів та їхні проблеми. Основним чинником, який впливав на еволюцію її світоглядних засад є історичний плин подій, що позначився на духовності авторки, її думках та почуттях, які в результаті матеріалізувалися на папері. Це констатує важливість для неї загальнолюдських норм моралі й внутрішньої гармонії.

Український літературознавець Микола Ільницький зазначає, що «скільки б не з'явилося ще наукових праць та художніх творів [...] – цінність того доробку, що залишила нам у спадок Параска Плитка-Горицвіт, ніщо не може замінити. Тому, що це голос з середини того середовища, з якого вона вийшла, голос автентичний, слово, вимовлене самим народом» [2, с. 3]. На нашу думку, цінним є не тільки те, що творчість авторки є кількісно великою, а й те, що вона стала літописцем гуцульського краю, оскільки літераторка була чудовим знавцем історії, поетичного і пісенного гуцульського фольклору.

Аналізуючи письменницьку спадщину Параски Плитки-Горицвіт, умовно виділяємо чотири основні творчі пласти: 1) фольклорні записи (співанки рідного краю, перекази народних звичаїв): «З народних повістор», «Співанке Гуцулсков говірок», «Старовіцкі повісторьке» тощо; 2) релігійно-філософські твори (духовні роздуми, переспіви життя святих, авторські молитви): «Молитва – дар Божий», «На Помин Усопших», «Помолімося за мир Благости», «Вінець Боголюбія» та ін.; 3) художні тексти (поезія, проза, власні співанки): «Варто мислити», «Так серце підказало», «Пелюсточки мого серця», «Казематні поезії», «Мелодії пустині», «Казки-сміхівниці», фантастико-пригодницький роман «Індійські заграви» тощо; 4) щоденникові записи, спогади, листи та словник гуцульської говірки.

Центральними темами творчості П. Плитки-Горицвіт є духовність, доля рідного краю, природа Карпат та морально-етичні правила. Її тексти характеризуються певною стилістичною синкретичністю. Гуцульський ритм, який наявний у співанках та замовляннях, природне відчуття розміру, рими та гармонії є провідними рисами для авторського стилю майстрині слова. Усі твори написані гуцульським говором і тому без тлумачного словника не обійтися. Крім того, тексти Параски Плитки-Горицвіт є вагомим джерелом для наукових досліджень з українознавства, а саме таких концептів, як: «мова», «історія», «етнос», «ментальність», «релігія». Цю багатогранність письменницького доробку можна пояснити її постійними спробами розробляти історичний та фольклорний матеріал про рідний край.

Хоча П. Плитка-Горицвіт написала значну кількість творів, однак за її життя не було видано жодної книги. Людмила Зузяк влучно наголошує на тому, що *важко відповісти на питання, хто П. Плитка-Горицвіт більше – художниця чи письменниця, поетеса, укладальниця співанок чи їх власний самовидавець, [...] і наводить влучне визначення М. Дзурака, що «вона – карпатський Гомер»* [1, с. 3].

Отже, Параска Плитка-Горицвіт – це неординарна особистість, яка підняла творчий і культурний розвиток Гуцульщини на вищий щабель. Її поетичне слово, оповідки, легенди дають інтерпретації побутового життя гуцулів крізь динамічну релігійну енергію, розуміння самотності, цінності та унікальності народу цієї території.

Список використаних джерел:

1. Зузяк Л. Карпатський Гомер. *Верховинські вісті*. 2007. № 9. С. 3.
2. Ільницький М. Співець краси самородної. Плитка-Горицвіт П. Старовіцкі повісторьке. Косів: Писаний Камінь. 2008. С. 3–10.

ВПЛИВ ВІЙСЬКОВОГО ДОСВІДУ ДЖЕРОМА СЕЛІНДЖЕРА НА ЙОГО ТВОРЧИЙ МЕТОД

Якимчук Діана, Вебер Марина, Вебер Денис
Горішньошеровецький ОЗЗСО I-III ступенів
Чернівецької області (Горішньошеровецька ОТГ)
dianaakimchuk13@gmail.com

Д. Дж. Селінджер народився в Нью-Йорку на початку січня 1919 р. у мультикультурній (їудейсько-кельтській) родині єврейського торговця європейськими продуктами (Сол) та католички шотландки-ірландки (Мері Джилліч). Безумовно, такий ментальний синтез (дуалізм) повипливав на його особливе світосприйняття і світовідчуття: «Те, що він був напівєвреєм, викликало серйозний внутрішній конфлікт, зумовлений, не стільки релігією, як соціальним статусом, у ті часи були поширене упереджене ставлення до євреїв» [10]. Нерідко Селінджер приховував (маскував) своє походження [див. 9], що дає підставу говорити про кризу його ідентичності.

Важливою подією у його біографії постало те, що у 1934-1936 рр. Джерома Селінджера відрядили навчатись до військової школи «Веллі-Фордж» у штаті Пенсільванія. Це стало початком його військового шляху. Прикметно, що Джері (так називали його одногрупники) саме у цей період він починає писати [10]. Навчатися у цьому закладі він обрав, позаяк бажав жити окремо від батьків. До того ж, він виконував функції літературного редактора учнівського альманаху, де надрукував свої перші твори, залучався до театрального гуртка, співав у хорі і навіть написав шкільний гімн, актуальний до сьогодні: «Наші тіла пішли з Віллі-Форджа. Наші серця залишились там» [11].

Американські дослідники наголошують, що важко знайти іншого американського письменника, який мав би більше бойового досвіду: «Він приземлився на пляжі Юта в день D. Із 3080 членів полку Селінджера, які висадилися з ним 6 червня 1944 року, лише 1130 вижили через три тижні. Потім, коли 12-й піхотний полк спробував захопити болотистий лабіринт Хюртгенського лісу, що виявилось величезною військовою помилкою, статистика була ще жахливішою. Після підкріплення з початкових 3080 полкових солдатів, які пішли в Гюртген, залишилося лише 563. Селінджер уникнув смертоносної трясовини Гюртгена саме вчасно, щоб взяти участь у битві при Балджі, і незабаром після цього, у 1945 році, взяв участь у звільненні Дахау: «Можна прожити все життя, – сказав він пізніше своїй доньці, – і ніколи не відчувати запаху горілого м'яса зі свого носа» [7].

Так, 23-річний Девід 1942 р. пішов служити в армію, він вирішив, що під час Другої світової війни військова служба повинна мати пріоритет над усім: «Селінджер усвідомлював правильність і цінність свого перебування в самому пеклі війни. Перебуваючи в найгарячіших точках, Селінджер напише в своєму щоденнику, а пізніше і в листах близьким, що правильно зрозумів своє призначення, і місце його тут» [6]. Цікаво, що перебуваючи в організованих збройних силах, він брав із собою скрізь, куди було можливо, портативну друкарську машинку, продовжуючи літературну творчість. Приміром, у цей час написані такі зразки малої

прози, як «Обидві зацікавлені сторони», «Останній день останньої відпустки», «Парубок із Франції», «Елін», «Чужий», «Цей сандвіч без майонезу». Дослідники зазначають, ці тексти, попри сентиментальний нарративний темп, приміром «Останній день останньої відпустки», правдиво «відбивають душевний стан молодого солдата в останній день перед відплиттям на фронт. Прощання з домівкою, розмова з батьком, роздуми про війну і можливу близьку смерть» [2]. Окрім того, саме в цей період Селінджер зустрівся з Е. Гемінгвеем, що на той момент був військовим кореспондентом.

По суті, його письмо постало відображенням екзистенційних воєнних нарративів того часу: «Герої творів американського письменника перебувають у стані існування, що не знаходить у собі самому чітких меж та визначень, і цим буцімто відкараскується від самого себе, хоча й стверджує власне "я"» [1]. Тоді на фронті за кілька перших тижнів загинуло 75% його однополчан. Так, він брав участь у Другій світовій у складі 12-го піхотного полку 4-ї дивізії. Хоча, непростий стан здоров'я (серцева аритмія) вплинув на непридатність до піхотних військ, але з початку мобілізаційних процесів письменник перебував в армії. Зокрема служив зв'язковим, був у контррозвідці. У 1944 р. будучи сержантом штабної служби, Селінджер пройшов додаткову підготовку, очікуючи відкриття другого фронту, брав участь у висадці в Нормандії, битві в Хюртгенському лісі та Арденнах: «Про цю криваву висадку багато написано та знято фільмів. Майбутньому письменнику вдається вижити там, де запах смерті повис у повітрі разом із запахом кулеметних черг і вибухів гармат. Але це був лише початок. Молоді хлопці з перших хвилин на фронті почали розуміти – все, що вони вчили і знали про війну, абсолютно непотрібне в реальних умовах бою. Селінджер чудом не загинув у відомій битві за Хюртгенвальд, найтриваліший бій на німецькій землі під час Другої світової війни» [4].

А. Кершоу розповів, що «серійний номер Селінджера був 32325200, той же номер, який він дав через багато років своєму вигаданому персонажу Бейбу Гладуолеру в «Останньому дні останньої відпустки». Більше того, ми знаємо, що Селінджер пережив другу хвилю нападу на день «Д». Він був свідком артилерійських снарядів, що пролітають над його головою, смертоносних атак і неминучої смерті друзів. Юта-Біч був полем битви, де Селінджер став свідком жаху, до якого не могла підготуватися жодна людина» [8].

Перебуваючи у контррозвідці, Селінджер шукав агентів гестапо й допитував полонених, звільняв концтабори. Однак, 1945 р. Джером був шпиталізований із нервовим зривом («бойова перевтома»): «Цей діагноз мав відображення в декількох оповіданнях, написаних після повернення додому» [4]. Загалом Селінджер мав досвід п'яти воєнних кампаній, ставши сержантом: «Пережите ним назавжди поранило його, закрило від інших, що і вилілося пізніше в його самітницькому житті» [6]. Цікаво, що з-посеред невиданих творів, які автор заповів опублікувати у 2010-2020 рр. містяться «автобіографічні відомості про допити, проведені ним під час Другої світової війни» [6].

Цей екзистенційний і великою мірою травматичний досвід, безумовно, став основою його творчої активності – 1945 р. він дуже плідно працював як літератор, підготував рукопис повісті «Ловець у житі» (1951), робота над якою розпочалася 1941 р. Більше того, на тоді вже було написано багато оповідань, що увійшли до збірки «Дев'ять оповідань» (1953): «Сумні; ліричні, інтимні інтонації пронизують оповідання. Сумні тому, що згадуються важкі будні війни. Ліричні й інтимні – бо написано про пережите, про те, що залишило глибокий слід у пам'яті й серці» [2].

У 1942 р. письменник зустрічався з дочкою відомого американського драматурга Юджина О'Ніла, актрисою Уною. Втім, згодом дівчина вийшла заміж за Чарлі Чапліна. Їхні стосунки постали сюжетною основою для роману Фредеріка Бегбеде «Уна і Селінджер» (2014). Сучасний французький письменник коментує у такий спосіб: «Я почав досліджувати **Джерома Селінджера**, коли він був ще живий. Свою невдалу мандрівку до нього я описую на початку роману «Уна і Селінджер». Наприклад, Селінджер ніколи би не прийшов у таке приміщення, як зараз я – тут є камери, фотоапарати, мікрофони, журналісти. <...> Працюючи над романом «Уна і Селінджер», я досліджував Другу світову війну. З сумом я виявив, що та війна від нас не так вже й далеко. <...> Уна і Селінджер думали, що вони захищені. Війна їх заскочила зненацька. Це може відбутися з кожним із нас» [3].

Про свій усамітнений спосіб життя Селінджер заявляє в одному із заголовків: «Я живу в Уестпорті, і в мене є собака» [2]. Проте, він не завершує цикл про родину Гласів, зовсім покинувши літературну працю, відмежувавшись від навколишнього світу та ЗМІ, проте ніколи не залишався поза увагою жінок, аж до смерті у 2010 р.: «Якщо, не дай Бог, хтось впізнав його на вулиці і наважився до нього підійти, Селінджер просто втікав від цієї людини. <...> Селінджер удруге став відомим тим, що не хотів бути відомим» [5]. Вважається, у своїй добровільній ізоляції літератор писав «для себе», категорично не бажаючи мати справу з видавцями. Втім, наголосимо, військовий досвід Селінджера, постаючи посттравматичним, зумовив не лише специфіку його життя, але й письменницького ідіостилу.

Список використаних джерел:

1. Зінзівер Г. Джером Селінджер. Відкараскатися від самого себе. 01.01.2023. URL: [https://uain.press/articles/1143031-1143031_\(дата_звернення:_04.02.2023\)](https://uain.press/articles/1143031-1143031_(дата_звернення:_04.02.2023))
2. Оленєва В. Два світи Джерома Селінджера. Дніпро. 1968. № 12. С. 133-138.
3. Славінська І. Фредерік Бегбеде: Війна від нас не так і далеко. 17 вересня 2016. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/09/17/218094/> (дата звернення: 04.02.2023)
4. Славський С. Письменники на війні URL: <https://nspu.com.ua/novini/pismenniki-na-vijni/> (дата звернення: 04.02.2023)
5. Халупа І. Селінджер: життя без «дурнуватих розмов із людьми» 29 січня 2010. URL: [https://www.radiosvoboda.org/a/1943493.html_\(дата_звернення:_04.02.2023\)](https://www.radiosvoboda.org/a/1943493.html_(дата_звернення:_04.02.2023)).

6. 55 цікавих фактів про Джерома Селінджера. URL: <https://tsikavifakty.com.ua/55-tsikavyh-faktiv-pro-dzheroma-selindzhera/> (дата звернення: 04.02.2023)
7. J.D. Salinger and PTSD. URL: <https://sftt.org/j-d-salinger-ptsd-afghanistan/> (дата звернення: 04.02.2023)
8. Myers A. Salinger and PTSD. URL: <https://ccsalinger.wordpress.com/2015/06/01/salinger-and-ptsd/> (дата звернення: 04.02.2023)
9. Rodenhurst N. Dis/Simulation as Post-Traumatic Symptom and Literary Strategy in Jewish-American Fiction: J. D. Salinger, Jerzy Kosinski, Philip Roth and Paul Auster. Submitted to Aberystwyth University in Fulfilment of the Requirements for the degree of Doctor of Philosophy. 28 September 2012. 322 с. URL: <https://invisiblewomen.ca/wp-content/uploads/2021/02/rodenhurst-thesis-2012-09-28.pdf> (дата звернення: 04.02.2023)
10. Salinger J.D. Biography. URL: <http://www.notablebiographies.com/RoSc/Salinger-J-D.htm> (дата звернення: 04.02.2023)
11. The invisible man: A biographical collage. *Salinger*. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. P. 1–21

ФУНКЦІЙНА РОЛЬ ЕМОЦІЙ ЛІРИЧНОЇ ГЕРОЇНИ В ІНТИМНІЙ ЛІРИЦІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Помазан Дмитро

*Державний заклад «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка» (Полтава)*
pomazan.dima@ukr.net

Карлова Надія

*Державний заклад «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка» (Полтава)*
nadin2007.07@gmail.com

Леся Українка увійшла в історію української культури насамперед як людина великої сили волі. Уже не одному поколінню її поетична мова слугує яскравим прикладом життєвої незламності. Творчість поетеси надихала музикантів Дениса Січинського, Михайла Скорульського, Кирила Стеценка, Мирослава Скорика, Петра Гайдамака, Григорія Алчевського, Платона Майбороду та інших [4]. Пісні на слова письменниці звучали в оперному репертуарі Лариси Руденко, Діани Петриненко, Галини Сухорукової, Соломії Крушельницької [4]. У наш час на творчий доробок поетеси звертають увагу сучасні виконавці: сестри Тельнюк, Alex & Elina, Tetiana Maria, Shy & KULSHENKA, Алла Божа-Стахнів & Роман Стахнів, гурти «Берег надії», «Театр Лесі», «Дударик», «Королівські зайці», «Millenium Day» та ін. Як бачимо, і до сьогодні не згасає інтерес до творчості Лесі Українки, що й зумовило актуальність нашої розвідки.

Яскравим зразком творчості Лесі Українки є невелика кількість віршів, у яких поетеса говорить про особисту трагедію інтимного почуття. Мета розвідки – дослідити емоційно-психологічний стан ліричної героїні у творах, присвячених Сергію Мержинському.

Об'єктом дослідження є вірші Лесі Українки: «Уста говорять: він навіки згинув!», «Ой я постріляна, порубана словами», «Ой здається – не журюся...». Предмет дослідження – розкриття емоційного-психологічного стану ліричної героїні в інтимній ліриці поетеси.

Тема кохання завжди була актуальна в мистецтві. Давньогрецькі мислителі тлумачили розуміння любові для пояснення побудови космосу, а також його виникнення. Це людське почуття мудреці переносили на весь світ. Воно уособлювало безособову силу, що існує незалежно від усього світу. Уже в античні часи любов пов'язували з категоріями естетичними і моральними. Поняття любові увійшло в усі релігії, нерідко як головний компонент. Про любов писали філософи, теологи, письменники й літературознавці.

Про свої інтимні почуття Леся Українка не наважувалася говорити відверто, вона відтворила їх лише у декількох поезіях. У 15 років майбутня поетеса відчула своє перше дівоче кохання до Максима Славінського. Обох закоханих об'єднувало палке захоплення творчістю Генріха Гейне, але романтичні стосунки не розвинулися далі, а залишилися дружніми. У 24 роки Леся зустрічає друге кохання – Нестора Гамбарашвілі, який

допомагає їй вивчити грузинську мову, але й ці стосунки також довго не тривали. Коли вона перебувала на лікуванні в Ялті, Нестор одружився з іншою, про що поетеса дізналася з листа матері. У 1897 році, перебуваючи в Ялті, своє справжнє кохання Леся Українка відчула до Сергія Мержинського, якому вона присвятила низку віршів, зокрема «Уста говорять: він навіки згинув», «Ой я постреляна, порубана словами...», «Ой здається – не журюся...» та ін. Літературознавець Ю. Лавріненко зазначає: «Інтимно-романтичний зв'язок між Мержинським та Лесею, даремно інтерпретують як зв'язок політичний, коли тут домінує співчуття між двома добрими, гарними і однаково хворими на туберкульоз молодими людьми» [2]. Однак їхні стосунки не були взаємними, бо Сергій уважав їх дружніми, навіть робочими. І взагалі був закоханий в іншу жінку. Уже після смерті С. Мержинського поетеса буде згадувати свого коханого у власних віршах, звинувачуючи в усьому пору року: *Квіток просив ти? дам тобі їх більше, // Ніж та ворожая весна дала, // Весна та люта, що тебе забрала* [3].

Поезію Лесі Українки вирізняє глибока особиста туга за втраченою людиною. Назви віршів поетеси самі говорять про приречені почуття, про які вона не наважувалася говорити відверто. Для своїх трагічних творів авторка добирала сумні назви: «Уста говорять: він навіки згинув», «Ти не хтві мене взять», «Ой я постреляна, порубана словами», «Квіток, квіток, як можна більше квітів...», «Ой, здається – не журюся...» [3]. Вони об'єднані спільною темою туги за втраченим коханням.

Особливо це відчутно у вірші «Ой, здається – не журюся» [3]. Поетеса дбайливо добирала слова, використовуючи відповідну символіку. Такі символи, як *море, буря, мак*, набувають у вірші різноманітних смислових функцій. Буря символізує неспокій внутрішніх переживань ліричної героїні, що простежений у перших рядках твору: «*Ой, здається – не журюся, таки ж я не рада, чогось мені тяжко-важко, на серці досада*» [3]. Тяжкі думки, важкі спогади ліричної героїні поступово доводять до стану, коли стає все одно, що відбувається. Закінчуються сили, і навіть не лишається бажання щось змінювати. Сподіваючись, що їй стане легше, лірична героїня прагне «перемістити» своє горе у сплетений з маку вінок і намагається позбутися його (для цього авторка добирала метафору *буря втопить*): «*пливи, пливи, мій віночку, до самого моря, може, буря тебе втопить, чи не збудуєсь горя*» [3]. Вона звертається до навколишнього простору з метою змінити умови, що призвели до прикрих переживань: «*чом я свою досадоньку не можу втопити?*». Зоровий образ синього моря у вірші постає як межа між маренням і реальністю, що символізує внутрішній стан, у якому перебуває лірична героїня [1, с. 514]. Зоровий образ синього кольору в творі символізує позачасову вічність, у якій перебуває лірична героїня [5]; для цього поетеса послуговується постійними епітетами «*синя хвиля*», «*синє море*». В українській мітології мак символізує життєву скороминущість та безкінечність буття [1, с. 476]. У містах стародавнього Риму макова квітка пов'язана з фатальним коханням Венери, яка дізнавшись про загибель Адоніса, проливала сльози, з яких починали рости маки. Зокрема в поезії Лесі Українки квіти маку уособлюють

страждання ліричної героїні, а їх червоний колір асоційований з абстрактним іменником «досада»: «зійшла моя досадонька, як мак серед збіжжя» [1, с. 860]. Смаковий метафоричний образ *гіркої води* асоційований зі слізьми ліричної героїні, якій так і не вдалося позбутися свого горя. У вірші поетеса вдається до суміжного римування *аа бб*, що створює багатий звуковий повтор, який посилює музичність віршованої мови: «**таки ж я не рада**», «**на серці досада**», «**сплету віночка**», «**в воду до поточка**», «**гірко її пити**», «**не могу втопити**».

Почуттям болючого жалю пронизано й вірш «Ой я постреляна, порубана словами...» [3]. Спогади про гірке минуле повертають ліричну героїню у ті сумні дні. Образ зраненої душі ліричної героїні, якій завдано шкоди «неначе стрілами і гострими мечами», говорить про відсутність бажання існувати: «Добий мене, дай згинутися одразу!». Лірична героїня ніби бореться зі своїми «словами», тобто думками, які весь час не дають їй спокою. Свого «кривдника» поетка описує за допомогою влучних епітетів «*ой ви, слова, страшна, двусічна зброє*». Дівчина більше не може терпіти страждання, що передано метафорами «*душа знемагає*», «*заніміло серце*», «*голос порвався*», та благає: «*спиніться, дайте спокій на хвилинку*». Слова-символи *доля, душа* набувають різних смислових відтінків у творі. Символ *долі* уособлює неможливість пережити горе та відновити свою рівновагу [1, с. 236]. Особисте горе руйнує усі плани, надії та перебудовує уявлення про життя, яке до цього було зовсім іншим. Символ *душі*, у якій вже не лишилося живого місця («*душа моя на рани знемагає*»), у творі відображає внутрішній психологічний світ ліричної героїні [1, с. 245]. Підкреслює трагічність і посилює звучання вірша перехресне римування *аб аб*, що додає поезії плавності звучання: «*на рани знемагає*», «*рука здалека досягає*», «*порубана словами*», «*і гострими мечами*», «*двусічна зброє*», «*в серце ранені обоє*» [3]. Надають виразності й підкреслюють емоційну поглибленість твору використані авторкою прийоми алітерації («*Ой ви, слова, страшна, двусічна зброє*») та асонансу («*мене його рука здалека досягає*»).

Щирістю почуттів сповнений вірш «Уста говорять: він навіки згинув!» [3], у якому лірична героїня говорить про вірність невмирущому, справжньому коханню. Вона вагається, перебуваючи у меланхолійному стані, внутрішній голос підказує їй, що коханий «*навіки згинув!*», водночас її «*не покинув*». Усвідомлюючи трагічність події, Лесина надія не згасає, що її коханий буде завжди з нею у піснях. Як сумний лейтмотив, героїня увесь час змушує себе повторювати: «*Я тут, я завжди тут, я все з тобою!*», щоб якимось заспокоїти себе. Звуковий образ струни, яку раптово чує лірична героїня, створений шляхом алітерації: «*Струна бринить лагідною луною*». Сумний настрої вірша переданий епітетами «*струна тремтяча*», «*сльоза гаряча*». Так само в вірші поетеса вдалася до суміжного римування *аа бб*, що створює багатий звуковий повтор, який посилює музичність віршованої мови: «*він навіки згинув*» «*ні, він покинув!*», «*струна якась тремтяча*», «*немов сльоза гаряча*», «*враз зі мною*», «*я все з тобою!*» [3].

Отже, проаналізувавши емоційно-психологічний стан ліричної героїні у творах, присвячених Сергію Мержинському, ми дійшли висновку, що лірична героїня Лесі Українки постає хоча і романтичною, але сильною особистістю. Особиста трагедія інтимного почуття надихає героїню на боротьбу з собою. Вірші поетеси пронизані відвертим і щирим почуттям суму і печалі за втраченим коханням. Серед інтимних переживань ліричної героїні – туга, горе, страх, що постійно диктували свої умови, до яких авторка з важкими зусиллями зуміла пристосуватися й довести свою життєву стійкість. Перспективним вбачаємо лінгвостилістичний аналіз художніх засобів в інших творах Лесі Українки.

Список використаних джерел:

1. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В.М., 2015. 912 с.
2. Лавріненко Ю. Українська соціал-демократія (група УСД) і її лідер Леся Українка. URL: <https://vpered.wordpress.com/2014/09/08/lavrynenko-ukrainka/> (дата звернення: 04.02.2023).
3. Леся Українка. Вірші. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Verses/Alone.html> (дата звернення: 04.02.2023).
4. Найдено Ю. Бумбокс, сестри Тельнюк та інші. Вісім віршів Лесі Українки, що надихнули сучасних музикантів на пісні. 2021. 25 лютого. URL: <https://nv.ua/ukr/art/lesya-ukrajinka-virshi-yaki-stali-pisnyami-bumboksa-oksani-muhi-ta-inshih-suchasnih-muzikantiv-50144015.html> (дата звернення: 04.02.2023).
5. Словник символів / за заг. ред. О.І. Потапенка, М.К. Дмитренко. Народознавство. 1997. URL: <http://ukrlife.org/main/evshan/symbol.htm> (дата звернення: 04.02.2023).

**ПРОБЛЕМИ БІБЛІОГРАФІЧНОГО АПАРАТУ
В НАВЧАЛЬНОМУ ПОСІБНИКУ
«ІСТОРІЯ НОВІТНЬОЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ»
(ВИДАВНИЦТВО «ЦЕНТР УЧБОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ»)**

Дзик Роман

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*

r.dzyk@chnu.edu.ua

Навчальні посібники з історії зарубіжної літератури видавництва «Центр учбової літератури», рекомендовані Міністерством освіти і науки України для студентів вищих навчальних закладів, наразі одні з найпоширеніших на книговидавничому ринку України. Вони охоплюють історію зарубіжної літератури від середньовіччя й до сьогодення: «Історія зарубіжної літератури середніх віків та доби Відродження», «Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття», «Історія зарубіжної літератури XIX – початку XX століття», «Історія зарубіжної літератури XX століття», «Історія новітньої зарубіжної літератури». Досить значні тиражі й кількість перевидань свідчать про їх затребуваність. Проте це також зумовлює потребу прискіпливої уваги до них.

Не вдаючись до розгляду змісту всіх посібників, зупинюся лише на одному – «Історія новітньої зарубіжної літератури», зосередившись на його бібліографічному апараті, який складається з літератури до практичних занять і окремого підрозділу «Бібліографія» [1, с. 268–272].

Найперше слід зауважити, що і література до практичних занять, і загальна бібліографія з погляду всіх бібліографічних стандартів складені вельми недбало. Йдеться не лише про відсутність дотримання якогось єдиного принципу бібліографічного опису: перекладач, упорядник, укладач, автор передмов і післямов, видавництво, загальна кількість сторінок – все це вказано або не вказано в абсолютно довільному порядку. Трапляється, що в російськомовних джерелах «Белов» фігурує як «Белов» [1, с. 268], «Зверев» – як «Зверєв» [1, с. 270]. І якщо це, як і те, що в одному із джерел «Форум видавців у Львові» перетворився на «Фатум видавців у Львові» [1, с. 271], ще можна пояснити банальними одруківками, то записи російськомовних джерел українською виправдати важче. Наприклад: «Мулярчик. Сучасний реалістичний роман США. – М., 1988» [1, с. 241], «Павлова Н. С. Що таке театр «абсурду»? – М., 1968. – 41 с.» (оригінал ідентифікувати не вдалося), «Письменники Латинської Америки про літературу. – М.: Веселка, 1982. – 140 с.» [1, с. 271]. Ще один приклад хибних вихідних даних – «Мулярчик А. Кролик Енгстром – 30 лет испытаний // Всесвіт. – 1991. – № 12. – С. 17–19» [1, с. 271]. Насправді йдеться про журнал «Иностранная литература» (також № 12 за 1991 рік, але с. 238–240, і, звичайно, «Энгстром» у назві).

Бібліографічний апарат навчального посібника має і суттєвіші недоліки. Так, у «Передмові» вказано, що до практичних занять запропоновано «тексти художньої і критичної літератури» [1, с. 5]. Однак лише у

двох із дев'яти практичних занять у літературі фігурують художні тексти: «Останній світ» К. Рансмайра [1, с. 233] і «Ловець у житі» Дж. Селінджера [1, с. 241]. При цьому роман Селінджера запропонований чомусь у російському перекладі, коли існує переклад українською О. Логвиненка. Так само варто було би вказати українські переклади для практичних занять за романами «Гра в бісер» Г. Гессе, «Бойня номер п'ять» К. Воннегут, «Алімік» П. Коельйо, «Марсіанські хроніки» Р. Бредбері, а для пізніших перевидань посібника також – «Маг» Дж. Фаулза, «Гра в класи» Х. Кортасара, «Якщо подорожній однієї зимової ночі» І. Кальвіно.

Окреме питання викликає кореляція бібліографії з основним змістом посібника. Наприклад, у бібліографії зазначений український переклад оповідання М. Павича «Дамаскин» [1, с. 271], але в тексті чомусь наведені цитати з цього оповідання переважно російською мовою [1, с. 202–204].

Серед позитивних аспектів бібліографічного апарату посібника слід відзначити активне залучення спеціалізованої періодики: «Всесвіт», «Зарубіжна література», «Зарубіжна література в навчальних закладах», «Всесвітня література та культура», «Всесвітня література», «Зарубіжна література в школах України», «Всесвітня література в середніх навчальних закладах України». Однак численна наукова літературознавча періодика поза цим переліком практично не згадується.

Вказані проблеми певною мірою стосуються й інших навчальних посібників з історії зарубіжної літератури видавництва «Центр учбової літератури». І, на жаль, всі вони не усуваються, а лише тиражуються в кожному наступному перевиданні [2; 3; 4].

Список використаних джерел:

1. Історія новітньої зарубіжної літератури : навч. посіб. / Давиденко Г., Чайка О., Гричаник Н., Кушнерьова М. Київ : Центр учбової літератури, 2008. 274 с.
2. Історія новітньої зарубіжної літератури : навч. посіб. / Давиденко Г., Чайка О., Гричаник Н., Кушнерьова М. Київ : Центр учбової літератури, 2018. 274 с.
3. Історія новітньої зарубіжної літератури : навч. посіб. / Давиденко Г., Чайка О., Гричаник Н., Кушнерьова М. Київ : Центр учбової літератури, 2019. 274 с.
4. Історія новітньої зарубіжної літератури : навч. посіб. / Давиденко Г., Чайка О., Гричаник Н., Кушнерьова М. Київ : Центр учбової літератури, 2021. 274 с.

АРТУР ШНІЦЛЕР І ЗІГМУНД ФРОЙД: ДВА ПІДХОДИ У ВИВЧЕННІ ПСИХОЛОГІЇ ОСОБИСТОСТІ

Біньовський Володимир

Зруб-Комарівська гімназія (Чернівецька область)

vbiniovskyi@gmail.com

На зламі ХІХ – ХХ ст. у Відні сформувалася група представників новітньої літератури, яка увійшла в історію як віденський «модерн», а саме: «югендстиль». Гурток літераторів отримав назву «Молодий Відень». Він об'єднував представників різних течій, зокрема, неоромантизму, імпресіонізму, символізму. Окремі аспекти програми гуртка «Молодий Відень» співпадали із засадами Берлінського творчого об'єднання «Крокуючі» («Die Kommenden», 1899). Його очолювали Л. Якобовські, М. Конрад, Г. Адам, які спричинилися до зміцнення німецько-українських та українсько-німецьких літературних взаємодій (думка М. Зимомрі). Це зіставлення важливе тим, що названі представники Берлінського творчого гуртка розгорнули плідотворні пошуки у справі вивчення надбань української літератури (І. Франко, Леся Українка, В. Стефаник, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, О. Маковей).

Тенденція взаємодії культур народів, які входили в державний організм Австро-Угорської монархії, була суголосною і для А. Шніцлера, носія світоглядних позицій, характерних для гуртка «Молодий Відень» (1890). Письменник сформувався у рамках цієї – впливової на рубежі століть – мистецької школи, а з часом став її центральною фігурою. Світоглядні позиції письменника – невіддільні від дискурсу духовних змагань «молодовіденців».

Біографічні паралелі між Шніцлером і Фройдом лежать на поверхні: Фройд – в науці, Шніцлер – в літературі. Обоє об'єднував спільний історичний і культурний контекст. Їхній спільний девіз – «людину потрібно розкрити, щоб їй можна було допомогти» [3, с. 44]. Таке бажання виникло в обох авторів, лише у першого – через теоретичні праці, а у Шніцлера – за допомогою літературного письма.

Після розпаду Габсбурзької імперії австрійська література виходить на міжнародну арену, як одна із найоригінальніших літератур Європи. Це дало змогу з точністю передати у своїх новелах егоїстичні, елементарні, сексуальні й еротичні бажання націй, показати їх у ключі певних підсвідомих психічних процесів людини.

Психологічні концепції Шніцлера і Фройда представляли собою багатогранний підхід до внутрішнього світу людини. Вивчення психології особистості з різних позицій при тісній взаємодії філософії, природних наук і літератури стало чудовою рисою австрійської творчості. Гіпотези та синкретичні форми, які зустрічаються в новелі дають початок нових самобутніх психологічних теорій. Наявність в творчості Шніцлера елементів психоаналітичної концепції на ранньому етапі являються самостійним винаходом письменника. Познайомившись з Фройдом у 1900 році та з його концепцією психоаналізу, письменник ілюстрував та творчо переробив деякі аспекти фрейдівської теорії, але це запозичення не

було прямим копіюванням теорії. Його відмінністю від фрейдівського «безсвідомого» входить в соціально – ідеологічне бажання.

Особливий дослідницький матеріал і специфічний метод психо-аналітичного лікування, який полягає в діалозі лікаря і пацієнта, а також використання самоаналізу дозволяють роботі «Новела сну» гордо називатися художньо – психологічним літературним твором.

Основні способи передачі потоку свідомості варіюються в оповіданні А. Шніцлера «Новела сну». У згаданому творі самотвірний метод розкриття психології персонажа, змалювання його характеру, пояснення його вчинків виявляється напрочуд багатим на можливості, нюансованим і художньо переконливим.

Окреслена техніка художнього письма А. Шніцлера – основний інструментарій у дослідженні психології його героїв. Її використання репрезентувало кардинальне зміщення виражальних акцентів художньої оповіді із сюжетотвірних подій на прогнозовані та передбачувані щодо людини епізоди, перехід від зображення фактів людського життя до відтворення фактів і сенсу особистісного буття. Йдеться про найістотніші риси, що сприяли А. Шніцлеру оновлювати художні прийоми у його творчих змаганнях на зламі ХІХ – початку ХХ ст.

«Новела сну» як прототип сновидіння. Спочатку Шніцлер назвав повість «Подвійна новела». Цю робочу назву Шніцлер використовував у своїх щоденниках до 1923 року. Викладені події багато в чому дубльовані. Пережиті Фрідоліном події загадкової ночі і сон Альбертіни повторюються. «Подвоєння» має місце і в тому, що відбувається з Фрідоліном. Його шлях до будинку Маріанни, Міцці, ательє, замку, де проходив маскарадний бал, повторюється двічі. Що стосується виникнення назви «Траум-новелле», слід зазначити, що лише цей твір Шніцлера містить в назві слово «Traum» (нім. «Мрія», «сон»), незважаючи на те, що тема сновидінь завжди відігравала значну роль у творчості письменника. Але в інших його працях сновидіння були включені в рамки іншої теми. У цій новелі центральною темою мислиться саме нереальність, завуальованість подій.

Дія «Новели сну» починається з побіжного опису балу-маскараду, який майже в самому кінці карнавального тижня вирішили відвідати головні герої оповідання – подружжя Альбертіни і Фрідолін. На наступний день вони діляться один з одним враженнями про бал і їх розмова переходить на, здавалося б, зовсім іншу тему: вірна, у чому був переконаний Фрідолін, дружина починає розповідати про те, як під час їхнього спільного відпочинку на датському узбережжі, вона була захоплена офіцером флоту, з яким навіть не встигла поговорити, але один його погляд пробудив в Альбертіни ниці бажання: «Тоді мені здавалося, що варто було йому лише поманити мене, і я в ту ж хвилину пожертвую всім: тобою, дитиною, своїм майбутнім» [4].

Фрідолін розповідає дружині про те, як одного ранку він зустрів недалеко від купальень цього ж курорту зовсім молоденьку дівчину, яка зачарувала його своєю майже неземною красою. Вони лише обмінялися поглядами, як і його дружина з офіцером, але все ж ці визнання викликали ревності у чоловіка та жінки. Їх розмова переривається, так як

Фрідолін, лікар за професією, змушений терміново виїхати після того, як йому повідомили, що у надвірного радника з Шрейфогельгасе (його клієнта), стався серцевий напад. На той час, коли Фрідолін приходить до радника, той уже мертвий, а доктора зустрічає його дочка Маріанна. З цього моменту починається низка пригод, які заповнили собою майже всю ніч, яку головний герой переживає немов сон. Після обіймів Маріанни, прибуття її нареченого Родрігера, а потім і близьких родичів, Фрідолін поспішає піти. На вулиці він стикається з групою студентів, один з яких штовхає його, не поступившись дороги (така неповага з боку молодих людей обурює Фрідоліна). Він згадує про свої студентські роки і про любовні інтрижки 15-річної давності.

Трохи пізніше він зустрічає повію Міцці, яка пропонує йому розважитися в її квартирі, що знаходиться неподалік. Фрідолін приймає її пропозицію, але так і не вирішується на зраду дружині. Він знову опиняється на вулиці і заходить в затишне старе віденське кафе, гортає журнал, в якому його увагу привертає стаття про дівчину, яка отруїлася. У цьому кафе віденський лікар зустрічає друга юності Нахтігала (єврея польського походження), з яким вони разом навчалися на медичному факультеті.

Тепер Нахтігаль повністю присвятив себе музиці і заробляє гроші грою на роалі. Нахтігаль розповідає приятелеві про дві таємничі ночі, коли він із зав'язаними очима грав на балу. Звичайно, своєю розповіддю він заінтригував Фрідолін, і останній вмовляє піаніста взяти його з собою на бал, який відбудеться цієї ночі. Крім чернечої рясни і маски, що становлять костюм всіх гостей балу, Нахтігаль повідомляє Фрідолін про пароль, який потрібен при вході в особняк: це слово «Данія». Фрідолін відвідує ательє з оренди костюмів, де знайомиться з новим господарем ательє паном Гібізером і його дочкою, одягненою в костюм П'єро.

У шикарній віллі на замиському пагорбі Галліцінберг, де проходить таємничий бал, його інкогніто швидко розкривається, а від розправи рятує втручання невідомої дами, яка розплачується за це життям, як стає відомо Фрідолін, коли він відвідує морг і намагається в нерухомому тілі дівчини дізнатися привабливу особу, яка так заворожила його на балу. Фрідолін повертається за північ після мандрів по нічному Відню. Альбертіна, прокинувшись, розповідає йому дивний сон, який є ніби відображенням подій, які відбулися з Фрідоліном. Вона переживає свій сон немов дійсність. Саме це привабливо в новелі Шніцлера. Не можна провести чітку межу між хиткою реальністю і настільки барвистим сном молоді жінки, в якому представлені реальні персонажі (офіцер флоту) і назви місць. Дія новели закінчується через два дні після того, як подружжя відвідало бал-маскарад, який став однією з причин, пробудити в головних героях бажання зізнатися в своїх любовних фантазіях.

На світанку, коли Фрідолін повертається додому після пошуків відповіді на питання, викликані таємничим балом, раптовим від'їздом Нахтігала і зникненням його рятівниці, він вирішує все розповісти своїй дружині, але так, ніби все пережите ним було лише сном. Як же він був здивований, коли на ліжку поряд зі сплячою дружиною він виявив маску,

яка була на ньому минулої ночі. Він зрозумів, що забув покласти її в пакет перед тим, як повернути костюм в ательє, і маску знайшла покоївка. Альбертіна, поклавши цю маску поруч з собою, хотіла дати зрозуміти чоловікові, що готова вислухати і пробачити його, про які б пригоди він не розповів. Фрідолін заплакав і, сховавши обличчя в подушку, пообіцяв все розповісти дружині. «Тепер ми прокинулися», – сказала його дружина, коли вони обоє лежали в ліжку, поки що «не постукали в двері, і з звичними вуличними звуками, з переможним променем світла, що пробивається крізь фіранки, і з дзвінким дитячим сміхом не почався новий день» [4].

Список використаних джерел:

1. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками. Київ: Основи, 1998. 547 с.
2. Шніцлер А. Повернення Казанови. Пер. І.Мегели Чернівці: Молодий буковинець, 2003.
3. Freud S. Briefe an Arthur Schnitzler. Neue Rundschau 66 (1956), S. 95 –106.
4. Schnitzler A. Traumnovelle. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/schnitzl/traumnov/traumnov.html> (дата звернення: 04.02.2023).

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗИ СИДОНІЇ НИКОРОВИЧ

Григорків Анастасія

Відділення мовознавства, літературознавства, фольклористики та мистецтвознавства КОПНЗ «Буковинська мала академія наук учнівської молоді» (Чернівці)
bmancv@gmail.com

Сидонія Никорович (1888–1957) – талановита українська письменниця, публіцистка, активна громадсько-політична діячка. На творчу дорогу вона ступила за два роки до початку Першої світової війни. Вказуючи на пріоритети своєї літературної творчості і громадсько-політичної діяльності, письменниця підкреслювала: «Я з дитинства люблю мій нарід, бо я є дитиною народу, я знаю його душу, його біль, його тугу» [6, с. 3]. Спілкування з видатними діячами української культури – О. Кобилянською, В. Винниченком, М. Євшаном, Л. Юркевичем, М. Коваленком, О. Роздольським, О. Маковеєм, М. й А. Крушельницькими – дали дуже багато Сидонії Никорович для творчого зростання і вивірення світоглядних орієнтирів.

Проза Сидонії Никорович, як справедливо вважає В. Антофійчук, означена особливим стилем, «поєднанням рис традиційної (народницької) і модерністської (неоромантичної) манер письма, вкрапленням у тканину твору сатирично-гумористичних елементів, тяжінням до ситуації людини, самотньої у складних, інколи навіть трагічних життєвих ситуаціях, у чужому їй і абсурдному світі» [1, с. 6]. Справді, з художнього погляду найбільш вдалими видаються твори, в яких Сидонія Никорович змальовує переживання самотньої людини, яка потрапила в складні життєві ситуації чи екстремальні умови і намагається в різний спосіб протидіяти їм, наполегливо шукаючи порятунку, а інколи стає залежною від волі обставин і примирюється зі своїм становищем.

В оповіданні «Боярин» увага письменниці зосереджена на переживаннях Лікерії, дружини зарозумілого й грубого боярина. Вийшовши заміж, Лікерія перебралася з низовини в гори. Вона ніяк не може звикнути до нового місця проживання, безмежні ліси й гори лякають її своїм безлюддям і викликають тяжку тугу за домівкою, де їй «розкішно, а разом спокійно, щасливо жилося» [2].

Аналогічним настроєм перейнята лірична героїня поезії в прозі «Водопад». Сповнена жалю й туги, вона щиро зізнається: «Як настане літо, то якась невідома сила тягне мене в гори. Я з роду гірська дитина. Та пізніше кинула мене доля на поділе. Мені тут, на поділі, літом якось ніяково. Нема тут різкого воздуха, котрий так усмиряючи ділає на нерви, нема тут розкішних смерекових лісів та широких просторих полонин, що, мов море, простягаються широко далеко. Не видно ні початку, ні кінця, мов ті степи нашої України. Не почуєш тут жалібний звук трембіти, що лунає далеко горами та відбивається глибоко в душі. Як почуєш той звук, то не можеш доволі наслухатися. Тому-то все мене манить в гори, «там звук трембіти чути». Якось загадочно шумить в прастарих лісах буйний

вітер, немов оповідає про долю вільного, сильного гуцульського племені, про вік гордих смерек» [3, с. 5]. Хто вона, ця схвильована дівчина чи жінка?

Конкретної, вичерпної відповіді на поставлене питання одразу ж не знайти. Проте розповідь ліричної героїні дає нам можливість зробити деякі висновки. Йдеться про людину, яка має тонко розвинені естетичні почуття, вміє дуже добре сприймати красу і велич природи: сонця, неба, гір, а найбільше – води. Ліричну героїню манить мелодія водопаду, яка ніби довершує дивовижну гірську картину. В її описі гармонійно поєдналися зорові й слухові естетичні враження. Побачене надихає оповідачку на роздуми про сенс людського життя: «Не раз пливе людське життя тихо та лагідно, як ті філи перед водопадом, потім занесе доля людину над стрімкий водопад. Вона бореться, однак сильніша судьба таки кине людину з стрімкого берега життя з великим стогоном та зойком» [3, с. 5]. У підтексті майстерно змальованого пейзажу вловлюється глибокий філософський зміст: «І тихо стане в глибокім плесі, тихо, мов мертво. Потім пливе, аж доки знов тебе доля не занесе над який водопад» [3, с. 5].

Герой новели «На правді» у благенькому одязі опинився посеред засніженого поля: «Вузькою польовою доріжкою ступав повільним дрижачим кроком дід Цюпка з снопом на плечах. Крізь подертий сардак та в діряві постолі навівав вітер снігу. Мороз витискав ему з очей сльози. Руки склякли так, що ледве держав в своїй правій малу закавульчену паличку. Тяжко віддихав і все, поступаючи вперед, боровся з вітром» [4]. Тяжко старому самотньому чоловікові долати життєві незгоди. Тому й частіше, ніж раніше, думає дід Цюпка про невідворотне. А коли згадує про допомогу людей, сповнюється радістю і, як завше, думає про те, що межі людьми чоловік не загине.

Сидонія Никорович-мисткиня відзначається неабияким чуттям архетипних форм і спроможністю їх мистецького переосмислення; універсальні приклади-архетипи об'єктивуються широким колом ізоморфних або ізофункціональних образів; частково акцент переноситься на ситуацію як певний архетип. Психологізм твору тісно пов'язаний з душею жінки, він вимагає від читача не лише інтелектуальних зусиль, а й повного вживлення в текст довіри, напруги почуттів.

Генетично проза письменниці пов'язана з фольклором. Тому категоріальний архетип антропоцентричності, віддзеркалений в українському каноні, визначальний для творчості Сидонії Никорович. Він має виразні ознаки органічності й гармонійності. Помітними стилістичними елементами творчості авторки можна назвати поетичність контексту, в якому виявляються першообрази, динамічність, рухливість системи та загальну повторюваність при багатстві образів.

Сидонія Никорович сповна володіла даром художнього мислення, провідним чуттям вчасності тих чи інших дій. Психоемоційний настрій твору «Пливе човен» задає певний тон характерові осмислення часопростору. Авторський тон письменниці сугестує. У наративі помітна експресивна сила речень, які створюють сюжетну напругу твору. Кожне слово таких речень передає радикальну однозначність дії, часу, вчинку героїні, навіть імперативність її голосу: «Пливе човен – розносилися сумні

звуки та переривали тишу лагідного вечора; немов гойдане филь, тихе, лагідне, а на них колишетесь човен. То знов сильніше звучать акорди, здається, моте филює... І ось-ось затопиться човен...» [5, с. 3].

Гіпнотична сила звуків народжує в уяві картини з романтичних творів, зокрема експресивний ефект слів «пливе човен» характеризує приналежність до жанру з якимось художньо зумовленим типом авторської установки.

Сидонія Никорович обрала форму поезії у прозі. Бо, власне, цей жанр може розкрити і поєднати у своїй психо-семантичній основі авторські переживання, що спростовані вчинками і діями ліричної героїні. Елементи драми (розгортання сюжетних колізій та діалогічна форма викладу) вписані в цілісний образ твору «Пливе човен», в якому напружена семантика визначає неоднозначний характер структури твору.

Отже, результат, який здобула Сидонія Никорович, зосереджений у словесно-образній інтерпретації ліричного епізоду з життя української жінки початку ХХ століття.

Конфлікт повісті «Анничка» полягає в соціально-історичному протиставленні селян і шляхти, який актуалізується й національним протистоянням. Йдеться про руйнування в кінці ХІХ століття шляхетського міфу, за яким поняття «шляхетський» і «шляхетність» ототожнювалися. Як на Буковині, так і в Східній Галичині частина шляхти zdeградувала, втративши свої маєтки і статки, однак пам'ятала про свої колишні привілеї. Предки цієї шляхти, яку русини-українці називали «ходачковою», бо вона, як і прості селяни, ходила в ходаках, у давнину отримали шляхетські титули. Вона розмовляла українською (руською) мовою, майже не виділялася від простолюду одягом. Однак подекуди у багатших селах її традиційне вбрання дещо відрізнялося від одягу простих селян. Суттєвою відмінністю цих «ходачкових» шляхтичів від селян було те, що вони до 1848-го року не ходили на панщину, не відбували шарварок – додаткову до панщини повинність з будівництва і ремонту мостів, шляхів, гребель, панських будинків тощо.

Однією з головних ознак, які розділяють цю zdeгеровану шляхту та українське селянство, в повісті Сидонії Никорович стає одяг. Одяг у повісті «Анничка» набуває ознаки переходу від соціального статусу нижчої верстви (селянської) до вищої – шляхетства. Для письменниці цей селянський одяг стає народницьким ідеалом української національної ідентифікації. Кількаразове переодягання Аннички виражає своєрідний перехід через межу, яка розділяє минуле героїні й омріяне її матір'ю шляхетське майбутнє. «...Скидай з себе се дранте та вберися по-панськи, в ті річі, що купила...» [2, с. 28], – наказує матір доньці. Українське селянське вбрання Аннички має майже сакральне забарвлення, що підкреслено відображенням героїні в дзеркалі, яке стоїть «між святими образами». Зображена в ньому дівчина уособлює народницько-етнографічний ідеал: «Анничка поглянула в дзеркало, що стояло між святими образами. Дзеркало відбило її кругле, рум'яне личко, її сині очі, червоні корали та густо вишиту хлоп'янку. Гарно вона виглядала в сім уборі» [2, с. 28].

Викрадення коралів шляхтичем-поляком Яном, якого мати нав'язує Анничці за чоловіка, стає провісником, антиципацією втрати нареченого.

Переодягання у «шляхетський» одяг пов'язане із відчуттям втрати (вона «з жалем (курсив наш. – А. Г.) почала скидати» з себе селянське вбрання), стає вираженням відчуження від власної ідентичності, втрати частки власного «я»: «...Переодяглася в перкальову, погану, прикрої краски сукенку. Нескладно лежало те все на ній, а вона якось незручно оберталася в своїм новім строї» [2, с. 28]. Це переодягання не перетворює дівчину із селянки на шляхтянку, воно не підвищує, а навпаки, нівелює й понижує її соціальний статус: «Поглянула знов у дзеркало, та яке розчарованне: замість гарної Аннички була там якась жидівська наймичка. Їй стало жаль, вона хотіла се скинути з себе та вбрати назад свої річі» [2, с. 28].

Інший («чужий») одяг відмежовує Анничку від її автентичного середовища, руйнує зону особистого й особистісного комфорту: вона не може піти до дівочого товариства: «...Як піде, коли на ній сі лахи? Сміялись б з неї. Анничка бачила й сама, що се погана одежа, що їй не до лица [...]. Їй жаль було за червоними коралями, що їх так любила, та за широкими стрічками» [2, с. 29].

Коли перший жених-шляхтич утік із села і подруги кличуть Анничку на клаку (спільне в'язання снопів), мати не дозволяє їй переодягатися у звичний селянський одяг, бо це повернуло б Анничку до статусу ще незасватаної шляхтичем: «А то пасує раз так, а раз так? Ні пес, ні ковбень! Як же перебралася, а засватана за пана, то най тримається одного». А коли дівчина усе ж отримує дозвіл переодягнутися, стає, «як не та!»: «Легенька хустка з маковим цвітом прикрашала її головку» [2, с. 29]. Вчоргове, коли Анничка вибралася на танці, «хоть Петриха її не пускала, хоть грозила, то вона таки вбралася у вишневим шовком вишиту сорочку, в киптарик з тхорами, вбрала всі свої коралі та стрічки, а голову заквітчала червоним маком тай пішла» [2, с. 29]. Материні прокляття їй навздогін через відмову від шляхетського одягу стануть ще однією антиципацією нещасливої долі доньки.

Чекаючи нареченого з Канади, Анничка знову борониться від материних вимог одягатися по-шляхетськи, оскільки та знов знайшла їй нового нареченого – шляхтича-поляка (який виявиться злодієм): «Петриха старалася намовити Анничку, щоби знов перебралася, але вона про те й чути не хотіла, хоч стара два рази її біла» [2, с. 32]. Знову ж таки, зміна її нареченим, сільським хлопцем, який виїжджає до Канади, селянського вбрання на панський одяг стає передвісником зміни і його долі.

Обидва наречені-шляхтичі цілком чужорідні для українського селянського етноментального простору. Перший («вже сидів кілька разів у криміналі [...], якийсь пройдисвіт, кажуть, що якийсь поляк [...]. То така ціла його родина [...], дрантогузики, що жадні [о] кавалок хліба. Ходять як ті цигани, щоби когось затуманити. Та такі ліниві. З голоду вимирає, а робити не буде») одразу ж тягне Анничку до корчми, що суперечить добродішній селянській традиції, не береться за жодну працю: «Видко, що не господарська дитина, а то би надокучило йому таке спанне [...]. Ото дороблюся з ним! Я буду на нього робити, а він буде їсти та спати» [2, с. 34].

Другий шляхтич, який обкраде Анничку та її маму, теж, очевидно, поляк, про що свідчить його ім'я – Ян.

Прагнення Петрихи видати свою доньку за шляхтича стає головною причиною трагедії її доньки. Намагання перейти із селянського статусу, який проєктується на українську звичаєвість і традиційні уявлення про честь і гідність людини, її потребу своєю чесною важкою працею заробляти на прожиття, до статусу шляхетського, який лучиться в баченні авторки із польськістю, стає цілковитим запереченням етнотентальних традиційних уявлень українців, руйнує долю Аннички. Головними маркерами приналежності до шляхти стає інший одяг, інші традиції й уявлення, які заперечують усталені цінності українців. Вибір одягу асоціюється із вибором соціального статусу, із вибором долі.

Протиставлення двох світів – селянського та шляхетського – свідчить про намагання письменниці зберегти й утривалити традиційні національні цінності. Це свідчить про її закорінення в народницько-етнографічні традиції, характерні для українського письменства усього XIX століття. Однак під цим товстим покривом літературного консерватизму пробиваються потужні модерністичні паростки, що проявляються в сюжетно-композиційній організації твору, яка ґрунтується на паралелі символізму станового одягу та станової й національної самоідентифікації, на зануренні героїв оповідання у міфологічно-ритуальні світоуявлення тощо.

Список використаних джерел:

1. Антофійчук В. Забута письменниця Сидонія Никорович. Наш голос. 2018. № 287. С. 5–7.
2. Гнідий С. Анничка. Літературно-науковий вістник. 1913. Т. LXIII. Кн. VII – VIII. – Липень – серпень. С. 27 – 50.
3. Гнідий С. Водопад. Ілюстрована Україна. 1913. Ч. 10. 31 трав. С. 5.
4. Гнідий С. На правді. Народний голос. 1913. Ч. 11. 28 берез. С. 7.
5. Гнідий С. Пливе човен. Ілюстрована Україна. 1913. Ч. 2. 13 січ. С. 2.
6. Никорович С. Гість з Галичини (З нагоди гостини В. Ткачука). Хліборобська Правда. 1936. 16 серп. С. 3.

ЛІНГВІСТИКА



МОВНА ЕКСПРЕСІЯ ОКЛИЧНИХ РЕЧЕНЬ У РОМАНІ НАТАЛКИ ДОЛЯК «ШИКАРНЕ ЖИТТЯ У ВУППЕРТАЛІ»

Бортун Каріна

Приватний вищий навчальний заклад
«Європейський університет» (Київ)
k.bortun@gmail.com

Мовна експресія належить до складних лінгвостилістичних категорій. Виявляється вона як підсилена виразність повідомлення й спирається на цілий комплекс соціальних, психологічних (позамовних), і внутрішньомовних факторів. Зокрема в ідіостилі сучасних письменників одними із найголовніших чинників експресивного впливу на читача є конотація та потенціал окличних речень. Окличні речення є особливим типом висловлювання, в якому формально-семантичне значення поєднується з додатковою конотацією.

Різним аспектам і напрямам досліджень елементів мовної структури, що виражають окличність присвячено праці Н. Озерової, І. Вихованця, А. Загнітка, Н. Ковальської, О. Ільєнко, Є. Моштаг, Т. Крилової тощо. Але, незважаючи на дослідження структури та стилістики окличних речень, досі існує багато дискусійних питань, пов'язаних із вивченням природи окличних речень та їх класифікації. Специфіка окличного речення як синтаксичної одиниці створює потребу в аналізі позамовних і мовних чинників, їхньої конотатації, водночас, не вирішеною залишається проблема сутності емотивно-прагматичної конотації лінгвістичних одиниць, їхніх семантичних і функційних властивостей в окличних конструкціях різних типів. Що є підставою для розгляду різних підходів до класифікації окличних речень чи опису їхніх функційних особливостей у романі Наталки Доляк «Шикарне життя у Вупперталі».

Маємо зазначити, що конотаційні вияви можуть бути потрактовані різними способами. Одним з яких є класифікація за предметом експресії, яку подає Л. Мацько [6]. За цим методом конотації окличні речення потрактуємо на такі підгрупи:

- емоційні (наприклад, жах чи подив): *–Оце історія! – дивувалась я, обдивляючись стелю* [4, с. 258];

- оцінні (позитивні та негативні) (приклад позитивної оцінки з ознаками емоції радості): *–Цікаво! Еліас привів до себе жінку? Молодець!* [4, с. 135];

- якісні (завичай закладені у певне слово, наприклад, у семантичне значення лексем *благодійниця*, *люкс* закладена певна позитивна оцінка): *–Здрастуй, Зельдо! – закричав на всю бібліотеку, аж луна понеслася попід стелею. – Здрастуй, благодійнице!* [4, с. 277] *А загалом сімейство – люкс!* [4, с. 64];

- кількісно-часової тривалості (завичай це пов'язано з вживанням слів, що конкретизують дії у плані їх тривалості, часу здійснення чи протяжності у часі): *Цілодобово, з дня в день, з року в рік!* [4, с. 64].

Маємо наголосити, що в романі наявна яскрава палітра речень, які у своєму складі мають окличну на позначення емоції згоди та не згоди (*– Добре! – неочікувано для Еліаса погодилася... [4, с. 121] – Отож-бо, що ні! – стримуючи себе, аби не кинутися на Пхима, завершила хорватка й блискавично зиркнула на двері. [4, с. 113] – Він не міг! [4, с. 167]* І хоча я не сперечалась з нею, випалила: *– Так, так, у брудну білизну! [4, с. 139]*), жаху або подиву (*– Ова! – закричала тихенько я та заховала папірець до кишені. [4, с. 239] – О! – округлила рот Ведрана Дядіч [4, с. 110]. – О-о-о! Ще й ви, Зої!? [4, с. 140] – Ні-і-і-і! – заридав Алесандр, упавши на груди матері. – Я не ціпав Зельду! [4, с. 104]*) та інші. Більша частина речень передає емоційну піднесеність і так підкреслює повідомлення вміщене реченні, надає йому конотації (*– Але не гер Алесандр! – скипіла хорватка... [4, с. 178] – Спробуй! – вона, не оглядаючись, простягнула руку собі за спину, відчинила одну з шухляд ті витягнула звідти біленьку мотузку [4, с. 179]*).

Наприклад, у спонукальних реченнях це підкреслює необхідність терміново діяти чи чітко виконати інструкцію. Натомість оцінні та якісні конотації окличних речень, хоча і є мало вживаними, використані для того, аби зробити мовлення персонажів яскравішим, увиразнити його та продемонструвати його емоційних шлейф у творі.

Підсумовуючи, наголосимо, що конотація окличних речень, на нашу думку, передбачає вираження емоційно-чуттєвих образів у творах й ідіостилі окремого автора. Використання експресивних конструкцій дає змогу авторові викликати великий спектр емоцій у реципієнта, досягти емоційних ефектів, що відповідають його намірам. Причому основою інтенцією автора є саме вираження емоцій, а структурна будова речення відходить на другий план. Унаочнено кількісний розподіл окличних речень за матеріалами роману Наталки Доляк «Шикарне життя у Вупперталі» у діаграмі 1. Найбільш репрезентативними у творі письменниці є якісні конотації (59 од.), периферію за кількісним показником становлять емоційні конотації (15 од.).

Отже, окличним може стати будь-який тип речення за метою висловлювання, за умови, що людина його вимовить емоційно, додаючи певну інтонацію, певні лексеми, щоб окреслити таким способом яскраві та домінуючі почуття. Для виникнення конотації важливим фактором є контекст, адже саме контекст показує особливості вживання мовної одиниці, виявлення її «забарвленого» лексичного значення, що може змінюватися у певних випадках. Бажаючи вплинути на свого читача, автор у кожному реченні залишає якусь емоційну установку. Експресивне навантаження конотації, семантичний, синтаксичний, акустичний критерії та тип експресії речення можуть варіюватися.

Діаграма 1.

**Кількісний вияв окличних речень за матеріалами роману
Наталки Доляк «Шикарне життя у Вупперталі»**



Список використаних джерел:

1. Бортун К.О. Стилістичний потенціал емоційно-експресивної лексики у романах Дари Корній. *Закарпатські філологічні студії*. Вип. 21. Т.1 2022. С. 15–19. DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.21.1.2>
2. Бортун К. Синтаксичні засоби вираження конотації окличних речень у романі Наталки Доляк «Шикарне життя у Вупперталі». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2022. Вип. 53. Том 1. С. 166–173.
3. Бортун К. Мовні засоби експресивності в жіночих періодичних журналах. *Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи*. Том XIII: Утилітарна цінність наукових досліджень. Конін – Ужгород – Перемишль. Херсон: Посвіт, 2022. С. 164–167.
4. Доляк Н. Шикарне життя у Вупперталі. Роман, серія «Український детектив». Київ: Видавнича група, 2017. 386 с.
5. Ільєнко О.Л., Моштаг Є.С. Питальні і окличні речення як засоби експресивного синтаксису в сучасній жіночій подорожній прозі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Острого: Вид-во НаУОА, 2019. Вип. 5(73), березень. С. 127–129.
6. Мацько Л.І., Сидоренко О.М., Мацько О.М. *Стилістика української мови*. Київ: Вища школа, 2003. 462 с.

МЕТАФОРИЧНЕ ВІДОБРАЖЕННЯ ЖІНОЧОЇ КРАСИ В АНГЛОМОВНИХ ГЛЯНЦЕВИХ ЖУРНАЛАХ

Бешлей Ольга

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)

o.beshlei@chnu.edu.ua

Дослідження метафори цікавило науковців ще з давніх часів. З часом вивчення цього поняття перейшло у створення окремої науки в ХХ ст. – когнітивної лінгвістики. На сьогодні метафора виступає не тільки як стилістичний засіб, а і як когнітивне явище. Завдяки їй, науковці можуть досліджувати когнітивні здібності індивіда через призму мови, тобто метафора вже сприймається як *позатекстовий елемент*, вона дає можливість осягнути мислення кожної особистості.

Актуальність дослідження зумовлена функцією метафори у дискурсі жіночих глянцевиx журналів, тому що ЗМІ відіграють провідну роль в створенні масової культури і конструюванні стереотипного образу сучасної жінки. Поняття «глянцевий журнал» з'явилося досить недавно, але вже встигло вкоренитися у щоденний вжиток. Цей термін є різногалузевим і користується популярністю у різних типах дискурсу, а саме: наукового, рекламного, дидактичного, політичного тощо. Різні дискурсивні, інтер-персональні та інституційні сфери взаємодіють між собою, створюючи загальне текстове поле. Власне термін «глянцевий журнал» (з англ. мови *glossy magazine*) – це «глянцева блискуча обкладинка, використання глянцевого паперу; лоск і блиск передачі інформації, ідеальність образів, що межує з надприродністю» [2, с. 36]. Відмінною рисою глянцевого журналу є те, що там присутній синтез фотографічного та текстового ряду [3, с. 95]. Основними темами є догляд за тілом (фізичне навантаження, *beauty*-процедури) та підтримання родинного вогнища (кулінарія). Жіноча краса транслюється найчастіше, адже успішна жінка має бути прекрасною у всьому. Цю особливість ми розглянемо у роботі.

Насамперед відзначимо, що метафора є однією з поширених особливостей мови та свідомості людини, бо ми використовуємо, інколи навіть не задумуючись, різні метафори в щоденному житті для комунікацій між собою. Також побуває думка, що майже кожне слово є саме по собі метафоричним, що полегшує нам впорядкування дійсності.

Першочерговий посил теорії когнітивної метафори можна описати так: структури царини «джерела» (*source domain*) співпрацюють з структурами царини «цілі» (*target domain*), завдяки цьому процесу відбувається «метафорична проєкція» (*metaphorical mapping*). Також існує «гіпотеза інваріантності» — теорія про повторення царини «джерела» в царині «цілі». Структура царини «джерела» є одним із найконкретнішим знанням, отриманим людиною у процесі розумової праці з дійсністю. Царина «цілі» є більш розмитою та менш точною, її ще називають «знання за визначенням». Однак метафорична проєкція між цими сферами наповнюється визначеним наміром та змістом виключно в певному контексті [1, с. 27].

Дж. Лакофф стверджує, що метафора допомагає нам збагнути сенс абстрактних сутностей в структурованих термінах, що містять глибшу конкретику [4, с. 85]. Автор виокремив 3 види метафор: структурні, онтологічні та орієнтаційні. Прикладами **структурних метафор** є такі: «*Beauty is a flight*», «*love is the antidote to despair*». **Орієнтаційні метафори** використовують просторові взаємозв'язки (уверх-вниз): «*You are falling down*» та «*evil will bring only to the bottom*». На другому прикладі можемо побачити, що поняття «evil» може призвести до просторової позиції, а саме «to the bottom». Тому дно у цьому контексті, це – невдача, провал та занепад. **Онтологічну метафору** описують як «трактування подій, дій, емоцій, ідей як предметів та речовин» [4, с. 58]. Онтологічна метафора поділяється на *антропоморфну*, *зооморфну* або *біоморфну та предметну* (це залежить від того, чи описуваний об'єкт є живою істотою чи неживим явищем). Найчисленнішим випадком онтологічної метафори є **персоніфікація** – наділення людських якостей та звичок неживим предметам і явищам.

У рамках нашого дослідження об'єднання метафор у групи, і навіть їх семантичний і частотний аналіз дозволили встановити, які риси образу жінки є найважливішими авторів журналу. В глянцеvih журналах наявні структурні, онтологічні та орієнтаційні метафори. У роботі ми використовували такі журнали, як: «*Cosmopolitan*» [5], «*Vogue*» [7], «*Elle*» [6]. Вони є міжнародними глянцеvими журналами, тому ми досліджували те, як у різних країнах використовуються метафори на позначення образу краси.

Отже, відомі американські глянцеvі журнали часто розміщують на своїх сторінках рекламу косметики, представляючи останні модні тенденції, щоб мотивувати жінок на шопінг. Однак при цьому вони часто використовують стереотипні уявлення про жінок: слабка стать повинна бути привабливою, будучи стрункою та доглянутою. Також транслюється ідея про те, що жінка має змінити своє сприймання в цілому та пройти через трансформацію.

Розглянемо насамперед структурні метафори. Товари, які пробуджують у споживачів емоційні потяги, удосталь наявні в магазинах. Вони ніби запрошують їх до покупок і кажуть, що жінки можуть позбутися буденності повсякденного життя, адже від покупок вони відчують себе привабливішими: «*Love breaks all rules*» [7] (*Vogue*, December 2018).

Найбільшій критиці піддається волосся жінок. Дівчину часто зображають із ламким, посіченим волоссям, ніби натякаючи, що догляд за волоссям – це боротьба за красу: «*Hair is under attack*» [6] (*Elle*, September 2018).

Розглядаючи онтологічні метафори, ми помітили, що жіночі журнали часто вдаються до зображення печива та цукерок у статтях про моду, що призводить до встановлення паралелізму між глазур'ю та кремом з одягом та макіяжем: «*Am I lonely? Upset? Confused? Yes. But I'm a tough cookie*» [5] (*Cosmopolitan*, 2019); «... a *clever cookie*» [5] (*Cosmopolitan*, 2019); «*Candy Girl Romantic pinks and pretty frills for a sweetness-as-light look*» [5] (*Cosmopolitan*, 2017).

Задля конструювання жіночого образу у дискурсі глянцеvих журналів часто використовуються різні стереотипні описи краси, які часто

передані орієнтаційними метафорами: «*You will **light up** every room you walk into*» [7] (Vogue, January 2016). Краса жінки прирівнюється до світла, яке своїм сяйвом засліпить будь-яку кімнату: «*When the money is **high take woman to the top***» [6] (Elle, November 2017). Гроші уособлюють владу та напрям угору, тому на цьому шляху жінка є радше супутницею-помічницею, а не рівноправним партнером: «***Lift it, boost it, own it***» [6] (Elle, September 2018):

Отже, глянцеві журнали допомагають жінкам зрозуміти їхній колективний досвід, надаючи моделі для наслідування. Гортаючи сторінки цих публікацій, можна зустріти безліч повторюваних тем, які надають жінкам інструкції, як одягатися, виглядати, говорити, діяти, їсти тощо, створюючи однорідність у жіночій групі і, отже, залишаючи мало місця для індивідуальності.

Список використаних джерел:

1. Бешлей О. В. Концептуальна метафора у фразеологічних одиницях і пареміях, що репрезентують концепт YOUTH / МОЛОДІСТЬ. *Studia Philologica: зб. наук. праць*. Київ. Ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. Вип. 7. С. 26-30. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stfil_2016_7_6.
2. Літературознавчий словник-довідник /упоряд. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. 2-е вид., випр., допов., Київ. 2006. 656 с.
3. Рогинская О. Глянцевое «Я»: женские журналы и кризис автобиографизма. *Критическая масса*. 2004. №1. С. 93-97.
4. Lakoff G. Cognitive models and prototype theory. U. Neisser (ed.), *Concepts and conceptual development*. Cambridge. pp. 63-100.
5. Журнал Cosmopolitan. URL: <https://www.cosmopolitan.com/>
6. Журнал Elle US. URL: <https://www.elle.com/>
7. Журнал Vogue US. URL: <https://www.vogue.com/>

МОВНІ СИМВОЛИ-АРХЕТИПИ У ЗБІРЦІ БОРИСА ГУМЕНЮКА «ВІРШІ З ВІЙНИ»

Біла Ірина

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
bila.iryna@chnu.edu.ua

Івасюта Марина

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
m.ivasiuta@chnu.edu.ua

У сучасному українському мовознавстві актуальні дослідження, які привертають увагу до української ментальності та її визначальних рис – кордоцентризму, звернення до свого внутрішнього світу та самозаглиблення. Особливо продуктивним у цьому аспекті є вивчення українських архетипів, які втілюються в конкретному символічному образі. Мовні символи-архетипи – лексеми, що є символічними знаками для значної частини людства і водночас зазнають національно-специфічних трансформацій, характерних для певної культури. В умовах російсько-української війни на часі дослідження символів-архетипів, що постають у воєнних реаліях, і вдячним матеріалом для такої роботи є твори письменників, які з власного досвіду описують новітню українську історію.

Борис Гуменюк – сучасний письменник і військовий, який з 2014 року бере активну участь у боротьбі з російськими окупантами. Його збірка «Вірші з війни», як зазначають дослідники, «цікава і як одне з перших безпосередніх художніх свідчень війни на Сході» <...> Уперше враження новітньої війни постають перед читачем із такою безпосередністю, оголеністю та відкритістю, аж до шоківих подробиць. Б. Гуменюк запропонував свою версію «окопної правди», одягненої в поетичні шати» [3, с. 11].

Важливою рисою української культури є любов до землі, створена під впливом хліборобської культури і культом материнства. Архетип землі усвідомлюється як мати, батьківщина. У досліджуваній військовій ліриці Б. Гуменюка **земля** є символом «матері-годувальниці; Вітчизни; духовності; життя» [2, с. 287] – те, що треба захищати за будь-яку ціну, те, що дає життя і водночас стає захистом для воїна: *Коли копаєш **землю** / Коли шодня копаєш окоп чи траншею / Пригорщами вигрібаєш цю дорогу й ненависну **землю** / Кожна друга пригорща засипається тобі в душу / Вона скрипить у тебе на зубах / Ти ламаєш до неї нігті / Зрештою – у тебе немає і ніколи не буде іншої / Ти залазиш у неї як в лоно матері / Тобі в ній тепло й затишно / Ти раніше ніколи не відчував її так близько як зараз / І стаєте ви суть одно* [1, с. 15]. Автор прирівнює землю до лона матері як прихисток, місце, яке слугує певним оберегом для кожного бійця. Схоже трактування цього словесного символу бачимо і в таких рядках: *Мій одвічний невгамовний ворог / Заважає мені спати / Починає стріляти довгими затяжними чергами / Він розстрілює і вбиває*

мій сон / Коли він стріляє / Моя **земля** розступається / Дає мені прихисток / Мій ворог не знає що моя **земля** зі мною заодно [1, с. 55].

У воєнних реаліях особливого звучання набуває символ **крові** – «символ життя, душі», «смерті, агресивних намірів, війни, помсти» [2, с. 414], якою українські воїни платять за свободу: *Здригаюся / На слові **кров** усе згадую / **Кров** усе пам'ятає / **Кров** має власну біль і пам'ять / Щойно **крові** було по коліна / А зараз її по шию / Нічого крім **крові** / Війна* [1, с. 74].

У творах Б. Гуменюка ми фіксуємо поєднання землі й крові, чорного й червоного кольорів як маркерів війни: *Поки дійшли до кінця / Мій білий вірш став червоно-чорним / Чорне – це наша **земля** / Але чорним позначають зло недруга горе біль / У чорного може бути безліч інших варіантів / Натомість у червоного вони відсутні / Червоне – це завше **кров*** [1, с. 36]. Така кольорова гама оприявнює червоно-чорний стяг, який сьогодні є символом боротьби українців з окупантами: *Тим часом мій білий вірш / **Червоним чорніє** / Як повстанський прапор нашої боротьби* [1, с. 35].

Червоний та **чорний** кольори завжди були особливими для українців та мають свою семантику, яку Б. Гуменюк увиразнює в рядках своїх віршів. **Червоний** символізує «кров, кровопролиття, вогонь, рани, війну, жорстокість, лють, смерть. Червоним представлені всі сторони життя: з однієї – повнота життя, свобода й енергія; з іншої – ворожнеча, помста й агресивність» [2, с. 860]; на останньому наголошує поет в таких рядках: ***Червоне** викликає тривогу / Натякає на кров – / Кожною краплею кричить до нас з полотна / Не треба забувати – у нас війна...* [1, с. 173]. **Чорний** – традиційно «символ заперечення і відчаю, символ злих, деструктивних сил» [2, с. 869], та в Б. Гуменюка актуалізується символічне значення смерті: *Далі **червоне** перетікає в бурю / Бурю – це фактично чорне / **Чорне** – це вже земля! / В землю перетікаємо ми / (Натяк на смерть) / Всі там будемо* [1, с. 173].

Традиційний український архетип **хати**, яка уособлює собою «батьківщину, рідну землю, тепло, затишок, захист» [2, с. 825], у текстах Б. Гуменюка транслюється через призму військових дій. Війна знищує, відбирає та руйнує все – навіть рідний дім. Хата символізує саму людину, її внутрішній світ, рідну малу батьківщину в реаліях війни: *Ще рік тому це була звичайна **хата** / З теплими вікнами / Гостинними дверима / Білими стінами / З новою покрівлею ... Коли прилетіла перша куля / **Хата** спершу навіть не зрозуміла що сталося / Тихо зойкнула / І так само тихо заплакала : / Куля поранила стіну* [1, с. 79–80]. Житло слугувало прихистком, місцем спокою та затишку. Відколи окупанти ступили на нашу землю, людям мимоволі доводиться покидати свої домівки, аби вижити, тому що тепер це місце небезпеки: ***Хата** здогадалася / У **хати** серце зомлівало від страху – / Люди – це сенс будь-якої **хати*** [1, с. 80]; *А потім прилетів снаряд випущений з граду / І влучив прямицько в **хату** / **Хата** підстрибнула / Наче дівчина над вогнем на Купала* [1, с. 81]. Примітно, що автор порівнює хату із дівчиною на Купала, яка стрибає над вогнем та вирішує свою долю.

Серед національних символів-архетипів фіксуємо також образ **хліба**. До хліба завжди ставилися по-особливому як до чогось сакрального, священного [2, с. 832]. Б. Гуменюк звертається до цього образу в таких рядках: *Ви можете собі уявити який **хліб** родитиме поле / Де лезать бійці?! / (На пам'ять про нас їжте **хліб** з поля де ми полягли)* [1, с. 51]. Хліб, вирощений на святій, Богом даній нам українській землі, за яку наші бійці віддають життя заради мирного майбутнього, тому ця лексема набуває символічного значення життя.

Символ-архетип **вогню** актуалізується в поезії Б. Гуменюка як «перетворення і переродження; руйнівної і водночас народжуючої сили» [2, с. 141]: *Неможливо слухати як кричать / І згорають у **вогні** ховрашки / Як розбігаються у різні боки миші / А **вогонь** на пару з війною / Наздоганяє і жиравє їх / Бо **вогонь** і війна ненаситні* [1, с. 39]; ми фіксуємо цю лексему як зброю, яка в руках наших захисників – це символ життя, боротьби, перемоги світла над темрявою, «сили; очищення від зла» [2, с. 141]: *Доведеться чекати ранку і перших променів сонця / Щоб пере-свідчитись / А доти тримати кругову оборону / Зберегти хоч тих що zostалися / Відсікати темряву **вогнем*** [1, с. 167].

Як показує досліджуваний матеріал, мовні символи-архетипи є потужними виражальними засобами відтворення воєнного життя в поезії Б. Гуменюка, значущим елементом утілення першооснов людського буття та самоідентифікації української нації в умовах новітньої історії.

Список використаних джерел:

1. Гуменюк Б. Вірші з війни. Київ : «ДІПА», 2018. 192 с.
2. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М., 2015. 912 с.
3. Поліщук Я. О. ARS MASACRAE, або про те, чи є поезія на війні. Слово і час. 2016. № 7. С. 3–9. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/158353/03-Polishchuk.pdf?sequence=1> (дата звернення: 25.11.2021)

СТРАТЕГІЇ ДОМЕСТИКАЦІЇ ТА ФОРЕНІЗАЦІЇ В ПЕРЕКЛАДІ КІНОТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ТЕЛЕСЕРІАЛУ «THE CROWN» (2016-2022))

Бумба Наталія

*Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ)*

bumbik1304@gmail.com

Переклад є одним із способів комунікації між культурами, адже будь-які види тексту є поєднанням мовних особливостей та віддзеркаленням соціальних та культурних аспектів суспільства. Оскільки кіно-текст є специфічним видом тексту, його переклад становить неабиякий виклик, адже він вразливий до культурних та суспільно-політичних трансформацій та легко піддається «втратам». Причиною цьому є той факт, що існують такі слова та фрази, до яких неможливо дібрати аналоги при перекладі, тому що вони позначають явища, які існують тільки у мові оригіналу [2]. Як результат, здійснено багато лінгвістичних досліджень, які дають змогу перекладачу обрати стратегію, що змогла б найкраще передати сенс оригінального джерела.

Залежно від того, чи перекладач хоче зберегти лінгвістичні та культурні особливості оригінального тексту, чи зробити спробу перетворити його на більш доступний і зрозумілий аудиторії культури, він обирає стратегії доместикації або форенізації. Доместикація робить переклад максимально прозорим та зрозумілим для цільової аудиторії, одомашнює «чужі» поняття. Натомість, форенізація націлена на збереження культурного компоненту, оригінального колориту вихідної мови в перекладі [3, с. 240].

Для вибору доместикації кінотексту можна виокремити дві причини: перша, яка вважається традиційною, – це наближення кінотексту до культури цільової аудиторії, та друга причина, яка набула популярності сьогодні, – надання колориту домашньої атмосфери іншомовним фільмам, з метою створення комічного ефекту, або ж наближення кіно-тексту до лексики глядача [4, с. 184], в той час як стратегія форенізації здебільшого застосовується при перекладі документальних чи психологічних фільмів.

На матеріалі біографічного історичного драматичного телесеріалу [1] було досліджено низку тактик втілення доместикації та форенізації у перекладі кінотексту українською мовою. Однією із тактик одомашнення є еквіваленція, яка використовується для максимально вдалої передачі фразеологічних зворотів, прислів'їв, номінальних чи прикметникових фраз, які невідомі культурі цільової аудиторії.

She turned us all on our heads.	Вона обвела нас всіх навколо пальця.
When sorrows come, they come not single spies ...but in battalions.	Лихо не ходить поодинці...а в парі.
What a weight is off my mind!	У мене камінь з душі спав!

The opposition's blood is up .	Опозиція гострить зуби .
---------------------------------------	---------------------------------

У прикладах, наведених вище, можемо бачити, що якби переклад у них був здійснений буквально, цільовій аудиторії було б не зовсім зрозуміло, про що йдеться у тій чи іншій ситуації. Таким чином, переклад у цих елементах кінотексту був адаптований до фразеологізмів та фраз культури цільової аудиторії. Так, у прикладі «*The opposition's blood is up*», щоб передати емоції (гнів) опозиційної партії, перекладач вирішив використати фразеологізм *гострити зуби* (*гніватися, прагнути зробити неприємність*).

Одомашнення ще може реалізовуватись за допомогою генералізації – це переклад одиниці мови оригіналу, яка має вужче значення, одиницею мови перекладу з ширшим значенням. Наприклад:

It's a boyhood dream.	Це давня мрія.
What a grotesque occasion that must have been!	Театр абсурду , інакше не скажеш
So, for many goods it will be cheaper to buy British .	Тому дешевше буде купувати вітчизняні товари.

У моменти, коли перекладач бачить доцільним опустити конкретику або ж не навантажувати глядача деталями, він може вдатись до використання такої тактики. Доволі яскравим прикладом є «*What a grotesque occasion that must have been!*» – словосполучення «*гротескний випадок*» не передав би тієї емоційності та абсурдності ситуації, саме тому було вдало використано більш загальне поняття «*театр абсурду*».

Лексичне опущення є ще одним прикладом втілення доместикації у перекладі кінотексту.

If he weren't so vain or crooked or power-mad .	Якби він не був таким жадібним до влади
It's probably just the cold weather .	Мабуть, це через холод .

У прикладах вище бачимо, що опущення використано з метою уникнути зайвого навантаження на сприймання, або ж коли ситуацію і так буде вдало передано опустивши певні слова. Так, у першому прикладі «*vain or crooked or power-mad*» перекладач опускає з уваги перші два прикметники, і зосереджується на фразі «*power-mad*».

Натомість стратегія форенізації, яка має на меті максимально зберегти оригінальну версію, здебільшого втілюється за допомогою транслітерації, транскрибування чи калькування.

<ul style="list-style-type: none"> • Ladies, ladies. Now...Who's this? • Oh, Miss Venetia Scott, sir. 	<ul style="list-style-type: none"> • Леді. Це хто? • Міс Венеція Скотт, сер.
<ul style="list-style-type: none"> • Ladies and gentlemen, pray silence for Her Royal Highness, Princess Elizabeth. 	<ul style="list-style-type: none"> • Леді і джентельмени, хвилинку, Її Королівська Високість, Принцеса Елізабет.

<ul style="list-style-type: none">• And they're off with number six, Panic, taking an early lead, followed by number one, Valentine's Day, with number two, Olympic Boy, breathing down their necks.	<ul style="list-style-type: none">• На старті номер шість, Паніка, вона виринає вперед, за нею йде номер один, Валентайнс Дей, і не відстає від них номер два, Олімпік Бой.
---	--

Для того, щоб глядачі якомога глибше занурились в культуру Британії, відчули атмосферу королівства, перекладач зберігає оригінальність імен та звертань, імена коней королеви під час перегонів, використовуючи транскрибування та транслітерацію.

Отже, можемо зробити висновок, у перекладі кінотексту обраного телесеріалу широко застосовуються різні тактики реалізації стратегії доместикації. Вони допомагають глядачу зрозуміти явища і поняття, які трапляються при перегляді, поглиблюють розуміння чужої культури, передаючи незрозумілі концепти, національними альтернативами. У той же час, щоб зберегти оригінальну ідею, атмосферу та колорит чужої культури, перекладачі також застосовують відповідні тактики реалізації стратегії форенізації.

Список використаних джерел:

1. Peter Morgan (director). (2016-2022). The Crown [TV series]. United Kingdom, United States: Left Bank Pictures and Sony Pictures Television for Netflix. URL: <https://www.netflix.com/title/80025678>.
2. Szarkowska A. The Power of Film Translation. Translation Journal. 2009. № 30.
3. Venuti L. Strategies of translation. L. Routledge. Encyclopedia of translation studies. New York, 2001. P. 240-244.
4. Тьопенко Ю. А. Перекладацька стратегія доместикації як чинник національної ідентифікації. Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Сер. Філологія. 2015. Вип.18, № 2. С. 184-189.

ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ТРАНСФОРМАЦІЯ» У ФАХОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ

Гладій Ірина

*Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського (Одеса)*
purediamond@ukr.net

Незважаючи на той факт, що мовознавство як наука виникло відносно недавно та вважається достатньо молодою, за даний період часу було видано значну кількість робіт на тему перекладацьких трансформацій.

Так як цей розділ мовознавства вважається одним із центральних аспектів, у роботі з перекладом надзвичайно важливо бути освіченим фахівцем цієї справи та знати усі тонкощі галузі, бути обізнаним як у теоретичних, так і прикладних питаннях дисципліни.

Головною метою перекладача є досягнення адекватності та збереження умов міжмовної комунікації. Завдання перекладача при забезпеченні адекватності цільового матеріалу полягає в умінні правильно застосовувати численні перекладацькі трансформації, щоб якомога точніше передати інформацію тексту оригіналу в тексті перекладу [6, с. 43].

Враховуючи вищевказане, приходимо до висновку, що не завжди лексичні одиниці однієї мови мають точні аналоги в іншій мові. Тому для вирішення цього завдання перекладач часто використовує перекладацькі трансформації (перетворення). Їх вміле використання забезпечує адекватність перекладу: текст перекладу точно відображає зміст вихідного тексту.

Мотиви і причини використання перекладацьких трансформацій визначаються тим фактом, що точність перекладу визначається не формальною відповідністю між одиницями двох мов, а їх функціональної тотожністю. «Точним може вважатися лише такий переклад, який забезпечує тотожність функції тексту перекладу і тексту оригіналу» [5, с. 88].

Таким чином, трансформації використовуються перекладачем для того, щоб текст перекладу був функціонально тотожним тексту оригіналу.

Отже, перекладацькі трансформації – це вид міжмовного перефразування, яке має суттєві відмінності від трансформацій в рамках однієї мови.

Різні вчені по-різному визначали перекладацькі трансформації. Так, наприклад, Р. Міньяр-Белоручев вважав, що трансформація – це основа більшості прийомів перекладу, що полягає в зміні формальних (лексичні або граматичні трансформації) або семантичних (семантичні трансформації) компонентів початкового тексту при збереженні інформації, призначеної для передачі [9, с. 201].

Видатний вчений-лінгвіст М. К. Гарбовський дав наступне визначення перекладацької трансформації: «Необхідні через різницю синтаксичного ладу і лексико-семантичної системи двох мов перетворення елементів вихідного тексту з метою забезпечення повноцінного перекладу» [4, с. 56].

Я. Рецкер, у свою чергу, визначає трансформації як «прийоми логічного мислення, за допомогою яких ми розкриваємо значення слова мови оригіналу в контексті і знаходимо йому відповідність в мові перекладу, яке не співпадає із словарним» [11, с. 216].

О. Швейцер зазначає, що «перекладацькі трансформації – це міжмовні операції перевираження сенсу» [12, 118].

А. Ф. Архипов під перекладацькими трансформаціями розумів технічні прийоми перекладу, що полягають в заміні регулярних відповідностей нерегулярними, а також самі мовні вирази, отримувані в результаті застосування таких прийомів. Видатний науковець виділяє наступні мотиви застосування трансформацій, з метою домогтися більш високого ступеня еквівалентності:

- прагнення уникнути буквалізму при перекладі;
- прагнення використовувати вирази і конструкції, що є найбільш уживаними в мові перекладу;
- необхідність подолання міжмовних відмінностей в оформленні однорідних членів речення;
- прагнення уникнути неприродності, громіздкості, неясності та нелогічності виразів;
- прагнення до більш компактного варіанту перекладу;
- прагнення донести важливу фонову інформацію або зняти надлишкову;
- прагнення відтворити образність, що важко передається мовою перекладу [1, с. 86].

Л. Латишев іменує перекладацькі трансформації як «відступ від структурного і семантичного паралелізму між початковим і перекладним текстом на користь їх рівноцінності в плані впливу» [8, с. 27]. Він називає 3 основні причини перекладацьких трансформацій:

- розбіжності в системах мови оригіналу і мови перекладу;
- розбіжності норм мови оригіналу і мови перекладу;
- розбіжність узусу, що діє в середовищі мови оригіналу і мови перекладу [7, с. 189].

Як зазначає В. Комісаров, «перекладацькі трансформації можуть розглядатися як способи перекладу, які перекладач використовує для подолання типових труднощів» [5, с. 83].

Л. Бархударов, який зробив суттєвий вклад у розробку типології перекладацьких трансформацій зазначав, що «перекладацькі трансформації – такі чисельні та якісно різноманітні міжмовні перетворення, які здійснюються для досягнення перекладацької еквівалентності (адекватності перекладу) всупереч розбіжностям формальних та семантичних систем двох мов» [2, с. 190].

А. Паршин визначає перекладацькі трансформації як «перетворення, за допомогою яких можна здійснювати перехід від одиниць оригіналу до одиниць перекладу у зазначеному сенсі» [10, с. 139].

Є. В. Бреус мотивуючи необхідність використання перекладацьких трансформацій, зауважує, що текст оригіналу передається за допомогою перекладацьких відповідностей, що мають не тільки інше мовне вираження у мові перекладу, але й відмінний від оригіналу набір сем, а це і породжує необхідність у всіляких перекладацьких трансформаціях [3, с. 13].

Отже, як бачимо з наведених визначень, науковці ще не прийшли до єдиного тлумачення перекладацьких трансформацій, але кожне визначення вказує на ту чи іншу характеристику, яка притаманна їм.

При перекладі з англійської мови на українську або будь-яку іншу мову причина, що спонукає вдаватися до перекладацьких трансформацій, найчастіше криється у притаманному англійської мови баченні світу та пов'язаному з цим явищем мовної вибірковості. При перекладі має місце не тільки контакт двох мов, а й зіткнення двох культур.

Необхідно відзначити, що всі причини використання перекладацьких трансформацій зводяться до двох основних: об'єктивні та суб'єктивні. З об'єктивних причин відбуваються трансформації, пов'язані з культурними відмінностями носіїв двох мов, з відмінностями їх граматичних структур. До суб'єктивних причин відносяться: нестача часу в умовах усного перекладу, власний стиль перекладача, рівень його компетенції і той факт чи є перекладач носієм мови оригіналу або мови перекладу.

Отже, кожна мова являє собою певну структуровану систему, яка включає в себе фонетичну, морфологічну, лексичну, словотворчу, синтаксичну підсистеми. При зіставленні мови оригіналу і мови перекладу відмінності мають місце як між системами окремих мов, так і між підсистемами, що їх складають. Вони і обумовлюють необхідність використання перекладацьких трансформацій при перекладі англійських текстів різного типу та стилю на українську мову.

Таким чином, для досягнення «адекватності перекладу», перекладач використовує трансформації «з тим, щоб текст перекладу з максимально можливою повнотою передавав всю інформацію, укладену в початковому тексті, при суворому дотриманні норм» [2, с. 192]

Використання перекладацьких трансформацій, в першу чергу, диктується передачею вихідного змісту, виразом думки оригіналу. Трансформації потрібні, щоб дотримати «правильність» мовних норм, щоб мова перекладача сприймалася як «правильна мова».

Список використаних джерел:

1. Архипов А. Ф. Самоучитель перевода с немецкого языка на русский. Москва: Высшая школа, 1991. 255 с.
2. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Москва: Международные отношения, 1975. 327 с.
3. Бреус Е. В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский: учебное пособие. Москва: УРАО, 2002. 208 с.
4. Гарбовский Н. К. Теория перевода. Москва: Изд-во МГУ, 2004. 543 с.
5. Комиссаров В. Н. Теория перевода: лингвистические аспекты. Москва: Высшая Школа, 1990. 253 с.
6. Корунець І. В. Порівняльна типологія англійської та української мов. Вінниця: Нова книга, 2003. 464 с.
7. Латышев Л. К. Курс перевода. Эквивалентность и способы её достижения. Москва: Международные отношения, 1981. 198 с.
8. Латышев Л.К. Проблема эквивалентности перевода: Дисс. д-ра. филол. наук. Москва, 1983. 410 с.
9. Миньяр-Белоручев Р. К. Общая теория перевода и устный перевод. Москва: Воениздат, 1980. 237 с.
10. Паршин А. Теория и практика перевода. Москва: Русский язык, 2000. 161 с.
11. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Москва: Международные отношения, 1974. 214 с.
12. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика: Статус, проблемы, аспекты. Москва: Наука 1988. 215 с.

НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У ВИКЛАДАННІ ІНОЗЕМНИХ МОВ

Зазуля Ірина

Буковинський державний медичний університет (Чернівці)
iryna.kostetska@gmail.com

В усі часи вважалося, що навчальний процес повинен бути «сучасним», тобто відповідати вимогам і соціальним стандартам сьогодення. Такого типу модернізація також потрібна у галузі викладання іноземної мови. Іноземні мови сприяють розвитку гуманітарної освіти та зміцненню міжнародної інтеграції.

Викладання іноземних мов постійно розвивається та змінюється, оскільки іноземна мова вивчається протягом усього життя. Наша розвідка націлена на вивчення методів та прийомів, які є найбільш придатними для досягнення вивчення іноземної мови.

Адекватне використання аудіовізуальних методів, телекомунікацій, та інформатика уможливають розвиток професійної підготовки. Безперечно, комп'ютеризоване навчання, в першу чергу перевірка знань, контроль, та власне навчання, сприяє рефлексії студентів, звільняючи їх від рутинних дій, та зміні площини діяльності викладача не лише кількісно, а й якісно.

В Україні проблеми становлення і розвитку інформаційного суспільства завжди займали особливе місце [2, с. 10]. Прогресивність української концепції і стратегії розвитку інформаційного суспільства полягає в тому, що вона визначає знання й інформацію основними ресурсами суспільства поряд із традиційними матеріальними ресурсами.

Така концептуальна ідея обумовлює ряд переваг у фазових змінах розвитку інформаційного суспільства. При цьому національна інфраструктура інформатизації (базова платформа), що розвивається, надає можливість, як показують дослідження, вже на ранніх стадіях становлення інформаційного суспільства здійснювати плавний, природний перехід до суспільства знань, активно використовувати знання й інформацію в усіх сферах життєдіяльності суспільства [1, с. 22].

Інформаційні технології впливають на концепції викладання та навчання, оскільки викладачі та студенти мають доступ до знань, інструментів та методів, що сприяють переходу від навчального середовища, орієнтованого на вчителя, до середовища спільного, інтерактивного, орієнтованого на студентів.

Технологія дистанційного навчання змушує викладача переосмислити свої методи навчання та оцінювання, переосмислити якість та ефективність освітнього процесу відповідно до вимог перехідного періоду, європейської реінтеграції. Комплексне здійснення навчання, тобто поєднання традиційних та нетрадиційних методів і стратегій включати-муть кілька аспектів електронного навчання.

Категоризація електронного навчання відображає весь навчальний процес. Інтернет, у якості інструменту навчального процесу, піднімає його на значно вищий рівень ніж у попередній роки.

Використовуючи нові технології навчання, такі як: віртуальні заняття на веб-сайті, інтерактивне відео, перевірка знань через інтернет, заняття в режимі реального часу змінюють дистанційне навчання не лише кількісно, а й якісно, роблячи його фаворитом серед найефективніших методів навчання. Вважається, що фахівці в даній галузі відновлюють свої методи роботи, максимізують потенціал дистанційного навчання.

Дистанційне навчання іноземних мов стають нагальною необхідністю в результаті синхронної усно-зорової взаємодії в реальному часі.

Список використаних джерел:

1. Beşliu V., Coşuleanu I., Gremalschi A., Tscaci G. Starea pregătirii electronice a Republicii Moldova: În Tendencies of the Information Society Development: 2004, 16-25 p.
2. Pradeep Pendse. E-Learning for Better Educational Development: In Tendencies of the Information Society Development: 2004, 132 p.

ПЕРСОНАЖНЕ МОВЛЕННЯ ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОЇ ЛІНГВІСТИКИ

Запісяк Богдана

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
zapisiak.bohdana@chnu.edu.ua

Під персонажним мовленням розуміють мовлення дійових осіб твору; головний конструктивний компонент образу персонажа. Розмежують зовнішнє і внутрішнє персонажне мовлення. Зовнішнє мовлення – це сукупність самостійних реплік персонажа, що виконують функцію його мовленнєвої характеристики. На лексичному, синтаксичному та інтонаційному рівнях зберігаються, як правило, риси усного розмовного мовлення. Виділяють такі різновиди зовнішнього мовлення: діалог, монолог, полілог, конструкції з прямим мовленням, конструкції з непрямим мовленням і невласне-прямим [6, с. 111-112].

У межах персонажного мовлення виділяють пряме й непряме мовлення. Пряме мовлення слугує репрезентацією автентичного, фактично вербалізованого мовлення персонажів твору. Через непряме мовлення здійснюється оформлення персонажного висловлювання або думок. Розрізняють ще й невласне-пряме мовлення, яке використовується для показу внутрішнього світу персонажів, їхніх переживань, сумнівів, емоцій. Завдяки прямому мовленню відстань між автором і читачем зводиться до мінімуму, створюється ефект демонстрації подій, а не їх повідомлення. За використання непрямого мовлення зберігається певна дистанція між автором і читачем, відчувається відсторонення від персонажів. Тому саме пряме мовлення є найпоширенішим самостійним способом об'єктивізації дискурсної зони персонажів. Невласне-пряме мовлення є мовно-художнім прийомом із широкими зображувальними можливостями.

Завдяки йому досягається репродукція сприйняття точки зору персонажа й звертається увага на фрагменти його дискурсу – лексики, фразеології, синтаксичних структур, уведених у нарацію.

Завдяки використанню невласне-прямого мовлення автор вільно маніпулює мовленням персонажів, акцентуючи увагу на найвагомішому, потрібному для того, щоб визначити належність думки чи почуття персонажів [2, с. 74-75].

Виокремлюють такі типи персонажного мовлення: невласне-пряма мова та її різновиди, пряма мова, яку розподіляють на пряму мову без супровідних авторських слів та на пряму мову із супровідними авторськими словами. Саме авторські слова разом із персонажними створюють поліфонію художнього тексту [5, с. 177].

Персонажне мовлення може бути діалогічним та внутрішнім. Внутрішнє мовлення входить до твору як складник мовленнєвої партії персонажа разом з діалогічним мовленням. Значне місце у персонажному мовленні відводиться діалогічному мовленню. Діалог є формою активної комунікативної взаємодії двох або більше суб'єктів, матеріальним

результатом якої є утворення специфічного дискурсу, що складається з послідовних реплік [4, с. 111].

Діалогічне мовлення відіграє істотну роль у розвитку сюжету, тоді як внутрішнє мовлення безпосередньої участі в розвитку подій не бере, але зосереджує в собі їхні мотиви, розкриває їхні причинно-наслідкові зв'язки та справжні відношення, експлікуючи їхню сутність [3, с. 189].

Список використаних джерел:

1. Кауза І.Б. Складники персонажного дискурсу в наративному текстопросторі. Науковий вісник Херсонського державного університету. 2016. Вип. 4. С. 73-76.
2. Москалюк О. В., Ківенко І. О. Номінація подяки в авторському коментарі та персонажному мовленні. Збірник наукових праць «Нова філологія». 2021. № 83. С. 186-194.
3. Радкевич В. В. Сучасні напрямки дослідження діалогічного персонажного мовлення в гендерному аспекті. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки. 2017. Вип. 2 (86). С. 110-114.
4. Склярченко О. Б. Авторське та персонажне мовлення як одна із структурно-композиційних домінант оповідань І.Бахман (на матеріалі збірки «Das dreisigste jah»). С. 176-178.
5. Хрипченко І.К. Особливості репрезентації діалогічного персонажного мовлення в художньому дискурсі (на матеріалі сучасної англійської прози). Мови та літератури у полікультурному суспільстві: матеріали Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції (17 листопада 2016 р.) / за заг. ред. Назаренко Н.І. Маріуполь: МДУ, 2016. С. 111-113.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПОНЯТТЯ «ЛЕКСИЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ»

Ішук Анна

Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського (Вінниця)
roskoshenkoann@gmail.com

Процес вивчення будь-якої іноземної мови вимагає від учня не лише засвоєння граматичних правил, удосконалення вмій читання, аудіювання, письма та говоріння, практикування правильної вимови, а й набуття іншомовної лексичної компетентності, яка у свою чергу впливає на розвиток навчання спілкування іноземною мовою в усній та письмових формах.

Почнімо з дефініції поняття «компетентність» та його відмежування від інакшого, здавалося б синонімічного визначення. Часто науковці вважають поняття «компетентності» та «компетенції» еквівалентними. Так, англійський лінгвіст Д. Равен у своїй праці використовує вищезазначені терміни як синонімічні і трактує їх наступним чином: це специфічна здатність, необхідна для ефективного виконання конкретної дії у певній галузі, комплекс компетенцій. Надалі для визначення науковець використовує такі категорії, як «готовність», «здібність», а також деякі психологічні характеристики серед яких «відповідальність», «впевненість», «довіра», «толерантність», що засвідчують інтегральний характер компетентності і її безпосередній зв'язок з потребами особистості [4].

Однак значно більша когорта вчених чітко розмежує дані поняття, серед яких доктори педагогічних наук, професори А. Хуторський та В. Краєвський. Перший зазначає, що компетентність – це володіння учнем відповідною компетенцією, включаючи його особистісне ставлення до предмета діяльності, це вже усталена якість особистості (сукупність якостей), учня і мінімальний досвід діяльності у даній сфері [6].

Вважається, що основною причиною розбіжностей у поглядах науковців з точки зору цих двох термінів є відповідність цих двох понять одному англійському еквіваленту – *competency/competence* [2, с. 27].

«Словник психологічних понять, термінів і категорій» надає два тлумачення поняттю «компетентність»: 1) якісна характеристика суб'єкта, набута ним в процесі навчання; 2) інформованість, обізнаність, авторитетність, професійні знання і вміння [5, с. 140]. Варто відзначити, що коментар до даного поняття надає додаткове роз'яснення, а саме, що «в процесі самостійної діяльності компетентність трансформується у професіоналізм».

Американське видавництво довідників та лексичних словників Merriam-Webster трактує термін «компетентність» як якість або стан володіння достатніми знаннями, судженнями, вміннями, які є необхідними для виконання певної дії, обов'язку відносно певної ситуації чи предмету [8].

У контексті нашої наукової роботи варто приділити увагу означенню вищезазначеного терміну – «лексична компетентність». Просте визначення лексичної компетентності нелегко дати через багатогранну природу слів.

Професор прикладної лінгвістики університету Ла-Ріоха (Іспанія) R. Jimenez підкреслює цю складність і групує дискусії навколо даного питання наступним чином:

- автори, які визначають, обмежують або перераховують виміри цієї компетенції. Серед них Carter, Nation, Taylor, Laufer, Lahuerta, Pujol, Marconi;
- автори, які критикують його визначення як перелік аспектів і пропонують більш комплексні, а саме: Meara та Henriksen;
- автори, чия основна мета – це продемонструвати застосовність структури лексичної компетенції до навчання лексики. Тут професор згадує таких науковців як Robinson, Lennon та Schmitt [7].

Пропонуємо до уваги погляди вітчизняних науковців на поняття «лексичної компетентності». Так, професори Київського національного лінгвістичного університету О. Бігич, Н. Бориско та Г. Борецька у підручнику з методики навчання іноземних мов і культур пропонують своїм читачам наступне визначення: «лексична компетентність – це здатність людини до коректного оформлення своїх висловлювань і розуміння мовлення інших, яка базується на складній і динамічній взаємодії відповідних навичок, знань і лексичної усвідомленості». Науковці наголошують на тому, що успішність формування лексичної компетентності прямо пропорційно залежить від рівня сформованості лексичних навичок, обсягу отриманих і засвоєних знань про лексичну сторону мовлення і динамічної взаємодії цих складових на основі загальної мовної і лексичної усвідомленості. Відзначимо, що вивчення іноземної мови у загальноосвітніх навчальних закладах передбачає не лише засвоєння певної кількості слів, але і формування іншомовної лексичної компетентності, що є важливою передумовою оволодіння іншомовною комунікативною компетентністю [1, с. 215].

Колега з Київського лінгвістичного університету С. Ніколаєва описує це ж поняття як «компонент лінгвістичної (мовної) компетентності», додатково роз'яснюючи, що це здатність людини чітко оформлювати свої думки, вміння висловлювати їх і розуміти мовлення інших, яке формується на теоретичних відомостях про систему певної мови (граматика, фонетика, орфографія, пунктуація) та лексичній обізнаності [3, с. 15].

Існуючі визначення лексичної компетентності не відображають складності її компонентів – форми, значення, вживання – та взаємозв'язків між ними. Тому потрібне більш комплексне визначення. Таке, що розуміє лексичну компетенцію як сукупність знань (форма, значення та вживання лексичної одиниці), умінь і навичок, які людина розвиває і застосовує в різних контекстах спілкування. Учні можуть звертатися до своїх ментальних лексиконів і будувати різноманітні зв'язки, які сприяють збільшенню обсягу та глибини лексичного запасу, активізуючи знання, що відповідають комунікативній меті, співрозмовнику та соціальному контексту. Як впливає з цього всеосяжного визначення, лексика – це самостійна компетенція. Отже, їй слід приділяти особливу увагу як ключовій, зважаючи на її наскрізний характер у лінгвістичному,

прагматичному та соціолінгвістичному вимірах мови. Ми хотіли б запропонувати розглядати лексичну компетенцію як ключовий мовний аспект у викладанні та вивченні іноземної мови.

Список використаних джерел:

1. Бігич О.Б., Бориско Н.Ф., Борецька Г.Е. Методика навчання іноземних мов і культур: теорія і практика : підручник для студ. лінгв. ун-тів і фак. ін. мов вищ. навч. закладів. Київ: Ленвіт, 2013. 590 с.
2. Воробець А., Поняття «лексична компетентність» у сучасній методиці навчання іноземних мов. Науковий вісник Чернівецького університету. 2020. №822. С. 24-35.
3. Ніколаєва С.Ю. Основи сучасної методики викладання іноземних мов (схеми і таблиці): навчальний посібник. Київ: Ленвіт, 2008. 285 с.
4. Равен Дж. Педагогічне тестування: проблеми, перспективи. 2001. 142 с.
5. Синявський В. В., Сергєєнкова О. П. Психологічний словник. 2007. 336 с.
6. Хуторской А. В. Ключові компетенції як компонент лексично орієнтованої парадигми освіти. 2002. С.135–157.
7. Jiménez R. El concepto de competencia léxica en los estudios de aprendizaje y enseñanza de segundas lenguas. Atlantis, 2002, 24,1, 149-162.
8. Merriam-Webster's 11th Collegiate Dictionary [Electronic resource] / Merriam-Webster, Incorporated, 2020. Access mode : <https://www.merriam-webster.com/>

НАЦІОНАЛЬНІ ТА ІНШОМОВНІ КОМПОНЕНТИ У СИСТЕМІ ВІЙСЬКОВИХ ЗВАНЬ ЗБРОЙНИХ СИЛ УКРАЇНИ

Міжінська Тетяна

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)

tetianamizhinska@gmail.com

З 2014 року Україна перебуває у стані збройного конфлікту, а з 24 лютого 2022 року в активній фазі війни з Російською Федерацією. Прискіплива увага до військової справи та чіткий курс на вступ до НАТО змусили владу розпочати негайну реформу Збройних Сил України, що і призвело до зміни системи рангів 1992 року. Дослідження назв військових звань належать до актуальних проблем сучасного українського мовознавства. Проте цей процес неможливий без вивчення походження та дослідження військової термінології. Метою цієї розвідки є встановлення походження назв українських військових звань після реформи 2020 року та визначення співвідношення національно обумовлених та інтернаціональних назв рангів.

У мовознавстві традиційно поділяють терміни на власне українські та запозичені. Науковці зазначають, що в ХХ столітті важливо звернути увагу на «високий ступінь відтворюваності іншомовних запозичень, що був не лише наслідком міжмовної взаємодії, спричиненої впливом на українську мову в результаті безпосереднього контактування територіально суміжних мов країн-завойовників, але й зумовлювався дією суто лінгвістичних чинників, зокрема потребою залучення нових виражальних засобів для фахової номінації, яких українській мові вкрай бракувало через відсутність державності й недостатню сформованість галузевих підсистем» [2, с. 160-161].

Законом України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо військових звань військовослужбовців» від 4 червня 2020 року Верховна Рада постановила змінити Статут внутрішньої служби Збройних Сил України, а саме ряд військових звань [3].

Можна вважати, що в системі 2020 року влада надала перевагу саме західноєвропейській номенклатурі рангів.

Щодо важливих змін, то варто відзначити вдале запозичення звання рекрут, яке у французькій мові має значення «новобранець; рекрутський набір; новий член (партії, товариства)» [1, с. 52], адже так називають військовослужбовців до моменту прийняття Присяги на вірність українському народові. Рівень сержантів теж дещо змінюється. Окрім звичних *молодшого сержанта*, *сержанта* та *старшого сержанта*, на цьому рівні затверджені *головний сержант* та *штаб-сержант*. Замість прапорщика, який є питомо українською лексемою, з'являються *майстер-сержант*, *старший майстер-сержант* та *головний майстер сержант*. Лексема *сержант* була запозичена через німецьке й російське посередництво з французької мови, де слово «sergent» походить від латинського *serviēns* «служачий», пов'язаного з *servire* «служити» [1, с. 219].

Динаміка назв підстаршин (сержантів та прапорщиків), як і молодших, старших та вищих офіцерів, виявляється в повній заміні національних звань інтернаціоналізмами. Іншомовні запозичення, які витіснили питомо українські лексеми, спричинили відмежування нашого війська від давніх національних традицій.

На сучасному етапі, дослідивши сучасні військові звання української мови, за походженням поділяємо їх на питомо українські назви (*полковник*) та іншомовні запозичення (*рекрут, солдат, сержант, лейтенант майор, генерал*) [1].

Дослідники вважають мову динамічною системою, яка перебуває у постійному русі, безперервно розвивається і поповнюється. Через різку зміну військово-політичної ситуації в Україні проблема реформи війська, зокрема системи рангів, тимчасово не є нагальною, проте на сучасному етапі тісної взаємодії військових сфер різних народів очікуємо майбутнє поповнення термінології новими запозиченнями. Це можна вважати виявом стандартизації за зразками НАТО, що є позитивним сигналом для України та світу, але це також загрожує послабленням української ідентичності та національних ознак нашого війська на міжнародній арені.

Список використаних джерел:

1. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / редкол. : О. С. Мельничук та ін. Київ : Наукова думка, 1982-2012.
2. Литовченко І. О. Динамічні процеси у військовій лексиці української мови (назви зброї, амуніції, споруд) : монографія / за ред. проф. Ж. В. Колоїз. Кривий Ріг, 2016. 206 с.
3. Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо військових звань військовослужбовців : Закон України від 04.06.2020 р. № 680-IX. Офіційний вебпортал парламенту України. 2020. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/680-20#Text> (дата звернення: 18.02.2023).

МОДИФІКАЦІЯ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ ЯК ЗАСІБ УВИРАЗНЕННЯ ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ Г. ХОТКЕВИЧА «БЛУДНИЙ СИН»)

Романюк Тетяна

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
romaniuk.tetiana@chnu.edu.ua

Філіпчук Марія

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
maria.filipchuk@chnu.edu.ua

Як відомо, фразеологізми не лише відображають народне мовлення, але є тим дієвим ґрунтом, що живить нашу мову, спонукає до нових наукових розвідок. Протягом останніх років особлива увага дослідників звернена на модифіковані фразеологізми. І хоча зацікавленість у дослідженні модифікованих фразеологічних одиниць зростає, проте немає єдиного погляду щодо визначення цього явища та його класифікації.

Загальновідомо, що фразеологізми характеризуються своєю усталеністю, стійкістю. Але також їхньою ознакою є і гнучкість, що проявляється в мовленні. Це дозволяє вносити зміни в склад мовних одиниць, що призводить до їх модифікації. «Можливість оказіонально змінювати фразеологічні одиниці лежить у їх природній сутності: відносна мовна стійкість, нарізнооформленість і семантична цілісність» [2, с. 66]. Нарізнооформленість дозволяє змінювати формальний склад фразеологізму, стійкість є передумовою для варіювання, семантична цілісність уможливує подвійне прочитання виразу.

Фразеологічна модифікація – інновація, яка виникає внаслідок структурної зміни фразеологічної одиниці та/або виявляється у її семантиці. Тому для аналізу беремо не лише похідний фразеологізм, а й твірну фразеологічну одиницю, яка слугує основою для утворення похідного фразеологізму. Шляхом порівняння словникової форми фразеологічної одиниці й оказіонального фразеологізму можна виявити зміни в значенні, семантиці, експресивному забарвленні тощо [3].

Мета нашого дослідження – охарактеризувати модифіковані фразеологічні одиниці у творі Гната Хоткевича «Блудний син».

Зібраний фактичний матеріал дає можливість покласифікувати модифіковані фразеологізми на такі групи:

1. Модифікації з іменниковим компонентом:

1. Заміна традиційного компонента: «*І при таких гадках вона чула, як палало її обличчя, і біль, тупий, скажений **стискав груди***» [5, с. 147] – **Стискає серце** «хвилювати, непокоїти кого-небудь» [4, с. 862].

2. Інновації-додавання:

- інтерпозитивні: «Я почуваю, що вас уже **зворушила до дна душі**, і з уст у вас готове зрватись: [...]» [5, с. 152] – **Зворушити душу** «викликати почуття схвилюваності, жалю, співчуття, розчуленості» [1, Т 3, с. 498];
- постпозитивні: «Річенко увесь підняв ся; **огнем горіло його обличчя**, і на все був він тепер спосібний» [5, с. 157] – **Вогнем горіти** «бути дуже червоним, гарячим (від приливу крові)» [4, с. 189].

2. Модифікації з займенниковим компонентом:

1. Інновації-додавання:

- препозитивні: «**Ви смієтеся в душі**: як то дочка прачки, хоч би вона й учила ся в гімназії, може балакати повадно, живучи серед зовсім невідповідних обставин» [5, с. 152] – **Сміятися в душі** «глузувати, кепкувати з кого-, чого-небудь, не виявляючи цього зовні» [1, Т 9, с. 413];
- інтерпозитивні: «І він нараз зупинив ся, ніби хто **затулив йому рота**» [5, с. 139] – **Затуляти рота** «примушувати кого-небудь замовкати, не давати змоги висловлюватися» [4, с. 319];
- постпозитивні: «Вона се знала, передчувала **в глибині душі своєї**, але все ж таки се болюче...» [5, с. 148] – **В глибині душі** «про внутрішні переживання людини» [1, Т 2, с. 82].

3. Модифікації з дієслівним компонентом:

1. Заміна традиційного компонента: «Сеж не минуче: треба-ж мати кумонькам теми задля розмов, треба-ж догоджувати їх незвичайній охоті до **перелущування кісточок** своїм знайомим, до передаваня всіляких нових вістей і таємних проступків, чужих, звичайно!» [5, с. 145] – **Перемивати кісточки** «займатися пересудами, обмовляти кого-небудь» [4, с. 619].

2. Інновації-додавання:

- препозитивні: «Правда, **тайлась** вона довго-довго **на дні душі**, не спливала тоді, як він був на перших курсах і кричав на товариських зборах» [5, с. 155] – **На дні душі** «про внутрішні переживання людини, які приховані від сторонніх» [1, Т 2, с. 314].

4. Комплексні модифікації:

1. Заміна традиційного компонента та інтерпозитивні інновації-додавання: «Розум її каже, що ні; він сам повинен був се бачити, не дитина-ж він; але почуте, жіноча натура десь з глибини кажуть їй, що треба було **мати в руках які небудь віжки**, що треба, треба було зупиняти його, розказувати...» [5, с.147] – **Держати віжки в руках** «мати владу, керівництво в своїх руках» [1, Т 1, с. 667]; «І **понесуться гадки в молодій голові**; тисячі найдрібніших випадків пригадають ся, і стане жаль з ними роставатись, жаль до журби, до тих таємних сліз» [5, с. 136] –

Думки *снуються* в голові «хто-небудь постійно, напружено думає про щось» [4, с. 272].

Отже, фразеологічні модифіковані одиниці увиразнюють текст твору, підсилюють його емоційно-стилістичне забарвлення, збагачують мову персонажів, посилюють емоційний вплив на читача, розкривають особливості ідіостилу письменника. Найчастіше, за нашими спостереженнями, модифікують фразеологізми займенники та дієслова, тим самим надають їм нового звучання.

Список використаних джерел:

1. Академічний тлумачний словник української мови : в 11 тт. / АН УРСР, Інститут мовознавства / за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970-1980.
2. Гуменюк І. І. Модифікації фразеологічних одиниць, семантичні та стилістичні особливості їх уживання. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. 2020. Т 31. Вип. 2. С. 65-73.
3. Марковська А. В. Фразеологічні модифікації у газетнопубліцистичному стилі. С. 46-48. URL: https://dspace.mnau.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/6900/1/ukr_vum_2020_30_05.pdf (дата звернення: 23.02.2023).
4. Фразеологічний словник української мови : книга 1 та 2 / Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні АН України : Уклад.: В. М. Білоноженко та ін. Київ : «Наукова думка» , 1993. 984 с.
5. Хоткевич Гнат. Блудний син [Електронна копія] : оповідання / Літературно-науковий вісник. Річник 2, Т 5. С.135-163. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8491> (дата звернення: 25.12.2022).

ІНСТРУМЕНТИ УПРАВЛІННЯ СТАДІЯМИ ВИРОБНИЧО-ТЕХНІЧНОГО ЦИКЛУ В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКОЇ ФАХОВОЇ МОВИ АРХІТЕКТУРИ ТА БУДІВНИЦТВА)

Рубана Євгенія

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*

ye.pyntiuk@chnu.edu.ua

Інтенсифікація процесів розвитку інженерно-конструкторської думки, діджиталізація та глобалізація всіх науково-технічних сфер змусили по-новому трактувати характер і природу як інтелектуального потенціалу певного народу, країни, регіону, так і загалом переосмислити роль і специфіку міжкультурної фахової комунікації з огляду на феномен супранациональної фахово-орієнтованої багатомовності [1, с. 171].

Симбіоз наукової та загальнонаціональних мов виступає тим рушієм і важелем впливу, який дозволяє успішно реалізувати всі стадії виробничо-технічного циклу, утворюючи за такої умови не стихійну сукупність термінів, об'єднаних конкретною галуззю [2], а упорядковану термінологічну систему з мережею усталених парадигматичних відношень між всіма її структурними елементами. Оптимізація процесів функціонування цього симбіозу на базі мовних субстратів та конкретних географічних ареалів диктує потребу здійснення комплексного лінгвістичного аналізу не лише морфологічних, семантичних та стилістичних характеристик ключових понять термінологічної системи німецької фахової архітектури та будівництва (далі – НФМАБ), а й комунікативних стратегій та тактик побудови і ведення міжкультурної професійної комунікації.

Метою нашого лінгвістичного дослідження є детермінація та опис комунікативних інструментів управління всіма етапами виробничо-професійного спілкування з урахуванням принципів та методик трансдисциплінарного підходу. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання наступних питань теоретичного та практичного характеру:

- експлікувати роль лінгвістичного корпусу у дослідженні комунікативних інструментів управління і ведення ділового спілкування у галузі архітектури та будівництва;
- уніфікувати та описати різні типи інструментів управління будівельно-монтажними роботами у процесі міжмовної та міжкультурної фахової комунікації;
- окреслити специфіку кореляції відношення *керівник/менеджер – підлеглий* на базі НФМАБ.

Матеріалом нашого дослідження послужив розроблений нами лінгвістичний корпус зразків текстів НФМАБ.

Численні лінгвістичні розвідки вітчизняних та зарубіжних вчених неодноразово порушували актуальну проблематику корпусної лінгвіс-

тики. Серед них, наприклад: Дж. Егберт, Д. Байбер, А. Стефанович, Д. Шонфельд, В. В. Жуковська, В. П. Захаров та ін. Теоретичними питаннями менеджменту масштабних будівельних проєктів займалися, зокрема, М. Фрам, Г. Рагебі, Д. Лангфорд, Е. Вокер, Дж. Келлі, С. Мейл тощо. Проте досі комунікативні управлінські інструменти не розглядалися у рамках трансдисциплінарного підходу крізь призму лінгвістичного аналізу галузевих терміносистем [3, с. 290].

На першому етапі нашого дослідження ми висвітлили значення та роль ключового поняття та об'єкту опису корпусної лінгвістики – лінгвістичного корпусу, у студіях комунікативних інструментів управління у процесі фахово-орієнтованої комунікації НФМАБ. Проаналізувавши класифікаційну сітку мовних корпусів, ми дійшли висновку, що для фіксації та уніфікації комунікативних управлінських інструментів не варто використовувати лише матеріали традиційних моно- чи полілінгвальних мовних корпусів, а й слід звернутися, наприклад, до діалектного корпусу, який є джерелом інформації, закодованої в морфемах, лексемах, ідіоматичних виразах, реченнях та фахових текстах конкретного регіонального варіанту фахової мови. Використання діалектного корпусу допоможе оптимізувати процес фахової комунікації між фахівцями та нефахівцями сфери архітектури та будівництва і стане ключем до оволодіння генетичного коду певної країни, народу або ж окремої регіональної спільноти у запропонованій сфері знань [3, с. 296].

Діахронічний та синхронічний мовні корпуси стануть основою для порівняння інструментів управління етапами будівельно-монтажних робіт у певний часовий період, тобто як у ретроспективі, так і на сучасному історичному зрізі. Так, наприклад, на матеріалі писемних фахових текстів, а саме: ділового листування, наказів, розпоряджень періоду входження Буковини до складу Австро-Угорщини (1849-1918 рр.) знаходимо комунікативні стратегії учасників фахової комунікації під час створення архітектурної перлини Буковини – Резиденції митрополитів Буковини і Далмації (м. Чернівці), Чернівецького міського театру та будівництва інфраструктури міста тієї доби [3, с. 295].

Другий етап присвячено експлікації та уніфікації типів інструментів управління будівельно-монтажними роботами у процесі міжмовної та міжкультурної фахової комунікації. У рамках цього етапу виокремлюємо комунікативні інструменти управління: 1) у процесі монологічного фахово-орієнтованого мовлення; 2) у процесі діалогічного фахово-орієнтованого мовлення та 3) процесоорієнтовані комунікативні управлінські інструменти.

У ході реалізації управлінських інструментів першої групи основним фактором впливу з боку виконроба, архітектора або інженера на будівельників дизайнерів інтер'єру, малярів і т.д. стають інформування (про факти, передачу досвіду тощо), вказівки (для виконання або невиконання певної ділянки будівельно-монтажних робіт), інструктаж (із забезпечення окремих стадій або цілого виробничо-технічного циклу), фідбек (наприклад, щодо ефективності/неефективності використання певних будівельних засобів та методів ведення будівництва), похвала тощо, які транслює керівник.

Використання управлінських інструментів другої категорії передбачає вплив на співробітників через розмову з урахуванням рівнозначної участі всіх учасників фахової комунікації. Серед управлінських інструментів цієї групи виокремлюємо ділову бесіду з метою узгодження цілей (перетин цілей керівника («менеджера») та особистих цілей конкретного об'єкта управлінської діяльності), бесіду для атестації персоналу (для оцінки результатів діяльності як окремого будівельника, так і керівника), бесіду з метою стимуляції особистісного розвитку (ціль – сприяння розвитку та удосконалення як фахових умінь, навичок та компетентностей, так і, наприклад, комунікативних компетентностей у іншомовному спілкуванні для участі у грантових пропозиціях або міжнародних будівельних проєктах), коучинг (керівник виступає у ролі тренера), ділову бесіду з метою вираження критики (обговорення недоліків ведення монтажно-будівельних робіт, нещасних випадків у зв'язку з недотриманням правил техніки безпеки/експлуатації техніки тощо). Цей тип управлінських інструментів базується на демократизації відношення керівник – підлеглий і потребує розгляду з позицій менеджменту, де під поняттям *bottom-up management* якраз і розуміють налагодження зворотного зв'язку, наприклад, між архітектором/зодчим і будівельниками. Водночас підлегли мають змогу взяти на себе на короткий період функціонал обов'язків керівника і стати суб'єктом управлінської діяльності.

Третя група інструментів управління у ході фахової комунікації служить для налагодження видів взаємодії у довгостроковій перспективі. Серед них: модерація, тимблдинг (командотворення), конфлікт-менеджмент (оптимізація співпраці у команді, уникнення та вирішення конфліктів), підвищення кваліфікації, обговорення шансів кар'єрного зростання.

Отже, на основі комплексного аналізу монолінгвальних, полілінгвальних, діалектних, синхронічних та діахронічних корпусів НФМАБ диференціюємо наступні групи інструментів управління у процесі фахової комунікації на матеріалі фахової мови архітектури та будівництва: комунікативні управлінські інструменти, що реалізуються 1) у процесі монолінгвного фахово-орієнтованого мовлення; 2) у процесі діалогічного фахово-орієнтованого мовлення та 3) процесоорієнтовані інструменти. Перша група об'єднує такі інструменти, як-от: інформування, вказівки, інструктаж, фідбек тощо. До другої групи належать ділова бесіда з метою узгодження цілей, бесіда для атестації персоналу, бесіда з метою стимуляції особистісного розвитку, коучинг, ділова бесіда з метою вираження критики. Популярною управлінською практикою є *bottom-up management*, що передбачає прямопропорційну короткотривалу зміну ролі у відношеннях керівник – підлеглий і сприяє налагодженню зворотного зв'язку у колективі. Третя група включає наступні управлінські інструменти: модерацію, тимблдинг, конфлікт-менеджмент, підвищення кваліфікації, обговорення шансів кар'єрного зростання тощо.

Список використаних джерел:

1. Рубана Є.С. Оними як спроба імплементації принципів мультилінгвізму (на матеріалі німецької фахової мови архітектури та будівництва). Молодіжна наука заради миру та розвитку : зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (9-11 листопада 2022 року, м. Чернівці). Чернівці : Чернівець. нац. ун-т. ім. Ю. Федьковича, 2022. С. 171-174. ISBN 978-966-423-755-7. URL: <https://cutt.ly/n2tcSZk>
2. Рубана Є.С. Автохтонні та інтернаціональні терміни німецької фахової мови архітектури та будівництва. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Наука як базис розвитку сучасних країн». 27-28 січня 2022 р. С. 172-175. URL: https://drive.google.com/drive/folders/lvJRfVL_TiUKnr2oBwHEGojAXDOrMoNaM?usp=sharing
3. Рубана Є.С. Конструювання лінгвістичного корпусу: від теорії до практики (на матеріалі німецької фахової мови архітектури та будівництва). New development horizons of philological science : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2022. P. 290-314. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-248-7-14>. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/262>

СТРАТЕГІЇ ПЕРЕКЛАДУ ТЕЛЕСЕРІАЛУ SHERLOCK (2010-2017)

Солинська Світлана

*Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ)*

sv.solynska@gmail.com

На сьогоднішній день зростає популярність фільмів, аудіо- і відео-записів, що стали невіддільною частиною нашого життя. Із кожним днем посилюється міжкультурна взаємодія у галузі комерційної діяльності і мистецтва. З огляду на зазначене, особливо вагомою виступає проблема перекладу фільмів.

Матеріалом дослідження обрано британський телесеріал «Sherlock» («Шерлок») (2010-2017) телекомпанії BBC. Оригінальна мова – англійська. Студію 1+1 виконано професійний дубляж українською мовою.

Аудіовізуальний переклад є комплексним утворенням. Це дійсно унікальний жанр, що включає особливості багатьох інших видів перекладу. Згідно з твердженням С. В. Радецької і Т. Т. Каліщак, аудіовізуальний переклад тлумачиться як «процес, в результаті якого кінопродукт стає зрозумілим для цільової аудиторії, котра не володіє мовою оригіналу» [3, с. 82]. Як зазначають В. О. Пушина та А. В. Сітко, аудіовізуальний переклад є «перекладом мультимедійного тексту іншою мовою. Музика, малюнок, мова, колір та перспектива є головними способами побудови змісту аудіовізуального тексту, а основними формами аудіовізуального перекладу – дублювання та субтитрування» [2, с. 119].

Якість перекладу залежить, в першу чергу, від вибраних фахівцем з перекладу стратегій і тактик. Відповідно до думки Т. Некряч, під стратегією перекладу розуміється «генеральний план дій в перекладі художньої літератури», а під тактикою – «конкретний спосіб вирішення певної перекладацької проблеми у межах обраної (чи превалюючої) стратегії» [5, с. 42-43]. З метою досягнення еквівалентності в ході відтворення кінотексту спеціаліст з перекладу додержується певної стратегії перекладу, інакше кажучи «загального плану дій, направлено на відтворення конкретного тексту іноземною мовою, обумовленого метою перекладу і розробленого із врахуванням лінгвістичних й екстралінгвістичних характеристик перекладацької ситуації» [1, с. 82].

Є різні класифікації стратегій перекладу (Л. Венугі, А. Ремаєль, В. Демецька й ін.). У сучасній теорії художнього перекладу сформульовано дві головні стратегії – *foreignization* (форенізація) і *domestication* (доместикація), в залежності від того, чи прагне фахівець з перекладу зберегти культурні і лінгвістичні відмінності оригінального тексту чи ж прагне зробити останній доступнішим й більш зрозумілим в культурі, що приймає. Зазначені терміни були введені до теорії перекладу Лоренсом Венугі, котрий притримувався думки, що «будь-який переклад, фактично, є доместикацією, чи «одомашненням» (іншими словами адаптацією тексту оригіналу до сприймаючої культури), в якій він ініціюється» [8]. Спеціаліст з перекладу може вибрати стратегію «доместикації» оригіналу,

інакше кажучи заміни іноземних елементів в тексті на елементи приймаючої культур, чи стратегію «форенізації», тобто збереження національного компоненту й колориту, не дивлячись на те, що за таких обставин він «здійснює навмисне порушення норми приймаючої культури» [8]. Обрання способу адаптації тексту оригіналу окреслюється відповідно до домінуючої у приймаючій культурі традицією.

У ході кіноперекладу на вибір загальної перекладацької стратегії чинять вплив наступні чинники: «1) формат дистрибуції кінофільму: відео, DVD, кіно чи ТВ; 2) особливі вимоги, які пред'являються власне змістом кінотексту, пов'язані із метою тексту, обумовлені його жанровою специфікою (трилер, комедія, вестерн, мюзикл, драма тощо); 3) цільова аудиторія: наявність спеціальних знань, вік; 4) тип кінотексту: новинні програми, серіал, документальне кіно, художній фільм» [6, р. 57].

Розглянемо приклади використання стратегій перекладу серіалу «Sherlock». Нижче представлений приклад жаргонізму, який у дубльованій версії перекладений описово за допомогою доместикації, оскільки в українській мові відповідника до цього виразу не існує:

« <i>But I don't want you and Sherlock hanging off my gun arm...</i> »	«Я не хочу, щоб ви з Шерлоком <u>мені</u> <u>заважали...</u> »
--	--

Наступний приклад передає військовий жаргон, таким чином перекладачі під час дублювання за допомогою форенізації використали спосіб калькування задля того, аби підвищити рівень розуміння даного жаргонізму аудиторією:

« <i>I was never a field agent</i> »	«Я не була <u>польовим агентом</u> »
--------------------------------------	--------------------------------------

Нижче представлений приклад показує випадок перекладу реалії, відомої в усьому світі. В той же час, внаслідок відсутності будь-яких пояснень переклад зазначеній реалії можемо віднести до стратегії форенізації:

« <i>What are you, Wikipedia?</i> »	«Це що, з <u>Вікіпедії</u> ?»
-------------------------------------	-------------------------------

В наступному прикладі щодо *spinning plates* можемо побачити, що провідною метою перекладу було передати зміст гри слів таким чином, аби було зрозумілим посилання до попередньої справи за сценарієм фільму:

« <i>Sherlock, you can't go on spinning plates like this. – That's it! The place was spinning</i> »	«Шерлоку, може, вже досить <u>жонгливати справами?</u> – Точно! Він був <u>жонглером!</u> »
---	---

Ще один приклад демонструє, як фахівці з перекладу передали реалію через компенсаційні заміни на знайоме для українців печиво на відміну від британських «імбирних горішків». Крім того, на екрані було продемонстровано саме звичайне на вигляд печиво.

Are those ginger nuts?

Це ж імбирне печиво?

Як справедливо зазначають Б. М. Колодій і О. Ю. Олійник, «вибір стратегії і тактики перекладу чинить прямий вплив на його якість, що інколи може спричиняти нерозуміння ситуації / епізоду / додаткового значення, закладеного, на кшталт, у власному імені персонажа чи національно специфічній реалії та ін., цільовою глядацькою аудиторією, що, зрештою, негативно вплине на загальне сприйняття кінопродукту» [1, с. 86].

Отже, переклад кінотексту вимагає від фахівця з перекладу дотримання певної загальної стратегії перекладу і застосування відповідних тактик з метою досягнення максимальної адекватності та еквівалентності. На вибір стратегії здійснюють вплив як лінгвістичні, так й екстралінгвістичні фактори, кожен із котрих може обумовити застосування того або іншого методу в певний період перекладацького процесу.

Список використаних джерел:

1. Колодій Б.М., Олійник О.Ю. Стратегії й тактики відтворення кінодіалогу в українському перекладі (на матеріалі англомовних фільмів Квентіна Тарантіно). Закарпатські філологічні студії. Вип. 17. Том 2. Ужгород: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 80-87.
2. Пушина В. О., Сітко А. В. Особливості аудіовізуального перекладу. Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика: збірник наукових праць / за заг. ред. А.Г. Гудманяна, С.І. Сидоренка. Київ: Аграр Медіа Груп, 2020. С. 119-124.
3. Радецька С. В., Калішак Т. Т. Субтитрування як вид аудіовізуального перекладу: переваги та недоліки. Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Філологічні науки. 2016. Кн. 2. С. 81–84.
4. Серіал «Шерлок» в українському дубляжі. URL: <https://uaserials.pro/383-sherlok.html> (дата звернення: 15.02.2023).
5. Nekriach T. Between Scylla of Domestication and Charybdis of Foreignization: a Road to The Reader. Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу. Тези доповідей VIII наукової конференції з міжнародною участю. 23–24 квітня 2015 р. Харків, ХНУ імені В. Н. Карабіна, 2015. С. 42–43.
6. Pettit Z. Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing. New Trends in Audiovisual Translation. Bristol/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters. 2009. P. 44-57.
7. Sherlock. URL: <https://rezka.ag/series/thriller/47-sherlok-2010.html#:~:z38-s-1-e:1> (дата звернення: 15.02.2023)
8. Venuti L. Strategies of translation. In M. Baker (eds.), Routledge encyclopedia of translation studies. London: Routledge, 2011. 698 p.

ПРАГМАТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІЛЮСТРАТИВНИХ ЖЕСТИВ У ДРАМАТИЧНОМУ ТЕКСТІ

Струк Іванна

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)

iv.struk@chnu.edu.ua

Драматичний текст – це організована за певними законами єдність, яка має чітку структуру: певна кількість реплік, оформлена за допомогою авторської ремарки, формує діалогічну єдність; сполучення діалогічних єдностей утворює сцену; сукупність сцен становлять акт; кілька актів створюють цілісний твір. Діалогічне та монологічне мовлення персонажів представлене вербальними засобами комунікації, а ремарки, що супроводжують їх мовленнєві дії, відображають невербальні характеристики у процесі спілкування. З-поміж невербальних засобів окрему групу формують ілюстративні жести, що супроводжують мовлення в комунікативному акті.

Метою нашої розвідки є аналіз ілюстративних жестів, їх прагматичних функцій у різноманітних комунікативних ситуаціях на матеріалі драматичного тексту буковинських письменників.

До ілюстративних жестів належать: 1) *дейктичні* (жести вказівним пальцем); 2) *піктографічні* (жести, які допомагають уявити розмір, форму або кількість описуваних предметів); 3) *пантомімічні* (виражальні рухи всього тіла або окремої його частини); 4) *експресивні*; 5) *ритуальні*.

У творах буковинських драматургів найчастіше фіксуємо дейктичні жести, які скеровують увагу адресата на конкретний денотат. Вказуючи головою, рукою, пальцем на предмети, людей, тварин, комуніканти одночасно виокремлюють просторові координати, що уможлиблює адекватне розуміння жесту адресатом.

Дейктичні жести здебільшого пов'язані з інтелектуальною дією і є субститутами обставини. Комуніканти спрямовує жест на голову. У невербальній частині об'єкт дії позначений номінаціями *голова, чоло*, що у репліках замінені вказівними займенниками *оттут, тут*. Мовлення персонажів пересипане синонімами (*голова, глузди, череп, мозок, розум, клоچه*). Рівень розумових здібностей комуніканти відображений через прикметникові чи займенникові означення *голова повнісенька, здоровий мозок, свій розум, пусте клоچه*, напр.: АДАМ. Присяжні, правда, що не вміють рахувати? Їх би кождий ошукав... Но за то оттут глузди! (**Показує на чоло**).ТАНАСІЙ. Правда, ваша голова повнісенька [Воробк., с. 185]. МАРШАЛОК. Нині в них Вартоломія, де всі у зброї ходя. СЕКРЕТАР (**показує на чоло**). Ну – а тут? [1, с. 337].

Реєструємо дейктичні жести, які свідчать про необізнаність мовця з етикою спілкування. Показувати пальцем на людей вважається неввічливим, на що не зважає одна з героїнь п'єси, вербально знеособлюючи співрозмовника. Пор.: 1-МОЛОДИЦЯ. Акурат хтіла-м кінчити. Біжу я, біжу попри хату *сеї (показує пальцем)*, а вона стоїть на воротах та... 2-МОЛОДИЦЯ. Неправда, у мене воріт нема, лиш перелаз... [2, с. 163].

У творах буковинських письменників фіксуємо піктографічні жести, що вказують на розмір предмета, описуваного комунікантом. Невербальний компонент дублює мовленнєву дію, означувану в репліці словосполученням *такі довгі протоколи*. Довжину протоколу підкреслює порівняльна гіперболізована конструкція *чорнила не стане*, пор.: ТЕТЯНА. *Зла совість ним носить, як тим проклятим Марком, як вихор перекотиполем. Змінив ся, почали і єго сотати*. КСЕНЯ. *На него і фештерчука такі довгі протоколи писатимуть (показує руками), і чорнила не стане...* [4, с. 20].

Невизначену кількість підсилює піктографічний жест (*показує на волосі*), що разом з вербальним елементом (*от тільки*) містить порівняльну семантику, як-от: КАТЕРИНА. *Шукай собі богачки, такої против твого плеча. Я не тобі під пару*. СЕМЕН. *Є їх, нівроку, от тільки (показує на волосі), але я не хочу їх, я лиш тебе забаг, лиш тебе хочу!* [4, с. 20].

Пантомімічні жести-ілюстратори є важливими елементами авторського мистецтва, зорієнтованого на відтворення усномовних ситуацій життя. Вони виконують доповнювальну функцію стосовно вербальних складників, унаочнюють мовлення адресанта. Жест разом з мовленнєвою частиною є реакцією на менасивну репліку, семантику якої посилює фразеологічна одиниця *нагріти чуприну* – «висловлювати осуд, ляяти когось» [3, с. 171], пор.: БРОНІСЛАВ. *Завтра як женців не буде, пам'ятайте, що вам кажу: як умію, так нагрію ту чуприну вашу вражу*. ЧОРНИЛО І ГАВРИЛО. *Серпом будуть так махати (показують) і пшеницю будуть жати...* [4, с. 318].

Іноді пантомімічний жест разом з мовленнєвою частиною ілюструє чітко-небудь психічну неповноцінність або нерозумну поведінку. Емоційність комуніканта посилюється низкою питальних та окличних речень, напр.: ПРАКСЕДА. *Що? Він питає що? Чи тобі, може, не?.. (Крутить пальцем по чолі)*. *Чуєш, може, він догадався, що у нас грошей нема...* [5, с. 229].

Етноспецифічний прощальний жест *махати рукою* супроводжує вербалізована етикетна формула *Па! Па!* Емоційний стан комуніканта підкреслює низка звертань на засадах клімаксу, що створює конвергенцію мовних засобів, напр.: БРОНІСЛАВ. *Па! Па! (махує рукою), мое серденько, моя петрушко, моя цибуле і хрине мій любий!* [4, с. 320].

Емоційність жесту *грозити пальцем* підсилюють якісно-означальні прислівники *сумно, фіглярно*, напр.: ОЛЯ. *Ви їх знаєте, тих невдячників, ви їх добре знаєте (грозить сумно, фіглярно пальцем)* [5, с. 264].

Експресивні жести фіксуємо й при агресивній невербальній поведінці комунікантів. Невербальна частина погрози в мовленні підкріплюється дієсловами у формі майбутнього часу (*побачиш, попам'ятаєте*) з метою стимулювання когнітивної діяльності співрозмовника, пор.: МАТІЙ (*грозить кулаком*). *Накарбую я собі! Попам'ятаєте мене!* [4, с. 241]; ПРАКСЕДА. *... А ти мій, пане мужу, будь ласкав зятямити собі, що так зробиш, як я скажу, а ні... то побачиш! (Грозить йому п'ястуком)* [5, с. 232].

Емоційний стан мовця часто репрезентують симптоматичні жести (*збиває руками, заломлює руки*), які найчастіше є мимовільними, вказують на відчай мовців: 1-а МОЛОДИЦЯ (*заломлює руки*). *Я казала це, Марі?!* 2-МОЛОДИЦЯ. *Казала, казала* [2, с. 164].

Експресивні невербальні компоненти можуть указувати й на самокритичну поведінку мовця. Такі жести, вербалізовані ремарками з опорою на дієслівну лексику *б'ється* (діал. *б'є ся*), виражаючи здивування мовця, підсилюються лайливим звертанням (*дурню*) діалектною виговою лексемою (*агій*), напр.: ДВІРНИК. *Дурню! Ти не видів, що він упав та сам єї собі розбив, га? 1-Й ПРИСЯЖНИЙ. Агій на мене. (Б'є ся по чолі). Та де не видів?* [2, с. 156].

Серед тактильних ілюстративних жестів виокремлює *ритуальні*, зокрема у християн прийнято хреститися правою рукою. Такі невербальні складники фіксуємо у творах С. Воробкевича, проте буковинці їх використовують не під час молитви, а з метою відігнати нечисту силу. Вербальна частина містить сакральні тексти і замовляння. САНДА (*побачивши їх*). *Нехай се іде на сухий ліс, на болота і очерети! ФЕДЬ (хрестить ся). Дух святий з нами, нехай Бог заступить і оборонить* [4, с. 387].

Отже, ілюстративні жести мають важливе значення у різних типах комунікативних ситуацій: допомагають точніше передати описувану подію, чи явище, є виявом емоційного стану мовця.

Список використаних джерел:

1. Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне виданс. Т. III. Перша часть А. Драматичні твори. З передруків і автографів видав др. Олександр Колесса. Львів, 1906. XVII+445 с.
2. Синюк І. Мужики (Сільський образок в 3 діях). *Письменники Буковини початку ХХ століття*. Київ, 1958. С. 154–176.
3. Словник фразеологізмів української мови / уклад. : В. М. Білоноженко та ін. Київ, 2003. 1104 с.
4. Твори Ізидора Воробкевича. Львів, 1911. Т. 3: Драматичні твори. 421 с. (Руська письменність).
5. Яричевський С. Твори у 2-х т. Том 2. Бухарест, 1978. 503 с.

ПЕРСПЕКТИВИ СУЧАСНОГО ПЕРЕКЛАДУ НА МАТЕРІАЛАХ ПЛАТФОРМИ TED TALKS

Стефурак Олена

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*

stefurakolena1010@gmail.com

На сьогоднішній день засоби комунікації стрімко розвиваються. Процес обміну повідомленнями невичерпаний завдяки мережі інтернет. Аудіовізуальні контенти стали окремою формою спілкування та навчання.

В роботі проводиться аналіз популярної платформи TED Talks, описується її використання у роботі зі студентами-перекладачами та показані результати наукових пошуків студентів із використанням TED Talks щодо перекладацьких тенденцій.

Сучасні технології та інтернет пропонують масу матеріалів та ідей для використання на заняттях з іноземної мови [1]. В роботі описується світовий досвід використання платформи на практиці. У статті описано проект, реалізований у ЧНУ імені Юрія Федьковича на заняттях французької мови з використанням платформ TED Talks. В роботі використано потенціал промов TED Talks у формі джерела необмежених ресурсів знань, інформації, ідей і натхнення. Використання промов як методично-обґрунтованого, автентичного матеріалу французькою мовою, дозволило покращити навички аудіювання, а також вимову та правопис завдяки можливості читання субтитрів і активних сценаріїв, а також для розвитку та збагачення словникового запасу студентів. Крім того, робота з даним проектом дозволило студентам відійти від практичної сторони вивчення іноземної мови до теоретичної. Студенти провели невелике наукове дослідження по визначенню дискурсивних стратегій та риторичних прийомів франкомовних промов та їх відтворення у перекладі

Використання потенціалу презентацій TED Talks на заняттях з французької мови у якості джерела необмежених ресурсів знань, інформації, ідей і натхнення для дій від видатних спікерів, вчених і звичайних людей, які мають захоплення та історію – це ефективне педагогічне рішення. Для викладачів, використання презентацій це робота з чудовим автентичним матеріалом французькою мовою, для покращення навичок аудіювання, а також вимови та правопису завдяки можливості читання субтитрів і активного сценарію, а також для розвитку та збагачення словникового запасу майбутніх перекладачів.

Останнім часом все більше сайтів розміщують плани занять з використанням матеріалів конференції TED Talks. Вони чудово допомагають у підготовці заняття і відпрацюванні мови, яка використовується в презентаціях. Такі заняття дуже популярні. Промови TED Talks гарантують безпрецедентні емоції під час обговорення та полегшують викладачам роботу з різними темами, які так часто забувають у підручниках з іноземної мови. Безліч різноманітних веб-сайтів і програм полегшують використання цих відео.

Однак, просто перегляд відео нічого не принесе в мовне життя студента. Кожному заняттю з відео має передувати роздум і чітке визначення цілей його використання. Надавши студентам вибір теми, обсягу, тривалості та складності презентації, над якою вони працюють, презентації стають ідеально персоналізованим матеріалом і адаптованими до індивідуальних потреб, інтересів і мовних компетенцій студентів, і тому, стали спонукальним матеріалом для подальшої роботи з розвитку мови.

Список використаних джерел:

1. Бахов І.С. Субтитрування у перекладі як інструмент формування професійної ідентичності перекладачів в умовах глобалізації. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2019. №38 (1). С. 122-127.

ІНТЕНЦІЙНИЙ ДІАПАЗОН МЕМУАРИСТИКИ ІЛАРІОНА КАРБУЛИЦЬКОГО

Антофійчук Алла

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)

a.agafonova@chnu.edu.ua

Тексти спогадів, мемуарів, як епістолярні тексти загалом, позначені специфікою структурної організації, в яких адресант і адресат розірвані у часі й просторі. Специфіка таких текстів – і у мовному вираженні образу автора, його позиції щодо описуваних документальних подій, фактів. Принципи вивчення епістолярної спадщини письменників, що були запропоновані літературознавцем, критиком, публіцистом І. Франком, лягли в основу багатьох сучасних лінгвістичних досліджень та студій не тільки у сфері філології, а й в інших наукових галузях: філософії, діалектології, етики, естетики, історії, стилістики, психології, соціології та інших [Див.: 2]. Усі жанри мемуарної прози, в тому числі спогади, листи та щоденники, запрограмовані на презентацію документальних постатей – себе і своїх сучасників. Але чим вищий інтелектуальний, культурний та духовний рівень автора, тим для нього важче працювати у рамках жанру, такі як лаконізм, документальність, аргументованість та стенографічність, а в мовній практиці Іларіона Карбулицького настільки оригінально взаємопов'язані різноманітні мовні, культурні, світоглядні директививи, що це створює додатковий пласт тексту, додаткові варіанти інтерпретації образу автора.

Аналізуючи текст спогадів Іларіона Карбулицького звертаємо увагу насамперед на **комунікативні інтенції**, які у сучасних лінгвістичних студіях тлумачать як такі, що виражають апеляцію мовця до співрозмовника (в епістолярному дискурсі – адресанта до адресата) і мають на меті поінформувати про певні події, а також передати емоційний стан адресанта, особистісні переживання, оцінні реакції на дійсність [3, с. 302]. Звісно, що основною інтенцією спогадів є **інтенція інформування**, проте у досліджуваному тексті навколо основної інтенції закумуляовані й інші інтенційні вияви, що формує інформаційні поля тексту, ядром якого є конкретна я-інтенція автора: повідомлення, запитання, осуду, засудження, спонукання, розповідності тощо. Тож можемо вести мову про **полінтенційність** досліджуваного тексту-спогаду, що до певної міри зближує аналізований текст з природньою, живою комунікацією, наближає його до усної розповіді.

Так, на початку спогадів Іларій Карбулицький вводить читача у суть справи – офіційної листовної полеміки з генералом Фішером і полковником Зилінгером: *«Історія сеї полеміки, що наробила була великого шуму не тільки на Буковині, а й поза її межами, така:»* [1, с. 634]. Далі автор з абзацу (порушуючи пунктуаційні норми: оповідь ведеться окремими тематично об'єднаними абзацами, без пунктів переліку) починає розповідь про історію кар'єри Фішера, його діяння, злочинні накази й

ропорядження. Активізація уваги читача, інтригування до сприймання оповіді здійснена у спосіб вживання вказівного займенника (**така**).

Під час розгляду **комунікативної інтенції повідомлення** в тексті спогадів ми виявили плавні взаємопереходи з інтенцією розповідності, що зумовлено я-висловами, які дозволяють розповідності починатися з певних асоціацій оповідача та навпаки. Специфікою таких висловів є вживання особових займенників **я, ми**: «В опублікованих генералом Фішером спогадах **ми** не знаходимо жодного слова про якість анти державності дії буковинського населення» [1, с. 639]. Я-вислови тексту спогадів оформлені також і вставними структурами з семантикою суб'єктивного ставлення до повідомлюваного: «**На мою думку, пан полковник робить своєму другові не надто добру послугу...**» [1, с. 641].

Вживання питальних риторичних конструкцій (подеколи надто розлогих) є прийомом **діалогізації** писемного мовлення, суть якого полягає в оформленні тексту у формі діалогу з використанням усіх типізованих мовних засобів розмовного діалогічного мовлення: звертань, питальних й окличних конструкцій, емоційно-оцінних засобів, вигуківих конструкцій, вставних та вставлених компонентів тощо. Такі конструкції використані з метою імітації живого розмовного мовлення, що ніби зближує умовних співрозмовників, заохочує реципієнта до роздумів про описувані події, явища, ситуації. Вживання у таких конструкціях емоційно-оцінних слів, різних за частинимовною приналежністю, вставних компонентів, сталих народних висловів, метафор допомагає авторові виразити глибину довіри та прихильності до адресата: «Як може бути, що, **з одного боку, генерал Фішер не знаходить достатньої кількості слів для похвали буковинцям, а з іншого боку, він не лише холоднокровно спостерігав, як його підлеглі типу Торбея, Проїсентанца, Клаппа, Дрешера і інші вбивці** конструювали з пустих або цілком незначних для ходу воєнних операцій подій шпигунство та випадки державної зради і без судового процесу відправляли **нещасних жертв на той світ, але й довіряв цим шаленим бестіям** командування та **прикрашав їх груди орденами?**» [1, с. 639].

Проте фіксуємо у досліджуваному тексті питальні речення дещо іншої природи – до їх структури введено звертання, що вказують на одного з головних героїв мемуарної оповіді – полковника Дрешера, героя, якого автор вважає винуватцем жажливих подій на буковинських землях того періоду. Після важного опису (на кількох сторінках) страти неповнолітнього Костянтина Сторощука, якій передували нелюдські катування юнака, опису процесу страти, опису страждань матері хлопця Іларіон Карбулицький запитує: «Гарна картина, **пане полковнику, чи не так?..**» [1, с. 646]. Підсилює іронічність питання після трагічного опису й уточнювально-перепитувальна конструкція **чи не так?**

Фіксуємо у тексті чимало окличних конструкцій, що так само презентують прийом діалогізації. З їх допомогою автор виражає власне ставлення до повідомлюваної інформації. Це зазвичай емоція обурення: «Залізниця, телефон, телеграф і дороги перебувають у виключному розпорядженні командування. **І при цьому потрібно було аж пів року, щоб Фішер довідався про звірства!**» [1, с. 641]. Найвищий ступінь обурення,

незгоди виражено окличними структурами, оформленими трьома знаками оклику: «Я наважуюся запитати полковника Зилінгера – в якому параграфі статуту, закону про жандармерію або службові інструкції написано, що під час війни звичайні жандарми мають право виносити смертні вирoki громадянам – навіть таким, котрі підозрюються у скоєнні певних злочинів, і згідно якого параграфу можна повісити 15-річну дитину або 17-річного юнака!!!» [1, с. 641]. У цьому випадку маємо дотримання усіх законів офіційного дипломатичного спілкування: структура **наважуюся запитати**, посилання на закони й статuti, – що, ясна річ, поглиблює трагізм предмета опису спогадів.

У ході інформування, послідовного викладу історичних подій автор спогадів доповнює текст своєрідними пояснювальними вкрапленнями, що допомагають читачеві більш повно збагнути суть описуваних подій, глибше заринутися в особливості епохи, менталітету населення Буковини.

Отже, форма та принципи структурування тексту спогадів Іларіона Карбулицького позначені виразною діалогізацією з елементами інтимізації писемного мовлення у поєднанні з традиційними принципами та способами побудови текстів такого типу.

Список використаних джерел:

1. Карбулицький Іларій. Мої спомини (уривок про жандармський терор в 1914 – 1918 рр.) // Добржанський О. Бажаємо до України. Одеса: Маяк, 2008. С. 634 – 650.
2. Франко І. Я. Зібрання творів у 50-ти томах. Київ: Наукова думка, 1979. Т. 31., С. 271–274. Шабат-Савка С. Вербалізація я-інтенцій в епістолярній комунікації. Шабат-Савка С. Т. Категорія комунікативної інтенції в українській мові: [монографія]. Чернівці: «Букрек», 2014. С. 301–309.

ФЕМІНІТИВИ У СФЕРІ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ТА СПОРТУ: ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЕННЯ ТА ВЖИВАННЯ

Вітрук Надія

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
n.vitruk@chnu.edu.ua

Значне збільшення ролі жінки в суспільному житті, прагнення мовців краще й лаконічніше висловлюватися, а зараз ще й свідоме небажання продовжувати копіювати російську модель називання жінок за професією, родом діяльності чи соціальним становищем визначили тенденцію частішого вживання слів-фемінітивів. Хоча традиція використання таких лексем є давньою, М. Брус зазначає, що «історію функціонування термінів із основою фемін- в українській лінгвістиці слід вести з другої половини ХХ століття і пов'язувати насамперед з ученнями І. І. Ковалика, праці якого заклали підвалини для вивчення іменникового словотвору і започаткували творення спеціальної термінології для класифікування назв жінок» [1, с. 29]. Далі науковиця стверджує, що «в українському мовознавстві випробувано багато слів з основою фемін-, які можуть утердити свій статус як повноцінні лінгвістичні терміни і сформувати термінологічну базу для дослідження загальних номінацій зі значенням особи жіночої статі» [1, с. 31].

Цілком слухними є ці міркуваннями, адже справді на сторінках сучасних книжок, газет, журналів, а особливо в інтернет-ресурсах спостерігаємо за процесом так званого *випробовування* фемінітивів у різних сферах діяльності: політиці, бізнесі, науці, юриспруденції, медицині, культурі, медіа тощо. Винятком не стала сфера фізичної культури та спорту, навіть більше, такі слова, як: *спортсменка*, *рекордсменка*, *учасниця*, *претендентка*, *бігунка*, *медалістка* є активно використовуваними (в деяких контекстах фіксуємо наявність двох або й трьох найменувань в одному реченні) і вже протягом тривалого часу настільки усталилися, що не «ріжуть вуха» та «не дратують» слухачів, напр.: *23-річна спортсменка вперше у своїй дорослій кар'єрі піднялася на подіум міжнародних стартів; Раніше українки із цими суперницями не зустрічалися; На третю сходинку п'єдесталу пошани зійшла бронзова призерка Олімпіади-2020; Джима потрапила до числа учасниць мас-старту ЧС-2023; Плавчиня встановила 50 рекордів України; Фіналістка Олімпійських ігор у Токіо Вікторія Онопрієнко набрала найбільшу суму балів за підсумками чотирьох вправ і святкувала перемогу, випередивши бронзову медалістку; Переможницею гонки стала представниця України Анастасія Меркушина, яка ідеально відстрілялася на обох вогневих рубежах; Ольга Харлан – олімпійська чемпіонка, шестиразова володарка кубка світової першості з фехтування та найтитлованіша шаблістка України.*

Визначаючи спосіб творення виокремлених вище фемінітивів, бачимо, що найпродуктивнішим є використання суфікса -к (а), не менш популярним – суфікс -иц(я), а найменш вживаним – ин(я). Саме ці суфікси і в такій ж послідовності закодифіковано чинним Українським правопи-

сом у редакції 2019 року [4, с. 27]. Крім того, завдяки цим морфемам утворені лексеми набувають стилістично нейтрального звучання і можуть функціонувати не лише в публіцистичному, розмовному, художньому, а й науковому та офіційно-діловому стилях мовлення.

Ще одну важливу особливість творення фемінітивів сфери фізичної культури та спорту визначає А. Акуленко, стверджуючи: «Проблема з цими суфіксами у тому, що вони простіше приєднуються до слів, які вписалися в мову і які ми називаємо українськими. До слів, де чітко прочитуються запозичені основи і суфікси, їх дуже складно приєднати, бо ми починаємо противитися такому нашаруванню. Хоча і тут все не так просто. Слово «спортсменка» є чудовим прикладом – ми не замислюємося над внутрішньою структурою слова, якщо нам це зручно використувати» [2]. Принагідно зауважимо, що вживання низки аналогічно утворених слів не викликає в мовців заперечення, зокрема *атлетка*, *тенісистка*, *каратистка*, *біатлоністка*, *дзюдоїстка*, *хокеїстка* тощо.

Отже, слова-фемінітиви, відтворюючи загальнономовну тенденцію, добре утвердилися у спортивній сфері, сформували її термінологічну базу шляхом симетричного представлення осіб жіночої статі. Словотвірною основою для творення такого типу лексем стали як слов'янські, так і запозичені іменники.

Список використаних джерел:

1. Брус М. П. Фемінітиви в українській мові: генеза, еволюція, функціонування. Івано-Франківськ: ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2019. 440 с.
2. Мовознавця про фемінітиви: час усе розставить на свої місця. URL: <https://www.dw.com/uk/movoznavytsia-pro-feminityvy-chas-rozstavyt-vse-na-svoi-mistsia/a-55815416> (20.02.2023).
3. Трофімук К. Характеристика спортивної лексики і термінології у засобах масової інформації. URL: <http://boOk.net/index.php?p=achapter&bid=18322&chapter=1> (11.01.2022)
4. Український правопис / Національна академія наук України. Київ, 2019. 391 с.

НАНИЗУВАННЯ НОМІНАТИВНИХ ТА ВОКАТИВНИХ СИНТАКСИЧНИХ КОНСТРУКЦІЙ (ТВОРЕННЯ РЕЧЕНЬ-ЛАНЦЮЖКІВ) У ІСТОРИЧНИХ РОМАНАХ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

Петрів Яна

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)

petriv.yana@chnu.edu.ua

У цьому дослідженні буде проаналізовано специфіку вживання Павлом Загребельним у історичних романах груп називних та вокативних конструкцій. П. Загребельний вживає чималу кількість груп нанизаних односкладних іменних номінативних речень, які мають донести читачеві певне комунікативне завдання. З-поміж них виокремлюємо речення з метою:

а) опису природи, напр.: **Скелясті шляхи, гори й гори, вузькі проходи, долини бездонної глибини, далі кам'яниста рівнина від Султанії до самого Казвіна** [4, с.668–669]; **Велетенські рівнини, могутні гори, палаючі небеса, блискавиці, бурі всесвітні** [4, с.553];

б) називання абстрактних, філософських понять, напр.: **Пригніченість, задрощі, ненависть, плітки, темна хтивість, збочення**. Тільки тепер збагнула всю ницість і бруд гарему, збагнула, вжахнулася, сповнилася відразою [4, с.445]; **Проклятий світ! Прокляте життя! Ні спільника, ні помічника...**[4, с.213];

в) опису людини, її зовнішніх рис характеру, вподобань і почуттів, нав'язання спогадів, напр.: **Не запобігав її старінню, хоч і помічав, як змінювалося її обличчя з роками. Там зжовклість, там плямочка, там пересохла шкіра, там зморшка** [4, с.634]; Султан полюбив її – уярмлену, понижену, пригнічену. **Співбесідниця, сповірниця, знаряддя насолоди, іграшка** [4, с.538];

г) опису приміщення, напр.: **Настя опинилася у залі прийомів уперше. Два ряди вікон, галереї з різьбленими решітками, жовтогарячі фаянси в квітах і травах, мереживо різьбленого каменю й дерева, килими, столик з ласощами, курильниці, посередині підвищення для танців, поряд високий трон для султана, низенькі стільчики для валиде, султанських сестер і Махідеван** [4, с.87];

г) опису побутових предметів, напр.: **Ібрагім вирішив зодягнутися купцем. Кольорові мережива, чорний оксамит, золотий ланцюг на шії, персні з великими самоцвітами, кристалий капелюх з коштовним плюмажем** [4, с.18];

д) окреслення часу, напр.: **Дні, тижні, місяці** [4, с.558]; **Старість розсипалася по жилах, мов сухий пісок. Пісковий годинник часу, віку, вмирання** [4, с.533].

Особливістю вокативних речень (односкладних речень апеляції), про які зокрема писали Л. Коваль та Н. Вітрук, у текстах історичних романів є те, що вони можуть бути повторюваними та утворювати так звані ланцюжки або ряди речень, нанизуючись. Виокремлюємо такі групи нанизаних речень:

а) повторювання тих самих вокативів: однослівних, напр.: [...]і, втративши надію виходити що-небудь, став тихенько кликати: «**Величко! Величко!**» [2, с. 59]; Стояла перед султаном зжовкла, як шафран, не могла вхопити віддиху, дивилася на нього такими очима, що він здригнувся, злякано вигукнув: – **Хуррем! Хуррем!** [4, с. 672]; Тепер прийшла в його сон і погукала: «**Дулібе! Дулібе!**» [5, с. 316];

кількаслівних, напр.: «**Пане сотнику! Пане сотнику!**» – «А що, – кажу, – не знайдете в калині кого різати?» [6, с. 284]; На кожне скивання головою навперестриб: «**Пане сотнику! Пане сотнику!**» [6, с. 39];

б) нанизування семантично однотипних назв адресата мовлення: однослівних, напр.: **Шпільмани! Шальке! Рюде!** [3, с. 109]; – **Ти! Поганцю! Сволото! Тварюко!** – телесувався коло нього Сивоок, підскакуючи то з одного, то з другого боку, виміряючи йому не так болючі, як шкулькі удари [2, с. 129]; – **Що ти вдіяв? Що ти накоїв! Ти, злодюго! Вбивцю! Негіднику!** [2, с. 129];

кількаслівних, напр.: – **Пане Хмельницький! Пане гетьмане!** Зглянься на мене! Я – Виговський Іван, писар з-під Боровиці [6, с. 200]; **Знадо і звабо моя! Мотрононько!** Три речі перевіряються в ділі: мужність у бою, смирення в гніві, любов у нужді [...] [6, с. 194]; **Мій відчаю, мій тяжкоокий вороже!** Твій дух отруйний, сила згубна [4, с. 630]; **Ще прошепотів щось. Здається: «Кров моя, серце моє, вогонь мій!».** Та вже того нічого не почув, і князь не чув нічого [5, с. 429].

Таким чином, як бачимо, фіксуємо Рупи нанизаних односкладних синтаксичних одиниць, або так звані ряди чи ланцюжки, функція яких – звернути увагу читача на окремі деталі. П. Загребельний використав нанизані номінативні речення переважно для створення описів: природи, людини, її зовнішніх рис характеру і почуттів, вподобань та спогадів, побутових предметів, навіть описи міст, їх околиць, приміщень, тощо. Так звані нанизані, або ряди вокативних речень, використані П. Загребельним, є доволі численними і є яскравими індикаторами авторського ідіостилію. Значно поступаючись за численністю складним реченням, ці прості односкладні синтаксичні одиниці, безперечно, увиразнюють текст, емоційно забарвлюють його і, найосновніше, чітко й виразно представляють факти довколишньої дійсності, деталізуючи їх.

Список використаних джерел:

1. Вітрук Н. Л. Формально-синтаксичні вияви односкладних речень апеляції в сучасній українській мові. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство) : збірник наукових праць. Вінниця : ТОВ «Фірма «Планер», 2014. Вип. 19. С. 41–44.
2. Загребельний П. А. Диво: роман. Київ : Махаон-Україна, 2000. 576 с.
3. Загребельний П. А. Євпраксія: роман. Київ: Радянський письменник, 1975. 312 с.
4. Загребельний П. А. Роксолана: роман. Харків : Фоліо, 2001. 685 с.
5. Загребельний П. А. Смерть у Києві: твори в шести томах. Київ : Дніпро, 1980. Т.3. 680 с.
6. Загребельний П. А. Я, Богдан (Сповідь у славі): роман. Київ : Рад. письменник, 1983. 511 с.
7. Коваль Л. М. Семантико-синтаксична основа головного компонента вокативного речення в українській мові. Одеський лінгвістичний вісник. 2015. № 5. С. 56–62.

ІДІОСТИЛЬ ОСИПА МАКОВЕЯ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАнь ЗБІРКИ «ПУСТЕЛЬНИК З ПУТНИ ТА ІНШІ ОПОВІДАння»)

Антофійчук Алла, Щербань Анна
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
a.agafonova@chnu.edu.ua

Літературна спадщина О. Маковея – своєрідна, унікальна та багато в чому неперевершена за формою і викладом змісту художнього матеріалу. У збірці письменника «Пустельник з Путни та інші оповідання» відображено закономірності розвитку української літературної мови кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Творча діяльність О. Маковея припадає на час існування західно-українського варіанту літературної мови, нормам якого відповідало використання діалектних слів, форм і правил побудови словосполучень та речень. З огляду на це логічним і закономірним є використання в оповіданнях різнорівневих діалектизмів. «Носій наддністрянського діалекту (мовна особистість письменника формувалася під впливом наддністрянського говору – дитячі і юнацькі роки він провів у його ареалі – м. Яворів Львівської області), О. Маковей активно послуговувався в художній практиці діалектними елементами місцевої говірки» [3, с. 50]. «Діалектна стихія виразно виявляється у творах О. Маковея, проте, як показує аналіз наддністрянських діалектизмів з погляду їх відображення в мові персонажів та в авторській мові, лише в деяких випадках їх ужито зі стилістичною метою, здебільшого їх використано як нормативний компонент тодішньої західноукраїнської літературної мови, в основі якої був рідний для письменника наддністрянський діалект» [3, с. 50]. Це такі діалектизми, як **кріпшати** – те саме, що й міцнішати. *Усе те, звісно, ніщо інше, тільки видумки людські, бо мури від тіні не ставали кріпші* [1, с. 39]; **стерятися** – те саме, що й розгубитися. *Почувши се, Манолі зовсім стерявся* [1, с. 44]; **стреміти** – перебувати де-небудь. *Стремить стріла у яворі ще й тепер* [1, с. 40].

Авторська лексика О. Маковея сповнена й буковинських діалектизмів. «Осип з Буковини» – а саме такий псевдонім мав поет – наводить у своїх творах типові слова з буковинського діалекту. Зокрема, в оповіданнях «Пустельник з Путни» та «Як брат сестру продав туркам» вжито такі лексеми (відповідно до «Словника буковинських говірок» [2]): **половійк** – яструб. *Деся далеко каркали ледве чутно ворони, два половики крутилися над лісом, мовби здоганяли себе...*[1, с.29]; **кусінь (кусинь)** – надкушений шматок (хліба, сала) [2; с. 224], шматок. *Вбігли до світлиці, вхопили тіло небіжки, викинули через сіни на подвір'я, повиймали шаблі і порубали на кусні* [1, с. 53].

Окрім вкраплення в канву художнього мовлення спостережено й інші особливості мовостилю письменника. Зокрема цікавим авторським прийомом є те, що О. Маковей, окрім історичних джерел, вміло влітає в

оповідання і фольклорні елементи. Свідченням цього є оповідання «Як брат сестру продав туркам» і «Манолі» написані за мотивами народних балад [1, с. 10].

Авторська мова О. Маковея, окрім діалектної лексики позначена чималою кількістю рідковживаних та застарілих слів, що вдало й цілісно зображає тогочасну картину мовленнєвої культури народу.

Список використаних джерел:

1. Маковей О. Пустельник з Путни й інші оповідання; упорядкув., приміт., вступ. стаття В. Антофійчука. Чернівці: Букрек, 2019. 56 с.
2. Словник буковинських говірок / За заг. ред. Н.В. Гуйванюк. Чернівці: Рута, 2005. 688 с.
3. Стецик Х., Оксамитна Л. Наддністрянські діалектні елементи в художній мові Осипа Маковея. Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. Т. 32 (71) №5, 2021. Ч.1. Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 50–8.

РЕЛІГІЄЗНАВСТВО. БОГОСЛОВ'Я



АСПЕКТИ ВПЛИВУ ЕНЦИКЛИКИ ПАВЛА VI «HUMANAE VITAE» НА ТЕОЛОГІЮ ТІЛА ІВАНА ПАВЛА II

Байрамов Алі

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)

bairamov.ali@chnu.edu.ua

Моральний аспект подружжя вартий ретельної уваги, адже очевидне його важливе та сутнісне значення: це середовище зародження нового життя та нової особи. Але побутують альтернативні погляди щодо призначення подружжя в його ціннісних і життєво-практичних вимірах. Проаналізуємо праці римських пап ХХ ст. Павла VI та Івана Павла II, де вони розглядають цю проблему, зокрема, в аксіологічному й антропологічному контекстах.

У своїй енцикліці «*Humanae vitae*» («Людське життя») Павло VI твердить про належні норми зачаття людського життя. Спираючись на доктрину католицької Церкви та послуговуючись принципом цілісного бачення людини, він формулює таку засаду: «Церква [...] навчає, що «кожен подружній акт» повинен бути відкритим до передавання життя. Це вчення, неодноразово викладене Учительським Урядом Церкви, базується на встановленому Богом нерозривному зв'язку між об'єднаним та прокреативним значеннями, притаманними подружньому акту. Цей зв'язок людина не має права самовільно розривати» [2, с. 123]. Понтифік також зауважує, що згідно з документом «*Gaudium et spes*» II Ватиканського собору інтимні та цнотливі акти єднання членів подружжя, що дають життя новій особі є «шляхетними й гідними», навіть якщо передбачалося, що запліднення не буде [див. 2, с. 123]. Також буде цінним звернутися до латинського тексту енцикліки (відповідний фрагмент тексту цієї мовою наводиться й коментується у примітках до українського видання праці «Чоловіком і жінкою сотворив їх: богослов'я тіла»), де фразу «повинен бути відкритим до передавання життя» можна перекласти «повинен залишатись сам по собі *призначеним* для зачаття людського життя» [1, с. 539].

Аналізуючи згадану позицію свого попередника, Іван Павло II пише у своєму творі «Чоловіком і жінкою сотворив їх: богослов'я тіла», що в енцикліці не лише нагадується ця норма, але й надається в такий спосіб її обґрунтування. Він звертає увагу, що у твердженні про нерозривний зв'язок, котрий був установлений Богом, між двома значеннями подружнього акту (об'єднаним і прокреативним) розглядається насамперед значення подружніх стосунків. Тоді як у наступному після нього реченні читаємо: «По своїй внутрішній структурі подружній акт, якнайтісніше поєднуючи супругів між собою, чинить їх одночасно здатними до зачаття нового життя, відповідно до законів, вписаних у природу чоловіка і жінки» [2, с. 123]. Тут, по суті, мовиться про природу подружніх взаємин. Цим папа дає зрозуміти, що документ спонукає нас шукати підґрунтя цього морального припису, і що «внутрішня структура (природа) подружнього акту творить необхідну основу для адекватного відчитування

та віднаходження значень, які необхідно перенести у свідомість і рішення дійових осіб» [1, с. 540]. Отже, веде далі автор «Богослов'я тіла», людина згідно з логічною доконечністю, притаманною її розумові, «мусить» сприймати одночасно як об'єднанче й прокреативне значення подружнього акту, так і їхній нерозривний зв'язок. Коли ж особа мудро їх перепрочитує, або ж усвідомлює, поєднуючи онтологічний, суб'єктивний і психологічний виміри, то вона впорядковує свої вчинки у сфері сексуальності задля відповідної морально правильної поведінки [див. 1, с. 540-541].

Підсумовуючи, зазначимо, що філософсько-богословська думка, висловлювана Павлом VI та розвинута Іваном Павлом II, додатково надає богословському мисленню гуманістичного виміру. У «Богослов'ї тіла», котре всім текстом синергіює з «Людським життям», не раз наголошується на тезі, що людина не просто послуговується своїм тілом, а її тілесність істотно впливає й на усвідомлення нею своєї ідентичності та особливої відповідальності (зокрема, у родині), адже «буття тілом» має свій особливий характер у чоловічості та жіночості [див. 1, с. 110, 114, 291]. Ці акценти важливі і для ціннісних, і для методологічних аспектів розвитку людинознавчого потенціалу сучасного богослов'я.

Список використаних джерел:

1. Іван Павло II, Чоловіком і жінкою сотворив їх: богослов'я тіла. Львів: Свічадо. 2022. 680 с.
2. Павло VI, *Humane vitae*, Людське життя. Вибрані документи Католицької Церкви про шлюб та сім'ю: від Лева XIII до Бенедикта XVI. Львів. Інститут Родини і Подружнього Життя УКУ, видавництво «Колесо», 2008. С. 115-137.

РИЗИКИ КАЛЕНДАРНОЇ РЕФОРМИ: ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД РЕАКЦІЙ КЛІРУ ТА МИРЯН ПОМІСНИХ ПРАВОСЛАВНИХ ЦЕРКОВ НА ЇЇ ВПРОВАДЖЕННЯ

Боцюк Орест

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
botsiuk.orest@chnu.edu.ua*

Сьогодні актуальною є тема ризиків, пов'язаних з церковною календарною реформою, яка назриває в Україні. Ця реформа є як і важливою зміною в церковному житті, так і складною яка може мати неоднозначний результат. Незважаючи на те, що частина Православних Церков провела календарну реформу, різноголосся щодо доцільності даної реформи не вщухають. На прикладі помісних церков, які провели зміну календаря, добре відомі позитивні та негативні наслідки цього рішення: як поспішне впровадження, загальне нерозуміння необхідності та важливості реформ, а також те, що оголошення адміністративних органів вищого рівня сприйняли не всі громадяни, а також, поява так званого «старокалендарного розколу».

Процес впровадження нового стилю, тобто **новоюліанського календарів**, замість старого стилю (**юліанського календаря**) церквами триває вже майже століття.

Григоріанський календар в **Українській Народній Республіці** був впроваджений **16 лютого 1918** року, коли цей день стали вважати **1 березня 1918** року. **Західні українські землі** перебували в складі **Австро-Угорщини**, у якій григоріанський календар уже був державним. **Руські церкви в Речі Посполитій** й **Австро-Угорщині** користувалися старим стилем, тобто **юліанським календарем**, адже стояло питання збереження етнічної самоідентифікації **русинів**, їх розрізнення із **поляками-католиками** [1].

Більшість **автокефальних православних церков** прийняли **новоюліанський календар** як новий стиль впродовж **XX століття**, коли їхні держави перейшли на **григоріанський календар**. Наразі новоюліанський (удосконалений юліанський календар, який усунув хибу), який до 2800 року буде повністю збігатися із григоріанським, використовують 9 автокефальних православних церков.

Серед ризиків, пов'язаних з календарною реформою в Україні, можна виділити підвищення рівня стресу та виснаження серед священнослужителів і вірян, які мають пристосовуватися до нових правил та обрядів. Крім того, ця реформа може призвести до конфліктів між різними церковними групами, які мають різні погляди на традиції та обряди.

Досвід реформ у минулому свідчить: проблеми виникають там, де реформа впроваджується «в одну мить», без підготовки, «згори» та без можливості альтернативи для тих, хто не готовий до її сприйняття.

На нашу думку календарній реформі має передувати широка інформаційна кампанія, як підґрунтя для вдалого забезпечення початку

та впровадження календарної реформи. Священнослужителі та миряни повинні бути повністю інформовані про переваги, які принесе ця реформа. Інформаційна кампанія має бути ретельно спланованою та проведеною відповідальними органами церковної ієрархії. Чудовим прикладом вдалої інформаційної роботи є зміна поглядів на потребу календарної реформи голова Богословсько-літургійної комісії Синоду ПЦУ митрополита Бориспільського Євстратій. Ще не так давно цей архієрей вважав, що в Україні ризики реформування церковного календаря тепер очевидні та реальні. На його думку, поспішні календарні реформи будуть вносити хаос в Українську Православну Церкву на десятиліття вперед. Нині владика вважає що, вже є всі аргументи та підстави прийняти позитивне рішення, одночасно забезпечивши можливість громадам, які цього бажають, зберегти попередню календарну традицію [2]. Також варто згадати про вибір очільника УГКЦ Блаженнішого Святослава з Синодом, про перехід з 1 вересня на новий стиль для нерухомих свят із збереженням чинної Пасхалії. За їхніми даними, близько 90% вірян цієї Церкви готові до переходу [3].

Узагальнюючи, календарна реформа є нагальною проблемою для Церков в Україні, але водночас вона несе значні ризики та конфлікти. Проте, вона також може бути важливим кроком для розвитку та модернізації церковного життя. Важливо, щоб церковні лідери ретельно спланували інформаційну кампанію та забезпечили можливість для діалогу з мирянами та духовенством щодо реформи, допомогли зрозуміти причини та переваги її впровадження. Крім того, важливо, щоб прийняття рішення про впровадження реформи відбувалося відповідно до канонів та правил церковного життя, з дотриманням єдності та згоди між різними юрисдикціями.

Список використаних джерел:

1. Кралюк П. Коли святкувати Різдво: вибір між Москвою і Європою? Радіо Свобода. 2021. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30304497.html>.
2. Євстратій Зоря. ПЦУ також подумує про зміну календаря. УКРІНФОРМ. 2023. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3666574-pcu-tez-podumaє-pro-zminu-kalendara-risenna-bude-u-travni.html>
3. УГКЦ переходить на новий календар. У ПЦУ очікують позитивного рішення Собору у травні. Суспільне. Новини. 2023. URL: <https://suspiilne.media/377132-ugkc-perehodit-na-novij-kalendar/>

БОГОСЛОВ'Я АВГУСТИНА ЯК СИНТЕЗ ФІЛОСОФІЇ ПЛАТОНА

Завальна Вікторія

Таврійський християнський інститут (Івано-Франківськ)

zavalnavictoria@gmail.com

Українці живуть у часи істотних змін, які викликані військовою агресією з боку росії. Українці заново формуються як нація. Намагаються переосмислити світоглядні цінності, політичні орієнтири та теологічне підґрунтя духовності. В цьому дискурсі важливим є осмислення фундаментальних філософсько-богословських шкіл, які сформували сучасні християнські традиції.

Сьогодні богослови опираються на праці Аврелія Августина, як на одного з найвеличніших християнських мислителів. Він створив завершену теологічну систему, яка мала вплив на подальше західне богослов'я. Крім власного вкладу у розвиток філософсько-богословського світогляду, багато в чому, завдяки Августину, європейська філософія зберегла і продовжила життя ідей Платона в філософії неоплатоністів.

Платон – це бого-і душе-центрист. Платонова людина – це душа. Тіло є «в'язниця», що обмежує свободу. Істина – це Бог, вона, як і Він, захована в глибинах душі. Пізнати істину та Бога можна лише через самопізнання [1, с. 116]. Центром релігійно-філософської концепції Августина є Бог. Августин стверджує, що Бог – це нематеріальний, всемогутній абсолют, вище якого не може бути нікого і нічого. Але Августин відкидає платонічне вчення про те, що Бог випромінює весь світ, і тому єдиний зі світом. Бог створив світ і абсолютно не залежить ні від природи, ні від людини. Природа ж і людина, навпаки повністю залежать від Бога [2, с. 378].

Августин проголосив, що істинне благо для людини криється не в чуттєвому задоволенні, особливо не в чуттєвих втіхах, а насамперед в істинному розумінні Бога і в тому божественному бутті, до якого має прагнути людина засобом власного розуму [3, с. 15]. Оскільки чуттєвий світ – це світ гріха, несправедливості та зла, то не слід шукати добро, щастя, справедливості у його межах. Платон на основі відкритого ним вчення про ідеальне, проголосив, що все і вся в чуттєвому світі є неістинним і несправжнім, а тому – й несущим. Життя людини в чуттєвому світі подібне до «життя в кайданах», від яких людині необхідно звільнитися [3, с. 13].

Багатівікові античні уявлення про душу та особливо ідеї Платона були систематизовані в неоплатонічній концепції «душі». Плотін розробив містичну теорію світотворення як процесу «падіння душ». Водночас у падінні є й її власна провина. Прогрішення душі полягає в тому, що через свою гордість і високомірство вона забула Бога, свою власну природу і, в своєму прагненні до самостійного буття, відокремилася від початку. Причина гріхопадіння душ – бути й жити за своєю волею – від себе і для себе. Душа мала високі наміри, але через зловживання

свободою волі людська природа виявилася зіпсованою, тому душа тепер скніє в матерії, яка затемнює істину [4, с. 1].

Головною основою ідеальної держави, на думку Платона є справедливість. Вона полягає в тому, щоб кожному громадянину було відведено особливе заняття, найбільш відповідну його особистості роботу, тобто справедливість є відповідність реальної речі своїй ідеї, адже держава тоді є ідеальним, коли кожен громадянин діє в згоді зі своєю власною сутністю. Роздуми Платона над питаннями правильного ведення війни можна знайти у діалогах «Федон», «Держава», «Закони». До «справедливих війн» Платон відносив ті, метою яких є встановлення справедливості або захист територій. Філософським підґрунтям права війни для Платона є пізнання ідеї Добра [5, с. 67].

Августин розвинув межі розуміння війни як суспільного явища. Він надав ідеї «справедливої війни» завершального характеру і розглядав її як таку, що виступає Божим задумом. Саме тому Августина часто називають «апологетом війни». Якщо узагальнити основні положення Августина стосовно війни, то можна зробити наступні висновки: Війна виникає внаслідок людських гріхів і пороків; війна є засобом вирішення земних завдань, справ; несправедлива перемога примножує нещастя, в той час як справедлива перемога – дар Божий і добро; справедливість є подоланням пороків суспільного буття; війна, таким чином, сприяє «очищенню» людської історії [5, с. 67].

Список використаних джерел:

1. Білодід В. Платонізм та аристотелізм як джерело відмінностей внутрішньої форми християнських традицій західної Європи та Візантії Доби Середньовіччя. *Мультиверсум. Філософський альманах.* 2021. №2. С. 111–139.
2. Дудник Б. М. Неоплатонізм у творчості Августина Аврелія. С. 377-378. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/11270/1/NRMSE2018_V3_P377-378.pdf
3. Павленко П. Ю. Вплив філософії Платона на зародження та становлення християнської антропології : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : 09.00.11. Київ, 1998. 23 с.
4. Мозговий І. П. Неоплатонізм про «падіння душ». *Людина: дух, душа, тіло* : матеріали III науков-теоретичної конференції. Суми, 1999. С. 19-22.
5. Пода Т. А. Теорія «справедливої війни»: від античності до сучасності. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія.* 2016. №2. С. 66-69.

ТОМОС ПРО АВТОКЕФАЛІЮ УКРАЇНСЬКОГО ПРАВОСЛАВ'Я: ІСТОРИЧНА СПРАВЕДЛИВІСТЬ, ГАРАНТІЯ БЕЗПЕКИ ДУХОВНОЇ СВОБОДИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Луцан Ігор

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*

i.lutsan@chnu.edu.ua

Доводячи історичну справедливість щодо надання Українській Православній Церкві (Православній Церкві України) Томосу про автокефалію, відразу варто зацентувати на тому, що принцип «незалежній державі – незалежна Церква» – усталена норма православної традиції, яку чітко обґрунтував перший митрополит Київський, слов'янського походження – Іларіон (990-1088 рр.) ще в XI ст. І справді, ним чи не вперше у своєму «Слові про закон і благодать» окреслюється місце та роль Руси-України у світовому історичному процесі з чітким акцентом на самостійність Руської (Української) Держави і Церкви. Тут не можемо не згадати й про постанову Помісного Собору Української Православної Церкви, яка, на жаль, і до сьогодні зберігає «приховану» єдність з Московським патріархатом у питанні повної самостійності Церкви (1-3 листопада 1991 року). До речі, в цьому важливому документі зазначалася відома фраза – «незалежна Церква у незалежній державі є канонічно виправданою та історично неминучою» [3]. Більше того, рішення цього Собору було підтримане всіма, без винятку, його делегатами й особисто підписані. Проте московські примхи відразу та свідомо спотворили цю ідею релігійної свободи, призупинивши на деякий час її реалізацію.

Між тим, як відомо, відродження духовності, а, як наслідок, і стабільності в багатьох країнах стало можливим тільки через утвердження єдності. Тут доречно згадати слова Ісуса Христа: «Усяке царство, що розділилося в собі, запустіє; і всяке місто чи дім, що розділилося у собі, не встоять» (Мф. 12: 25). А тому, аналізуючи державотворчі процеси в Україні, однією із найсуттєвіших помилок, якої припустилися українці, на нашу думку, – це те, що ідучи шляхом релігійної толерантності та віротерпимості, здобувши державну незалежність, яку сьогодні виборюємо великою ціною, наше суспільство досить довго не могло відстояти релігійну самостійність – втілити тисячолітню ідею автокефального буття Української Церкви. Зрозуміла річ, що цим легко скористалися адепти «руського міра», задовольняючи виключно потреби церковної структури, яка, на жаль, свого часу покликана не тільки всіляко закріпити церковне життя й омосковити населення в Україні, але й продовжує бути рупором кремля для знищення Української державності. Ба більше, в історичній ретроспективі українського православ'я з боку московитів добре відомі й багато інших «каменів спотикання», зокрема: спотворення та привласнення історичних фактів хрещення Руси-України; рейдерське захоплення Москвою Київської митрополії у 1686 р., що практично

паралізувало діяльність Української Церкви і на три століття створило ізоляцію з питань державної та церковної єдності українського народу; нищення особливостей Українського православ'я у XVII-XX століттях тощо. Не випадково в Грузії, коли вона вийшла зі складу Радянського союзу, чи не відразу постало питання про автокефалію Церкви та висвячення єпископів-грузинів на єпископські кафедри. Попри цей факт ніхто не скаже, що Грузія релігійно нетерпима країна. До речі, таких прикладів можна навести чимало [4, с. 7, 29].

Зрештою, українці, з волі Божої, дочекалися величної й славетної події. І справді, об'єднання спільних зусиль української влади, громадськості, кліру та вірних православних церков України, дало феєричний результат – отримання Патріаршого і Синодального Томосу про надання автокефального церковного устрою Православній Церкві в Україні, зайнявши почесне місце в Диптиху Константинопольського Патріархату. Нагадаймо, що ця напевно історична подія відбулася 6 січня 2019 року в Кафедральному соборі святого Георгія Переможця у Стамбулі. Відтак станом на сьогодні, окрім Константинопольського Патріархату, Православну Церкву України офіційно вже визнали Елладська (12 жовтня 2019 року) Александрійська (8 листопада 2019 року) та Кіпрська (24 жовтня 2020 року) православні церкви [2]. З низкою інших церков про це ведуться переговори, а тому – це питання часу.

У цьому контексті виникає ще одне, дуже значуще запитання: чому для Української держави, у якій домінує населення православного віросповідання, отримання Томосу було вкрай важливим? Річ у тім, що реалізований проєкт Помісної Православної Церкви в Україні, по-перше, робить неможливим практичне відновлення імперських амбіцій російської влади, а це, у свою чергу, укріплює фундамент як державної, так і церковної незалежності нашої країни; по-друге, вкотре доводить абсурдність думок з боку ідеологів «руського міра» та москвофільської частини українського народу щодо звинувачень в «неканонічності, самопроголошеності, безблагодатності, розколу, гріховності молитися українською мовою, Русь – це росія» й багату інших спекуляцій; по-третє, ПЦУ, отримавши законні права у Вселенському православ'ї, активно реалізовує свої потенційні можливості, які швидкими темпами виводять її на нові горизонти розвитку; по-четверте, утвердження Помісної Православної Церкви – це, насамперед, символ духовної незалежності Української держави, і, по-п'яте, на боці українців – церковні канони, православні традиції, історичні закономірності й правда, джерелом якої є Бог.

Підсумовуючи, вважаємо за потрібне розвіяти й москвофільський міф про можливість перегляду питання щодо надання ПЦУ Томосу. Справді, в інформаційному просторі часто можна побачити провокаційну інформацію опонентів про те, що цей акт не є остаточним і може бути переглянутим на Всеправославному Соборі. Тут відразу зауважимо, що питання надання Томосу українському православ'ю остаточно вирішене і перегляду чи ревізії не підлягає! Адже слідуючи церковним канонам і традиції, Українська Православна Церква отримала свою автокефалію тим же способом, що і всі інші новостворені Автокефальні Церкви, будучи

затверджені без Православного Собору чи загального обговорення, як це безпідставно та істерично вимагає РПЦ та її фанатичні прибічники в Україні.

Отже, варто вкотре наголосити, що процес утвердження (конституювання) Помісної Православної Церкви в Україні не зупинити навіть через диковинні московські міфи та постійні намагання дискредитувати ідею української автокефалії, адже надання Томосу Православній Церкві України – це беззаперечна історична справедливість, гарантія і безпека духовної свободи українського народу.

Список використаних джерел:

1. Біблія: книги Священного Писання Старого та Нового Завіту / в українському перекладі з паралельними місцями ; [пер. Патріарха Філарета (Денисенка)]. Київ : Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2004. 1407 с.
2. Киридон А.М. Томос про надання автокефалії Православній церкві України: архітектоніка процесу // Уманська старовина. 2019. № 6. Доступно: <<http://usj.udpu.edu.ua/article/view/190039>>. [5 Лютого 2023].
3. Постанова Собору Української Православної Церкви з питання повної самостійності Української Православної Церкви, 1-3 листопада 1991 р. Офіційний веб-сайт Релігійно-інформаційної служби України (РІСУ). Доступно: <https://risu.ua/postanovi-pomisnogo-soboru-upc-1991_n35534>. [20 Січня 2023].
4. Саган О.Н. Православна Церква України: конституювання та перспективи розвитку. Київ : [б. в.], 2019. 103 с.

НОВІТНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЛІТУРГІЙНИХ ТЕКСТІВ У ЦЕРКВАХ КІЇВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Мілешкін Михайло

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*

mileshkin.mykhaylo@gmail.com

Умови жвавого осмислення необхідності популяризації української мови змушують знову звернути посилену увагу на ті аспекти нашого повсякденного життя, де активно використовується літературна українська мова. Зокрема одним із таких аспектів є християнське богослужіння, а точніше богослужбова література церков кийвської традиції. За останні роки і різних храмах грецького обряду вірні змогли почути певні зміни у проханнях та виголосах які використовуються за божественною літургією. У цьому контексті доцільним є розглянути сучасні реформи літургійних текстів Православної Церкви України та Української Греко-Католицької Церкви.

На превеликий жаль, зміни торкнулися тільки тексту божественної літургії Іоанна Золотоустого та деяких розповсюджених слів та виразів. Нагадаємо що перші такі зміни помісної православної церкви були затверджені на засіданні Священного Синоду 24 листопада 2020 р. [1], натомість католицька церква затвердила подібні зміни на Синоді Єпископів Української Греко-Католицької Церкви в Перемишлі, 7-15 липня 2022 р. [2]. ПЦУ та УГКЦ послуговувалися зовсім різними підходами.

В основі літургійно-текстових змін митрополії було використане грецьке видання Ієратикону *Ἀποστολικῆ Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος*. Відповідно до цього практично усі зміни в богослужбовому тексті пронизані практикою саме Вселенського Патріархату. Такі зміни відсилають нас до першоджерельної бази мови оригіналу (койне, тобто грецької). Православна Церква України також старалася зважати і на церковно-слов'янський переклад богослужбових текстів, в контексті слів які вкоренились в українській богослужбовій традиції (таких, як «єси», «благо-словен», «начало», тощо), залишаючи їх без перекладу. Окрім того, в деяких випадках змінювався порядок слів, та шукався відповідний український аналог при перекладі текстів. Напевно найпопулярнішою зміною в церковній традиції стала практика вживання слова «людина» замість «чоловік», й інші похідні від нього («людинолюбєць», «людинолюбством», тощо). Очевидно, що першочерговий переклад був нічим більшим аніж простою калькою з церковно-слов'янської мови, оскільки в ній не існувало окремих слів для позначення як сукупності людей, так і осіб тільки чоловічої статі. Більшість змін в окремих словах чи виразах користувалися цим самим принципом виправляючи «неправильний», або «поспішний» переклад з церковно-слов'янської.

Іншою важливою зміною стало впровадження державно-історичних мотивів української нації в богослужбових текстах православної церкви. Таким чином, після неодноразового поминання влади і війська на різних ектеніях згадується також і народ, як уособлення влади в демократичному суспільстві. На потрійній ектенії до звичного прохання

додається і згадка про спочилих гетьманів і князів наших, як представництво влади і різні періоди української історії. На проскомидії відбувається поминання «пoboжних людей», адже згідно з канонічним корпусом, можуть згадуватися тільки хрещені люди не позбавлені церковного спілкування. А у відповідних місцях згадано поминання і сестер. Окрім того великий корпус змін торкнувся і догматичного Символу Віри, які послуговувалися вищезгаданими принципами («став людиною», «майбутнього віку», тощо).

Українська Греко-Католицька Церква при затвердженні нового тексту Божественної Літургії послуговувалася практикою Римо-Католицької Церкви та віянням здебільше західного впливу та зрозумілішого змістового наповнення. Зважаючи на це більшість змін в богослужбових текстах католицької церкви мали загальний характер та були більш обережними щодо зміни закоренілих слов'янців.

Загалом греко-католицька церква зробила тільки деякі «оригінальні» зміни в порівнянні щодо ПЦУ. Так, у тексті Літургії замість «чоловіколюбець» знову ж таки буде «люднолюбець», проте у молитві «Царю Небесний», замість «скарбе дібр» буде «скарбнице благ», обґрунтовано це тим, що для християн Бог є не скарбом, а саме вічнодаючою скарбницею з якої ми черпаємо «блага».

Досить цікавим є використання поряд із сестрами, як це зробила православна митрополія, згадки і про матерів: «Отців і матерів, братів і сестер наших». Офіційно, Синоди двох церков не пояснювали саме таку зміну, однак ми припускаємо, що в православній церкві слово «Отець» перш за все відсилає нас до Бога, Ісуса Христа, а відповідно до єпископів та пресвітерів які є прообразами останнього. Натомість, ми вважаємо, що використання католицькою церквою слова «Матір», відсилає нас до жінок в чернецтві, ігумень на намісниць монастирів, яких в народі прийнято називати саме матерями. Обидві версії мають право на існування, проте повинно існувати більш розлоге пояснення Священного Синоду УГКЦ, оскільки ні в оригіналах, ні в церковно-слов'янському перекладі слово «Матір» ніде не використовується поряд із словом «Отець».

Підсумувавши все доходимо до висновку що, як Православна Церква України, так і Українська Греко-Католицька Церква пройшли досить тривалий та здебільшого успішний еволюційний шлях богослужбово-текстової традиції. Однак, важливим кроком буде власне самоідентифікація української мови в богослужбових текстах, створюючи власну, сучасну, українську традицію.

Список використаних джерел:

1. Журнал №33 засідання Священного Синоду Української Православної Церкви (Православної Церкви України) під головуванням Блаженнішого Єпіфанія, Митрополита Київського і всієї України. Київ, 24 листопада 2022 р. URL: <https://www.pomisna.info/uk/document-post/zhurnaly-zasidannya-svyashhennogo-synodu-vid-24-lystopada-2020-r/> (Дата звернення: 22.02.2023 р.)
2. Постанови Синоду Єпископів Української Греко-Католицької Церкви, що відбувся 7–15 липня 2022 року у м. Перемишлі (Польща), затверджені Отцем і Главою УГКЦ Блаженнішим Святославом. Київ, 17 липня 2022 р. URL: <https://ugcc.church/blog/postanovy-synodu-yepyskopiv-uhkts-2022-roku/> (Дата звернення: 22.02.2023 р.)

ПРОТЕСТАНТИЗМ ЯК РЕЗУЛЬТАТ РЕФОРМАЦІЇ XVI СТ. ТА ЙМОВІРНА ПЕРЕДУМОВА ДЛЯ РЕФОРМАЦІЇ СУЧАСНОЇ

Олексійчук Анжеліка

Черкаський державний технологічний університет (Черкаси)

lika160804@gmail.com

Реформація стала чи не найбільш масштабною подією у релігійному та політичному житті людства. Саме вона поклала край гегемонії католицької церкви та докорінно змінила політико-економічну ситуацію в країнах Західної Європи XVI ст. Однак «95 тез» Мартіна Лютера, критикуючи зловживання індульгенціями та заперечуючи торгівлю ними, мали на меті зміни саме у духовному контексті – релігійність мала бути перенесена із зовнішнього, матеріального на внутрішній світ людини. Ініціатори Реформації не збиралися створювати нову церкву, вони виступав за її оновлення, а точніше за повернення до основної біблійної тези. Вони поставив під сумнів усю тогочасну церковну систему, наголошуючи на тому, що благодать і віру може дарувати лише Бог і ніхто інший [1, 31].

Заглиблюючись в історію становлення протестантської гілки християнства, варто згадати основні її засади. Богословське ядро Реформації розкривало відносини людини з Богом без посередників. Так було сформовано 5 принципів новоутвореної церкви: *Sola Scriptura* («тільки Писання»), *Sola fide* («тільки вірою»), *Sola gratia* («тільки благодаттю»), *Solus Christus* («тільки Христос»), *Soli Deo gloria* («тільки Богу слава») [2]. Прибічники лютеранства спиралися лише на перші три принципи, кальвіністи з їхньою ідеологією були налаштовані більш радикально і пропагували повне скасування зовнішніх атрибутів, натомість вони наголошували на необхідності читання та коментування Біблії.

Ще одним своєрідним поштовхом до початку такого масштабного дійства як Реформація стала застарілість церковної системи, її невідповідність вимогам сучасності. В той час в Європі все активніше починає виступати такий суспільний клас, як буржуазія, а католицька церква підтримувала принципи васалітету, власне будучи найбільшим сюзереном.

Виступив проти влади, що була повністю узурпована папою, реформаторський рух таким стояв на засадах рівності всіх людей перед Богом та цінності людського життя. Загалом реформатори на перший план поставили людину. Це проявилось насамперед в одному з кроків Мартіна Лютера, коли той переклав Біблію німецькою мовою, таким чином зробивши її доступною та зрозумілою для всіх. Це відкрило людям двері у світ свободи віросповідання, можливості власної інтерпретації Святого Письма, що, до речі, також сприяло підвищенню рівня грамотності. Протестанти реформували не лише церкву, а й людську свідомість.

Крім того Реформація посприяла секуляризації. Протестантизм проводив чітку межу між державою та церквою і пов'язував це з особливостями підпорядкування в обох цих системах: в державі люди мають керуватися світськими законами, віруючі є орієнтовані на закон Божий [3].

Такий підхід став причиною утворення англiканства – однієї з основних течій раннього протестантизму, що продовжує існувати і сьогодні. Король Англії Генріх VIII бажав отримати політичну незалежність від Ватикану, тому в процесі Реформації парламент ухвалив рішення щодо відокремлення від католицької церкви. Згадуючи про англiканство, слід наголосити, що воно стало найбільш лояльним та компромiсним варіантом протестантизму. Так, воно заперечувало практику iндyльгенцій, католицьке чистилище, поклоніння iконам, святим та безшлюбність представників церкви. Англiканське духовенство прийняло основний протестантський принцип: Святе письмо та віра є єдиним джерелом релігії. Однак, в той же час, в англiканствi була затверджена теза про спасительну силу церкви [4].

Представникам раннього протестантизму вдалося домогтися грандіозних соціальних, економічних та політичних зрушень в Західній Європі завдяки своїй головній ідеї – готовності до змін, що стало запорукою для розгалуження всередині самого протестантизму. Так, у відповідь на нові вимоги з'явилися баптизм, п'ятидесятництво, адвентизм тощо. Власне це й відрізняє даний напрям християнства від католицизму та православ'я.

Отже, Реформація – це боротьба з усталеними нормами та поняттями, що не задовольняють потреби суспільства. Тож чи є ймовірність того, що в сучасному світі ми станемо свідками нової Реформації? Питання актуальне, зважаючи на те, у вирі яких подій ми знаходимось: економічна та гуманітарна криза, пандемія, війни, ядерна загроза тощо. Однозначно початок XXI століття можна окреслити як темні часи. Однак сьогодні людство докладает грандіозні зусилля, щоб «світло перемогло темряву».

Список використаних джерел:

1. Graf F. W. Der Protestantismus. Geschichte und Gegenwart. München: Verlag C. H. Beck oHG, 2017. 128 s. DOI: 978-3-406-70824-4.
2. Collins K. The Five Solas of the Protestant Reformation. URL: <https://bit.ly/3YUX9K4> (дата звернення: 23.02.2023).
3. Raschke C. A. The Next Reformation: Why Evangelicals Must Embrace Postmodernity. Michigan, Baker Academic, 2004. 240 p.
4. Confession of faith. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://bit.ly/3SvamYK> (дата звернення: 23.02.2023).

СПЕЦИФІКА ХРИСТИЯНСЬКОЇ СОТЕРІОЛОГІЇ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ПОШУКУ РЕЛІГІЙНОГО СПАСІННЯ

Роговський Володимир

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
rohovskyi.volodymyr@chnu.edu.ua

Будь-яка екзистенція трагічна за своєю природою, оскільки неминуче закінчується смертю. Людині як істоті, створеній за образом і подобою Божою, дано усвідомлювати це та шукати шляху спасіння від абсолютного зникнення. Фундаментом будь-якої релігійності є усвідомлення потреби спасіння. Саме тому й виникає сотеріологія (від грецьк. *σωτηρία* – спасіння і *λόγος* – знання) – богословське вчення про порятунок людини.

Ця проблема завжди залишається актуальною, хоча в різні епохи й у різних краях та спільнотах вона набувала різних потрактувань. Актуальність її для нас визначається тим, що сьогодні, в епоху глобалізації та інтернету, нерідко абсолютно невмотивовано й на дилетантському рівні змішуються християнські та язичницькі концепти.

Насамперед варто зазначити, що натуральні релігії язичницького Стародавнього світу вбачали шлях до спасіння в продовженні матеріального існування людини по її фізичній смерті, нехай воно навіть і набирало форм не-людських і відразливих. Посмертне існування в підземних світах Ерешкегаль (Шумер) чи Аїда (Греція) нище й жахаюче. Дещо оптимістичніше вірування в *метемпсихоз*, переселення душ, властиве індуїстам чи джайністам, яке було запозичене в еру еллінізму неоплатоніками (Плотін та ін.). Згідно цього погляду, існування в матеріальному тілі (*сансара*) ніколи не припиняється. Але людина, в залежності від повноти виконання нею свого призначення в цьому житті (*карма*), може піднятися до рівня божественних істот або, навпаки, переродитися у нижчу форму – тварину, рослину тощо.

Так, в індуїзмі мокша – порятунок – це категорична відмова від участі в циклах народжень та страждань матеріального світу. У буддизмі до цього подібна нірвана – шлях відмови від існування як такого, тому що матеріальне буття визнається за помилку й зло. При цьому нірвана у буддизмі постає не просто звільненням від страждань, але кінцевою метою релігійної практики [1, 137]. У джайнізмі людина досягає спасіння лише через граничний суворий аскетизм. Ці погляди переживають кризу у т. зв. «осьовий час» (К. Ясперс) – період прибіл. з **800** по **200** рік до Р. Х., коли формується раціональне мислення, а етика починає виживати релятивні моделі (Конфуцій, Будда, Сократ). Усвідомлюється існування Єдиного Абсолюту, що знаходить повний і розгорнутий виклад у доктрині Біблії; саме цей Абсолют – Бог – і є джерелом і шляхом спасіння, й людська істота, як і все Творіння, має повернутися до Нього (*д'ял* – олам).

Вже не «вічні» цикли матеріального буття, а не-матеріальна Вічність стає центром уваги того, хто шукає спасіння.

При цьому важливо відзначити, що у старозавітному юдаїзмі та християнстві, які розцінюють людину як вінець творіння й царя природи, Машіах (Божественний Спаситель) приходить не до тварин чи рослин, а саме до людини. Особливо чітко це виражено в двох природах Ісуса Христа – Божественній та людській, а сотеріологія стає у християнстві найважливішою частиною догматичного богослов'я. І метою життя християнина стає теозис (обоження), іншими словами, «буття-в-Бозі». «Християнська духовність має богоядську сутність, що визначає її особливості» [2, 45].

Утім вчення про спасіння формується паралельно ще й у зороастризмі та в гностиків, згодом в ісламі, пізніше – у вченні багаї. Проте тут воно модифікується в концепції, для християнства неприйнятні. У зороастрійців спасителем мислиться Сраоша (Голос Совісті або ж Слово Розуму), творіння Агура-Мазди. Гностики вважали матерію творінням злого Деміурга, якого ототожнювали з Богом Біблії, отож порятунок вбачали в потаємному знанні про Абракxаса, «Бога Справжнього». Мусульмани висунули вчення про *магді*, праведника, що прийде перед Страшним судом укріпити ісламську віру.

Усе це вимагає детального критичного висвітлення в річищі християнської апологетики, аби оборонити досягнення християнської думки від руйнації та безпринципного змішування з язичницьким чи інославно-м духовним досвідом.

Список використаних джерел:

1. Велика українська енциклопедія. Тематичний реєстр гасел з напрямку «Релігієзнавство» / За ред. А. Киридон. К.: Державна наукова установа «Енциклопедичне видавництво», 2018. 224 с.
2. Петрова І. Християнська духовність: поняття, природа та зміст. *Українське релігієзнавство*. 1999. № 11. С. 43-50.

АСКЕТИЗМ У ТРЬОХ ГІЛКАХ ХРИСТІЯНСТВА: ТИПОЛОГІЯ ТА ПРАКТИКА РЕАЛІЗАЦІЇ

Собко Руслан

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*

sobko.ruslan@chnu.edu.ua

Аскетичні поривання притаманні людству від перших кроків його існування. Всупереч просвітницько-марксистській концепції про щасливих дикунів, які вільно віддаються своїм тілесним пристрастям на лоні природи й нібито не зв'язані жодними обмеженнями та правилами, а сама природа мудро регулює їхню жагу життя, ніхто з таким завзяттям, як первісні люди, не бореться з природою. Дикуни змінюють свій вигляд татуваннями, прикрасами, ритуальними шрами; їхнє життя оточене системами табу (заборон), вони піддають молодь жорстоким ініціаціям, культивують справжню наругу над єством чоловіка, якого призначено в шамани тощо. Іншими словами, подібними примітивними способами дикуни намагаються приборкати плотські жадання та забезпечити торжество духу й розуму. Таким чином, аскетизм як самопорятунок людини формується вже на стадії раннього язичництва. І вже тут можна говорити про практику аскези, яку визначають як «навмисне самообмеження, сувору самодисципліну, зречення мирських благ, виконання важких обітниць заради досягнення морального чи релігійного ідеалу» [1, с. 20].

У цивілізованих суспільствах Стародавнього світу ця установка набуває дещо більш гуманних форм, але за суттю своєю залишається варварським бузувірством, нищенням людської природи. Це примусове утримання цнотливості весталками у Римі, самокастрація чоловіків у храмах Ізиди та Астарти тощо.

На ізраїльсько-юдейському ґрунті членокідництва вже не спостерігається, угруповання назареїв, терапевтів, есеїв намагаються досягти духовної досконалості шляхом постів, утримання від вина, стрижки, добровільної безшлюбності тощо. Проте це не є типовим, оскільки в основі старозавітного світогляду лежить саме насолодження чуттєвим буттям, яке розуміється як дар Творця й навіть звичайний обід або статева життя розглядаються як подоба й продовження вівтарного храмового служіння.

Лише християнство запровадило пости й покаєння як поширену й масову звичайну практику, спрямовану на обожєня людини шляхом обмеження гедонізму та інтенсифікації духового життя через молитву. Наслідуючи Христа, Котрий постив у пустелі 40 днів, християни запровадили Великий піст і систему менших, коротших. Ранні християни навіть зовсім утримувалися від їжі протягом цілого Великого посту – вживалася сама лише вода. Однак вже в річищі Нерозділеної Церкви намітилися два напрями християнського аскетизму. На Сході (елінізований Єгипет) виникає гранично аскетичне чернецтво у форматі пустинножителства, яке ставить на меті повне приборкання плоті. Красномовний приклад: на

Пасху послушник подає своєму авві хліб з овочами, политий олією. Старець, з вигуком «Господь мій помер на хресті, а я їстиму олію!», скидає овочі на землю і точне їх, а з'їдає лише хліб, приправлений попелом.

Упорядкування чернечого життя у Візантії св. Василем Великим та іншими авторитетами Церкви поклато край ризикованій самодіяльності в цій сфері й запропонувало гнучкі різноманітні монастирські устами, в яких з розумінням ставилися до потреб людського тіла (доволі сказати, що в певні дні дозволялося уживати в їжу рибу й вино), а центр уваги було перенесено на духовні практики [Див. докладніше: 2, с. 88-139]. Водночас церковний східний аскетизм орієнтував на споглядальність, граничний відхід від світських спокус, безперервну Ісусову молитву тощо. Можна припустити, що тут на східних християн впливали аскетичні техніки, поширені в індуїзмі та буддизмі; такі, наприклад, системи, як ісихазм, закликали до споглядання Фаворського світла з заплученими очима, конденсуючись увагою при цьому на власному пупі. У сучасних православних піст доволі суворий, дехто поширює його й на будь-яке уживання алкоголю, і навіть на звичайні подружні стосунки.

Натомість західне чернецтво від початку було орієнтоване на досягнення утилітарних цілей. Монахи різних орденів спеціалізувалися на благодійності, на науково-освітній діяльності, на своєрідному «нагляді» за єпископами, аби ті не виявляли надмірних ініціатив тощо. Зокрема від перших століть християнства тут тривали суперечки щодо безшлюбності духовенства. Адже у Старому Завіті пророки й жерці бували й одруженими, і неодруженими, а в Новому більшість апостолів мали сім'ю. Проте аскетизм як безшлюбність серед західних церковників поширився не лише на самих ченців, а й на духовенство взагалі (целібат). Священник Римсько-Католицької Церкви цілковито, як і монах, присвячує себе Богові, хоча й не дає обітниць бідності й може володіти майном. Зате католицизм почав досить ліберально ставитися до постів: піст поволі втрачає гастрономічний характер, заборона на м'ясо фактично знімається, особам після 60 років піст взагалі не обов'язковий, зате в піст забороняється куріння. У цілому ж увага фіксується на збереженні спокою духу й уникненні поганих думок і спокус.

Протестантське християнство почало свою самоідентифікацію не в останню чергу з категоричного заперечення аскетизму. Лютер, який прийняв чернечу обітницю, перелякавшись страшною грози, яка застала його юнаком в лісі, зрікаючись римських настанов, найперше одружився й віддався радощам гастрономії. Протестанти поширили дух стриманості й навіть певної убогості на вбрання церков і богослужіння, відкинувши будь-яку розкіш, яка, взагалі покликана була в ортодоксальних церквах символізувати блиск Царства Небесного. І священники, й миряни почали тут вдягатися дуже строго; превалювали чорний, сірий та білий кольори. Основний імпульс відречення було спрямовано на зовнішні ознаки багатства, але сам принцип накопичення багатств протестанти не відкидають і, навпаки, намагаються вказати на багатство протестантських країн Заходу як на ознаку Божого благовоління. Висунуто було також доктрину «світського аскетизму», згідно якої напружений труд створює

не лише особисте багатство трудівника, а й сприяє загальному підвищенню рівня життя й суспільного добробуту. Однак особливий феномен являють собою окремі протестантські монастирі, в яких продовжують культивувати традиційні чернечі практики. Тут, зокрема, широко здійснюються екуменічні контакти.

У цілому ж картина християнського аскетизму являє собою свідоцтво багатого й різноманітного досвіду по досягненню Спасіння у Вічності, не завжди переконливого з православної точки зору, але, безумовно, щирого й чесного за намірами, що є начебто ілюстрацією до заклику апостола Павла культивувати різні точки зору й не обов'язково дотримуватися однодумства (1 Кор. 11:19).

Список використаних джерел:

1. Велика українська енциклопедія. Тематичний реєстр гасел з напрямку «Релігієзнавство» / За ред. А. Киридон. К.: Державна наукова установа «Енциклопедичне видавництво», 2018. 224 с.
2. Царенок А. В. Естетико-аскетичні традиції Візантії в історії християнської культури. Чернігів: Десна Поліграф, 2018. 348 с.

ВПЛИВ ХРИСТИЯНСТВА НА ПРАВА ЖІНКИ У СІМ'Ї

Шувар Петро

Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова (Київ)
petro.sh.vl@gmail.com

Багато століть актуальним залишається питання становища жінки в суспільстві, шлюбі та сім'ї. Всім відомо, що споконвіку права чоловіка та жінки в державі, суспільстві, сім'ї вагомо відрізнялися. Жінка не брала участі у суспільному житті, не працювала, повністю залежала від чоловіка і практично не мала жодних прав. Звичайно, з часом все змінилося. Про «рух феміністок» зараз знає кожен. Звісно, це добре, що жінки відстоюють свої права, але з іншого боку, чи не є загрозовим те, що вони фактично змінюються місцями з чоловіками, беручи на себе їхні обов'язки? Зрозуміло, що у боротьбі за свої права важко не перейти межу, проте, наслідки такого руху можуть повністю суперечити благим цілям. Відомо, що в Україні та країнах Європи демографічна криза та спостерігається різке зниження населення. Однією з головних причин цього явища є емансипація сучасних жінок, які більше не хочуть народжувати дітей. Наше високотехнологічне суспільство дозволяє жінці все менше витратити часу на домашні обов'язки та будувати свою кар'єру, займатися будь-чим без обмежень і не залежати від чоловіків. Тим не менш, у наш час склалася просто загрозована ситуація, яка потребує негайного та рішучого втручання. З кожним роком зростає кількість розлучень та абортів, дуже популярним став громадянський шлюб – штамп у паспорті багато хто вважає порожньою формальністю, а тим часом населення країн стрімко скорочується.

Боротьбу за рівноправ'я можна пояснити принизливим ставленням до жінки, яке подекуди продовжується і сьогодні в різних культурах суспільства. З давніх-давен існувало переконання, що жінка за своєю природою слабша і нижча за чоловіка і тому повинна перебувати в його підпорядкуванні. В античному світі йшла риторика про те, що чоловік за природою вищий за жінку, тому він повинен панувати, а вона – підкорятися [1, 41]. Греки вважали, що жінка повинна чинити і поводитися так, щоб про неї не можна було сказати нічого хорошого, ні поганого [3, 147-148]. У юдеїв досі зберігся звичай щодня в молитві дякувати Богові за те, що він не створив їх жінкою [5, 93]. Існує так звана Яхвістська версія Творіння, за якою Людина-чоловік була утворена ще до впорядкування земного хаосу, а жінка була створена останньою після рослин і тварин. Згідно з християнським вченням, жінка – не нове творіння, а поповнення все тієї ж неповної людської істоти, і створена після чоловіка вона була тільки тому, що людині необхідно було спочатку усвідомити неповноту та необхідність поповнення своєї істоти [3, 148-153].

Християнство виходить із того, що чоловік і жінка складають дві необхідні і рівні за своєю природою частини одного цілого: «І Бог на Свій образ створив людину, на образ Божий її Він створив, як чоловіка та жінку створив їх» (Бут. 1, 27). Тому поєднання їх у шлюбі цілком нормальне, рівноправне і не може вести до придушення тієї чи іншої половини. І в

ім'я шлюбного союзу руйнуються найтісніші узи сімейної спорідненості – кровні узи батьків із дітьми. Бо сказано: «І сказав: Покине тому чоловік батька й матір, і пристане до дружини своєї, і стануть обоє вони одним тілом, тому то немає вже двох, але одне тіло. Тож, що Бог спарував, людина нехай не розлучає!» (Мт. 19, 5-6). В християнстві шлюб сприймається як з'єднання двох людей в єдине ціле, яке здійснюється самим Богом і є даром краси та повноти життя, суттєво необхідним для вдосконалення і здійснення людиною свого призначення [6, 9]. Чоловік стає єдиною істотою, єдиною «плотью» зі своєю дружиною, так само як Син Божий перестав бути тільки Самим Собою, тобто Богом, і став також і людиною, а люди, які прийняли Його, стають Його Тілом [6, 21]. «Таємниця ця велика; а я говорю про Христа і про Церкву» (Єф. 5, 32) – ось що сказано про шлюб у Писанні. І тому істинно християнський шлюбний союз є Таїнством, освяченням і благословенням Церквою.

Перелюб, або подружня зрада, є грубим порушенням гармонії сімейних стосунків і суворо карається Церквою. Якщо шлюб – це Таїнство, то він можливий тільки між одним чоловіком і однією дружиною, а полігамія руйнує високе значення подружнього союзу, тому багатошлюбні раніше відлучалися на 4 роки [2, 1176], причому різницю між подружжям не робилося. Ще одним тяжким злочином проти чоловіка є аборт і нехтування немовлям, що спричинило його смерть. За обидва випадки за правилами св. Василя Великого на жінку накладається спокута за гріх, що рівний спокуті вбивці [2, 972; 2, 1085]. Про розірвання шлюбу в Писанні сказано: «... Він говорить до них: То за ваше жорстокосердя дозволив Мойсей відпускати дружин ваших, спочатку ж так не було» (Мт. 19, 8). Отже, шлюб нерозривний у християнстві, і всяке довільне розлучення піддається суворому суду. Але шлюб розривається сам собою, коли його духовність зруйнована, коли одна із сторін явно нехтує його мораллю. Церковне розлучення через перелюб є фактично не розлученням ще існуючого шлюбу (Мф. 5, 32), а просто зовнішній, формальний поділ того, що вже на духовному рівні зруйновано перелюбом [3, 156].

Тим самим, всупереч язичницьким нормам і уявленням, християнство встановило нове ставлення до сімейних цінностей. Шлюбний союз набув значення Таїнства, який освячує Церква та Бог. З приходом християнства чоловіки були позбавлені привілеїв розривати шлюб, причини розлучення були однакові для обох сторін. Призначення жінки перестало обмежуватись народженням потомства. Зі слуги чоловіка, дружина перетворилася на його вірну подругу і помічницю, без якої його життя залишається неповним. Чоловік – «глава» дружини, але він не повинен пригнічувати її, а, навпаки, оберігати та захищати. Сім'я, заснована на цих принципах, справді може стати міцною основою суспільства та опорою держави.

У зв'язку з численними проблемами сучасності, слід звернутися саме до християнського ідеалу побудови сімейних відносин, оскільки багатовіковий досвід показує, що саме християнські цінності мають здатність кардинально перетворювати суспільство. Так було з античним і

слов'янським язичництвом, так може статися і зараз, якщо ми робитимемо все можливе для зміцнення, відродження та розвитку християнського суспільства.

Список використаних джерел:

1. Біблія. Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / пер. проф. Івана Огієнка. Українське біблійне товариство, 2009.
2. Арістотель. Політика. Афінская політія. Москва: Мисль, 1997. 458 с.
3. Правила Святих Вселенських Соборів з посяненнями. Ч. 1. Правила Соборів 1-7. Тутаєв: Православне братство святих князів Бориса і Гліба, 2001. 1438 с.
4. Суковата, В.А. Гендер і релігія. Київ: К.І.С, 2004. 382 с.
5. Ястребов, Г.Г. Введення в іудаїзм. Москва: Інститут св. ап. Андрія, 2005. 148 с.
6. Augustine, De Bono Coniugali (On the Good of Marriage). Oxford: Clarendon press, 2011. 200 p.
7. Meyendorff J, THE ORTHODOX CHURCH: Its Past and Its Role in the World Today. Chicago: Independently published, 2020. 188 p.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ. МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ СТУДІЇ



СОЦІАЛІЗАЦІЯ НОСІЇВ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МОВИ В ІНШІЙ СЛОВ'ЯНСЬКІЙ КРАЇНІ ЗА ДОПОМОГОЮ МОВИ

Бояновська Тереза

Університет Масарика (Брно, Чеська Республіка)

tereza.zakova@post.cz

Короткий зміст доповіді: В доповіді розглядається питання важливості вивчення іншої слов'янської мови носіями слов'янської мови як важливий аспект соціалізації в іншій слов'янській країні на прикладі вивчення українцями чеської мови.

Соціалізація – це комплексний процес, під час якого людина як біологічний суб'єкт за допомогою соціальної взаємодії та комунікації з іншими соціальними суб'єктами отримує можливість стати членом конкретної соціальної групи або кола. Соціалізація як процес адаптації в новому середовищі – це не лише засвоєння звичок, традицій, норм та способів поведінки, притаманних конкретній культурі чи субкультурі. Цей процес є ключовим для формування особистості й для створення соціальних зв'язків. Частину повноцінної соціалізації в новому середовищі є також вивчення мови країни проживання.

Вивчення мови є необхідністю для досягнення якісної адаптації, отримання перекваліфікації, нострифікації диплому і створення нових контактів з носіями мови цієї країни. Мова йде про ресоціалізацію, як соціальну концепцію, яка розглядає процес ментального та емоційного перевиховання людини, з метою надання можливості повноцінно жити в середовищі, яке відрізняється від того, до якого людина звикла.

Якщо ми говоримо про мову, сьогодні постає питання: чи необхідно вчити мову, яка не є засобом міжнародного спілкування, як наприклад англійська.

Англійська мова стала міжнародною і полегшує комунікацію подорожуючим з багатьох країн. У тому випадку, якщо подорожуючий не є носієм англійської мови, він може покластися на цю мову, як на засіб комунікації. Багато з нас можуть підтвердити це з власного досвіду. Ми говоримо і про слов'ян, які використовують англійську як засіб комунікації і у випадку поїздки до іншої, в тому числі, слов'янської країни.

Але використання англійської мови часто не вистачає для повноцінної адаптації в іншому середовищі та для побудови якісних стосунків з новими співгромадянами у випадку переїзду до слов'янської країни. Деякі носії слов'янської мови часто говорять своєю рідною мовою тому, що в іншій слов'янській країні їх розуміють завдяки спорідненості цих слов'янських мов. Це можливо певною мірою, але це має ризик того, що людину не розуміють і це стає на заваді процесу адаптації (соціалізації).

У доповіді розглядається питання соціалізації іноземців в чеському середовищі, зокрема українців. Згідно з актуальними статистичними даними Міністерства внутрішніх справ Чеської республіки на території Чехії знаходиться 1 120 000 українських мігрантів, які приїхали і продовжують приїжджати з різних причин. Основним фактором міграції сьогодні є вторгнення Росії на територію України. Багато українських громадян

шукає безпечне місце проживання для себе і своїх родин, тому кількість українських мігрантів в Чехії зростає. У зв'язку з цим тема соціалізації українців в чеському середовищі стає актуальною.

Одне з найважливіших питань, крім питання забезпечення базових життєвих умов (як то житло, робота) – це питання мови. Для дорослих вирішення цього питання означає пошук роботи, для дітей та молоді – адаптацію в чеських школах. До того ж, вивчення чеської мови відкриває можливості для розуміння чеського суспільства і культури. Хоча між українською і чеською культурою є багато спільного – подібні звичаї, спорідненість мов (обидві мови належать до слов'янської групи), існують також і певні відмінності, які можливо зрозуміти лише на основі знання мови.

З практичного досвіду вивчення мови як іноземної, як приклад типових ознак чеської мови можна навести надмірне використання дієслів *бути* та *мати* в тих реченнях, в яких в українській мові дієслово відсутнє або вживається інше дієслово, яке перекладається на українську мову за допомогою вислову. Наприклад:

Čeština – чеська мова		Ukrajiniština – українська мова
Mám bratra. Mám problém. Mám tam jít? Mám to udělat? Měl bych to udělat.	Vyjadřování vlastnictví v konkrétním i abstraktním významu; používání slovesa <i>mít</i> při žádosti rady či doporučení Вираження присвоєння в конкретному і абстрактному значенні, використання дієслова <i>мати</i> для порад і рекомендацій	В мене є брат. В мене є проблема./ В мене проблема. Мені туди йти? Мені це зробити? Мені це зробити.
Jsem veselý. Byl jsem doma.	Užívání slovesa <i>být</i> v konkrétním významu i jako pomocného slovesa např. v minulém čase Використання дієслова <i>бути</i> в конкретному значенні і як допоміжного дієслова у минулому часі	Я веселий. Я був вдома.

Наступним специфічним мовним явищем, яке ми спостерігаємо в чеській мові є використання кількох заперечень в одній фразі. Це такі типові речення як:

Nikdy jsem tam nebyl. – Я там ніколи не був.

Nikdo s nikým nikdy nemluvil. – Ніхто ні з ким ніколи не говорив.

Nejsem nijak šťastný. – Я не дуже щасливий.

Вивчення подібного типу фраз є для іноземців в Чеській республіці проблематичним і вимагає практики та розуміння того, як і коли використовувати такі мовні конструкції.

В чеській мові вважається ознакою ввічливого спілкування використання в різних контекстних ситуаціях слова *prosím* (прошу, будь ласка).

Zde je váš balíček. Prosím.	Podávání předmětů – подавання предметів
Děkuji vám! – Prosím.	Prosím ve významu není za co. – в значенні «нема за що»
Prosím? Zopakujte to, prosím.	Prosím při nepochopení; prosím při žádosti – при непорозумінні, проханні
Prosím tě, pomoz mi.	Žádost, prosba – прохання
Prosím vás, kde je tady nádraží?	Oslovení cizí osoby – звертання до іншої особи
Mám strašný život! – Ale prosím tě!	Banalizace vyjádření jiné osoby – заспокоєння, іронія

Також вираз «будь ласка» зазвичай використовується під час телефонної розмови, коли відповідаємо на дзвінок. Інколи використовується вираз «алло», але вираз «будь ласка» використовується настільки ж часто. Телефонуючи, в чеській мові зазвичай представляються, називаючи своє ім'я та прізвище, або лише прізвище. Вираз «будь ласка» вживається одразу ж на початку розмови, або безпосередньо після прізвища.

При порівнянні чеської та української мов можемо спостерігати інші контекстні ситуації, в яких використання слів та фраз відрізняється. Як наступний приклад можемо навести звертання та звертання на ви.

Pane doktore, na kdy se mám objednat? – Скажіть, будь ласка, на яке число мені записатися?

Paní inženýrko, vy jste mi psala email? – Ви писали мені електронного листа?

Pane profesore, vy jste nedostal mou diplomovou práci včas. – Ви не отримали мою дипломну роботу вчасно.

У випадку, коли ми не використовуємо звертання *paní/pane* а використовуємо лише прізвище, посаду або науковий ступінь, звертання стає менш ввічливим, часто некоректним а інколи явно образливим.

Для іноземців часто слабким місцем стає вживання міжмовних омонімів, тобто слів, які звучать в обох мовах однаково, але означають різні поняття. Такі слова часто називають фальшивими друзями перекладача. В наступній таблиці наведені кілька прикладів.

Čeština – чеська мова	Ukrajiniština – українська мова
banka ž 1. peněžní a úvěrový ústav: Účet v bance. Рахунок у банку.	банка ж 1. скляна, металева посудина переважно циліндричної форми: Банка з рідиною. Nádobu s tekutinou. 2. мед. звичайно мн. банки, невеликі грушовидні скляночки з потовщеними вінцями, що застосовуються для того, щоб викликати

	приплив крові на окремих ділянках тіла: Лікар використовує банки. Lékař používá baňky.
baletka ž 1. členka baletního souboru: Baletka tancovala na scéně. Балерина танцювала на сцені.	балетка ж 1. легкі туфлі без підборів: Вона купила нові балетки. Koupila si nové cvičky.
býk m 1. samec tura domácího aj.: Zápas byků. Бій биків. 2. hvězd. druhé souhvězdí zvířetniku: Horoskop pro býka. Гороскоп для Тельця	бік ч 1. права або ліва частина тулуба від плеча до стегна: Спати на боці. Spát na boku. 2. яка-небудь сторона, стінка, площина предмета: Бік будинку. Vok budovy.
výhled m 1. ● možnost volně hledět, vidět do dálky, vyhlídka: Výhled na moře. Вид на море. 2. ● kníž. vyhlídka: Vyhlídky do budoucnosti. Плани на майбутнє.	вигляд ч 1. сукупність зовнішніх ознак, особливостей кого-, чого-небудь, що створює відповідне враження: Гарний вигляд дівчини. Krásný vzhled dívky. 2. ● заст. місцевість, яку видно, яка відкривається зорові, погляду: Вигляд на місто. Výhled na město. 3. ● заст. перспектива, плани на щось: Вигляд на майбутнє. Vyhlídky do budoucnosti.
vinohrad m 1. pozemek, na kterém se pěstuje vinná réva: Práce ve vinohradu. Праця на винограднику.	виноград 1. південна витка кущова рослина з широким листям та висуками, з плодами, зібраними в грона: Садженці винограду. Sazenice vinné révy. 2. ягоди цієї рослини: Солодкі грона. Sladké hrozny.
vojna ž 1. ● zast. válka: Druhá světová vojna. Друга світова війна. 2. hovor. vojenská služba: Jít na vojnu. Іти в армію.	війна ж 1. ● організована збройна боротьба між державами, суспільними класами тощо: Друга світова війна. Druhá světová válka.

Література: NAVRÁTILOVÁ, Denisa. \textit{Ukrajinsko-česká mezijazyková homonymie a paronymie (na materiálu substantiv)} [online]. Brno, 2011 [cit. 2023-02-28]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/kObor/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jitka MICHÁLIKOVÁ.

При некоректному вживанні таких слів іноземці часто опиняються в неприємних, смішних та незручних ситуаціях.

Спираючись на приклади, якими не обмежуються соціолінгвістичні відмінності між українською та чеською мовами, бачимо необхідність вивчення мови для адаптації в чеському середовищі. Маючи якісні знання

чеської мови, іноземець уникне непорозумінь, смішних, незручних та неприємних ситуацій. Також завдяки володінню мовою він має більше можливостей отримати роботу, незалежно від того чи є його проживання в Чеській республіці тимчасовим або постійним.

Тому не можна погодитися з твердженням, що для повноцінної соціалізації слов'ян в іншій слов'янській країні непотрібно вивчати іншу слов'янську мову.

Список використаних джерел:

1. Navrátilová D. \textit{Ukrajinsko-česká mezijazyková homonymie a paronymie (na materiálu substantiv)} [online]. Brno, 2011 [cit. 2023-02-28]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/k0bor/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jitka Micháliková.
2. Pokorný Jan a Juraj Hanuliak. *Lingvistická antropologie: jazyk, mysl a kultura*. Praha: Grada, 2010. ISBN 978-80-247-2843-8.
3. Veteška J. *Přehled andragogiky: úvod do studia vzdělávání a učení se dospělých*. Praha: Portál, 2016. ISBN 978-80-262-1026-9.
4. Широкова А. ed. Сопоставительные исследования грамматики и лексики русского и западнославянских языков. Москва: МГУ, 1998. ISBN 5-211-03996-3.
5. Ministerstvo vnitra ČR – Informativní počty obyvatel, dostupné online na: <https://www.mvcr.cz/clanek/informativni-pocty-obyvatel-v-obcich.aspx?q=Y2hudW09Mg%3d%3d>
6. Sociolingvistická encyklopedie – dostupné online na: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Hlavn%C3%AD_strana

ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ СЕМІОЛОГІЇ Ю. М. ЛОТМАНА ДЛЯ КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Гаврюшенко Марія

*Харківський національний університет
імені Василя Назаровича Каразіна (Харків)*
mariperle07@gmail.com

У XXI столітті особливого значення для методології гуманітарних наук набуває дослідження семіотичної структури наукового знання та епістемологічних одиниць мови, тому що даний підхід відкриває перспективи для розуміння буття культури крізь знакову систему.

У сучасній гуманітарній науці, вчені все частіше звертаються до семіології Ю. М. Лотмана, до його концепту «семіосфера», за для результативного аналізу актів комунікації та дослідження різноманітних феноменів культури.

Семіотика – наука про знаки, яка сформувалася на початку XX ст., оперує такими поняттями як «знак», «модель», «система», тому може бути універсальним методом дослідження буття культури.

Семіотичний підхід до пізнання культури виник у руслі структуралізму, заснованого французькими лінгвістами як прагнення надати гуманітарному знанню статусу точного.

Фердинанд де Соссюр, Роман Якобсон, Клод-Леві Строс, Ролан Барт, Жак Лакан, Мішель Фуко зробили вагомий внесок у розвиток структуралізму як міждисциплінарного напрямку у соціальних науках XX ст. Зразком аналізу буття культури у структуралістів стала методологія, яка застосовувалася у лінгвістиці та літературознавстві. Структуралісти розуміли культуру як систему, виявляли її елементи та зв'язок між ними, таким чином структура починала відображати внутрішню форму організації системи.

Доцільність дослідження культури з точки зору семіотики зрозумів і Ю.М. Лотман (1922-1993), структураліст, філолог, філософ культури, історик літератури та культури, професор Тартуського університету, академік Академії Наук Естонської РСР, засновник семіотичних досліджень в Естонії, автор концепції «семіосфери». Він досліджував різноманітні культурні феномени, такі як міфи, мова, літературні твори, мистецтво як тексти, як знакові системи.

Цей метод орієнтував на науковість та системність, а універсальність методу була поширена на дослідження культури як складноствореного феномену, який складається з безлічі текстів. Таким чином, у своїх дослідженнях вчений підійшов до онтологічних питань культури, зокрема до процесів, які впливають на динаміку буття культури.

Семіосфера – це поняття було введене у науковий глосарій Ю. М. Лотманом для зазначення знакового простору буття культури. В цьому семіотичному просторі людина екзистує, взаємодіє з собою та зі

світом. Лотманівський концепт застосовується в гуманітарній науці для осмислення антропології, комунікації, різноманітних культурних феноменів.

Розуміння тексту як хранилище смислів, яке впливає на формування думки та стереотипів поведінки, представляє систему смислових соціальних кодів, знаходить своє втілення у лотманівській семіології.

Текст завжди відкриває особистості саму себе, адже розуміння екзистенції базується на діалогічності, тому розуміння себе, іншого, буття, може відбуватися через взаємодію з текстом.

Автор та аудиторія, обмінюючись певними смислами у процесі осягнення тексту, перебувають у творчій взаємодії один з одним, отже стає зрозумілим процес творчого генерування смислів, їх інтегрування у семіотичний простір культури.

Семіотична особистість (автор), створюючи текст, завжди уявляє собі іншу семіотичну особистість, того, до кого звертається у тексті, уявляє наскільки цей текст буде зрозумілим для аудиторії. Текст зберігає думку семіотичної особистості, її систему кодів, але у процесі творчої взаємодії, він переходить на колективний рівень.

Сумуючи вищезазначене, можна стверджувати, що в тексті про- являються ознаки семіотичної особистості, виявляються антропологічні аспекти цього феномену.

Список використаних джерел:

1. Nöth W. Handbook of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 592 p.
2. Sebeok T. Signs: An Introduction to Semiotics. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 2001. 193 p.
3. Гайдергер М. Дорогою до мови / Пер. з нім. В. Кам'яця. Львів: Літопис, 2007. 232 с.
4. Ділі Джон. Основи семіотики/ Перекл. з англ. та наук. ред. Анатолій Карась. Київ: Арсенал, 2000. 232 с.
5. Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Пер. с фр. Том другий. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2011. С.15.
6. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. 704 с.
7. Ядацький Я.Ю. Метафізика і семіотика. Прототеоретичні дослідження. Кам'янець-Подільський: ТОВ «Друкарня «Рута», 2019. 352 с.

ОГЛЯД СВІТОВИХ КНИЖКОВИХ РЕЙТИНГІВ МЕДІА ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ В УКРАЇНІ

Пастернак Олена

Українська академія друкарства (Львів)

olena_pasternak@ukr.net

Сучасний ринок перекладів в Україні містить велику кількість перекладної художньої літератури, яка за кордоном, особливо у Сполучених Штатах Америки та Великій Британії, стає бестселерами та посідає топові позиції у світових рейтингах, наприклад, за версією таких медіа-гігантів як «The New York Times» та «BBC». Саме книжкові рейтинги за версіями відомих ЗМІ є на сьогодні дуже популярними, адже велику роль тут відіграє авторитетність медіа, рівень довіри до нього з боку читачів усього світу. Особливо останнім часом цю нішу зайняло видавництво Vivat», основною спеціалізацією якого є саме іноземні бестселери. В Україні теж маємо значну кількість літературних премій та рейтингів, але вони досі залишаються малодослідженими. Тож цікаво дослідити специфіку таких рейтингів – як вони впливають на продажі у різних країнах світу, під впливом чого формуються, хто зазвичай входить до складу журі, яке власне і визначає ті видання, які потрапляють у рейтинги, тощо.

Незважаючи на те, що кожного тижня у світі виходять друком сотні тисяч книг, у список бестселерів американської газети «The New York Times», яка вважається однією із найвпливовіших газет світу, потрапляють лише кращі з кращих. Бестселерами за версією цього видання стають ті книги, які побили рекорди продажів у Сполучених Штатах Америки. За традицією, список оновлюють щотижня: своїм гаманцем читачі голосують за ту книжку, яка їм найбільше сподобалась і, таким чином, книжка піднімається вгору в рейтингу. Однак дуже мало книг можуть протриматись на вершині списку навіть декілька тижнів, адже конкуренція є дуже високою. Для будь-якого письменника потрапити у рейтинг газети «The New York Times» означає підтвердити затребуваність та покращити книжкові продажі, оскільки списки «The New York Times» – найавторитетніші з-поміж рейтингів інших медіа. В Україні останнім часом бестселери за версією «The New York Times» активно перекладає і видає видавництво «Vivat». Зокрема, можемо виокремити тексти таких сучасних письменників, як Колін Гувер, Елена Армас, Делія Овенс та ін., які користуються значним попитом серед читачів.

Американський журнал «Publishers Weekly» щорічно, від 2010 року, публікує списки бестселерів. В рейтинги потрапляють книги, які досягли рекордних продажів у Сполучених Штатах Америки за попередній рік. Найчастіше тут трапляються твори автора сентиментальних романів Ніколаса Спаркса, автора детективно-авантюрих історій Джона Грішема, а також короля горору, як його часто називають, Стівена Кінга. Серед представників класичної літератури тут є роман «Великий Гетсбі» Френсіса Скота Фіцджеральда. «Publishers Weekly» не настільки популярне в Україні видання (на відміну «The New York Times»), але авторитетне. Серед книг, які входять до рейтингу «Publishers Weekly», найчастіше в Україні видають тексти Стівена Кінга.

Видання «The Washington Post» регулярно робить добірки найкращих книг року, які радить до прочитання. Так, наприклад, до почесного рейтингу у 2016 році увійшла книга Світлани Алексієвич «Час second-hand (кінець червоної людини)», «Ген: інтимна історія» Сіддхартха Мукерджи та інші. Уже через три роки, 2019 року, головними темами в найкращих книжках року за версією «The Washington Post» стали расизм, проблеми іміграції та сексуальне насильство. Серед них найкращі художні та нон-фікшн твори, зокрема текст «Дівчина. Жінка. Інше» Бернардіна Еварісто, який побив рекорди продажів після одержання Букерівської премії 2019 року, дебютний роман в'єтнамсько-американського поета, публіциста і письменника Оушена Вуонга «На Землі ми чудові» тощо. Видання, які є найкращими за версією «The Washington Post», теж часто видані у видавництві «Vivat», або ж тільки готуються до друку.

Ще однією газетою, яка склала свій рейтинг книг, став британський таблоїд «The Guardian». Але, на відміну від «The New York Times», цей список регулярно не оновлюють. У травні 2002 року газета опублікувала список зі ста найкращих книг світу, які були обрані шляхом опитування видатних письменників з 54 країн. Тоді найкращою книгою назвали «Дон Кіхот» Мігеля Сервантеса. Для решти книг ранжирування не проводилось, тож список був опублікований в алфавітному порядку. Через 17 років, у 2019 році, газета вирішила повторити публікацію рейтингу найкращих книг, але вже дещо по-іншому: на шпальтах видання був опублікований список ста найкращих книг XXI століття. Цей книжковий рейтинг став частиною великого проєкту газети про культуру останніх 20-ти років, до якого входять огляди академічної музики, кіно, театру, відеоігор та архітектури. Список складений за результатами опитування ста письменників із п'ятдесяти чотирьох країн світу. У рейтингу сто творів світової класики. Переважно це сентиментальні романи, детективні розповіді, античні твори, поезія, п'єси та дитячі книги. Оскільки рейтинг складається з класичних текстів, в Україні вони давно видані українською мовою.

Авторитетна британська газета «The Daily Telegraph» опублікувала добірку «100 найкращих романів всіх часів», який склали газетні критики. До цього рейтингу увійшли видання зі всього світу, різноманітних жанрів, написані у різний час. Зокрема, у рейтингу можна знайти і античні казки, і найактуальніші тексти сьогодення. У квітні 2008 року «The Daily Telegraph» на своїх сторінках опублікувала «список книг освіченої людини». За версією газети, саме ці книги мають прочитати леді та джентльмени, щоб підтримати світську бесіду з тодішньою британською королевою Єлизаветою II. У цій добірці представлено найкращі зразки класики, поезії, белетристики, детективи, фантастика, книги з історії та життєписи. Варто зазначити, що «The Daily Telegraph» користується популярністю серед українських читачів, а більшість книг з рейтингів цієї газети перекладені українською мовою.

Для того, щоб зрозуміти вплив рейтингів українських та іноземних медіа на покупців, було проведено соціологічне опитування. Зокрема, було опитано понад пів сотні осіб віком 18–60 років, третина з яких

професійно дотичні до літератури та видавничої справи. Понад 90 % опитаних засвідчили, що чули про такі рейтинги, однак на запитання чи вони володіють певною інформацією про рейтинги, відповіді поділилися порівну – по 43 % відповідно. 47 % осіб зазначили, що при виборі книги звертають увагу на те, чи видання присутнє в певному рейтингу, натомість 42 % респондентів не зважають на таку характеристику. 65 % опитаних відзначили, що не куплять книгу тільки тому, що вона є бестселером за версією певного медіа, а на 23 % твердять, що це вплине на їхнє рішення придбати книжку. На запитання яким рейтингом довіряють більше – українським чи іноземним – 44 % опитаних було складно відповісти, щодо українських та світових відповіді поділилися порівну по 25 %. Для 64 % опитаних такі рейтинги дуже актуальні, оскільки вони допомагають сформуванню думки про книжку, а 12 % відповіли, що не вважають книжкові рейтинги потрібними на сьогодні. Загалом проведене соціологічне опитування довело, що тема книжкових рейтингів для багатьох начебто знайома, однак повною картиною не володіють навіть ті, хто професійно дотичний до літератури та видавничої справи.

Книжкові рейтинги є своєрідним «дзеркалом часу», що показує популярність різних текстів у конкретний історичний час, отже, можемо вважати їх вкрай необхідними для сучасної видавничої справи. Книжкові рейтинги – один із найвагоміших інструментів впливу на потенційного читача: вони впливають безпосередньо на продажі і формують читацький смак. Проаналізувавши вплив книжкових рейтингів, бачимо тенденцію, коли мільйони читачів по всьому світу роками купує здебільшого ті книги, які потрапили у рейтинг бестселерів. Це свідчить про високий рівень довіри до медійних рейтингів і їхню актуальність для перекладу та видавничої справи.

РОЗВИТОК КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ ЧЕРЕЗ ВИВЧЕННЯ ЗАГАДОК

Паладян Крістінія

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
c.paladyan@chnu.edu.ua

Пухальська Оксана

Чернівецька гімназія №1 «Вектор» (Чернівці)
oxipuh@gmail.com

Час вимагає змін у всіх сферах життя людини. І освіта, а в першу чергу школа, одна з найперших сфер, яка їх потребує. Саме на школу покладається важлива роль – формувати особистість здатну жити і працювати у теперішньому часі. Відповідно до Державного стандарту базової середньої освіти та Концепції Нової української школи, основні засади виховного процесу спрямовані на формування в учнів 11 ключових компетентностей та 11 наскрізних умінь, серед яких уміння працювати в команді (співробітництво) та критично мислити [1].

Однією з технологій, що допомагає учневі не тільки засвоїти певний обсяг знань, а й сприяє розвитку його особистісних якостей є технологія формування та розвитку критичного мислення.

Критичне мислення і вміння вирішувати проблеми відноситься до навичок XXI століття. Над його розвитком активно працюють педагоги, розглядаючи його як новий науковий підхід. Навчити учнів критично мислити означає правильно поставити питання, скерувати увагу в потрібне русло, навчити робити висновки та знаходити рішення. Для того щоб кожна дитина могла розвинути свої творчі можливості потрібне розумне керівництво зі сторони вчителя.

Термін «критичне мислення» почали вживати в середині минулого століття. Питання розвитку критичного мислення досліджували з філософської, психологічної і педагогічної точок зору М. Скрівен і Р. Пол, Е. Гласер, П. Е. Томас та ін. Наприклад вчені М. Скрівен і Р. Пол відзначили що: «Критичне мислення – це інтелектуально дисциплінований процес активної і вмілої концептуалізації, застосування, аналізу, синтезу і/та оцінки інформації, отриманої шляхом спостереження досвіду, рефлексії, міркувань чи спілкування, яких слугує основою для переконань та дій» [4].

З точки зору педагогіки розвивального навчання «критичне мислення можна визначити як окремий тип мислення, який характеризується активністю, цілеспрямованістю, самостійністю, дисциплінованістю та рефлексивністю та передбачає розвиток у процесі навчання здатності людини: визначати проблеми, аналізувати, синтезувати, оцінювати інформацію з будь-яких джерел, висувати альтернативи й оцінювати їх, обирати спосіб розв'язання проблеми чи власну позицію щодо неї й обґрунтовувати свої погляди, робити свідомий вибір і діяти» [3, с. 94].

Найкращими є заняття, на яких учнів спонукають думати самостійно та мислити критично. Вони дають змогу учневі обдумати власні

думки та мотиви створення того чи іншого погляду. Отже, це означає, що учні обмірковують те, яким чином дійшли до власних рішень чи вирішення завдання, проблеми. Також це означає, що їхні думки зумисно спрямовані на певну ціль. Такі думки та ідеї базуються не на хибних думках або хибних поглядах, а на логіці та надійній і вірній інформації, яку можна зібрати з різних джерел. Коли учень мислить критично, предмет його міркувань стає центром уваги вчителя, який скеровує думки учня на розуміння певного завдання чи проблеми.

Існують багато прийомів та методів, спрямованих на ознайомлення педагогів з технологією розвитку критичного мислення, що дозволяє педагогові, використовуючи універсальну модель навчання і систему ефективних методик, допомогти учням стати більш самостійними, мислити критично, ставитися відповідально і творчо до навчання. Це дає можливість згуртувати учнів у класі.

Одним із засобів розвитку критичного мислення учнів є загадка, що вживається як засіб розвитку уважності, кмітливості, тямущості, випробування розумових здібностей людини. Загадка у літературі визначається як «хитромудрий поетичний опис якого-небудь предмету або явища, що випробовує кмітливість відгадувача» [2, с. 18].

У процесі розгадування загадок в учнів утворюються навички розглядати предмети й явища природи та розвиваються кмітливість і спостережливість. Складаючи чи відгадуючи загадку, вони зосереджують увагу на конкретному предметі. Твори-загадки тим і корисні, що під час їх опрацювання дитина вчиться розглядати предмет, виявляти його ознаки.

Цікава, допитлива загадка надовго запам'ятовується дитині. Особливо привабливі для учнів римовані загадки, які певною мірою допомагають дітям і педагогам зняти накопичену втому та внести позитивне пожвавлення у навчально-виховний процес. У зв'язку з цим добірки тематичних загадок і вправ можна широко використовувати як на уроках, так і в позаурочний час. Вони урізноманітнюють розумову діяльність учнів, підтримують їх інтерес до відповідної навчальної теми і зосереджують увагу на опануванні нової, допомагають позбутися одноманітності у виконанні запланованих пізнавальних операцій та гіподинамії.

Для зацікавлення учнів під час уроку необхідно подбати про гармонійне поєднання мотиваційного, змістового та розвивального компонентів уроку. Зміст має привабити дітей та сприяти розвивальним дидактичним цілям. Для цього вчителі використовують загадки-новотвори, серед яких особливо популярними стали ребуси і кросворди.

Ребус вважається одним з найвідоміших та поширеніших ігор. За допомогою ребусу можна заховати уривки з віршів, прислів'я, приказки, слова та навіть окремі фрази. Шляхом розгадування головоломок-ребусів розвивається гнучкість мислення, логіка, розширюється кругозір, підвищується інтерес до сприйняття нової інформації. Ребуси знімають напругу у процесі навчання, вносять різноманітність на уроках, що особливо важливо для дітей та підлітків.

Розв'язування кросвордів це – нестандартна «гімнастика розуму». Розв'язуючи кросворд, учні розвивають і тренують свою пам'ять, здатність логічно думати, порівнювати, аналізувати, навчаються завершувати справу. Якщо дати можливість учням самостійно скласти кросворд, а потім презентувати його перед класом – одержимо засіб розвитку творчих здібностей учнів, формування самостійності, вміння працювати з різноманітними джерелами інформації (інтернет, підручники, довідники тощо).

Здатність критично мислити є навичкою, яку потрібно формувати та розвивати в навчальному середовищі. Технологія критичного мислення багатофункціональна, тому це дозволяє змодельювати різноманітні ситуації і наблизити умови навчання до реальної дійсності. Результативність застосування цієї технології на практиці можна визначити на емпіричному рівні. Критичне мислення формується поступово, воно є результатом щоденної кропіткої роботи вчителя та учня з уроку в урок.

Список використаних джерел:

1. Державні стандарти. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/derzhavni-standarti> (дата звернення: 17.01.2022).
2. Скіпакевич О. Вчити емоційно правильно сприймати художній текст. *Початкова школа*. 1996. № 12. С. 17-21.
3. Пометун О. Критичне мислення як педагогічний феномен. *Український педагогічний журнал*. 2018. № 2. С. 89-98.
4. Defining Critical Thinking. URL: <http://www.criticalthinking.org/pages/defining-critical-thinking/766> (accessed: 17.01.2022).

ІННОВАЦІЇ ОСВІТЬОГО СЕРЕДОВИЩА

Рак Олександр

Буковинський державний медичний університет (Чернівці)

Rak.Oleksandr@bsmu.edu.ua

У дослідженні оцінено важливість трансформацій освітнього середовища з огляду на особливості організації навчального процесу в умовах війни, зовнішні умови інформаційного суспільства та вимоги до підготовки студентів. Основною метою освіти майбутнього вважають зміну традиційної освітньої парадигми на прогресивну культурну, яка реалізує широко поширені цифрові технології.

Трансформації освітнього середовища надають великі можливості для підвищення ефективності освіти, але вимагають суттєвих змін і усунення бар'єрів, які перешкоджають розробці методології та впровадженню інноваційних технологій.

Під трансформацією розуміється довгостроковий цільовий і якісний процес адаптації до змін і впровадження інновацій. Діджиталізація безпосередньо стосується впровадження інноваційних технологій для модернізації та максимального підвищення освітнього процесу.

Завдяки цифровізації освітнє середовище виходить за рамки традиційного навчання і спрямовується на усунення існуючих бар'єрів. Крім того, цифровізація передбачає принципово новий формат освітнього середовища, де цифрові технології забезпечують більш ефективну взаємодію між усіма учасниками освітнього процесу; також ці технології підвищують прозорість навчального процесу.

Цифрове освітнє середовище існує в трьох різних режимах: режим у класі з використанням ІКТ, опосередковане навчання, змішане навчання та повний онлайн-режим [1, с. 102]. Кожен із цих режимів використовується за певних умов і потребує різних цифрових технологій.

Водночас нова освіта стикається з бар'єрами, що перешкоджають ефективності навчального процесу та негативно впливають на результати навчання.

Отже, інноваційна та культурна трансформація, яка сприяє створенню ефективного цифрового освітнього середовища, потребує конкретних заходів, включаючи розвиток цифрової інфраструктури, поширення нових форм навчання та технологій, впровадження нового цифрового освітнього контенту, посилення гейміфікації та широкого використання дидактичних ігор [2, с. 21]. Нова освіта повинна володіти відповідними цифровими ресурсами та симуляторами, а також новими платформними рішеннями та системами управління навчанням. Крім того, інноваційно-культурні перетворення освітнього середовища передбачають усунення специфічних бар'єрів, що заважають навчальному процесу та ускладнюють взаємодію між викладачами та студентами.

Систематичний огляд літератури та результати тематичних досліджень дозволили нам окреслити заходи для вищення виявлених бар'єрів [3]. Отже, ефективне освітнє середовище – це добре організована та дидактична система цифрових засобів, що сприяють реалізації змісту

освіти, створенню специфічних умов для розвитку особистості, вихованню молоді на національних і загальнолюдських цінностях, демократизації освіти, поширенню освіти протягом усього життя.

Інноваційні та культурні перетворення в освітньому середовищі мають враховувати об'єктивні переваги цифровізації. Крім того, вони мають застосовуватися на принципах подолання бар'єрів, характерних для традиційного навчання та ускладнення цифрового освітнього середовища.

Ці перетворення допоможуть створити ефективне освітнє середовище майбутнього, де учні будуть готові до різноманітних викликів інформаційного суспільства.

Список використаних джерел:

1. Воротникова І. П. Умови формування цифрової компетентності вчителя у післядипломній освіті. *Open educational e-environment of modern University*. 2019. № 6. С. 101–118.
2. Гребеник І. С. Формування цифрової компетентності керівників навчальних закладів. *Open educational e-environment of modern University*. 2019. № 6. С. 17–25.
3. Морзе Н. В., Вембер В. П., Гладун М. А. 3D картування цифрової компетентності в системі освіти України. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2019. № 2. С. 28–42.

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС ТА ХУДОЖНЬО-ТЕХНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЛАКАТА ЯК ФОРМАТУ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ

Віщак Юліанна

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
yu.vishchak@chnu.edu.ua

Пазюк Роман

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
r.paziuk@chnu.edu.ua

Плакат – один із найбільш поширених видів друкованої графічної продукції. Його використовують для реклами, інформування, контрпропаганди, навчання, із соціальною чи мистецькою метою.

Найбільш уживаними у видавничо-поліграфічній справі є визначення закріплені в ДСТУ 3017:2015 «Видання. Основні види. Терміни та визначення понять». Зокрема за критерієм знакової природи інформації плакат належить до образотворчих аркушевих видань, «що містить зображення (рисунок, фотографію, фотомонтаж або їх поєднання) з невеликим пояснювальним текстом чи без нього» [4, с. 4], а за матеріальною конструкцією – «це аркушеве видання, задруковане з одного чи з обох боків аркуша та призначене для експонування» [4, с. 6]. В академічному «Словнику української мови» подано таке визначення терміна «плакат»: «1. Малюнок з коротким текстом до нього, що закликає до чого-небудь, популяризує, рекламує щось. 2. Шматок, смуга тканини, паперу і т. ін. із закликом, лозунгом» [5].

У термінологічному словнику видавничого бізнесу термін «плакат» має визначення: «засіб друкованої реклами відносно великого формату у вигляді одного чи декількох аркушів друкованого матеріалу, надрукований з одного чи з обох боків аркуша, може включати агітаційний малюнок, короткий текст, фотографію тощо та призначений для експонування» [6, с. 173].

В. Грищенко у праці «Особливості дизайну в мистецтві плаката», називаючи плакат «естетичним, актуальним, комунікативним об'єктом мистецтва дизайну», зазначає, що цей графічний формат «розвивається у тісному зв'язку з культурними, соціальними, ринковими чинниками. Кожен часовий зріз розкриває нові можливості плаката та корегує особливості його дизайну» [3, с. 139].

Аналіз зібраних зразків плакатної графіки дозволив нам виокремити кілька видів плакатів за методом творення композиції: шрифтовий (типографічний); графічний (для створення якого використовують лише зображення: фото, ілюстрації, графіку) та комбінований – плакат, у якому поєднуються графічні елементи та текст.

Особливістю шрифтових плакатів є використання, здебільшого, знакових систем (літери, числа, розділові знаки, символи), а тому закладені образи та ідеї розкриваються за допомогою графічної виразності шрифту.

Початок розвитку професійного шрифтового дизайну в Україні пов'язаний із відродженням української державності у 20-х рр. XX ст. Серед графіків, які мали найбільший вплив на типографічні процеси були Г. Нарбут, М. Кирнарський та В. Кричевський.

У шрифтових плакатах основними елементами є текст, але це не обмежує дизайнерів/-ок у використанні додаткових графічних елементів, експериментів зі стилями, кольоровою гамою та композиційними рішеннями.

Другий вид плаката, який створюють лише із самостійного **зображення** – є найменш розповсюдженим. Адже дуже складно підібрати правильний візуальний образ, який буде однозначно зчитуватись глядачем/-кою без додаткового текстового супроводу. Для створення такого виду плаката дизайнери/-ки використовують ілюстрації, фотоколажі, векторні примітиви тощо.

У цьому контексті цікавим прикладом є роботи українського дизайнера М. Коваленка, який для своїх проєктів використовує прості геометричні фігури, мінімальну кількість кольорів та текстур.

Третій вид плаката – **поєднання графічного зображення та шрифтових композицій** – цілком закономірно є найбільш розповсюдженим через практично необмежені можливості представлення інформаційних повідомлень.

До кращих зразків таких плакатів можна віднести роботи М. Івасюка – буковинця, який створював художні плакати для фільмів, малюнки для журналу «Кіно». Розробив ескізи для поштових марок УНР.

Аби вдало поєднувати текст та ілюстративні матеріали, дизайнери Н. Сколос і Т. Веделл виділили 4 методи ефективної взаємодії тексту та зображення [1].

1. Метод поділу. У разі використання цього методу текст і зображення мають чітку автономію. Використовують, коли дизайнер/-ка має на меті посилити зображення типографікою або навпаки, протиставити їх одне одному, а також для вибудовування ієрархії.

2. Злиття. Типографіку та зображення поєднують у єдину цілісну структуру. Використовується, коли потрібно створити гармонійну композицію; поєднати протилежні за змістом речі для створення міцної асоціації.

3. Фрагментація. Типографіка та зображення руйнують цілісність одне одного. Елементи у такому композиційному рішенні нерівномірно розподілені на плакаті. При застосуванні методу фрагментації головна роль належить візуальній частині, а текстова відходить на задній план.

4. Інверсія. Типографіка та зображення «міняються ролями». Використання цього методу посилює зв'язок між словом та образом і створює потужний візуальний союз.

Для всебічного аналізу сучасних плакатів не можна обмежуватися лише класифікацією за типом композиційних рішень, адже тоді поза увагою залишається змістове наповнення. Дослідник А. Андрейканіч у

своїй роботі «Антологія українського плаката першої третини ХХ століття» [2] пропонує такий розподіл:

- **Пропагандистський плакат** – має на меті завоювання довіри аудиторії, спотворення, перебільшення чи приховання певних фактів.
- **Рекламні плакати** призначені для того, аби сприяти продажу товарів чи послуг. Головними ознаками таких плакатів є лаконічність, інформативність та яскраві тексти, якісний візуальний ряд.
- **Соціальний плакат** – пропагує базові соціальні цінності. До них можна віднести постери, присвячені популяризації донорства крові, підвищенню обізнаності проблем ВІЛу та СНІДу.
- **Культурологічний плакат** можна розглядати на прикладах постерів, присвячених історичним подіям, культурним явищам, визначним постатям тощо.
- **Навчально-інструктивні плакати** – популяризують науку, використовуються для підсилення навчального процесу.

Незважаючи на те, що наведена класифікація була розроблена ще у 2012 році, вона загалом не втратила актуальності й нині. Щоправда, видається доцільним до категорії культурологічного плакату додати окремий підвид плакатів воєнного часу. Адже впродовж 2014-2022 років дизайнери/-ки репрезентували чимало плакатів, пов'язаних із російсько-українською війною, а з початком повномасштабного вторгнення російських окупаційних військ на територію нашої держави процес виготовлення різноманітних постерів суттєво активізувався. Це закономірно призводить до появи нових форм і методів, які потребують додаткового наукового осмислення. Звичайно, комплексні результати таких досліджень будуть сформовані лише після закінчення війни, але вже зараз важливо фіксувати й аналізувати тенденції художнього оформлення та змістового наповнення цих графічних форм.

Список використаних джерел:

1. Skolos N., Wedell T. Type, Image, Message: A Graphic Design Layout Workshop. Rockport Pub, 2006. 192 p.
2. Андрейканіч А. І. Антологія українського плаката першої третини ХХ століття. Косів : Видавничий дім «Довбуш», 2012. 120 с.
3. Грищенко В. В. Особливості дизайну в мистецтві плаката. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2011. №6. С. 138–140.
4. ДСТУ 3017:2015. Видання. Основні види. [Чинний від 2016-07-01]. Вид. офіц. Київ : ДП «УкрНДНЦ», 2016. 42 с.
5. Словник української мови: в 11 томах. Том 6, 1975. с. 558.
6. Термінологічний словник видавничого бізнесу: книга редактора : навч. посібник / укладач В. І. Шпак. К. : ДП «Експрес-об'ява», 2020. 264 с.

МИРОСЛАВ МАРИНОВИЧ – СУЧАСНИЙ ПРОРОК УКРАЇНСТВА

Думанський Віталій, Спис Ольга

*Київський інститут залізничного транспорту
Державного університету інфраструктури та технологій (Київ)*
dumanskyi_vm@gsuite.duit.edu.ua

Знати історію свого народу – це не тільки володіти тими знаннями, які формувалися в історичному процесі, але – це і здатність передбачити майбутнє, опираючись на минуле. Знати свою історію – це знати своїх пророків і вчителів. І в цьому контексті не можемо обійти таку високодуховну і багатогранну особистість, правозахисника, релігієзнавця, філософа, дисидента, колишнього політв'язня радянських таборів, як Мирослава Мариновича. Проректор місії Українського католицького університету, без наукового ступеня і звання, до нього дослухаються професори і його бажать запрошувати журналісти.

М. Маринович був і є активним учасником створення нової, сучасної історії України. Перш за все цю людину виділяє з-поміж багатьох глибока і міцна віра. Маринович завжди вірив у силу свого народу! Варто звернути увагу на те, що, не зважаючи на жорстокість тоталітарного радянського режиму, – 10 років таборів, віра ні в Україну, ні в українців не була втрачена. Аналізуючи його публікації, виступи й інтерв'ю сьогодні, не можна не відзначити, що Маринович не просто не зламався і зберіг віру, але й виніс з жорстокої радянської школи уроки, завдяки яким досить аргументовано доводить, чому Україна стане вільною країною і чому росія зазнає поразки.

У відстоюванні правди М. Маринович проявляє себе як філософ-практик. Він глибоко зрозумів її природу. Система, вибудована на неправді довго триматися не може. Це дисидент усвідомив ще перебуваючи у радянському таборі. Тому, за його ж словами він мав «світоглядний спокій» [4]. Розуміння цієї істини дозволяє Мариновичу і сьогодні бути впевненим, що Україна «має вижити після розпаду того, що брехливе». Діяч впевнений, що дорога Путіна в один кінець саме тому, що він намагається «відновити велич Росії у ... брехливий спосіб та на ненависті» [1].

В одному з інтерв'ю колишній політв'язень сказав про себе так: «закритий у таборі, але вільний духом» [4]. Висловити думку про те, що «...звільнення від страху – це таке розкішне відчуття...Воно дає безмежну силу» [Там само] безперечно може тільки той, хто сам є вільним від страху. М. Маринович у своїх численних виступах багато уваги приділяє свободі особистості і свободі українського народу, свободі совісті і свободі слова.

Ще одна риса вирізняє М. Мариновича серед багатьох політиків і громадських діячів – це розвинена політична інтуїція (хоча політиком він ніколи себе не вважав), напевно розвинена критичним мисленням, що надає йому часто ролі пророка: «Почував себе Касандрою, яка відчувала, що загрожує моєму народу. А народу загрозувало романтично-примітивне уявлення про незалежність, але не бачили того коня, всередині якого були наші вороги стереотипності, непрофесійності, недержавності.

І все це почало вилазити з того черева коня упродовж 30-ти років» [4]. Порівнюючи наш народ з іншими колишніми пострадянськими країнами після розвалу СРСР, Маринович, констатує, що «народ жив у минулому, жив квазірадянськими уявленнями», тому не міг обрати такого як Вацлав Гавел, хоча у нас такий був, маючи на увазі В. Чорновола. «...Тим самим, – на думку Мариновича, – ...визначив свою долю». Взагалі, найвищою своєю місією освітянин і релігієзнавець вбачає у зміні ментальності українців, «усуненню ... радянських стереотипів мислення й поведінки» [3].

Незважаючи на свої об'єктивні оцінки, якими досить влучно ви-криває вади суспільства, Мирослав Маринович є оптимістичною людиною. Для нього немає глухих кутів в історії. Вихід в українській ситуації вбачає у сформованості критичної маси молоді. Яка має породити нову енергію в суспільстві, нову візію.

Доповненням до морального портрету Мариновича є риса, яка вирізняє цього громадського діяча серед багатьох поборників правди, – це велике людинолюбство. Аналізуючи виступи та інтерв'ю, можемо відзначити, що у нього великий кредит довіри як до цілого народу, так і до окремої особистості. Такий високий аристократизм важко демонструвати постійно, не маючи любові. Він переконаний, що «Люди є питаннями і завданнями, що їх тобі ставить Бог, і важливо, яку відповідь від тебе Він отримує». Риси, які філософ найбільше цінує в людях – це щирість і доброта. «Головне: «Ти стоїш на боці добра чи зла? Ти щирий чи лукавий? Ідеологічні відмінності, – каже М. Маринович, – мене мало дратують, але коли я за ідеологією бачу ненависть, отаку людину я не можу прийняти» [3].

Аналізуючи життя і діяльність Мирослава Мариновича, як правозахисника, дисидента, філософа, авторитетної людини у освітянських колах, усвідомлюємо, що він для наших сучасників є високим моральним орієнтиром, оскільки ніколи не зраджує правді, любить свободу і є великим людинолюбом.

Список використаних джерел:

1. Агонія Путіна. Мирослав Маринович назвав дві причини, чому Україна перемаже у війні з Росією. URL: <https://nv.ua/ukr/ukraine/politics/vnutrishnya-slabkist-rosiji-rano-chi-pizno-prizvede-do-padinnya-putinskogo-rezhimu-marinovich-50224487.html> (Дата звернення: 15.02.2023).
2. Долаючи травму тоталітаризму. URL: <https://ucu.edu.ua/en/news/dolayuchy-travmu-totalitaryzmu/> (Дата звернення: 18.02.2023).
3. Люди Шептицького. Мирослав Маринович. URL: <https://center.ucu.edu.ua/blog/lyudy-sheptytskogo-myroslav-marynovych/> (Дата звернення: 15.02.2023).
4. Мирослав Маринович про 30 років культурної незалежності. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aZoZ96Bvitw> (Дата звернення: 20.02.2023).

ДО ПРОБЛЕМИ ХРОНОЛОГІЇ РІДКІВЕЦЬКОГО АРХЕОЛОГІЧНОГО КОМПЛЕКСУ У ВЕРХНЬОМУ ПОПРУТТІ

Калініченко Віталій

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
v.kalinichenko@chnu.edu.ua*

Одним із регіонів України, де знайдені численні археологічні пам'ятки слов'янського населення, є землі Буковини (сучасна Чернівецька обл.). Тут зафіксовано понад 160 пам'яток райковецької культури, представлених городищами, поселеннями, культовими місцями, могильниками, скарбами та поодинокими знахідками. Їх дослідження проведені Б. Тимощуком [1, с. 95-112; 2, с. 47-49], Л. Михайлиною [4, с. 16-104; 5, с. 205-219] та іншими дозволили встановити загальні закономірності розташування пам'яток, структуру гнізд поселень, планіграфію городищ і селищ, типологію житлових та господарських будівель і охарактеризувати основні компоненти матеріальної культури [7, с. 57-64]. Разом із тим ще ціла низка питань із минулого слов'янського населення регіону залишається маловивченою або взагалі не дослідженою. У зв'язку з цим розкопки кожної нової пам'ятки дають цінні відомості про історію регіону у VIII-XI ст. До їх числа належить слов'янське гніздо поселень поблизу с. Рідківці Новоселицького р-ну Чернівецької області.

Рідківецький археологічний комплекс, до якої входить городище та розташоване поряд велике поселення, був виявлений С. Пивоваровим і Л. Михайлиною у 1999 р. Він знаходиться на північний захід від села у лісовому масиві. Культурні шари із слов'янською керамікою зафіксовані також на узліссі та луках поблизу пам'ятки. Візуальний огляд поселення та городища дав змогу встановити, що на його залісненій території знаходиться близько 80 западин від жител-напівземлянок, які розташовані групами (від 2 до 6) та понад 10 западин менших розмірів, очевидно, від споруд виробничого призначення (агломераційні печі чи горни?) [6, с. 23].

Поселення розташоване в нетипових для топографії слов'янських поселень умовах, а саме неподалік вершини пагорба, далеко від струмків, однак на його території є три потужних джерела та ряд невеликих озерець, які утворилися в котлованоподібних складках поверхні. Городище знаходиться нижче поселення на мису і захищене з напільного боку двома дугоподібними валами і ровами. Очевидно, що це поселення і городище були центром слов'янського гнізда поселень, до якого входило також синхронне селище в ур. Пуста Чорнівка, яке розташоване на правому березі р. Мошків.

Під час обстеження пам'ятки в 2004 р. поблизу від западин й у культурних нашаруваннях, порушених зсувами і глибокими колями від вивозу деревини гусеничним транспортом було знайдено кераміку VIII-X ст. та залізний ніж із волютоподібним навершям [2, с. 9-84; 3, с. 309-316]. У 2009 р. для встановлення хронології пам'ятки на місці однієї з западин у західній частині поселення був закладений розкоп. У ньому виявлено

рештки типового слов'янського житла-напівземлянки розмірами 3,5×3,6 м, глибиною 1,6 м від сучасної поверхні, із пічкою-кам'янкою в одному з кутів. Тут були виявлені кераміка та залізні знаряддя праці і побуту [8, с. 41-54]. Тоді ж було розпочато вивчення наземної споруди 1 у східній частині поселення, у заповненні якої було знайдено ліпну та кружалну слов'янську кераміку VIII-X ст., дві пельтовидні лунниці (білонова й свинцева) і свинцеву круглу підвіску [1, с. 249-265; 9, с. 424-427]. Прикраси трапилися на віддалі 5 м одна від одної разом із керамікою райковецької культури та залізними виробами. Окрім того, на території поселення під час розвідкових шурфувальних були знайдені бронзові перстені, поясні накладки, пряжки, підвіски тощо. Виявлені матеріали показали, що пам'ятка є досить перспективною для вивчення. Особливо важливе значення мав факт насиченості культурних нашарувань металевими виробами із заліза (знаряддя праці сільськогосподарського призначення, інструменти для дерева – та металообробки, предмети озброєння, побути) (рис. 1) та численними прикрасами з кольорових металів (рис. 2). Такого типу «багаті» слов'янські пам'ятки райковецької культури були до цього часу невідомі на території регіону. Виявлені знахідки дозволяють поставити проблему датування Рідківецького поселення [6, с. 22-37]. Серед цих знахідок особливої уваги заслуговують ювелірні вироби, зокрема лунниці та скроневі кільця. Вони є надзвичайно важливими хронологічними матеріалами. Всього на Рідківецькому поселенні на сьогодні виявлено більше 10 лунниць та скроневих кілець. Асортимент останніх на сьогодні є чи не одним з найбільш чисельних в Україні [10, с. 106-108] і у широких межах відноситься до **IX-X ст.** Надзвичайно важливою категорією знахідок, яка дозволяє провести хронологічний аналіз Рідківецького поселення за суміжними матеріалами з інших пам'яток Карпато-Дунайського регіону є знахідки лунниць, які, переважно, характерні для **X – початку XI ст.**, а деякі типи більш вузько датуються **950 р. – першою половиною XI ст.** [13, с. 76-82].

Окрему колекцію прикрас, які, очевидно, можна віднести до деталей одягу або прикрас військового спорядження вершника чи коня та дозволяють його реконструювати складають круглі бляшки-накладки, які також виступають важливими хронологічними матеріалами. За матеріалами поховань бляшки-накладки з Карпатської котловини та Подунав'я вузько можна датувати **925-985 рр.** Вищеописані прикраси з поселення доповнюють чисельні знахідки залізних знарядь праці, предметів побуту, культури, бронзова візантійська монета, яка попередньо датується **X ст.**

Виявлені під час розкопок слов'янського поселення біля с. Рідківці археологічні матеріали дозволили отримати якісно нову інформацію про населення регіону в VIII-X ст. Виявлені та проаналізовані категорії речей, на нашу думку, є хронологічними маркерами та дозволяють більш точно датувати період існування Рідківецького поселення. Крім того, проаналізовані хронологічні маркери дозволяють здійснити датування суміжних слов'янських поселень у Карпато-Балканському регіоні. Вивчення поселення в Рідківцях планується продовжити в майбутньому, що дозволить відповісти на низку питань соціально-політичного та культурного розвитку населення регіону у VIII-XI ст.

Додатки

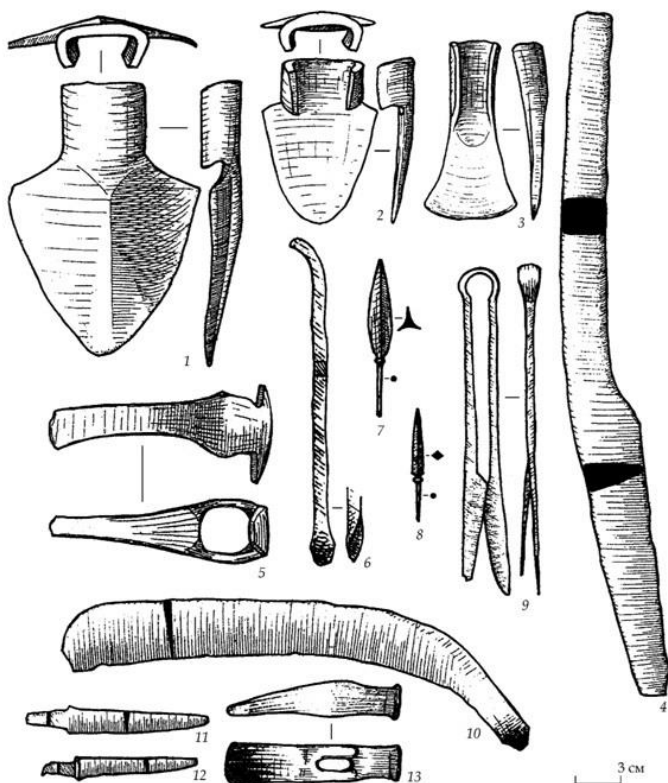


Рис. 1. Рідківецький археологічний комплекс: вироби з заліза

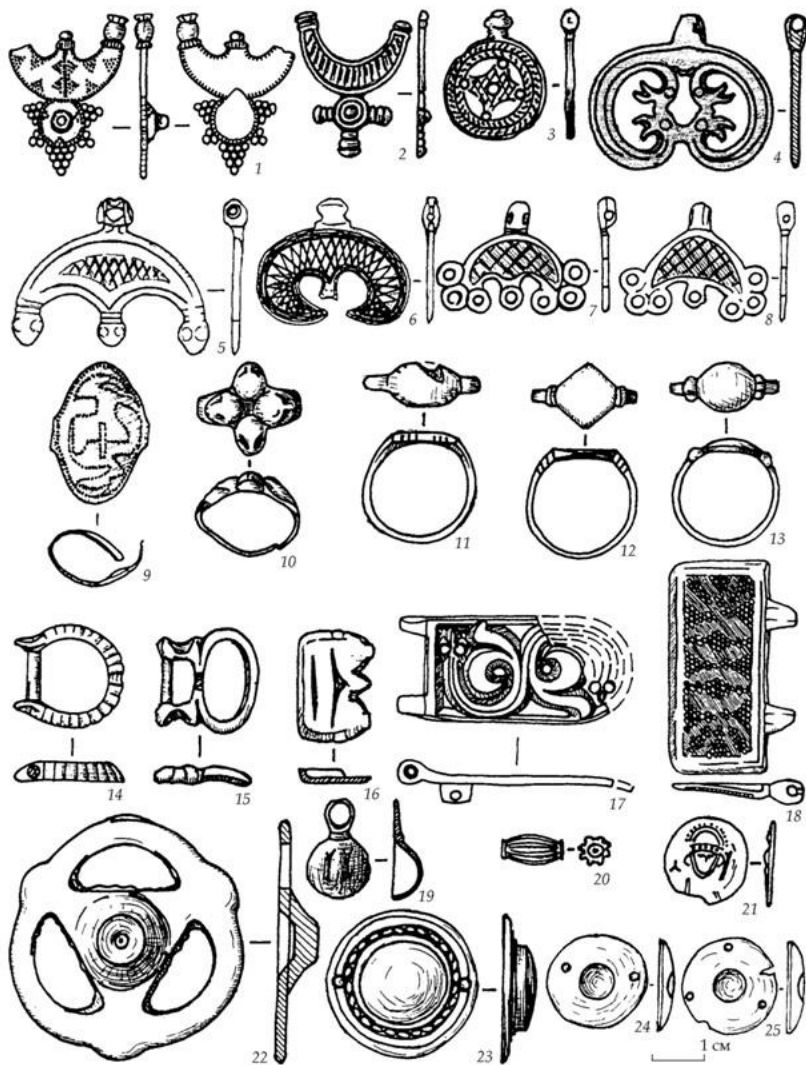


Рис. 2. Рідківецький археологічний комплекс: вироби з кольорових металів

Список використаних джерел:

1. Ільків М., Калініченко В., Михайлина Л., Пивоваров С. Лунниці та скроневі кільця з поселення VIII-X ст. в Рідківцях. *Європейська археологія I тисячоліття н.е.: Збірник наукових праць на честь Ліани Василівни Вакуленко*. Київ, 2017. С. 249-265.
2. Мисько Ю., Пивоваров С. Ніж із волютоподібним навершям із городища в с. Рідківці. Питання стародавньої та середньовічної історії, археології та етнології. 2005. Т. 1 (19). С. 9-84.
3. Мысько Ю.В., Пивоваров С.В. Находки ножей с волютообразными навершиями в Верхнем Попрутье и Среднем Поднестровье. *Stratum plus*. 2010. № 5. С. 309-316.
4. Михайлина Л.П. Населення Верхнього Попруття VIII-X ст. Чернівці, 1997. 143 с.
5. Михайлина Л.П., Тимошук Б.А. Славянские памятники бассейна Верхнего Прута VIII-X вв. *Славяне на Днестре и Дунае*. Київ, 1983. С. 205-219.
6. Пивоваров С.В. Дослідження слов'янського поселення VIII-IX ст. поблизу с. Рідківці 2010 р. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології та етнології*. 2011. Т. 2 (32). С. 22-37.
7. Пивоваров С.В. Середньовічне населення межиріччя Верхнього Пруту та Середнього Дністра (XI – перша половина XIII ст.). Чернівці, 2006. 299 с.
8. Пивоваров С.В. Охоронні археологічні дослідження слов'янських пам'яток на Буковині у 2009 р. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології та етнології*. 2010. Т. 1 (29). С. 41-54.
9. Пивоваров С.В. Прикраси слов'янського населення Буковини (нові знахідки). *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*. 2010. Вип. 14. С. 424-427.
10. Пивоваров С., Калініченко В. Нові знахідки ювелірних виробів з Рідківецького археологічного комплексу VIII-X ст. *Археологія Буковини: здобутки та перспективи. Тези доповідей III міжнародного наукового семінару*. Чернівці: Технодрук, 2019. С. 106-108.
11. Тимошук Б.А. Восточнославянская община VI-X вв. н.э. Москва, 1990. 192 с.
12. Тимошук Б.О. Слов'яни Північної Буковини V-IX ст. Київ, 1976. 178 с.
13. Kralóvánszky A. Adatok a kárpát – medencei X-XI. Századi félhold alakú csüngők kérdéséhez. *Archaeologiai Értesítő*. 1959. 1. O. 76-82.

ХМАРНІ СЕРВІСИ ДЛЯ ІСТОРИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: ВЛАСНИЙ ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ

Ковалець Тарас

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
t.kovalets@gmail.com

Хмарні сервіси як потужні платформи для зберігання і обробки даних.

Особливості сучасного історіописання за нових викликів та з новими можливостями: технічна глобалізація наукових студій, залучення та процедурне опрацювання джерел та наукової літератури, миттєвий пошук даних, онлайн-співпраця дослідників у роботі над командним проектами, захист і збереження даних, швидкий текстовий набір.

1. Сховище даних. *Google Drive* як основне хмарне сховище інформації для цифрових бібліотек та власноруч створених текстових файлів. Особливості упорядкування файлів. Пошук у сховищі як гнучкий і потужний інструмент наукового дослідження.

Google Photos як додаткове хмарне сховище для сфотографованих друкованих та рукописних матеріалів. Інструмент *Google Lens* і його використання для пошуку інформації.

Telegram, *ukr.net*, *mega.nz* як резервні сховища даних. Переваги і недоліки кожного з них.

2. Каталогізація даних. *Google Sheets* як основний інструмент каталогізації даних. Попередні використовувані інструменти (*Microsoft Word*, *Microsoft Excel*) і причини відмови від них.

Використання *Google Sheets* під час роботи в архівних установах.

Використання *Google Sheets* для створення реєстрів джерельних документів. Упорядкування їх у хронологічній послідовності. Використання маркерів. Каталогізація основних даних, які стосуються документів.

Використання формул мови *Google Apps Script* на основі *Java* для роботи у середовищі *Google Sheets* для швидкого технічного опрацювання власних виписок та описів/переліків документів археографічних збірників.

Сортування реєстрів у *Google Sheets*. Вибірка вмісту клітинок, залежно від ключових слів.

Створення макросів та сценаріїв для роботи з документами у середовищі *Google Sheets*.

3. Координація зусиль у межах наукового дослідження.

Google Meet як основний інструмент онлайн-спілкування. *Telegram* та *Gmail* як додаткові інструменти.

Шеринг файлів у середовищі *Google Drive* і *Telegram*.

Координація наукового дослідження в середовищі *Google Sheets* (на прикладі актуального проекту).

4. Введення тексту. Традиційний пальцевий метод набору тексту vs використання голосового введення: переваги та недоліки кожного. Особливості голосового введення у середовищі *Google Docs*.

Специфіка використання голосового вводу для текстів польською та латинською мовою XVI–XVII століття. Методи пакетної заміни розділових

знаків для текстів українською та польською мовами. Перспективи подальшого покращення голосового вводу.

Застосування гарячих клавіш та комбінацій клавіш у *Google Docs*.

Використання розширення *Voice-In Speech To Text Dictation* для браузера *Google Chrome*.

На завершення.

Необхідність збереження даних у хмарних сервісах.

Перший досвід використання чат-бота *ChatGPT* під час наукового дослідження.

Спроба накреслення основних тенденцій майбутніх змін історіописання внаслідок удоступнення систем штучного інтелекту.

«РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ»: ПОШУКИ ВЕЛИКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ

Колянківський Олег

*Чернівецький обласний музей народної архітектури та побуту,
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*
koliankivskiy.oleh@chnu.edu.ua

Українське «Розстріляне Відродження» – трагічна й уславлена сторінка національної культури, діячі якого скористалися тимчасовим проблиском відносної духовної свободи в лоні більшовицької імперії, який був обумовлений лицемірною поступкою більшовиків зростаючому і в світі, й у межах вчорашньої Російської імперії, національно-визвольному руху. В Україні цей рух був настільки масовим і органічним, що зруйнувати його одразу більшовикам не вдалося. Достатньо навіть побіжного погляду на імена.

Таланти таких митців, як Микола Хвильовий, Микола Куліш, Григорій Косинка, Микола Зеров, Лесь Курбас, Валер'ян Підмогильний, Михайло Бойчук, Юрій Яновський, Олександр Довженко, Євген Плужник, Михайль Семенко, Максим Рильський, Павло Тичина та ін. встигли розкритися з належною повнотою, що дозволяє характеризувати це явище як один з найвищих злетів національної культури. Їхня спадщина вже вивчена доволі повно, але її складний та сповнений непротиріч історичний контекст залишається зазвичай поза рамками дослідницької уваги. Зокрема невивченою залишається фактично проблема прагнення цих митців до створення «великого стилю», який характеризує дух цієї епохи, але й втілює так само її трагічні помилки та певні маргінальні тенденції. Цей стиль мав бути виразно національним, українським, і саме цей момент визначив несумісність такого пошуку в умовах формування офіційного «соціалістичного реалізму», наскрізь пронизаного фальшю та кон'юнктурністю.

Останній відблиск епохи Модерну в мистецтві – прагнення створення великого стилю, який мав узагальнити поривання людини Нового часу до перебудови світу й закарбувати їх у піднесеній, монументалізованій стилістиці. Це поривання, прометеїстичне за своїм духом, немовби узагальнило літературно-мистецькі шукання посткласицистської доби, які полягали у дедалі більш широкому вивільненні митця від полону античної стилістичної парадигми. Замість зводу штучних правил від часів романтизму митцеві пропонується більша свобода духовного й професійного пошуку, поступово вимальовується колізія безперервного діалогу з власним народом та його історією. Зокрема в художній літературі, найперше в річищі жанру роману – втім, так само, як і в ліриці та драматургії й театру взагалі, пришвиджується художній пошук, інтенсивно змінюються різні літературно-художні програми.

З нашої точки зору, у цьому бурхливому процесі діалогу й боротьби залишаються стабільними два полюси:

1) неухильно зростає роль творчої індивідуальності, свобода перетворення «реального світу» на світ художній;

2) художник усе глибше сягає коренів суспільно-історичного буття, аналізує національний та соціальний досвід.

Цікаво, що позиція Ю. Лавріненка, чия антологія, присвячена «Розстріляному Відродженню» [2], вважається найбільш цілісною нині, також спирається на два полюси, але для нього вони представлені конкретними іменами – це Тичина та Хвильовий. «Перший являє у літературі новий стиль, другий формулює ідею Розстріляного Відродження»; «Лавріненко почергово наголошує вагу то одного, то іншого, при цьому щораз чіткіше йдеться про стихійність, чуттєвість Тичино й раціональність, навіть ідеологічність Хвильового. Двоє авторів творять дві перспективи, у яких прочитується творчість 1920-х рр., і кожна з них має власне найменування – відповідно кларнетизм і вітаїзм. Перший – художній стиль, другий – тип свідомості» [1, с. 65]. Дійсно, самі митці, що пробували створити новий стиль, нерідко дотримувалися різних естетичних установок і певною мірою могли представляти собою різновекторні позиції, залишаючись представниками однієї епохи та спрямованості художнього пошуку.

Цей процес розгортається найперше і з особливою енергією на європейському ґрунті, нерідко адсорбуючи й піддаючи своєрідному випробуванню ті утопічні моделі, які характеризують постренесансну епоху й втілюють прометеїстичні прагнення гуманізму побудувати щасливе й гармонійне суспільство. Часом такого роду програми навіть набували характеру типової секулярної релігії, як, наприклад, комунізм чи фашизм: перший висував завдання радикального очищення життя від «буржуазного» елементу, другий покладав надії на винищення рас і націй, проголошених «нижчими». Тим не менш в цих системах у спотворений, деформуючий спосіб відбивалися почасти прагнення європейських суспільств, їхніх «повсталих мас» (Ортега-і-Гасет), до соціальної справедливості й національної гідності. Звідси синхронні спроби створити «соціалістичний реалізм» у Радянському Союзі та штучна монументалізація мови офіційно-пропагандистського мистецтва у гітлерівській Німеччині.

Українське «Розстріляне Відродження» щасливо уникло й гіперболізованої, штучної соціалізації в сполученні зі вже архаїчними закликами до «вірності натурі», до якої вдалися фундатори «соціалістичного реалізму», і тієї істеричної й фальшивої акцентуації народно-національних первенів, яка характеризує мистецтво гітлерівської Німеччини. Не було тут і насильницького підкорення індивідуального художнього пошуку «партійним програмам», котрі визначали параметри творчості в комуністичному та націонал-соціалістичному середовищах. Саме ця свобода й органічна, природна належність до українського ґрунту викликали ненависть більшовистських ідеологів до митців цієї формації та зумовило передчасну загибель або покалічені долі його творців.

Список використаних джерел:

1. Галета О. Апологія стилю: «Розстріляне Відродження» Юрія Лавріненка. Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Серія: Історичні науки. 2013. Вип. 21. С. 61-70.
2. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933: Поезія – проза – драма – есей / Упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка; Післямова Є. Сверстюка. Київ: Смолоскип, 2002. 984 с.

ЗАХОДИ ЩОДО ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ ОФІЦЕРІВ-ПРИКОРДОННИКІВ

Матвіїшина Яна, Мірошніченко Валентина

*Національна академія Державної прикордонної служби України
імені Богдана Хмельницького (Хмельницький)*

mvi_2016@ukr.net

Педагогічні заходи, спрямовані на патріотичне виховання майбутніх офіцерів-прикордонників на засадах військових традицій, передбачають:

1) облаштування кімнат історії прикордонного відомства інформаційних стендів (національно-патріотична підготовка, виховання доброчесності, душпастирська опіка, художньо-естетичне виховання та пропагування здорового способу життя), інформаційних дошок та порталів (інформування; доведення позитивних прикладів та негативних виявів; цільова робота); розроблення Програми військово-краєзнавчої роботи (здійснення красназвачих подорожей); опанування козацьких видів спорту; проведення мистецьких конкурсів та творчих вечорів «Українські патріоти очима сучасників», «Герої-прикордонники: вчора і сьогодні», «Слава прикордонників у віках»;

співпрацю зі спілкою ветеранів антитерористичної операції міста Хмельницького;

проведення урочистостей з нагоди військових і прикордонних подій (військові традиції вручення першокурсникам погон, вручення першокурсникам зеленого берета; святкування Дня академії);

практичні дії командирів із започаткування нових військово-прикордонних традицій (вшанування воїнів антитерористичної операції та операції об'єднаних сил; відвідування дитячих будинків; проведення «круглих столів» на теми «Патріотизм – основа діяльності офіцера-прикордонника», «Традиції прикордонної служби», «Пісні ратної звитяги», «Військові традиції різних епох», «Традиція зеленого берета»);

2) педагогічні інновації у змісті освітнього процесу НАДПСУ, спрямовані на поглиблення обізнаності курсантів щодо військових традицій, а саме:

введення спецкурсу «Патріотичне виховання майбутніх офіцерів-прикордонників на основі військових традицій»;

виявлення та використання виховних можливостей змісту навчальних дисциплін щодо розвитку патріотичних якостей курсантів ЕГ;

проведення занять мужності з курсантами першого та другого курсів навчання;

організація інформаційного забезпечення освітнього процесу вищого військового навчального закладу;

3) активізацію самостійного вивчення майбутніми офіцерами-прикордонниками національно-культурної спадщини українського народу та військових традицій завдяки їх участі у роботі курсантського «Клубу прикордонної звитяги». У межах клубної діяльності курсанти працювали

над проектами «Війна та мир очима очевидців» (збір інформації від очевидців видатних подій), «Витоки українського патріотизму» (ознайомлення з історичними фактами, видатними подіями);

складання індивідуального плану патріотичного самовиховання кожним курсантом експериментальної групи (самостійне ознайомлення з військовими та прикордонними, академічними традиціями, ознайомлення з творами мистецтва та літератури патріотичного спрямування, написання творів та рефератів на тематику військових та прикордонних традицій);

розучування та виконання пісень на військово-патріотичну тематику.

4) проведення з науково-педагогічним складом під час експериментального навчання у межах заходів професійної підготовки інструкторсько-методичних занять («Військові традиції: від витоків до сучасності»), семінарів-практикумів, проблемних семінарів (у тому числі дистанційних), науково-теоретичних конференцій та тренінгів «Офіцера-прикордонник – професіонал, патріот та громадянин». Мета цих занять, науково-теоретичних конференцій та тренінгу – розширити теоретичні знання та практичні уміння науково-педагогічного складу щодо патріотичного виховання курсантів на основі військових традицій, зокрема розвивати їх уміння виховувати цей феномен у майбутніх офіцерів-прикордонників в умовах освітнього процесу НАДПСУ, підвищити роль науково-педагогічного складу у забезпеченні результативності цього процесу.

Доцільно використовувати *індивідуальні* (консультації, самостійна робота, індивідуальні завдання, творчі проекти, виконання рефератів і науково-дослідних робіт), *групові* (тренінги, робота у групах, стажування в підрозділах охорони державного кордону, дискусії, семінари, конкурси, тематичні вечори, бесіди) та *колективні* (практикуми, тренінги, зустрічі з досвідченими прикордонниками) *форми виховання* майбутніх офіцерів-прикордонників [1].

Методичними рекомендаціями науково-педагогічному складу щодо патріотичного виховання майбутніх офіцерів-прикордонників на засадах військових традицій вважаємо такі:

– патріотичне виховання спрямовувати на формування і підтримання професійної мотивації персоналу ДПСУ до виконання завдань з охорони державного кордону через формування у персоналу патріотичних якостей, свідоме розуміння та сприйняття військових і прикордонних традицій, згуртування персоналу навколо ідеї державної незалежності, усвідомлення особистої відповідальності за забезпечення недоторканості державного кордону України, корпоративних принципів і норм, високої культури та дисципліни служби, взірцевої особистої поведінки під час виконання службових обов'язків та у позаслужбовий час;

– патріотичне виховання здійснювати за такими напрямками: національно-патріотична підготовка; інформування (поточне, єдиний день інформування); доведення позитивних прикладів і негативних виявів; цільова робота; окремі заходи з протидії інформаційним загрозам; виховання доброчесності; профорієнтаційна робота; офіцерське зібрання;

внутрішні комунікації; душпастирська опіка; художньо-естетичне виховання та пропагування здорового способу життя; запровадження нових військових та прикордонних традицій;

– з метою забезпечення ефективності патріотичного виховання мати:
у регіональних управліннях, НАДПСУ, навчальних центрах – музеї історії;

в органах охорони державного кордону (підрозділах), які мають почесні найменування або державні нагороди, – кімнати (кутки) прикордонної героїки, в інших органах – кімнати історії.

Список використаних джерел:

1. Левицька А.А. Патріотичне виховання майбутніх офіцерів-прикордонників на засадах військових традицій: дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2019. 280 с.

ІМАНЕНТНІСТЬ КІНОМОВИ В АНІМАЦІЙНОМУ ФІЛЬМІ «ПЕРСОПОЛІС»

Нестерук Сніжана

Рівненський державний гуманітарний університет (Рівне)
super-bravo@ukr.net

Кіно – вид мистецтва, який виник набагато пізніше літератури. Кінематографічність літературного тексту зумовлена не тільки і не стільки впливом кінематографа, скільки потребою автора «динамізувати зображення спостережуваного, підштовхнути, показати його фрагменти в парадоксальному монтажному сполученні, його бажанням керувати сприйняттям читача-глядача, здійснюючи несподівані перекидання в просторі та часі, варіюючи крупність плану, стискаючи або розтягуючи час тексту» [1, с. 37]. Кінотекст орієнтується на зображення руху, аудіо-візуальну динаміку ситуації, варіювання крупності/деталізації плану, предмета, емоційну залученість глядача, занурення в атмосферу кінополотна.

«Персеполіс» – французько-американський анімаційний фільм, знятий у червні 2007 року Вінсентом Паронно (Vincent Paronnaud) та Марджан Сатрапі (Marjane Satrapi) за мотивами однойменного графічного роману. Фільм був відзначений призом Каннського кінофестивалю і номінацією на «Оскар». Вихід фільму та його участь в міжнародних фестивалях були засуджені урядом Ірану, оскільки анімаційна картина презентує неоднозначним іранське суспільство під час революції та падіння режиму шаха в Ірані. Продержавний фонд «Іран Фарабі» направив у французьке посольство в Тегерані офіційний лист з протестом проти відбору фільму в конкурс Каннського фестивалю. Пізніше, в 2008 році, в Тегерані було дозволено провести приватні покази фільму, проте відверті сексуальні сцени були вилучені цензурою.

Анімаційна стрічка є частиною конкретного історичного періоду. І такий ланцюг кадрів кінематографічної розповіді репрезентує події/людей у глобальному контексті. Вихід анімаційного фільму стався в умовах політики війни проти терору, а це сприяло народженню нових конотацій. Режисери фільму намагалися боротися зі стереотипами, які використовувалися в анімації.

Розкадровку кінополотна можна пов'язати з такими історичними подіями: 26 жовтня 1967 року (відбулася коронація шаха Ірану в Тегерані), 8 вересня 1978 року (Чорна п'ятниця в Тегерані), 16 січня 1979 року (вигнання шаха), 1 лютого 1979 року (повернення Рухолли Хомейні та повалення уряду шаха), 1 квітня 1979 року (створення Ісламської Республіки в Ірані), 22 вересня 1980 року (вторгнення Іраку в Іран), 30 серпня 1981 року (терористичні хвилі в Ірані), 20 серпня 1988 (завершення війни між Іраном й Іраком). Незважаючи на серйозність висвітлених тем, події зображені в поетичній формі й без зайвої жорстокості. Відтак кінематографічність зазначеного тексту демонструє здатність схопити знаки та певний «досвід» оригіналу.

Центральною наскрізною метафорою у фільмі постає аеропорт. Очевидно режисери анімації натякнули, що споруда аеропорту знаходиться на певній території, всередині якої немає батьківщини.

Стрічка «Персеполіс» будується довкола таких маркерів: критики іранського суспільства, перебігу війни, страхів, поводження з жінками, еміграції в Європу, зіткнення культур, ініціації. Звертають увагу актуалізовані режисерами тематичні й проблемні поля: всюдисущність і пропаганда війни, бідність країни, пригнічення людей, зневага до жінок, розмаїття культур, расизм, метаморфози тіла та духу. Смыслова парадигма «Персеполіса» допомагає розповідати знайому історію з незнайомої точки зору.

Фільм має на меті створити враження постійного руху навіть між планами: для цього використовується ефект вицвітання: від чорного до білого кольору, або розчинення, затухання (пауза між пострілами, що з'єднує одне зображення з іншим). Кути огляду та руху камери обираються різні.

З географічної точки зору в стрічці згадується декілька країн: Іран, Ірак, Австрія (Відень) та Франція. Поняття простору реалізується через межу зовнішнього і внутрішнього кордону. Ось чому двері, вікна чи штори грають важливу роль. У фільмі межі між публічним та приватним простором стираються. Опозиція вхід/вихід зорієнтована на політичний сегмент тексту. Супротивники різних режимів змушені тікати: якщо хтось не виїжджає, то думає про заслання. До того ж фільм демонструє нам, що смерть – це також вихід.

Особливістю стрічки є те, що він починається з кінця. Час в «Персеполісі» невяний. Ми візуалізуємо зміну тимчасовості через процес подорослішання та історичні події, що захопили Іран. На початку фільму ми маємо подорож у часі, яка розпочинається з першого речення героїні: «Я пам'ятаю». Автобіографічна мета фільму – розповісти про фрагмент біографії і водночас пройти три століття життя країни. Кольорова гама репрезентації подій традиційна. Минуле представлено чорним/білим кольором. Чорно-біла гама дозволяє підкреслювати виразність персонажів, обрамляти обличчя та їх слова. Такий вибір може бути різновидом презентації політичної темряви Ірану. Єдиний час, коли колір змінюється, це – сьогодніня Марджан.

Точка зору переважно внутрішня. Дійсно, з першого кадру та закадрового голосу включаються характеристики «Я-дорослого», котрий говорить за дівчинку. З розвитком сюжету контекст доповнює робота пам'яті: «Я пам'ятаю» і бажання повернути собі минуле через спогади. Озвучення є важливим і підсилює внутрішню точку зору. «Текуча» Марджан (внутрішня точка зору) підкреслюється через різні емоції, які відчуває, але й обмежується властивими їй знаннями. Зауважимо, що так само, як Марджан, ми – глядачі: на початку фільму сидимо в кімнаті, занурені в темряву і дозволяємо перевести себе в інший світ, в інший час.

Транспозиція коміксу в анімаційне полотно є успішною. Всі елементи працюють на естетику, деталі, уяву глядача. Декору, як правило,

приділяється мало уваги, тому що весь фільм зосереджений на характеристиках персонажів: міміка спрацьовує навіть при зображенні силуетів. Анімація має перевагу в тому, що дає універсальне бачення історії: фільм показує світогляд героїні, але при цьому встигає розважити глядача. Можна також відзначити, що стрічка використовує грайливі образи, підкріплені жанром анімації.

У французькому оригіналі та англійській версії дочку й матір озвучили Катрін Деньов і Кьяра Мастроянні, батька – Шон Пенн (Sean Penn), а дядька Ануша – Іггі Поп (Iggy Pop). Музика, яка використовується, датується двадцятим століття і представлена композиціями Iron Maiden та Bee Gees. Рок, метал, котрі слухає Марджан, символічно презентують бунт і непокору, а з глобальної точки зору експлікують загальну агресію в контексті війни.

Отже, «Персеполіс» показує цикл подорожі сучасної героїні, який закінчує без трагічної невдачі. Фільм є закликом до толерантності, збереження людини як цінності. Режисерська анімаційна історія Ірану – це один із проявів локальної історії, яка репрезентує широкій аудиторії глобальну мілітаризовану реальність.

Список використаних джерел:

1. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва: РИК «Культура», 1993. 464 с.

НІЛ ХАСЕВИЧ – ТАЛАНОВИТИЙ ХУДОЖНИК І ПАЛКІЙ ПАТРІОТ УКРАЇНИ

Смаль Олександр, Спис Ольга

*Київський інститут залізничного транспорту Державного університету
інфраструктури та технологій (Київ)*
smal_ov@gsuite.duit.edu.ua

«Ідея, яку нікому захищати, мертва ідея. На цифрі 47 обриваються життя великих захисників української ідеї: Тараса Шевченка, Юрія Литвина, Василя Стуса, Ніла Хасевича...», – так розпочинається одна із статей журналістки Ганни Черкаської [3]. У списку славетних захисників української ідеї – Ніл Хасевич.

Ніл Хасевич (1905–1952) і його родина є яскравим прикладом героїчної боротьби українців за незалежність України. Хасевич народився в селі Дюксин на Волині в родині диякона Антона Хасевича 25 листопада 1905 року. Життя братів Ніла – священників Анатолія і Федора, закінчилося трагічно: Анатолій загинув під час Другої світової війни, Федір помер у засланні в сибірському ГУЛАГі. Мужність і послідовність у боротьбі за незалежність України проявив і Ніл. В українську історію він увійшов не тільки як арт-директор українських повстанців УПА, а – і як свідомий борець з «імперією зла», «людина, яка створила візуальний образ УПА» [2].

Ніл Хасевич прославив Україну, перш за все, як художник-екслібрис. Свою мистецьку долю він розпочав ще в іконописній майстерні Духовної семінарії. Ікони стали його першими мистецькими творами. «Захоплення образотворчим мистецтвом допомогло Нілу Хасевичу долати все: матеріальні нестатки, самоту, а незабаром – і велику фізичну травму» [1], – зазначають дослідниці Н. Петрук та О. Пеленська. Не зважаючи на трагедію, під час якої втратив матір, а сам позбувся ноги, він «впорався» із втратами і біллю. Вийшовши зі шпиталю, вирішив протезу виготовити сам, а кошти, що отримав як компенсацію від власника залізниці, на якій відбулася трагедія, вирішив вкласти у навчання на графічному факультеті Варшавської академії прикладних мистецтв.

«Бідно вдягнений хлопчина, з палицею в руці, бо замість лівої ноги – дерев'яна, власної роботи протеза... Пильно вчиться і неймовірно матеріально бідуює. З дому від батька не одержує нічого, бо там не менша біда», – так написав про Хасевича Петро Мегик, член об'єднання «Спокій».

Тяжка фізична травма не зупинила Ніла Хасевича здійснювати те, що він міг зробити для активного функціонування української спільноти у Варшаві. Він став членом «Української громади», підтримав видання газети «Українська нива». Художник був одним із засновників вже згаданого мистецького об'єднання «Спокій», навколо якого гуртувалися українські митці.

У 1935 році Ніл Хасевич отримав диплом про вищу художню освіту з правом вчителювання в середніх школах. Не бажаючи прийняти польське громадянство, яке йому пропонували, вирішив повернутися в Україну. На той час твори митця вже експонувалися в галереях Берліну, Варшави, Праги, Львова, Рівного. Художник найкраще зміг себе проявити у виготовленні екслібрисів – власницькі знаки в книгах у вигляді

мініатюрного графічного зображення, робота над якими вимагає яскравої творчої уяви, фантазії, уваги автора до пластичних засобів і до внутрішнього, духовного світу власника бібліотеки. Ніл Хасевич створив близько 200 таких книжкових знаків. У Варшаві, 1939 року, вийшов альбом «Книжкові знаки Ніла Хасевича». Того ж самого року у Філадельфії побачило світ видання «Екслібриси Ніла Хасевича».

Хасевич вмів послужити своїм покликання у різних ситуаціях. У воєнний 1943 рік вступив до підпілля та став головним культурним дизайнером та художником УПА, членом редколегії, яка для потреб УПА та ОУН випускала листівки, плакати, часописи. Сам ілюстрував усі видання УПА-Північ, робив проєкти бойових відзнак. Коли упівці міняли бункер, вони перевозили Хасевича-каліку на велосипеді.

Ніл Хасевич вважав, що митець не має права стояти осторонь переломних подій, усвідомлюючи при цьому, що інтерес до його творчості з боку влади несе йому небезпеку. Так почався надзвичайно плідний, але і останній період у житті Ніла Хасевича, чи то «Бєя», «Зота», «Рибак», «Лєвка» – псевдо, під якими художника знали підпільники. З того часу і до кінця своїх днів Ніл Хасевич жив і працював у криївках – особливо влаштованих приміщеннях під землею, які й сьогодні захоплюють фахівців своєю архітектурною винахідливістю, способом розташування і маскування.

Митець розумів яке значення може мати листівка чи плакат патріотичного змісту для підтримки повстанців та й цивільного населення. На сторінках першого числа рівненського часопису «Волинь» (1 вересня 1941 року) він зазначив: «Ніхто з тих, хто розуміється на справі,... не заперечить великих можливостей графіки, як художнього і пропагандивного чинника» [1].

Художник розробляв і бофони (скорочення від слів «бойовий фонд» – грошові документи ОУН і УПА), які були квитками на бойові фонди ОУН та УПА, виконували функцію повстанських грошей, облігацій чи квитанцій. Повстанці їх видавали населенню за продукти, одяг тощо.

Цікаво проаналізувати написи на бофонах митця, оскільки вони влучно характеризують глибоке усвідомлення Н. Хасевичем, що росія є великим ворогом для України. Напис на одному з бофонів 1945 р. відображав ідейний зміст визвольної боротьби, який є найактуальнішим, напевно, у боротьбі з російським агресором й для сучасних українців: «За волю народів і людини». Воля для художника мала таке велике значення, що цей заклик містять ще дві роботи митця – 1948 та 1949 рр. Інший бофон з написом: «Ще в колісці Сталін напуває дурманом» влучно викриває оманливу ідеологію, якою тримали народ в покорі у тоталітарній країні, і весь час намагалася тримати й Україну у своїх міцних «обіймах». Якщо нічого не змінювати у намальованому сюжеті, а тільки змінити слово «Сталін» на «Путін», то малюнок Н. Хасевича був би актуальним і сьогодні для росії, як спадкоємниці СРСР.

Напевно ніхто не залишиться байдужим до зображення двох дереворитів, виконаних художником у 1949 та 1951 рр. Напис на першому деревориті: «Що вивозять з України в Росію» із зображенням

валку з переліком речей, що їх відбирають в українців і надсилають росіянам – «Українців в Сибір», «Хліб», «Цукор», «Вугілля», «Залізо», «Са-ло»; напис на другому: «Що привозять в Україну з Росії». Зображено потяг і вагони з переліком того, що їх отримують українці від росіян – «Кагановичі», «Кати», «Короста і Сифіліс», «Кайдани», «Нужда», «Накази».

Гострою сатирою зображення реалій «большевицького світу», наприклад, «Героїня соціалістичної праці» (1947 рік), серія творів до сатиричного часопису «Український перець», «Так виглядає новий большевицький світ» (1949 рік) привертають увагу твори митця і сьогодні. Головною темою серії «Волинь в боротьбі»: «На Волині жито ворогами збито» (1948 рік), «Ми стали волі на сторожі» (1949 рік) є історія боротьби за незалежність.

Ніл Хасевич – художник з творчою уявою й розвиненою фантазією. Йому вдавалось усе: листівки, обкладинки, бофони, карикатури, штампи, печатки, також проекти військових нагород.

Творчі роботи Ніла Хасевича стали промовистими свідченнями-ілюстраціями про життя в закритому СРСР для делегатів Генеральної асамблеї ООН та іноземних дипломатів у 1951 р. Графіка художника вийшла у збірнику «Графіка в бункрах УПА» (Філадельфія, 1952 рік). Звичайно, що все це не могло не привернути увагу радянського режиму «особливо, коли в столиці СРСР дізналися, що твори митця підпільними шляхами перетнули радянські кордони» [3].

Матеріали про Хасевича збиралися щоденно. Так звані «стукачі» цілеспрямовано шукали місце його знаходження, натомість їм обіцялися посади, нагороди, почесні. 1951 року Радянська влада видала наказ: за всяку ціну «пресечь антисоветскую деятельность Хасевича». Наказ вдалося виконати 4 березня 1952 року. Художник Ніл Хасевич і ще двоє вояків загинули у криївці в селі Сухівці на Рівненщині. Він, разом з В'ячеславом Антонюком та Антоном Мельничуком, застрелився з особою зброї, спаливши перед тим усі важливі документи.

Могили митця, як і двох побратимів, що розділили з ним смерть, і досі не знайдено. Тіла загиблих три дні чиновники МДБ виставляли для залякування та деморалізації населення, потім вивезли у невідомому напрямі.

Тож творчість головного художника УПА була такою потужною зброєю проти Радянської влади, що він виявився для неї небезпечним аж до знищення. Для нас – це не лише яскрава сторінка в історії українського мистецтва, але й – приклад самовідданої боротьби за свободу своєї країни. Через 70 років можемо сказати, що Ніл Хасевич у цій боротьбі вийшов переможцем.

Сьогодні, під час боротьби з російським агресором, мистецтво є не менш дієздатною та потужною зброєю, якою українці володіють так добре, як і колись. Численні вірші, пісні, меми свідчать про це. І хоча в наш час листівки та агітаційні плакати вже не є такими актуальними, як за часів Ніла Хасевича, але, як і колись, мотивація і натхнення є надзвичайно важливими чинниками для нашої перемоги. Для сучасних українців творчість Ніла Хасевича і вся його діяльність є закликком робити те, на що

кожен здатний – бути наполегливо вмотивованим відвоювати незалежність, застосувавши всі свої можливості і здібності. Слова великого борця: «Я хочу, щоб світ знав, що визвольна боротьба триває, що українці борються» [3] все ще є такими актуальними для нас!

Список використаних джерел:

1. Ніл Хасевич – головний художник УПА. Його малюнки потрапили в ООН. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/nil-khasevych-holovny-khudozhnyk-upa/31263521.html/> (дата звернення: 20.02.2023)
2. Ніл Хасевич. Людина, яка створила візуальний образ УПА. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2011/03/4/28939/> (дата звернення: 19.02.2023)
3. Ніл Хасевич: «Я хочу, щоб світ знав, що визвольна боротьба триває, що українці борються». URL: <https://uamodna.com/articles/nil-hasevych-ya-hochu-schob-svit-znav-scho-vyzvoljna-borotjba-tryvae-scho-ukrayinci-boryutjsya/> (дата звернення: 20.02.2023)

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ КОЗАЦЬКОГО НАРАТИВУ В СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМІКСАХ ТА ГРАФІЧНИХ РОМАНАХ

Тамазликер Анна

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
tamazlykar.anna@chnu.edu.ua

Вардеванян Світлана

Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)
s.vardevanyan@chnu.edu.ua

Комікс, як особлива форма поєднання вербальних і візуальних образів, має багату історію в літературі Америки, Японії та Західної Європи (Франції, Бельгії). В Україні ж цей жанр досі вважається новим і знаходиться на стадії формування, незважаючи на те, що цікавість читачів до коміксу зростає. З'являється потреба і, головне, можливість виокремлення основних тем і образів, до яких звертаються вітчизняні автори.

Зокрема, як зауважує дослідниця коміксів Оксана Гудошник, захоплення супергеройкою *Marvel* і *DC* спричинило прискорений пошук власних героїв і прикладів епічного, джерелом яких став історичним міф «як особистий національний й культурний код» [1; 2]. Автори коміксів часто використовують питому українські теми та образи, нерідко запозичуючи знайомі для аудиторії мотиви козацької доби. Зразки цього виду коміксів можна знайти ще серед перших українських видань: «Марко Пиріг, Запорожець – як Пиріг став Пирогом» (Олександр Гайдученко, Вадим Карпенко, 1992), «Тарас Бульба» (за повістю Миколи Гоголя, 1993), «Буйвітер» (Костянтин Сулима, 1995). Останній став першим супергероем українського коміксу: чіткий і зрозумілий образ козака був перетворений на героя-визволителя. Зараз же, коли ринок наповнився коміксами різноманітних жанрів, козацька тематика не втратила своєї актуальності. Навіть навпаки, після подій 2014 року інтерес читачів до козацької минувшини зріс, що пояснюється підсиленням патріотизму, зацікавленням до історії та пошуком особистих національних героїв. Серед сучасних видань варто згадати:

1. «Чуб: зоряна байка про козака Чубенка» Олександра Ком'яхова (2013)
2. «Звитяга. Савур-могила» Дениса Фадєєва (2015)
3. «Козаки на орбіті» Андрія Данковича (2016)
4. «Даогопак» Максима Прасолова, Олега Колова та Олексія Чебикіна (2012, 2014, 2016)
5. «Максим Оса» Ігоря Баранька (2020)

Особливістю цих історико-героїчних коміксів є різнопланова інтерпретація наративів козацької доби. Сюжет вибудовується на подіях та локаціях минулого і поєднується, наприклад, з науково-фантастичною

історією, в якій козаки рятують космічних туристів від прибульців («Козаки на орбіті»); або ж відбувається в альтернативній реальності, технологічно розвиненому минулому («Чуб: зоряна байка про козака Чубенка»). Комікс «Максим Оса» представляє детективну історію, в якій головний персонаж, козак Максим Оса, розкриває таємницю зниклого золота та своєї «смерті». А мальопис «Звятия. Савур-могила» поєднує козацьку історію українського степу із подіями 2014-2015 років на Сході України.

Яскравим зразком також є тритомний графічний роман «Дагопак», що розповідає про пригоди козаків-характерників Запорізької Січі. У творі поєднується історія з народною магією і віруваннями. Завданням, яке поклало перед собою автори цього коміксу, було висвітлити міфи і традиції нашої історії та дати можливість читачам знайти героя в самому собі [3].

В українських історичних коміксах головні персонажі часто виступають супергероями, які мають особливі здібності або навички – магічний дар, розум, фізичну силу чи витривалість. Вони завжди боронять справедливості, здійснюють небезпечну мандрівку чи певну героїчну місію, ніколи не зраджуть Україну і готові боротись з ворогом до смерті. Ці характеристики персонажі перейняли від світових супергероїв.

Одяг народних героїв часто має елементи автентичного козацького вбрання, а ім'я містить національну символізацію (Максим Оса) або історичні посилання (Олесь Скворода із «Дагопак»), що виступають маркерами культурної ідентичності – в коміксах вони модернізуються та інтегруються в сучасний контекст. Можна говорити про вплив і важливість побутування в медіапросторі ідейних смислів національного характеру, які несуть на собі ці персонажі.

Загалом, козацтво продовжує залишатися популярною та резонансною темою серед авторів і читачів мальописів. Козацький нарратив знаходить багатогранне відображення в сучасних коміксах, що виявляється в різноманітті сюжетів та образів. Персонажі цих творів зображуються супергероями і стають носіями національно-культурних смислів. Історичний елемент, як важлива складова особистої ідентичності, робить ці комікси важливою частиною української масової культури.

Список використаних джерел:

1. Гудошник О. Між героїкою і посттравмою. Про український документальний комікс. ZN.UA. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/mizh-herojikoju-i-posttravmoju.html> (дата звернення 18.02.2023)
2. Гудошник О. Военний комікс як медіа: українські та світові графічні нарративи. *Медіанаративи*. Дніпро: ЛІРА, 2022. С. 43–58
3. Книги і мольфар. Наше слово. Рецензії та огляди. №52, 2016-12-25. URL: <https://nasze-slowo.pl/kozaki-i-molfar/> (дата звернення 16.02.2023)

БУТТЯ КУЛЬТУРИ: ВИВЧЕННЯ ОНЛАЙН

Терида Олеся

Чернівецький національний університет

імені Юрія Федьковича (Чернівці)

teryda.olesia@chnu.edu.ua

Дигіталізація вже давно стала трендом епохи. Вона охопила усі сфери культури: релігію, політику, науку, мистецтво і, звісно, освіту. Особливо гостроактуальною постала ця проблема в освіті під час пандемії COVID-19, коли карантинні обмеження перевели весь процес навчання у дистанційний формат. Саме це й позитивно посприяло масовому відкриттю різноманітних онлайн-курсів [1, с. 123].

Онлайн-курси у сфері культурології з кожним днем стають все актуальнішими. Цьому сприяють той фактор що, по-перше, культурологія – це генералізуюча гуманітарна наука, яка об'єднує у собі багато різних дисциплін (історія, релігієзнавство, мистецтвознавство тощо). По-друге, зараз надзвичайно актуальною стала проблема переосмислення української ідентичності. Під час війни багато хто вперше всерйоз замислився над цим питанням, і, відповідно, шукають необхідну інформацію для переосмислення власної особистості. По-третє, питання української національної культури посіло першість і в багатьох навчальних дисциплінах, які потребують оновлення у світлі останніх подій.

Можна стверджувати, що жодна сфера життя – журналістика, бізнес, дизайн та ін. – ніколи не були настільки патріотично спрямованими, як нині. І відповідно різко зросла потреба співпраці зі спеціалістами у сфері культурології, що й сприяє популяризації даних онлайн-курсів. Нерідко ці курси дублюються різними іноземними мовами, що робить їх популярними не лише в Україні, але й в усьому світі.

Різні освітні платформи – такі, як Prometheus, EdEra, Udemu, WiseCow, TED, Khan Academy та інші пропонують нам онлайн-курси (лекції), які спеціалізуються у певних культурологічних напрямках.

Розглянемо конкретні приклади. Платформа Udemu пропонує курс «Ukrainian Culture: Understanding the Country and Its People». Він присвячений різним аспектам української культури: місце української мови серед інших слов'янських мов, вплив візантійської та католицької традицій на формування української релігійності, окремі видатні постаті української культури. Тут представлена навіть культура повсякденності (традиції споживання їжі та національні блюда), а також гендерна культура (окрема тема розглядає роль українських жінок у минулому та сьогоденні). Включена сюди й злободенна тема щодо російсько-українських відносин. Відзначимо, що курс подається англійською, і тому є одним з каналів популяризації української культури у світі.

Чимало курсів культурологічного спрямування представлено на платформі EdEra: «Мовити: онлайн-курс про те, як залюбитись в українську», «Знай свою Україну» «Ukraine: History, Culture and Identities», «Історія України в історіях» та числ. ін. Усі ці курси є особливо актуальними зараз, коли суспільство потребує глибокої обізнаності в історичних аспектах нашої країни та усвідомлення винятковості наших звичаїв і традицій.

На даному етапі розвитку нашого суспільства кожна сфера життя удосконалюється технологічними та маркетинговими процесами, відбувається зміна специфіки роботи, яка змушує більшість спеціалістів розвивати креативність і творче мислення задля досягнення найкращого результату. Ці потреби також зумовлюють розвиток онлайн навчання у сфері історії мистецтва. Курси за даною тематикою наявні на платформі WiseCow. Вони вирізняються своєю легкістю у проходженні, прикладом чого є курс «100 років українського мистецтва за 100 хвилин» [2] та багато інших.

Стойкий розвиток без культури неможливий, як і неможливий гармонійний розвиток суспільства. Серед інших складових культури зараз нерідко на перший план виходить політика. І тому очікувано, що з'являються онлайн-курси, які намагаються окреслити зв'язок політики з іншими частинами культури. Так, платформа Prometheus пропонує нам онлайн-курс «Культура та політика: багатозначність взаємозв'язків». В Україні тема (взаємо)впливів між політикою та культурою недостатньо досліджена, тому було започатковано міждисциплінарний напрям освітніх програм і досліджень про дифузію цих сфер. Тут не просто окреслюються питання зв'язків політики з культурою та мистецтвом, але ця тема проблематизується, спонукаючи слухачів до роздумів про те, як політичні процеси можуть формувати порядок денний культурного життя і, водночас, чому політика та ідеології неможливі без мистецьких засобів свого втілення.

Відбувається усвідомлення того, що розвиток культури суспільства та окремих його представників (і чинників) прямо впливають на такі аспекти, як патріотизм, оптимізм, толерантність, соціальна інтеграція, політична довіра, у тому числі до влади і державних установ, стабільність і стійкість вдосконалення країни. На наш погляд, з цієї причини курс і суміжні з ним можна назвати обов'язковими до проходження [3].

Отже, культура відображає сутність та формує самосвідомість людей. Мінімальна культурологічна обізнаність повинна бути у кожного свідомого громадянина. У сучасних реаліях формат онлайн-курсів є найоптимальнішим варіантом здобуття освіти у даному напрямку, який є доступним у найрізноманітніших форматах. І очевидно, що ці курси є актуальними не лише для професійних культурологів, але й для кожного, хто цікавиться Україною.

Список використаних джерел:

1. Чікарькова М. Викладання культурологічних дисциплін у цифрову епоху: зміна парадигми освіти. Вища освіта України в контексті цивілізаційних змін та викликів: стан, проблеми, перспективи розвитку / За заг. ред. Г. Калінічевої. Київ: Фенікс, 2020. С. 123–146.
2. Ложкіна А. 100 років українського мистецтва за 100 хвилин. URL: <https://wisecow.com.ua/mistecztvo/100-years-ukrainian-art/>.
3. Корольчук О. До питань актуальності вивчення культури резильєнтності в рамках дослідження формування національної резильєнтності в Україні. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/33739/1/ДО%20ПИТАНЬ%20АКТУАЛЬНОСТІ%20ВИВЧЕННЯ%20КУЛЬТУРИ.pdf>.

БЕЗПЕЧНЕ ВИКОРИСТАННЯ ПЛАТФОРМИ GOOGLE MEET У ВИКЛАДАННІ КУРСУ «ТРАВМАТОЛОГІЯ І ОРТОПЕДІЯ»

Тулюлюк Сергій

Буковинський державний медичний університет (Чернівці)

tulyulyuk_serhiy@ukr.net

Поширення пандемії COVID-19, а згодом і початок активної фази російсько-української війни продемонстрували, що використання спеціальних онлайн-платформ є важливою складовою організації освітнього простору на всіх рівнях. Внаслідок вищезазначених глобальних викликів і загроз українська система освіти перейшла до потужної діджиталізації освіти на усіх рівнях, запроваджуючи дистанційне та гібридне навчання. Відповідно до сучасних вимог оновлення освітнього простору в системі підготовки майбутніх медиків, важливим є використання спеціальних освітніх ресурсів, онлайн-платформ, вебінарів. Як правило, сучасне дистанційне або змішане навчання використовує різні платформи: Zoom, Microsoft Teams та Google Meet. Кожна з цих платформ має свої переваги чи недоліки, можливості та загрози для використання.

Аналіз недоліків та загроз платформи Google Meet продемонстрував наявність певних вразливостей. Хоча система загалом проста у використанні та має зручний інтерфейс для навчального процесу, існує потенціал для вдосконалення її функціональності [1, с. 150].

Слабким місцем є обмеження тривалості онлайн-занять і встановлення ліміту в 100 претендентів на навчання. Це обмеження пов'язане з корпоративним характером Google Meet, який тісно інтегрований з іншими сервісами компанії [2, с. 55]. З цієї причини на базі цієї платформи неможливо організувати великі конференції. Щоб мінімізувати потенційний цифровий слід, дослідники радять ділитися з додатками меншою кількістю особистої інформації.

Рекомендується створити окрему електронну скриньку, яка має бути відокремленою від інших акаунтів з доступом до соціальних мереж або банківських карток. Однак навіть у таких випадках рекомендується ретельно підбирати паролі доступу та, за можливості, вимикати мікрофон і камеру під час запису. Незважаючи на шифрування спілкування, яке здійснює Google Meet, зменшення ризиків також пов'язане з такими кроками. Незважаючи на це, вищезгадана платформа має належний набір функцій, щоб компенсувати ризики при її використанні.

Онлайн-сервіс Google Meet є популярною платформою для дистанційного навчання. Власний досвід викладання показує, що платформа має як окремі переваги, так і певні недоліки, які варто враховувати при організації навчального процесу.

В результаті аналізу було виявлено, що основними перевагами є зручні пакети для використання, безпека, гарантована корпорацією Google, доступний інтерфейс для використання, певні механізми (наприклад,

додаток цифрової дошки, що дає певні переваги викладачеві для демонстрації навчального контенту, функція живих субтитрів, додаткові можливості для інклюзивних студентів. Це все особливо важливо для викладання курсу «ортопедія і травматологія».

Водночас, небезпека використання платформи в освітніх цілях полягає в тому, що Google Meet може неадекватно працювати на певних пристроях. Усунення цих недоліків відкриває перспективу подальшого використання Google Meet як основного цифрового каналу для дистанційного навчання.

Список використаних джерел:

1. Лекції з педагогіки вищої школи : навч. посіб. / за ред. В. І. Лозової. Харків : «ОВС», 2006. С. 136–170; 214–237.
2. Пацалюк О. Форми, методи та засоби навчання на початку ХХ ст. Рідна школа. 2004. № 9. С. 53–56.

КОМУНІКАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВІДЕОПОЕЗІЇ: ДОСВІД ПАВЛА ВИШЕБАБИ

Швець Мар'яна

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*

m.shvets@chnu.edu.ua

Сажина Алла

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича (Чернівці)*

a.sazhyna@chnu.edu.ua

Із початком російсько-української війни боротьба за самобутність нації, зібрана в поетичному слові, підживлює бойовий дух сучасників, який передаватиметься крізь призму часу і формуватиме у наступних поколіннях українців готовність до боротьби за національну незалежність. Саме тому культурний фронт виступає невід'ємною складовою, особливо, якщо цей фронт веде командир відділення 68-ої окремої егерської бригади імені Олекси Довбуша поет Павло Вишебаба (1986 р. н.). Його перша збірка поезій «Тільки не пиши мені про війну» вийшла у грудні 2022 року рекордним накладом – 15 тисяч примірників. Поява цієї збірки була цілком сподіваним кроком не лише для автора, а й для читачів, коло яких на той час уже сформувалося завдяки соціальним мережам.

Як зазначає Павло Вишебаба, він писав вірші все життя, проте на війні почав це робити частіше, оскільки відчував, як багато треба сказати не тільки про свої почуття, а й про переживання тих, хто поряд, втілюючи їх у художньому слові. Маючи досвід комунікаційного менеджера, автор обирає Instagram та TikTok як канали комунікації з волонтерами, завдяки чому, закриваються потреби бригади [4]. Оскільки творчість Павла Вишебаби наразі не досліджена, актуальною є проблема формування специфічної комунікації між поетом та його читачем у форматі мережевої літератури.

Соцмережі виступають потужним інструментом популяризації творчого продукту, а також створюють нові можливості для комунікації та взаємодії між автором та читачем. Дослідниця Цепкато Т. О. підкреслює, що найбільшій уваги заслуговують ті вірші, що спочатку розміщуються у мережі, а потім їх публікують як книжкове видання, оскільки це засвідчує наявність редакторів та читачького визнання [6]. Павло Вишебаба виставляв у Instagram-дописах перші варіанти своїх віршів, отримуючи від читачів зворотній зв'язок: поезії були активно коментовані, здобувачи дедалі більшу популярність серед публіки. Продуктивний діалог закономірно заохочував продовжувати творчу працю, результатом якої стала поява окремої збірки.

Поезія Павла Вишебаби – це мережева лірика війни новітнього часу, яка звертається до емпатії читача, активно реалізуючись у жанрі відеопоезії. «Відеопоезія апелює і до пам'яті реципієнта, по суті, перегляд відеопоезії поєднує два процеси сприйняття – актуалізація асоціацій (вербальних і невербальних) у пам'яті реципієнта й естетичні переживання

сприйняття твору тут і зараз. На перетині цих двох емоцій виникає потужний емоційний та естетичний ефект сприйняття художнього твору, в якому реципієнт відчує себе співтворцем» [5, с. 62].

Про Павла Вишебабу сьогодні пишуть Forbes, The Independent, а його вірш «Доньці» (або «Тільки не пиши мені про війну») – одна з найпопулярніших відеопоезій, написана вже під час великої війни. Цей текст за лічені дні став вірусним та розлетівся мережею, перетворившись на один із символів українського спротиву. Згодом українські військово-службовці записали зворушливе відеозвернення до своїх родин, де перший рядок читає сам автор [1]. Інша форма інтерпретації відеопоезії «Доньці» знайшла відображення у пісні, до якої співачка KOLA написала приспів і тепер цей твір перетворився у діалог між фронтом і тилом, а також став символ розставання рідних, який сповнений надії на зустріч. Домінуючою формою презентації тексту є різні наративні технічні інтерпретації, які представлені комплексно у вигляді мультимодальності.

Не менш популярною є відеопоезія «Моє покоління»[3], де голос поета, який озвучує вірш стає вербальним складником, поєднуючи ритм на ящиках від снарядів і РПГ, чіткі паузи та фонову мелодію. Важливий посил вміщений у лаконічну форму, що є перевагою у рецепції лірики війни новітнього часу.

Постійний рух кадрів у відеопоезії «Маріуполь» заснований на метрико-ритмічній тотожності вірша, мелодії, яка супроводжує читання поезії та відеоряду Маріуполя [2]. Відео актуалізує спогади, апелює до самосвідомості українців, підкреслюючи асоціативний зв'язок між зображенням, почутим та тим, що міститься в уяві реципієнта. Зближення словесного та візуального стає передумовою до створення метатексту.

Синхронія вербального та невербального у відеопоезії Павла Вишебаби реалізується на таких рівнях, як кінетичний рух зображень, візуальні метафори та голос автора, знаходячи миттєвий відгук у численній аудиторії, тим самим засвідчуючи комунікативний потенціал жанру відеопоезії та формуючи бренд автора у соціальних мережах.

Список використаних джерел:

1. Вишебаба П. Доньці (Тільки не пиши мені про війну). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ybWS0zWfsn4> (дата звернення: 15.02.2023).
2. Вишебаба П. Маріуполь. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2Mf0tWQYSf0> (дата звернення: 15.02.2023).
3. Вишебаба П. Моє покоління. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=F3opu9-xeiA> (дата звернення: 15.02.2023).
4. Гудкова С., Черновол К. Ми переможемо російських окупантів за дотримання важливої умови – воїн ЗСУ Павло Вишебаба. 26.05.2022. URL: <https://apostrophe.ua/ua/article/society/2022-05-26/myi-pobedim-rossiyskih-okkupantov-pri-soblyudenii-vajnego-usloviya---voin-vsu-pavel-vyishebaba/46119> (дата звернення: 14.02.2023).
5. Романенко О. Українська відеопоезія як естетичний феномен сучасного літературного процесу. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. 2022. № 1 (31). С. 61-65.
6. Цепкало Т. Українська інтернет-поезія: загальний огляд. Internationals scientific and practical conference «Research of different directions of development of philological sciences in Ukraine and EU»: Conference proceedings, September 20-21, 2019. С. 121-124.

Наукове видання

«Платон мені друг, але істина дорожча»:
теоретико-практичні та методологічні аспекти розвитку
сучасних гуманітарних наук

*Матеріали I Всеукраїнської молодіжної конференції
(з міжнародною участю та благодійною метою)*

Відповідальні за випуск

Альона Тичініна
Ірина Горохолінська

Дизайн та верстка

Юліанна Віщак

Підписано до друку 13.04.2023. Формат 60x84/16
Папір офсетний. Електронне видання.
Умов.-друк. арк. 14,0. Обл.-вид. арк. 15,1. Зам. 3-002.
Видавництво Чернівецького національного університету
58012, Чернівці, вул. Коцюбинського, 2
е-mail: ruta@chnu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №891 від 08.04.2002

2023



ISBN 978-966-423-780-9



9 789664 237809 >

Дизайн:
Юліанна Віщак